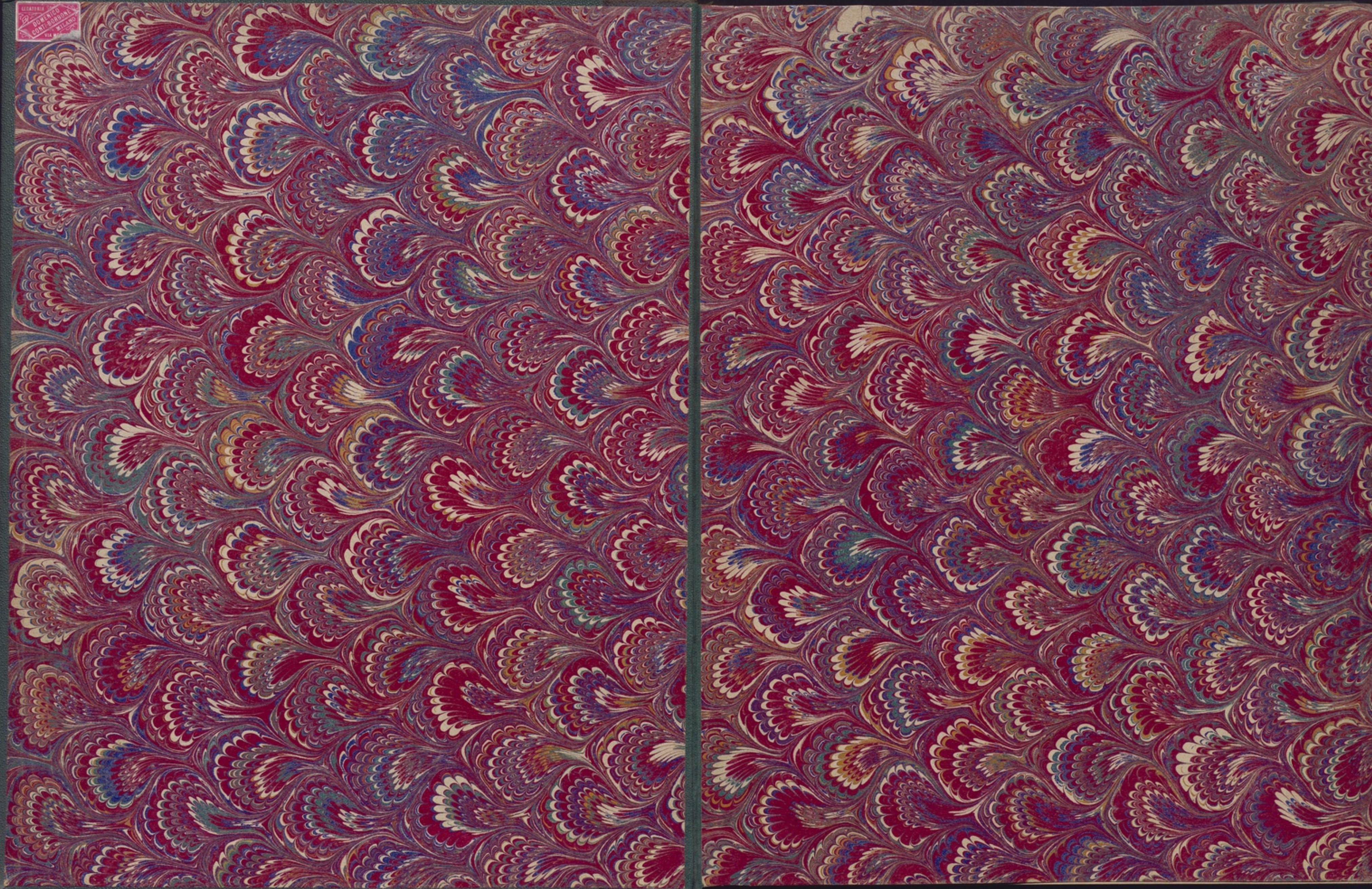


LE

THÉÂTRE

LIBRERIA
DOMENICO
PORTI-BIBBONI
MILANO



BIBL00247

LE THÉÂTRE

LE THÉÂTRE

Revue Mensuelle Illustrée

PREMIÈRE ANNÉE ✦ 1898



PARIS

GOUPIL & C^{IE}

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & C^{ie}, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES

LE THÉÂTRE

PREMIÈRE ANNÉE * 1898

TABLE DES MATIÈRES

1^{er} TABLE DES SOMMAIRES

	PAGES	PAGES		
1. — JANVIER.				
<i>Le Théâtre instantané</i> , par M. FRANCISQUE SARCEY	2	<i>« Pamela »</i> , au Vaudeville, par M. ARSÈNE ALEXANDRE	3	
<i>« Cyrano de Bergerac »</i> , à la Porte-Saint-Martin, par M. ARSÈNE ALEXANDRE; lettre de M. COQUELIN	3	<i>Le Théâtre dans le Monde: « Flora ou l'Enfant du pavé »</i> , par GASTON JOLLIVET	10	
<i>« Les mauvais Bergers »</i> , à la Renaissance, par M. JULES HURET; lettre de Madame SARAH BERNHARDT	9	<i>Les Adieux de Mademoiselle Reichenberg</i> , par M. PAUL PERRET	11	
<i>A propos de « Sapho »</i> , à l'Opéra-Comique, par M. HENRI CAIN	14	<i>« Le nouveau Jeu »</i> , aux Variétés, par M. RENÉ MAIZEROT	14	
<i>« Les maîtres Chanteurs »</i> , à l'Opéra, par M. ADOLPHE JULLIEN	16	<i>Le Théâtre à Londres: « Jules César »</i> , à Her Majesty's, par M. P. VILLARS	17	
<i>La Mode au Théâtre.</i> — Les Chapeaux de Femmes au Théâtre, par M. GASTON JOLLIVET	23	<i>« L'Étoile »</i> , à l'Opéra, par M. ADOLPHE ADERER	21	
HORS TEXTE EN COULEURS :				
<i>Mademoiselle Granjean</i> , rôle de Magdalène, « <i>Les Maîtres Chanteurs</i> ». — OPÉRA. — (Couverture).		<i>La Mode au Théâtre</i> , par Madame CLAIRE DE CHANCENAY	24	
<i>Mademoiselle Debério</i> , rôle de Denise, « <i>Mam'zelle Quat' Sous</i> ». — GAITÉ. — En regard de la page	2	HORS TEXTE EN COULEURS :		
<i>Les maîtres Chanteurs</i> (scène du 2 ^e acte). — OPÉRA. — En regard de la page	20	<i>Madame Martial</i> , rôle de Madame Tallien, « <i>Paméla</i> ». — VAUDEVILLE. — (Couverture).		
2. — FÉVRIER.			<i>Paméla</i> (IV ^e tableau). M. Huguenet. — VAUDEVILLE. — En regard de la page	4
<i>Taillade</i> , par M. FRANCISQUE SARCEY	2	<i>Mademoiselle Manuel</i> , de l'ATHÉNÉE: « <i>Cocher, rue Boudreau!</i> ». — En regard de la page	21	
<i>« Catherine »</i> , à la Comédie-Française, par M. PAUL PERRET	3	4. — AVRIL.		
<i>La Retraite de Mademoiselle Reichenberg: « Athalie »</i> , à la Comédie-Française, par M. AD. ADERER	6	<i>Don Juan de Mañara</i> , à l'Odéon, par M. FRANCISQUE SARCEY	2	
<i>« Les Transatlantiques »</i> , au Gymnase, par M. ARSÈNE ALEXANDRE	9	<i>La Représentation au Bénéfice d'Alice Lavigne</i>	7	
<i>« La Ville morte »</i> , à la Renaissance, par M. JULES HURET	12	<i>Mademoiselle Lucienne Bréval</i> , de l'Opéra, par M. AD. JULLIEN	8	
<i>Madame Bréma</i> , à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULLIEN	16	<i>« Le Roi l'a dit »</i> , à l'Opéra-Comique, par M. PHILIPPE GILLE	12	
<i>Le Théâtre à Londres: « Le petit Pasteur »</i> , à Haymarket, par PAUL VILLARS	18	<i>« Mariage bourgeois »</i> , au Gymnase, par M. RENÉ MAIZEROT	13	
<i>Le Théâtre dans le Monde: Au Cercle de la rue Royale</i> , par M. GASTON JOLLIVET	22	<i>« Le Contrôleur des Wagons-Lits »</i> , aux Nouveautés, par M. GASTON JOLLIVET	16	
<i>La Mode au Théâtre</i> , par M. FONTENEILLES	24	<i>Le Théâtre à New-York: « Countess Valeska »</i> , au Knickerbocker Theatre, par CH. DE KAY	18	
HORS TEXTE EN COULEURS :			<i>La Mode au Théâtre</i> , par Madame CLAIRE DE CHANCENAY	23
<i>Madame Bréma</i> , rôle de Dalila. — OPÉRA-COMIQUE. — (Couverture).		HORS TEXTE EN COULEURS :		
<i>Mademoiselle Brandès</i> . — COMÉDIE-FRANÇAISE. — En regard de la page	2	<i>Mademoiselle L. Bréval</i> , rôle de Salammbô. — OPÉRA. — (Couverture).		
<i>Mademoiselle Diéterle</i> , « <i>Paris qui marche</i> ». — VARIÉTÉS. — En regard de la page	23	<i>Mademoiselle Ivart</i> , de l'Opéra, dans « <i>Don Juan de Mañara</i> ». — ODÉON. — En regard de la page	4	
3. — MARS.			<i>Miss Julia Marlove</i> , de New-York, dans « <i>Countess Valeska</i> ». — KNICKERBOCKER. — En regard de la page	21
<i>Les débuts de Mademoiselle Reichenberg</i> , par M. FRANCISQUE SARCEY	2	5. — MAI.		
		<i>« La Martyre »</i> , à la Comédie-Française, par M. FRANCISQUE SARCEY	2	
		<i>« Lysiane »</i> , à la Renaissance, par M. JULES HURET	9	
		<i>« Fervaal »</i> , à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULLIEN	11	
		<i>« L'Ainée »</i> , au Gymnase, par M. ARSÈNE ALEXANDRE	15	
		<i>La Représentation du Cercle de l'Union Artistique</i> , par M. GASTON JOLLIVET	17	

* <i>Le Boulet</i> , au Palais-Royal, par M. THÉOPHILE GAUTIER.	20
<i>La Mode au Théâtre</i> , par Madame CLAIRE DE CHANGENAY.	23
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>Madame Raunay</i> , rôle de Guilhen, « <i>Fervaal</i> ». — OPÉRA-COMIQUE. — (Couverture).	
* <i>La Martyre</i> (acte V), M. Mounet-Sully, <i>Madame Bartet</i> . — COMÉDIE-FRANÇAISE. — En regard de la page	6
* <i>Iphigénie en Tauride</i> , <i>Madame Rose Caron</i> . — En regard de la page.	19
6. — JUIN.	
* <i>Mon Enfant</i> , à l'Odéon, par M. GASTON JOLLIVET.	2
* <i>Madame de Nuovina</i> , à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULLIEN.	6
* <i>Célimare le Bien-Aimé</i> , à la Comédie-Française, par M. FRANCISQUE SARCEY.	9
<i>Le Théâtre au Salon</i> , par M. ARSÈNE ALEXANDRE.	12
* <i>La Bulle d'amour</i> , au Théâtre Marigny, par M. MERCKLEIN. <i>Le Théâtre à Londres</i> : « <i>Lord and Lady Algy</i> », au Comedy Theatre, par M. PAUL VILLARS.	18
<i>La Mode au Théâtre</i> , par Madame CLAIRE DE CHANGENAY.	24
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>Madame de Nuovina</i> , rôle de Carmen. — OPÉRA-COMIQUE. — (Couverture).	
<i>Portrait de Madame Rose Caron</i> , par M. LÉON BONNAT. — En regard de la page.	8
<i>Portrait de Théâtre, Madame Réjane</i> , par M. PAUL-ALBERT BESSARD. — En regard de la page.	17
7. — JUILLET.	
<i>Mademoiselle Ludwig</i> , de la Comédie-Française, par M. JULES CLARETTE.	2
* <i>La Vie de Bohème</i> , à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULLIEN.	3
<i>Ermète Novelli</i> , à la Renaissance, par M. FRANCISQUE SARCEY.	11
* <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> , à la Comédie-Française, par PAUL PÉRET.	14
* <i>Le Maréchal Chaudron</i> , à la Gaité, par M. ADOLPHE ADERER.	20
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>Mademoiselle A. Favier</i> , rôle de Césarine Michelin, « <i>Le Maréchal Chaudron</i> ». — GAITÉ. — (Couverture).	
<i>Mademoiselle Kalb</i> dans sa loge. — COMÉDIE-FRANÇAISE. — En regard de la page.	11
* <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> (acte II), MM. Coquelin cadet, Truffier, Leloir. — COMÉDIE-FRANÇAISE. — En regard de la page.	14
8. — AOÛT.	
<i>Le Théâtre l'Été</i> , par FRANCISQUE SARCEY.	2
* <i>Thais</i> , à l'Opéra, par ADOLPHE ADERER.	3
* <i>Le Tricorne enchanté</i> , à la Comédie-Française, par M. THÉOPHILE GAUTIER FILS.	9
* <i>Sans Rimes, ni Raison</i> , au Cercle de l'Union Artistique, par M. GASTON JOLLIVET.	13
<i>La Comédie et la Tragédie au Conservatoire</i> , par M. ARSÈNE ALEXANDRE.	21
<i>Charles Garnier</i> , architecte de l'Opéra, par M. FRANCISQUE SARCEY.	24
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>Mademoiselle Mendès</i> , rôle de la Charmeuse, « <i>Thais</i> ». — OPÉRA. — (Couverture).	
<i>Mademoiselle Sorel</i> , « <i>Madame Sans-Gêne</i> », rôle de Caroline, reine de Naples. — VAUDEVILLE. — En regard de la page.	8
<i>Mademoiselle Du Minil</i> , « <i>Sans Rimes, ni Raison</i> », rôle de Phœbé. — COMÉDIE-FRANÇAISE. — En regard de la page.	17
9. — SEPTEMBRE.	
* <i>Déjanire</i> , aux Arènes de Béziers, par M. ADOLPHE ADERER.	2

* <i>La Fille aux Écus</i> , au Théâtre de la République, par M. FRANCISQUE SARCEY.	7
<i>Le Théâtre dans le Monde. Une Fête au Château de Rocquencourt</i> , par M. GASTON JOLLIVET.	11
<i>Le Théâtre en Portugal</i> : « <i>O Regente</i> », de M. de Mesquita, par M. ÉPIHEM VINCENT.	17
<i>Le Théâtre à Milan</i> : « <i>Hedda</i> », de M. Le Borne, au Lirico, par M. CHARLES DELGOUFFRE.	22
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>Mademoiselle Debério</i> , rôle d'Alésia, « <i>La Poupée</i> ». — GAITÉ. — (Couverture).	
<i>Mademoiselle de Nocé</i> , « <i>Les Huguenots</i> », rôle de Marguerite de Navarre. — OPÉRA. — En regard de la page.	6
<i>Mademoiselle Starck</i> , « <i>Sans Rime, ni Raison</i> » (revue), rôle de Marguerite d'Écosse. — UNION ARTISTIQUE. — En regard de la page.	19
10. — OCTOBRE.	
* <i>Louis XI</i> , à la Comédie-Française, par M. FRANCISQUE SARCEY.	2
<i>Les Représentations du Théâtre-Espagnol à Paris</i> , par M. ÉPIHEM VINCENT.	7
* <i>Le Prophète</i> , à l'Opéra, par M. ADOLPHE JULLIEN.	14
* <i>Les quatre Filles Aymon</i> , aux Folies-Dramatiques, par M. ADOLPHE ADERER.	19
* <i>Zaza</i> , au Vaudeville, par M. GASTON JOLLIVET.	24
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>Madame Maria Guerrero</i> , rôle de Clara, « <i>La Niña Boba</i> ». — RENAISSANCE. — (Couverture).	
* <i>Louis XI</i> (acte IV), M. Silvain, M. Albert Lambert fils. — COMÉDIE-FRANÇAISE. — En regard de la page.	4
<i>Les Comédiens</i> , par M. J.-L. GÉROME. — En regard de la page.	21
11. — NOVEMBRE.	
* <i>Médée</i> , à la Renaissance, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.	2
* <i>Colinette</i> , à l'Odéon, par M. FRANCISQUE SARCEY.	7
<i>Le Spectacle au Gymnase</i> : « <i>Marraine</i> », par M. GASTON JOLLIVET.	13
— « <i>1807</i> », par M. GASTON JOLLIVET.	16
* <i>Championnet</i> , au Théâtre des Nations, par M. LÉO CLARETTE.	19
<i>La Mode au Théâtre</i> , par Madame CLAIRE DE CHANGENAY.	24
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>Mademoiselle Mégard</i> , rôle de Julia Dubourg, « <i>Marraine</i> ». — GYMNASÉ DRAMATIQUE. — (Couverture).	
* <i>Colinette</i> (acte IV). — ODÉON. — En regard de la page.	8
* <i>1807</i> (scène V). — GYMNASÉ. — En regard de la page.	17
12. — DÉCEMBRE.	
NUMÉRO DE NOËL. — LA DANSE.	
<i>Une Année du « THÉÂTRE »</i> , par M. FRANCISQUE SARCEY.	2
<i>La Danse à l'Académie nationale de Musique</i> , par M. ANTONIN PROUST.	4
<i>A travers la Danse</i> : Danses Loie-Fuller; danses espagnoles; danses orientales; danses japonaises; danses anciennes, par M. ADOLPHE ADERER.	17
<i>Les danses excentriques anglaises</i> , par M. O. STEPHEN.	27
HORS TEXTE EN COULEURS :	
<i>La Loie Fuller</i> . — FOLIES-BERGÈRE. — (Couverture).	
<i>Mademoiselle Mauri</i> . — OPÉRA. — En regard de la page.	4
<i>Mademoiselle Subra</i> . — OPÉRA. — En regard de la page.	8
<i>Mademoiselle Cléo de Mérode</i> . — OPÉRA. — En regard de la page.	16
<i>Mademoiselle Laboumskaya</i> . — En regard de la page.	24

2° TABLE SYSTÉMATIQUE

(Les numéros en caractères gras indiquent les numéros des fascicules et renvoient à la table des sommaires.)

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

<i>Les Maîtres chanteurs de Nuremberg</i> , de RICHARD WAGNER. — Article de M. ADOLPHE JULLIEN. Portraits et scènes : M ^{lles} Bréval, Granjean; MM. David, Vaguet, Renaud, Delmas, Gresse, Alvarez.	1
<i>L'Étoile</i> , ballet pantomime de MM. Ad. Aderer et C. de Roddaz. — Article de M. ADOLPHE ADERER. Portraits et scènes : M ^{lles} Mauri, Ladam, Salle, Guillemain, Esnel, Labatoux, Robin, Invernizzi, Torri, Lobstein, Piodi; M. Hansen, la petite classe. Décor du ballet.	3
<i>Mademoiselle Lucienne Bréval</i> . — Article de M. ADOLPHE JULLIEN. Portraits de M ^{lles} Lucienne Bréval dans ses principaux rôles.	4
<i>Thais</i> , opéra en quatre actes et sept tableaux, d'après le roman de M. ANATOLE FRANCE, poème de M. GALLET, musique de M. J. MASSENET. — Article de M. ADOLPHE ADERER. Portrait de M. JULES MASSENET. Portraits et scènes : MM. Delmas, Vaguet; M ^{lles} Berthet, Mendès de Léon.	6
<i>Mademoiselle de Nocé</i> , rôle de Marguerite de Navarre des <i>Huguenots</i>	9
<i>Le Prophète</i> , opéra en cinq actes, d'EUGÈNE SCRIBE, musique de MEYERBEER. — Article de M. ADOLPHE JULLIEN. Scènes et portraits : M ^{lles} Delna, M. Alvarez, M ^{lles} Lobstein, M. Vazquez.	10
LA DANSE A L'OPÉRA. — Article de M. ANTONIN PROUST. Portraits de M ^{lles} Morlet, Carré, Hatrel, Subra, Salle, Mante, Sandrini, S. Mante, Mauri, Meunier, Keller, Sirède, Hirsch, Zambelli, Chabot, Boos, Lobstein, Viollet, Invernizzi, Cléo de Mérode, Vangoethen, Piodi, Trelluyer, Robin, Torri, Monchanin, Mestais, Ixart, etc, etc.	12
COMÉDIE-FRANÇAISE	
<i>Catherine</i> , comédie en quatre actes, de M. HENRI LAVEDAN. — Article de M. PAUL PÉRET. Portrait de M. HENRI LAVEDAN. Portraits et scènes : M ^{lles} Brandès (couleur), Lecomte, Lara. Scènes d'ensemble des actes I, II, IV.	2
<i>La Retraite de Mademoiselle REICHENBERG. Athalie</i> . — Article de M. ADOLPHE ADERER. Scènes d'ensemble des actes I, II, III et V.	2
Les Débuts de Mademoiselle REICHENBERG. — Article de M. FRANCISQUE SARCEY.	3
<i>La Représentation d'adieu de Mademoiselle REICHENBERG</i> . — Article de M. PAUL PÉRET. Portraits de M ^{lles} Reichenberg dans ses principaux rôles.	3
<i>La Martyre</i> , drame en cinq actes en vers, de M. JEAN RICHEPIN. — Article de M. FRANCISQUE SARCEY. Portraits de MM. JEAN RICHEPIN et JULES CLARETTE. Portraits et scènes : MM. Worms, Georges Berr, de Féraudy, Paul Mounet, Villain. Scènes d'ensemble des actes I, II, III, IV, V.	5
<i>Célimare le bien-aimé</i> , comédie en trois actes, de E. LABICHE et DELACOUR. — Article de M. FRANCISQUE SARCEY. Portrait de EUGÈNE LABICHE. Portraits de M ^{lles} Muller, M. Leloir, de Féraudy, Laugier, G. Berr, Coquelin Cadet.	6
<i>Mademoiselle Jeanne Ludwig</i> . — Article de M. JULES CLARETTE. Portraits de M ^{lles} Ludwig.	7
<i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> , comédie en cinq actes, de MOLIÈRE. — Article de M. PAUL PÉRET. Portraits et scènes : MM. Coquelin Cadet, Prudhon, Truffier, Leloir, Hamel, G. Berr, Boucher, Albert Lambert; M ^{lles} Muller, Kalb, Nancy-Martel, Fayolle.	7
<i>Le Tricorne enchanté</i> , comédie en un acte, en vers, de THÉOPHILE GAUTIER. — Article de M. THÉOPHILE GAUTIER FILS. Portrait de M. THÉOPHILE GAUTIER dans le rôle de Géronte. Portraits et scènes : MM. Coquelin Cadet, Pierre Laugier, Debilly, G. Berr; M ^{lles} Muller.	8
<i>Louis XI</i> , tragédie en cinq actes, en vers, de CASIMIR DELAVIGNE. Article de M. FRANCISQUE SARCEY. Scènes et portraits : MM. Hamel, Falconnier, Silvain, Albert Lambert fils; M ^{lles} du Minil, Lecomte. Scènes d'ensemble des actes II, IV, V.	10

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

A propos de <i>Sapho</i> . — Article de M. HENRI GAIN. Portrait de M ^{lles} CALVÉ.	1
Les Représentations de Madame BRÉMA. — Article de M. ADOLPHE JULLIEN. Portraits de M ^{lles} Bréma dans ses principaux rôles.	2
<i>Le Roi l'a dit</i> , opéra-comique en deux actes, d'EDMOND GONDINET. — Article de M. PHILIPPE GILLET. Scène d'ensemble de l'acte I.	4
<i>Fervaal</i> , action musicale en quatre tableaux, par M. V. d'INDY. — Article de M. ADOLPHE JULLIEN. Portrait de M. V. d'INDY. Portraits et scènes : M ^{lles} Jeanne Raunay, M. Imbart de la Tour.	5
Les Représentations de Madame DE NUOVINA. — Article de M. ADOLPHE JULLIEN. Portraits de M ^{lles} DE NUOVINA dans ses principaux rôles.	6
<i>La Vie de Bohème</i> , comédie lyrique en quatre actes, de MM. P. GIUCOSA et J. ILlica. Musique de M. GIACOMO PUCCINI. — Article de M. ADOLPHE JULLIEN. Portrait de M. GIACOMO PUCCINI. Scènes et portraits : MM. Fugère, Bouvet, Maréchal, Isnardon, Jacquet, M ^{lles} Guiraudon, Tiphaine. Scènes d'ensemble des actes I, II, III, IV.	7

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

<i>Don Juan de Mañara</i> , drame en quatre actes, en vers, de M. EDMOND HARAUCOURT. — Article de M. FRANCISQUE SARCEY. Scènes et portraits : MM. Edmond HARAUCOURT, Ginisty; M ^{lles} Laparcerie, Chapelas, Myrick, Page, Grumbach; M ^{lles} Ixart, de l'Opéra; MM. Lemarchand, Coste, Janvier. Scènes d'ensemble des actes I, II, III, IV.	4
<i>Mon Enfant</i> , comédie en trois actes, de M. AMBROISE JANVIER. — Article de M. GASTON JOLLIVET. Portrait de M. A. JANVIER DE LA MOTTE. Scènes et portraits : scènes d'ensemble des actes I, II, III.	6
<i>Colinette</i> , pièce en quatre actes, de MM. G. LENÔTRE et G. MARTIN. — Article de M. FRANCISQUE SARCEY. Portraits de MM. LENÔTRE et G. MARTIN, de MM. GINISTY, directeur; DHERBILLY, régisseur général et FOGGALTY, 1 ^{er} régisseur. Scènes et portraits : M ^{lles} Yahne, M. Chelles. Scènes d'ensemble des actes I, II, III, IV.	11

THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN

<i>Cyrano de Bergerac</i> , pièce en cinq actes, en vers, de M. EDMOND ROSTAND. — Lettre de M. COQUELIN. — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE. Portrait de M. EDMOND ROSTAND. Scènes et portraits : M. Coquelin. Scènes d'ensemble des actes I, II, III, IV, V.	1
---	---

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE

<i>Paméla</i> , marchande de frivolités, comédie en quatre actes, de M. VICTORIEN SARDOU. — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE. Portrait de M. VICTORIEN SARDOU. Scènes et portraits : M ^{lles} Réjane, Jenny Rose, M ^{lles} Martial, MM. Huguenet, Fleury, Mangin. Scènes d'ensemble des 1 ^{er} , 2 ^{es} , 4 ^{es} , 6 ^{es} , 7 ^{es} tableaux.	3
<i>Madame Sans-Gêne</i> . Portrait de Mademoiselle SOREL. Rôle de Caroline, reine de Naples.	8
<i>Zaza</i> , comédie en cinq actes, de MM. PIERRE BERTON et CHARLES SIMON. — Article de M. GASTON JOLLIVET. Scènes et portraits : M ^{lles} Réjane, M. Huguenet.	10

GYMNASE DRAMATIQUE

<i>Les Transatlantiques</i> , comédie en quatre actes, de M. ABEL HERMANT. — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE. Portrait de ABEL HERMANT. Scènes et portraits : M ^{lles} Carlix. Scènes d'ensemble des actes I, III, IV.	2
--	---

THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE-COMIQUE		NUMÉROS
<i>Mariage Bourgeois</i> , comédie en quatre actes, de M. ALFRED CAPUS. — Article de M. RENÉ MAIZEROT. Portrait de M. ALFRED CAPUS. Scènes d'ensemble des actes I, III, IV.	4	3
LES MATHURINS		
Portrait de Mademoiselle MARGUERITE DEVAL, directrice	5	10
THÉÂTRE DES NOUVEAUTÉS		
<i>Le Contrôleur des Wagons-Lits</i> , pièce en trois actes, de M. ALFRED BISSON. — Article de M. GASTON JOLLIVET. Portraits de M ^{lles} de Miramont, M. Lender	11	4
MARIGNY-THÉÂTRE		
<i>La Bulle d'amour</i> , ballet en douze tableaux de M. G. FEYDEAU, musique de M. F. THOMÉ. — Article de M. ABEL MERCKLEIN. Portraits de MM. G. FEYDEAU et F. THOMÉ. Scènes d'ensemble des 5 ^e , 7 ^e , 8 ^e , 10 ^e tableaux	1	6
FOLIES-BERGÈRE		
<i>Le Docteur blanc</i> , pantomime de M. CATULLE MENDES. Portrait de M. SÉVERIN	2	1
LE THÉÂTRE DANS LE MONDE		
La Représentation du Cercle de la rue Royale. — Article de M. GASTON JOLLIVET. Scènes et portraits : MM. Petit-Leroy, comte de la Roche-Fontenilles, comte Gérard de Ganay, M. Beer, de la Comédie-Française; M ^{lles} Deval, Médal.	11	2
<i>Flora ou l'Enfant du Pavé</i> . — Article de M. GASTON JOLLIVET. Portrait de M ^{lle} Gerfaut	5	3
La Représentation lyrique du Cercle de l'Union Artistique. — Article de M. GASTON JOLLIVET. Portraits de M ^{lles} Rose Caron, M ^{lles} Royer, Marty, Sujol, Marignan; MM. Saléza, Mauquière, Bouvet, Rother.	7	5
<i>Sans rimes, ni raison</i> , au Cercle de l'Union Artistique. — Article de M. GASTON JOLLIVET. Scènes et portraits : MM. M., membre du Cercle; Galipaux, Truffier, Noblet, Dehelly; M ^{lles} M. Lavigne, Garick, Caux, Starck, Hatto, Mazarin, Mily-Meyer, Du Minil, Médal, J. Petit. Portrait de Mademoiselle STARCK (couleur).	11	8
Une Fête au Château de Rocquencourt. — Article de M. GASTON JOLLIVET. Scènes et portraits : MM. Galipaux, Baron, Cooper, Baron fils, Tarride; M ^{lles} Lender, Médal, Grimault, Marguerite Deval, Lamarre	5	9
LE THÉÂTRE A NEW-YORK		
KNICKERBOCKER THEATRE		
<i>The Countess Valeska</i> . — Article de M. CHARLES DE KAY. Scènes et portraits : Miss Marlove. Scènes d'ensemble des actes I, II, III, IV.	10	4
LE THÉÂTRE EN PORTUGAL		
THEATRE DONA MARIA II		
<i>O Regente</i> . — Article de M. EPHREM VINCENT. Scènes et portraits : M ^{lles} Rosa Damasceno; MM. João Rosa, Augusto Rosa. Scènes d'ensemble des actes I, II, V	11	9
LE THÉÂTRE EN ESPAGNE		
Les Représentations du THÉÂTRE-ESPAGNOL à Paris. — Article de M. EPHREM VINCENT. Scènes et portraits : M ^{lles} Maria Guerrero, Gill; MM. Diaz de Mendoza, Robles, Torner, Cirera. Scènes d'ensemble de <i>El Desden con el Desden</i>	9	10

LE THÉÂTRE A LONDRES		NUMÉROS
HAYMARKET		
<i>Le Petit Pasteur</i> , par M. J. M. BARRIE. — Article de M. PAUL VILLARS. Scènes et portraits : M. Elliot, Miss Fairbrother. Scènes d'ensemble des actes I, II, III, IV	2	2
GAIETY THEATRE		
<i>The Circus Girl</i> . Portrait de Miss ETHEL HAYDON	2	2
HER MAJESTY'S		
<i>Jules César</i> , de SHAKESPEARE. — Article de M. PAUL VILLARS. Scènes et portraits : the Misses Hambury, Milliard; MM. Fulton, Lewis Walter, Tree, Mac Leay. Scènes d'ensemble des actes I, II	3	3
COMEDY THEATRE		
<i>Lord and Lady Algy</i> , de M. CARTON. — Article de M. PAUL VILLARS. Scènes et portraits : Miss Fannie Ward. Scènes d'ensemble de l'acte II	6	6
Les Danses de MUSIC-HALL'S en Angleterre. — Article de M. O. STEPHEN. Scènes et portraits : the Misses Nellie Navette, Kate Adams, Gora, Ruby Winstone, Queenie Lawrence, May Belford, Zanfretta	12	12
LE THÉÂTRE EN ITALIE		
Portrait de Madame ELÉONORA DUSE	3	3
<i>Ermete Novelli</i> . — Article de M. FRANCISQUE SARCEY. Portraits de M. ERMETE NOVELLI dans douze de ses rôles.	7	7
LIRICO DE MILAN		
<i>Hedda</i> , légende scandinave, opéra de M. LE BORNE. — Article de M. CH. DELGOUFFRE. Scènes et portraits : M. Fernand Le Borne; M ^{lles} Mary Garnier, Elvira Lorini. Scène d'ensemble de l'acte II	9	9
ARÈNES DE BÉZIERS		
<i>Dejanire</i> , tragédie en quatre actes, de M. LOUIS GALLET, musique de M. C. SAINT-SAËNS. — Article de M. ADOLPHE ADERER. Scènes d'ensemble des actes I, III. Vue de la scène; l'arrivée de Dejanire; la fontaine au vin à Béziers	9	9

5^e TABLE ALPHABÉTIQUE DES PORTRAITS D'AUTEURS ET D'ARTISTES

(Cette table ne contient que les portraits individuels et il convient, pour les scènes collectives, de se reporter à la table systématique.)

ADAMS (Miss Kate). <i>The Circus Girl</i> , n° 12, p. 27.	BRASSEUR. Variétés. Rôle de Paul Costard. <i>Le nouveau Jeu</i> , n° 3, p. 14.
ALVAREZ. Opéra. Rôle de Walther. <i>Les Maîtres Chanteurs</i> , n° 1, p. 21.	BRÉMA (M ^{lles}). Opéra-Comique. Rôle de Dalila. <i>Samson et Dalila</i> (couleur), n° 2, couverture et p. 15.
— Rôle de Jean. <i>Le Prophète</i> , n° 10, p. 16.	— Rôle de Kundry, 2 cost., n° 2, p. 16.
ANNUNZIO (Gabriel d'), auteur de la <i>Ville morte</i> , n° 2, p. 12.	— Rôle d'Orphée, 2 poses, n° 2, p. 17.
BARON FILS. Rôle du Concierge. <i>C'est la dernière</i> , n° 9, p. 16.	— Rôle d'Ortrude, n° 2, p. 17.
BELFORD (Miss May), n° 12, p. 28 et 30.	BRÉVAL (M ^{lles} L.). Opéra. Rôle d'Eva. <i>Les maîtres Chanteurs</i> , n° 1, p. 18.
BERNOU (M ^{lles}). Gymnase. Rôle d'Elsa. <i>L'Ainée</i> , n° 5, p. 17.	— Rôle de Salammbô (couleur), n° 4, couverture et p. 11.
BERNHARDT (M ^{lles} Sarah). Renaissance, n° 1, p. 9.	— Dans sa loge, p. 8.
— Dans sa bibliothèque, n° 5, p. 10.	— Rôle de Brunehild, p. 9.
— Rôle de Médée, n° 11, p. 1.	— A la Ville, p. 10.
BERR (G.). Français. N° 5, p. 4.	— Rôle de Yaminah, p. 10.
— N° 6, p. 11.	CALVE (M ^{lles}). Opéra-Comique. Rôle de Sapho, n° 1, p. 14.
— Rôle de Gringoire. Statuette par M. Ascoli, n° 6, p. 16.	CAPUS (Alfred), auteur de <i>Mariage bourgeois</i> , n° 4, p. 13.
BÉRY (M ^{lles} A.). Odéon. Rôle de M ^{lles} de Précigné dans <i>Mon Enfant</i> , n° 5, p. 23.	CARLIX (M ^{lles}). Gymnase. Rôle de Biddy. <i>Les Transatlantiques</i> , n° 2, p. 11.
BLANC (M ^{lles}). Opéra. n° 12, p. 9.	CARON (M ^{lles} Marguerite). Variétés. Rôle de M ^{lles} Paul Costard. <i>Le nouveau Jeu</i> , n° 3, p. 16.
BOOS (M ^{lles}). Opéra. N° 12, p. 7.	CARON (M ^{lles} Rose). Rôle d'Iphigénie (couleur), n° 5, en regard de la page 19.
— N° 12, p. 12.	
BOUVET. Union Artistique. Rôle d'Oreste. <i>Iphigénie</i> , n° 5, p. 19.	
BRANDÈS (M ^{lles} Marthe). Comédie-Française (couleur), n° 2, en regard de la page 2.	

- CARON (M^{me} Rose), par M. Léon Bonnat (couleur), n° 6, en regard de la page 8.
- CARRÉ (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 1.
— N° 12, p. 13.
— N° 12, p. 15.
- CAUX (M^{lle}). Union artistique. Rôle d'une Carpe du Léthé, n° 8, p. 14.
- CHABOT (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 7.
- CHEIREL (M^{lle}). Palais-Royal. Rôle d'Eva. *Le Boulet*, n° 5, p. 22.
- CLARETTE (Jules), administrateur général de la Comédie-Française, n° 5, p. 1.
- COULUS (Romain), auteur de *Lysiane*, n° 5, p. 9.
- COQUELIN. Porte-Saint-Martin. Rôle de Cyrano de Bergerac, n° 1, p. 5.
- COQUELIN (Cadet). Français. N° 6, p. 11.
— N° 7, p. 16.
- CORA (Miss). Ballet Monte-Cristo, n° 12, p. 27.
- DALLEY (M^{lle}). Gymnase. Rôle de Dorothée. *L'Ainée*, n° 5, p. 15.
- DAMIS (M^{lle}). Gymnase. Rôle de Josabeth. *L'Ainée*, n° 5, p. 17.
- DAMASCENO (M^{me} Rosa). Théâtre Dona Maria, n° 9, p. 17.
- DARMONT. Renaissance. Rôle de Jason. *Médée*, n° 11, p. 6.
- DARTY (M^{lle} Gilda). Conservatoire. N° 8, p. 23.
- DEBÉRIO (M^{lle}). Gaité. Rôle d'Alésia. *La Pougée* (couleur), n° 9, couverture.
— Rôle de Denise. *Mam'zelle Quat'sous*, n° 1 (couleur), en regard de la page 2.
- DEHELY. Français. Rôle de l'Amant. Union Artistique, n° 8, p. 20.
- DELMAS. Opéra. Rôle d'Athanaël. *Thais*, n° 8, p. 5.
- DELNA (M^{me}). Opéra. Rôle de Fidès. *Le Prophète*, n° 10, p. 15.
- DESJÉ (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 9.
- DESPRÉS (M^{lle}). Gymnase. Rôle de Lia. *L'Ainée*, n° 5, p. 16.
- DEVAL (M^{lle} Marguerite). Cercles. N° 2, p. 22-23.
— Rôle de Merluchette. *C'est la dernière*, n° 9, p. 15.
— Mathurins. N° 10, p. 18.
- DIÉTRIE (M^{lle}). Variétés (couleur). N° 2, en regard de la page 23.
— Portrait par M. Rixens, n° 6, p. 16.
— Rôle de Riquiqui. *Le nouveau Jeu*, n° 3, p. 15 et 24.
- DIEUDONNÉ. Variétés. Rôle de Labosse. *Le nouveau Jeu*, n° 3, p. 14.
- DUPRÉ (M^{lle} Blanche). Renaissance. Rôle de Callidice. *Médée*, n° 11, p. 4.
- DEMÉNY. Variétés. Rôle de Duranty. *Le nouveau Jeu*, n° 3, p. 14.
- DU MINIL (M^{lle}). Français. Rôle de Phœbé. Union Artistique (couleur), n° 8, en regard de la page 17.
- DUSE (M^{me} Eleonora). N° 3, p. 13.
- ESNEL (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 22.
- EVIAN (M^{lle}). Gymnase. Rôle de Desdémone. *L'Ainée*, n° 5, p. 15.
- FAVIER (M^{lle} A.). Gaité. Rôle de Césarine Michelin. *Le Maréchal Chaudron* (couleur), couverture, n° 7, p. 21, 22, 24.
- FÉRAUDY (de). Français. N° 6, p. 11.
- FREYDEAU (Georges), auteur de *Bulle d'amour*, n° 6, p. 18.
- FUGÈRE. Opéra-Comique. Rôle de Schannard. *Vie de Bohème*, n° 7, p. 4.
- GALIPAUX. Rôle de l'Homme-canon. *C'est la dernière*, n° 9, p. 11.
- GALLAY (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 16.
- GARRICK (M^{lle}). Union Artistique. Rôle d'un Turco, n° 8, p. 14.
- GARNIER (Charles), architecte de l'Opéra, n° 8, p. 24.
- GARNIER (M^{me} Mary). Lirico. Rôle de Hedda, n° 9, p. 23.
- GAUTIER (Théophile), auteur du *Tricorné enchanté*. Costume de Géronte, n° 8, p. 9.
- GERFAUT (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 10.
— N° 5, p. 24.
- GRANIER (M^{lle} Jeanne). Variétés. Rôle de Bobette. *Le nouveau Jeu*, n° 3, p. 14.
- GRANJEAN (M^{lle}). Opéra. Rôle de Magdalène. *Les maîtres Chanteurs* (couleur), n° 4, couverture et p. 17.
- GRIMAULT (M^{lle}). Rôle de la Sirène. *C'est la dernière*, n° 9, p. 14.
- GUERRERO (M^{me} Maria). Théâtre-Espagnol. Portrait en couleurs. Rôle de Clara. N° 10, couverture et p. 9.
— Dans une saynète valencienne, p. 10.
— Dans *El Vergonzoso en Palacio*, p. 11.
— Dans la *Villana de Valleclos*, p. 12.
- GUILLEMIN (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 22.
- GUYMA (M^{lle}). Renaissance. Rôle de Laure Caudette. *Lysiane*, n° 5, p. 23.
- HANBURY (Miss L.). Her Majesty's. Rôle de Calpurnia. *Jules César*, n° 3, p. 17.
- HANSEN. Opéra. N° 3, p. 22.
- HANSEN. Opéra. N° 12, p. 10.
- HATREL (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 1.
— N° 12, p. 15.
- HAYDON (Miss Ethel). Gaiety Theatre. N° 2, p. 20.
- HENRIOT (M^{lle}). Conservatoire. N° 8, p. 22.
- HENRIOT (M^{me}). Odéon. Rôle de Mathilde. *Mon Enfant*, n° 5, p. 24.
- HERMANT (Abel), auteur des *Transatlantiques*, n° 2, p. 9.
- HIRSCH (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 6.
- HUGUENET. Vaudeville. Rôle de Barras. *Pamela*, n° 3, p. 5.
— Rôle de Cascart. *Zaza*, n° 10, p. 24.
- INDY (Vincent d'), auteur de *Fervaal*, n° 5, p. 12.
- IMBART DE LA TOUR. Opéra-Comique. Rôle de Fervaal, n° 5, p. 12.
- INVERNIZZI (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 23.
— N° 12, p. 8.
- IXART (M^{lle}). Opéra. Dans *Don Juan de Mañara*, à l'Odéon. N° 4 (couleur), en regard de la p. 4.
— N° 12, p. 16.
- JANVIER DE LA MOTTE (A.), auteur de *Mon Enfant*, n° 6, p. 2.
- KALB (M^{lle}). Français. (Couleur), n° 7, en regard de la p. 11.
- KELLER (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 5.
- LABATOUX (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 23.
- LABICHE (Eug.), auteur de *Célimare le Bien-Aimé*, n° 6, p. 9.
- LABOUNSKAYA (M^{lle}). N° 12, p. 24.
- LADAM. Opéra. N° 3, p. 22.
- LAMARRE (M^{lle}). Rôle de Becauer. *C'est la dernière*, n° 9, p. 16.
- LARA (M^{lle}). Comédie-Française. N° 2, p. 4.
- LAUGIER (P.). Français. N° 6, p. 11.
- LAWRENCE (Miss Queenie). Danses excentriques, n° 12, p. 28.
- LAVEDAN, auteur de *Catherine*, n° 2, p. 3.
- LAVIGNE (M^{lle} Alice). Palais-Royal. N° 4, p. 7.
- LAVIGNE (M^{lle} M.). Union artistique. N° 8, p. 13.
- LE BORNE (Fernand), auteur de *Hedda*, n° 9, p. 22.
- LELOIR. Français. N° 6, p. 10.
- LEMAITRE (Jules), auteur de *L'Ainée*, n° 5, p. 15.
— Son portrait, par M. Ferdinand Humbert, n° 6, p. 14.
- LENDER (M^{lle} M.). Nouveautés. Rôle de Lucienne Godefroid. *Contrôleur des Wagons-Lits*, n° 4, p. 17.
- LEWIS-WALLER. Her Majesty's. Rôle de Brutus. *Jules César*, n° 3, p. 17.
- LOBSTEIN (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 23.
— N° 12, p. 8.
- LOÏE-FULLER (L.), portrait en couleurs, n° 12. Couverture et p. 17 et 18.
- LORINI (M^{me} Elvira). Lirico. Rôle d'Edith. *Hedda*, n° 9, p. 24.
- LUDWIG (M^{lle}). Français. N° 7, p. 1 et 2.
- M... Union artistique. Rôle d'Esculape, n° 8, p. 13.
- MAC LEAY. Her Majesty's. Rôle de Cassius. *Jules César*, n° 3, p. 17.
- MAGNIER (M^{lle} M.). Variétés. Rôle de M^{me} Costard. *Le nouveau Jeu*, n° 3, p. 15 et 24.
- MANTE (M^{lle} S.). Opéra. N° 12, p. 4 et 5.
- MANTE (M^{lle} L.). Opéra. N° 12, p. 4.
- MANUEL (M^{lle}). Athénée-Comique. (Couleur), n° 3, en regard de la p. 21.
- MARLOWE (Miss). Knickerbocker Theatre. Rôle de *The Countess Valeska*. N° 4 (couleur), en regard de la page 21.
- MARTIAL (M^{me}). Vaudeville. Rôle de M^{me} Tallien. *Pamela* (couleur), n° 3. Couverture.
- MASSINET (Jules), auteur de *Thais*, n° 8, p. 3.
- MAUGUIÈRE. Union artistique. Rôle de Pylade. *Iphigénie*, n° 5, p. 19.
- MAURI (M^{lle} Rosita). Opéra. Ballet de *L'Étoile*, n° 3, p. 21.
— (Couleurs), n° 12, en regard de la p. 4.
- MEDAL (M^{lle}). Rôle de la Torpille. *C'est la dernière*, n° 9, p. 14.
— Cercle de la Rue Royale. N° 2, p. 23.
- MÉGARD (M^{lle}). Gymnase. Rôle d'Hortense. *Mariage bourgeois*, n° 4, p. 23 et 24.
— Rôle de Julia Dubourg. *Marraine*, n° 11, couverture (couleur), et p. 12.
— Page 24, deux toilettes.
- MENDES (Catulle), auteur de *Médée*, n° 11, p. 2.
- MENDES (M^{lle}). Opéra. Rôle de la Charmeuse. *Thais* (couleur), n° 8, couverture et p. 8.
- MÉRODE (M^{lle} Cléo de). Opéra. N° 1, p. 23 et 24.
— N° 12, p. 10 (quatre poses) et couleur, en regard de la p. 16.
- MESTAIS (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 16.
- MEUNIER (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 5.
- MEYER (M^{lle} Mily). Union artistique. Rôle d'Elle. N° 8, p. 16.
- MILLIARD (Miss). Her Majesty's. Rôle de Portia. *Jules César*, n° 3, p. 19.
- MIRAMONT (M^{lle} de). Nouveautés. Rôle d'Angèle. *Contrôleur des Wagons-Lits*, n° 4, p. 16.
- MIRBEAU (Oct.), auteur des *Mauvais Bergers*, n° 1, p. 9.

- MONCHANIN (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 15.
— N° 12, p. 16.
- MONTALBERT (M^{lle}). N° 12, p. 17.
- MORLAIX (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 15.
- MORLET (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 1.
- MOUNET (Paul). Français. Rôle de Latro. *La Martyre*, n° 5, p. 7.
- MULLER (M^{lle}). Français. N° 6, p. 9.
- NELLIE NAVETTE (Miss). Danse de Matelots, n° 12, p. 27 et 28.
- NOË (M^{lle} de). Opéra. Rôle de Marguerite de Navarre. *Les Huguenots* (couleur), n° 9, en regard de la p. 6.
- NOVELLI (Ermete), dans ses différents rôles, n° 7, p. 11, 12, 13.
- NUOVINA (M^{me} de). Opéra-Comique. Rôle de Carmen. (Couleur.) Couverture, n° 6.
— Portrait, n° 6, p. 6.
— Rôle de Carmen, p. 6.
— Rôle de Santuzza, p. 7.
— Rôle de Leila, p. 7.
— Rôle de Santuzza, p. 8.
— Rôle d'Esclarmonde, p. 8.
- PARNY (M^{lle}). Conservatoire. N° 8, p. 21.
- PÉRICAUD (Louis), auteur de *La Fille aux Écus*, n° 9, p. 8.
- PETIT (M^{lle} J.). Union artistique. Rôle de PÈVE moderne. N° 7, p. 20.
— Athénée-Comique. N° 12, p. 23.
- PRODI (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 23.
— N° 12, p. 12.
— N° 12, p. 13.
- PUCCHINI (Giacomo), auteur de la *Vie de Bohème*, n° 8, p. 3.
- R... (M^{me}). Gaité. Toilette de courses, n° 6, p. 24.
- RAUNAY (M^{lle} Jeanne). Opéra-Comique. Rôle de Guilhen. *Fervaal*, n° 5, Couverture.
— p. 11.
— p. 13.
— p. 14.
- RÉGNIER (M^{lle} Marthe). Conservatoire. N° 8, p. 22.
- REICHENBERG (M^{lle}). Français. Rôle de Suzel, n° 3, p. 11.
— Rôle d'Annette, p. 11.
— Rôle de Marthe de Moisan, p. 12.
— Rôle de la Fée Urgèle, p. 12.
- RÉJANE (M^{me}). Vaudeville. Portrait par M. A. Besnard (couleur), n° 6, en regard de la p. 17.
— Rôle de Zaza, n° 10, p. 23.
- RENAUD. Opéra. Rôle de Beckmesser. *Les maîtres Chanteurs*, n° 4, p. 18 et 21.
- RICHEPIN (Jean), auteur de *La Martyre*, n° 5, p. 1.
- ROBIN (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 23.
— N° 12, p. 13.
- ROSA (A.). Théâtre Dona Maria. Rôle de D. Alvaro Vaz d'Almada. *O Regente*, n° 9, p. 19.
- ROSA (João). Théâtre Dona Maria. Rôle de Louis XI. N° 9, p. 18.
- ROSE (M^{lle} Jenny). Vaudeville. Rôle de la Montansier. *Pamela*, n° 3, p. 4.
- ROSTAND (Edmond), auteur de *Cyrano de Bergerac*, n° 1, p. 3.
- ROTHIER. Union artistique. Rôle d'un Serviteur du Temple. *Iphigénie*, n° 5, p. 18.
— Rôle de Gunther. *Le Crépuscule des Dieux*, n° 5, p. 18.
- ROYER (M^{lle}). Union artistique. Rôle d'une Furie. *Iphigénie*, n° 5, p. 18.
- SALEZA. Union artistique. Rôle de Siegfried. *Crépuscule des Dieux*, n° 5, p. 19.
- SALLE (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 22.
— N° 12, p. 3.
— Dans sa loge avec sa chienne Mirette, n° 12, p. 14.
- SANDRINI (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 4.
- SARDOU (Victorien), auteur de *Pamela*, n° 3, p. 3.
- SÉVERIN. Folies-Bergère. *Le Docteur Blanc*. N° 1, p. 22.
- SULLY (M^{lle} Mariette). Gaité. Rôle de Thérésotte. *Mam'zelle Quat'sous*, n° 1, p. 15.
- SIRÈDE (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 5.
- SOREL (M^{lle}). Gymnase. Rôle de Valentine Chesnet. *Les Transatlantiques*, n° 2, p. 24.
- SOREL (M^{lle}). Vaudeville. Toilette de courses, n° 6, p. 24.
— Rôle de Caroline Murat. *Madame Sans-Gêne* (couleur), n° 8, en regard de la p. 8.
- STARCK (M^{lle}). Gymnase. Rôle de Diane. *Les Transatlantiques*, n° 2, p. 24.
- STARCK (M^{lle}). Union artistique. Rôle de l'Amante, n° 8, p. 14.
— Rôle de Marguerite d'Écosse. (Couleur), n° 9, en regard de la p. 19.
- SUBRA (M^{lle}). Opéra. Dans sa loge, n° 12, p. 2.
— (Couleurs.) N° 12, en regard de la p. 8.
- TAILLADÉ. N° 2, p. 2.
- TARRIDE. Rôle du Baron. *C'est la dernière*, n° 9, p. 16.
- TEMPST (Miss Mary). Shaftesbury Theatre. N° 12, p. 21.
- THOMÉ (Francis), auteur de *Bulle d'amour*, n° 6, p. 18.
- TIPHAINE (M^{lle}). Opéra-Comique. Rôle de Musette. *Vie de Bohème*, n° 7, p. 7.
- TORRI (M^{lle}). Opéra. N° 3, p. 23.
— N° 12, p. 14.
- TREE. Her Majesty's. Rôle de Marc-Antoine. *Jules César*, n° 3, p. 17.
- TRELUYER (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 12.
- TRUFFIER. Français. Rôle de Don Juan. Revue de l'Union Artistique, n° 8, p. 18.
- VAGUET. Opéra. Rôle de Nicias. *Thais*, n° 8, p. 6.
— Rôle de David. *Les maîtres Chanteurs*, n° 4, p. 18 et 20.
- VANGOTHEM (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 12.
- VAZQUEZ. Opéra. N° 12, p. 8.
- VIOLLAT (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 8.
- WARD (Miss Fannie). Comedy Theatre. Rôle de Mrs. Tudway dans *Lord et Lady Algy*, n° 6, p. 21.
- WINSTONE (Miss Ruby). Danse écossaise, n° 12, p. 28.
- WOLFF (Pierre), auteur de *Le Boulet*, n° 5, p. 20.
- WORMS. Français. Rôle d'Aruns. *La Martyre*, n° 5, p. 3.
- YARNE (M^{lle}). Gymnase. Rôle de Madeleine. *Mariage bourgeois*, n° 4, p. 23.
— Rôle de Norah. *L'Ainée*, n° 5, p. 15.
— Odéon. Rôle de Colette, n° 11, p. 7.
- ZAMBELLI (M^{lle}). Opéra. N° 12, p. 6.
— N° 12, p. 12.
- ZANFRETTE (Miss). Empire Theatre. N° 12, p. 30.

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 25, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.

ASNIÈRES. — IMPRIMERIE BOUSSOD, MANZI, JOYANT & C^{ie}, 2, AVENUE DE COURBEVOIE

LES MAÎTRES CHANTEURS



Cl. de Bary, ancienne plat. Douper.

Typographie Goupil, Paris.

M^{lle} GRANJEAN (Rôle de MAGDALENE)

NOTRE PROGRAMME

Voici ce que nous désirons que soit LE THÉÂTRE :

Un journal dans les pages duquel vienne se fixer et se classer la vie du théâtre ;

Un journal qui enregistre d'une façon définitive la physionomie, le geste et l'attitude des acteurs de ce temps ;

Un journal qui, pour chaque pièce à succès, donne une idée suffisante du décor, de la mise en scène générale, l'aspect le plus frappant de chacun des tableaux, l'instantané de la scène à effet — qui, par là, détermine et établit la tradition ;

Un journal qui, par les portraits d'actrices et d'acteurs dans tous leurs rôles importants, fournisse des notions exactes et certaines sur le costume ;

Un journal qui, depuis les Théâtres subventionnés jusqu'aux plus humbles scènes, sans nul esprit de coterie, sans le moindre parti pris de boutique, recherche uniquement le succès ; qui rende compte, non point de toutes les pièces qu'on représente, mais de celles seulement qui obtiennent une grande vogue ou qui sont intéressantes comme manifestation d'art ; qui, pour le faire, appelle à parler de la matière où ils sont le plus compétents, les critiques les plus autorisés ; qui soit une tribune libre où les auteurs, aussi bien que leurs interprètes, aient libre accès pour raconter leurs efforts et dire leurs impressions ; qui, au point de vue du texte, garantisse à tous une impartialité entière et une bonne foi absolue ; où, si l'on peut dire, l'instantané de la pensée complète l'instantané de la vision ;

Un journal qui ne se cantonne point exclusivement dans les théâtres patentés, mais qui ait ses entrées partout où se produit une représentation théâtrale, curieuse ou amusante, qui ne néglige ainsi aucune occasion de fournir sur les mœurs et les habitudes mondaines de ces documents certains qu'on trouverait sans prix sur les Théâtres de Sainte-Assise, de Trianon ou de Malmaison ;

Un journal qui, à l'Étranger, surveille les grands artistes, surprenne leurs façons, leurs attitudes et leur mise en scène ; qui se tienne au courant des grandes premières lyriques ou dramatiques aussi bien que des pantomimes, des féeries et des pièces à trucs ; qui suive au besoin nos acteurs en tournée et saisisse parfois leurs spectateurs même.

Un journal enfin où chacun fasse de son mieux pour le service du public, qui n'ait d'autre programme que de lui plaire, qui se montre tel qu'il est et qui, de tous ceux qui à des degrés divers appartiennent au théâtre et qui s'y intéressent, des auteurs, des acteurs, des spectateurs, sollicite l'appui, les conseils et la collaboration.

LE THÉÂTRE paraît une fois par mois, par fascicule de trente-deux pages de format in-4° jésus, comprenant :

UNE COUVERTURE EN COULEURS,
DEUX PLANCHES EN COULEURS,
VINGT-QUATRE PAGES DE TEXTE ILLUSTRÉES.

Prix du fascicule : **DEUX FRANCS.**

ABONNEMENTS :

PARIS : 22 FRANCS. — FRANCE : 24 FRANCS. — ÉTRANGER : 28 FRANCS.

Abonnement et Vente : 26, rue Drouot.

Publicité : 24, boulevard des Capucines.

ON S'ABONNE DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

LE THÉÂTRE

N° 1.

SOMMAIRE

Janvier 1898.

LE THÉÂTRE INSTANTANÉ, par M. FRANCISQUE SARCEY.
« CYRANO DE BERGERAC », à la Porte-Saint-Martin,
par M. ARSÈNE ALEXANDRE; lettre de M. COQUELIN.
« LES MAUVAIS BERGERS », à la Renaissance, par
M. JULES HURET; lettre de Madame SARAH BERNHARDT.
A PROPOS DE « SAPHO », à l'Opéra-Comique, par M. HENRI
CAIN.

« LES MAITRES CHANTEURS », à l'Opéra, par M. ADOLPHE
JULLIEN.
LA MODE AU THÉÂTRE. — Les Chapeaux de Femmes au
Théâtre, par M. GASTON JOLLIVET.

HORS TEXTE EN COULEURS :
MADEMOISELLE DEBÉRIO, rôle de Denise, « Mam'zelle
Quat' Sous », — GAITÉ.
LES MAITRES CHANTEURS (scène du 2^e acte). — OPÉRA.



Ch. M. Meunier.

BOUANE (M^{re} Legault)

CYRANO (M. Coquelin) LEBRET (M. Castillo)

CYRANO DE BERGERAC
ACTE V

Le Théâtre Instantané

Vous rappelez-vous le jour de fête, où nos jeunes poètes s'unirent pour célébrer la gloire de la triomphante Sarah. Elle trônait sur la scène, au milieu de la verdure et des fleurs. Chacun d'eux lui vint lire à son tour un sonnet à sa louange, qu'elle écouta debout et souriante. Parmi eux se trouvait Edmond Rostand, déjà quelque peu célèbre, mais qui vient précisément d'entrer dans la gloire aujourd'hui avec son *Cyrano de Bergerac*. Ce fut lui qui, dans ce concours à la mode italienne, emporta le prix. On avait applaudi les autres sonnets, on acclama le sien. Il se terminait par un vers dont l'effet fut prodigieux. Sarah y était appelée :

Reine de l'attitude et princesse des gestes.

Nous fûmes tous transportés ; tous nous battîmes des mains. C'est que de tous les dons qu'avaient faits, à l'enchanteresse, les fées du théâtre, nous savions qu'il n'y en avait point qu'elle possédât d'une façon plus souveraine que celui qui était marqué dans ce vers :

Reine de l'attitude et princesse des gestes.

L'attitude, le geste, oui, c'est là une part et une part très considérable du talent de l'artiste dramatique ; la meilleure peut-être, la plus séduisante en tous cas, et, de celle-là, quand l'artiste a disparu, il n'en reste rien, absolument rien. Vous pouvez encore, à la grande rigueur, donner une idée de la manière dont un passage était dit, évoquer le souvenir d'une intonation. Le son peut, dans une certaine mesure, se peindre encore avec des mots. Mais cette chose fuyante, le geste, l'attitude ?

Au théâtre, la voix et la diction forment sans doute la moitié du talent d'un acteur ; mais combien est puissant le geste ; comme il est efficace à charmer ou à enlever une foule. Frédéric Lemaître, quand il consentait à donner des leçons à un jeune artiste, se contentait de lui tracer le scénario d'une situation qu'il devait traduire d'improvisation rien que par le geste. Pour lui, la voix n'était qu'un adjuvant. C'était la mimique à qui incombait la meilleure part de la besogne.

Et le fait est que personne ne tira du geste de plus beaux effets. Je ne l'ai vu que vieux, et quand, déjà, le son ne sortait plus que sourd entre ses gencives dénuées de dents. Il remplaçait tout par le jeu de physionomie, par le geste, par l'attitude. Oh ! que de beaux gestes perdus, évanouis ! Que reste-t-il d'un geste ?

Il en resterait aujourd'hui un instantané. Oui, nous avons cette chance que la photographie puisse à cette heure fixer pour jamais un geste magnifique et le transmettre visible, éclatant, à la postérité la plus reculée. On peut espérer qu'un jour le phonographe, perfectionné par quelque Edison de l'avenir, gardera le trésor accumulé des belles intonations ; il ne les livre pour le moment que déshonorées par la pratique de Polichinelle.

La photographie surprend à la fois l'attitude et le geste, et les dépose sur la plaque fidèle. De la plaque, ils passent maintenant dans le journal ; ils rafraichissent la mémoire de ceux qui ont vu l'original, ils le révèlent à ceux qui n'ont pu assister au spectacle ; ils seront pour les curieux des siècles suivants un plaisir et un enseignement. Ils n'apprendront pas seulement à nos neveux la façon dont tel ou tel artiste rendait une scène ; ce ne serait pourtant pas là un service à dédaigner. Ils leur donneront des indications plus précieuses encore.

Il y a un détail de l'histoire théâtrale que l'on n'a pas assez étudié, justement parce que le geste est chose des plus fugitives, et qu'il se dissipe et se perd d'une génération à l'autre. C'est qu'il y a tous les vingt-cinq ans, mettons tous les demi-siècles, un stock de gestes conventionnels qui disparaissent et sont remplacés par d'autres, non moins conventionnels.

Au temps de ma jeunesse, un personnage qui, dans le vaudeville ou dans la comédie de genre, s'en faisait accroire et se donnait des airs de séducteur, ne manquait jamais de tirer son faux col et de tourner la tête avec fatuité ; s'il était furieux, il enfonçait d'un léger coup de la main son chapeau sur la tête, à moins qu'il ne boutonnât sa redingote.

Alexandre Dumas faisait répéter, à la Renaissance, sa *Dame aux Camélias*, que l'on y reprenait pour les représentations de Sarah. Au quatrième acte, lorsque Armand Duval, au comble de la colère, appelle tous les invités du bal, jette les billets de banque à la tête de Marguerite, et provoque le duc ; Dumas arrête l'acteur en scène : « Pardon ! mon ami, lui dit-il, il me semble qu'autrefois l'artiste qui créa le rôle boutonnait fiévreusement sa redingote, et ce geste ajoutait à l'émotion.

— Mon Dieu, maître, je veux bien, répondit Guity, mais nos redingotes ne se boutonnent pas ; il faudra que je m'en fasse faire une autre.

— C'est différent, répliqua Dumas en souriant. J'ai tort et vous m'avez prouvé une fois de plus que je deviens très vieux. »

Un acteur qui mettait les deux mains dans les poches qu'il distendait, marquait des intentions de balochard ; s'il prenait un revers de sa redingote et le rejetait vers l'épaule, c'était un signe de fatuité. Ces gestes et bien d'autres étaient ceux des Arnal, des Numa, des Parade et de tant d'excellents artistes qui les avaient trouvés, étudiés et les avaient conservés. Saint-Germain, qui était leur élève, en a longtemps gardé quelques-uns.

Si vous remontez à l'ancien répertoire, vous en trouverez de même qui sont fossiles ; un petit nombre s'est transmis par tradition. Ainsi le geste de chasser, en esquissant une légère chiquenaude, deux ou trois grains de tabac sur le jabot de la chemise. Le geste s'est perdu, quoi de plus simple ? On ne prise plus, on n'a plus de jabots ; de même que plus tard on n'a eu plus de redingotes qui se boutonnaient. Comprenez-vous maintenant quel intérêt il y aurait à avoir, pour chaque quart de siècle, l'ensemble complet des gestes conventionnels de l'époque. Rien qu'en feuilletant un album d'instantanés dramatiques, on verrait se lever du tombeau toute une génération avec ses mœurs, ses habitudes et le tour même de ses pensées.

Je vous ai cité quelques-uns de ces gestes ; j'en sais d'autres encore ; mais je les ai oubliés presque tous, parce qu'ils ne me frappaient pas à l'époque où je les voyais se produire sur la scène. Ils paraissaient naturels, et ils l'étaient en effet, parce qu'ils étaient chacun l'expression d'un détail de vie. On ne les remarquait donc point ; pas plus que nous remarquons à cette heure les gestes conventionnels de nos artistes. Car ils en ont, même ceux qui prétendent serrer la vérité de très près. Nous n'y faisons pas attention pour l'heure.

Mais voilà ! l'instantané les fixera dans le journal, et l'on s'en étonnera comme vous avez souri, j'imagine, du monsieur qui, pour témoigner de ses intentions de casse-assiettes, enfonçait d'une tape son chapeau sur sa tête. Oui, mais quelle leçon d'histoire ! et j'ajouterai : quelle leçon de modestie ! chaque génération a donc ses ridicules ; ne rions pas trop des chapeaux de nos grand-mères ; car nos petits-fils riront des nôtres.

Vous vous récriez là-dessus ; oui, peut-être le geste change-t-il dans la comédie ou dans le vaudeville ; mais il n'en va pas de même dans le drame ou dans la tragédie. Là, le geste est fixé et presque hiératique.

Ah ! que vous êtes loin de compte !

Quoi ! vraiment vous croyez que Sarah a les mêmes poses et les mêmes gestes que Rachel. Entre Rachel et Sarah, prenez garde, on a découvert les Tanagra ! Rachel copiait les statues antiques ; Sarah s'inspire d'un art plus libre. Rachel voulait plaire à une bourgeoisie riche, grave, solennelle et même prud'homme. Sarah veut séduire une bourgeoisie d'allures plus vives, plus nerveuse et presque déséquilibrée. — Or, a deux civilisations différentes correspondent deux mimiques.

Cette histoire n'est écrite nulle part, et elle ne pouvait l'être, puisque chaque génération, en disparaissant, emportait le souvenir de ses attitudes et de ses gestes. Voici que cette histoire va devenir possible. Ce journal, justement, se propose de fixer irrévocablement ce qui passait jadis comme une ombre sur un mur et de le garder à nos descendants.

Ils seront plus heureux, grâce à lui, que nous ne sommes. Ils auront sous les yeux des documents irrécusables.

Mais ils seront d'abord un régal pour les vôtres.

FRANCISQUE SARCEY.



Clédé Bayre.

Typographe Goupil, Paris.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ
MAMZELLE QUAT'SOUS
M^{lle} Debério. — Rôle de Denise.



Cl. H. B.

CYRANO (M. Coquelin).

ACTE I^{er}

THÉÂTRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN

Cyrano de Bergerac

PIÈCE EN CINQ ACTES, EN VERS, DE M. EDMOND ROSTAND



Cl. H. B.

M. EDMOND ROSTAND

est à la hauteur de son talent. Voilà un peu de ce que je pense de lui. Et ce peu n'a rien à voir avec ma reconnaissance, qui est aussi grande que tout ce qu'il a le droit de penser de lui.

De même que plus loin nous publions une appréciation de Madame Sarah Bernhardt sur M. Octave Mirbeau, nous donnons, ici, une charmante lettre de Coquelin sur M. Eugène Rostand. C'est moins un éloge que le témoignage d'une des plus curieuses et des plus harmonieuses collaborations qu'ait présenté le théâtre contemporain.

Cher Monsieur,

Vous me demandez quelques lignes sur Edmond Rostand? Les voici. Je l'ai vu vivre, c'est-à-dire travailler depuis sept ou huit mois, et je n'ai jamais vu rien de pareil. C'est le plus merveilleux ensemble de qualités de théâtre qu'il soit possible de rêver. Ce jeune homme a tout et sait tout. Je ne crois pas qu'il existe une pièce mieux composée que Cyrano. Il est aussi grand metteur en scène que metteur en œuvre. Il voit tout, il s'occupe de tout, il est incapable de négliger le plus petit détail et personne ne jouerait mieux Cyrano que lui. Il a tous les artifices de la diction, il les a, avec toutes les finesses, toutes les délicatesses, toutes les profondeurs de la pensée dans l'expression. C'est un peintre et un musicien, c'est un artiste complet. Le travail fait avec lui a été un enchantement. N'a-t-on pas tout dit sur lui comme poète? Il a en lui tout ce qu'il y a de mieux dans l'art classique, dans l'art romantique et dans l'art moderne français, et son goût

Compliments,

COQUELIN.



Globe-Mareil

RAGENEAU (M. Jean Coquelin)

COMTE DE GUICHE (M. Desjardins)

CYRANO (M. Coquelin)

ACTE II

(Cliché pris pendant une répétition)

ÉSOPE, Riquet à la Houppe, Quasimodo, Don César de Bazan (celui de Victor Hugo) et le Monstre du vieux conte de *la Belle et la Bête* assistaient, dans une baignoire, à la première de *Cyrano de Bergerac*.

Esope disait : « Voilà un auteur qui me plaît. Il ne craint point de faire aimer un écrivain uniquement pour son esprit, alors que tant d'hommes de lettres modernes cherchent le succès par toutes sortes de moyens étrangers à la littérature. »

Justement, au moment où le petit bossu faisait cette réflexion, Coquelin lançait de sa voix d'airain, et avec ce magnifique accent d'ironie et de bravoure qu'il a su donner à son personnage, ce couplet qui est un véritable manuel de la dignité de l'homme de lettres au XVII^e siècle... et même au XIX^e :

Et que faudrait-il faire?...
Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,
Et comme un lierre obscur qui circonviend un tronc
Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce,
Grimper par ruse au lieu de s'élever par force ?
Non, merci. Dédier, comme tous ils le font,
Des vers aux financiers? se changer en bouffon
Dans l'espoir vil de voir aux lèvres d'un ministre
Naître un sourire, enfin, qui ne soit pas sinistre ?
Non, merci. Déjeûner, chaque jour, d'un crapaud ?
Avoir un ventre usé par la marche? une peau
Qui, plus vite, à l'endroit des genoux, devient sale ?
Exécuter des tours de souplesse dorsale?...
Non, merci ! Se pousser de giron en giron,
Devenir un petit grand homme dans un rond,
Et naviguer, avec des madrigaux pour rames,
Et dans ses voiles des soupirs de vieilles dames ?

Non, merci ! Chez le bon éditeur de Sercy
Faire éditer ses vers en pavant ? Non, merci !
S'aller faire nommer pape par les conciles
Que dans des cabarets tiennent des imbeciles ?
Non, merci ! Travailler à se construire un nom
Sur un sonnet, — au lieu d'en faire d'autres ? Non,
Merci ! Ne découvrir du talent qu'aux mazettes ?
Être terrorisé par de vagues gazettes,
Et se dire sans cesse : oh ! pourvu que je sois
Dans les petits papiers du *Mercur* François ?
Non, merci ! Calculer, avoir peur, être blême,
Préférer faire une visite qu'un poème,
Rédiger des placets, se faire présenter ?
Non, merci ! non, merci ! non, merci !... — Mais chanter,
Rêver, rire, passer, être seul, être libre,
Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre,
Mettre, quand il vous plait, son feutre de travers,
Pour un oui, pour un non, se battre, — ou faire un vers !

« Hélas ! soupira un peu plus tard Quasimodo, ce Cyrano a du moins aimé et été aimé par procuration. Puis, s'il n'a pas été l'amant de la belle Roxane, il a du moins été son ami, son grand ami. Il eut le bonheur de lui rendre des services, dont il a été remercié d'un sourire. Tandis que moi, — il est vrai que j'étais bien plus laid, — j'ai toujours été ignoré, dédaigné, méconnu... Et pourtant mon âme aussi était belle, aussi belle que la sienne, quoique j'eusse moins d'esprit. »

Et en poussant un nouveau soupir, Quasimodo se recueillit pour entendre ces beaux vers, où Cyrano à force de parler pour le compte d'un autre, finit par ne plus parler que pour le sien propre :



Globe-Mareil

THÉÂTRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN

CYRANO DE BERGERAC

M. Coquelin. — Rôle de Cyrano.

... Je vous aime J'étoffe.
Je t'aime. Je suis fou. Je n'en peux plus. C'est trop.
Ton nom est dans mon cœur comme dans un grelot.
Et comme tout le temps, Roxane, je frissonne,
Tout le temps le grelot s'agite et le nom sonne.
De toi, je me souviens de tout, j'ai tout aimé.
Je sais que l'an dernier, un jour, le douze mai,
Pour sortir le matin, tu changeas de coiffure :
J'ai tellement pris pour clarté ta chevelure
Que, comme lorsqu'on a trop fixé le soleil
On voit sur toute chose ensuite un rond vermeil,
Sur tout, même au milieu des ténèbres profondes,
Mon regard ébloui pose des taches blondes !

ROXANE

Oui, c'est bien de l'amour.

CYRANO

Certes, ce sentiment
Qui m'envahit, terrible et jaloux, c'est vraiment
De l'amour, il en a toute la fureur triste !
De l'amour... et pourtant il n'est pas égoïste !
Ah ! que pour ton bonheur, je donnerais le mien
Quand même tu devrais n'en savoir jamais rien,
S'il se pouvait, parfois, que de loin j'entendisse
Rire un peu le bonheur né de mon sacrifice !...
Chaque regard de toi suscite une vertu
Nouvelle, une vaillance en moi ! Commences-tu
A comprendre, à présent ? Voyons, te rends-tu compte ?
Sens-tu, mon âme, un peu, dans cette ombre, qui monte ?...
Oh ! mais vraiment, ce soir, c'est trop beau, c'est trop doux,
Je vous dis tout cela, vous m'écoutez, moi, vous !
C'est trop ! Dans mon espoir même le moins modeste
Je n'ai jamais espéré tant ! Il ne me reste
Qu'à mourir maintenant ! C'est à cause des mots
Que je dis qu'elle tremble entre les bleus rameaux,
Car vous tremblez, comme une feuille entre les feuilles !
Car tu t'embles ! Car j'ai senti, que tu le veuilles
Ou non, le tremblement adoré de ta main
Descendre tout le long des branches du jasmin !
(Il baise l'extrémité de la branche pendante.)

* Bravo ! s'écria le Monstre enthousiasmé. Il me semble que je suis dans mon jardin, au moment où j'offrais, timidement et passionnément des fleurs à la Belle. Ah ! que j'avais de honte et que j'avais d'espoir ! Mais la honte l'emportait, car nous étions en plein jour, tandis que ce Cyrano a le bonheur d'être protégé et enhardi par la nuit.

— Enfin, conclut Riquet à la Houpe, non sans un peu de fatuité, nous n'avons pas été si à plaindre, mon cher Monstre, car vous et moi, nous sommes redevenus des Princes Charmants au bon moment, à celui où nos princesses commencèrent à distinguer notre belle âme sous notre vilaine enveloppe. Ce pauvre Cyrano de Bergerac, lui, meurt juste à ce moment-là.

— N'importe. En mourant il s'entend aimer, reprit obstinément Quasimodo ! et l'adorée, celle qui fut pour lui ce que pour moi fut Esmeralda, commence presque à regretter d'avoir été un peu trop partielle pour le beau Phœbus de Châteaupers, je veux dire pour Christian de Neuvilleite.

Pour Don César de Bazan, il ne s'embarrassait pas de toutes ces discussions. Il avait été tellement empoigné au premier acte que tout le long de la pièce, et pendant les entr'actes, et longtemps encore avant dans la nuit, il se chantait à lui-même, sur tous les tons, en esquissant en l'air de formidables bottes, l'étrange ballade du duel :

CYRANO

Je vais tout ensemble en faire une et me battre,
Et vous toucher, Monsieur, au dernier vers.

LE VICOMTE

Non !

CYRANO

Non ?

(Déclamant.)

* Ballade du duel qu'en l'hôtel bourguignon
Monsieur de Bergerac eut avec un bellâtre ! *

LE VICOMTE

Qu'est-ce que c'est que ça, s'il vous plaît ?

CYRANO

C'est le titre.

LA SALLE, surexcitée au plus haut point.

Place ! — Très amusant ! — Rangez-vous ! — Pas de bruits !

CYRANO, fermant une seconde les yeux.

Attendez !... je choisis mes rimes... Là, j'y suis.

Je jette avec grâce mon feutre,
Je fais lentement l'abandon,
Du grand manteau qui me calfeutre,
Et je tire mon espadon ;
Élegant comme un Céladon,
Agile comme Scaramouche,
Je vous prévient, cher Mirmydon,
Qu'à la fin de l'envoi je touche !

Vous auriez bien dû rester neutre ;
Où vais-je vous larder, dindon ?...
Dans le flanc, sous votre maheure ?...
Au cœur, sous votre bleu cordon ?...
— Les coquilles tintent, ding-don !
Ma pointe voltige : une mouche !
Décidément... c'est au bedon
Qu'à la fin de l'envoi je touche.

Il me manque une rime en eutre...
Vous rompez, plus blanc qu'amidon ?
C'est pour me fournir le mot pleutre !
— Tac ! je pare la pointe dont
Vous espérez me faire don, —
J'ouvre la ligne, — je la bouche...
Tiens bien ta broche, Laridon !
A la fin de l'envoi, je touche.

ENVOI

Prince, demande à Dieu pardon !
Je quarte du pied, j'escarmouche,
Je coupe, je teinte...
(Se fendant.)

Hé ! là donc !

A la fin de l'envoi, je touche.

(Le vicomte tombe ; Cyrano salue.)

* A la fin de l'envoi, je touche ! Est-ce assez trouvé... Et je crois m'y connaître, comme dit d'Artagnan.

Vous comprenez qu'après le jugement de personnages aussi compétents en matière de passion, d'esprit et de bravoure, ce n'est pas moi qui irai me montrer d'un avis contraire ni m'insurger contre l'opinion des critiques et du public, cette fois admirablement d'accord.

Cyrano de Bergerac a été un succès, un grand succès, et c'était forcé, puisque l'imagination, l'esprit, la sensibilité et les yeux y trouvaient tous leur plaisir.

Il n'est personne qui n'ait rendu justice à la pièce de M. Rostand considérée comme œuvre d'art, et si j'enregistre les deux principales critiques qui lui ont été adressées, c'est seulement pour ne pas être incomplet. Certains ont dit que c'était un spectacle surtout d'imagination, quelque chose comme une magnifique opérette, dont Coquelin aurait été l'incomparable Granier. D'autres ont reproché à l'auteur, ou à ses personnages, ce qui est tout un, d'avoir tant, tant, et tant d'esprit, que par moments cet esprit, sans étouffer l'humanité, l'empêchait de se faire entendre toute seule.

Il y a quelque vérité dans cette seconde critique, mais somme toute, c'est un défaut très enviable que celui d'être millionnaire. Et si nous nous en tenons à l'essentiel de cette remarque, on ne peut nier que le dialogue de M. Rostand soit des plus spirituels et des plus brillants. Il a ce triple mérite d'être, en même temps que remarquablement ingénieux, tout à fait dramatique, et aussi clair que possible pour tout le public.

D'ailleurs une brève analyse, qui n'a point la prétention de remplacer tous les comptes rendus qui ont paru, montrera qu'il n'y a pas seulement dans *Cyrano de Bergerac*, une œuvre de virtuosité éblouissante, mais que cette pièce repose sur de très nobles idées.

Nous sommes à l'Hôtel de Bourgogne, devant que les chandelles soient allumées. Les spectateurs de tout rang arrivent peu à peu, s'entretiennent un peu de tout et principalement de la défense faite par Cyrano au comédien Montfleury de paraître en scène.

Qu'est-ce que Cyrano ? Un toqué et un héros ; un lunatique et un brave à toute épreuve ; un intrépide et un dévoué, qui ne se battit jamais pour son propre compte ; un véritable artiste et un véritable homme d'épée, frère cadet de Don Quichotte :

Je me découvre au nom de cet hurluberlu,

dit-il avec ferveur. Enfin c'est une âme exquise dans une enveloppe un peu négligée et par un point ridicule : le nez, l'affli-

geante protubérance, contre laquelle il ne peut même pas, ou ne veut pas ! laisser couler une larme, de peur de ridiculiser les larmes sacrées.

Cyrano apparaît brusquement au milieu de la foule, Cyrano fait le diable, Cyrano raille, Cyrano commande, Cyrano se bat, et fort proprement dépêche en cadence un jeune fat, de qui la qualité lui est indifférente.

A partir de ce moment, nous l'aimons pour sa gaieté comme



Luce Malet.

ROXANE (M^{lle} Legault).

CYRANO (M. Coquelin).

CHRISTIAN (M. Voisy).

ACTE III

nous sentons que nous l'aimerons pour sa générosité et sa bonté. Il peut, à la pâtisserie de maître Ragueneau, rencontrer Roxane, ou Magdelene Robin, la belle précieuse, il peut lui promettre de protéger envers et contre tous et contre lui-même, celui qu'elle aime ; c'est notre ami, nous l'adoptons.

Puis voilà Cyrano, prêtreur éternel, prêtreur d'amour, prêtreur d'éloquence, prêtreur de bravoure, et prêtreur sans aucun intérêt, qui, dans une délicieuse scène obéit de Magdelene pour Christian, — je n'ose dire le bellâtre Christian, car il a quelques

remords de n'être qu'un amoureux de paille, — le trésor envié, un baiser.

... Un baiser...
Un serment fait d'un peu plus près, une promesse
Plus précise, un aveu qui veut se confirmer,
Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer,
C'est un secret qui prend la bouche pour oreille,
Un instant d'infini qui fait un bruit d'abeille,
Une communion ayant un goût de fleur,
Une façon d'un peu se respirer le cœur,
Et d'un peu se goûter, au bord des lèvres, l'âme.

Et de ce non content (il lui suffit comme consolation, de se dire que Roxane baise sur la bouche de Christian l'esprit de Cyrano... Que de gens pour qui ce ne serait pas une compensation!) le voilà qui part pour la guerre, écrivant pour Christian, rêvant pour Christian, souffrant pour Christian.

Le beau tohu-bohu d'armes, de gaité, de mots pétaradant que fût ce quatrième acte de *Cyrano de Bergerac*! Comme les Gascons furent bien Gascons, comme Cyrano fut intrépide et passionné, comme de Guiche nous agaça par sa morgue et sa fatuité! Comme Roxane fut charmante et française et comme elle nous dit bien sa douleur, lorsque Christian fut rapporté mourant sous le feu des Espagnols! C'est même là que Mademoiselle Maria Legault se montra de beaucoup le plus pathétique, lorsqu'elle pleura « ce poète inouï », cette figure de cire, en réalité, qu'animait la seule âme de Cyrano.

Enfin ce fut la mélancolie d'un couvent d'automne où des feuilles mortes toutes dorées, tombaient lentement, « avec la grâce d'un vol », sur des religieuses toutes blanches. Tout avait vieilli, en dix ans, sauf le souvenir de Christian en la pensée de Roxane. Cyrano, misérable et vaillant, haï des sots et peu affligé de cette haine, fidèle toujours, revenait mourir pour ainsi dire aux pieds de celle qu'il aimait, et ne laissait échapper son secret qu'avec son dernier souffle et pour ainsi dire malgré lui.

Le sonnet d'Arvers mis au théâtre par un petit-fils de l'auteur du *Capitaine Fracasse*.

En un mot le poème de l'abnégation et de la bravoure, c'est-à-dire les deux vertus qui émerveilleront éternellement, au théâtre, ceux même qui sont le moins capables de les pratiquer.

L'abnégation, car Cyrano, dans son délire, dit fort bien ce qu'il a fourni aux autres, mais quels autres: Christian qui était si beau et Molière qui a tant de génie! La bravoure, c'est-à-dire le plus grand plaisir humain pour peu qu'on en ait un tantinet l'habitude.

Déplaire est mon plaisir, J'aime qu'on me hâisse!
Mon cher, si tu savais comme l'on marche mieux
Sous la pistolétade excitante des yeux,
Comme, sur les pourpoints, font d'amusantes taches
Le fiel des envieux et la bave des lâches!

Cyrano de Bergerac, peut être la plus belle de toutes les créations de Coquelin, qui fut étonnant de variété, de fantaisie, d'esprit, de sensibilité profonde, et remarquablement secondé par Mademoiselle Legault, MM. Jean Coquelin, Volny, Desjardins, Graviès, Péricaud, etc., demeurera sans aucun doute au répertoire du théâtre moderne. C'est un conte de fées, mais de l'espèce la plus captivante qui soit, l'histoire d'un vrai artiste ressentie et contée par un vrai poète.

ARSÈNE ALEXANDRE



Clélie Nélor.

CHRISTIAN (M. Volny).

ACTE IV

CYRANO (M. Coquelin).



THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE

Les Mauvais Bergers

PIÈCE EN CINQ ACTES DE M. OCTAVE MIRBEAU



Clélie Nélor.

M^{me} SARAH BERNHARDT

Nous avons reçu de Madame Sarah Bernhardt la lettre suivante :

Vous me demandez, cher monsieur, quelques lignes sur M. Mirbeau.

L'écrivain est un fort, l'homme est un tendre. C'est un être droit, loyal, qui doit souffrir quelquefois des écarts de sa plume.

Je crois qu'il est appelé à une magnifique carrière comme auteur dramatique et ce nous sera une grande joie à nous autres comédiens, qui n'avons pas oublié son injuste et violente attaque contre les comédiens, ce nous sera une grande joie de sceller le pardon de ses injures par un témoignage public de notre admiration pour son talent, et de notre dévouement pour son œuvre.

SARAH BERNHARDT.



Clélie Nélor.

M. OCTAVE MIRBEAU

J'ENTENDS ENCORE Madame Sarah Bernhardt me dire: « Avoir fait une pièce pareille à son coup d'essai, cela promet pour l'avenir dramatique d'Octave Mirbeau! » Et de fait, à la répétition générale et à la première des *Mauvais Bergers*, malgré l'atmosphère de bataille qu'on respirait dans

la salle — Mirbeau n'a pas que des amis — le succès a été très grand. Et c'était non pas un de ces succès étourdissants qui ont avec eux à la fois les femmes dites intelligentes et les imbéciles, qui peuvent faire trois cents salles pleines et ne rien ajouter à la gloire réelle et durable d'un auteur; c'était mieux. C'était la violente mainmise d'un artiste sur le cerveau et sur le cœur d'une foule blasée et réfractaire; c'était la vie douloureuse et poignante des pauvres, imposée à la digestion d'égoïstes étonnés, par la seule force d'un tempérament d'homme; que dis-je! c'étaient les invités d'Hargand multipliés par mille, et Hargand lui-même, magiquement transportés, acteurs interloqués, devant le drame de leur vie. Et il fallait les voir, les plus impulsifs d'entre eux, le cou tendu vers la détresse des personnages, luttant quand même contre l'émotion victorieuse, comme on résiste au gendarme qui vous agrippe à la nuque; il fallait voir les autres, sif-

flant, le rouge aux pommettes, à l'horreur de la misère et de la mort!

Depuis, la pièce a continué sa carrière avec succès quand même! Quand elle finira, elle aura épuisé la curiosité d'un grand nombre de dilettantes et d'un plus petit nombre de convaincus. Et il restera, dans la mémoire de tous ces gens, le souvenir d'une émotion profonde et la trace peut-être féconde dans les atavismes futurs, de grandes et simples paroles de justice et de pitié.

Mais il n'est peut-être pas inutile de revenir brièvement sur le sujet de la pièce. Elle n'a été loyalement racontée que dans deux ou trois feuilles. Les autres, soit incompréhension ou mauvaise foi, ont à l'envi défigurés les personnages et travesti l'action.

Un révolutionnaire, Jean Roule, tente d'insurger, en vue d'une grève prochaine, l'un des plus vieux ouvriers de l'usine, Louis Thieux, contre le patron Hargand. Sa femme vient de mourir; déjà il a perdu successivement deux jeunes fils, l'un tué par les machines, l'autre mort de la poitrine à dix-neuf ans, et Jean Roule profite de ce nouveau malheur pour exciter un peu de haine en ce vieil esclave du travail dont vingt-sept ans de servitude ont aboli l'énergie. Mais Louis Thieux symbolise



JEAN ROULE (M. Guély)

MADELEINE (M^{me} Sarah-Bernhardt)

Clélie Nélor.

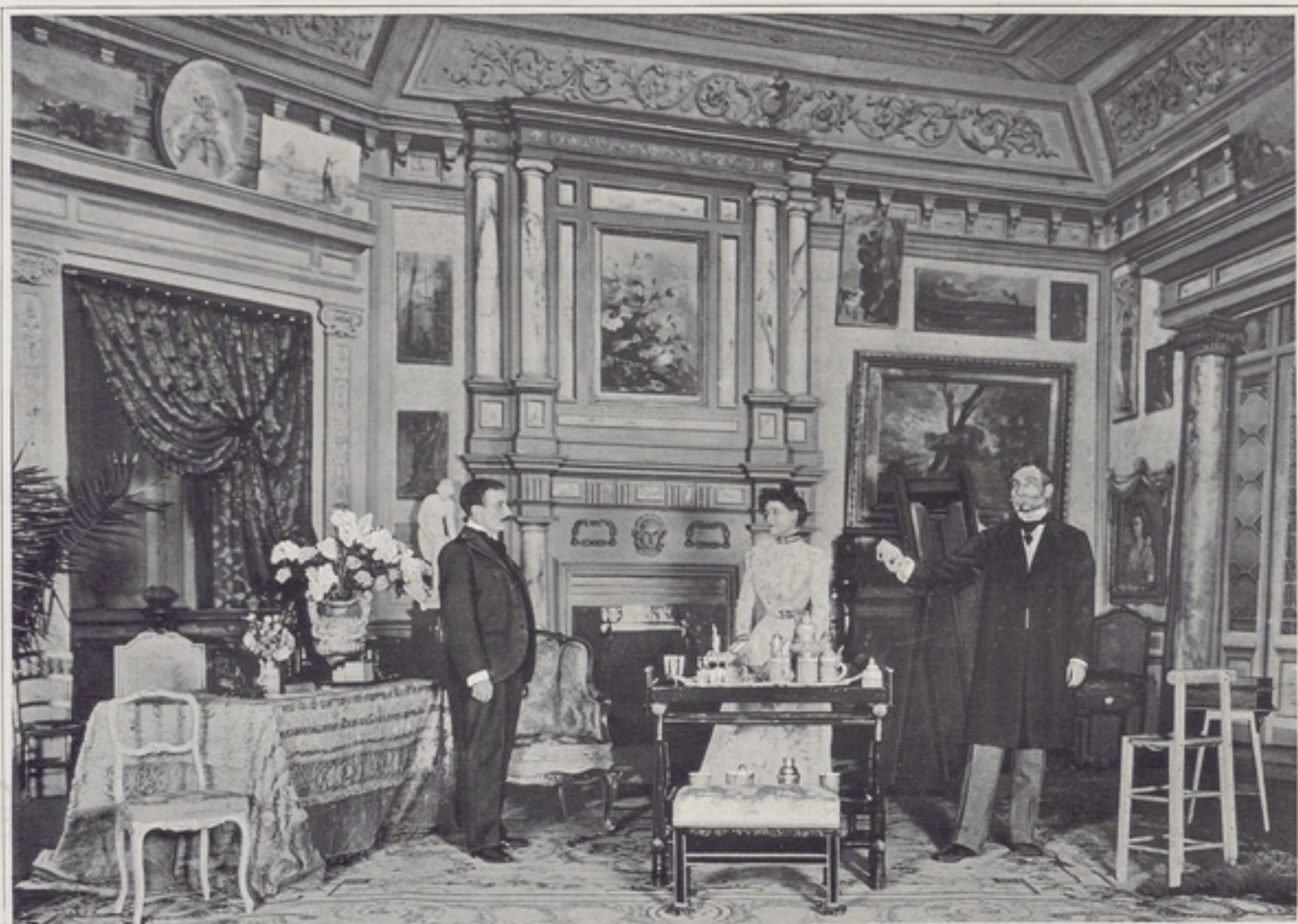
ACTE I^{er}

bien la résignation désespérée de la majorité ouvrière, qui est le principal, le seul obstacle à la transformation économique de demain. Il répond seulement à Jean Roule : « Ça n'est pas juste, ça n'est pas juste ! » Jean Roule s'est épris de Madeleine, la fille de Louis Thieux, et, dans cette nuit d'agonie, ému au spectacle de la douleur et de la misère de cette maison, il se décide à déclarer son idéal et chaste amour à Madeleine, qui bientôt se laissera doucement aller au premier bonheur de sa vie : aimer et se sentir aimée. Elle balbutie à Jean Roule des objections timides, elle essaye un instant de se défendre contre le rêve trop beau. Mais Jean Roule l'enveloppe de tant

de tendresse sérieuse et profonde qu'elle se sent bientôt conquise par cet homme, qui « n'est pas comme les autres ». Ici se place une admirable scène de passion concentrée et simple qu'il faut admirer à la fois pour l'accent passionné et retenu de l'amant, pour la passivité enthousiaste et attendrie de l'amante, la beauté et l'élévation de l'émotion qui frissonne tout le long de ce dialogue d'amour dont le ton est unique dans le théâtre moderne.

« ... Je ne suis qu'une pauvre fille, dit Madeleine, triste et malade, je ne suis pas belle... »

— Pas belle ! s'écrie Jean Roule. Pas belle ! oh ! Madeleine !



Cliché Mirev.

ROBERT HARGAND (M. Dorebourg).

GENEVIEVE (M^{lle} M. Dolly).

HARGAND (M. Deval).

ACTE II

Vous n'avez pas la beauté insolente des riches, faite de nos dépouilles et de notre faim, vous avez la beauté que j'aime, la beauté sainte de la souffrance, et je m'agenouille devant vous.

Il l'aime pour son pauvre visage déjà flétri, pour ses épaules courbées, ses petites mains pâles dont les doigts sont usés de travail, pour ses yeux déjà rougis par tant de tristesses et de larmes.

Et Jean Roule lui raconte son passé, ses rêves d'affranchissement des pauvres, ses luttes, ses déboires, ses découragements, ses dégoûts... Il a souffert, mais bien plus de l'indifférence des hommes et de l'inutilité de ses efforts à leur enseigner le bonheur, que de la faim et de la prison. Il a souffert aussi de cette pensée que peut-être il n'existe nulle part une justice !... Mais voilà qu'il sent la foi lui revenir, puisqu'il l'aime ! C'est l'humanité tout entière qu'il aime désormais en elle, et c'est tout l'avenir !

Magnifique et forte scène qui domine le pessimisme presque général de l'œuvre, admirable élan de vigueur morale tout

d'une venue, où l'auteur a étalé sans réserve des trésors de sensibilité, de passion et de pitié.

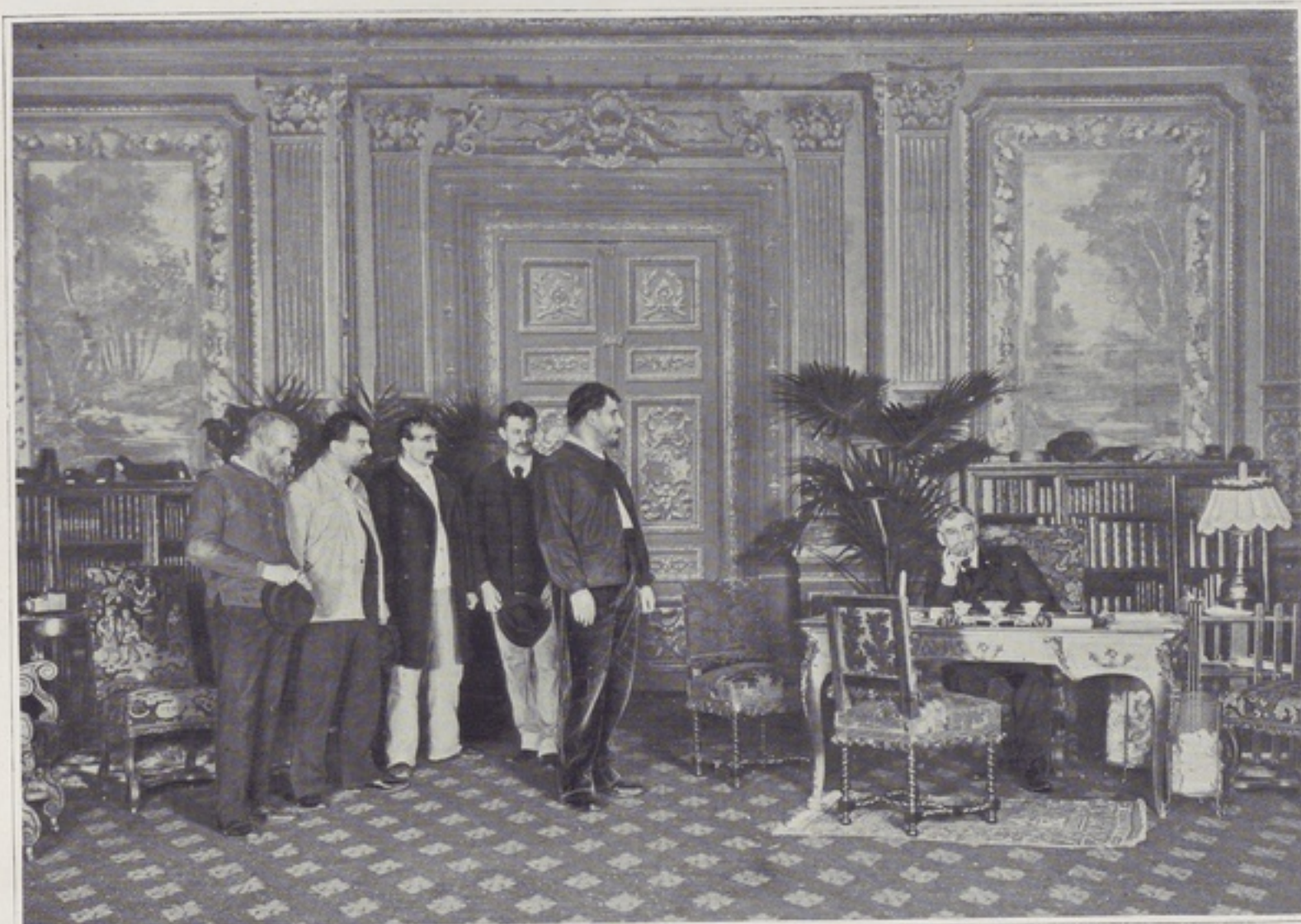
Cependant la grève a éclaté. Des bandes de grévistes viennent jusque sous les fenêtres du château chanter la *Carmagnole*, au moment où, après un déjeuner chez Hargand, les usiniers déclamaient leurs lieux-communs énormes sur le peuple, sur l'ordre, sur le progrès, sur les « lois éternelles ». Le fils Hargand, Robert, qui s'est rencontré, au premier acte, chez Thieux avec Jean Roule, et qui se dit l'ami des ouvriers, les a écoutés en haussant les épaules. Ce Robert Hargand, s'il existe, est évidemment un produit de la littérature. Il a quitté sa famille, abandonné l'usine et les millions de son père depuis quatre ans, pour aller gagner sa vie librement. On ne sait pas au juste ce qu'il pense, on sait seulement qu'il a des opinions différentes de celles de son père et de ses amis. Ces amis sont des imbéciles un peu chargés, un peu outrés dans le comique odieux, tels qu'Octave Mirbeau, peint les gens qu'il n'aime pas. Ils ont un peu choqué par leur apparente exagération ; c'est qu'ils ont été mal compris par les

interprètes. S'ils les avaient joués simples et naturels, au lieu de les pousser au paroxysme, leur comique authentique, simplement mis en relief, eût obtenu tous les suffrages.

Les amis d'Hargand viennent de partir, son fils, devant les événements promet à son père de quitter le château, car entre eux il ne peut y avoir désormais « que du silence ».

Robert se jette dans les bras d'Hargand, et lui dit : « J'ai confiance dans votre pitié, dans votre justice... » A ce moment, une pierre lancée du dehors ayant brisé l'un des carreaux de la fenêtre, vient tomber aux pieds d'Hargand qui la ramasse, et dit amèrement en la regardant : « La justice ! »

Robert n'a pu partir. Rencontré sur le chemin de la gare par les grévistes qui connaissent ses sentiments pour eux, il a été ramené triomphalement, comme un drapeau, au château de son père. Le troisième acte nous fait assister aux débats que la conscience troublée d'Hargand livre aux idées fondamentales de toute sa vie. Il se demande avec anxiété s'il a bien fait tout ce qu'il devait faire, s'il n'y avait plus autre chose à faire... Mais son fondé de pouvoirs, l'ingénieur Maigret, l'aide à se reprendre et il appelle son fils à qui il va reprocher de s'être entremis entre les grévistes et lui. Scène violente. Robert a appris qu'Hargand a fait appeler la troupe... Et il frémit à la pensée



Cliché Mirev.

JEAN ROULE (M. Guilly).

HARGAND (M. Deval).

ACTE III

du sang qu'on va verser là... Hargand qui nous est montré tout le long de la pièce, comme un homme juste et bon, laborieux et honnête, refait devant son fils son examen de conscience. Il lui rappelle les efforts qu'il a tentés pour améliorer le sort de ses ouvriers : orfèvres, ils les instruit, hommes, il leur donne du travail et essaye de les moraliser, vieillards, il les met à l'abri du besoin ; ils peuvent donc, chez lui, naître, vivre et mourir... « Pauvres ! interromp Robert. — Ce n'est pas de ma faute ! répond Hargand : — Est-ce donc leur ? riposte son fils... » Et voilà en trois phrases le problème posé.

Mais les délégués grévistes conduits par Jean Roule, se présentent à la porte du château. Hargand les fait entrer, écoute les réclamations formulées par Jean Roule, dont la parole est coupante et précise. Alors perdant soudain tout sang-froid, Hargand les chasse brutalement et son fils avec eux... Dans le matin, au loin, des clairons sonnent. C'est la troupe, c'est la catastrophe qui s'avance. « Enfin ! s'écrie Maigret. — Déjà ! irrisonne Hargand. »

Les ouvriers se sont réunis dans la forêt, autour d'un calvaire, où Jean Roule et Madeleine les attendaient. Ils ont faim, car on a refusé, sur le conseil de Jean Roule, les secours des députés radicaux et socialistes, et l'argent manque, le pain aussi. On s'échauffe, on accuse Jean Roule, on l'injurie, on le soupçonne.

Celui-ci s'indigne, se révolte, les baffoues de son mépris et renvoie à leurs chaînes, les esclaves, les chiens, les forçats !... On va le tuer, quand Madeleine se dresse devant lui avec des cris d'énergie et d'amour ; elle reconquiert peu à peu les ouvriers et force les plus enragés à se jeter dans les bras de Jean Roule.

Et voici la fin : l'usine est incendiée, la troupe a tiré, comme à Fourmies ; Jean Roule et Robert Hargand qui voulaient s'interposer entre les grévistes et la troupe, sont morts tous deux ; Madeleine est gravement blessée à la tempe ; on l'apporte sur la scène, pâle, tachée de sang. Elle demande son Jean ; Hargand, lui aussi, affolé, cherche son fils. On apporte deux civières, où sont les deux cadavres. Hargand veut faire porter le corps de Robert au château. Mais Madeleine, dans un grand cri tragique,

s'y oppose: « N'y touchez pas! cet enfant n'est plus à lui, il est à nous! Au tas! Au tas! » Et elle tombe, épuisée, morte peut-être, sur le corps de Jean Roule.

Voilà, trop brièvement comptée, pour l'ampleur du sujet, la pièce d'Octave Mirbeau.

Elle s'appelait primitivement *les Cœurs lointains*. Le titre était plus beau, mais le sens du combat y manquait. Pourtant, je crois que la pièce eût été mieux comprise avec ce titre. Admi-

nable formule synthétique, en effet, et qui explique mieux que toutes les théories le malentendu social! Cœurs lointains: Jean Roule et Hargand, Jean Roule et Louis Thieux, Jean Roule et même Robert Hargand: cœurs lointains, Madeleine et Geneviève, Geneviève et Robert, Geneviève et la mère Cathiard; cœurs lointains, encore, Hargand et Maigret! Cœurs lointains, d'ailleurs, tous les hommes et toutes les femmes de la terre, qui vivent hors de l'amour!



Clément Meiser.

ACTE IV

MADÉLINE (M^{me} Sarah Bernhardt) JEAN ROULE (M. Guitry)

Le titre: *Les Mauvais Bergers*, est d'une signification plus restreinte, mais juste quand même. Le patron Hargand est un mauvais berger, puisque malgré la bonté de son cœur, malgré ses efforts généreux pour améliorer le sort de son troupeau, il n'a pas su les empêcher d'être si malheureux, et que finalement, il le fait fusiller par les soldats! Mais Jean Roule aussi est un mauvais berger, car, ignorant qu'il est, (il avoue lui-même sa faiblesse intellectuelle, son ignorance, il s'accuse de ce vague, de ce bouillonnement confus de son cerveau où se perdent ses élans) il n'a pas le droit moral de se mettre à la tête du troupeau « d'esclaves, de brutes, » comme il les appelle! Il sait, pour l'avoir expérimenté dans sa tentative passée, que le cerveau du prolétaire est « un mur infranchissable », il sait aussi que lorsque le ventre est creux, « le cœur est lâche », et il pousse ces esclaves ignorants et affamés à la révolte! Et c'est lui qui traite de « mauvais bergers », les députés radicaux et socialistes dont il a refusé le concours! D'ailleurs, l'auteur, implicitement, le reconnaît dans sa conclusion puisque le drame finit dans la mort et dans la défaite.

M. Mirbeau a donc obéi à la loi suprême de l'Art qui met son œuvre au-dessus, bien au-dessus de la presque totalité des œuvres théâtrales de ce temps, en faisant de l'art impartial.

Je soutiens qu'il est impossible de tirer de son œuvre une tendance positive, un parti pris quelconque. Qu'il l'ait voulu ou non, son œuvre ne signifie rien de définitif, il a fait la peinture d'un milieu social à un moment donné de l'évolution politique et économique du siècle. Il a montré des ouvriers malheureux, certes, mais ignorants, injustes, brutaux, serviles, bas, dirigés par un passionné ignorant et coupable, mais d'une certaine grandeur, qui expie d'ailleurs dans la mort son crime d'être inachevé! Il a montré un patron traditionnel qui croit justement avoir assez fait pour ses ouvriers en améliorant un peu leur sort, qui se révolte devant leurs exigences menaçantes et les fait tuer pour se défendre lui et son bien. Il a ajouté à ce portrait connu quelques traits d'inquiétude qui le compliquent et le font plus vivant. Octave Mirbeau a donc été une fois de plus un admirable réaliste dans le sens le plus magnifique qu'on puisse donner à ce mot. Et si son œuvre est triste, elle l'est comme

tout spectacle de la douleur humaine. Mais après les ténèbres, la lumière. Et rien ne s'oppose à ce que les lendemains de ce drame s'éclaircissent de justice et de bonheur!

Les uns lui ont reproché d'avoir conclu pour le patron, — des lettres d'anarchistes à lui adressées en témoignent, — d'autres lui ont reproché au contraire d'avoir donné le rôle sympathique au révolutionnaire. Reproches injustes, je viens de l'expliquer, car l'auteur n'a pas à épouser les idées de ses personnages; son devoir strict est de les faire agir, parler et sentir sur la scène

comme ils agissent, sentent et parlent dans la vie. Si Jean Roule déclame des phrases pompeuses, c'est qu'il est d'un naturel lyrique, s'il n'est pas très logique, c'est qu'il est ignorant et passionné. De même si Hargand résiste aux grévistes menaçants, il est dans son rôle de patron du XIX^e siècle, et si pourtant il souffre quelquefois de l'angoisse de l'incertitude, c'est qu'il est sur le seuil d'une transformation: et cet autoritaire troublé est aussi vivant et vrai que l'anarchiste délirant et passionné. Lequel a raison des deux? Voilà la question que des critiques pué-



Clément Meiser.

MADÉLINE (M^{me} Sarah Bernhardt), HARGAND (M. Dova),
LES MAUVAIS BERGERS (ACTE V)

riles voulaient forcer M. Mirbeau à résoudre. Mais ils ont à la fois raison et tort tous deux! L'un d'attaquer, l'autre de se défendre! M. Mirbeau est un artiste qui peint les mœurs et les idées de son temps. Son avis importe moins que son art, et son avis ne serait pas une solution. Il l'a dit, d'ailleurs, lui-même: « Si j'avais la solution de la question sociale, croyez-vous que c'est au théâtre que je la porterais! »

Je n'ai pas à parler en détail de l'interprétation des *Mauvais*

Bergers, il est trop tard. Madame Sarah Bernhardt a été admirable de simplicité et de force; Guitry, comme toujours, a honte de s'attendrir. Est-ce sécheresse naturelle ou parti pris d'art? Parti pris, j'espère, car il fait merveille dans la violence. Il peut donc « sortir de lui-même. » La mise en scène est sans reproche, comme cela est de coutume à la Renaissance.

JULES HURET.



A propos de « Sapho »

Je nous vois encore, Bernède et moi, le 27 novembre dernier, faisant les cent pas devant la porte des artistes de l'Opéra-Comique. C'était l'après-midi, la répétition générale de *Sapho* allait avoir lieu, et nous attendions Alphonse Daudet qui, le matin même nous avait envoyé la lettre suivante :



Cliché Bouillier
SAPHO (Mlle Calvé). Costume du 1^{er} acte.

Carvalho, l'admirable artiste, dont le nom est lié à tous les efforts de l'art musical en France depuis un demi-siècle.

A dix jours de distance, la mort a fait son œuvre.... Comment l'idée nous vint-elle, à Bernède et à moi, de transformer *Sapho* en œuvre lyrique ???...

Un beau jour (ça commence comme un conte de fées), nous remontions le boulevard de la Madeleine, tout en bavardant de sujets possibles et impossibles, quand, parmi les noms jetés dans la conversation, Bernède prononça celui de : *Sapho*.

L'accord ne fut pas long à s'établir. Arrivés aux Champs-Élysées, le scénario était ébauché.

« Mais, Daudet nous donnera-t-il l'autorisation ? »

— Je ne sais pas...

— Si nous allions le voir ??

— La Fortune, dit le proverbe, sourit aux audacieux...

— Soyons audacieux !

— Cocher ! 21, rue de Bellechasse. »

Nous étions diablement émus, — je l'avoue, — en escaladant les étages du large escalier de pierre qui conduisait alors à l'appartement du maître.

Comment allions-nous être reçus ? Serions-nous même reçus ? aucun des deux quémailleurs n'avait jamais eu l'honneur de lui être présenté.

Trois fois nous tirâmes timidement le cordon de la sonnette, sans réussir à la faire tinter. A la quatrième tentative (ayant réuni toutes nos énergies), le... ding!... se fait entendre.

« Que désirez-vous, Messieurs ? »

— Parler à M. Daudet.

— Vous attend-il ??

— Non, mais voulez-vous lui passer nos cartes, en ajoutant que nous venons lui demander un grand service. »

Deux minutes après, le domestique entr'ouvrait une porte donnant sur l'antichambre et nous entendions une voix douce et chantante qui disait : « Faites-les entrer. »

Introduits dans le cabinet de travail du grand romancier, nous fûmes accueillis par ces paroles exquises : « Bonjour, mes enfants, que puis-je faire pour vous ? »

Aussitôt, nous lui avouâmes en tremblant notre grand désir de transformer *Sapho* en poème musical.

« Alors vous ne craignez pas d'être traités d'affreux révolutionnaires par ceux qui tiennent encore pour les airs à roulades et les costumes de mousquetaires ? »

— Non seulement ça ne nous inquiète pas, mais encore nous serions joliment fiers de risquer une tentative aussi nouvelle.

— Avez-vous en vue un musicien et une interprète ?

— Nous avons rêvé à Massenet et à Mademoiselle Calvé.

— Bravo ! allez les voir, j'attends leurs réponses ; mais comme je sais ce que chacun de vous a déjà fait, dès maintenant piochez, je vous donne toute permission. »

Et voilà comment cet homme accorda d'un bel élan, sans compter, en grand seigneur de l'esprit, une autorisation précieuse à deux artistes qu'il connaissait peu, mais en qui il devina la volonté du travail.

De là, nous allâmes chez Mademoiselle Calvé.

A peine lui avons-nous dit le nom de l'héroïne, qu'elle se lève et s'écrie : « Écrivez, écrivez ce rôle, je ne pars plus en Amérique, nous irons voir Massenet, il aimera certainement le sujet, composera un chef-d'œuvre, et moi je serai là au port d'armes, attendant les ordres. Vous avez ma promesse, à partir de ce moment, je suis votre soldat, heureux de livrer bataille en personnifiant une figure aussi attirante, aussi sincère. »

Depuis cette minute, du matin au soir, les deux vieux amis piochaient, et dans un temps assez court, leur scénario était debout.

Le manuscrit sous le bras, nous voilà frappant à la porte de notre éditeur Heugel, fin connaisseur en tant que choses d'art et de théâtre.

Ce fut sur lui que nous essayâmes les poisons !!!

Peu de jours après, il réunissait à déjeuner : musicien, interprète, librettistes, en son hospitalière maison de la rue Pierre-Charron. C'est là que se fit la lecture du poème.

Massenet, séduit d'abord par la nouveauté et « l'humanité » de l'œuvre, demanda cependant à réfléchir et à relire la pièce, avant de se prononcer.

Quelques jours plus tard, à Champrosay, Daudet tenu au courant de tous ces efforts, nous prodiguait de merveilleux conseils « semant dans le livret, de fines senteurs de thym et de lavande ». Et un mois s'était à peine écoulé, que notre cher Massenet nous écrivait : « Eh bien... Oui ! »

Quelle joie fut la nôtre !

Presque tous les jours, vers huit heures du matin, nous arrivions chez notre illustre collaborateur. « Allons paresseux au travail ! » disait-il gaiement.

C'est que le grand artiste se lève dès cinq heures, et s'étonne qu'à six heures, chacun ne soit pas debout.

Rien de plus intéressant que ces matinées passées ensemble, pendant lesquelles, le maître avec sa science du théâtre, nous indiquait les changements nécessaires, les développements utiles, les accents propres à bien définir les caractères !

Le libretto terminé, pendant de longs mois, personne n'entendit parler de *Sapho*. Chacun de nous respectait le travail du compositeur, et nul n'aurait osé troubler son labeur.

Enfin l'ami Heugel nous réunit un soir, et, joie inoubliable, Massenet chanta sa partition.

La dernière note frappée, il se leva, s'essuya le front, et tout en embrassant Mademoiselle Calvé qui pleurait d'émotion. « Ma belle artiste, je vous vois très émue ; voilà la meilleure des récompenses. Je sais si bien quel sort m'attend !! De bons amis me défendront, mais que de gens vont être haineux et feront du chagrin à votre pauvre compositeur ! Qu'importe ? Chacun a cherché à faire son devoir. Marchons sans crainte, tête haute. Pour vous personnellement je vous assure du triomphe. »

Du plus petit au plus grand, chaque artiste fit d'incessants efforts pour interpréter l'œuvre avec sincérité, rivalisant d'ardeur, de bonne volonté de talent.

Et notre dernière pensée, en finissant, va retrouver le charmant souvenir de celui qui fut l'âme des répétitions, celui qui nous prodiguait son savoir, son ingéniosité, son goût du pittoresque dans la mise en scène, et toutes les forces ardentes de son esprit et de son corps : Léon Carvalho.

HENRI GAIN



Cliché Egan.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ

MAM'ZELLE QUAT'SOUS

M^{lle} Mariette Sully. — Rôle de Thérésotte.



Cl. de Malet.

DAVID (M. Vague).

MAGDALÈNE (M^{lle} Granjean).

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg

Les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* occupent une place tout à fait exceptionnelle et dans l'œuvre du grand compositeur et dans l'histoire même de l'art dramatique et musical : c'est une création jusqu'à présent unique en son genre et qui permet — tant sa force comique est grande et son enseignement de haute portée — d'associer non plus seulement les noms de Bach et de Beethoven, mais aussi ceux de Molière et de Shakespeare, au nom de Richard Wagner.

Cette comédie, cet opéra-comique, cet action scénique — car on ne sait en vérité comment qualifier cette production si particulière, et c'est bien pour cela qu'elle ne porte aucune qualification sur l'affiche, ce qui dérange un peu les nigards — cette action scénique et musicale, dis-je, est le seul des ouvrages de Richard Wagner — abstraction faite de *Rienzi*, qui ne compte guère — où le maître, abandonnant la légende, ait eu recours à l'histoire, ait prétendu dépeindre un milieu déterminé, une ville, une époque et des mœurs, des habitudes sociales, évoquer en un mot tout un monde évanoui, en même temps qu'il donnerait à sa pièce une signification philosophique, très facile à percevoir, qu'il la remplirait d'allusions à sa propre destinée et se donnerait le malin plaisir de couronner sur la scène la libre inspiration, le génie instinctif et primesautier en face du pédantisme et de la routine impitoyablement bafoués. C'est aussi la seule de ses œuvres où sa belle humeur, sa jovialité, son entrain naturel, un entrain qui tenait un peu de ce que nous appe-

lons des « pince-sans-rire », ait pu se donner libre carrière, car nulle part ailleurs, dans aucune de ses conceptions dramatiques, il ne s'avisa de manier le fouet de la satire ou de faire de la comédie, de la parodie, de la bouffonnerie en musique : il s'y entendait cependant, comme on peut le voir.

Et cette création acquiert tout de suite, à la considérer dans son ensemble, une importance telle qu'on ne trouverait pas son pendant dans l'histoire de l'art musical. Jamais pièce d'une telle intensité comique et portant par elle-même un enseignement si net qu'on pourrait, à la rigueur, la représenter toute seule, sans musique, — ainsi qu'on le fit, dit-on, dans une université d'Allemagne — ne sortit du cerveau d'un homme qui pouvait y joindre une musique aussi puissante et donner, par ce commentaire vocal et symphonique, une ampleur, une élévation qui tiennent du prodige ; jamais, en un mot, les doubles dons de créateur dramatique et de musicien inspiré ne se trouvèrent réunis à un si haut degré chez un artiste et ne firent éclore une œuvre qui, à l'examiner dans chacune de ses parties, donnât l'impression d'une création de la valeur la plus haute et du plus hardi génie. Oui, les types créés ici par Wagner ont, même sans musique, une telle netteté de traits, une si fière allure ou une tournure si grotesque qu'ils se présentent à nous avec tout le relief des figures consacrées du théâtre classique : le cordonnier-poète Hans Sachs, l'incarnation vivante de la poésie populaire ; le chevalier franconien Walther de Stolzing, le poète-né



Cl. de Bay, notre phot. Dreyer.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
LES MAÎTRES CHANTEURS
M^{lle} Granjean. — Rôle de *Magdalène*.

ignorant des règles édictées par les pédants revêches et rimant des vers, d'instinct, comme l'oiseau chante; le riche orfèvre Pogner, le meilleur homme du monde et qui se fait pardonner sa fortune en la mettant au service de l'art qu'il aime et soutient, ne sont-ils pas désormais des types inoubliables et la langue courante ne s'est-elle pas déjà emparée du nom de Beckmesser, comme auparavant de celui de Trissotin, pour l'appliquer aux pédants, aux faux poètes, aux esprits étroits et rétrogrades, à tous ceux qui nient ou combattent le génie par inintelligence naturelle ou calcul personnel ?

L'idée de cette comédie avait traversé l'esprit de Wagner vers la trentième année après qu'il avait eu terminé la partition de *Tannhäuser* et pendant qu'il attendait la représentation de celle-ci sur la scène de Dresde. Afin de prendre patience et de se reposer, il était allé passer quelques semaines aux eaux de Marienbad, en Bohême, ainsi qu'il le faisait, dit-il, dès qu'il pouvait échapper à l'atmosphère fatigante du théâtre. Alors, moitié sous l'influence des conseils de ses amis qui l'engageaient à écrire un ouvrage du genre léger qui pût se jouer facilement en Allemagne et se répandre à l'étranger, moitié, dit-il, en souvenir de ce qui se passait dans l'Athènes antique, où alternaient joyeuses comédies satiriques et sombres tragédies, il eut l'idée de donner comme un pendant comique à sa lutte héroïque des Chevaliers chanteurs



Cliché Bayreuth.
EVA (M^{lle} L. Bréval).

de la Wartburg et de faire revivre aux yeux de ses compatriotes les étroites règles scolastiques, les solennels concours des Maîtres chanteurs de Nuremberg. Il pensait presque aussitôt à placer comme figure principale, au milieu de sa comédie musicale, Hans Sachs, incarnant la poésie populaire en face des bourgeois qui composaient la grave corporation des Maîtres chanteurs et de la sottise pédante personnifiée par le Marqueur. Mais, dans l'esquisse première de son



Cliché de Bayreuth, ancienne photographie Bouquet.
DAVID (M. Vagnot).

ouvrage, religieusement conservée à Bayreuth, il s'en faut bien que la pensée du maître ait déjà tous les développements qu'elle

acquit par la suite : ce n'était qu'un canevas sommaire, assez vague, où il n'y avait pas trace, en particulier, du grand tumulte nocturne qui termine le deuxième acte ; où Hans Sachs remettait lui-même à Beckmesser, en lui laissant ignorer qui en était l'auteur, les vers improvisés par Walther de Stolzing, ce qui n'était pas trop délicat de la part du cordonnier-poète, etc. Et, vraiment, il est fort heureux que Wagner n'ait pas donné cours tout de suite à l'idée qui lui souriait et qu'il ait pris le temps de la laisser longuement mûrir dans sa tête avant d'arrêter le plan définitif de sa pièce et de la mettre au jour.

Pendant seize années entières, il ne pensa plus guère ou parut ne plus penser aux *Maîtres Chanteurs* : *Lohengrin* l'occupa d'abord entièrement, puis il entreprenait la composition de *L'Anneau du Nibelung*, travail colossal et presque fou, quand on pense au peu de chances qu'il avait de le voir jamais prendre vie à la scène. Un jour, enfin, désespérant de venir à bout de cette œuvre gigantesque et brûlant du désir de voir un nouvel ouvrage jaillir tout entier de son cerveau sur le théâtre, il s'attela à *Tristan et Iseult* et repensa à ses anciens *Maîtres Chanteurs* ; ces deux ouvrages furent donc écrits par Wagner en manière de délassement,

au milieu de la conception et de la mise au jour des *Nibelungen*. Wagner, étant revenu passer quelque temps à Paris, dans l'hiver 1861-62, après le long séjour qu'il avait fait chez nous



Cliché de Bayreuth, ancienne photographie Bouquet.
BECKMESSER (M. Roussil).

pour monter son *Tannhäuser* à l'Opéra, y travailla beaucoup au poème des *Maîtres Chanteurs* ; il le termina enfin à Biebrich, durant le printemps de 1862, et la maison Schott, qui s'était assuré la propriété du nouvel ouvrage le faisait imprimer incontinent, sans toutefois le livrer encore au public.

Aussitôt son poème achevé, Wagner, toujours fixé dans la même retraite, aux bords du Rhin en face de Mayence, se mit à la musique, et dès le mois de novembre de cette même année, il dirigeait l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* dans un concert donné par Wendelin Weissheimer au Gewandhaus de

Leipzig. La salle était à moitié vide, pas un musicien de profession n'avait eu la curiosité de venir et cependant l'effet fut tellement foudroyant que le public et l'orchestre réunis bissèrent le morceau par acclamation. Bref, après de nombreuses reprises de travail, toujours traversées par des accidents inattendus, les *Maîtres Chanteurs* furent complètement achevés, à Triebtschen, le 20 octobre 1867, vingt-deux ans après leur première ébauche, et le manuscrit en fut expédié tout aussitôt au théâtre de Munich : c'est dans cette ville que parut le nouvel ouvrage à la date du 21 juin 1868 et cette œuvre, ainsi réalisée par le maître au mi-

lieu de sa vie, dans sa pleine maturité, fut la première de ses créations qui remporta dès l'origine un succès décisif, incontestable, un de ces succès qui établissent de primesaut communion parfaite entre la foule et l'artiste créateur.

Les *Maîtres Chanteurs* et *Tristan* se font donc pendant, en ce sens que ce sont les deux ouvrages de courte durée — l'un historique et comique, l'autre légendaire et héroïque — dans lesquels Wagner, impatient de produire une œuvre d'art conforme à son idéal sans attendre l'achèvement problématique de la tétalogie, est arrivé à réaliser une œuvre à la fois théâtrale et



Cliché Bayreuth.

EVA (M^{lle} Bréval).

HANS SACHS (M. Delmas).

ACTE III (Premier Tableau)

musicale en tous points soumise aux lois les plus rigoureuses qui découlaient de ses affirmations théoriques. Drame musical tiré de la légende ou comédie en musique empruntée à la vie commune, c'est tout un. C'est toujours l'œuvre d'art telle qu'elle s'est peu à peu développée dans cet esprit supérieur, en se dégageant de toutes les formes précédemment adoptées, pour arriver à ces conditions essentielles : cohésion intime entre la parole et le chant, le mot rigoureusement adéquat à la note, égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie. Et ce que l'auteur dit de *Tristan*, dans sa *Lettre sur la Musique*, est également vrai des *Maîtres Chanteurs*, à savoir qu'en composant cet ouvrage il avait oublié toute théorie et qu'il éprouvait la suprême félicité réservée à l'artiste, celle qui résulte de la spontanéité complète dans la création.

Le poème des *Maîtres Chanteurs*, c'est clair, est d'essence absolument germanique et cette évocation d'une ville allemande au xv^e siècle, avec ses mœurs, ses corporations et ses fêtes populaires, était bien propre à enflammer l'imagination du

compositeur, à captiver les auditoires d'outre-Rhin ; mais pour nous cela a le même attrait qu'un vieux tableau, et c'est pour les yeux ravis une véritable résurrection du Nuremberg d'autrefois, avec ses bourgeois, ses artisans, ses corps de métiers, que l'un ou l'autre des quatre tableaux qui composent cette comédie musicale et se déroulent dans des décors très pittoresques et très vrais. Ce livret est donc fort intéressant, à ce point de vue tout spécial, pour nous comme pour les compatriotes de l'auteur. — Wagner a même poussé le souci de l'exactitude historique jusqu'à mentionner un grand nombre des modes admis par la savante confrérie et quelques-unes des règles de la sévère *tabulature* à laquelle se soumettaient les Maîtres chanteurs ; — mais, abstraction faite de sa valeur archaïque, ce poème, entre tous ceux que Wagner a composés, est le seul qui soit emprunté à la vie ordinaire et qui comporte une véritable action dramatique, avec des incidents tendres ou burlesques naissant de l'action même et rejaillissant les uns sur les autres. Nul doute, dès lors, que ce ne soit bien là celle de ses pièces qui se rapproche le

plus de ce que nous demandons, en France, à un ouvrage écrit pour le théâtre et qu'elle ne réponde mieux à notre goût naturel que les poèmes légendaires auxquels Wagner s'est toujours consacré.

La fable, un peu mince à coup sûr, est cependant très jolie en sa simplicité et permet de discerner facilement la pensée générale, l'allégorie que l'auteur y a enfermée. Evidemment c'est peu de chose que cette lutte entre le noble et beau poète Walther de Stolzing et le cuisinier Beckmesser se disputant le prix du concours de chant, et, par ricochet, la main de la charmante Eva, fille du riche Pogner; ce n'est pas une surprise que le pédant, d'abord rossé d'importance au milieu d'une bagarre que ses chants nocturnes ont provoquée, soit définitivement vaincu par le poète de génie à qui appartient déjà le cœur d'Eva; mais tous les épisodes que l'auteur a su tirer de ce point de départ, l'ingéniosité qu'il déploie pour trouver des détails piquants ou de charmants jeux de scène, pour amener les situations et justifier les mouvements ou répliques des acteurs, dénotent chez lui un sens très net des lois et de l'optique du théâtre, en dehors des grandes lignes de la légende. On pourrait même discerner et louer, en certains endroits de ce poème, jusqu'à des habiletés dignes d'un vieil auteur chevronné. Dans toutes les évolutions et substitutions de personnages au deuxième acte, par exemple, il manœuvre avec une dextérité rare, sans qu'aucune confusion se produise et sans que l'action traîne jamais en longueur: c'est d'une vivacité charmante et d'un sens comique excellent.

Voyez encore comme il est d'une heureuse invention d'avoir imaginé ces deux personnages de Magdalène et de l'apprenti David, pour donner celui-ci comme premier guide à Walther — ce qui justifie une utile énumération des conditions du concours — pour provoquer aussi le changement de costumes entre Eva et sa nourrice, ce qui amène la méprise de David et la colère de celui-ci contre Beckmesser, qu'il prend pour son rival; remarquez aussi de quelle façon magistrale est posé cet artiste issu du peuple, ce cordonnier-poète, Hans Sachs, épris lui-même d'un sérieux amour pour Eva, mais qui se sacrifie noblement quand il voit que le cœur de la jeune fille a parlé, et parlé comme le veut l'âge et la nature; observez enfin comme il s'y prend adroitement, le rusé savetier, pour empêcher l'imprudent de fuir avec son bel amoureux, avec quelle pitié railleuse il laisse Beckmesser s'approprier une ébauche dont ce pleutre ne saura rien tirer, avec quelle grandeur d'âme il se fait le patron du chevalier Walther et le met en état, de conquérir à la fois la couronne de laurier et la main d'Eva.

C'est pitié que de voir certaines gens affecter de tenir ce poème pour très médiocre ou même en rire sans en discerner ni la grandeur poétique, ni la juvénile tendresse, ni la portée satirique, ni le sens caché et pourtant très clair de cette excellente

pièce de théâtre. Un jour viendra sans doute où l'on tiendra en égale estime le poème et la partition des *Maîtres Chanteurs*, où l'on sentira quel ridicule il y a à condamner le livret en exalant la musique, à vouloir se revancher lâchement sur le poète des braves qu'on n'ose plus marchander au compositeur. D'ailleurs, pour la musique, on en est revenu encore de plus loin.

Moi, qui ne suis pas né d'hier, je me rappelle, pour y avoir pris part en applaudissant de toutes mes forces, quel effroyable tumulte accueillit les deux premières auditions de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* aux Concerts populaires, en décembre 1869: les cris, les sifflets, les violentes apostrophes faisaient rage et Padeloup, soutenu par les braves des fanatiques, tenait tête à la bourrasque avec une sérénité olympienne. Et cependant cette ouverture était déjà le chef-d'œuvre admirable qu'on célèbre aujourd'hui: une pièce symphonique incomparable et qui présente une synthèse parfaite de tout l'ouvrage, où les motifs caractéristiques des *Maîtres* alternent d'abord et semblent lutter avec les chants d'amour de Walther, puis s'unissent à ceux-ci dans une péroraison magnifique qui scelle la réconciliation définitive de l'ancienne poésie, aux règles sévères, avec la jeune poésie, aux inspirations vibrantes et passionnées.

Et ce que je dis de l'ouverture peut s'appliquer à toute la partition, qui, d'un bout à l'autre, est d'une richesse incomparable et d'une polyphonie merveilleuse. Vraiment, il faut être d'une insensibilité rare ou d'un parti pris absolu pour ne pas discerner la tendresse, l'élégance, le charme de toutes les phrases que le compositeur a mises dans la bouche de Walther ou dans celle d'Eva, pour ne pas voir comment la verve gamine de David, la rondeur af-

fectueuse de Pogner, la bonhomie goguenarde de Sachs et la nature envieuse et rampante de Beckmesser sont rendues de la façon la plus juste, avec des nuances infinies, par des motifs qui se développent, se combinent et se renouvellent de cent façons. Comment, il n'y aurait là-dedans, à en croire certains critiques, qu'un travail aride et purement scolastique? Comment, cette superbe ouverture, ce beau choral qui ouvre l'opéra et ce délicieux dialogue des yeux et de la voix qui s'établit entre Walther et Eva; et les gais récits de David pendant que les apprentis dressent l'estrade dans l'église pour l'assemblée des *Maîtres*, et les discours si simples de ceux-ci, et le premier morceau que Walther leur chante et l'ensemble si mouvementé qui clôt l'acte, alors tout cela, comme dit l'autre, ne serait qu'un « abominable chaos »?

Mais tous les vrais amateurs de musique y voient clair à présent, dans ce chaos, et aussi dans le second acte où les délicieux entretiens d'Eva d'abord avec Sachs, puis avec Walther, respirent une candeur charmante, une malice enjouée; où les joyeux refrains des apprentis forment contraste avec les rêveries de Sachs, encore tout bouleversé par les chants inspirés de Walther. Je ne crois pas, d'autre part, que le comique qu'on



CLAUDE MAYER DAVID (M. Vaguel)
ACTE III

LE THÉÂTRE



CLAUDE MAYER

MAGDALENE (Mlle Grandjean)

EVA (Mlle Bréval)

POGNER (M. Gresson)

TYPPHONER GOSPEL, PARIS

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

LES MAÎTRES CHANTEURS (2^e acte).

peut tirer d'effets musicaux ait jamais été poussé plus loin que dans le prodigieux ensemble de la dispute nocturne, avec la sérénade de Beckmesser qui lui sert de pivot, unie au motif de la bastonnade, et reparait à droite, à gauche, partout à la fois, dans un crescendo formidable. Se vit-il jamais, pour qui juge avec calme, une orchestration plus riche, plus colorée, plus éloquente que celle de cet ouvrage où, d'un bout à l'autre, il n'est pas une scène, pas une mesure — et c'est de quoi certains gens se plaignent — où les instruments n'ajoutent à la parole un accent tendre, un effet comique, une expression ironique ?

Et dans le troisième acte aussi les pages admirables abondent : d'abord, l'entr'acte symphonique et la méditation de Sachs, si souvent entendus dans les concerts ; l'adorable leçon de poésie que Sachs donne à Walther ; puis, après la scène si burlesque où Beckmesser est berné par Sachs, l'entrée si gracieuse d'Eva, avec cet épanouissement de joie quand elle aperçoit Walther, et ce mélodieux quintette qui surprend un peu dans un tel opéra, par sa forme bien classique, et n'en est pas moins d'une rare beauté. Quant au tableau final de la fête de la Saint-Jean et du concours de chant dans une prairie, au bord de la Pegnitz, je ne suppose pas qu'il puisse se trouver un être sensible à la musique qui en méconnaisse la gaieté éclatante quand les artisans chantent et que les apprentis dansent, la poésie savoureuse quand Wather prend la parole, et la suprême grandeur lorsque le peuple entonne un choral en l'honneur de Sachs, ou que celui-ci répond avec modestie à ces témoignages d'affection : c'est souverainement beau.

La représentation des *Maîtres Chanteurs* fait le plus grand honneur à l'Opéra de Paris.

J'ai entendu plus d'une fois *Les Maîtres Chanteurs* à Bruxelles, à Munich, à Bayreuth, et n'ai trouvé nulle part une réunion d'artistes pareille à celle qu'on peut voir à Paris. Deux d'entre ces chanteurs, d'abord, sont absolument hors ligne : M. Delmas, dont la voix superbe, la diction si nette et la rondeur malicieuse font merveilles dans le rôle de Sachs, et M. Renaud, méconnaissable en greffier de petite ville, en cuistre envieux et bas sous la toque et la tunique noires de Beckmesser. M. Alvarez, est un ténor à la voix exceptionnelle, charmante et puissante à la fois, et fait un Walther de belle mine, et Mademoiselle Bréval prête au personnage d'Eva, avec une voix très chaude, plus de bonne grâce et d'enjouement qu'on n'aurait pu croire. Enfin, M. Vaguet se montre très gai, très jeune dans l'apprenti-cordonnier David, Mademoiselle Granjean est fort appétissante en nourrice et MM. Gresse et Bartet tiennent on ne peut mieux les rôles plus effacés de l'orfèvre Pogner et du boulanger Kothner.

L'orchestre aussi, marche de la belle façon, sous la direction de M. Taffanel et les chœurs doivent une bonne part du succès qu'ils obtiennent à leur chef, M. Claudius Blanc : qu'ils soient tous à l'honneur comme ils furent à la peine. Et voilà que le chef-d'œuvre, un peu trop raccourci toutefois par de fâcheuses coupures, brille enfin chez nous de l'éclat le plus vif : jouissons donc, nous tous que cette musique émeut ou transporte, et plaignons sincèrement ceux qui ne la savent pas goûter.

ADOLPHE JULLIEN.



Cliché Mayer.

BECKMESSER (M. Renaud)



Cliché Mayer.

WALTHER (M. Alvarez)



Clucké Meier.

FOLIES-BERGÈRE
M. Séverin, dans le DOCTEUR BLANC
Pantomime de M. Catulle Mendès



Cliché offert par M. le Comte B. Tyszkiewicz.

M^{lle} CLÉO DE MÉRODE, DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Les Chapeaux de Femmes au Théâtre

NOMBRE de Parisiens avaient cru la question résolue après le jugement rendu sur la plainte d'un spectateur. Vous vous rappelez à quelle occasion. Lors d'une première représentation donnée au théâtre de l'Athénée, un malheureux, placé à l'orchestre derrière un chapeau de femme catapultueux, s'était levé et se tenait debout. Comme les personnes installées derrière lui criaient : « Assis ! » il se retourna et dit d'une voix très posée :

« Je m'assiérai quand cette dame aura retiré ce chapeau. »

Et il désigna une des dernières créations monumentales sortie de chez une modiste connue.

Cris, hurlements, bagarre, irruption de deux gardes municipaux, expulsion de l'ennemi des chapeaux de femme, et, par conséquent, triomphe sur toute la ligne du couvre-chef féminin, tel fut le bilan de cette algarade ; mais, huit jours après, changement à vue complet. Condamnation prononcée par le tribunal compétent contre le directeur, avec obligation à lui imposée de donner une loge en compensation du préjudice causé à un spectateur, par l'interposition d'un chapeau féminin entre son rayon visuel et la scène.

Dès le lendemain de ce jugement et encouragée par les prin-

cipes qu'il posait, une campagne en règle commençait dans la presse contre le chapeau de femme au théâtre. Toute une agitation se fit autour de ce problème qui se présentait avec la formule absolue de Sieyès, en 1789, parlant du Tiers-Etat, à cela près que c'était justement le contraire :

« Qu'est-ce que le chapeau de femme ? Tout. Que doit-il être ? Rien. »

D'habiles interviewers questionnèrent tour à tour les directeurs de théâtre, certains habitués de théâtre et, en dernier lieu, pour rester impartiaux, les principales intéressées dans la question, les femmes.

Il va de soi que, directeurs et habitués de théâtre, firent chorus contre le chapeau féminin. Les uns et les autres l'assimilèrent à une machine pneumatique faisant le vide dans les salles ; et les premiers émirent le vœu que les femmes, suivant un exemple donné à l'orchestre de l'Opéra et du Théâtre Français, consentissent à se décoiffer et à paraître en cheveux. « Après tout, ajoutèrent-ils, cet usage a prévalu en Angleterre, d'où nous viennent les pratiques mondaines vite adoptées de ce côté-ci de la Manche. Et où serait le mal ? Une chevelure de Française sera aussi jolie à regarder à Paris que peut l'être à

Londres une crinière de fille d'Albion et, au moins, rien n'empêchera désormais, de voir la scène, nos élégantes ne se coiffant plus, grâce à Dieu, à la frégate ou à la Belle-Poule, comme leurs trisaïeules.»

Je ne me rappelle plus trop ce qu'ont répondu à cette captieuse ouverture les femmes interviewées, et je ne regrette pas cette lacune de mémoire, car elles n'ont pas dû dire la vérité vraie, sachant que leur défense serait imprimée toute vive dans les journaux. Je crois cependant me souvenir très vaguement qu'elles ont plaidé les circonstances atténuantes, nié les torticolis que les spectateurs prétendent s'infliger derrière elles, et surtout contesté la hauteur des plan-coupe-élévation de leur chapeau. Aucune d'elles n'a eu le courage de déclarer bravement :

« Nous sommes filles d'Eve. Quand une occasion aussi radieuse qu'une représentation théâtrale, nous est offerte d'exhiber un beau chapeau, nous ne nous exposerons jamais au crève-cœur de la laisser échapper. Quel que soit le mobile qui nous pousse à faire de la toilette, que ce soit pour les hommes ou pour les femmes, ou encore, ce qui est plus exact, contre les femmes que nous nous habillons, un chapeau nous procure déjà la moitié du plaisir attaché à une partie de théâtre dès le moment où nous piquons dessus une épingle devant la glace avant de partir. La plaisante fatuité des directeurs qui s'imaginent que c'est pour leurs pièces et non pour nos chapeaux que nous allons chez eux ! Et quelle lamentable ignorance ne révèlent-ils pas de l'éternel féminin, lorsqu'ils pensent nous avoir nu-tête à leurs fauteuils d'orchestre autre part que dans les deux théâtres où nous nous résignons à avoir des égards pour la subvention. Nu-tête ! Etre obligées de se recoiffer avant d'aller au théâtre, ne pas pouvoir, si bon nous semble, nous y rendre à pied, car si nous mettons un chapeau et une mantille, adieu les ondulations, les frisons si péniblement élaborés avant le dîner. Nu-tête ! messieurs les directeurs ! Installez-nous donc d'abord dans vos couloirs, avant de parler, de larges glaces devant lesquelles nous puissions donner l'indispensable petit coup de doigts réparateur ?

« Et ne cherchez pas à diviser parmi nous pour régner, à racoler des traîtresses parmi celles de notre sexe qui dépendent de vous ! En vain quelques comédiennes clairsemées, spectatrices à l'orchestre, ont la lâcheté de paraître en cheveux pour vous plaire, pour être récompensées de leur défection vis-à-vis de nous par de beaux rôles. Nous serrons

toutes nos rangs, prêtes à tout. Notre chapeau nous tient presque autant au cœur qu'à la tête. Si vous en doutez, rappelez-vous ce fait significatif que pas une femme ne s'est plainte tout haut d'un chapeau de femme au théâtre. Et cependant la femme, plus petite que l'homme, est plus gênée que lui par un chapeau de femme. Pourquoi cependant ne proteste-t-elle pas ? C'est qu'elle a compris l'immensité du sacrifice qu'elle imposerait à une de ses pareilles en la priant de se décoiffer et qu'elle aime mieux souffrir elle-même et se taire, plutôt que d'avouer qu'elle a fait derrière elle un martyr. Et c'est ainsi en gardant le silence, ce qui advient quelquefois, qu'elle a eu le dernier mot. »

Elle l'a gardé ce dernier mot ; elle le garde aujourd'hui encore. Le chapeau féminin continue à dresser son aigrette. Les spectateurs placés derrière lui ont toujours le chagrin de se rallier à son panache. Il se cambre, il se gondole, il s'agite, et c'est tout un remou de paillettes qui ondoie, se balance, se déplace, obligeant le malheureux campé derrière à ondoyer, à se balancer, à se déplacer comme lui et après lui. Et le spectateur s'est résigné. Il ne fait plus de procès aux directeurs ; il attend patiemment je ne sais quelle intervention d'une main de machiniste invisible cachée dans le lustre qui, tout d'un coup, par un truc magique, enlèverait à la fois tous les chapeaux féminins au grand amusement de tout le monde et surtout des spectatrices des loges, les seules dont les chapeaux ne seront jamais menacés puis qu'ils ne gênent pas.

Eh bien ! spectateurs mes frères, remerciez-moi de vous donner une nouvelle relativement bonne. J'apprends que votre supplice va diminuer d'à peu près moitié. Au lieu d'être Chinois, il sera simplement Japonais. Parmi les modèles qui sont, paraît-il, « le dernier cri » de la mode, il en est où l'élévation maudite ne se produit que d'un côté. Vous ne risquez donc maintenant qu'un demi-torticolis. Vous pourrez voir la moitié de mademoiselle Calvé, de madame Réjane, de mademoiselle Bartet, un bandeau de mademoiselle Cléo de Mérode, seize perles sur les trente-deux qui ornent la bouche de madame Germaine Gallois. Contentez-vous, pour l'instant, de cette conquête partielle. Le reste suivra, sans aucun doute. L'Evangile de la mode abaissera un jour ce qui a été élevé. Sur les têtes féminines aussi les tours Eiffel n'ont qu'un temps.
GASTON JOLLIVET.



UN CHAPEAU DE M^{lle} CLÉO DE MÉRODE.



Menu

Menu tiré d'une collection que publie la Distillerie de la Liqueur LA BÉNÉDICTINE de l'Abbaye de Fécamp.

VIGNETTES TIRÉES DE « PARIS-ALBUM »

COMPRIMÉS DE VICHY
Gazeux
aux sels de Vichy-État

NEUROSINE PRUNIER
Reconstituant général

POUDRE LAXATIVE DE VICHY
DU D^r L. SOULIGOUX
Laxatif sûr, agréable, facile à prendre



Vignette tirée d'un calendrier publié par la Société Française d'Incandescence par le gaz le « BEC AUER », 147, rue de Courcelles, Paris.

Spécimen paru
COMME
PAGE DE TITRE
DANS UN ALBUM DE
FOURNEAUX DE COUISINE
publié par la Maison
BRIEFVILT
G. Drouets
Constructeur breveté S. S. P. C.
72 & 74, Avenue Parmentier
PARIS



Gravure tirée d'une collection publiée par La Saxoline, Pétrole de luxe, extra-blanc, déodorisé.



Copyright 1895 by Bonnad, Valade & Co. Gravure tirée d'une collection publiée par la Phosphatine Fallères, Maison Chaussegat et Cie, 4, avenue Victoris, Paris.



Réduction du tableau-réclame que publient les Cycles Gladiator, 18, Boulevard Montmartre, Paris.



Copyright 1895 by Bonnad, Valade & Co. Réduction d'une aquarelle ayant servi à illustrer un calendrier de la Compagnie Coloniale, Chocolat et Thé, entrepôt et magasin de détail, Avenue de l'Opéra, 19, Paris.

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.

SAMSON ET DALILA

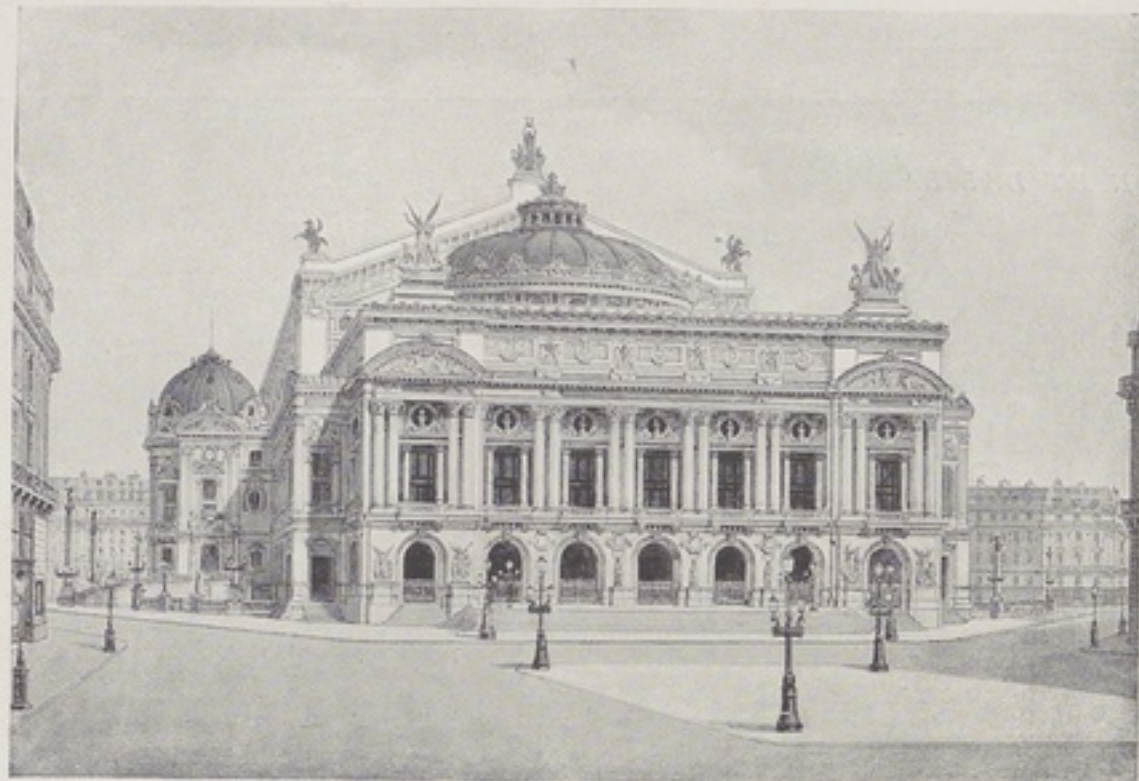


Cliché Dupont, Bruxelles.

M^{me} BREMA (Rôle de DALILA)

Exposition Goupé, Paris.

L'OPÉRA



L'OPÉRA

Lorsque Louis XIV eut accordé au florentin Lulli, par ses lettres patentes du mois de mars 1673, le privilège de l'Opéra, sous le titre d'Académie royale de musique, le nouveau théâtre s'installa dans la salle du Palais-Royal, précédemment occupée par la troupe de Molière, et il y resta un siècle. Cette salle fut brûlée à deux reprises, en 1763 et en 1781; à cette époque l'Opéra fut transféré dans le nouveau théâtre de la Porte-Saint-Martin, puis, en 1794, le Comité du Salut Public l'installa, sous le nom de Théâtre des Arts, dans la salle que Mademoiselle Montansier avait fait bâtir à la place de l'Hôtel Louvois. L'assassinat du duc de Berry, qui eut lieu à la sortie de l'Opéra, le 13 février 1820, provoqua la démolition de ce théâtre, et l'Opéra fut transporté dans la salle provisoire de la rue Le Peletier, qui devint la proie des flammes le 28 octobre 1873. Après une installation passagère dans l'ancien Théâtre-Italien, l'Académie nationale de musique prit possession, en 1875, du vaste et somptueux édifice que l'architecte Charles Garnier avait spécialement construit pour elle et dont les travaux avaient duré près de vingt ans.

Le nouvel Opéra, qui est l'une des principales curiosités du Paris moderne, élève sa façade principale sur une place qui borde le boulevard des Capucines, vis-à-vis la rue de la Paix et l'avenue de l'Opéra. Un vaste perron donne accès au rez-de-chaussée, qui est percé d'arcades cintrées entre lesquelles sont placés des groupes symboliques personnifiant les Arts de la danse et de la musique. Le premier étage comprend une colonnade corinthienne, qui forme une galerie ouverte ou *loggia* et dont les entrecolonnes sont décorés de petits frontons encadrant des bustes et médaillons de compositeurs célèbres. Un attique avec terrasse forme le couronnement; derrière apparaît la coupole de la salle, à côtes saillantes, et plus loin, un immense fronton indiquant l'emplacement de la scène. Les extrémités de l'attique, ainsi que les angles et le sommet du fronton, sont décorés de groupes de statues colossales dorées.

Les façades latérales sont coupées vers leurs extrémités par des pavillons en avant-corps demi-circulaires; celui de droite forme le vestibule d'entrée des abonnés; celui de gauche, avec une double rampe d'accès, était réservé au chef de l'Etat.

Dès l'entrée de l'Opéra, on se trouve au pied du grand escalier, devenu légendaire par sa magnificence, qui occupe toute la hauteur du théâtre. Les arcades en plein cintre qui le décorent sont coupées à moitié par les couloirs. Ceux du premier étage conduisent à un superbe foyer dont la largeur correspond à celle de la façade et qui est en outre avec la *loggia* ouverte, formant un second foyer en plein air, d'où l'on jouit d'un très agréable coup d'œil sur les boulevards. Derrière la scène est installé le foyer des artistes, décoré de fort belles peintures de Paul Baudry.

VIN DE CHASSAING — DYSPEPSIES.

Gravure et page de légende tirées de "PARIS-ALBUM", ouvrage de format in-8° se composant de douze planches hors texte (monuments historiques) et de diverses vignettes dans le texte.

Cet Album, publié en quatre langues : français, anglais, espagnol et portugais, est offert à sa clientèle par la Maison CHASSAING et C^{ie}, 6, avenue Victoria, Paris.

ENVOI FRANCO A TOUTE PERSONNE QUI EN FERA LA DEMANDE

LE THÉÂTRE

N° 2.

SOMMAIRE

Février 1898.

TAILLADE, par M. FRANCISQUE SARCEY.

« CATHERINE », à la Comédie-Française, par M. PAUL PERRET.

LA RETRAITE DE MADEMOISELLE REICHENBERG :

« ATHALIE », par M. Ad. ADERER.

« LES TRANSATLANTIQUES », au Gymnase, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

« LA VILLE MORTE », à la Renaissance, par M. JULES HURET.

MADAME BRÉMA, à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULIEN.

LE THÉÂTRE A LONDRES : « LE PETIT PASTEUR »,

à Haymarket, par M. PAUL VILLARS.

LE THÉÂTRE DANS LE MONDE : Au Cercle de la Rue

Royale, par M. GASTON JOLLIVET.

LA MODE AU THÉÂTRE, par M. FONTENEILLES.

HORS TEXTE EN COULEURS :

MADEMOISELLE DIETERLE, « Paris qui marche ». —

VARIÉTÉS.

MADEMOISELLE BRANDÈS. — COMÉDIE-FRANÇAISE.



Clair Mérieux

MADEMOISELLE DIETERLE (M^{lle} Müller)LA DUCHESSE DE COUTRAS (M^{lle} Pierson)

LE DUC DE COUTRAS (M. Le Burgzy)

COMÉDIE-FRANÇAISE. — Catherine, comédie en quatre actes, de M. H. LAVÉDAN (Acte I^{er})

TAILLADE

Nous avons conduit Taillade à sa dernière demeure. La biographie de ce puissant artiste a été faite un peu partout au lendemain de sa mort. Les souvenirs et les anecdotes ont abondé sous la plume des reporters. Un nouvel article nécrologique ne serait que du réchauffé. Laissez-moi causer avec vous de l'art où il a excellé.



Clément Beyer.
TAILLADE dans *Les Deux Orphelins*

Taillade a été l'élève du grand Frédéric. Je ne veux point dire par là qu'il ait suivi sa classe et reçu des leçons de ce maître. Il a subi son inspiration. Talma avait été l'impeccable interprète de la tragédie, mais il était mort juste au moment où le romantisme donnait ses premiers chefs-d'œuvre, et il était mort — le fait est authentique — désespéré de ne pouvoir mettre ce qui lui restait de forces au service de la génération qui montait. Il y eût trouvé un renouvellement de son génie.

Frédéric prit la place demeurée vide.

Avez-vous remarqué que chaque auteur dramatique forme lui-même à l'image de son talent les acteurs qui jouent ses pièces? De notre temps, Meilhac et Portier ont eu Réjane; Hervieu a mis la main sur Le Bargy; Labiche sur Geoffroy; soixante ans auparavant, Duvert et Lauzanne avaient Arnal pour interprète; Offenbach a rencontré Mademoiselle Schneider; vous pourriez, si le jeu vous plaît, poursuivre vous-même cette nomenclature. Vous verrez que toujours il y a eu une harmonie entre les œuvres de théâtre et les artistes qui se sont en quelque sorte modelés sur elles. Frédéric fut l'homme de Victor Hugo; l'interprète romantique du romantisme.

Il y eut à ce moment-là, dans l'art du comédien, une révolution analogue à celle qui s'opérait dans la poésie dramatique.

Dans la tragédie, tout était correct et mesuré; des attitudes hiératiques, des gestes rares et le plus souvent courts; une mimique savamment réglée; une diction auguste; une mise en scène sévère et compassée; les rois parlant avec une dignité familière à leurs confidents, qui gardaient respectueusement les distances; les amoureux se tenant derrière leurs maîtresses pour leur faire dans le dos des déclarations sagement enflammées, et les maîtresses, quand ils avaient fini, passant à leur tour derrière eux pour leur répondre, de façon que tous deux parlèrent toujours face au public.

Frédéric vint qui bouscula tout ce cérémonial.

Mais pourquoi le fit-il? C'est que les Dumas, les Hugo, les Vigny, les Mallefille et tant d'autres avaient mis en pièces les vieilles règles de l'antique tragédie et avaient apporté un art plus libre. Je n'ai pas connu Frédéric en sa jeunesse; je ne l'ai vu que déjà vieux, épuisé, sans dents et presque sans voix! mais la ruine laissait voir encore ce qu'avait été le monument. Il avait inventé ou retrouvé, car on n'invente jamais rien, le geste large et puissant, la diction héroïque, les violences d'attitudes, les emportements soudains et furieux, les mises en scène animées et vivantes, tout ce qui constitue ce qu'on a depuis appelé le panache.

Il imprima sa marque sur tous les acteurs de son temps. Je les ai connus tous: Mélingue, qui fut le plus séduisant, avec ses gestes allongés; Dumaine, à la voix tonitruante; Lacressonnière, qui était si noble et qui néanmoins avait tant de foyer; Paulin-Ménier, qui avait cette originalité singulière de serrer de très près la réalité et d'avoir tout ensemble des envolées superbes; Rouvière, un toqué de génie, qui joua Hamlet comme personne, et enfin ce Taillade que nous venons d'enterrer.

C'était, hélas! le dernier de cette pléiade des grands interprètes du drame romantique; c'était le dernier survivant de ceux qui s'étaient taillé une principauté dans le royaume d'Alexandre. Car je ne compte pas Paulin-Ménier, dont la vieillesse est encore très verte, mais, qui depuis longtemps, s'est retiré du théâtre.

Taillade, qui est resté jusqu'au jour de sa mort sur la brèche, était pour nous le dernier représentant d'un art disparu; c'est lui qui le dernier avait agité le panache romantique. Ne m'objectez pas Mounet-Sully. Mounet-Sully relève d'un autre art et appartient aux générations nouvelles. Taillade était l'homme d'un passé glorieux. Seul, il était resté debout sur des ruines magnifiques. Il croyait encore, et d'une foi fervente, à un dieu, qu'on ne châtait plus, mais qui n'en avait pas moins de nombreux fidèles.

Eh! oui, de nombreux fidèles, bien plus nombreux qu'on ne croit. Il semble, à voir les choses superficiellement, que le réalisme se soit emparé du théâtre tout entier; que le public ne se plaise qu'à la vérité jetée toute nue sur la scène. Un certain public, peut-être; le public des lettrés et des gens du monde. Le peuple est resté, dans le fond de son cœur, amoureux du grand drame héroïque, et même du mélodrame.

Taillade, en ces dernières années, s'en allait de théâtre de banlieue en théâtre de province, partout où l'on jouait encore le mélodrame, puisqu'il ne trouvait plus où s'employer sur les scènes de Paris, vouées les unes à la féerie, les autres à l'opérette, les autres au drame réaliste. Nous l'admirions, nous, les vieux amateurs, par tradition et un peu par respect d'une vieillesse si laborieuse. C'était, comment dirai-je cela? une admiration rétrospective, et par conséquent un peu froide. Mais la foule!... c'était bien autre chose, la foule; il y avait chez elle une dévotion exaltée. Quand Taillade paraissait en scène, il y avait comme un frémissement dans toute la salle.

Il était bien fatigué, en ces dernières années; les hésitations d'une mémoire chancelante ralentissaient son débit et l'obligeaient souvent à suppléer par la mimique au mot qui le fuyait. N'importe! le public, son public éclatait en applaudissements. Taillade l'enlevait d'un geste ou d'une de ces intonations qu'il trouvait si profondes et si terribles.

Je l'ai vu l'an dernier au Château-d'Eau, dans le *Louis XI* de Casimir Delavigne. Ce n'est pourtant pas un drame des plus héroïques et les vers n'en sont pas des plus reluisants. Non, vous n'imaginez pas avec quelle ardeur d'attention on l'écoutait, dans cette vaste salle, toute peuplée de visages penchés vers lui. Lorsque au dernier acte, s'éveillant d'un sommeil précurseur de la mort, il cherche sur la table, d'une main affaiblie, puis effarée, la couronne royale que le Dauphin avait posée sur sa tête, et qu'il se dresse terrible, pour la reprendre, ce fut de haut en bas une explosion furieuse d'applaudissements. On avait retrouvé là le grand Frédéric.

Frédéric est mort tout entier aujourd'hui.

Non, je me trompe. De cette pléiade d'artistes romantiques formés à son école, il en reste encore un... je devrais plutôt dire: il en reste encore une, car c'est de Madame Marie Laurent que j'entends parler. Madame Marie Laurent a allumé son génie à celui de Madame Dorval, qui fut la partenaire et l'amie de Frédéric.

Elle a dans les œuvres de son répertoire gardé la magnifique diction qui a fait la gloire de ses contemporains. Je me souviendrai toute ma vie qu'à une des dernières représentations qu'elle a données de *Michel Strogoff*, j'avais derrière moi deux jeunes actrices qui la trouvèrent démodée et vieux jeu. Et comme l'incomparable diseuse venait d'achever un long couplet qu'elle avait mené d'un bout à l'autre avec son ordinaire ampleur de diction, l'une de ces deux pimbèches, se penchant à l'oreille de l'autre, lui dit entre haut et bas: « Hein! est-elle assez bibi? »

On y reviendra, à cette diction, à cette mimique, au panache. On y revient déjà! la réaction, qui est prochaine, s'annonce par des symptômes certains!

FRANCISQUE SARCEY.



Clément Beyer.

Exposition Goupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Mlle BRANDÈS



Clément Gauget

M. LAVEDAN CHEZ LUI

COMEDIE-FRANÇAISE

Catherine

COMÉDIE EN QUATRE ACTES DE M. HENRI LAVEDAN



Lucie Barret

BLANCHE VALLON (M^{lle} Lecomte)

La duchesse douairière de Coutras relit une lettre de son mari, mort depuis quelques années. C'est le matin; Mademoiselle Madeleine de Coutras et le jeune duc viennent souhaiter le bonjour à leur mère. Elle continue sa lecture à haute voix; la lettre est fort belle. Des conseils empreints de l'esprit le plus libéral et le plus généreux, donnés par le mort à celle qui allait être sa veuve pour la direction de leurs enfants, le jeune duc retient celui-ci: « Quand viendra pour eux l'heure si grave du mariage, laissez leur — autant qu'il se pourra — la liberté du choix et la satisfaction du cœur. »

Le baron Frouard vient saluer Madame de Coutras. Il tient de près à la famille, ayant été le tuteur de Madame Hélène de Grisolles, nièce de la duchesse, mal mariée et séparée. C'est un savant, il est de l'Institut. Les mauvaises langues insinuent qu'ayant les honneurs il les doit surtout à son secrétaire, Georges Mantel, qui a le mérite. On ne lui en veut pas, parce qu'il a de l'esprit; son plaisir est d'en multiplier les traits sur la baronne Frouard, sa femme. Elle voulut un titre, il voulait une fortune; ayant fait cet échange, ils ne se croient pas obligés de s'aimer; ce n'était point dans le contrat. La baronne suit de près son mari, elle accompagnera la duchesse chez ses pauvres et prendra une leçon de charité. Mademoiselle Madeleine de Coutras ne visitera pas les pauvres avec sa mère, ce matin-là. Elle attend sa maîtresse de piano, Mademoiselle Catherine Vallon, une fille admirable, qui par son talent fait vivre toute une famille; aussi bien la vicomtesse de Grisolles fait annoncer sa visite. Mais une triste nouvelle arrive; la nourrice de Madeleine se meurt et la demande; le jeune duc s'offre à demeurer et présentera à Mademoiselle Vallon les excuses qui lui sont dues pour la leçon manquée.

Catherine se trouvant seule avec le jeune homme, veut se retirer; il la retient. Pourquoi ne resterait-elle pas un moment? Ne connaît-elle pas bien le respect qu'il a pour elle?... Si elle était bonne, elle se mettrait au piano, elle jouerait ce qu'elle sent de mieux. Catherine, interdite mais persuadée, joue du Chopin; il écoute, ravi... Hélène de Grisolles est entrée sans bruit. Mademoiselle Vallon prend congé. Seule avec le duc, son plus proche parent, son ami d'enfance, Hélène lui demande un conseil: Doit-elle se rendre à Rome, afin d'y obtenir l'annu-

lation de son mariage? « Certes, oui, dit-il, si tu aimes quelqu'un. » Mais peut-elle donc aimer? Serait-elle romanesque? Il la connaît donc bien mal! Oui, elle aime depuis longtemps, depuis toujours, et celui qui est l'objet d'un sentiment si durable n'a jamais su le voir. Le duc est bien surpris: Quel est donc cet aveugle qui ne l'a point devinée? Il dit même: « Cet imbécile ». Hélène sent trop bien qu'il n'est pas éclairé et, fiévreusement, interroge à son tour: Ne voit-on pas ce qu'il éprouve pour Mademoiselle Vallon? — Il se défend mal, puis il avoue. — Elle s'enfuit, désespérée.

Le duc aborde sa mère qui vient de rentrer. S'appuyant du conseil paternel: « Laissez à nos enfants la liberté du cœur », il apprend à la duchesse qu'il aime Catherine. Tranquillement, elle répond qu'elle n'en est pas surprise, cette fille ayant autant de beauté que de mérite. « Mais si je voulais l'épouser? — Alors, je te ferais les objections que commandent ton nom, ton rang, ta fortune et l'opinion du monde. — Et si je passais outre? — Ainsi, tu ne me demandes pas si je consentirais à ce mariage? Tu l'as décidé. Ta volonté me l'impose... Eh bien, soit! épouse Catherine. Tu feras une folie, mais elle sera belle et peut te rendre heureux. »

Le décor représente une chambre étroite, pauvrement meublée. Voici l'orgue du bonhomme Vallon, organiste dans une église voisine; la machine à coudre de Catherine, la table où sa jeune sœur Blanche, toujours malade, fabrique des abat-jour; une autre table, où les deux garçons — quatorze et dix ans — écrivent leurs devoirs. L'organiste va faire sa promenade quotidienne, les garçons partent pour l'école. Catherine, qui est seule, voit entrer Georges Mantel, le secrétaire du baron Frouard. Il aime la jeune fille et sait bien qu'il n'est pas aimé; il s'offre pourtant. Le secours d'un mari apporterait à Catherine et aux siens la sécurité de l'existence. Elle résiste; des pensées déraisonnables l'agitent malgré elle depuis son entretien avec le duc de Coutras... Alons! il faut chasser la chimère; Mantel emporte sa parole.

Le bonhomme Vallon revient de sa promenade. La concierge grimpe les étages, essoufflée, et présente une carte: « La duchesse de Coutras ». — Chez les Vallon, une si grande dame! L'organiste la reçoit, tout tremblant. — La duchesse parle: a-t-il bien entendu? Catherine est aimée d'un duc... Et ce grand seigneur veut l'épouser! — Épargnez de pauvres gens, Madame la duchesse!... Eh quoi! c'est vrai, c'est pour tout de bon? Non, cela ne se peut! Accepter, ce ne serait pas honnête... Cependant Catherine est la maîtresse de son sort. — On appelle Catherine, qui ne doute pas, elle. Ses yeux et son cœur ne l'avaient pas trompée. Elle est aimée. Mieux vaudrait cent fois ne l'être pas, puisqu'elle n'est plus libre.

Mantel qui accourt pour partager le maigre dîner de famille, la voit éperdue. Que lui est-il arrivé? Il la confesse. A l'instant, il se sent condamné. « Ne craignez rien! lui dit-elle, vous avez ma parole. — Mais vous aimez le duc? » Elle se tait, ne sachant pas mentir. Mantel est un généreux, il lui rend la liberté. En quittant cette fiancée qu'il adore et qui lui échappe, il lui dit: « Si jamais vous

tombez du haut de votre bonheur et que vous ayez besoin d'un ami, appelez-moi. Je viendrai. »

Un roi épouse une bergère. C'est charmant. Mais ici le roi a été trop libéral. Le duc de Coutras a offert à tous les Vallon l'hospitalité dans son château de la Rive. Le bonhomme Vallon est parfait; seulement il ressemble trop peu aux grands ancêtres dont les portraits décorent le logis; Blanche, la petite malade, est inoffensive; en revanche, les deux garçons se battent avec les petits paysans sur la place du village et dans les salons déchirent les livres de prix. Le duc s'énerve, Catherine, l'épousée de la veille, le remarque et s'en inquiète. Cependant la présence au château de Madame de Grisolles lui cause bien un autre souci, la duchesse toute neuve est jalouse.

Madame de Grisolles est persuadée que le beau cousin secrètement aimé se lassera bientôt de sa femme. Elle aussi, la jalousie l'aiguillonne, elle médite une suprême folie qui sera de tenter l'épreuve sur le duc. Elle lui laissera voir si clairement qu'elle l'aime, qu'enfin il faudra bien que ses yeux se dessillent. C'est ici la grande scène de passion dans la pièce. Hélène se grise de ses chaudes paroles encore voilées; l'amour, la colère, le désespoir l'emportent et, entre deux sanglots, elle dit tout. Le duc est jeune, il est ardent; une femme belle, noyée de larmes, se jette frémissante, dans ses bras; pour ne point les refermer ne faudrait-il pas qu'il eût une vertu surhumaine? Catherine surprend les deux coupables, dont l'un au moins, le fut si peu. Et, l'orgueilleuse dit à Hélène: « Prenez-le donc, madame, je vous le donne! »

La vicomtesse Hélène a quitté le château; Catherine aussi est décidée à un départ qui sera la rupture de ces belles épousailles. Le duc a essayé de se justifier, elle refuse de l'entendre. En vain la duchesse douairière emploie toute son exquise bonté à la rendre raisonnable; Catherine répond qu'ayant reçu l'injure du mari, on ne manquerait point de dire, si elle l'oubliait, que la vanité et le plaisir de la richesse ont été les vraies causes de sa complaisance. Elle montrera ce qu'elle est en sortant de cette demeure princière, pauvre comme elle y est entrée. Tout le monde s'emploie à la retenir; eh bien, elle attend celui qui naguère lui disait: « Si jamais vous avez besoin d'un ami dans le malheur, appelez-moi! » Le duc de Coutras est encore bien surpris quand on lui annonce la visite de M. Georges Mantel.

Ce Mantel est décidément pourvu de tous les courages. Le moins qu'il puisse craindre en cette aventure, c'est de se faire jeter à la porte. Heureusement son énergie domine la colère du jeune duc. Il peut dire comment Catherine était autrefois liée à lui par une parole solennelle dont il la délia. C'est donc à Georges Mantel que le duc de Coutras doit la femme qu'il aime. « Heureuse par moi, dit-il, elle ne doit point cesser de l'être par vous. Je viens pour la persuader et vous la rendre. »

Voilà le dénouement, il peut paraître étrange, mais il s'enchaîne logiquement à l'ordre de sentiments qui ont animé tout l'ouvrage et il a sa beauté. Mantel, se sacrifiant une seconde



Clotilde Allég. CATHERINE VALLON (Mlle Lara)

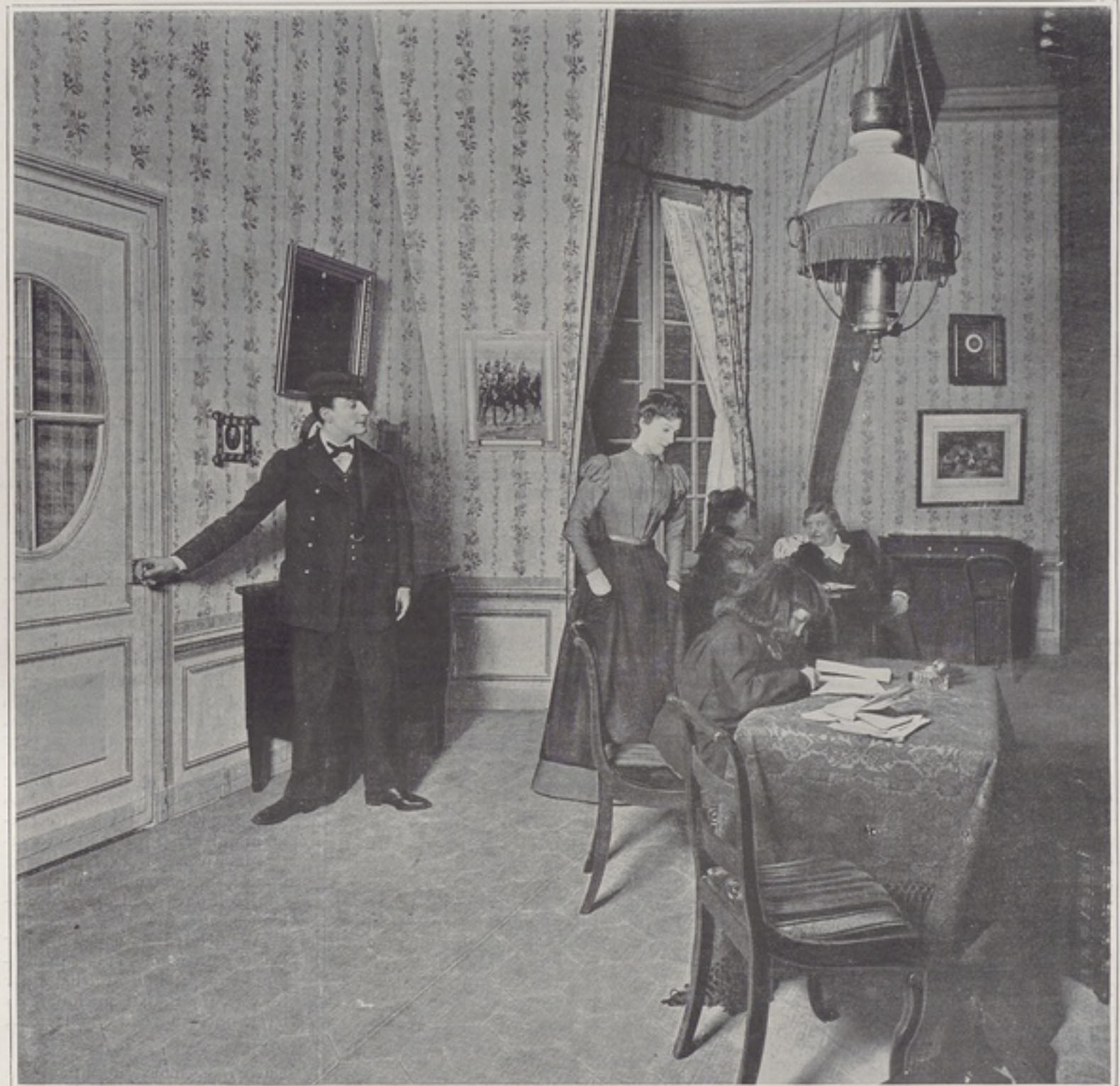


Clotilde Molliv. MADEMOISELLE DE COUTRAS (Mlle Molliv)

LE DUC DE COUTRAS (M. Le Bargy)

fois, persuade Catherine qui tombe dans les bras de son mari. La pièce, dans son ensemble n'offre pas seulement des qualités supérieures, elle éveille des sensations délicates, d'autres plus vives, elle a l'émotion et elle a le charme. Plusieurs scènes ont un caractère de perfection qui devient très rare au théâtre. La décoration est un chef-d'œuvre de goût, l'interprétation

très brillante. Madame Pierson est délicieuse dans la douairière, son rôle est, d'ailleurs, le plus solide et le mieux composé. Cependant celui du vieil organiste Vallon l'égal; M. de Féraudy a trouvé la belle occasion de faire admirer cette bonhomie si rare, unique en lui, qui est la meilleure marque de son talent. Catherine, c'est Mademoiselle Lara. Elle entre dans le beau



Clotilde Molliv. PRÉDÉRIC (M. Paul Veyrot) CATHERINE (Mlle Lara) PAUL (la petite Bonne) BLANCHE (Mlle Logan) VALLON (M. de Féraudy)

ACTE II

salon de l'hôtel de Coutras, terriblement émue, parce qu'elle se trouve seule pour la première fois en face de ce jeune duc, si galant et si doux, dont les regards passionnés ne lui ont pas échappé. Elle est charmante de pudeur effarée. Au deuxième acte, les larmes qu'elle répand sont de vraies larmes.

M. Le Bargy est comme chez lui dans Catherine; c'est lui qui mit la pièce en scène, il y tient le rôle principal et s'y meut avec une aimable aisance, il est élégant et tendre. Le personnage de Mantel a été confié à M. Worms qui seul pouvait en tirer l'effet souhaité par l'auteur; il y fallait sa puissante maîtrise. M. Leloir n'a que deux scènes dans le baron Frouard, et

encore la seconde est-elle à peine tracée; mais il est incomparable dans la première.

Enfin Mademoiselle Brandès représente la passion, dont les accents ont toujours tant de pouvoir sur le public. Elle se fait vivement applaudir au troisième acte quand son secret lui échappe au milieu d'un flot de larmes. C'est qu'alors le mouvement qui l'emporte est, en vérité, superbe.

Catherine démérite aux yeux de quelques-uns parce que c'est une pièce romanesque. Il y a lieu de croire qu'aux yeux du public ce sera longtemps son principal attrait.

PAUL PERRET.



Cliché Maiver. « Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du sein du désert, brillante de clarté! »

JOAS (M. Mounet-Sully)

ZACHARIE
(M^{lle} Moreno)

(ACTE III)

La Portraite de Mademoiselle Reichenberg

ATHALIE

Dieu laisse-t-il jamais ses enfants au besoin?
Aux petits des oiseaux il donne leur pâture,
Et sa bonté s'étend sur toute la nature.

Avec quelle grâce, avec quelle émotion discrète et touchante Mademoiselle Reichenberg disait ces vers charmants, que chacun a dans sa mémoire! Le rôle de Joas, l'enfant royal, est l'un de ceux, à notre goût, où Mademoiselle Reichenberg montra le talent le plus accompli. Plusieurs interprètes, dans ces dernières années, ont donné la même impression de beauté idéale, de perfection artistique : par exemple, M. Mounet-Sully dans *Œdipe-Roi*, Madame Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, Madame Éléonora Duse dans *Cavalleria rusticana*, et tout récemment M. Coquelin dans *Cyrano de Bergerac*. Lorsque Mademoiselle Reichenberg jouait le rôle d'Agnès, dans *l'École des Femmes*, ou celui de Joas, dans *Athalie*, il n'y avait qu'à admirer. C'était la perfection même, la perfection classique.

Joas, sous son apparence de simplicité, est un personnage difficile à représenter. Qui a dit qu'il faut du génie pour être simple? Racine se rendait compte de la difficulté, car, dans la préface de son œuvre, il écrivait : « Je crois n'avoir rien tant dit à Joas qui soit au-dessus de la portée d'un enfant de cet âge, qui a de l'esprit et de la mémoire. Mais, quand j'aurais été un peu au delà, il faut considérer que c'est ici un enfant tout extraordinaire, élevé dans le temple par un grand prêtre qui le regardait comme l'unique espérance

de sa nation, l'avait instruit de bonne heure dans tous les devoirs de la religion et de la royauté. Il n'en était pas de même des enfants des Juifs que de la plupart des nôtres. On leur apprenait les saintes lettres, non seulement dès qu'ils avaient atteint l'usage de la raison, mais, pour me servir de l'expression de saint Paul, dès la mamelle. Je puis dire ici que la France voit en la personne d'un prince de huit ans et demi (le duc de Bourgogne), qui fait aujourd'hui ses plus chères délices, un exemple illustre de ce que peut dans un enfant un heureux naturel aidé d'une excellente éducation; et que si j'avais donné au petit Joas la même vivacité et le discernement qui brillent dans les réparties de ce jeune prince, on m'aurait accusé avec raison d'avoir péché contre les règles de la vraisemblance. »

Voilà le personnage posé par l'auteur lui-même, et lorsqu'il répond aux questions d'Athalie par les vers que nous rappelons plus haut, on comprend que la reine s'écrie :

Quel prodige nouveau me trouble et
La douceur de sa voix, son enfance,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder... Je serais sensible à la pitié?

« La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce », ce sont ces dons et ces charmes que Mademoiselle Reichenberg mettait en pleine lumière, lorsqu'elle interprétait le rôle de l'Enfant Roi. Avec quelle netteté aussi, avec quelle fermeté, elle accentuait, vers la fin de la scène, sa résistance à Athalie :



Cliché Maiver. ABNER (M. Paul Mounet)

JOAS (M. Mounet-Sully)

« Qui je viens dans son temple adorer l'Éternel » (ACTE I)



Cliché Maiver. ABNER (M. Paul Mounet)

ATHALIE (M^{lle} Leroux)

ZACHARIE (M^{lle} Moreno)

JOSABETH (M^{lle} Amel)

JOAS (M^{lle} Reichenberg)

« Épouse de Joas, est-ce là votre fils... » (ACTE II, Scène 6.)

d'homme, ils sont dégoûtés des scènes et des vers. Il faudrait supprimer ce livre malfaisant.

Et alors, il y aurait foule pour admirer et applaudir les grandes œuvres de nos classiques, quand on les joue. On ne verrait pas des sourires venir sur quelques lèvres sceptiques, lorsque Abner, rencontrant Joas dans le temple, lui dit :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel...

N'est-elle pas aussi digne de toute notre admiration, cette superbe vision que M. Mounet-Sully déclame si noblement :

Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du fond du désert, brillante de clarté,
Et porte sur le front une marque immortelle?
Peuples de la terre, chantez.

Jérusalem renaît plus charmante et plus belle...
Heureux qui pour Sion d'une sainte ferveur
Sentira son âme embrasée!
Cieux, répandez votre rosée!
Et que la terre enfante son Sauveur!

l'œuvre Racinienne? Il va sembler que j'avance un paradoxe ; je ne puis m'empêcher de dire, cependant, qu'il y a un livre qui fait le plus grand tort aux chefs-d'œuvre de notre littérature. Ce livre s'appelle le « Théâtre classique » ; il contient les quatre grandes tragédies de Corneille, puis *Esther* et *Athalie*, et enfin *Le Misanthrope*. On le met entre les mains des élèves pendant leurs études ; on y puise leurs leçons quotidiennes et aussi leurs pensums. Durant des années ils anoncent les vers magnifiques et ils copient les scènes magistrales : arrivés à l'âge

Est-il enfin un coup de théâtre plus saisissant que le moment où Joas apparaît, sur le trône royal :

Paraissez, cher enfant, digne sang de nos rois.
Connais-tu l'héritier du plus saint des monarques.
Reine? De ton poignard connais-tu moins ces marques!
Voilà ton roi, ton fils, le fils d'Okosias.
Peuples, et vous, Abner, reconnaissez Joas.

Je ne veux pas, à propos de l'interprétation du rôle de Joas par Mademoiselle Reichenberg, « découvrir » Athalie ; si je fais ici quelques extraits de l'œuvre du grand poète, c'est moins pour dire mon enthousiasme que pour accompagner les gravures mises sous les yeux de nos lecteurs. Quand on parle d'*Athalie*, il faut en revenir, tout iniment, à ce que Voltaire écrivait, dans la lettre où il dédiait *Mérope* au marquis Maffei : « La France se glorifie d'*Athalie* : c'est le chef-d'œuvre de notre théâtre ; c'est celui de la poésie. »

ADOLPHE ADERER.



Clotilde Beyer

THÉÂTRE (M. Villain)

ANCIEN (M. Paul Monnet)

JOAN (M^{lle} Heichenberg)

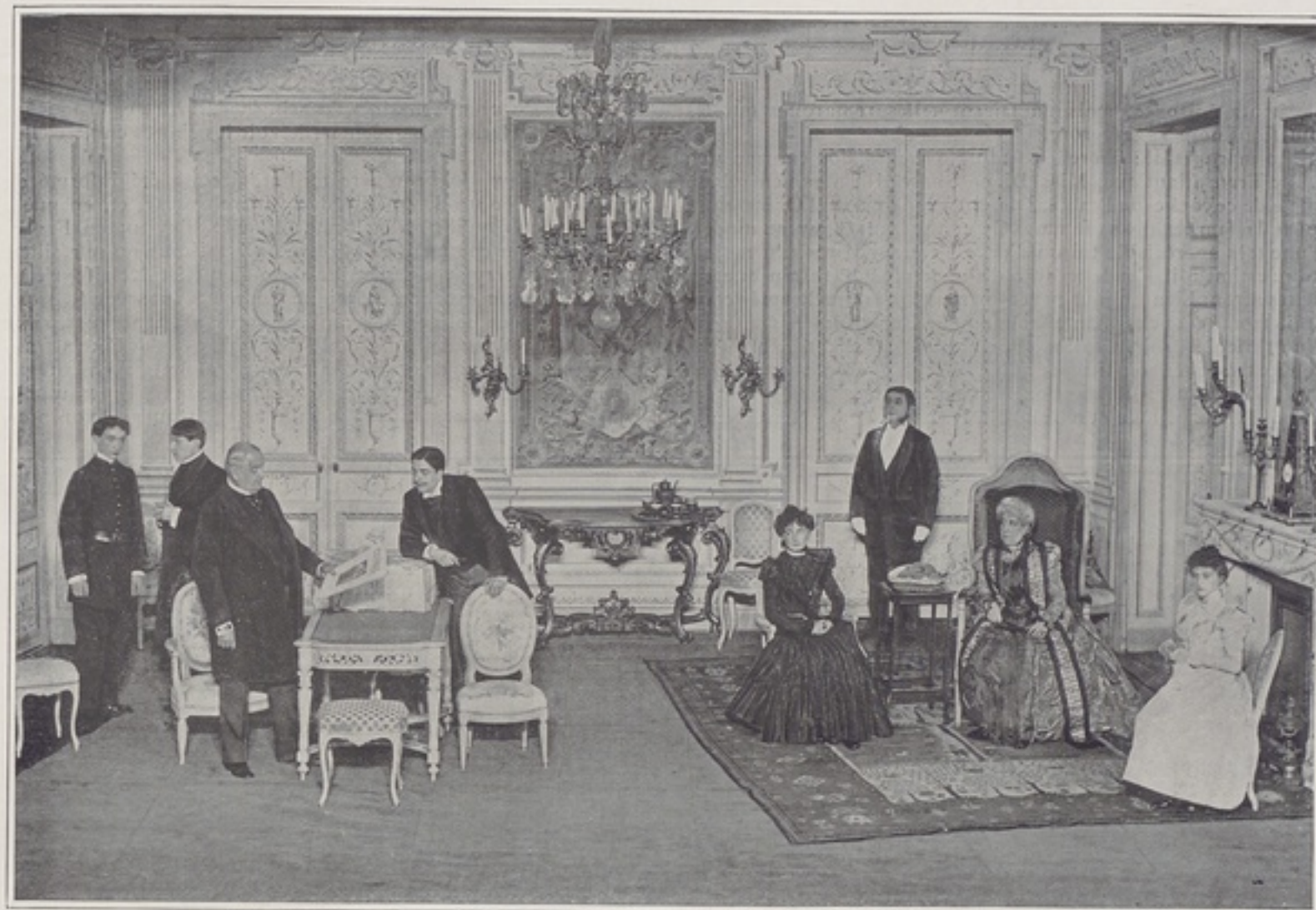
ARTHUR (M^{lle} Leroux)

JOAN (M. Monnet-Schily)

COMÉDIE-FRANÇAISE
ATHALIE

Acte V. — Scène dernière.

Personnes chez Lafont, digne sans de nos rois
Cassan-tu l'histoire du plus saint des Monarques
Rois ?...



Clotilde Beyer

LA CHAPELLE
(M. Nertan)

YERDÉ
(M. Gautier)

ACTE I

DIANE
(M^{lle} Starck)

LA DOUAIRIÈRE
(M^{lle} Samary)

BLANCHE
(M^{lle} Damiis)

THÉÂTRE DU GYMNASÉ
Les Transatlantiques

COMÉDIE EN QUATRE ACTES DE M. ABEL HERMANT

Il est vraiment difficile de nier le progrès en toutes choses, lorsque l'on voit représenter les *Transatlantiques*.

Nos pères, il y a cinquante ans, se contentaient au théâtre du traditionnel « Anglais du Palais-Royal », qui était suffisamment caractérisé pour eux par des favoris roux, un éternel « aoh ! yes ! » et un voile vert autour de son chapeau. Surtout n'oublions pas le voile vert. Un Anglais sans voile vert n'aurait jamais été jugé authentique.

Quant à l'Amérique et à l'Américain, ils n'existaient pas. Il fallait les découvrir. M. Abel Hermant a été, en quelque sorte, leur Christophe Colomb. Et ce ne sont pas des Américains fantaisistes qu'il nous a montrés, des Américains conventionnels comme l'Anglais du Palais-Royal ! Ils sont observés, peints en quatre coups de crayon par un homme qui sait distinguer le caractère des gens et qui, même lorsqu'il les charge, ne pousse jamais sa caricature à faux.

J'ignore si ce Levassor, dont le souvenir fait encore pouffer les quelques survivants des époques disparues, était vraiment aussi drôle qu'on le dit. Mais il semble

impossible que jamais composition de rôle exotique ait été plus parfaite, plus vivante, plus amusante et plus vraie que celle du

Jerry des *Transatlantiques*, par M. Numès. Cela va de pair avec l'étonnant grand-duc incarné par M. Huguenet dans la *Carrière*. Décidément, quand il s'agit d'enseigner l'ethnographie au public parisien, M. Abel Hermant et le Gymnase ont la main heureuse.

On nous excusera d'insister un peu sur ce côté pittoresque et extérieur de la pièce, mais il a beaucoup contribué au succès. Le public s'est fort divertie au va-et-vient de ces gens, à leur français, littéralement traduit, à leur : « Voulez-vous secouer les mains avec moi ? » Il a ri de bon cœur en entendant siffloter dans un salon un colonel de quinze ans, en petit veston et en grand col blanc; il a applaudi encore en voyant fabriquer sur la scène du « port flipp », et en admirant une gamine du meilleur monde, du meilleur Nouveau Monde, esquisser avec une grâce endiablée un début de danse serpentine.

La pièce elle-même, n'est venue qu'en second. Il nous faut pourtant la redire en quelques mois, en la dépouillant de ses



Clotilde Beyer.
M. ABEL HERMANT

amusants épisodes, mais en faisant telles remarques que les situations nous suggéreront.

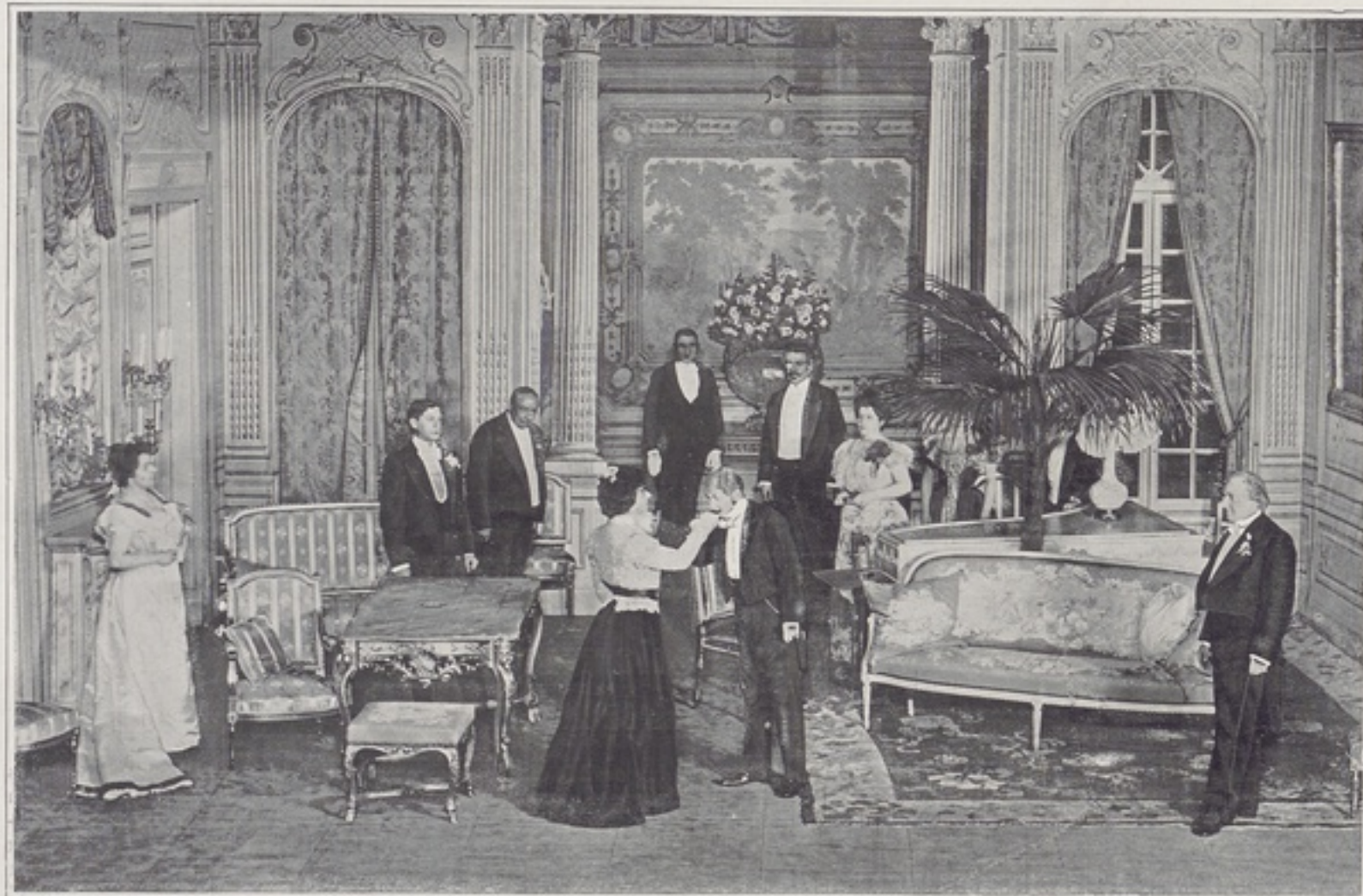
Le marquis de Tiercé a épousé pour sa dot énorme une jeune Transatlantique, Miss Diana Shaw. Il l'a ramenée bien vite « de ce côté-ci de l'eau », laissant prudemment l'Océan entre lui et la famille de sa femme. Ce conquérant nouveau modèle d'une très appréciable toison d'or, ne conquiert pas, du moins, notre estime : il s'endette avec d'autant plus d'entrain que ses dettes seront bien un jour payées par quelque miracle américain, et il trompe sa charmante femme pour une drôlesse, maîtresse d'un ridicule « roi en exil », avec d'autant plus d'ardeur qu'il a vendu très cher son titre de noblesse et sa qualité de mari.

Il faut avouer que, dans ce premier acte, la situation respective du Vieux Monde et celle du Nouveau n'est pas précisément à

l'avantage du premier. Mais l'esprit, la délicatesse de touche, de M. Abel Hermant empêchent de voir les choses comme elles sont.

Jerry Shaw, le beau-père milliardaire, a été informé de cette tromperie sur la qualité de la marchandise, et, en guère plus de temps qu'il n'en faut pour l'écrire, il vient en France pour examiner comment l'affaire peut s'améliorer, ou se résilier. L'entrée de Jerry avec sa famille a été d'un effet décisif ; c'était une scène d'un excellent comique (et mise en scène !...) que cette arrivée en bolides des yankees cordiaux, tapageurs, riant aux éclats du peu de confortable des trains et des hôtels français, et le contraste de tout ce sans-gêne d'enfants avec la tenue réservée, grise, collet monté, d'un de nos salons aristocratiques.

Toutefois une remarque nous tourmentait un peu : on nous



Clédé Boyer. M^{lle} GHERNET (M^{lle} Henriot)

VALENTINE CHESNET (M^{lle} Sorel)

LE ROI (M. Nohlet)

JERRY SHAW (M. Numès)

ACTE III

fait savoir que ce Jerry Shaw, il y a encore une demi-douzaine d'années, courait nu-pieds dans les rues de New-York. C'est donc un de ces « parvenus » que les Américains nomment « Mr. Nouveau-Riche » et dont ils sont tout les premiers à faire des gorges chaudes ? Alors, comment sa fille Diana, la marquise, est-elle si parfaitement distinguée de manières et de sentiments ? Peut-être, nous disions-nous alors, l'auteur n'a-t-il, volontairement ou non, vu qu'un aspect des Transatlantiques, et pour juste que soit le crayon qu'il en a tracé, les spectateurs français ne devront pas croire qu'il leur fait connaître tout New-York. Il y a là-bas une prodigieuse activité industrielle et intellectuelle, et, après avoir bien ri au Gymnase, il sera profitable à ceux que cela tenterait, d'étudier l'autre côté de la médaille.

L'intrusion de la famille Shaw ne fait que gêner les choses. Le marquis abandonne, « lâche » carrément sa femme, et le drame commence à se dessiner au second acte, lorsqu'à l'Hôtel Continental, on célèbre Christmas selon les plus purs rites de Brooklyn. Shaw déclare net à son gendre que du moment qu'il

ne « fait pas de l'argent » pour son ménage, mais est au contraire payé, il doit à sa femme « la fidélité d'une bonne épouse ». C'est parfaitement logique, et beaucoup de gens civilisés pensent comme ce sauvage. Sorte de gendre de M. Poirier (avec beaucoup de chevaleresque en moins), le marquis se révolte lorsque son beau-père lui paye ses dettes avec des rabais qui, à un point de vue d'honneur très spécial, le disqualifient. Ici M. Abel Hermant a montré une pénétrante observation dans les nuances des caractères, différents suivant les latitudes. Rien n'est plus amusant que la conversation entre l'Américain et le représentant du syndicat des créanciers de son gendre (fort bien dessiné par M. Lérand). L'homme d'affaires français cherche des circonlocutions, mille finesses de beau parleur ; le *business-man* va droit au but et serre ferme.

Cet acte, dont un mouvement entraînant, papillotant, un pétitement infatigable de jolis mots, dissimule les situations plus que délicates, n'est pas plus fait que le premier pour rendre sympathique le Vieux Monde, s'il fait rire un peu aux dépens



Clédé Boyer. CLÉLIA (M^{lle} Evian) JERRY SHAW (M. Numès) LA DOUAIÈRE (M^{lle} Samary) BILDY (M^{lle} Carlix) FRANÇOIS (M. Lamotte) BLANCHE (M^{lle} Damiis) BERTHE (M. Galipaux) TIERCÉ (M. Gautier) DIANE (M^{lle} Starck)

ACTE IV

du Nouveau. Un gendre qui se fait marchander pour rendre à sa femme une fidélité qu'il avait déjà promise contre espèces, un beau-père qui fait « cette affaire » en demandant comme pot-de-vin que son gendre s'entremette pour lui faire faire la connaissance d'une demi-mondaine (il est vrai qu'il ne sait pas, heureusement, que c'est la rivale de sa fille), voilà des situations hardies, et même légèrement... avancées.

Le premier acte s'était passé dans le Vieux Monde, le second dans le Nouveau Monde (un appartement d'hôtel étant aménagé en portion de territoire américain), le troisième se passe dans le demi-monde, qui n'est pas plus ménagé que le premier.

Jerry Shaw est introduit chez cette demi-mondaine, cette capiteuse Valentine, maîtresse du roi de Macédoine, qu'il avait entrevue à l'acte précédent. Comme, malgré le cadeau d'une perle énorme, il est éconduit (avec des arrière-pensées sans doute, mais il ne comprend pas ces façons), il manque de succomber à une attaque d'apoplexie, et, revenant à lui, il trouve de fort jolies choses pour faire comprendre que lorsqu'un Américain ne réussit pas à enlever d'attaque ce à la possession de quoi il attache un grand prix, c'est une brèche à son énergie et une atteinte à sa vie même. Mais ici nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il attache justement un peu trop de prix à l'objet, et son petit roman, fort banal, ne réussit pas à nous toucher sur les conséquences qu'il entraîne un moment pour sa santé.

La belle Valentine a d'elle-même une bien moins flatteuse opinion : « Nous sommes toutes les mêmes, depuis le trottoir jusque dans le salon. » C'est elle qui a raison, cher M. Shaw, et lorsque votre gendre, arrivant après vous et bientôt plus heureux que vous, dit crûment : « cette « déesse », comme vous l'appellez : « Ton homme,

c'est moi », nous trouvons, bien que la scène ait été jugée un peu crue, que l'auteur met proprement les gens à leur rang et leur fait parler leur vrai langage.

Hélas ! cela se termine par une réconciliation. L'homme que nous avons vu surpris en flagrant délit de récidive au manque de probité commerciale, aimait, paraît-il, la jeune femme qu'il insultait si copieusement. Lorsque la douaière, sa mère, lui dit : « Vous aimiez Diana ? Voilà la première nouvelle »,

nous trouvons que voilà enfin une personne qui parle avec beaucoup de bon sens. De même, lorsqu'elle lui adresse ce petit discours mérité : « Non, ma religion n'admet pas le divorce, mais à condition que le mariage soit un sacrement. Votre divorce, à vous, n'est qu'une liquidation. » Cette bonne dame, cependant, raccommode les choses et remet la main de la bonne, trop bonne petite sauvagesse, dans celle de son civilisé et titré de mari. Mais je crains bien, pour moi, que Diana n'en revoie bientôt des dures, et je sais bien à quels motifs, sonnans, le monde attribuera, de la part du marquis, le repentir et la réconciliation. Que voulez-vous, on ne peut pas empêcher le monde de parler, et quelquefois il parle juste.

Toutes ces hardiesses n'ont pas empêché le public de passer une amusante et originale soirée : d'abord parce que des artistes comme MM. Numès, Lérand, Nertann, Galipaux ; M^{lle} Starck (une exquise débutante) ; Sorel, élégante et fascinante ; Carlix, affriolante ingénue transatlantique ; Neizia, Samary, etc., composent un ensemble vraiment rare. Puis parce que l'esprit fait tout glisser, et que M. Abel Hermant en a beau-

coup. Mais, voici que nous aussi, nous allons découvrir l'Amé-

ricain.

ARSÈNE ALEXANDRE.



Clédé Boyer.

BILDY (M^{lle} Carlix)



Cloté Roger

BLANCHE-MARIE (M^{lle} Bl. Dufrene) ANNE (M^{lle} Sarah Bernhardt)
ACTE I

THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE

La Ville Morte

TRAGÉDIE MODERNE EN CINQ ACTES DE M. G. D'ANNUNZIO

MADAME Sarah Bernhardt, d'une part forcée par des engagements de tournée en province, de l'autre par un traité qui lui imposait l'*Afranchie* pour le courant de février, a déjà interrompu la représentation de la *Ville Morte* à la Renaissance. Elle avait voulu pourtant monter cette œuvre d'art pur avec le luxe et la conscience dont elle fait toujours la règle de son théâtre. Et on en peut parler aujourd'hui comme une des plus belles créations de sa carrière.

Est-il utile de revenir sur les détails de l'affabulation? C'est à Mycènes, la ville morte, que l'auteur a placé son drame. Un jeune archéologue, Léonard, y vit depuis deux ans avec sa sœur Blanche-Marie et un poète de ses amis, Alexandre, marié à Anne, aveugle. Alexandre aime Blanche-Marie et en est aimé. Sur cet adultère se greffe l'amour incestueux de Léonard pour sa sœur, qu'il tue, la préférant morte et pure que



M. GABRIEL D'ANNUNZIO

vivante et souillée. Voilà le résumé de l'œuvre de M. d'Annunzio.

La *Ville Morte* a eu un très grand succès littéraire, et tous ceux que l'art peut émouvoir y ont applaudi. Pourquoi, malgré cela, la presque unanimité des opinions s'est-elle rencontrée sur le reproche de monotonie? Voilà ce qu'il serait peut-être intéressant de rechercher.

L'œuvre est fort pauvre de péripéties, et, si ce n'est pas un reproche à faire à l'artiste, au dramaturge il devient légitime.

Le premier acte est exclusivement rempli par des hors-d'œuvre : lecture et réflexions sur *Antigone*, souvenirs d'aveugle, récits de rêves, admirables descriptions de la plaine altérée d'Argos, longs dialogues monotones sur le changement d'humeur de Léonard qu'on n'a pas encore vu, enfin très beau récit de la découverte du tombeau des Atrides par le frénétique archéologue. A peine quelque lointaine allusion de l'aveugle

qui nous fait entrevoir qu'elle a deviné l'amour de son mari pour la jeune vierge. On peut donc dire que tout ce premier acte est inutile à l'action; il sert, dans la pensée de l'auteur, à créer l'atmosphère de la tragédie, mais il est bien long, et que de temps perdu! Perdu, certes, car même ici l'auteur a manqué son but. Nous ne vivons pas un instant de la vie de ses personnages, et l'émotion qu'il veut nous donner à l'évocation des tombeaux maléfiques de la famille des Atrides ne dépasse pas la rampe. C'est que tout se résout en phrases, en récits, et que cette verbalité descriptive est trop belle, au sens littéraire du mot,

pour qu'il soit possible de la suivre et d'y participer avec l'oreille seulement.

Ce reproche, si je l'ai bien formulé, on pourra le faire à tous les actes de la pièce.

Le deuxième acte nous fixe sur l'amour d'Alexandre et de Blanche-Marie par un très long dialogue entre les deux amants; mais c'est tout ce qu'on en comprend! Ce dialogue, mélangé d'une description du golfe de Corinthe, est fait surtout de nuances de passion dont la forme décuple le charme. Mais il faut y être retourné comme moi pour l'avoir vraiment goûté! Le



Cloté Roger

LÉONARD (M. Deval) BLANCHE-MARIE (M^{lle} Bl. Dufrene) ANNE (M^{lle} Sarah Bernhardt)
ACTE II

public, lui, qui va là pour la première fois, a besoin de comprendre tout et de s'intéresser à tout. Passe quand ce sont des vers! Passe quand la verbalité ne sert qu'à accompagner l'action! Ici, c'est le contraire, c'est dans la phraséologie, c'est dans l'analyse pénétrante et tenue d'un quatuor d'âmes que réside tout l'intérêt du drame. Et ces choses arrivent à peine à l'oreille du public, n'entrent pas dans son cerveau et le découragent d'écouter.

A l'acte III, Anne est décidée à mourir pour laisser son mari libre d'aimer Blanche-Marie et d'en être aimé. Elle fait part de sa résolution à Léonard qu'elle croit ainsi soulager de sa peine, car elle pense qu'il n'est malheureux que de voir sa sœur aimer Alexandre d'un amour sans issue. Fureur contenue de Léonard en qui s'éveille le projet sororicide. Puis Anne-Cassandre évoque la destinée qui attend Blanche-Marie-Niobé, en des termes sibyllins d'un symbolisme un peu lointain et un peu puéril. Résolue à mourir, mais voulant cacher sa résolution à celles qui l'aiment, elle a raconté tout à l'heure à sa nourrice la légende

du fleuve Inakhos, pour la distraire, et elle fait à présent à Blanche-Marie la description du rivage d'Egine et de Zacinthe, en termes ardents. L'acte entier s'est passé à cela, et, de plus en plus, on a eu l'envie de lire ces phrases somptueuses...

Léonard, à l'acte suivant, se demande comment il tuera sa sœur... car elle doit mourir, car sa vie suscite autour d'elle trop de désastres, puisque lui, criminellement, il l'aime, puisque Alexandre va, par elle, devenir adultère, puisque, par elle, Anne veut mourir. Il arrache à Blanche-Marie l'aveu de son amour pour Alexandre, mais, en même temps, la vierge le supplie de l'emmener bien loin, de la protéger; elle vivra pour lui, comme auparavant, pour lui seul, et elle le guérira du mal qui le ronge et qu'elle ignore. Léonard cède: oui il la délivrera; oui tous les malheurs vont cesser... « Viens, viens! » Et il l'entraîne à la fontaine Perséa.

Et nous sommes au cinquième acte. Blanche-Marie, morte, est étendue au bord de la fontaine. Léonard, libéré de sa folie, heureux à la fois et désespéré, se lamente et se réjouit.

Des gens ont dit : pourquoi ne se tue-t-il pas lui-même puisque c'est, en somme, sa frénésie qui fait le plus de mal ? C'est que s'il se tuait, il n'y aurait plus de tragédie, et que le

propre des personnages tragiques, c'est justement de faire le contraire des actes naturels et logiques. M. d'Annunzio a appelé son drame tragédie, et il s'est figuré qu'à l'abri de cette étiquette



Clôde Roger LÉONARD (M. Devès)

BLANCHE-MARIE (M^{lle} Bl. Dufrène)

ALEXANDRE (M. Brémond)

ACTE V

il pourrait mêler sans nous choquer l'élément barbare de la fatalité antique aux péripéties d'un drame humain. Illusion de virtuose ! Ses personnages et leur décor ne se sont pas amalgamés. Nous avons vu, d'un bout à l'autre de la pièce, un trénétiqve vivant dans un paysage de fournaise, poussé aux confins de la passion par deux ans de probable chasteté, et qui, éperdu de jalousie, finit par tuer sa sœur qu'il aime ; une jeune fille belle aimant avec un peu de remords le seul homme de Mycènes qu'elle pût normalement aimer ; un poète las d'une union mélancolique et stérile avec une aveugle morose, et cette aveugle, se rendant instinctivement compte que son mari finit par lui préférer la jeune vierge pleine de vitalité et de sève qui aspire à la vie harmonieuse et complète. Nous n'avons pas eu besoin pour expliquer ce drame simpliste des miasmes maléfiques qui sortaient du sol argien !

D'ailleurs, que M. d'Annunzio ne s'y trompe pas : mis à part son grand don d'écrivain (un peu proluxe quelquefois), les plus belles pages de sa « tragédie » sont celles qui, simplement humaines, pourraient aussi bien prendre place dans une comédie de passion moderne. La scène où l'aveugle interroge la nourrice sur sa vieillisse com-

mençante, les élans instinctifs de Blanche-Marie vers la vie, certaines phrases d'amour d'Alexandre à la jeune fille, l'éveil de l'idée incestueuse chez Léonard dans sa confession à son ami, la résignation d'Anne devant l'amour de son mari pour la

jeune et voluptueuse créature, la défense troublée, si capiteuse, de la vierge, et enfin, dans la dernière scène, si on la débarassait de ses hypocrisies poétiques, la poignante douleur du frère amoureux devant le cadavre de la sœur adorée... Ah ! le beau cri d'inutile regret que j'ai noté : « ... Si avec tout notre sang, nous pouvions rallumer un instant ta face pâle, pour qu'un instant, un seul, tu ouvrisse les yeux, pour que tu nous visses, pour que tu entendisses le cri de notre amour et de notre douleur... Ma sœur ! Ma sœur !... » Et, plus loin : « Pardon ! Pardon ! » Tout cela est de très beau et de très grand théâtre.

Je sais que M. d'Annunzio a résolu de continuer à s'occuper d'art théâtral. Il doit même lire ces jours-ci une œuvre nouvelle à Madame Sarah Bernhardt. Avec une promesse comme la *Ville Morte* et l'expérience qu'il a sûrement tirée de sa représentation, on doit compter que l'écrivain de *l'Intrus*, deviendra un puissant auteur dramatique.

JULES HURET.



LA PORTE DES LIONS A MYCÈNES (1904-1906)



Clôde Dupont (Daxellia)

Typographe Goupi, Paris.

MADAME BRÉMA

Rôle de Dalila

(*Samson et Dalila*)

Les Représentations de Madame Marie Bréma

V oici une artiste dont la réputation, de fraîche date, provient surtout des rôles qu'elle a tenus à Bayreuth. Oui, Madame Bréma est une chanteuse de grand style et dont l'accent n'emprunte rien aux effets de mauvais goût ou châtiments vocaux, aux violents coups de gosier ou traits périlleux qui font le succès de tant d'autres cantatrices ; oui, Madame Bréma tient de la nature un puissant instinct dramatique, une émotion communicative et le goût des belles attitudes ; mais c'est bien en subissant la discipline du théâtre de Wagner qu'elle a appris à fondre ensemble toutes ses qualités naturelles, toutes ses facultés dramatiques, à ne pas sacrifier la tragédienne à la chanteuse, à subordonner en fait tous les éléments de la représentation théâtrale : voix, mimique, diction, démarche, à la musique dont le rythme devient une loi souveraine en même temps qu'un guide inflexible pour l'interprète. C'est la première fois que nous voyons une actrice, en dehors du théâtre de Bayreuth, observer aussi scrupuleusement les principes qui lui furent inculqués là-bas et c'est aussi ce qui fait que les succès remportés par Madame Bréma sur tant de scènes d'Europe et d'Amérique ont une signification particulière : c'est le triomphe, en dehors de Bayreuth, non plus seulement de la musique ou du drame, mais de l'art scénique imaginé par Richard Wagner.

Il n'y a pas dix ans que Madame Marie Bréma s'est mise à travailler sérieusement, après avoir chanté jusque-là comme au petit bonheur et simplement pour s'amuser. Fille d'un père allemand et d'une mère américaine, elle était dès lors fixée en Angleterre et prit pour professeur Alfred Blume, qui influa beaucoup sur la direction de sa carrière. Un an après, elle se produisit pour la première fois en public, en 1891, au « Monday Popular » de Londres, puis se faisait entendre dans divers concerts ; mais son goût naturel la poussait vers le théâtre et certain jour, elle monta sur la scène, à Oxford, pour jouer la comédie dramatique de Scribe, *Adrienne Lecouvreur*. Cet essai ne tourna pas contre ses désirs puisqu'un impresario lui demanda, peu après, de chanter d'abord *Orphée*, ensuite *Cavalleria rusticana*, et que ses succès répétés dans ces deux ouvrages décidèrent de son entrée à Covent-Garden.

En 1894, date à jamais décisive dans sa carrière, elle était engagée à Bayreuth, où Madame Wagner l'appela pour chanter Ortrude dans *Lohengrin* et la chargeait aussi de représenter la pécheresse repentie mais toujours soumise au pouvoir des démons, qui lui commandent, par la bouche de Klingsor, de séduire et d'enchaîner l'innocent Parsifal. Ensuite, elle allait par deux fois en Amérique, où elle abordait de nouveaux rôles : Brangäne, de *Tristan et Isolde*; Brunehild, de *la Valkyrie*; Amnérís, d'*Aïda* ; puis, son succès croissant toujours, elle revenait chanter à Covent-Garden et était rappelée deux années de suite à Bayreuth, où elle interprétait avec une autorité de plus en plus grande les rôles de Fricka et de Kundry. Entre-temps, elle se faisait entendre dans différentes villes d'Allemagne, d'Écosse ou d'Irlande, et partout le public applaudissait en elle une chanteuse de haute valeur, une tragédienne lyrique de premier ordre.

L'année dernière, quand j'allai voir représenter *Fervaa!* à Bruxelles, chez tous les marchands de musique, à toutes les devantures de libraires ou de papetiers, ce n'étaient que portraits de Madame Bréma sous le costume d'Orphée et dans les poses les plus diverses. Or, la noblesse de ces attitudes, l'élégance et l'ampleur de ces mouvements ainsi fixés sur le papier, expliquaient, même pour qui n'avait pas pu l'entendre, le triomphe qu'elle venait d'obtenir dans ce rôle à la Monnaie et l'empressement que mettaient nos voisins à garder quelque souvenir palpable de ces belles soirées. Dès ce jour peut-être naquit dans l'esprit de M. Carvalho l'idée d'appeler Madame Bréma à Paris, pour la faire connaître aux amateurs d'ici qui ne sont pas allés à Bayreuth, et ce fut le dernier des projets caressés par lui que le pauvre homme put mettre à exécution. L'idée, d'ailleurs, était bonne aussi bien pour le public que pour la chanteuse, et M. Carré, une fois devenu directeur de l'Opéra-Comique, a très bien fait de la reprendre : il nous a procuré de la sorte quelques soirées qui compteront dans nos souvenirs.

Si l'on ne devait juger Madame Bréma que sur la voix, il serait tôt fait de dire que le rôle d'Orphée ne lui est pas entièrement favorable, car elle est contrainte de chanter presque constamment sur le médium de sa voix, qui sort un peu trop de la



Cliché W. Hüfner (Berlin).
RÔLE DE KUNDRY (*Parsifal*, acte II)



Cliché Hans Broid (Bayreuth).
RÔLE DE KUNDRY (*Parsifal*, acte III)

gorge, alors qu'elle a dans le registre élevé et dans le bas de l'échelle des notes très sonores dont elle doit trouver l'emploi tout naturel dans d'autres rôles, ceux d'Amnérís ou de Dalila, par exemple. Elle pousse, en effet, au suprême degré le respect des œuvres qu'elle interprète et se garderait d'y apporter le moindre changement pour faire briller les notes les plus avantageuses de sa voix. C'est ainsi qu'elle termine le premier acte sur un récit, comme Gluck l'a fait, par négligence ou par oubli, peu importe ; c'est ainsi qu'elle rétablit à la fin le trio entre Orphée, Eurydice et l'Amour, supprimé dans la version du Théâtre Lyrique qui faisait loi chez nous ; c'est ainsi enfin qu'elle achève la troisième reprise de l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*, exactement selon le texte original et sans faire l'odieuse variante imaginée par Madame Viardot, malgré Berlioz, et respectée par Mademoiselle Delna, qui consistait à changer la note et l'harmonie afin de placer en haut un point d'orgue dont Gluck aurait eu horreur. Et ce cas est tellement rare, à toutes les époques, d'une artiste observant scrupuleusement le texte qu'elle doit chanter, qu'on ne saurait célébrer trop haut sa conscience et son respect pour le génie.

Mais Madame Bréma, sachez-le bien, possède d'autres qualités. C'est une chanteuse de style, dans toute l'acception du mot, et elle met dans ce qu'elle interprète une chaleur, une intensité de vie extraordinaires, sans que la chanteuse écrase la tragédienne et rejette celle-ci au second plan. Sa grande préoccupation est de fonder dans un ensemble harmonieux le chant, l'accent dramatique, la musique et jusqu'à la démarche, jusqu'aux attitudes, aux mouvements du personnage qu'elle représente. Elle réalise ainsi un spectacle inoubliable au point de vue de la callisthénie théâtrale et trouve, en observant toujours le rythme musical, des poses, des mouvements, des attitudes qui semblent empruntés aux bas-reliefs de la sculpture antique : c'est un enchantement, par exemple, que de la voir orner de guirlandes le tombeau d'Eurydice, puis effeuiller dessus des fleurs, en subordonnant ses pas, ses mouvements à la musique même de Gluck. Et de cette concordance absolue entre la mimique et la musique, il résulte un tableau théâtral parfait, auquel l'auteur d'*Orphée* n'a pas dû songer, c'est sûr, puisque ce sont là des idées toutes nouvelles et dont nul n'avait jamais soupçonné l'importance avant Wagner ; mais rien n'était plus légitime que d'appliquer ces nou-

velles lois de l'art scénique aux admirables pages de musique instrumentale que Gluck appelait simplement « pantomimes » ou même à des opéras entiers.

Dans Ortrude aussi — que ces mouvements aient été indiqués à Madame Bréma par Madame Wagner, qu'elle les ait trouvés d'elle-même, ou qu'ils résultent d'un travail commun entre l'interprète et la veuve du compositeur, — dans Ortrude aussi, elle prête au personnage qu'elle représente, même quand elle ne parle pas, une éloquence de gestes et de jeux de physionomie on ne peut plus saisissante et qui nous trouble un peu, nous autres

Parisiens, habitués à voir des Ortrudes qui ne savent que faire la grosse voix ou pousser de grands cris. Et telle est Ortrude, telle est Fricka. Il me fut donné d'entendre Madame Bréma dans *L'Attaque du moulin*, à la répétition générale qui eut lieu pendant qu'agonisait le directeur de l'Opéra-Comique, et je dois dire qu'ici Madame Bréma, tout en se heurtant au souvenir de Mademoiselle Delna, dont les superbes éclats de voix exerçaient une action irrésistible sur le public, donnait du rôle de la vieille servante Marceline une interprétation très concentrée et très puissante à la fois, mais beaucoup moins en dehors que ne le faisait sa devancière et nous savait causer cependant une émotion très vive, à force de naturel et de simplicité... Maintenant, cette nouvelle façon de comprendre et de rendre le rôle aurait-elle eu autant de prise que l'autre sur un auditoire français. C'est ce que la mort subite de M. Carvalho, puis une indisposition de la chanteuse, enfin le départ d'un ténor, nous auront empêché de savoir.

Madame Bréma vient de partir, après avoir donné tout au plus six ou sept représentations d'*Orphée*, alors qu'elle aurait chanté pendant deux mois, si les circonstances n'avaient pas semblé se liguer contre elle et gêné la réalisation de ses désirs. Quoi qu'il en soit, ceux qui auront eu le plaisir de l'entendre n'oublieront pas de sitôt cette belle impression d'art, ce spectacle d'une grande tragédienne faisant vivre à nos yeux, avec une noblesse souveraine, un des chefs-d'œuvre de l'art lyrique. Elle aura donc conquis les applaudissements de Paris après ceux de tant d'autres villes, et ce ne doit pas être pour elle une mince satisfaction ; mais pourquoi faut-il qu'elle ait chanté seulement *Orphée* et n'ait pas pu se présenter à nous dans celui de tous ses rôles qu'elle préférait, en Brunehild ?

ADOLPHE JULLIEN.



Cliché Dupont (Bruxelles).
RÔLE D'ORPHÉE



Cliché W. Hüfner (Berlin).
RÔLE D'EURYDICE (*Lohengrin*)



Cliché Barraud (Londres)

LES QUATRE ANCIENS (MM. Kinghorne, Clark, Tyler et Thomas.)

Le Théâtre à Londres

LE PETIT PASTEUR, PAR J.-M. BARRIE, à Haymarket

Londres, le 31 janvier 1898.

Nous sommes en pleine saison théâtrale d'hiver; tous les théâtres ont rouvert leurs portes le lendemain de Noël, date consacrée par la tradition pour le commencement de la campagne dramatique qui précède la grande campagne de la *season* proprement dite. Les pantomimes, les féeries, plutôt, attirent les écoliers et les écolières en vacances, et les grands enfants se font un plaisir d'y conduire les petits. Mais ils ne négligent pas, pour cela, les théâtres de drame et de comédie qui, eux aussi, offrent un spectacle attrayant à leurs habitués.

De toutes les pièces jouées en ce moment à Londres, celle qui a le plus de succès, celle qui est la plus intéressante, surtout parce qu'elle n'est empruntée à aucune source étrangère et qu'elle a un goût de terroir prononcé, est *The Little Minister*, (le Petit Pasteur) de M. J.-M. Barrie.

M. J.-M. Barrie est un Écossais. Romancier de talent, il a toujours choisi son pays natal comme scène de ses romans et il aime à faire parler, à ses personnages, le dialecte de la vieille Calédonie. Un de ses livres les plus lus est *The Little Minister*, et M. Barrie a eu l'idée d'en tirer la pièce qui fait en ce moment courir tout Londres au Haymarket Théâtre, où la location, à l'heure actuelle, va jusqu'au mois d'avril. Ce n'est pas d'ailleurs la première incursion que fait M. Barrie dans le domaine du théâtre; il a déjà fait jouer avec succès une comédie burlesque et une pièce idyllique, *Walker, London* et *The Professor's Love Story*.

Le Petit Pasteur n'est pas une pièce de théâtre à proprement parler; l'intrigue y est des plus faibles et des moins vraisemblables, les caractères n'y sont ni étudiés ni dessinés avec netteté; on ne sait à quel mobile ils obéissent et l'on arrive au dénouement sans avoir eu un seul moment de doute sur la façon

dont la pièce va finir. Et cependant par la fraîcheur des tableaux successifs, par le parfum d'honnêteté qui se dégage de toute la pièce, par quelques scènes ingénieuses, touchantes ou risibles, *Le Petit Pasteur*, expliquez cela comme vous voudrez, attire, plaît et amuse.

Au premier acte, nous sommes dans les bois de Caddam, près de la petite ville de Thrums, en Écosse. C'est la nuit; au fond de la scène, dans le lointain, on aperçoit les petites maisons de la ville qui sommeille. Très joli, ce décor de M. Hann. Auprès d'un feu mourant, des paysans en costume national, armés de faux, font le guet. Pourquoi? Thrums est une ville de tisserands, et ces tisserands sont en grève. Il a fallu faire venir la troupe pour rétablir l'ordre, et le capitaine Halliwell, qui la commande, demeure chez lord Rintoul, le seigneur de l'endroit, lequel est magistrat et père d'une jeune et jolie fille d'une vingtaine d'années. Vous avez déjà deviné que lord Rintoul destine sa fille au beau capitaine qui se flatte de faire un superbe coup double en prenant tous les tisserands comme dans les mailles d'un filet et en épousant lady Barbara ou, comme on l'appelle familièrement, lady Babbie.

Les paysans qui sont dans le bois à faire le guet, afin de prévenir les tisserands de l'arrivée des troupes, nous apprennent tout cela dans leur conversation; et nous savons aussi par eux qu'ils possèdent, dans la personne de leur jeune pasteur, le révérend Gavin Dishart, un modèle de vertu, de charité chrétienne et d'éloquence religieuse.

Tout à coup, Dishart arrive. Il craint que ses paroissiens ne veuillent lutter contre la troupe; il vient les exhorter à rentrer chez eux et leur démontrer l'inutilité d'une résistance contre des soldats bien armés.

Il finit par les persuader, et ils s'en vont. Voilà donc les tisserands menacés d'être pris par le capitaine Halliwell. Mais à peine les gendarmes ont-ils tourné le dos, qu'une jeune bohémienne, une Égyptienne, comme on disait autrefois et comme on dit encore en Écosse (ou comme on disait en 1817, époque où se passent les événements), paraît en chantant et en dansant aux yeux étonnés et éblouis, (car pour être pasteur on n'en est pas moins homme), du révérend Di-hart. En jupe courte, déchiquetée, les pieds nus dans des pantoufles noires, la chevelure épaisse et entremêlée de fleurs, l'Égyptienne apparaît comme la personnification du mal.

« Va-t-en, femme! » lui dit-il. Mais elle lui rit au nez le plus délicieusement du monde et déploie toutes ses séductions auxquelles le Petit Pasteur n'est pas insensible.

Après le rire, les larmes. Elle se prend à pleurer. Elle s'est égarée, ses compagnons lui ont donné une corne dont elle doit sonner pour les appeler; mais elle n'est pas assez forte pour en tirer le moindre son. D'abord il faut être très fort (et le Petit Pasteur est un gringalet). « Mais je suis fort », dit-il. Et il souffle. « Plus fort », dit l'Égyptienne. Et il souffle encore. « Vous êtes fatigué, je le vois bien. » Et il souffle une fois de plus à réveiller tous les habitants de Thrums. Et en effet, confusément, des masses se meuvent, les maisons de Thrums s'illuminent dans la distance; les soldats se pressent; mais trop tard, l'alarme a été donnée par le Petit Pasteur lui-même.



Cliché Barraud (Londres)

LADY BABBIE (Miss Emory) — DISHART (M. Cyril Maude)

ACTE I

L'Égyptienne — vous n'en avez jamais douté, — est lady Babbie qui a voulu jouer un bon tour au fiancé qu'elle n'aime pas et sauver les tisserands pour lesquels elle a de la sympathie. Mais les soldats reviennent; ils ont fait buisson creux. Halliwell est furieux; on a vu une Égyptienne, c'est elle, la maudite, qui a donné l'alarme, il va faire cerner le bois, elle ne lui échappera pas. Babbie qui s'est enfuie à son approche, reparait couverte d'un long manteau de paysanne qui cache son costume de bohémienne.

« Va-t-en, femme, lui répète Dishart. — Me trouvez-vous laide? — Non, au contraire... » Les soldats reprennent, un sergent demande au Petit Pasteur, en désignant Babbie, quelle est cette femme, pourquoi est-elle ici? Dishart hésite. Mais Babbie: « Et dans ces temps troublés, une femme doit-elle être ailleurs qu'auprès de son mari? — Bonsoir Madame Dishart, répond le sergent; bonsoir M. Dishart. »

Et le rideau tombe.

Pourquoi lady Barbara, une jeune fille du monde, enfant d'un grand seigneur très épris de noblesse, court-elle les champs, la nuit, vêtue en bohémienne, pourquoi tient-elle tant à protéger les tisserands révoltés? Pourquoi, enfin, se jette-t-elle à la tête du révérend Gavin Dishart, le premier jour ou plutôt la première nuit qu'elle le rencontre? Personne ne le sait. C'est le secret des dieux et de M. J.-M. Barrie et celui-ci a été vraiment d'une discrétion à toute épreuve, car il n'a pas daigné nous expliquer le moins du monde le caractère de son héroïne. On comprend que celle-ci déteste Halliwell, lui joue un vilain tour et le rend ridicule en faisant échouer son plan de campagne contre les tisserands. Mais qu'elle fasse à Dishart des agaceries de femme galante, qu'elle lui donne une rose, qu'elle lui dise aussi clairement que cela peut se dire sans prononcer les mots eux-mêmes, qu'elle l'aime, ça, c'est ce que jamais elle bien élé-

vée et chaste n'a fait dans aucun temps ni dans aucun pays du monde, et ce caractère ne tient pas debout. A cela M. Barrie me répondra que si, puisque le public en est enchanté, l'applaudit tous les soirs et loue la salle trois mois à l'avance.

C'est vrai, mais qu'est-ce que cela prouve? Tout simplement que M. Barrie est un habile homme qui fait prendre à un public trop simpliste, des veilles pour des foyers électriques.

Au deuxième acte, Dishart et Babbie se rencontrent chez la vieille femme qui a prêté à celle-ci le manteau et le chapeau grâce auxquels elle a échappé aux soldats et que Babbie, encore déguisée en bohémienne, — en plein jour, cette fois, car on va prendre le thé — vient lui rendre. Et cette paysanne ne reconnaît pas dans Babbie la fille du seigneur de l'endroit qui n'est jamais venue à Thrums, nous dit-on. Comme c'est vraisemblable pour quiconque connaît les mœurs écossaises! d'autant plus que Babbie court les chaumières et fait du bien partout autour d'elle. N'insistons pas; je vous ai dit que tout cela ne tient pas debout.

Dans une jolie scène, Dishart avoue à Babbie qu'il l'aime, bien qu'il désirât épouser une femme qui fût tout ce qui n'est pas Babbie.

Le second tableau de ce même acte nous montre dans le jardin du presbytère quatre amusants fantoches, les « Anciens » de l'église dont Dishart est pasteur. En quittant la chaumière, Babbie, qui va rentrer au château, est attaquée par un paysan nommé Dow, qui croit qu'elle a ensorcelé Dishart. Aux cris de Babbie, le Petit Pasteur vole à son secours. Mais dans l'intervalle, la congrégation s'est réunie à l'église et attend le pasteur dont l'absence émeut les quatre Anciens.

L'un d'eux monte au presbytère et trouve sur la table de Dishart, un papier qu'il prend pour un sermon. A la lueur d'une lanterne, les quatre Anciens lisent le prétendu sermon qui n'est autre chose qu'un poème adressé à une femme. C'est grave. Les Anciens sont consternés; le premier d'entre eux prend la clef du presbytère et déclare que Dishart n'y rentrera plus. Et nous voici à la fin du second acte.

Le troisième nous transporte au château de Rintoul. Babbie, qui est parvenue à échapper à Dow, rentre par une porte secrète, toujours en bohémienne, et se jette sur un canapé, au risque d'être surprise par son père. (Bien invraisemblable, tout cela!) Dishart qui l'a suivie, est introduit au même instant; il veut voir Lord Rintoul et intercède auprès de lui en faveur de la bohémienne dont il ignore toujours le véritable nom.

Il est naturellement surpris de voir l'Égyptienne qu'il aime, et les deux amoureux échangent quelques propos lorsque la femme de chambre de lady Babbie, qui évidemment est dans le secret des fugues de sa maîtresse, vient annoncer lord Rintoul. Barbara s'enfuit dans sa chambre et son père entre, suivi du capitaine Halliwell.

Ici nous entrons dans la phase des qui-proquos. — Comment va Madame Dishart? demande lord Rintoul. — Je ne suis pas marié, dit Dishart. — Mais cette femme que le sergent a vue à votre bras, l'autre soir? — C'était l'Égyptienne, et je viens vous demander de ne pas la faire arrêter; elle est ici; elle est innocente. — Ici? Innocente? — Oui, elle est dans cette chambre. — C'est la chambre de ma fille. Quant à être innocente, c'est elle, la maudite, qui a donné l'alarme aux tisserands. — Non, c'était moi. »



Cliché Barraud (Londres)

DISHART (M. Cyril Maude) — LADY BABBIE (Miss Emory)

ACTE II



Cliché Alfred Ellis (Londres).

Typographe Goussier, Paris.

GAIETY THEATRE
THE CIRCUS GIRL
Miss Ethel Haydon

A ce moment lady Barbara, en costume de lady, rentre. Dishart comprend que Babbie et elle sont une seule et même personne. Il déclare qu'il l'aime, et Babbie assure qu'elle l'aime aussi. Fureur du père et du capitaine Halliwell, et départ de Dishart, désolé. Tout à coup Halliwell éclate de rire; il a trouvé le moyen de se venger de Dishart et d'empêcher Babbie de lui échapper.

En Ecosse, quand deux personnes, devant témoins, se déclarent mari et femme, elles sont légalement mariées. Dishart a laissé, sans protester, l'Egyptienne dire qu'elle était sa femme, huit jours auparavant; il est donc marié à cette femme. Il ne reste plus qu'à proclamer le mariage *urbi et orbi*. « Parfait! dit lord Rintoul. — Je suis mariée depuis huit jours déjà, se dit Babbie enchantée; mais que va dire papa? » Et tout le monde, Rintoul, Halliwell et lady Barbara, s'en va à l'église pour confondre Dishart en présence de la congrégation réunie.

Le rideau se lève de nouveau sur le jardin du presbytère. Les quatre Anciens sont consternés. Un homme qu'ils estimaient tant, se damner pour une Egyptienne! Dishart, de retour du château, apparaît. Sommé d'expliquer son absence aux Anciens, il refuse. La situation va devenir tendue, quand on voit venir Halliwell, un sergent, lord Rintoul et sa fille.

« Messieurs, notre pasteur est marié. Sergent, où est la femme de M. Dishart, vous qui la connaissez. — La voici, dit le sergent en désignant lady Barbara. — Imbécile! dit Halliwell. — Imbécile ou non, cette femme est celle qui a déclaré être la femme de M. Dishart. »

Rintoul interroge sa fille du regard. « C'est vrai, dit lady Barbara. — Je ne sais plus ce qu'est ma fille, dit le noble seigneur. — Je vais vous le dire, moi, dit le chef des Anciens, elle est lady Barbara Dishart. »

C'est vrai, il n'y a plus à s'en dédire. Le Petit Pasteur est bien l'époux légitime de lady Barbara; Halliwell est pris dans ses propres filets; lord Rintoul, qui se flatte d'avoir le sentiment du comique, rit de la déconfiture de son ex-futur gendre, et Babbie et Dishart, transportés de joie, sont acclamés par toute la congrégation, qui salue de hurrahs ironiques le départ d'Halliwell.

Telle est cette pièce dont l'intrigue, très faible, ne tient qu'à un fil, et grâce à une bonne volonté singulière de la part du public qui doit, dès le premier acte, dès les premières scènes, se décider à accepter toutes les invraisemblances, dont je n'ai relevé ici que quelques-unes. On voit bien, à la représentation, que l'auteur ne nous a offert qu'une série de scènes découpées dans son roman. Mais ces scènes sont gracieuses et fraîches, jonnètes et calmes; chacune d'elles fait oublier la précédente, et insensiblement, sous le charme du langage — la pièce est bien écrite, — du jeu des acteurs — la pièce est très bien

jouée, — on arrive tout doucement au dénouement sans s'être aperçu que *Le Petit Pasteur* est tout aussi artificiel qu'un conte de fées. C'est bien aussi pour cette raison que l'on y prend un plaisir extrême, tout comme si *Peau d'Ane* nous était conté.

L'interprétation de *Petit Pasteur* est, à une exception près, excellente. Dans le rôle de Gavin Dishart, M. Cyril Maude a déployé des qualités de jeunesse, d'émotion contenue et de sentiment que n'avaient pas fait soupçonner les rôles de vieillards ou de comiques un peu bruyants, où il excellait d'ailleurs. Il est très en progrès et son talent s'assouplit tous les jours. Le *Petit Pasteur* comptera au nombre de ses meilleures créations.

J'arrive tout de suite au rôle de lady Babbie, tenu par Miss Winifred Emery. Elle est très jolie, Miss Emery, et elle le sait; elle le sait peut-être trop; elle a de la grâce; mais elle a modifié sa façon de jouer son rôle depuis la première représentation. Elle y met trop de minauderies et elle gâte un peu le personnage fantastique de lady Babbie par un excès d'aplomb. Babbie n'est possible qu'à la condition d'être inconsciente; elle n'est sympathique que si elle ne se doute même pas de ce que sa conduite a d'extraordinaire. Si elle abandonne son air d'innocence enjouée et mutine pour faire la petite femme émancipée, elle devient tout simplement une jeune personne vicieuse pour laquelle on ne peut éprouver qu'une certaine aversion. Que Miss Emery y prenne garde; sa première manière valait mieux que celle qu'elle a adoptée depuis.

Les quatre « Anciens », MM. Clark, Tyler, Kinghorne et Brandon Thomas sont tous quatre excellents de naturel et de comique. MM. Kinghorne et Thomas surtout ont dessiné là deux silhouettes bien réussies de puritains écossais, ce qui prouve que pour les bons artistes il n'y a pas de petits rôles. J'en dirai autant de M. Sydney Valentine qui, dans le rôle épisodique de Rob Dow, est tout simplement parfait. Il serait

injuste de ne pas reconnaître que Miss Fairbrother, en jeune garçon, a beaucoup contribué au succès de quelques scènes.

Le rôle assez ingrat de lord Rintoul est convenablement tenu par M. Elliot, et celui du capitaine Halliwell a trouvé dans M. Hallard un interprète qui est beaucoup trop préoccupé de sa personne et des effets de torse qu'il peut obtenir sous son bel habit rouge; c'est l'exception dont je parlais plus haut. Mrs. Brooke, en paysanne, et Mesdames Cadiz et Mackenzie, l'une en bonne française, l'autre en petite servante écossaise, complètent cet ensemble, qui est, en somme, excellent. J'ai dit un mot du décor du bois de Caddam; celui du jardin du presbytère et celui du hall du château de Rintoul sont également très réussis. PAUL VILLARS.



Cliché Barraud (Londres). LORD RINTOUL (M. Elliot).

ACTE III

le monde, Rintoul, Halliwell et lady Barbara, s'en va à l'église pour confondre Dishart en présence de la congrégation réunie.

Le rideau se lève de nouveau sur le jardin du presbytère. Les quatre Anciens sont consternés. Un homme qu'ils estimaient tant, se damner pour une Egyptienne! Dishart, de retour du château, apparaît. Sommé d'expliquer son absence aux Anciens, il refuse. La situation va devenir tendue, quand on voit venir Halliwell, un sergent, lord Rintoul et sa fille.

« Messieurs, notre pasteur est marié. Sergent, où est la femme de M. Dishart, vous qui la connaissez. — La voici, dit le sergent en désignant lady Barbara. — Imbécile! dit Halliwell. — Imbécile ou non, cette femme est celle qui a déclaré être la femme de M. Dishart. »

Rintoul interroge sa fille du regard. « C'est vrai, dit lady Barbara. — Je ne sais plus ce qu'est ma fille, dit le noble seigneur. — Je vais vous le dire, moi, dit le chef des Anciens, elle est lady Barbara Dishart. »

C'est vrai, il n'y a plus à s'en dédire. Le Petit Pasteur est bien l'époux légitime de lady Barbara; Halliwell est pris dans ses propres filets; lord Rintoul, qui se flatte d'avoir le sentiment du comique, rit de la déconfiture de son ex-futur gendre, et Babbie et Dishart, transportés de joie, sont acclamés par toute la congrégation, qui salue de hurrahs ironiques le départ d'Halliwell.

Telle est cette pièce dont l'intrigue, très faible, ne tient qu'à un fil, et grâce à une bonne volonté singulière de la part du public qui doit, dès le premier acte, dès les premières scènes, se décider à accepter toutes les invraisemblances, dont je n'ai relevé ici que quelques-unes. On voit bien, à la représentation, que l'auteur ne nous a offert qu'une série de scènes découpées dans son roman. Mais ces scènes sont gracieuses et fraîches, jonnètes et calmes; chacune d'elles fait oublier la précédente, et insensiblement, sous le charme du langage — la pièce est bien écrite, — du jeu des acteurs — la pièce est très bien



Cliché Barraud (Londres). ROB. DOW (M. Valentine) et MISS FAIRBROTHER (M. Valentine).

ACTE IV

le monde, Rintoul, Halliwell et lady Barbara, s'en va à l'église pour confondre Dishart en présence de la congrégation réunie.





M. RENÉ PETIT LE ROY



COMTE DE LA ROCHE-FONDUILLES



COMTE GÉRARD DE GANAY

LE THÉÂTRE DANS LE MONDE

LA REPRÉSENTATION DU CERCLE DE LA RUE ROYALE

La Baignoire grillée, comédie en un acte, par M. Henry Cartier. — *La Revue économique*, par M. le marquis de Massa et M. du Tillet.

Le Cercle de la rue Royale a fait sa rentrée théâtrale par un coup de maître. Il a donné devant ses membres

une pièce amusante et spirituelle avec un tel succès que les femmes, filles, sœurs et mères des dits membres ont réclamé une représentation exprès pour elles, ce qui était une nouveauté, et l'ont obtenue haut la main. Dernière surprise du féminisme.

La Baignoire grillée, jouée supérieurement par Mademoiselle Leconte et M. Beer, de la Comédie-Française, excusez du peu ! et par M. Petit Le Roy (l'anonymat de certains mem-

bres du Cercle ayant été percé, je continue), impayable en vieille ouvreuse, a été chaudement et justement applaudi.

Cet acte, plein de bonne humeur, a sa place marquée dans un spectacle coupé de grand théâtre.

La Revue économique, ainsi nommée parce qu'elle est censée — douce illusion ! — ne pas coûter très cher à monter, se passe

dans un salon du Cercle de la rue Royale. Comme unique fond de décor, une tapisserie d'ailleurs très belle dont il sera dit tout à l'heure qu'avec un peu d'imagination on s'imaginera voir derrière elle une figuration et une mise en scène ruineuses. A la fin de l'ouverture, Mademoiselle Deval, la sensible petite commère obligée des petits théâtres mondains, entre en scène et s'arrête interdite. Il y a de quoi. Elle a cru entrer dans la maison d'à côté, un restaurant où se tient le *Club des Veilleurs et des Veilleuses*, et où elle doit débiter une piécette. On juge si les membres présents abusent de cette erreur pour lui demander une audition, en lui fournissant tout de suite une affriolante conférencière dans la personne de Mademoiselle Médal. Et voici la revue en route.

A tout seigneur tout honneur. Le Cercle étant le frère jumeau de la Société des Steeple-Chases d'Auteuil, la revue débute par un couplet très hippico-mondain :

Air : *J'ai gardé mon innocence (Petit Duc)*.

Avant que la course commence,
Allons, la lorgnette à la main,
Détaillez un peu l'élégance
De ces dames du pur gratin.
Qu'elles font bien dans leur tribune,
En rob' de Doucet, de Paquin !
Admirons donc une par une,
Mais sans fuir' le moindre potin,
Mesdam's Ridgway,
Munroe, Bischoffsheim, de Ganay,
Du Bos, Delyanny,
Comtess' de Quélen, duchesse de Morny,
Comtesse de Tanlay,
Duchess' de Luynes et marquis' de Massa,
Duchesse d'Uzès et princesse Murat.
Mesdam' Cuadra
Et Batbedat,
Cuadra
Et Batbedat.

Souvent des allusions « bon enfant » au fameux palais de



LA COMMÈRE (M^{lle} Marguerite Deval)

bres du Cercle ayant été percé, je continue), impayable en vieille ouvreuse, a été chaudement et justement applaudi.

Cet acte, plein de bonne humeur, a sa place marquée dans un spectacle coupé de grand théâtre.

La Revue économique, ainsi nommée parce qu'elle est censée — douce illusion ! — ne pas coûter très cher à monter, se passe



Cliché Bayen.

Typographe Gaspé, Paris.

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS
PARIS QUI MARCHE
M^{lle} Diéterle

l'Avenue du Bois, édifié avec un goût d'ailleurs indiscuté, par un sympathique membre du club :

Voyez là-bas, près du bois de Boulogne,
Ce monument pareil à Trianon,
Où les maçons, égayant leur besogne,
Chantent en chœur par opposition :
C'est la maison de Jenny l'ouvrière,
Au cœur content, content de peu,
Qui pourrait être riche et préfère
Ce qui lui vient de Dieu.

Toujours de plus en plus « gratin », la revue coiffe la lorgnette et le yachswoman, et chante les joies de la navigation de plaisance panachées d'un léger flirt :

C'est un bonheur d'errer à deux
A travers les flots hasardeux,
Au fil de l'onde.
Et dans les parages lointains,
D'oublier un peu les potins
De ce bas monde.
La mer aime les amoureux
Et même en ses courroux pour eux

Se montre bonne.
Et Madame qui n'a pas peur,
Près de Monsieur, tout près du cœur
Se pelotonne.
Le soir, aussitôt qu'apparaît
L'astre de la nuit qui, discret,
Les illumine,
C'est le signal des abandons,
Du regard qui dit : « Descendons
Dans la cabine ! »
Belles nuits où l'on dort très peu,
Bien peu, car... vous savez... mon Dieu,
La couche est dure !
Ou les réveils sont pleins d'appas,
Car au moins l'on ne reçoit pas
Une facture.
Heureux temps où, le cœur pâmé,
On s'en irait avec l'aimée
Au bout du monde.
Tant nous croyons naïvement
A l'éternité d'un serment
D'une seconde.

Vous vous doutez que quand la revue monte en automobile, elle n'engendre pas la mélancolie. Encore plus fringante tout



Cliché Bayen. LA COMMIÈRE (M^{lle} Deval)



LES ! (M. Boer, de la Comédie-Française) ELLE ! (M. Petit Le Roy)



LA CONFÉRENCIÈRE (M^{lle} Médal)

à l'heure, elle nous chantera les cadets de Gascogne (et aussi les aînés), membres du Cercle :

..... Leurs descendants ici
On en compte pas mal aussi,
De l'Adour jusqu'à la Garonne.
Gramont, Gontaut, Biron, Galard,
Brocas, Bonneval et Bastard,
Roche-Fonteuille et Narbonne.

Dignes fils des preux d'autrefois.
Car si demain le cri de guerre
Retentissait comme naguère
Des Teutons contre les Gaulois,
Devant l'ennemi sans vergogne,
Courant aux champs où l'on se cogne,
Tous crieraient d'une seule voix :
Voici les cadets de Gascogne !

La Revue économique se termine par une désopilante parodie des *Maîtres Chanteurs*. Comme dans les opéras de Wagner, l'orchestration est tout, elle a remplacé les personnages par des poupées de Nuremberg de grandeur naturelle. Une trompe de veilleur de nuit annonce qu'on va commencer : péripéties folles, au cours desquelles Eva (Mademoiselle Deval),

apparue en bonnet de nuit, vide un pot sur la tête d'un greffier bookmaker, puis se déchausse devant un cordonnier, et cela se termine comme vous l'avez peut-être deviné, par la *Marseillaise* et l'Hymne russe.

Tout à la fin, Mademoiselle Deval s'excuse en ces termes d'avoir imité Mademoiselle Bréval, de l'Opéra :

Tout en singeant la grande cantatrice
Qu'on applaudit dans le rôle d'Eva,
Je suis aussi, Messieurs, l'admiratrice
De Valentine... Aïda... Sélina.
Vit-on jamais plus belle Valkyrie,
Vierge guerrière aux appels redoutés ;
Vit-on jamais dans la cavalerie
Casque et cuirasse être aussi bien portés ?
Voilà pourquoi, fière de mon pastiche,
Moi, si gamine à pied comme a cheval,
Je me gondole à la rime très riche
Qui correspond de Bréval à Deval.

En résumé, avec une répétition générale, une représentation pour les messieurs, une autre pour les dames, le Cercle n'a pas engendré la mélancolie pendant trois jours. Aussi vous jugez si l'on s'est juré de recommencer...

GASTON JOLLIVET

La Mode au Théâtre

Transatlantiques. Très remarquable, la robe que nous reproduisons, portée par Mademoiselle Sorel au troisième acte. Elle est en mousseline de soie rose, scintillante de paillettes d'argent. Manches demi-longues, en tulle noir. Ceinture écharpe de même tulle. Large nœud de velours noir par devant.

Egalement en dehors de toute critique, l'élégant déshabillé de Mademoiselle Starck au premier acte. Mousseline de soie mauve avec jetées de violettes peintes et endiamantées. Devants flottants et dos avec plis Watteau en dentelles. Ceinture criblée de turquoises et de perles fines.

Catherine. — Premier acte. — Dans le salon de l'hôtel de la duchesse de Coutras. La duchesse (Madame Pierson), qui se prépare à une visite matinale chez ses pauvres, est en robe de cachemire prune. Collet pareil et chapeau noir. Rien à dire. Tenue de douairière respectable.

Bien élégante Madame de Grisolles (Mademoiselle Brandès), en robe de drap beige forme princesse et boléro de velours pain brûlé s'ouvrant sur un corsage cerise tout brodé de paillettes noires et acier et garni de chinchilla. Grand manchon de chinchilla doublé de surah cerise. Chapeau pailleté.

Ensemble élégant, je le répète, mais peut-être à l'excès. Il est dix heures du matin. La maîtresse de piano, l'héroïne de Catherine (Mademoiselle Lara), est tout à fait dans la note. Sa robe de serge noire et sa jaquette de drap gris ont été sûrement achetées dans un magasin de confections à un jour d'exposition.

simple en drap gris perle. On voit qu'élevée dans un milieu austère et voulant, se faire religieuse elle ne dépense pas en toilette sa pension de jeune fille.

Second acte. — Au cinquième étage où habite la famille



Mlle SOREL.
Rôle de VALENTINE CHESNEY (Les Transatlantiques)

Vallon. Catherine, pour coudre à la machine, a gardé sa jupe du premier acte avec l'addition d'un tablier. Quant à la duchesse qui vient demander solennellement Catherine en mariage pour son fils, elle a voulu, par un sentiment de délicatesse compréhensible, faire honneur à une famille de braves gens et elle s'est mise sur son trente-et-un. Robe de velours gris brodé d'acier et chapeau de velours mauve.

Troisième acte. — Dans un salon du château habité par le duc. Catherine devenue duchesse porte une robe en rapport avec sa nouvelle position, en mousseline de soie blanche garnie de dentelles. Ceinture et nœuds en rubans changeants verts et bleus. Peigne empire orné de diamants dans les cheveux. Sa sœur (Mademoiselle Lecomte) qui a le droit maintenant d'être élégante est en mousseline de soie bleu-de-ciel. Mademoiselle Müller est en rose. La duchesse porte une robe de maison en crêpe de chine mauve. Quant à Madame de Grisolles elle a, dans cet acte, deux toilettes. La première, une amazone de drap gris trop dissimulée à notre avis sous un mac-ferlane-carrick de drap mastig. Petit chapeau canotier en paille blanche. La seconde, une robe de dîner en crêpe de chine mais à moitié décolletée, garnie de velours noir.

Quatrième et dernier acte. — Même décor. Catherine a une robe un peu habillée pour la campagne, en crêpe de Chine gris-clair toute brodée de grands dessins gris et blancs.
FONTENEILLES.



Mlle STARCK.
Rôle de DIANE (Les Transatlantiques)

On voit que c'est bien Catherine qui s'est confectionné sa petite capote en velours de coton noir ornée d'un nœud écossais. Mademoiselle Müller, la fille de la duchesse, porte la robe



1898

JANVIER
1. N. B. à J. N. 22
2. N. B. à J. N. 22
3. N. B. à J. N. 22
4. N. B. à J. N. 22
5. N. B. à J. N. 22
6. N. B. à J. N. 22
7. N. B. à J. N. 22
8. N. B. à J. N. 22
9. N. B. à J. N. 22
10. N. B. à J. N. 22
11. N. B. à J. N. 22
12. N. B. à J. N. 22
13. N. B. à J. N. 22
14. N. B. à J. N. 22
15. N. B. à J. N. 22
16. N. B. à J. N. 22
17. N. B. à J. N. 22
18. N. B. à J. N. 22
19. N. B. à J. N. 22
20. N. B. à J. N. 22
21. N. B. à J. N. 22
22. N. B. à J. N. 22
23. N. B. à J. N. 22
24. N. B. à J. N. 22
25. N. B. à J. N. 22
26. N. B. à J. N. 22
27. N. B. à J. N. 22
28. N. B. à J. N. 22
29. N. B. à J. N. 22
30. N. B. à J. N. 22

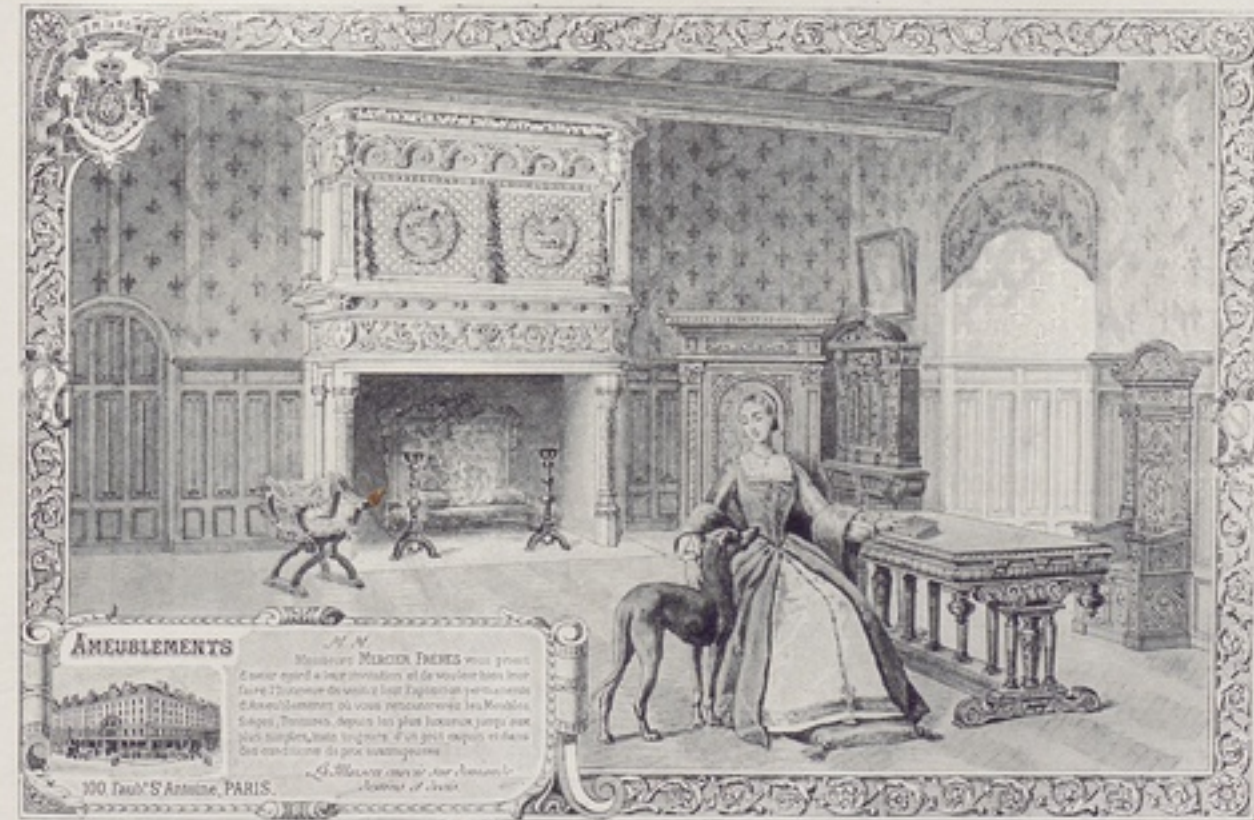
FEBVRIER
1. N. B. à J. N. 22
2. N. B. à J. N. 22
3. N. B. à J. N. 22
4. N. B. à J. N. 22
5. N. B. à J. N. 22
6. N. B. à J. N. 22
7. N. B. à J. N. 22
8. N. B. à J. N. 22
9. N. B. à J. N. 22
10. N. B. à J. N. 22
11. N. B. à J. N. 22
12. N. B. à J. N. 22
13. N. B. à J. N. 22
14. N. B. à J. N. 22
15. N. B. à J. N. 22
16. N. B. à J. N. 22
17. N. B. à J. N. 22
18. N. B. à J. N. 22
19. N. B. à J. N. 22
20. N. B. à J. N. 22
21. N. B. à J. N. 22
22. N. B. à J. N. 22
23. N. B. à J. N. 22
24. N. B. à J. N. 22
25. N. B. à J. N. 22
26. N. B. à J. N. 22
27. N. B. à J. N. 22
28. N. B. à J. N. 22
29. N. B. à J. N. 22
30. N. B. à J. N. 22

MARS
1. N. B. à J. N. 22
2. N. B. à J. N. 22
3. N. B. à J. N. 22
4. N. B. à J. N. 22
5. N. B. à J. N. 22
6. N. B. à J. N. 22
7. N. B. à J. N. 22
8. N. B. à J. N. 22
9. N. B. à J. N. 22
10. N. B. à J. N. 22
11. N. B. à J. N. 22
12. N. B. à J. N. 22
13. N. B. à J. N. 22
14. N. B. à J. N. 22
15. N. B. à J. N. 22
16. N. B. à J. N. 22
17. N. B. à J. N. 22
18. N. B. à J. N. 22
19. N. B. à J. N. 22
20. N. B. à J. N. 22
21. N. B. à J. N. 22
22. N. B. à J. N. 22
23. N. B. à J. N. 22
24. N. B. à J. N. 22
25. N. B. à J. N. 22
26. N. B. à J. N. 22
27. N. B. à J. N. 22
28. N. B. à J. N. 22
29. N. B. à J. N. 22
30. N. B. à J. N. 22

AVRIL
1. N. B. à J. N. 22
2. N. B. à J. N. 22
3. N. B. à J. N. 22
4. N. B. à J. N. 22
5. N. B. à J. N. 22
6. N. B. à J. N. 22
7. N. B. à J. N. 22
8. N. B. à J. N. 22
9. N. B. à J. N. 22
10. N. B. à J. N. 22
11. N. B. à J. N. 22
12. N. B. à J. N. 22
13. N. B. à J. N. 22
14. N. B. à J. N. 22
15. N. B. à J. N. 22
16. N. B. à J. N. 22
17. N. B. à J. N. 22
18. N. B. à J. N. 22
19. N. B. à J. N. 22
20. N. B. à J. N. 22
21. N. B. à J. N. 22
22. N. B. à J. N. 22
23. N. B. à J. N. 22
24. N. B. à J. N. 22
25. N. B. à J. N. 22
26. N. B. à J. N. 22
27. N. B. à J. N. 22
28. N. B. à J. N. 22
29. N. B. à J. N. 22
30. N. B. à J. N. 22



Calendrier publié par la
"SAXOLINE"
Pétrole de luxe extra-blanc déodorisé.



Carte
d'invitation
publiée par la
Maison MERCIER FRÈRES
Ameublements
100, Faubourg Saint-Antoine
Paris.

AMEUBLEMENTS
Maison MERCIER FRÈRES
100 Faubourg Saint-Antoine, PARIS



Typographe Gaspil y Cie, Paris.

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & C^{ie}, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, PARIS

Service des Reproductions et Impressions appliquées à l'Industrie et au Commerce

ALBUMS, CATALOGUES ILLUSTRÉS, CALENDRIERS, TABLEAUX-RÉCLAME, CARTES-RÉCLAME, AFFICHES, ETC., ETC.

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.

PAMELA
Marchande de frivolités



Cliché Beyer.

Typographe Gaspil y Cie, Paris.

Mme MARTIAL (Rôle de M^{lle} TALLIEN)

LE THÉÂTRE

N° 3

SOMMAIRE

Mars 1898.

DÉBUTS DE M^{lle} REICHENBERG, par M. FRANCISQUE SARCEY.
« PAMÉLA », au Vaudeville, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.
LE THÉÂTRE DANS LE MONDE : « Flora, l'Enfant du pavé », par M. GASTON JOLLIVET.
LES ADIEUX DE M^{lle} REICHENBERG, par M. PAUL PERRET.
« LE NOUVEAU JEU », aux Variétés, par M. RENÉ MAIZEROT.

LE THÉÂTRE A LONDRES : « Jules César », par M. P. VILLARS.
« L'ÉTOILE », à l'Opéra, par M. ADOLPHE ADERER.
LA MODE AU THÉÂTRE, par MADAME CLAIRE DE CHANGENAY.

HORS TEXTE EN COULEURS :

PAMÉLA (1^{er} tableau), M. HUGUENET, MADAME RÉJANE.
M^{lle} MANUEL, de l'Athénée : « Cocher, rue Boudreau ! »



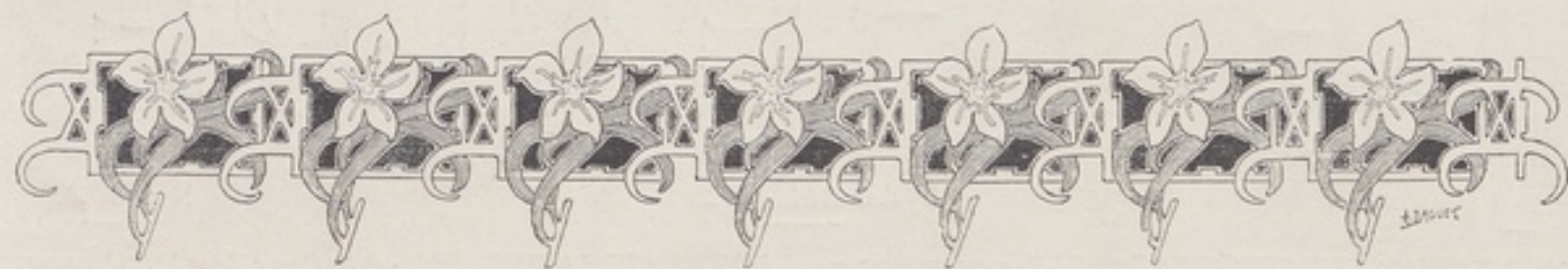
CH. BENOIT

OMEN (M. Chastard)

LE DAUPHIN (La petite Lucienne)

PAMÉLA (M^{lle} Réjane)

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE. — Paméla, marchande de frivolités, comédie en 4 actes et 7 tableaux, de M. VICTORIEN SARDOU.



LA SOIRÉE DE DÉBUT

DE MADEMOISELLE SUZANNE REICHENBERG

AL'HEURE où j'écris, notre chère petite doyenne, l'aimable Suzette n'a pas encore donné sa représentation de retraite, qui promet d'être des plus brillantes. J'ai déjà reçu mon billet avec un gentil mot d'elle : « C'est vous qui le premier avez parlé de mes débuts ; je tiens à ce que vous soyez témoin de mes adieux ».

Ses débuts, je me les rappelle comme si c'était hier. Et que d'eau cependant a coulé depuis sous le pont des Arts. C'est le 20 décembre 1868, date heureuse pour le théâtre et pour l'art dramatique, qu'elle parut pour la première fois sur la scène de la Comédie-Française. Mais elle était déjà presque célèbre dans notre petit monde avant même qu'elle se fût produite sur les planches ; déjà les initiés se chuchotaient à l'oreille qu'on allait voir une petite merveille toute mignonne, une fleur de grâce jeune et piquante qui, du premier coup, ravirait tous les suffrages.

La veille du grand jour, Villemot, qui fut en son temps le roi des chroniqueurs, nous avait donné la primeur d'une lettre de recommandation que lui avait écrite, en faveur de sa gentille filleule, la nouvelle pensionnaire du Théâtre-Français, Suzanne Brohan, la mère des deux Brohan, Augustine et Madeleine.

Suzanne Brohan y contait, avec infiniment de grâce, que le père de la petite Suzette, M. Charles Reichenberg, lui avait, en mourant, légué sa femme et sa fille.

« On fit, disait la célèbre actrice, à la mère un coin dans la maison et je m'occupai de l'enfant. Elle était gentille et intelligente au possible. Je lui fis dire des fables, puis des poésies de Madame Desbordes-Valmore, puis des rôles d'ingénue. A treize ans, je la présentai au Conservatoire, et on la trouva assez gentille pour lui donner tout de suite la demi-pension.

« A quatorze ans, elle obtint un second prix au concours ; au mois d'août dernier (elle n'avait pas encore tout à fait quinze ans), elle a remporté le premier prix ; elle va débiter dans la maison de Molière ; tout semble être pour le mieux.

« Mais voici le mauvais côté des choses. La chère fillette, gentille, honnête et voulant toujours l'être, n'a d'autre appui, en ce terrible monde dramatique, que sa vieille marraine, une femme finie, une flamme éteinte, qui ne peut rien pour personne ni pour elle-même. La pauvre Suzanne entre tout à fait désarmée dans la lice. Elle se présente lundi pour la première fois dans l'Agnès de *L'Ecole des Femmes*. Excepté quatre ou cinq bons Alsaciens, amis de son père, elle n'aura personne pour elle, pas même les claqueurs, qu'elle ne peut payer. Et, en revanche, il se trouvera dans la salle bien des gens que ses petits succès inquiètent. J'ai pensé à vous pour la recommander, etc. »

Suzanne (permettez-moi de garder ce petit nom d'amitié à l'éminente artiste que j'ai connue enfant) avait, outre les trois ou quatre Alsaciens dont parlait sa marraine, un protecteur bien puissant. C'était l'illustre comédien Régnier, qui avait, au Conservatoire, cultivé, avec une joie mêlée d'orgueil, ses dispositions précoces. Quand il arrivait dans la classe qu'un élève ne comprit pas les intentions du maître, Régnier, se tournant avec un sourire vers son élève favorite : — « Allons ! lui disait-il, lève-toi, petite, et va lui montrer comment il faut dire le passage. »

Jamais début ne fut plus heureux, plus éclatant... Non, le mot n'est pas juste : plus souriant que celui de cette enfant qui

devait, jeune encore, devenir la petite doyenne. Elle n'eut qu'à paraître en scène pour conquérir tous les cœurs. Elle était adorablement jeune, avec cette légère écume de cheveux blonds qui moussait autour de son visage. Je retrouve, noté sur mon feuilleton du lendemain, le cri d'admiration qu'elle nous arracha le premier soir.

« Elle a réussi par delà même ce que pouvaient souhaiter ceux qui attendaient le plus de cette jeunesse et de cette grâce. Elle a quinze ans à peine, des yeux ingénus avec un regard limpide et fin, un visage exquis ; il voltige autour d'elle comme un parfum de chasteté, sa voix est nette, bien timbrée et souple à rendre les nuances les plus délicates. Elle n'a eu qu'à ouvrir la bouche pour séduire le public d'ordinaire si rétif de la Comédie-Française. C'était comme un enchantement. On l'a rappelée au second acte, rappelée à la fin de la pièce. On ne pouvait se lasser de l'applaudir. »

Le rappel ne signifie plus grand chose aujourd'hui. En ce temps-là, on ne le prodiguait pas ; on ne le décernait qu'à bon escient, et c'était un triomphe que d'être ainsi rappelée deux fois dans une soirée. Il y a un bien joli mot de Vauvenargues : « Les premiers feux de l'aube ne sont pas plus doux que les premiers sourires de la gloire. »

C'est le grand avantage, et c'est aussi le malheur des ingénues : il leur suffit d'avoir un frais visage, un regard candide, une bouche innocente qui sourit, toutes les grâces de la quinzisième année pour séduire le public, qui se récrie et bat des mains. Si, avec cela, la nouvelle venue sait dire, si elle a le geste naturellement timide ou muin, elle passe du premier coup grande artiste ; elle efface ses devancières, qui ont peut-être plus d'acquis et d'autorité, mais qui, ayant passé l'âge de leurs rôles, sont obligées d'imiter, à force d'art, ce qui est le moins susceptible d'imitation : le charme de la jeunesse.

Oui, mais le bouton de rose n'est pas fait pour rester longtemps dans sa gaine printanière ; il ne tarde pas à s'épanouir. La fillette devient grande fille ou même femme. Ce n'est plus, de visage, de tournure ni de voix, l'ingénue qu'on avait de si bon cœur applaudie le premier soir, et cependant elle est condamnée à jouer encore, à jouer toujours les ingénuités de théâtre.

Etre ingénue à perpétuité. Il y a là certes un danger pour l'artiste. Notre Suzanne y a échappé. Ce n'est pas seulement parce que la nature lui a gardé une taille étonnamment svelte, un regard limpide et une voix cristalline, c'est aussi, c'est surtout parce qu'elle a eu cette chose sans laquelle il n'y a pas de grande artiste : le style.

Il y a beaucoup d'ingénues de vaudeville qui plaisent infiniment au Gymnase et dans les théâtres de genre, qui disent à merveille du Scribe et du Sardou. Transportez-les sur une scène plus vaste, au milieu d'ouvrages plus sérieux, leur talent s'évanouit. C'est qu'elles n'ont que les petites manières de l'ingénuité. Elles n'en possèdent pas la simple et grande envergure. Elles font menu et gracieux ; Molière exige des allures plus amples. Il veut du style.

Le style garde les comédiennes, même les ingénues, de vieillir, et voilà pourquoi Madame Suzanne Reichenberg s'en ira, le 7 mars 1898, en pleine jeunesse et en pleine gloire.

FRANCISQUE SARCEY.



Clair Maier.

BOYOT (M. Gildes)

BARRAS (M. Huguenot)

JASMIN (M. Gouget)

1^{er} TABLEAU

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE

PAMÉLA, Marchande de Frivolités, COMÉDIE EN QUATRE ACTES ET SEPT TABLEAUX, DE M. V. SARDOU

Les historiens, quand ils ne sont pas des conteurs, sont des comptables. Si je suis forcé de passer un examen, j'ai besoin des seconds. Si je désire passer une soirée agréable, je préfère les premiers. D'ailleurs je leur accorde à tous une égale confiance. Aux comptables, parce qu'ils sont aussi sûrs de la chronologie qu'on peut être sûr que deux et deux font quatre, à quelques fractions près. Aux conteurs, parce que, du moment que je reconnais le droit à un romancier de rendre très heureux ou très malheureux et à faire évoluer de telle ou telle manière des gens qui n'ont jamais existé, je ne vois pas pourquoi je refuserais ce droit à un écrivain qui prend pour prétexte de ses récits des gens qui sont morts il y a un ou plusieurs siècles, — et qui, par suite, sont à peu près pour nous comme s'ils n'avaient point existé.

En somme, de toutes les sciences exactes, la moins exacte est l'histoire.

A peine deviendrait-elle plus exacte si Dieu n'avait pas donné à l'homme la faculté de mentir. Tout ce que j'exige de l'historien, surtout quand c'est au théâtre qu'il professe, c'est de m'intéresser, de m'émoouvoir, et de me rendre vraisemblable ce qu'il invente ou ce qu'il adopte.

Cela tranche, pour moi et pour bien des spectateurs, les récentes controverses au sujet de la mort ou de l'enlèvement de Louis XVII. Barras a dit de vive voix à des personnes de foi qui l'ont écrit que l'on avait réussi à faire évader l'enfant royal, l'enfant meurtri. Barras dans ses mémoires a nié que l'enfant soit sorti du Temple autrement que mort. Barras a donc menti au moins une fois. Laquelle ? J'aime mieux que ce soit la seconde, si M. Sardou m'intéresse à une hypothèse, me la met en action en m'évoquant toute une époque. Or, il est certainement le meilleur évocateur qui soit dans le théâtre moderne. Il excelle à faire revivre un temps, à reconstituer



Clair de Bury

M. VICTORIEN SARDOU

une atmosphère. En cela, il est certainement supérieur à Alexandre Dumas père, qui lui, se soucie beaucoup plus de



Clélie Mérot. LA MONTASSIER (M^{lle} Jehny Rose)

la fable que des détails. D'Artagnan, Chicot, Athos pourraient tout aussi bien être des Peaux-Rouges sans que l'intérêt romanesque des *Trois Mousquetaires* ou de la *Reine Margot* fût changé. Au contraire *Paméla*, et toutes les autres pièces historiques de M. Sardou ne peuvent se passer que sous le régime et à l'époque que l'écrivain a étudiées.

Et il les a étudiées avec quelle passion! Nous songions à cela dès le premier tableau, en cette « garçonnière » — voilà un terme qui n'est pas du temps et qui n'est pas de M. Sardou, — où Barras reçoit tout un monde panaché, intrigant, frivole, envieux, jouisseur, et en somme assez médiocre de sentiments.

Rien que par ces entrées et ces sorties, ces allées et venues de personnages si bien costumés, si bien parlant le langage de leur fonction et de leur époque, c'est une journée de Directoire que nous avons vu vivre devant nous, avec la précision d'une estampe animée, ou si l'on veut encore nous permettre un assez fort anachronisme, d'un instantané.

Tout ce souci de retrouver la vie et de la faire renaître se révélait pour nous dans les moindres détails: dans la façon dont Barras remonte ses deux montres, en écoute le tic tac, et les met chacune dans un gousset: dans l'attifement prétentieux, bouffon, et cependant harmonieusement caricatural dont est attifée la Montassier, un gros Carle Vernet qui s'est échappé frénétiquement de quelque carton de collectionneur; dans les bagues que le mouchard-amateur Carency porte sur ses gants verts; dans le ridicule de Paméla, sac à malice bien de son temps lui aussi, et contenant des biblots multiples, accessoires de l'intrigue de la mode et des affaires; dans le langage austère et guindé de l'architecte Bergerin, façons de parler qui sont elles-mêmes comme des bibelots. Dans tout cela et bien d'autres traits encore, de costumerie, de conversation et d'ameublement on sentait l'homme qui aime passionnément l'histoire, et passionnément le théâtre qui est en somme le moyen le plus saisissant de restituer à l'histoire l'illusion de la vie.

On ne saurait faire un reproche à M. Sardou de ne vouloir pas laisser dans le vague le plus mince détail de toilette et de décor, et d'exiger qu'on n'y épargne pas les frais. Un détail négligé en somme, c'est une fausse note, et il n'est pas nécessaire d'en laisser échapper sous prétexte que la majorité des spectateurs ne s'en apercevrait pas.

Voilà donc tout un ensemble de preuves qu'au point de vue historique, *Paméla* est une œuvre de valeur et que peu pourraient ainsi mener à bien. La mise en scène c'est au moins la moitié de l'histoire pour les gens de théâtre, surtout avec les idées actuelles que nous pouvons, en somme, bien que juges et parties, déclarer plus justes que celles d'autrefois lorsque le *vieux jeu* consistait à négliger absolument la vérité historique des détails. Un acteur, représentant un personnage du XVII^e siècle, saluait comme on n'a jamais salué en aucun siècle. Ou bien il faisait d'étranges salades d'attitudes et de costumes. Il se serait même cru déshonoré de fouiller des archives, de consulter des documents, de rechercher des objets et des mouvements vrais. L'auteur lui-même aurait déclaré que de telles préoccupations étaient incompatibles avec le Grand Art, cette solennelle baliverne qui a couvert tant d'académiques impuissances.

N'est-il pas fort amusant d'apprendre que cette fièvre d'évocation qui anime M. Sardou, il la communique à ses collaborateurs, à ses interprètes, que, par exemple, M. Porel court avec lui les musées, éventre les cartons d'estampes, que M. Huguenet lit les mémoires de Barras et les ouvrages qui parlent de lui, avant de se mettre tout à fait à l'étude du rôle?

L'affabulation n'est pas moins curieuse et attachante que la mise en scène. Barras est, un matin de 1795, dans son appartement du Palais-Royal. Pendant qu'on achève de l'accommoder, il reçoit ses solliciteurs, ses collaborateurs, ses amis et amies, ses policiers.



Clélie Mérot. BARRAS (M. H. Fleury) BOURGEOUXON (M. Maignin)

Un complot lui est révélé, qui a pour but d'enlever du Temple le Dauphin qui s'y morfond. On lui dit les noms des conspira-



Clélie Mérot.

BARRAS (M. Huguenot)

PAMÉLA (M^{lle} Rejane)

Typographe Goyel, Paris.

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE
PAMÉLA (IV^e TABLEAU)



Clara Meier

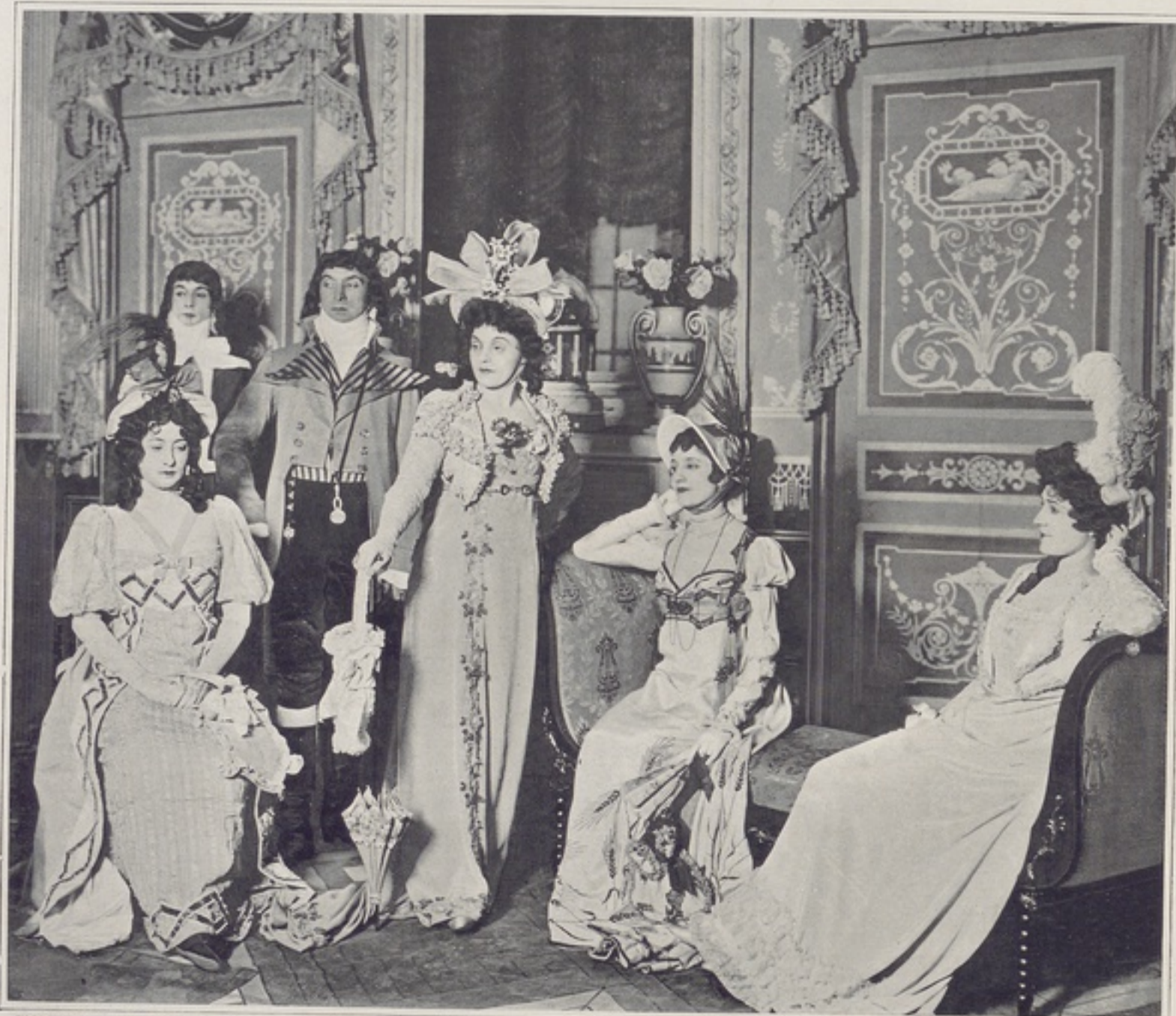
Typographe Gouffé, Paris.

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE
PAMÉLA
BARRAS (M. Huguenet)

teurs. Il en prend bonne note. Un jacobin, architecte, justement des travaux de la Tour du Temple, vient lui présenter son mémoire. Une vieille actrice, très drôlement représentée par Madame J. Rose, la Montansier, papillonne, alléchée par une vague odeur de chair fraîche, un mari qu'elle espère pêcher dans les relations de Barras; il lui jettera tout cru un petit officier d'artillerie qui a pris Toulon, Bonaparte, rien de plus. (Mais Bonaparte, malgré sa bravoure, et malgré son dénûment ne marcha

pas). Et c'est Madame Tallien qui, elle, au contraire, demande que son mari soit envoyé en mission, le plus loin possible. Enfin, c'est Pamela « marchande de frivolités » à l'*Echarpe d'Iris*, qui pour être plus sûre d'être introduite chez le puissant Directeur, s'introduit elle-même, par le balcon, plus imprévu, et plus certain que l'antichambre.

Paméla est tout de suite présentée comme une femme qui ne laisse rien perdre, ni une note portée au crédit problématique de



Cécile Mérol M^{lle} ATKINS (M^{lle} Avril) BERGERIN (M. Magolery) PAMÉLA (M^{lle} Bojano) JOSÉPHINE (M^{lle} Druczer) M^{lle} TALLIEN (M^{lle} Martial)

I^{er} TABLEAU

Joséphine de Beauharnais, ni une occasion d'intriguer, de tripotiller et de fourrer partout son nez moqueur et inquisiteur de trottin devenue patronne. C'est bien un type de Paris, et tout porte à croire qu'au costume près il était alors ce qu'on le voit encore aujourd'hui: type de femme avec laquelle il faut jouer très fin, railleuse et sérieuse, avec beaucoup de cerveau (le plus de cerveau qu'une femme peut avoir) et très peu de sensualité, ne se servant de ce qu'elle a non pas de beau, car elle n'est pas belle, mais de capiteux, que comme un miroir à étourneaux; se promettant au besoin sans aucune vergogne, mais remplaçant l'échéance par un pied de nez; au fond très sentimentale et jouant, pour la galerie, ou pour le besoin des affaires, des airs très sautillants et très égrillards, mais pour elle-même, dans son petit ménage, n'aimant que la romance langoureuse, qui fait

pleurer; fidèle à son jacobin d'architecte et capable de devenir très courageuse et très bonne quand elle se trouvera en présence d'un enfant malade et malheureux, le Dauphin. Elle vient pour un compte, espérant bien rencontrer une intrigue, et elle trouvera, guidée par le hasard, une conspiration! Et voilà à peu près croquée au passage notre « marchande de frivolités », au nom élégiaque, et à l'enseigne émoustillante.

Cette conspiration, elle a la chance de la voir venir à elle pendant qu'elle jabote avec Barras. On amène un suspect et une suspecte. Barras n'a pas de peine à les reconnaître pour le Rochecote et la Madame Atkins dont Carency lui livra tout à l'heure l'incognito. La police a de très bonnes raisons pour affirmer qu'ils complotent l'enlèvement du fils de Louis Capet, dernier roi des Français. Mais Barras, que d'ailleurs nous ver-

rons joué par dessous jambe d'un bout à l'autre de la pièce — et qui n'était peut-être pas un personnage si comique que cela, c'est la seule critique que je crois pouvoir faire. — Barras, par une profondeur spéciale aux hommes politiques qui ne se gardent pas des femmes, ordonne qu'on mette en liberté ces évidents conspirateurs, et promet à ses belles amies qu'elles iront voir en sa prison l'enfant, objet de tant de curiosité et d'efforts.

Lorsque nous fûmes introduits par Barras, en compagnie de

Joséphine, de Madame Tallien et de Paméla, qui avait su se faufiler, il nous fut bien difficile de résister à l'émotion. Il serait injuste de dire que les larmes que M. Sardou réussit à faire naître au coin de notre œil furent suscitées par une sensation toute physique. La critique serait fondée, par exemple, dans une pièce où l'on verrait le cordonnier Simon rouant de coups son « élève » et ce pauvre enfant criant de douleur. Mais là ce sont des choses très simples qui émeuvent, et vivement: une appa-



Cécile Mérol M^{lle} VANDERBERGHE JOSÉPHINE (M^{lle} Druczer) M^{lle} TALLIEN (M^{lle} Martial) M^{lle} CHATEAU-REIGNAUD (M^{lle} Chevilly) M^{lle} HAMÉLIN (M^{lle} André)

M^{lle} YANDERBERGHE (M^{lle} Dickson) BARRAS (M. Hugonet) M^{lle} ATKINS (M^{lle} Avril) ROCHECOTE (M. Mayer)

IV^e TABLEAU

rition de grâce souffrante, un enfant prisonnier, sans force: sans pouvoir, sans avenir, sans nom même, M. Charles, un enfant dont une femme du peuple baise respectueusement la main, dans un élan touchant et noble; un enfant qui se met à pleurer, parce que les soins délicats et attentifs que lui donne cette femme lui rappellent soudain la mère dont il a été séparé cruellement; un enfant, enfin, qui s'évanouit parce qu'il devine, à un rien, à un détournement de tête, que cette mère n'est plus, et qui voudrait mourir à son tour maintenant.

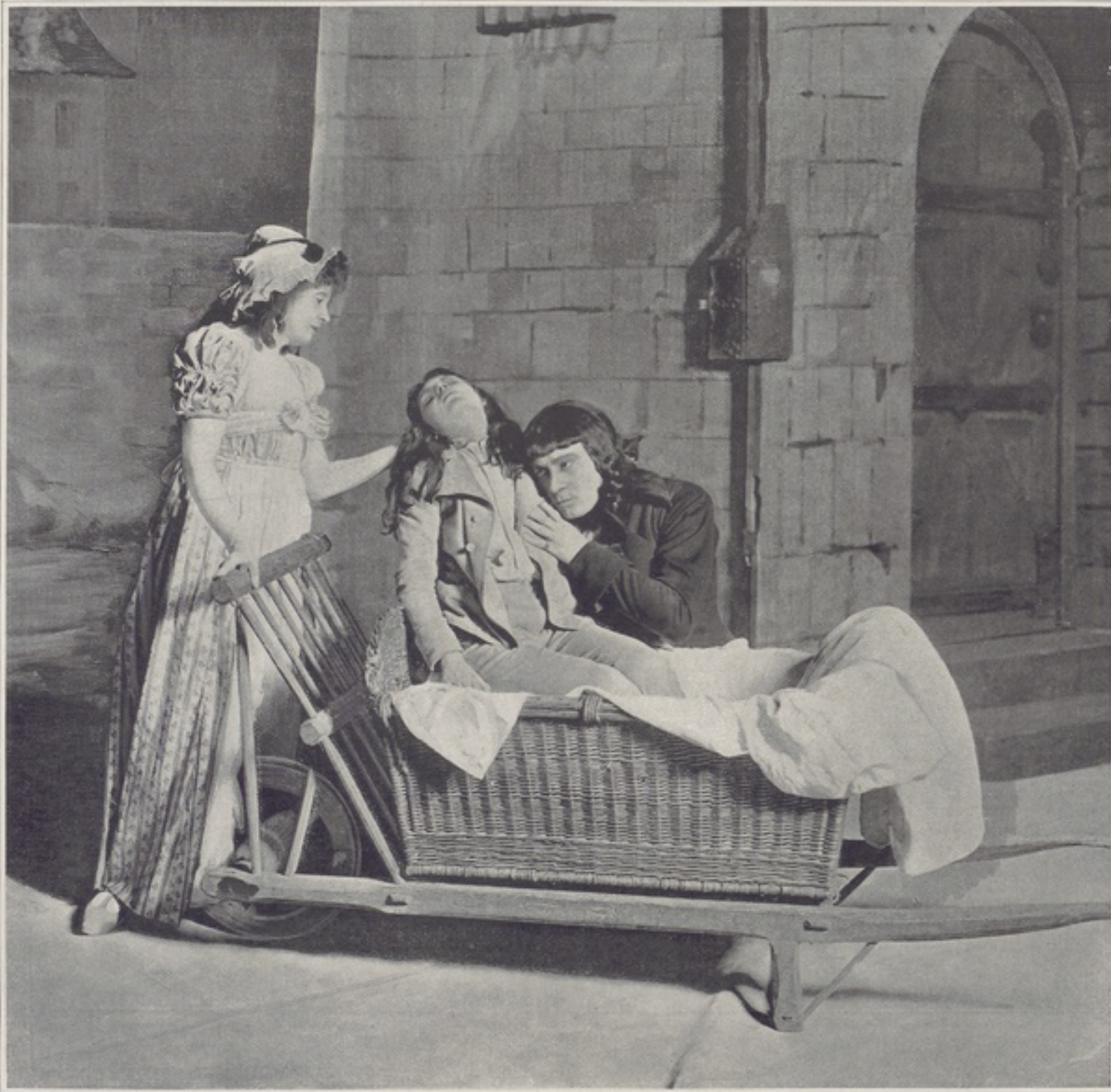
Après ce sombre tableau, voici de nouveau l'histoire anecdotique, papillottante, pimpante, frivole, vivante, dans les salons officiels de Barras, où passent et repassent des femmes adorablement dévêtues, des hommes élégants et affairés de riens, en somme tout ce monde sensuel et falot du Directoire. Le com-

plot continue à s'organiser, et cette fois Barras en prend franchement sa part, après avoir fait de Paméla une prisonnière infiniment dangereuse. Barras a une arrière-pensée que lui prête M. Sardou et que je n'ai ni le temps, ni la compétence indispensables pour discuter ici: il veut bien que l'on enlève Louis XVII, mais à son profit à lui, Barras.

Le reste de la pièce est consacré aux péripéties de cette évasion: l'architecte Bergerin vient se jeter à la traversée des projets des conspirateurs et de Paméla; il se fera nommer de garde au Temple; il surviendra à tous propos pour gêner les gens; chez Barras, dans l'atelier des gentilshommes déguisés en menuisiers et actifs creuseurs de galeries souterraines aboutissant au Temple même; enfin, dans la cour du Temple, où il découvre le Dauphin, au moment même où Paméla l'emporte dans un panier de linge.

Deux scènes des plus ingénieuses dominent ces différents tableaux. Celle où les gentilshommes emploient un truc très malin pour découvrir la brebis galeuse qui se cache parmi eux : la surprise du complot par de faux policiers dans la gueule des-

quels le mouchard véritable va se jeter naïvement. Puis celle, très charmante et attendrissante, où la seule grâce de l'enfant royal vient à bout de l'énêtement farouche du révolutionnaire. Bergerin, très agité, très perplexe, veut remonter le Dauphin dans



Clodo Meyer.

PAMÉLA (M^{lle} Réjane)

LE DAUPHIN (La petite Lucienne) BERGERIN (M. Magaire)

VI^e TABLEAU

sa cellule ; il se penche, le prend, et cet être endormi et quasi-mourant lui jette le bras autour du cou dans un mouvement d'inconsciente confiance ; il n'en faut pas plus — et qui ne le comprendrait ! — pour fondre toute cette rigueur d'homme à système : Bergerin ira porter aux conspirateurs lui-même le malheureux être, et dira en guise d'excuse : « Bah ! pour un enfant, la République n'en mourra pas. »

Le dernier tableau, qui, à tout prendre, n'était nécessaire que comme repos et contraste de calme après les transes d'un complot, nous montre Barras joué une dernière fois. Nous n'y voyons pas d'autre inconvénient, quoi qu'il ne nous ait fait

aucune peine pendant toute la pièce et que nous n'éprouvions point ce furieux besoin de représailles qui s'empare de tout bon spectateur de drames, lorsque quelque traître ou quelque tyran abuse trop longtemps de la patience et de la sensibilité des gens. Puis nous aurons dû à ce tableau l'amusement par Pamela paatoisant et baragouinant le plus drôlement du monde une paysanne d'occasion.

Ces brefs souvenirs, plus qu'une analyse, montrent quel intérêt d'histoire et de romanesque se mêlent habilement dans *Paméla*. Il eût été impossible de retracer ici par le menu les détails de la conspiration, les mesures prises, les substitutions d'enfants, les



Clodo Meyer.

ROCHECOTTE (M. Mayer)

LE DAUPHIN (La petite Lucienne) PAMÉLA (M^{lle} Réjane)VII^e TABLEAU

changements de médecins et de gardiens, les inventions de mines, de galeries sous terre, de voitures, de déguisements. Tout cela se tient de telle sorte qu'on doit donner tout ou rien.

L'érudition et l'ingéniosité de M. Sardou s'exercent par tout cela à cœur joie. Mais *Paméla* n'est point exempte non plus d'un intérêt philosophique, d'un intérêt d'idées générales, humaines. Je ne m'étendrai pas sur cette considération, estimant qu'il suffit de rappeler les quelques paroles très nobles où, dans le tableau de la prison l'on montre qu'un enfant innocent peut être l'otage d'une idée, puis la scène nullement dépourvue d'ampleur, où Bergerin et Pamela discutent leur devoir : Bergerin fasciné par une abstraction politique, Pamela passionnée par une impulsion du cœur. Alors se pose une question vraiment très haute, et M. Victorien Sardou, sans effort, passé des amusements de la mise en scène aux accents d'un débat toujours très troublant. La délivrance d'un enfant peut amener les plus grands malheurs pour la nation ; oui, mais cet enfant est innocent et il souffre. A-t-on le droit de sacrifier un seul être au bonheur de tous les autres ? Ici je m'arrête, car jamais la question n'a été ni ne sera résolue. Ce n'est que dans un monde meilleur que notre pauvre conscience aura peut-être

des clartés plus nettes sur de tels problèmes, et dans ce monde-là chacun sans doute aura sa récompense : ceux qui auront sacrifié leur cœur à leur raison, tout comme ceux qui auront de préférence écouté leur cœur.

La critique et la chronique ont dit la remarquable création qu'a faite là Madame Réjane, ce mélange de gaieté et de sentiment, ces alternances de jolie voyouterie parisienne et de noble pitié féminine. On l'a même dit parfois sur des tons si dithyrambiques que, j'imagine, ils ont dû quelque peu agacer l'artiste elle-même. Du moins, je ne veux pas contribuer, en appuyant par trop, à augmenter cet agacement. M. Huguenet a composé son Barras avec autant de finesse, de sobriété et de pittoresque qu'il a su mettre depuis quelques années dans tous ses rôles, et il n'y a qu'à louer le talent de MM. Mayer, Grand, Magnier ; la beauté de Mesdames Avril, Aimée Martial, Drunzer, Andral, de Cerny ; enfin la grâce souffreteuse et digne qu'une toute débutante, la jeune Mademoiselle Lucienne Saunier, a su apporter à son personnage de petit martyr. Cette fillette a de la sûreté, beaucoup de sûreté ; elle est sympathique, son visage et sa voix semblent lui rendre faciles les rôles purs, nets et touchants.

ARSÈNE ALEXANDRE.



Clodo Meyer.

Le Théâtre dans le Monde

FLORA OU L'ENFANT DU PAVÉ, MÉLODRAME EN CINQ ACTES

PROLOGUE. Dans une mansarde. — Un bon vieux et une bonne vieille gémissent. Leur seul espoir de ne pas mourir de faim s'accroche à une annonce qu'avec leurs derniers sous ils ont fait faire dans un journal pour demander un nourrisson à élever. Entre temps, ils nous apprennent qu'ils ont une fille, laquelle a mal tourné. Puis ils sont remplacés sur la scène par une jeune femme — la fille qui a mal tourné — et l'amant de cette dernière, un sergent de ville du dernier bateau — le bateau qui transporte les condamnés à la Nouvelle — attendu qu'il est à la fois cambrioleur et assassin. Ce joli couple commence à voler dans la mansarde, faute de mieux, quand il est interrompu par une dame du meilleur monde, mais qui a mal tourné également, car sur la foi de l'annonce du journal qu'elle a lue, elle apporte dans la mansarde un nourrisson fruit de sa faute. Il va de soi que le sergot et sa digne moitié font croire à la grande dame que l'annonce est d'oux et reçoivent d'elle le nourrisson avec la « bonne galette ».

ACTE I^{er}. Chez le Préfet de police. — Ce fonctionnaire est le père de l'enfant à l'annonce. Va-et-vient dans son cabinet, de visiteurs et surtout de visiteuses. Parmi ces dernières, Dora Michon, la bonne amie du sergent de ville et, ô cumul insuffisamment hiérarchique, également du préfet de police. Perfide comme l'onde, Dora écoute aux portes. Elle entend le volage préfet dire des mots tendres à une ancienne maîtresse qui se trouve être la femme du monde du prologue. Tout de suite elle bondit entre eux deux et leur déclare que leur fille n'est pas leur fille, attendu que leur vraie fille, qu'ils croient dans un couvent très select, est une simple enfant du pavé, tandis que sa fille à elle, Dora (ma tête se brise), est la pensionnaire du couvent très select. Tableau! Cris d'horreur!

ACTE II. Au Cabaret du petit Moïse, honoré des portraits du Czar et de M. Félix Faure. — Fouillis pittoresque de voleurs, de loupeurs, de loupeuses et de miséreux. Nous retrouvons autour d'une table notre sergent de ville, vieilli mais toujours aussi canaille, car il fait enlever dans une raie Flora, l'enfant du préfet de police, au moment où elle allait se fiancer avec un jeune homme qui est médecin le jour et chiffonnier la nuit. Intermède comique



M^{lle} GERFAUT, du Théâtre de l'Odéon.
Tailleur de Pequin.

de chansons très poivrées débitées par le Mégot, ouvrier de portières, et un loupeur.

ACTE III. La réponse du pavé. — Chez le commissaire de police. Interrogatoire des individus des deux sexes râlés la nuit précédente. Le chiffonnier-docteur reconnaît sa fiancée. Le préfet de police reconnaît sa fille et la confie à son père adoptif Barbapoux, le cabaretier de tout à l'heure, pour qu'il la ramène à sa vraie mère, la femme du plus grand monde.

ACTE IV. Dans la garçonnière du préfet de police. — Nous retrouvons (scène terrible) le préfet et Dora Michon, toujours rageuse, qui arme d'un pistolet son amant le sergent de ville et lui enjoint d'assassiner le préfet. Le sergot assassine puis se sauve en se dérobant aux remerciements. Sur quoi, le jeune médecin-chiffonnier reparait et se précipite sur le préfet, qui n'est pas mort. Comme médecin, il opère la transfusion du sang; comme chiffonnier, il met de la charpie sur la blessure. Tout va bien.

ACTE V. Dans une maison de santé. — Nous assistons à la convalescence du préfet. Confusion des criminels, dénoncés par le Mégot, malin comme un orang-outang. La jeune-fille tombe dans les bras du médecin-chiffonnier. Le préfet épouse la femme du monde. Le sergent de ville, qui espérait bientôt passer brigadier, est envoyé au bagne avec tous les honneurs dus à son rang. La pièce finit bien.

Ce drame noir a été joué avec une gaieté du meilleur aloi. M. Albert Gillou, inénarrable en préfet de police, a trouvé près de lui, chez ses amis, de merveilleux partners. MM. Bertrand et Ravaut entre autres, ont le geste et la voix d'électeurs qu'on n'aimerait pas à rencontrer au coin d'un boulevard extérieur. Quant aux actrices, Madame Gerfaut en tête et à continuer par Mesdemoiselles Kessly, Diéterle, Dangeville, Myriane et

Cergy, elles ont tenu leur emploi avec une perfection absolue.

En résumé une vive imagination et un grand talent dépensés et une excellente soirée pour tout le monde. Demandez plutôt aux héroïques marins de la Champagne, au profit desquels a été donné une fructueuse seconde représentation.

GASTON JOLLIVET.



MADemoiselle REICHENBERG DANS SA LOGE

Comédie-Française

LA REPRÉSENTATION D'ADIEUX DE MADemoiselle REICHENBERG



ANNETTE (Le Juif Polonais)

MOLIÈRE, faisant représenter *L'École des Femmes*, s'attribua le rôle d'Arnolphe, le plus ingrat peut-être qui soit au théâtre. La salle tout entière en veut à ce barbon; il souffre pour tout de bon, elle n'a point de pitié et rit de sa misère; le public badin n'a de complaisance que pour Horace, qui personnifie les deux plus belles choses du monde: la jeunesse et l'amour. Molière confia le rôle d'Agnès à Mademoiselle de Brie, qui avait au delà de trente ans, qui le jouait encore vingt ans plus tard. Ceci n'est point propos inutile, on veut bien faire voir que Mademoiselle Reichenberg n'était nullement obligée à la retraite. Il y a de la coquetterie à la prendre avant qu'elle ne s'impose.

On sait que la « première » de *L'École des Femmes* fut un triomphe devant le parterre: la pièce déplut aux Précieuses et aux Trissotins du temps. La réplique par laquelle Molière écrasa les prudes et les envieux, *La Critique de l'École des Femmes*, nous apprend que Mademoiselle de Brie y fut à souhait. Il est pourtant difficile de croire qu'elle réalisa mieux la perfection, en ce joli personnage d'Agnès, que deux cent six ans après, Mademoiselle Reichenberg, qui en avait quinze. Nous avons eu, dans une période encore récente, la bonne chance de voir figurer sur la scène de la Comédie-Française plusieurs maîtres qui ont égalé certainement les illustres devanciers de la troupe formée par Molière; aucune ingénue ne paraît avoir jamais été supérieure à Mademoiselle Reichenberg; il faut en rendre surtout grâce à la nature. Les qualités de l'ingénue ne s'acquèrent pas par l'étude, elles sont innées; c'est mieux que du talent, c'est un don. Voilà pourquoi les jeunes comédiennes propres à cet emploi, qui avaient tant d'importance dans l'ancien théâtre, sont si rares.

La nouvelle venue se montrait toute blonde, toute rose, petite fleur d'Alsace qui était encore pour deux ans terre française; elle appartenait par adoption à cette famille des Brohan qui a produit autant de grandes comédiennes que telle illustre lignée militaire a donné de généraux. Elle aurait pu paraître une année plus tôt devant le public, après la brillante épreuve qui lui fit attribuer le premier prix au concours du Conservatoire; il fut décidé qu'elle demeurerait encore sous la main des maîtres, qui n'avaient plus rien à lui apprendre; le

fruit était mûr; la tige paraissait trop frêle. En 1868, l'enfant-prodige débutait dans le rôle d'Agnès; ce fut une soirée de surprise et de ravissement.

La jeune comédienne reparait bientôt dans d'autres rôles, celui de Cécile, dans la *Julie* d'Octave Feuillet. Après la guerre, la Comédie-Française ayant survécu à tant de ruines, nous voyons Mademoiselle Reichenberg dans *Christiane*, d'Edmond Gondinet. Bientôt *L'Ami Fritz*, d'Erckmann-Chatrian, évoque la province perdue: la mignonne figure de Suzel met du sourire sur toutes les lèvres et des larmes dans bien des yeux. Il n'est peut-être pas d'ouvrage où s'est mieux fait voir le naturel inimitable de la comédienne. C'est bien l'ingénue de la terre aux

vieilles mœurs agrestes. Elle a la candeur du maintien, la voix douce et claire qui ne laisse jamais rien perdre aux spectateurs des hautes galeries; et, dans le jeu, quelles nuances délicates! L'expérience alors est venue.

On ne peut songer ici à faire revivre tous les rôles que Mademoiselle Reichenberg a vécus; en presque tous, elle apporta ce caractère de perfection sans effort qui est la marque de son talent. On trouvait en même temps qu'un plaisir d'art, un amusement à suivre cette aisance légère et cette vivacité d'oiseau. Aussi bien cette comparaison se justifie par un autre don qui ne fut jamais bien commun dans la maison de Molière. Elle chante, — et même à ravir, — Elle chantait encore, il y a quel-



Cléopâtre

MARTHE DE MOISSAN (*La Soirée*)

ques semaines, une gracieuse ballade dans un ouvrage de M. Paul Déroulède, *La plus belle Fille du monde...*, joué au début de cette saison.

La comtesse Philaminte, ou si vous l'aimez mieux, Madame de Céran, tient bureau d'esprit et d'intrigues politiques, on fait chez elle des académiciens et des préfets; et voilà pourquoi le sous-préfet Paul Raymond et sa petite femme se font présenter. La nouvelle épousee s'est étudiée à prendre le ton de la Maison; c'est merveille de l'entendre couronner les plus belles phrases du monde par un: « Ainsi parlait le philosophe Joubert » ou bien « Comme a dit M. de Tocqueville ». La toute puissante Madame de Céran laisse tomber sur le couple sous-préfectoral un regard prometteur. Paul Raymond sera préfet; il devra ce supplément d'honneur à sa femme, comme M. Pailleron a dû, pour une bonne partie, le succès de cet heureux *Monte où l'on s'ennuie* à son ingénieuse petite sous-préfète.

La Comédie-Française donne *Les Corbeaux*, de M. Henri Becque. — Soirée houleuse, Mademoiselle Reichenberg tient le rôle de Blanche, et quel miracle! Agnès est devenue la plus



Cléopâtre

LA VIE ENCORE (*Le Balzer*)

émouvante des « ingénues dramatiques ». Agnès a donc en elle une source d'émotion. Ne le savait-on pas déjà? Ne l'avait-on pas vue dans *La Joie fait peur*?

M. Pailleron ne concevait guère la distribution d'une de ses pièces sans y assigner une belle place à Mademoiselle Reichenberg; nous la voyons encore dans *La Souris*. Alexandre Dumas lui demande de créer un rôle en chacune des deux dernières pièces qu'il devait donner à la Comédie-Française, *Denise* et *Francillon*. C'est elle — c'est Marthe — qui, dans une scène très vive, décide son frère, le comte André de Bardannes, à épouser Denise en dépit du préjugé. Mademoiselle Reichenberg n'eut point de création plus alerte et plus charmante que le personnage d'Annette de Riverolles. Annette enseigne aux bonnes petites ménagères qu'il ne faut pas « brusquer » une salade, mais elle montre aussi au comte Henri de Symeux, un viveur, que les ingénues peuvent avoir, grâce à la finesse de leur instinct, le jugement sûr et la malice aigüe.

Denise et *Francillon* datent de 1885 et de 1887; — deux créations confiées par Emile Augier à l'exquise comédienne sont

antérieures: en 1873, Marie de Kéror, dans *Jean de Thomeray*; en 1878, Blanche, dans *Les Fourchambault*. Mademoiselle Reichenberg a tenu sous les yeux de la génération nouvelle ce dernier rôle, qui est considérable. *Les Fourchambault* ayant donné lieu à plus d'une reprise. Elle a également joué Célie, dans *L'Aventurière*, Rosette de *On ne badine pas avec l'amour*. Et combien d'autres figures lui ont dû la vie! Vincenne dans la pièce de M. Pierre Barbier, qui porte le nom de son héroïne, une aimable idylle provençale: *Urgèle*, dans la délicate fantaisie de Théodore de Banville. Comme elles les chantaient, ces rimes d'or!

Dans les années récentes, ne revoyez-vous pas la Sylvette des *Romanesques* écouter toute frémissante la belle histoire de Roméo et Juliette que lit Percinet, juché sur la crête d'un mur? M. de Bornier donne *Le Fils de l'Arétin*, Mademoiselle Reichenberg sera la douce Stellina, qui a voué son cœur de vierge à Orfinio le pervers. Tant de créations, jamais inégales, permettent à « la petite doyenne » de se retirer sans avoir attendu l'outrage des années, dans la gloire d'un talent jamais démenti. En cette représentation d'adieux qui laisseront tant de regrets, Mademoiselle Reichenberg nous a rendu quelques-unes des impressions charmantes que lui dut, pendant un quart de siècle, un public fidèle. Nous l'avons revue dans le dernier acte de *L'École des Femmes*, son premier succès. Agnès a retrouvé ses dix-sept ans. Nous avons applaudi la sous-préfète du *Monte où l'on s'ennuie*. Ces acclamations seront-elles les dernières? On a vu, par l'exemple de quelques sociétaires de la Comédie-Française, que se retirer ne veut pas dire disparaître. Et ces revenants ne sont pas de ceux qui font peur.

La représentation a été fort belle; il serait injuste de n'y pas signaler dans l'intermède les *Mélodies grecques*, de M. Bourgault du Condray, mimées par Mademoiselle Sandrini. Imaginez une statuette de Tanagra qui s'anime et danse. C'est un délassement exquis. Mais le grand attrait de la soirée, c'était la nouvelle et trop courte apparition de Madame Eléonora Duse sur la scène française par excellence. Soucieuse de rendre aux « Comédiens français » les bonnes grâces qu'elle en reçut l'an passé, pendant le cours glorieux de ses représentations au théâtre de la Renaissance, Madame Eléonora Duse a voulu contribuer au dernier triomphe de Mademoiselle Reichenberg. Elle a choisi le rôle d'Adrienne Lecouvreur; aucune comédienne présente ne pouvait restituer, plus vraie et plus vivante, la figure d'Adrienne; nombreuses sont les ressemblances de l'interprète et du modèle. Madame Duse, comme sa devancière de

l'autre siècle, a toutes les réalités de la passion avec toute sa puissance et ses larmes. Il faut bien reconnaître dans le drame de Scribe et Legouvé une force dramatique, surtout en ce cinquième acte. Adrienne est chez elle, le cœur déchiré par la trahison de Maurice de Saxe; elle sait désormais quelle est sa rivale: c'est la princesse de Bouillon. Comment lutter avec une si grande dame? Et d'ailleurs, à quoi bon la lutte? N'attelle pas supplié, la veille, à l'hôtel de Bouillon, l'amant ingrat de la suivre? Ne s'y est-il pas durement refusé? Michonnet, le

brave Michonnet, lui donne des consolations impuissantes. On apporte une cassette; cet envoi, c'est le dernier outrage de l'ingrat. La cassette contient le bouquet de roses qu'elle avait donné à Maurice.

Elle a respiré ces roses, elle a déchiré de ses dents ces feuilles odorantes. Et ce n'est pas Maurice, c'est la princesse qui les lui envoie, une Bouillon, de cette famille sinistre pour qui l'art des poisons est un moyen d'enrichissement et de vengeance. Mais Maurice accourt, il est à ses pieds, protestant qu'il ne l'a pas trahie, qu'il l'aime uniquement et dans un transport d'amour lui faisant espérer la dernière félicité, la plus glorieuse; elle prendra place auprès de lui sur le trône de Courlande, elle sera sa femme. Ce beau rêve est d'un instant, les roses contenaient en effet le poison infallible, elle meurt.

M. Legouvé est un homme heureux; les plus grandes tragédiennes du siècle, Rachel et la Ristori ont abordé le personnage d'Adrienne. Après ces fameuses devancières, Eléonora Duse. Il n'y a pas à disputer sur la question de savoir si elle les a égalées ou dépassées; nos yeux nous assurent qu'elle a été admirable.

Admirable de fièvre jalouse au début de l'acte, admirable de douleur après l'envoi du bouquet de roses. Vient l'agonie, avec ses alternatives de délire et d'abattement; elle croit voir sa rivale et la poursuit, elle reconnaît son amant et se réfugie dans ses bras; elle se croit en scène, et dans la salle voit celui pour qui elle veut uniquement être belle; elle déclame les vers de Psyché qu'elle devait jouer le lendemain. Enfin elle meurt, douce et résignée désormais, dans le double regret de la gloire et de l'amour.

Les camarades de Mademoiselle Reichenberg ont entouré fraternellement la bénéficiaire, lui rendant un hommage auquel nous n'avons pu nous associer qu'en ces quelques lignes. Notre collaborateur, M. Arsène Alexandre, plus heureux, a pu lui consacrer de nombreuses pages et se faire son biographe.

PAUL PERRET.



Cléopâtre

MADAME ÉLÉONORA DUSE





DURANTY (M. Duménil)



PAUL COSTARD (M. Herscovitch)



LABOSSE (M. Dieudonné)



THÉÂTRE DES VARIÉTÉS

Le Nouveau Jeu

COMÉDIE EN CINQ ACTES ET SEPT TABLEAUX, DE M. HENRI LAVEDAN

OL'AMUSANTE comédie, qui cingle et grille avec une verve endiablée les fantoches du dernier bateau, semble une suite de caricatures aux légèrises raillardes, dériderait les salutistes les plus moroses, dit leur quatre vérités aux parvenus d'aujourd'hui, légèrement, gaïement, sans avoir l'air d'y toucher, froufroute comme une robe de belle madame et fleure ce triple extrait de Parisine dont feu Roqueplan donna jadis la formule chimique !

Et si drôlement écrite, avivée d'un argot imprévu, gouaillier, inoubliable, où cabriolent les métaphores, où les phrases font la parade, où les mots donnent l'illusion d'un jaillissement de fusées multicolores, si juste et si leste, si oseuse que, par instants, l'on s'imagine badauder devant un jeu de massacre où des trottins démolissent coup sur coup tous les gens de la noce, que l'on ne songe pas une seconde à se ressaisir, à se demander s'il y a un sujet de pièce parmi ces tableaux changeants, ces dialogues poivrés, ce chassé-croisé de délicieuses et bouffonnes marionnettes, ces bouts d'aventures qui commencent dans une garçonnière et finissent dans le cabinet d'un juge d'instruction !

C'est d'abord le souper qu'égayent les réflexions simplistes d'un joli modèle de Montmartre, les théories de Mademoiselle

Bobette Langlois sur la vie de famille, l'amour et le reste, les boutades déconcertantes de M.

Costard, meneur du nouveau jeu, qui s'essouffle à vouloir se distinguer du commun, que l'on serait heureux de voir secouer par des mains brutales et calleuses, qui ne croit à rien, n'aime que lui, se figure être quelqu'un parce qu'il blague tout et serait mieux à sa place sur une piste de cirque que dans le monde si l'on reprenait les distances de naguère.

Puis la visite, vers des minuits sonnés, de Madame Costard, cette mère qui ne peut se résoudre à rendre les armes, continue à faire la petite folle, passe en coup de vent, entre deux bals, curieuse, inconsciente, cherche des yeux s'il ne traîne pas sur les meubles un chapeau de femme, une lettre libertine, des gants oubliés dans l'effroi d'une surprise.

C'est ensuite la demande en mariage extravagante, où le futur beau-père, — ce vieux marcheur de Labosse, la bouche pâteuse, le teint plombé, le regard vitreux, défraîchi, grotesque dans le plein jour avec son plastron chiffonné et taché, son habit qui sent la nuit de fête et le cabinet particulier, — et le futur gendre, tiré à quatre épingle, ironiquement respectueux, se reconnaissent, éclatent de rire, se rappellent leurs récentes noctambuleries. C'est aussi le colloque aucunement

BOBETTE LANGLOIS (M^{lle} Jeanne Granier)
Tableau de PoupéeMADAME COSTARD (M^{me} M. Maguier)

sentimental des fiancés qui s'interrogent, s'essayerent en quelque sorte, élaborent un programme de vie à deux dont les éducateurs les moins rigides seraient éberlués.

Et, comme il était facile de le prévoir, après une telle entrée, aveuglé, incapable d'échapper à la force de l'habitude, bête soumise au joug, Costard retourne aussitôt chez son ancienne maîtresse, la fringante petite mariée de la veille ne trouve pas la plaisanterie de son goût, se laisse consoler par le meilleur camarade du lâcheur, les choses se compliquent.

Ah ! les deux actes exquis et que Meilhac se fut délecté des scènes où les amants perdent la tête dans une chambre d'hôtel, s'exaspèrent, s'enferment alors que le commissaire les somme, au nom de la loi, d'ouvrir la porte, où Costard bafouille, se dérobe, constate le flagrant délit, et du choc en retour, des légitimes représailles qui viennent troubler la joie folle de Bobette, interrompre le récit de la surprise scandé de baisers et de piroquettes clownesques sur un lit aussi large que la grand-route !

D'aucuns eussent préféré que la pièce se terminât par cet éclat de rire contagieux, ne s'attardât pas dans des sermons abondants et fastidieux de magistrat faisandé mais M. Lavedan semble croire que les fables et les comédies ne sauraient se passer de la « moralité » finale.

Que dire des élégants décors où s'affirme à nouveau le goût fastueux de M. Samuel — l'aimoir classique de tous les « petits

vernissés » qui se respectent, le salon trop faubourg Saint-Antoine, du Satisfait ; l'intérieur pimpant, lumineux, soigné dans les moindres détails de l'amuseuse de grande marque, le cabinet très exact du juge d'instruction avec ses casiers verts et ses piles de dossiers, — sinon que, par un mécanisme ingénieux, ils pivotent sur une façon de large plateau, se succèdent sans arrêt.

Voici les entr'actes écourtés et bien près d'être rayés du programme.

J'avoue que je le regretterai.

Il y a tellement de mauvaises soirées dans le déballage harsardeux de comédies, de drames, d'opérettes, de vaudevilles, et n'étaient ces intermèdes de parolotes le long des couloirs, de discussions passionnées et gouaillues, de flirts éphémères au fond d'une loge où quelque petite main vous offre des fruits glacés, où flotte une odeur de violettes, où des lèvres douces vous sourient, affronterait-on jusqu'au bout le spectacle, la plupart du temps ?

Avec quel entrain superbe, avec quel diable au corps éperdu, la pièce fut enlevée même par ceux qui n'y avaient qu'une apparence de figuration.

Cela vous donnait l'impression d'une poignée de braves qui se jettent sur la brèche, cantinière en fête, aiguillonnés par l'ar-

BOBETTE (M^{lle} Déterbe)
Tableau de Costard

dente sonnerie de la charge et dont nul ne parviendrait à arrêter l'élan victorieux.



Cliché Bouteiller. M^{lle} PAUL COSTARD (M^{lle} Marguerite Caron)
Folies de Paris.

Mademoiselle Jeanne Graaier personnifiait Bobette Langlois.

Granier, le rire français, le beau rire sonore qui éclate entre des lèvres rouges épanouies, qui stride comme une claironnée de coq, et pétille dans la blancheur des dents. Le rire bien-faisant qui chasse les noires anxiétés du combat pour la vie, qui vous reconforte autant qu'une lampée de vieil armagnac, qui vous secoue le cœur, qui vous illusionne, qui vous fait tout oublier. Le rire qui éveille de longs échos comme les cloches de Pâques, qui exhale la joie de vivre, qui raille les fâcheux et les hypocrites.

Jeannot dont l'âme semble une fontaine lumineuse aux prompts métamorphoses, dont la joliesse évoque le vers d'Agrippa d'Aubigné :

Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise.

La folle divette qui lasse de chanter devint du soir au lendemain une des comédiennes qui mordent le plus sur le public, qui l'attirent et l'enjoient, un des joujoux préférés de Paris. Une qui donne généreusement, bravement, tout ce qu'elle est capable de donner lorsqu'une pièce lui plaît, qui s'incarne corps et âme dans ses rôles, qui les vit, qui les souffre, qui s'emballa, qui a le frisson sacré.

Hier, Claudine Rozay, l'insoucieuse qui cédait à la tentation d'aimer, qui se brûlait le cœur à la flamme brève des feux de joie, qui devenait sincère, qui sanglotait accablée de véritable affliction dans la douceur d'une nuit d'été italien, tandis que les grelots des chevaux impatients de partir lui sonnaient le glas des caprices et des tendresses, que les lèvres de l'amant la brûlaient d'un suprême baiser, qui s'éroulait épouvantée par la solitude, à demi morte, comme si des hommes noirs eussent emporté dans un cercueil les débris de son cœur et de sa jeunesse.

Et aujourd'hui Bobette Langlois, l'amuseuse arrivée qui jette l'argent par toutes les fenêtres, qui malgré ses folles allures toutes artificielles a un fond d'âme paisible de petite bourgeoise, qui rappelle les autres au respect de la famille, qui considère la vie comme une longue partie de plaisir, qui émette à pleines lèvres l'esprit moqueur, drôlet, bon enfant, de la rue parisienne, de la rue où Gavroche coudoie Mimi Pinson. Regardez-là. Fût-elle jamais plus jeune, plus souple, plus croustillante, plus verveuse que dans toutes ces saynètes cousues d'un léger fil de soie? Joua-t-elle jamais une pièce mieux taillée à sa mesure et où son âme complexe se trouva aussi bien gagnée?

A ses côtés, M. Albert Brasseur qui ne nous avait jusqu'ici accoutumés qu'à de la bouffonnerie outrancière et démente, à des grimaces de carnaval incohérent, à des gestes de guignol exacerbé, pire fantaisiste, — hallucinant, incomparable, semeur de gaieté détraquante, — soutient le gros poids du difficile rôle de Costard, avec une allure de grand acteur comique, le met adroitement en valeur, ne glisse pas un instant dans la charge.

Mademoiselle Diéterle qui dans la gracile et fine silhouette du modèle Riquiqui semble une miette blonde de gâteau et dont chacun regrette de n'entrevoir que cinq minutes la frimousse malicieuse de midinette, Madame Marie Magnier imposante et amusante dans ses expansions de coquette sur le retour, de maman qui oublie l'âge de son fils, Mademoiselle Marguerite Caron, ingénue avancée comme il en est trop par le temps qui court, curieuse qui goûte à l'adultère comme un baby qui tremperait le bout de son doigt dans un bol de crème, paquet de nerfs tombé dans les mains d'un amant et d'un mari qui se valent. Monsieur Dumény toujours distingué et subtil. Monsieur Dieudonné, qui arrive presque à être tragique en exagérant l'hébétéude, le débraillement, la déchéance du fétard incorrigible que guettent l'apoplexie et la petite voiture, contribuent également à un succès qui se prolongera pendant des mois et des mois.

N'est-on pas certain de mettre dans le mille, au théâtre, quand on fait pleurer, rire ou rêver?

Et la nouvelle comédie de Lavedan ne vous force-t-elle à rire jusqu'aux larmes?

RENÉ MAIZEROT.



Cliché T. C. Turner & Co. Ltd (London)
CALPURNIA (Miss L. Harbury)



MARC-ANTOINE (M. Tree)



CASSIUS (M. Mac Lary)

Le Théâtre à Londres

JULES CÉSAR, DE SHAKESPEARE, à Her Majesty's.

Londres, février 1898.

le spectateur en pleine antiquité, c'est reconstituer toute une époque, c'est mettre en action l'histoire. «Voilà longtemps, me di-

Jules César a été écrit, croit-on, entre 1600 et 1607 et imprimé en 1623. Il est fort probable que Shakespeare l'a fait jouer aussitôt après l'avoir écrit; mais la première représentation dont on ait conservé la trace date de 1613.

Sous le règne de Charles II, et sous celui de Jacques II, ainsi qu'au XVIII^e siècle, on joue souvent *Jules César*. Plus tard, en 1812, John Kemble joue Brutus et Charles Kemble Antoine, Macready, tantôt Brutus et tantôt Cassius; mais ni Garrick ni Kean ne se sont jamais essayés dans cette tragédie qui, après avoir été longtemps négligée, fut reprise par Phelps en 1846. A partir de cette époque jusqu'au 22 janvier dernier, *Jules César* n'avait pas été joué à Londres sur un théâtre de premier ordre, si l'on en excepte les représentations données en allemand à Drury Lane, en 1881, par la troupe de Saxe-Meiningen.

A M. Tree revient donc le très grand honneur d'avoir monté et présenté à la génération actuelle la belle tragédie de Shakespeare, que les contemporains ne connaissaient que par la lecture.

Monter *Jules César*, c'est bien-tôt dit; le faire, c'est bien difficile; mais le faire comme l'a fait M. Tree, c'est accomplir un véritable prodige, c'est ressusciter la Rome ancienne, c'est transporter



Cliché T. C. Turner & Co. Ltd (London)
BRUTUS (M. Lewis-Waller)
ACTE III

l'histoire. «Voilà longtemps, me disait l'autre jour M. Tree, que je nourrissais le projet de remettre à la scène *Jules César*; mais les difficultés étaient énormes. Il fallait d'abord trouver les artistes capables d'interpréter les six rôles principaux et, une fois ces artistes trouvés, distribuer les rôles. Enfin, je réussis à trouver les cinq artistes qui, avec moi sixième, devaient représenter les personnages principaux, et je crois avoir atteint le but que je me proposais, c'est d'obtenir un ensemble comparable à ceux que l'on voit à Paris, à la Comédie-Française.»

Puis M. Tree voulut bien m'expliquer comment il avait obtenu le concours indispensable de l'éminent peintre qui connaît l'antiquité comme personne, qui sait sa Rome et ses Romains sur le bout du doigt, qui a fait renaître dans ces toiles l'une et les autres avec une autorité sans pareille et avec un talent hors ligne; j'ai nommé M. Alma Tadema.

C'est, en effet, M. Alma Tadema qui a surveillé et dirigé la confection des maquettes d'abord, puis celle des décors, confiés à M. Joseph Harker et à M. Walter Hann, qui ont travaillé d'après ses croquis. Depuis les grandes lignes architecturales jusqu'au plus petit détail, M. Alma Tadema a tout vu, tout surveillé.

Pour les costumes, ce fut la même chose. Il n'en est pas un, même celui du dernier des licteurs, du plus humble guerrier, du plus infime ouvrier, dont M. Alma Tadema n'ait indiqué

la coupe, la couleur; il n'est pas un bijou, anneau, collier fibule, dont il n'ait indiqué la forme et le dessin. De cette collaboration d'un artiste comme M. Tadema, de décorateurs



Calpurnia (Miss L. Hanbury) Jules César (M. Fulton)
ACTE I^{er}



Portia (Miss Millard)
ACTE I^{er}

comme M. Harker et M. Hann, d'un metteur en scène et d'un comédien comme M. Tree, est sortie cette admirable évocation de la Rome ancienne qui fait au chef-d'œuvre de Shakespeare un cadre digne de lui.

On ne peut rien imaginer de plus beau comme décors que la place publique du premier acte, avec une arche d'une grande élégance au premier plan et le Forum au fond; que la salle du Sénat, où César est frappé à mort, et surtout que le Forum au second acte. Et, dans ces décors, quel art dans le groupement des foules, dans les combinaisons de couleurs! Quand César vainqueur traverse la place publique, comme cette populace est joyeuse et animée, comme ces théories de jeunes filles sont gracieuses! Que d'ingénieux détails pour donner à tout ce monde-là un air de vie et de vérité et faire que ces figurants marchent, viennent, causent, non pas comme des machines, mais comme des êtres humains passant par diverses sensations de joie et d'enthousiasme, de colère et de douleur.

Prenez, par exemple, la scène du Forum, où Brutus d'abord et Marc-Antoine ensuite haranguent la foule. Comme on voit ce peuple romain tour à tour attristé, ému, furieux, témoigner ses sentiments par des exclamations, des remous, des poussées formidables. Tout cela a une apparence de vérité, de spontanéité incroyables. Nous sommes bien dans la Rome des Césars; ce peuple, c'est bien le peuple romain; cette atmosphère, c'est bien celle de l'Antiquité.

Faire cette impression sur des spectateurs plus ou moins blasés, leur donner cette illusion c'est, comme je l'ai dit plus haut, accomplir un prodige; c'est le triomphe de la mise en scène.

Le tableau est à l'avant du cadre. M. Tree a réalisé sa conception de *Jules César*. Il a, dans M. Mac Leay, un Cassius

emporté et violent parfait, dans M. Calvert, un Casca ironique et génial, dans M. Fulton, un César plein de noblesse et d'autorité, dans M. Waller, un Brutus énergique et digne et, dans lui-même, un Antoine admirable d'ambition contenue, de passion et d'éloquence. Il faut entendre M. Tree dire la harangue au peuple romain: c'est d'une puissance et d'une intensité d'expression extraordinaires.

Les rôles féminins, dans *Jules César*, sont forts effacés, mais pour des artistes consciencieux il n'y a pas de rôles effacés et voilà comment des actrices comme Miss Lily Hanbury, une superbe Calpurnia, Miss Millard, une touchante Portia et Madame Tree, un délicieux Lucius, le jeune serviteur de Brutus, complètent un ensemble absolument irréprochable et tel que, rue Richelieu même, on n'en trouverait pas un meilleur. Si je me permets cette comparaison, c'est parce qu'elle a été faite par M. Tree lui-même et non par un chauvinisme qui serait tout à fait déplacé ici.

Jules César, à Her Majesty's Theatre, est, je le répète, une des plus admirables choses et des plus complètes à tous les points de vue que l'on ait présentées sur la scène. Jamais, bien certainement, le chef-d'œuvre de Shakespeare n'a été mieux joué ni mieux encadré que sur le beau théâtre de M. Tree, et jamais acteurs n'ont eu plus de souci de leur art, plus de respect pour le grand génie qu'ils interprétaient que la compagnie de Her Majesty's Theatre.

Et si je pouvais exprimer un souhait, ce serait que les Parisiens eussent un jour le plaisir de voir et d'applaudir M. Tree et ses vaillants artistes.

PAUL VILLARS.



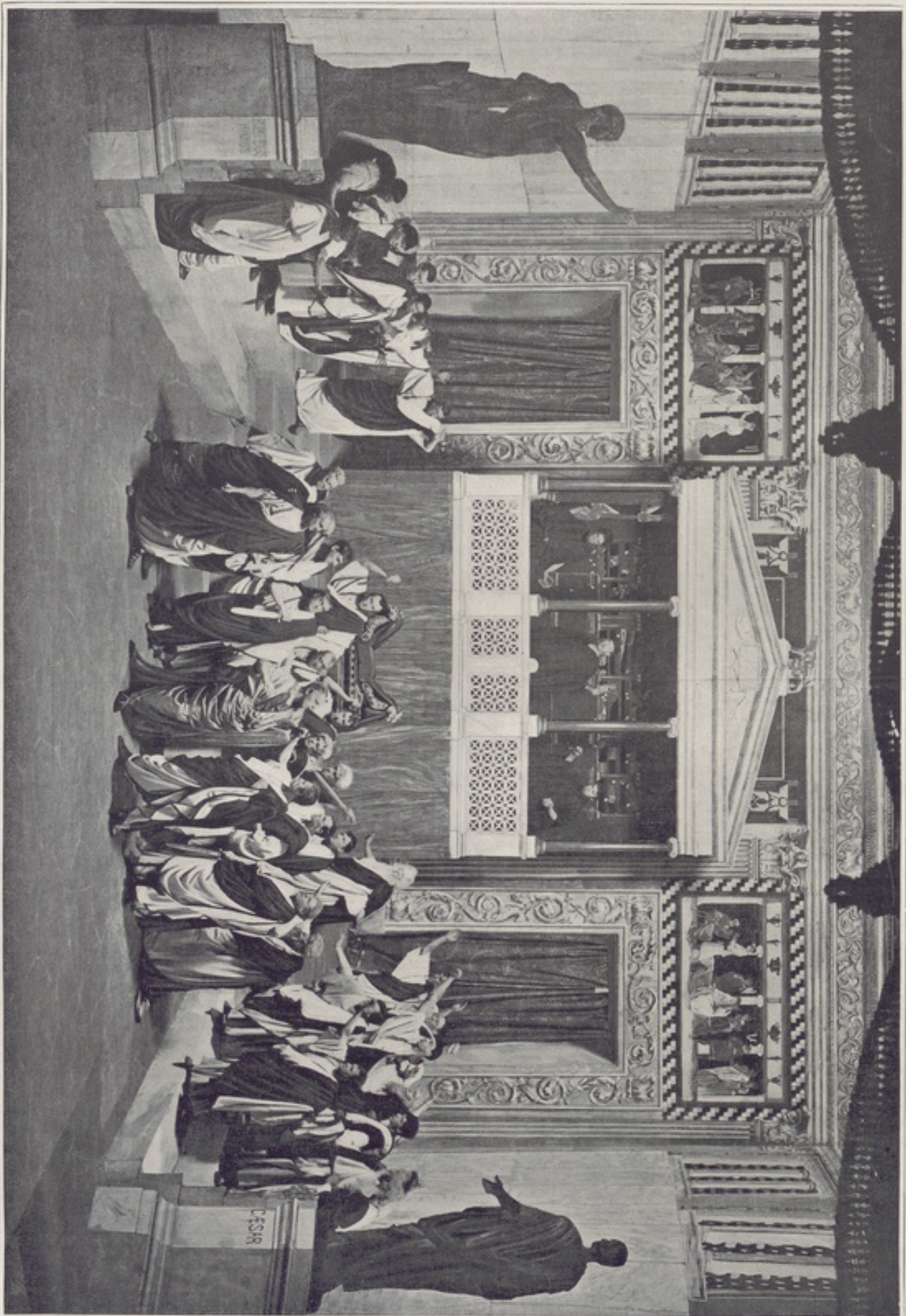
Miss T. C. Tree & Co. Ltd (London)

Figurants English, Paris

HER MAJESTY'S THEATRE

JULES CÉSAR

Acte II, *Le Forum*. — Marc-Antoine (M. Tree), harangue le peuple romain.



Cost. F. C. Troncy, F. Co. Ltd. (London)

CASSIUS (M. May Long)

CÉSAR (M. Paturel) BRUTUS (M. Walter)

Typographeur: Goussier, Paris.

HER MAJESTY'S THEATRE
JULES CÉSAR

Acte I^{er}. — *La Mort de César.*



Clélie Berthod.

Théâtre de l'Opéra, Paris.

THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE-COMIQUE

« COCHER, RUE BOUDREAU! »

M^{lle} Manuel.



Clélie Berthod.

LE DÉCOR : UN COIN DU VIEUX PARIS EN 1797

Théâtre de l'Opéra.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

L'ÉTOILE, BALLET-PANTOMIME, DE MM. AD. ADERER ET C. DE RODDAZ, MUSIQUE DE M. ANDRÉ WORMSER.

J' n'éprouve aucun embarras à parler d'un ballet dont je suis l'un des auteurs, puisqu'il a réussi. Aussi bien, je n'y gagne rien, car si l'un de mes confrères avait été chargé de présenter *L'Étoile* aux lecteurs du *Théâtre*, il eût, par sympathie, accordé à cet ouvrage, qui n'affiche aucune prétention, plus d'éloges que je ne me permettrais de lui en consacrer. Puisqu'il est admis que les écrivains dont les œuvres n'ont pas réussi ont le droit de déclarer, dans de longues préfaces, qu'elles sont excellentes, on permettra à un auteur, qui reçut du public un bon accueil, de l'en remercier.

J'avoue que je suis très épris de l'art chorégraphique. D'aucuns ont une préférence marquée pour les danseuses; pour moi c'est la danse que j'aime... au rebours de la demoiselle de la romance. C'est un art qui charme et qui apaise: il unit l'âme et le corps dans une douce harmonie et un reposant équilibre. Il possède, au plus haut point, ce que les Grecs, les plus grands artistes du monde, appelaient si joliment: l'eurythmie. Je me suis laissé conter qu'un directeur de l'Académie nationale de musique, un directeur d'autrefois, bien entendu, avait un jour, devant plusieurs personnes, déclaré qu'il n'aimait pas le ballet, « parce qu'on n'y parle pas ».

Il lui fut alors répondu par quelqu'un dont j'ai oublié le nom: « Vous dites qu'on ne parle pas dans un ballet! Mais je vous en prie, Monsieur le Directeur, écoutez ces jambes faites au moule, nerveuses, frémissantes; écoutez ces bras gracieusement levés au-dessus de la tête, ces yeux brillants et vifs, ces gorges légèrement inclinées sur les épaules nues, et dites-moi si elles ne parlent pas le langage le plus poétique, le plus amoureux, le plus voluptueux qu'il soit donné à l'homme d'entendre. Les patiens, cher Directeur, étaient passés maîtres en plaisirs délicats: c'est d'eux que nous vient le ballet, comme il leur vint de l'Olympe, certainement. » Il parait que, devant cette prosopopée enthousiaste, le directeur s'inclina. Il n'en persista pas moins à sacrifier Terpsichore à Euterpe, la Muse de la danse à celle de l'opéra. Il fut toujours très difficile de convaincre un directeur de théâtre.

Je partage l'avis de « l'honorable préopinant », pour employer les termes bizarres de la langue parlementaire. Il n'est donc pas étonnant que, lorsque de mes amis furent nommés à l'Académie nationale de musique, je leur aie proposé un sujet de ballet. Je ne raconterai pas comment, la direction de l'Opéra ayant changé, l'un des nouveaux directeurs proposa de



Clélie Berthod.

M^{lle} ROSITA MAURI



M. LADAM

Mlle SALLE

Mlle GUILLEMIN

Mlle ESNEL

réunir deux auteurs admis chacun de leur côté; comment cette collaboration, qui ne donnait plus à la direction que le souci d'un unique ballet au lieu de deux, fut douloureusement interrompue à son début, par la disparition de mon regretté ami de Roddaz. Tant il y a que le sujet de *L'Étoile*, que j'avais proposé après dix autres, fut enfin admis par la direction et accepté par le compositeur que celle-ci voulait produire, mon ami André Wormser.

Le sujet est simple. Il tient en quelques mots. Mais n'a-t-on pas dit que ce qui s'énonce clairement a été bien conçu ?

Une gamine de Paris, qui vit une partie de sa journée dans la rue, qui a lié connaissance et amitié avec un jeune Auvergnat, joueur de vielle et danseur de boarrée chez un saltimbanque établi non loin, est rencontrée par Vestris, l'un des fameux danseurs de ce nom, qui illustrèrent l'Opéra. Vestris emmène la gamine, à qui il prédit un grand avenir, tandis que des soldats emmènent aussi le jeune Auvergnat, arrivé à l'âge de la conscription.

La faubourienne obtient à l'Opéra tous les succès; elle ne dément pas les pronostics de Vestris. Elle devient « étoile ». Mais, quand elle voit revenir de l'armée, où il s'est couvert de gloire, son bel amoureux, elle renonce à ses propres triomphes et rejoint celui que son cœur a choisi. « Zénaïde, dit la dernière phrase du livret, préfère aux gloires de la danse l'amour de Séverin, ce qui est un bel exemple de fidélité. »

Il fallait, pour cette action, un milieu animé et remuant. Wormser et moi (quel excellent collaborateur que André Wormser ! Il compose la musique la plus élégante et la plus spirituelle qui soit, et en même temps il a le goût, l'érudition, le talent nécessaires à l'homme de lettres. Il pourrait écrire mes livrets; je ne saurais écrire ses partitions), Wormser et moi donc, nous choi-

simes les environs du Pont-Neuf et l'époque du Consulat. L'endroit est populaire et grouillant; l'époque est vivante et elle se montre dans de jolis costumes.

La place où se déroule le premier acte de *L'Étoile* existe encore aujourd'hui : on l'appelle la « Place de l'École ». Elle s'appuie sur les bas-côtés de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et elle regarde le quai et le Pont-Neuf. Dans l'année où nous avons fixé l'action, on commença de construire sur la place de l'École l'établissement de « la Mère Moreau », qui existe encore. Une jolie fontaine, dont les gravures du temps reproduisent l'élégante silhouette, et qui a disparu, occupait le centre de la place.

Nous aurions voulu rétablir cette fontaine. On essaya; mais le joli monument se heurtait au grand arbre que l'on peut voir au milieu de notre décor. Et si on supprimait le grand arbre? avons-nous dit au maître décorateur Carpezat. Il jeta les hauts cris : « l'arbre nous dit-il, est le symbole de la gaieté, pour un décor de ballet. » Il savait cela mieux que nous.

Le deuxième acte initie le spectateur aux mystères de l'examen de la danse, à l'Opéra. Nous l'avons reproduit à peu près tel qu'il se poursuit de nos jours. Nous aurions voulu ajouter la présence de quelques mamans d'étoiles, d'abonnés influents, du ou des directeurs. Nous aurions voulu montrer aussi des auteurs apportant leurs projets de ballet à « l'Étoile », qui les reçoit du haut de ses triomphes; les « amis », jeunes ou vieux, de toutes ces charmantes demoiselles; peut-être même quelques « représentants du peuple », quelques « attachés de ministères ». La proposition, jugée amusante, ne parut pas conforme à la dignité de l'Académie nationale de musique.

Dirai-je quelque chose des études et du travail des répétitions? Il n'y a rien de curieux comme une répé-



LA PETITE CLASSE



M. HANSEN

Mlle MAURI



Mlle LABATOUX

Mlle ROBIN

Mlle INVERNIZZI

Mlle TORRI

tion chorégraphique. La danseuse revêt le « tutu » et la jupe traditionnels, mais elle abrite ses épaules sous un corsage de soie ou de satin; la vue des épaules est réservée aux spectateurs du soir. De même, les « travestis » portent un petit pantalon qui s'arrête au genou, et la jambe se moule dans le bas noir. L'aspect de tous ces accoutrements variés, fantaisistes, aux diverses couleurs, est pittoresque.

Ajoutez que toutes ces demoiselles causent à voix haute — et elles causent tout le temps — ce qui oblige le maître de ballet, ce brave Hansen, à s'égosiller toute la journée (comment a-t-il encore un peu de voix?), et vous pourrez vous imaginer que la scène de l'Opéra, lorsqu'on y répète un ballet, est comme une immense cage remplie d'oiseaux au joli plumage et très babilleurs.

L'Étoile a eu pour interprètes l'élite du corps de ballet de l'Opéra. A toute princesse tout honneur. Mademoiselle Rosita Mauri a créé le rôle de la petite faubourienne qui devient « étoile ». Elle a bien voulu nous dire que cette création comptait parmi les plus heureuses de sa carrière, à côté de *la Korrigane*, de *la Maladetta*, des *Deux Pigeons*. Mademoiselle Mauri a certainement les pieds les plus « spirituels » de Paris. Regardez certaines danseuses que je ne nommerai pas : leurs pieds se meuvent sur les planches avec une indifférence béate et naïve, qui finit par agacer. Suivez la danse de Mademoiselle Rosita Mauri : toute la finesse, toute la malice de son esprit s'y révèlent.

J'aime tes petits pieds, vifs et spirituels, a dit un poète. Je m'associe à cette déclaration.

M. Hansen, le maître de ballets, était tout indiqué pour le rôle du fameux Vestris. Il montre, au premier acte, à la petite faubourienne comment on danse la gavotte, et il mène,

au second acte, tout l'examen de la danse. Quel heureux homme que Hansen ! Il ne voit la vie qu'à travers les mille figures chorégraphiques qu'enfante son cerveau. Il n'aperçoit dans ses rêves que jolies jambes et corps sveltes. Si, avec cela, tout son petit monde lui obéissait un peu plus, il n'y aurait pas à Paris un bonheur comme le sien.

Mes confrères ont célébré Mademoiselle Invernizzi, si amusante, si drôle, la grande gaieté de la soirée; Mademoiselle Torri — la belle Torri — (remarquez-vous les consonances : toutes deux Italiennes. L'Italie produit et nous donne les meilleures « mimes »). On a dit aussi la beauté de Mademoiselle Robin, si désireuse de bien faire, et qui y réussit; le talent de Mesdemoiselles Lobstein et Piodi, l'élégance de Mademoiselle Mathilde Salle (Mademoiselle Salle est renommée à l'Opéra pour ses bons mots), l'intelligence de M. Ladam dans le rôle du faubourien qui devient soldat. Les portraits, ici publiés, représentent Mademoiselle Labatoux et Mademoiselle Guillemain, en merveilleuses; Mademoiselle Esnel, l'un des « arlequins » du divertissement du premier acte; quelques enfants des petites classes combien ils furent applaudis et comme ils paraissaient heureux de ces applaudissements ! La place a manqué pour publier les portraits de Mademoiselle de Mérode, qui, d'ailleurs, ne voulut pas se laisser « prendre » en costume de mariée; pourquoi?, de Mademoiselle Hirsch, de Mademoiselle Sandrini, de MM. Ajas, Stüb, Régny, et *tutti quanti*.

L'Étoile ne peut pas absorber tout *Le Théâtre*.

Il me sera permis, pour finir, de remercier ici, au nom des auteurs, le directeur du nouveau journal, qui a présenté *L'Étoile* à ses lecteurs d'une aussi aimable façon.

ADOLPHE ADERER.



LA PETITE CLASSE



Mlle LOBSTEIN Mlle PIODI

La Mode au Théâtre

Au cours des nombreux Courriers de Mode que j'ai faits au *Figaro* depuis plusieurs années, j'ai maintes fois exprimé le regret de ne pouvoir compléter par des dessins, les descriptions de toilettes que je donnais.

C'est donc avec un réel plaisir que j'accueille aujourd'hui la chance inespérée qui m'est offerte d'avoir pour complément, non pas des dessins ordinaires, mais ce qui vaut mille fois mieux, les merveilleuses reproductions photographiques des éditeurs du *Théâtre*. C'est la réalité prise sur le fait et présentée avec toutes les ressources qu'offrent les plus récents et les plus parfaits perfectionnements artistiques.

C'est un grand progrès pour la Mode et pour sa propagation. Car il est deux endroits où on peut la voir, l'apprécier et l'étudier : aux Courses et au Théâtre. Et au Théâtre plus encore qu'aux Courses, parce que le cadre y prête davantage, parce que les toilettes y sont et y restent bien en vue, de sorte qu'on a tout le loisir de les examiner — et, selon le cas, de les admirer ou de les critiquer. C'est pour cela que la plus belle glorification, la plus sérieuse sanction que puisse désirer un couturier, c'est d'habiller les étoiles de la scène et de présenter ainsi au jugement du public une véritable exposition.

Je m'occuperai donc ici surtout des toilettes de la scène qui



Clotilde Bouteiller.
VARIÉTÉS. — Le Nouveau Jeu
MADAME COSTARD, (M^{me} Marie Magnier)
Toilette de Contzen

doivent être et sont presque toujours des modèles. Cela ne m'empêchera pas de penser, à l'occasion, aux toilettes de la

Directeur: M. MANZ.

Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Co, ASNIERES.

Le Gérant: G. BLONDIN.

salle, lorsque, pour une première par exemple, j'en pourrai remarquer quelqu'une hors de pair.

Pour commencer, un coup d'œil sur le *Nouveau Jeu*, la pièce



Clotilde Bouteiller.
VARIÉTÉS. — Le Nouveau Jeu
MADAME COSTARD, (M^{me} Marie Magnier)
Toilette de Contzen

à succès des Variétés. J'ai ci-contre la toilette que la maison Laferrière a faite pour Madame Marie Magnier. C'est une robe princesse en taffetas rose églantine, recouverte de dentelle blanche et bordée d'application de Chantilly noir, brodé de jais. Manches très nouvelles retenues par des épaulettes en jais. Le dos est fait de deux écharpes de Chantilly croisant à la taille sous une boucle et tombant à longs pans. Madame Magnier porte admirablement cette toilette qui fait grand honneur à la maison qui l'a créée.

Dans cette page aussi la toilette de Mademoiselle Diéterle : Robe de drap crème aux broderies de cachemire noir et or, ceinture de turquoise. Contzen a été réellement inspiré. La toilette est aussi ravissante que celle qui la porte.

Je lui ferai le même compliment pour la robe géranium, recouverte de tulle brodé, de chenille et de paillettes d'acier, dans laquelle il a moulé Diéterle au troisième acte. Tous les amateurs de plastique béniront Contzen.

Pour Paquin, il faudrait un volume entier. C'est lui qui a habillé l'inénarrable Granier et la séduisante Caron... six toilettes ! sans compter le « saut » de lit qui a émerveillé toute la salle... Je ne puis les énumérer. Je les admire toutes, mais j'ai pourtant un faible pour le magistral manteau que Granier porte si crânement. Paquin s'y est surpassé.

Je n'ai plus de place pour *Paméla*... Qu'il me suffise de dire que c'est Doucet qui a fait tous les costumes.

CLAIRE DE CHANCENAY.

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.



SALAMMO

Clotilde Bouteiller

M^{lle} L. BRÉVAL (Rôle de SALAMMO)

Typographe Goupil, Paris.



HENRY, à la Pensée

5, Rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris

Adresse télégraphique : PENSÉE-PARIS. — Téléphone : 257-21.

GRANDE MAISON DE MERCERIE FONDÉE EN 1800 — HAUTES NOUVEAUTÉS ÉLÉGANTES POUR DAMES
 RUBANS, PASSEMENTERIES, RUCHES ET DENTELLES
 LINGERIE FINE, TULLES, VOILES,
 VOILETTES, GANTERIE SOIGNÉE, MODES,
 BIJOUTERIE IMITATION, BIJOUTERIE DEUIL,
 EVENTAILS, PAPETERIE POUR DAMES,
 MAROQUINERIE,

BRONZES, ABAT-JOUR,
 PARFUMERIE DE BON TON,
 POUDRES A SACHETS,
 OUVRAGES DE DAMES, LEÇONS ET FOURNITURES,
 TAPISSERIES DE GENRE,
 BRODERIE DE STYLE MODERNE

MÉDAILLE D'OR — Exposition universelle, Paris, 1889

HAUTES NOUVEAUTÉS ÉLÉGANTES

Tulles,
 Voiles et Voilettes,
 Tours de Cou,
 Lingerie fine,
 Bons de Plumes,
 Gants de ville
 et du soir,
 Plissés, Ruches
 et Dentelles,
 Eventails,
 Bijoux Imitation
 Abat-jour
 et Couvre-globes.

ENVOI FRANCO DES ALBUMS ILLUSTRÉS



Gravure extraite
 de l'Album Illustré des Nouveautés Élégantes de la Pensée.



Gravure extraite de
 l'Album Illustré des Nouveautés Élégantes

L'ART DANS LA FAMILLE

Recueil contenant
 les fac-similés de nombreux Abat-jour,
 Eventails,

Calendriers, Thermomètres

imprimés au trait, d'après les dessins de E. Diaz, L. Vallet, H. Thiriet, Trianon, Labrousse, etc., et disposés pour être enluminés.



N° 23. — Eventail d'après L. Vallet.



N° 5. — Abat-jour pour bougie, de J. Labrousse

HENRY, A LA PENSÉE

5, Rue du Faubourg-Saint-Honoré, PARIS

LE THÉÂTRE

N° 4

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

Avril 1898



Cliché Mayer.

LE COMMANDEUR (M. Cornaglia) DONA LUCINDE (M^{lle} Halotcau) DONA DOLORÉS (M^{lle} Segond-Weber)
 ACTE I.

Don Juan de Mañara.

DON JUAN DE MAÑARA, à l'Odéon, par M. FRANCISQUE SARCEY.

LA REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE D'ALICE LAVIGNE.

MADAME LUCIENNE BRÉVAL, de l'Opéra, par M. AD. JULLIEN.

LE ROI LA DIT, à l'Opéra-Comique, par M. PHILIPPE GILLE.

MARIAGE BOURGEOIS, au Gymnase, par M. RENÉ MAIZEROT.

LE CONTRÔLEUR DES WAGONS-LITS, aux Nouveautés, par M. GASTON JOLLIVET.

LE THÉÂTRE A NEW-YORK : « *Countess Valeska* », au Knickerbocker Theatre, par CH. DE KAY.

LA MODE AU THÉÂTRE, par MADAME CLAIRE DE CHANGENAY.

HORS TEXTE EN COULEURS :

MISS JULIA MARLOWE, de New-York, dans « *Countess Valeska* ».

MADemoiselle IXART, de l'Opéra, dans « *Don Juan de Mañara* » (Odéon).



THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

DON JUAN DE MAÑARA, DRAME EN VERS, EN QUATRE ACTES, DE M. EDMOND HARAUCOURT

Nous avons toujours dit et écrit : *Don Juan de Mañara*. C'est Mañara que vous retrouvez et dans la célèbre nouvelle de Prosper Mérimée, et dans le drame d'Alexandre Dumas père. M. Edmond Haraucourt préfère une nouvelle forme : *Don Juan de Mañara*. Il n'a point, que je sache,

cité les autorités sur lesquelles il s'appuie pour exiger de nous que nous renoncions à une vieille habitude. Mais nous ne le chicanerons pas pour si peu. Va pour *Don Juan de Mañara*, qu'il faut prononcer en Espagnol *Magnara*.

Vous savez le destin de cette pièce. Il a été court, car dès les



Clotilde Merveil. CÉSIA (M^{lle} Loparecchie) DOROTHÉE (M^{lle} Chapelas) EDMOND HARAUCOURT DON RODRIGUEZ (M. Lemarehand) POMME D'ÈVE (M^{lle} Mayrick) LE MARRANO (M. Coste) INES (M^{lle} Page) DON LUIS (M. Paul Franck) AU FOYER

premières représentations les recettes ont sensiblement baissé, et si l'œuvre est restée quelque temps sur l'affiche, c'est un peu par considération pour l'auteur que l'on craignait de froisser et de chagriner; c'est beaucoup aussi parce qu'on n'avait rien d'autre sous la main. *Don Juan de Mañara* ne faisait pas le sou.

Nous avions tous prévu le résultat dès le premier soir. Nous étions tous pénétrés d'intérêt pour l'auteur et de sympathie pour son œuvre, mais nous étions sortis du théâtre avec l'intime conviction que le lendemain la salle ne se remplirait qu'à l'aide

de billets donnés. M. Edmond Haraucourt lui-même, bien que les auteurs se fassent volontiers illusion sur l'accueil que reçoivent leurs pièces, a eu cette obscure sensation d'un public indifférent et même hostile.

Je me souviens qu'il vint chez moi le surlendemain et comme je lui exprimais, avec les ménagements de parole dont on use en ces sortes d'affaires, mes souhaits de voir le public revenir sur une impression qui ne m'avait pas semblé bonne, il plongea ses yeux dans les miens et, d'un air anxieux :

« Croyez-vous, me demanda-t-il, que la pièce pourra pousser jusqu'à la trentième ? »

— Oh ! oui, lui dis-je, vous irez à trente, mais sans argent.

— Ah ! vous croyez, reprit-il, sans argent... »

Et je vis bien qu'il était tout déconfit de cette prédiction, qui se trouva hélas ! vérifiée par l'événement.

Don Juan de Mañara fut beaucoup loué dans les journaux ; on rendit justice à la hardiesse des aperçus philosophiques qui s'en dégagèrent, à la beauté des vers, à la probité du travail de l'excellent ouvrier. Le public lut les comptes rendus élogieux ; il ne crut que ce que bon lui sembla, mais il se garda bien d'aller à l'Odéon.

C'est une merveille de voir comme à Paris la nouvelle d'un four se répand vite, courant de la bouche à l'oreille, sans l'intermédiaire des journaux et parfois malgré leurs coups de trompette. Le lendemain de la première, au matin, toute la presse s'extasia sur le succès de la veille. Le soir, vous offrez des billets à un ami pour la seconde, il hésite à accepter :

« Est-ce que c'est aussi assommant qu'on dit ? vous demande-t-il. »

Il a de la méfiance. Ce n'est pas que l'œuvre lui paraisse avoir peu de mérite, il n'en conteste pas la valeur. Il la croit très susceptible de plaire à des hommes de cabinet, qui en goûteront les beautés, la brochure à la main. Ce n'est pas une œuvre de théâtre. Elle ne remplit pas les conditions qu'exige l'art dramatique.

C'est l'histoire du *Don Juan de Mañara*, de M. Edmond Haraucourt.

L'auteur a publié sa pièce en la faisant précéder d'une préface explicative. Très intéressante, cette préface, et très curieuse à lire. M. Edmond Haraucourt passe en revue tous les *Don Juans* qui, avant le sien, ont occupé le roman ou la scène. Il en trace avec une merveilleuse sûreté de main la psychologie, et il tire des divers dénouements imposés par les auteurs à cette même histoire les différentes conclusions philosophiques qu'ils comportent. Rien de mieux assurément. C'est une étude excellente, faite de verve, par un penseur qui est en même temps poète.

Il arrive enfin au *Don Juan* qu'il a rêvé lui-même et dont il a essayé de réaliser la figure.

Il y avait eu jusque-là deux types de *Don Juan* : l'un qui chassait aux femmes, comme celui de Tirso de Molina, et c'était bestialité pure ; l'autre

Mineur qui, dans un puits, cherchait un diamant,

qui allait de femme en femme, espérant un jour rencontrer l'ange idéal qui assourirait sa soif d'infinie volupté.

Il en a imaginé un troisième, et je lui laisse ici la parole.

« Supposez un être d'élection, supérieurement doué dans son esprit et dans son corps, riche de vie, trop riche, et qui veut vivre trop, plus qu'un homme ; un immense besoin d'expansion dilate son âme exubérante ; à l'étroit en lui-même, il aspire à sortir de lui ; il se projette et rayonne ; il envahirait l'infini. Où courir ? L'amour est la vibration la plus intense ; il se jette dans l'amour. Aucun baiser pourtant ne l'assouvit ; la femme l'emporte au bord du ciel, jamais jusqu'au ciel.

« Tout prend fin ; il rêvait d'infini ! tout est relatif ; il rêvait l'absolu ! et *Don Juan* retombe à chaque essor. N'est-il donc pas un amour sans lendemain, toujours fidèle et toujours



Clotilde Merveil INES (M^{lle} Val. Page) DON JUAN (M. Philippe Garnier) ACTE II

virgée ? une possession qui soit sans désillusion ni souillure ? un baiser qui reste divin ?

« Soudain une lumière se fait dans cette âme obscurcie. L'être infini, absolu, existait ; il existe, et c'est bien ! L'amour infini, absolu, abstrait, il existe et c'est la foi ! Le grand baiser, c'est la prière. *Don Juan* s'était trompé, égaré dans la chair. Il était trop noble pour elle ; il comprend, se jette à genoux et voici l'extase totale. Il a marché, l'espace lui semblait restreint ; il s'agenouille et l'espace devient illimité ; le corps est immobile, l'âme s'élance.

« Dès lors, la chapelle se dresse à la place de l'abîme comblé ; l'amour stérile s'est transformé en charité. »

Et, après beaucoup d'autres considérations dans lesquelles je ne puis suivre Monsieur Edmond Haraucourt, il conclut ainsi :

« *Don Juan* a gagné le calme et Faust ne l'a pas eu. Celui qui vécut trop repose nos regards et nos esprits plus que celui qui pensa trop. »

Voilà qui est parfait dans une dissertation philosophique sur *Don Juan*. Mais au théâtre, il ne s'agit pas de ratiociner sur son cas de façon plus ou moins pertinente. L'essentiel est de le montrer sur la scène agissant et vivant. Quand Tirso de Molina

et Molière se sont avisés de mettre un Don Juan sur le théâtre; ils ne se sont pas embarrassés de toutes ces réflexions. Ils n'ont pas réuni, catalogué, étiqueté toutes les pièces dont se composait le squelette; ils n'ont pas, fiole après fiole, versé sur les os recousus ensemble du sang et des humeurs; ils ne se sont pas livrés à cette inutile alchimie. Ils n'ont eu souci que de créer un homme bien vivant, et de lui imprimer une physionomie si particulière qu'il fût ensuite reconnaissable à tout jamais. Ils ne se sont pas préoccupés de la question du symbolisme. Ils ne

savaient apparemment pas ce que c'était qu'un symbole au théâtre, et ils eussent ouvert de grands yeux, si on leur en eut parlé.

Ce sont les exégètes qui, plus tard, tirent des créations d'un grand poète des figures symboliques, qui découvrent des symboles dans sa pièce. Je ne crois pas que jamais, au grand jamais, un poète dramatique, ait, de propos délibéré, construit sa pièce sur un symbole. Pour l'homme de théâtre tout est concret et vivant; l'abstraction pousse ensuite sur son œuvre comme la mousse sur un vieil arbre. La Rochefoucauld, qui est un moraliste,



Clôde Mérol... DOLORÈS (M^{lle} Segond Weber)

COËLIA (M^{lle} Laspaccerie)
ACTE III

DON CASPARD (M. Valmost)

affirme dans une maxime générale que le bienfaiteur a plus de reconnaissance et de sympathie pour son obligé, que l'obligé pour son bienfaiteur. Labiche a rencontré dans le monde un Perrichon qui, retiré d'un abîme où il était tombé, a pris son sauveur en grippe, et s'est au contraire senti porté d'affection pour un garçon à qui il avait rendu service. Jamais une œuvre théâtrale ne jaillira d'une abstraction métaphysique.

C'est là qu'est le point faible du *Don Juan* de M. Edmond Haraucourt. L'auteur au lieu de concentrer toutes les forces de son esprit à créer un être vivant, à le marquer de traits distinctifs, à le lancer ensuite à travers quelques aventures où se révéleraient son tempérament et son caractère, s'est efforcé de mettre une thèse en action, de justifier un dévouement que lui imposaient des idées philosophiques préconçues.

Qu'est-il arrivé? c'est qu'à mesure que la thèse se développait dans le drame, l'ennui, le cruel, le terrible ennui se répandaient dans une salle où les philosophes sont toujours en petit nombre.

Le premier acte est celui qui a le plus amusé le public parce

qu'il est aussi le plus théâtral; parce qu'il est de mélodrame pur. Le Don Juan que nous y présente M. Edmond Haraucourt, n'est plus le Don Juan fringant et superbe de la vingtième année. Il a déjà promené à travers d'innombrables passions un long et incurable ennui. Il espère se reposer enfin dans les chastes délices du mariage. Il va épouser la belle Dolorès, la fille du Commandeur. Mais comme l'habitude est devenue chez lui une seconde nature, il ne peut voir une femme sans la désirer, il a, tandis qu'il faisait la cour à Dolorès, séduit la douce Cœlia, sa suivante; la faute a eu des suites dont la pauvre fille n'a pu dérober le secret; mais elle a caché à sa maîtresse le nom de l'homme qui l'a prise presque de force.

Ce n'est pas tout; Dolorès a une sœur, dona Lucinde, qui est promise à don Miguel. Don Juan est jaloux de toute femme qui va être possédée par un autre. A la veille de son mariage avec Dolorès, il s'arrange pour se trouver seul avec Lucinde; il la presse de se donner à lui, et comme elle résiste, il emploie la violence; elle se sauve, il la poursuit, il la prend dans ses bras;



Clôde Mérol

Typographe Gaspit, Paris.

THÉÂTRE DE L'ODÉON

DON JUAN DE MANARA

M^{lle} Ixart (de l'Opéra), dans le divertissement mauresque du 2^e acte.



Cliché Maïret.

DON JUAN (M. Philippe Garnier)

LE MAYOR (M. Rameau)

Typographe Gouffé, Paris.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON
DON JUAN DE MAÑARA
Acte IV

elle crie, elle est perdue. Non, elle s'empare du poignard que Don Juan porte à sa ceinture et se le plonge dans la poitrine.

Don Juan crie au secours, et reste là (ce qui est fort maladroit) à attendre. C'est le Commandeur qui accourt; Don Juan a remis son masque à la mode du temps. Le Commandeur le prend pour le meurtrier et fond sur lui l'épée à la main. Don Juan se met en défense et l'étend mort sur place. On accourt de toutes parts avec des flambeaux. Cœlia se penche sur le corps de

sa maîtresse, et tire le poignard de la blessure. C'est celui de Don Juan. Elle le reconnaît, mais elle ne dit rien, car elle aime toujours l'ingrat... Quant à Don Juan, il se fraye avec son épée, un passage à travers la foule des serviteurs qui le menacent, et disparaît.

Voilà certes un tableau mouvementé: une séduction, un viol, un suicide, un meurtre, une bataille, tout cela en vingt minutes. Sans compter que Don Juan y fait belle figure. Nous le



Clôthé Meier LA SÈPÉREUSE (M^{lle} Grumbach) CœLIA (M^{lle} Laparcerie) LE FRANCISCAIN (M. Juvigny) PAUL GINISY, directeur de l'Odéon AU Foyer

reconnaissons à cette ardeur de convoitise, à ce superbe mépris des lois humaines, à ce cortège d'adorations dévouées, qu'il traîne indifférent après lui.

Le second acte a encore de l'allure. Don Juan, que personne n'a soupçonné du crime, donne dans son palais une fête somptueuse où il a réuni de belles filles, notamment la magnifique courtisane Inès. Quelques jeunes seigneurs sont également assis à la table du festin. Ils font tous leurs efforts pour lancer la gaieté. La fête tourne au triste. Don Juan est sombre. Don Juan a des remords.

C'est à partir de ce moment que les choses se sont gâtées. Nous n'avons plus rien compris aux phases de sentiments divers que traverse Don Juan, sans que nous puissions nous expliquer les motifs de ses brusques changements. Il nous fait l'effet d'un Hamlet qui n'a aucune raison d'être si étrangement détraqué. Il est inutile d'entrer dans le détail de ces hésitations, qui nous ont tous déconcertés.

La pièce eût été irrémédiablement perdue, dès le premier soir, si le poète n'eût trouvé par bonheur une fort belle scène,

dont la conception est grande et l'exécution (bien qu'un peu sévère) tout à fait magistrale.

C'est celle où le prêtre, qui a entendu la confession de Don Juan repent, lui rend le courage et l'espoir. Il lui dit que le vieil homme est mort en lui; qu'il peut, qu'il doit montrer au monde un autre Don Juan qui l'édifie par l'exemple de sa conversion et par la pratique de toutes les vertus.

La scène est pathétique en sa simplicité grandiose; elle produisit un grand effet; elle arrivait trop tard.

Elle est pleine de beaux vers. Les beaux vers, ce n'est pas cela qui manque dans la pièce de M. Haraucourt. Il n'y en a que trop, hélas! M. Haraucourt a le tendu de Leconte de Lisle, sans en avoir toujours l'éclat. Il tient de ce maître l'alexandrin ferme, compact, sonore; la tirade, qui a la solidité d'un bloc de marbre. L'aisance manque et la lumière.

Et voilà pourquoi avec une œuvre de philosophie supérieure en vers magnifiques, M. Haraucourt n'a obtenu qu'un court succès d'estime.

FRANCISQUE SARCEY.



Clôthé Meier
M^{lle} ALICE LAVIGNE

LA REPRÉSENTATION au bénéfice de M^{lle} ALICE LAVIGNE

FAIRE rire, donner aux fatigués de la vie, à ceux que surmontent l'âpreté des affaires, la recherche de l'argent, l'inquiétude de la politique, deux heures d'entière détente, de gaieté franche, d'inextinguible fou rire — provoquer cela, ce désopilement de la rate, par des attitudes, des gestes, des façons, un son de voix, un air de niaiserie tout plein d'esprit, sans évoquer une idée malsaine, sans susciter rien que de gaieté et d'amusement, voilà ce que dix ans a fait Alice Lavigne.

— Ah! la brave fille, quelles bonnes soirées elle a données à ce Paris, au fond attristé et morose, qui a un besoin physique de rire et qui presque jamais à présent ne le peut en sécurité et en confiance, ce Paris qui va au théâtre d'abord pour se divertir et qui n'a nul besoin d'y retrouver les idées tristes qui l'obsèdent. Celle-ci, dès qu'elle entrait en scène, dès qu'elle ouvrait la bouche, jetait la salle, des fauteuils au Paradis, en une joie communicative et délirante. On avait, à l'avoir vue, pour toute une soirée, pour tout un lendemain de bonne humeur: on riait à la regarder, on riait à se souvenir de ses mines, et bien mieux que des bravos, ce rire clair, ce rire sonnante, ce rire français qu'elle soulevait, marquait et établissait son triomphe.

Et à présent elle fait pleurer, la pauvre qui a tant fait rire: elle est

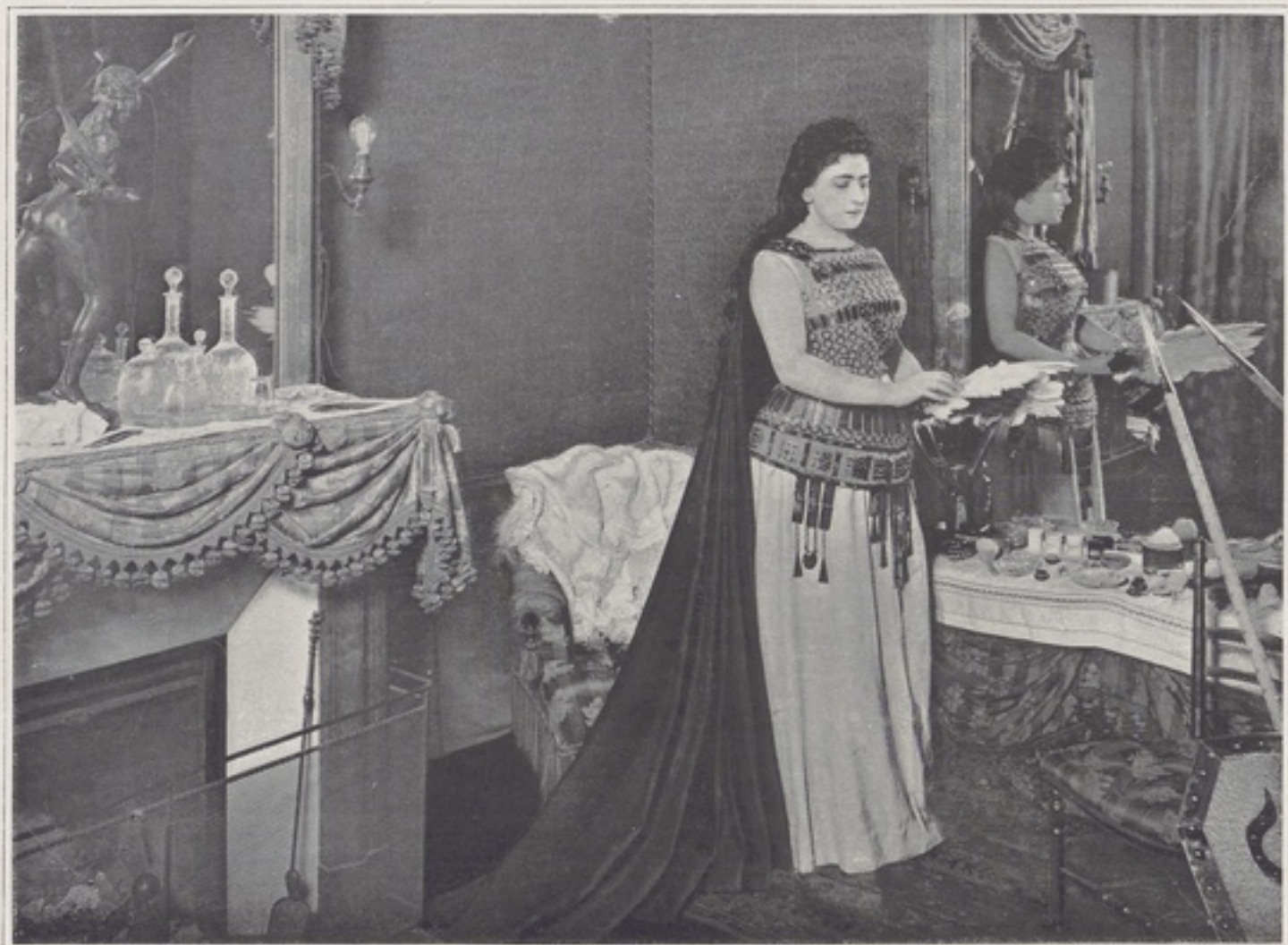
aveugle, elle n'a point gagné des fortunes à nous amuser; il paraît que cela se paye mal la gaieté, et, pour cette pitié de génie, c'était la misère, si le *Figaro*, couturier des bonnes œuvres, n'avait entrepris de la tirer d'affaire et d'assurer son avenir. Au *Figaro*, Réjane qui a été *La Camarade* de Lavigne, s'est associée, puis le monde des Théâtres, puis tout Paris. En quelques jours, quatre-vingt mille francs ont été recueillis avec pour prétexte, une représentation à bénéfice.

Il sera pourtant de telle sorte, ce prétexte, qu'il constituera une des manifestations artistiques les plus curieuses et les plus intéressantes de ce temps; il attestera la solidarité qui unit les artistes de tous les Théâtres, les plus illustres et les plus humbles; il montrera que jamais on ne fait vainement appel au cœur de ce Tout-Paris dont il est mode de médire et qui se retrouve toujours pour bien faire. A cette œuvre, le Théâtre a prétendu s'associer, en offrant aux organisateurs un programme de la représentation, qui exécuté en photographie, avec un soin et par des procédés particuliers, pourra par sa vente, ajouter utilement à la recette et qui restera pour tous les spectateurs à la fois un souvenir de la bonne œuvre à laquelle ils auront collaboré, et comme un résumé des joyeuses soirées que jadis ils ont dûes à Alice Lavigne.

LA DIRECTION.



Clôthé Meier
ALICE LAVIGNE
Dans *Les Petites Godin*, de M. MAURICE ORBONNEAU.



Cliché Mevot.

M^{lle} BRÉVAL DANS SA LOGE

Mademoiselle Lucienne Bréval

DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

C'ELLE-LÀ est bien une artiste française, encore qu'elle ne soit pas de notre pays ; mais c'est en France qu'elle s'est formée, au Conservatoire de Paris qu'elle a reçu son instruction musicale, à l'Opéra de Paris qu'elle a fait ses premiers pas sur la scène, et depuis six ou sept ans qu'elle y chante, elle n'a jamais manifesté la moindre velléité d'aller ailleurs. Mademoiselle Lucienne Bréval, d'origine suisse, et qui s'appelle en réalité Bertha-Agnès-Lisette Schilling (elle se fit appeler d'abord Brennwald), est née à Berlin le 4 novembre 1869 ; elle allait avoir dix-huit ans quand elle fut admise à l'école de la rue Bergère en vertu du règlement qui permet de recevoir deux élèves étrangers dans chaque classe, et jamais cette faveur ne fut plus justifiée, car cette jeune fille-là était véritablement prédestinée pour le théâtre et devait compter parmi les plus brillants sujets que le Conservatoire a fournis à l'Opéra.

Mademoiselle Bréval fit toutes ses études de chant dans la classe de M. Warot, elle travailla la déclamation lyrique d'abord avec Obin, puis avec M. Giraudet, et dès qu'elle fut admise à concourir, soit en 1889, — elle n'aurait pu le faire plus tôt, la règle étant que les élèves étrangers n'aient permission de concourir qu'après deux années d'études, — elle remporta d'emblée deux premiers accessits de chant et d'opéra avec un air du *Cid* et une scène de *l'Africaine*. Il s'en fallait bien, cependant, qu'elle fût dès lors en pleine possession de toutes ses qualités : la voix, d'ailleurs généreuse et solide, était dure et la prononciation défectueuse ; mais l'élève fit des progrès surprenants d'une année à l'autre, et, quand elle emporta de haute lutte, en 1890, ses deux

premiers prix, l'un avec le grand air du *Freischütz*, l'autre avec des scènes de *Iphigénie en Aulide*, il fallut bien reconnaître qu'elle avait une voix superbe, qu'elle articulait à merveille et qu'elle mettait dans ce qu'elle chantait une chaleur surprenante. Honneur au vieux Glück dont l'admirable musique avait si bien dégelé la belle cantatrice et l'avait mise à même de développer ses superbes dons naturels !

Les directeurs de l'Opéra n'hésitèrent pas à s'attacher Mademoiselle Bréval, mais ils tardèrent beaucoup à la produire en public, et c'est plus d'un an après avoir obtenu ses prix qu'elle débuta à l'Opéra, le 20 janvier 1892, justement par ce rôle de l'Africaine, qui lui avait valu son premier succès au Conservatoire. Elle paraissait bien émue en commençant, cette grande et belle personne à qui les encouragements ne manquaient cependant pas, et l'on avait peine à retrouver dans les premières scènes la brillante élève sur laquelle on fondait de grands espoirs, mais vers la fin, pour le duo d'amour et la scène du Mancenillier, elle se reprit, retrouva toute sa force vocale avec son feu dramatique et termina brillamment la soirée. Elle était désormais de la maison. Peu après, elle était chargée de chanter la partie de Jemmy dans la reprise solennelle de *Guillaume Tell* qui fut donnée le 29 février 1892, pour fêter le centenaire de Rossini, mais elle ne porta que très peu de temps la toque et le maillot du jeune fils de Tell.

En réalité, le second grand rôle qu'elle chanta fut celui de Salambô : l'été étant venu et Madame Caron prenant ses vacances habituelles, Mademoiselle Bréval dut la remplacer, et



Cliché de Bory

M^{lle} BRÉVALRôle de Brunehild dans *La Valkyrie*

sans avoir ni les attitudes si harmonieuses, ni la physionomie si tragique de la créatrice, elle représenta cependant le personnage avec beaucoup d'intelligence. Elle avait toutes les inflexions de Madame Caron dans l'oreille et les reproduisait avec une rare habileté, mais dans certains passages aussi, elle usait,

sans exagération, de l'avantage que lui donnait sa belle voix, pleine et savoureuse, et dans le tableau de la Terrasse, en particulier, quand Taanach lui dit qu'elle verra revenir les colombes fugitives, elle laissait tomber sa délicieuse réponse : *Peut-être*, d'une façon bien particulière... Et Salambô confirma progressivement tout ce qu'on avait cru pouvoir espérer de Sélina.

Qu'elle nous apparut étincelante et radieuse sous l'armure et la cuirasse de Brunehild dans cette soirée triomphale du 12 mai 1893 ; avec quelle admirable énergie elle lançait les sauvages appels de la vierge guerrière ; qu'elle avait de noblesse et de grandeur quand elle annonçait à Siegmund les pures jouissances qui l'attendaient au Walhalla, avec quelle fierté superbe elle se révoltait contre l'humiliation que voulait lui infliger son père en la déclarant déchue à jamais de son rang de fille des dieux ! Elle était vraiment à l'apogée de son talent et dans le plein épanouissement de ses charmes, avec une voix splendide et qu'on aurait crue infatigable, lorsque *la Valkyrie* prit sa place définitive au répertoire de l'Opéra ; nulle, peut-être, n'a jamais été dans l'opéra de Wagner, une Brunehild plus resplendissante que Lucienne Bréval.

Elle n'avait pas seulement une voix admirable, elle n'était pas seulement belle à voir dans ce rôle de Brunehild ; elle s'y montrait extrêmement touchante par le chant, par les attitudes, par les jeux de physionomie, et le troisième acte qui reposait entièrement sur elle et M. Delmas, dont l'autorité n'était pas moindre, formait un spectacle inoubliable, ainsi rendu par ces deux artistes supérieurs. Mais Mademoiselle Bréval comptait-elle trop alors, sur la force apparente de sa voix, ne sut-elle pas assez se ménager en dehors du théâtre afin de mieux supporter les fatigues d'un emploi très lourd, toujours est-il qu'elle traversa vers cette époque une période un peu difficile où son organe avait parfois des défaillances inquiétantes, où les rôles qu'elle avait à interpréter la soutenaient mal, où elle-même ne les soutenait guère mieux.

Certes, elle était bien séduisante encore sous les cheveux roux de la danseuse de harem, de l'odalisque Yahmina qui ensorcelait l'héroïque Mirko, dans *la Montagne noire*, et l'entraînait à trahir la cause de ses frères du Monténégro ; elle avait même à soupirer des strophes enlçantes et voluptueuses, où brillait la chaude inspiration de Mademoiselle Holmès ; certes, elle ne faisait pas une Vénus médiocrement attrayante dans *Tannhauser* et le courage que le chevalier-chanteur montrait en fuyant loin d'elle s'expliquait beaucoup moins que l'ardeur qu'il mettait à retrouver le chemin de Vénusberg ; mais ce rôle-là, probablement, paraissait peu digne d'elle à Mademoiselle Bréval, qui le chantait sans accent, avec indifférence et l'abandonna bien vite à sa camarade, Mademoiselle Carrère : Yahmina et Vénus ne doivent donc guère compter dans ses souvenirs.

Le personnage d'Aïda devait la tenter, au contraire, et ce fut avec joie qu'elle s'en empara lorsqu'on reprit l'opéra de M. Verdi à l'automne de 1895, avec des décors tout battant neufs, mais cette Aïda de belle stature et qui ne cherchait guère à jouer ne pouvait pas tirer de sa voix un peu fatiguée d'aussi grands cris, des éclats aussi vibrants qu'il aurait fallu, pour donner à la musique de Verdi toute sa valeur. Il devenait malheureusement trop clair que les efforts que Mademoiselle Bréval avait faits pour pousser sa voix dans le bas, pendant qu'elle chantait *la Montagne noire*, et que d'autres fatigues aussi peut-être avaient porté atteinte à ses moyens naturels, qu'il lui serait bientôt indispensable de se mettre au vert, de se reposer.

Pendant quelque temps, en effet, son nom parut moins souvent sur l'affiche ; elle prit même de longues périodes de repos si bien qu'elle fut en mesure de chanter le rôle de Valentine, lorsque *les Huguenots* furent remis à la scène, au mois de juin de l'année dernière ; mais elle n'avait pas encore retrouvé toute sa vaillance et l'organe avait toujours par moments comme des faiblesses qui surprenaient de la part d'une artiste autrefois si remarquable par l'homogénéité et la solidité de son registre vocal. Dans les deux pages capitales du rôle cependant, dans le grand duo avec Raoul et plus encore peut-être dans celui avec Marcel où elle chantait très largement la phrase célèbre : *Ah ! l'ingrat, d'une offense mortelle...*, elle trouvait des accents chaleureux, d'heureux mouvements dramatiques qui

semblaient indiquer que la cantatrice redevenait maîtresse d'elle-même et n'avait plus de ces appréhensions auxquelles les artistes les mieux trempés se laissent quelquefois aller.

Mais l'heure approchait où l'Opéra de Paris allait monter *les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et si Mademoiselle Bréval,



Mlle LUCIENNE BRÉVAL

qui ne connaissait pas du tout cet ouvrage, était peu portée vers le rôle d'Eva qu'on lui disait être de peu d'importance, elle sut cependant se le faire octroyer par droit de première chanteuse et elle se rendit alors en Allemagne afin de l'entendre, à Munich ou ailleurs, peu importe. Et justement ce personnage de jeune fille à la fois tendre et maligne qui sortait un peu de ses rôles accoutumés et demandait plus de grâce et de vivacité, moins de noblesse et de solennité qu'elle n'avait l'habitude d'en montrer, fut un de ceux où elle nous parut la plus charmante, avec une bonne grâce coquette et malicieuse qu'on n'aurait guère attendue d'elle. Assurément, Mademoiselle Bréval pourrait être encore un peu plus curieuse, un peu plus abandonnée dans la scène où elle essaye de ruser avec Hans Sachs et, en revanche, elle pourrait modérer un peu, dans la scène de l'Église, les regards et clignements d'yeux qu'elle adresse à Walther par derrière sa nourrice; mais la remarque est sans doute inutile: elle sait bien ce qu'elle vaut dans ce rôle et s'y montre de jour en jour plus assurée. A quoi bon, dès lors, l'ennuyer de vains conseils?

Mademoiselle Bréval ne s'est pas fait entendre souvent dans les concerts. Elle chanta une scène de M. Bruneau, *Penthesilée, reine des Amazones*, aux concerts du Châtelet, en 1892; elle interpréta aux fêtes d'Orange, en 1894, la cantate de

M. Saint-Saëns, *Pallas-Athéné* et reçut à ce propos la décoration violette que le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts — c'était alors M. Leygues — aurait été mal venu à lui marchander; enfin, elle chanta le solo dans la scène de la Conjuración des sorcières, quand cette curieuse page du *Sélem*, de M. Reyer, reparut aux concerts de l'Opéra, l'année dernière... Et voilà, sauf erreur, les seules circonstances un peu notables où Mademoiselle Bréval nous soit apparue sur une estrade de concert, en dehors de l'appareil théâtral.

C'est qu'en effet Mademoiselle Bréval est, dans toute la force du terme, une cantatrice de théâtre, une artiste née pour la scène et dont le physique et la voix appellent le décor, le costume, acquièrent ainsi tout leur rayonnement plastique ou sonore. Avec d'aussi beaux dons naturels, il était bien impossible qu'elle ne réussit pas de façon très éclatante: mais il faut ajouter que depuis quelque temps — et cela est tout à son éloge — elle s'inspire un peu de Madame Caron pour les gestes, les attitudes, et ne se contente plus de la façon de jouer et de chanter qu'on lui avait enseignée au Conservatoire. Et c'est ainsi que grandissent les artistes, une fois qu'il ont reconnu la nécessité de ne pas toujours en rester au même point: elle fut du premier coup une *Salammbô* très captivante, une *Brunhild* admirable, une



Mlle BRÉVAL

Rôle de YANXINA dans *La Montagne noire*

Eva charmante; mais encore faut-il qu'elle avance toujours pour ne pas reculer.

ADOLPHE JULLIEN.



MADemoiselle BRÉVAL

Rôle de *Salammbô*



Cliché Bayar
 JAVOITE (M^{me} Tiphaine) AGATHE (M^{me} Wilma) CHIMÈNE (M^{me} Oswald) MARQUIS DE MOSCOTOUR (M. Fugère) YÉRIA (M^{me} Marié de l'Isle) LA MARQUISE (M^{me} Pierson)
 ACTE I^{er}

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

LE ROI L'A DIT, OPÉRA-COMIQUE EN DEUX ACTES, D'EDMOND GONDINET, MUSIQUE DE LÉO DELIBES

Le 17 mars 1873, l'Assemblée nationale votait des remerciements à M. Thiers, Président de la République, qui lui annonçait la complète libération du territoire, elle déclarait, de plus, qu'il avait bien mérité de la patrie. Le 24 mai suivant elle avait accepté, avec plaisir, sa démission et avait, à Versailles, choisi son successeur en la personne du maréchal de Mac-Mahon. Ceci est de la comédie politique, changeons de genre et passons à l'opéra-comique.

Le soir même de l'élection du maréchal, on donnait à la salle Favart un opéra-comique en trois actes, musique de Léo Delibes, paroles d'Edmond Gondinet. Mais le spectacle le plus intéressant, hélas ! n'était pas à Paris, il était à Versailles, et, préoccupés visiblement pendant qu'on exécutait l'exquise partition de Delibes, la jolie comédie de Gondinet, les spectateurs avaient hâte de se retrouver pendant les entr'actes, dans les couloirs du théâtre ou sur la place Boieldieu, pour parler du grave événement qui se passait ailleurs et qui ne constituait rien moins qu'une page de notre histoire.

Un seul instant le public parut s'occuper de ce qui se passait sur la scène, ce fut quand, avant le final du deuxième acte, des personnages de la pièce, d'un air tout effaré, crièrent que le feu était à Versailles. On vit là une allusion, on rit, on applaudit, et ce fut le seul instant où l'on s'occupa de l'œuvre d'art qui allait sombrer dans cet orage politique.

Et cependant elle était de premier ordre, cette œuvre, et confirmait l'opinion que Léo Delibes était un véritable compositeur français qui allait prendre sa place à côté des maîtres de notre école. Mais les pièces, comme les livres, ont leur destin, et quelle que fût la valeur du *Roi l'a dit*, le public, la presse ne l'accueillirent qu'assez froidement aux deux reprises qui en furent faites.

La province qui, généralement, accepte tout de Paris, aussi bien une mode qu'une forme de gouvernement, qu'une réputation, ne se démentit pas, et son abstention de jouer l'ouvrage

confirma l'arrêt de la capitale. Gondinet et Léo Delibes, qui avaient trop de talent pour ne pas se juger eux-mêmes, reconurent bien que toute la raison de l'insuccès de leur pièce n'était pas seulement de s'être trouvée sur le chemin d'un événement politique. Trois actes, c'était un peu long pour une fantaisie si charmante qu'elle fût ; ces deux chers amis, avec qui je devais partager les succès de *Jean de Nivelle* et de *Lakmé*, me proposèrent un jour de réduire leur œuvre, et, en la faisant plus petite, de la rendre viable. Puis le temps passa, *Le Roi l'a dit* resta dans sa forme première et on ne le joua plus.

Se souvenant du désir de Léo Delibes et de Gondinet, le directeur de l'Opéra-Comique, les éditeurs de l'œuvre, les amis du compositeur et de l'auteur dramatique me demandèrent de réaliser leur désir. Je m'empressai de les satisfaire, et j'ai été heureux de voir qu'il était possible, sans mutiler la partition ni la pièce, de leur donner leurs proportions naturelles et de les présenter en deux actes au public. Je suis donc assez désintéressé dans ce travail, qui n'a consisté qu'à présenter des idées qui ne sont pas les miennes, pour pouvoir constater que la réussite du *Roi l'a dit*, sous cette nouvelle forme, a été incontestée, et je n'ai plus qu'à remercier, au nom de ceux qui ne sont plus, M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, du soin intelligent, du luxe de mise en scène avec lequel il a présenté cette œuvre exquise, si admirablement interprétée par M. Fugère, aussi charmant comédien que parfait chanteur ; Mademoiselle Tiphaine, qui est la Javoite rêvée ; Madame Pierson, qui joue comme à la Comédie-Française ; M. Carbone, un délicieux Benoit ; Mademoiselle Benoît, qui dit si merveilleusement les « couplets de la dévote » ; l'alerte et si comique M. Isnardon ; MM. Gourdon, Jacquet ; Mesdames Wilma, Marié de l'Isle et Oswald, ainsi que les deux élégants travestis, Mesdames Delorn et Arnold.

PHILIPPE GILLE.



Cliché Bayar
 M^{me} DE LESTRO (M^{me} Bray) MAURICE VERNOT (M. Gauthier) HORTENSE (M^{me} Mégard) M^{me} TASSERIN (M^{me} Samary) HENRIETTE (M^{me} J. Laurent) MADELEINE (M^{me} Yahné) TASSERIN (M. Noréa) JACQUES TASSERIN (M. Lorrain)
 ACTE I^{er}

GYMNASE DRAMATIQUE

MARIAGE BOURGEOIS, COMÉDIE EN QUATRE ACTES, DE M. ALFRED CAPUS

Voici, je crois, la cinquième pièce de M. Alfred Capus, l'ineffable humoriste qui pourrait revendre de l'esprit aux trop nombreux dont le métier est de faire rire les gens.

Vous connaissez les bouts de dialogue, les chroniquettes brèves qu'il prodigue avec une intarissable verve dans les journaux et où il égratigne les sottises vanités, les mensonges, les canailleries, le snobisme, où il secoue malicieusement comme en des petits guignols les marionnettes de Paris et d'ailleurs. Vous avez savouré ces boutades qui emportent le morceau, ce style précis, caustique, gouailleur qu'on ne trouve guère que dans les épigrammes impertinentes de l'autre siècle, dans les correspondances exquises des philosophes et des caillettes.

Quant à l'homme, imaginez-vous dans un masque souriant et affable un monocle comme aux aguets des ridicules et qui surveille, qui observe, qui toise, tout ce qui conduit la parade,

tout ce qui joue des coudes, tout ce qui pose et plastronne pour la galerie, tout ce qui mérite d'être noté, tout ce qui peut fournir un trait amusant, inspirer une scène à peu près inédite. Ce pli narquois de la bouche, ce regard brumeux de myope, cette voix traînante, imprégnée de moquerie où demeure un peu d'accent provençal et cette ironique indulgence de désillusionné qui s'est meurtri aux angles de la vie, qui a connu les sautes de vent, les coups de chance et de déveine, et savoure enfin le bonheur de pouvoir travailler en paix !

D'aucuns qui étaient partis bruyamment comme pour tenter quelque trouée, pour montrer des horizons nouveaux, sont restés en panne, piétinent aujourd'hui sur place. M. Alfred Capus au contraire double les étapes, va de l'avant élargit sa manière prend de plus en plus le contact à la fois avec les dilettantes affinis et le gros public. Il avait su nous émouvoir et nous égayer. Il avait montré les hypocrisies haineuses d'une bour-



Cliché A. Capelle
 M. ALFRED CAPUS

geoisie de sous-préfecture ameutée contre une pauvre femme qui essaie vainement de se réhabiliter par le travail, puis les « petites folles » qui goûtent au péché du bout des lèvres, qui saccagent bêtement la quiétude de leur intérieur par on ne sait quel besoin



Clotilde Boyer PIÉGOTY (M. Numa) JACQUES TASSELIN (M. Lérand) HORTENSE (M^{lle} Mégard)
ACTE III

de paraître. Drame illustré de caricatures bouffonnes, historiette croustilleuse où froufrouaient et papotaient lestement de jolies mesdames. Cette fois, nous sommes en face d'une œuvre puissante, discutable, inégale peut-être mais qui déborde de talent.

Le premier acte tout d'exposition, animé, vivant, pétillant, se déroule dans le parc d'une sorte de villa des fleurs, en quelque « watering-place » où le baccarat à forte dose fait partie du traitement à suivre. Et cependant que derrière des arbres d'essence rare et un fouillis de léériques floraisons, d'invariables tsiganes égrenent d'invariables valses, passent, s'arrêtent, bavardent les habitués du lieu, les personnages que l'on prendrait à fleur de peau pour des satisfaits de l'existence et que rongent jusqu'à l'âme comme un cancer l'angoisse des lendemains, l'idolâtrie avilissante de l'Argent.

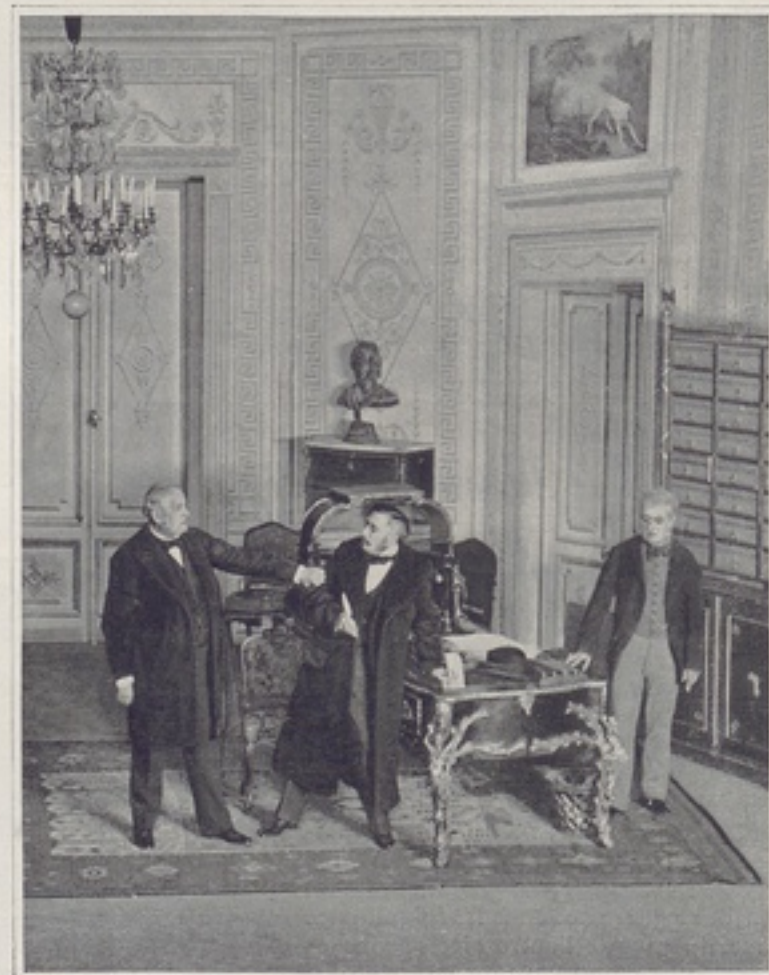
C'est le banquier Jacques Tassel, l'homme de proie, aux yeux inquiétants qui ne vous regardent pas en face, qui cherchent des dupes, au profil anguleux, blafard, au long corps maigre qui se raidit.

C'est sa femme, la jolie Madame Hortense Tassel, une adorable poupée de luxe qui s'aventure en de douteuses amitiés, qui a des apparences étourdies de mésange, qui ne songe qu'à se sourire devant les miroirs, qui dépenserait une fortune en quelques semaines. Et comme pour leur servir de repoussoir, le frère du banquier, l'autre Tassel, un respectable et un assis, le type du chef de bureau et du bon bourgeois parisien dont le cœur serait comme une citerne où chacun peut puiser, dont le cerveau semble avoir été comprimé, se fige en des spéculations étroites et mesquines, et ses deux enfants absolument dissemblables, le fils, Maurice, un avocat sec comme un coup de trique, déplaisant, replié sur soi-même, de ces jeunes pour qui l'on a inventé le mot si suggestif d'arriviste, et qu'aucun scrupule, aucun sentiment géné-

reux ou tendre ne sauraient arrêter dans leur course aux jouissances et aux honneurs; la fille, Madeleine, une âme délicate, charmante, sensitive, délicieusement charitable, toute d'instinct et de tendresse, qui se moque du qu'en dira-t-on, qu'affolent les injustices et les vilénies, qui se détourne des préjugés hypocrites, qui croit à l'amour.

L'arriviste doit épouser dans quelques mois, mademoiselle Henriette Ramel. Mariage à la « deux et deux font quatre » où il n'est question que du chiffre de la dot, où l'on remet aux soirs futurs l'obligation de se plaire et de s'aimer. Mais un nouveau personnage surgit pour jeter bas d'une chiquenaude le château de cartes laborieusement élevé, Monsieur Piégoty, le directeur du casino, étayé de ses revenus de millionnaire, qui a jeté, lui aussi, son dévolu sur Edmond Tassel d'abord parce que sa fille en est éprise, puis parce qu'il rêve de changer de milieu, de se greffer sur une famille reconnue, estimée et qui n'a pas, comme dirait l'autre, d'anecdotes dans son passé, parce qu'il flaire dans le jeune avocat un de ces tempéraments qui surmontent les obstacles, qui parviennent à tout.

Ah! ce Monsieur Piégoty silhouetté à miracle, ce tenancier de tripot devenu une force avec laquelle il faut compter, ce faux bonhomme qui draine la plus déprimante et la plus irrémédiable des passions, qui méprise ses victimes, qui ne redoute pas qu'on vérifie son bas de laine, qu'on l'oblige à rendre gorge, comme Numès a su le mettre en relief! Comme il personifie cet élève de Robert Macaire arrondi, jovial, épanoui, avec sa voix grasseyante, sa carrure d'épaules, ses prunelles bougeuses qui dévisagent les tapseurs, qui sondent les consciences troubles, ses manières de parvenu qui veut jouer au grand seigneur fastueux, qui met de l'ostentation à donner aux décaqués le moyen de perdre à nouveau quelques louis!



Clotilde Boyer TASSELIN (M. Numa) JACQUES TASSELIN (M. Lérand) ROBERT (M. Boisselot)
ACTE III

Le chapeau campé en arrière, la figure colorée, la bouche épaisse qui mâchonne perpétuellement de gros cigares, l'encolure bovine, le ventre qui révèle la fortune faite, les lourdes digestions, les diners qui n'en finissent plus, les mains énormes,

rougeaudes, velues, inhabituées à être gantées et qu'irradie un diamant de barnum, tout y est, même l'accent faubourien, le tutoiement brutal, le « mon p'tit » qui vous cingle et vous énerve, le gros portefeuille usé, bourré de banknotes qui gonfle la poche de sa jaquette, les vêtements qui, quoique coupés à Londres, paraissent avoir été empruntés aux décroche-moi-ça du Carré du Temple. Et je gagerais que le personnage survivra à la pièce, qu'il restera comme Tartuffe et comme Turcaret.

Revenons à la pièce. Pour démolir les premiers projets de mariage et échafauder la nouvelle affaire, Piégoty met dans son jeu le banquier qui en est arrivé aux expédients lamentables, qui touche à la débâcle et semble une maison où pendrait l'écriteau: à vendre ou à louer. Le complot est promptement ourdi. Maurice Tassel a, dans l'intimité trop étroite, trop facile des villégiatures, séduit la meilleure amie de sa sœur, une orpheline, Mademoiselle Susanne Tillier. Celle-ci s'est retirée du monde, se cache dans un appartement des Batignolles, y élève doucement l'enfant de leur péché. Il suffira de révéler ce bout de roman secret à Monsieur Ramel par d'adroites indiscrétions et des lettres anonymes pour qu'il se désiste aussitôt. Et le premier mariage rompu, on prendra la suite.

Le second acte par instants un peu pénible et ballotté se passe dans le modeste intérieur de Susanne et une scène superbe, audacieuse, émouvante, s'y détache des autres, la visite sentimentale où Madeleine Tassel au mépris de toutes les conventions sociales vient réchauffer le cœur douloureux de l'abandonnée, la console, la ranime avec des phrases apaisantes et pénétrantes comme seules les femmes savent en avoir aux lèvres

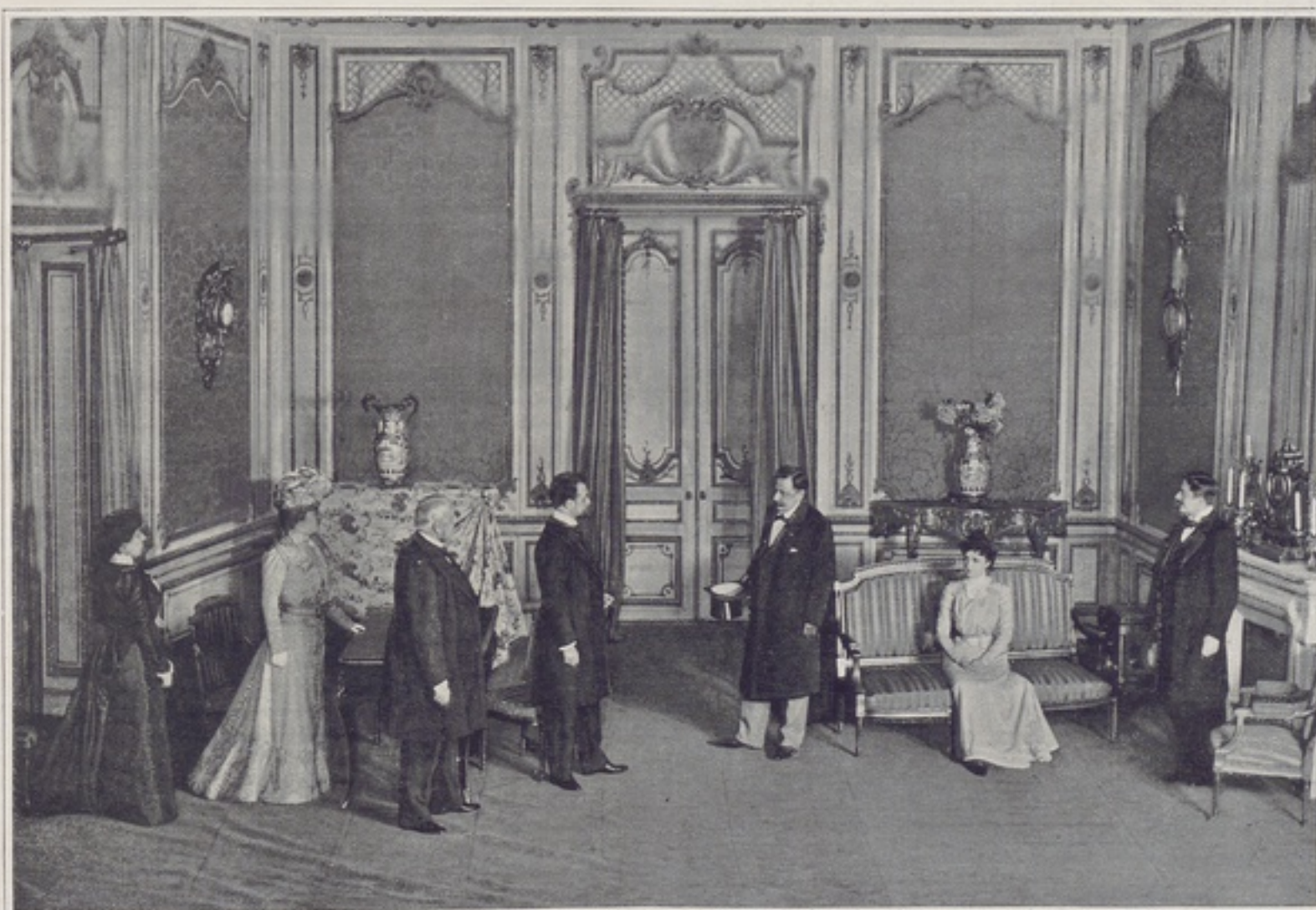
quand elles aiment, quand elles se penchent sur des souffrances d'âmes.

Le troisième acte devient d'une ampleur inattendue, nous montre le banquier Tassel acculé comme au fond de quelque ténébreuse impasse, hébété devant sa caisse vide, devant les échéances imminentes, vieilli de vingt ans tandis que s'évanouit l'espoir suprême qu'il avait d'être remis à flot, de toucher l'argent du marché qu'il avait conclu avec Piégoty. Et l'on se sent vraiment empoigné devant la détresse de ce coupable qui recule pas à pas devant le suicide libérateur, qui tressaille sous les moqueries de son vieux comptable, qui s'apprête à disparaître et se heurte brusquement, n'ayant plus devant lui que quelques minutes pour ne pas manquer le train, à son frère qui l'interroge, qui devine l'affreuse vérité, qui lui redemande avec une désolation tragique les économies qu'il lui avait confiées, qui lui reproche sa déloyauté, qui le menace et, peu à peu attendri, la gorge pleine des sanglots, pardonne, ouvre ses bras pour l'étreinte des derniers adieux, pousse le fugitif vers la porte de salut.

Est-il utile d'ajouter qu'au quatrième acte, Monsieur Piégoty réalise son rêve et jette sa fille dans les bras de Maurice Tassel?

Et j'aurai tout dit sur cette pièce amère et d'une modernité aiguë en citant ses meilleurs interprètes, Mademoiselle Yahne, Madame Duluc, la ravissante Mademoiselle André Mégard, l'excellent Boisselot et l'incomparable pétrisseur de réalité qu'est Lérand — un qui ne tardera pas, vous le verrez, à prendre le chemin de la Grande Maison.

RENÉ MAIZEROT.



Clotilde Boyer M^{lle} TASSELIN (M^{lle} Simey) HORTENSE (M^{lle} Mégard) TASSELIN (M. Numa) EDMOND TASSELIN (M. Maury) PIÉGOTY (M. Numa) MADELEINE (M^{lle} Yahne) MAURICE VERNOT (M. Gauthier)
ACTE IV

NOUVEAUTÉS

LE CONTROLEUR DES WAGONS-LITS

PIÈCE EN TROIS ACTES DE M. ALFRED BISSON

TOUTE ma vie je me rappellerai l'émotion ressentie par les privilégiés qui ont vu avant les autres, à la répétition générale, le second acte des *Surprises du Divorce*. Jamais l'art des préparations au théâtre n'avait été plus savamment pratiqué pour amener cette situation inouïe, fantastique d'un gendre qui a été martyrisé par sa belle-mère, a divorcé, s'est remarié et retrouve dans sa nouvelle famille son ancienne belle-mère, toujours prête à redevenir son bourreau.

Nous étions là haletants, attendant à chaque instant ce coup de théâtre que les scènes précédentes avaient fait pressentir et, quand la belle-mère apparut, la situation était devenue tellement tragique dans le comique qu'elle aurait pu se passer du texte écrit. L'acteur qui jouait le gendre, l'inoubliable Jolly, eut un ahurissement muet, une épouvante silencieuse, qui produisirent dans la salle plus d'effet que vingt paroles. Ce qui poussa l'hilarité des spectateurs jusqu'au délire, c'est qu'il y avait de tout dans cette mimique, du désespoir, du découragement, de l'envie d'étrangler. Ce fut une des bonnes soirées de théâtre dont je me souviens. Et l'on sait si le public des autres jours ratifia mon enthousiasme. Qu'on vienne après cela traiter de haut les pièces « bien faites », contester la science qui consiste à mettre le spectateur dans la demi-confiance de l'événement autour duquel pivote l'action. Et ne ressort-il pas clairement d'un pareil enseignement que M. Sarcey, en recommandant ces procédés classiques de composition aux jeunes auteurs, se montre pour eux plus que l'oncle légendaire, presque un père ?

M. Bisson, l'auteur des *Surprises du Divorce*, justement hanté par le souvenir de ce triomphe, n'a eu garde d'oublier qu'il le doit en grande partie aux fameuses préparations. Le *Contrôleur des Wagons-Lits*, le nouveau et éclatant succès du théâtre des *Nouveautés*, rentre également dans la catégorie des pièces qui forment un tout et non des séries de tranches de vie plus ou moins adroitement collées l'une à l'autre. Vaudeville si l'on veut, mais qui vaut mieux que vingt pièces de l'école du Va comme je te pousse, tout simplement parce que c'est une œuvre où l'auteur s'est donné la peine de chercher un commencement, un milieu et une fin, en un mot une intrigue.

Le premier acte du *Contrôleur des Wagons-Lits* nous transporte dans la demeure de Georges Godefroid, contrôleur des Wagons-Lits. Cet intérieur est si confortable qu'on serait tenté de croire que la Compagnie se ruine en traitements d'employés si Georges Godefroid était un vrai contrôleur, mais en réalité c'est un faux employé. Godefroid, mari volage, s'est donné cette position ubiquiste aux yeux de sa femme pour s'assurer par semaine trois ou quatre jours de congé qu'au lieu de passer dans un couloir de dortoir entre Paris et Nice, il consacre au flirt avec une jeune fille, Mademoiselle Rosine Charbonneau, dont les parents habitent un village situé sur la ligne du P.-L.-M. Le sacrifiant a pourtant une excuse, si le cas était excusable, de tromper aussi cavalièrement sa femme, la jolie Lucienne. Sa malchance veut qu'il soit condamné à vivre, comme le héros martyr des *Surprises du Divorce*, sous le même toit qu'une belle-mère odieuse qui, par surcroît, fait des vers et, flanquée en outre d'un mari non moins insupportable qu'elle. Ce couple odieux assomme tous les jours leur gendre avec le souvenir du premier mari de Lucienne, Clodomir, une perle celui-là, ce qui fait pousser à Godefroid ce cri du cœur : « N'épousez jamais une veuve. Les beaux parents vous assassinent avec la comparaison. »

Dans un pays de fonctionnaires comme le nôtre, les usurpations de fonctions durent peu. Le hasard qui sert le vaudevilliste a fait qu'un véritable employé des Wagons-Lits s'appelle Godefroid comme le mari de Lucienne. Cette confusion de noms amène Godefroid numéro deux, lequel a pour prénom Alfred, chez l'usurpateur qui se trouve amené à confesser sa petite canaillerie. Godefroid (Alfred), furieux, menaçait son homonyme d'une plainte au parquet, mais soudain Lucienne paraît et, tout de suite, changement à vue. Alfred s'arrange pour être seul avec Lucienne. Celle-ci ne sait pas encore toute la canaillerie de son mari, mais elle a des soupçons ; elle a trouvé dans la montre de

Georges un portrait suspect, celui de Rosine Charbonneau, qu'elle ne connaît pas. Alfred abuse de la situation en insinuant à la jeune femme que le meilleur moyen pour que son mari lui revienne c'est de se laisser embrasser par lui, Alfred, dans tous les coins du salon. Lucienne obtempère un nombre de fois assez répété à cette invite pour attester suffisamment son désir de reprendre son époux. Entre temps, pour confondre à l'occasion le coupable, elle substitue au portrait trouvé dans la montre celui moins troublant de Sa Très Gracieuse Majesté la reine Victoria.

Or, c'est ici qu'éclate la science des préparations si injustement méprisée par la jeune école. Quand Georges Godefroid s'aperçoit de la substitution et qu'il trouve dans sa montre les traits de l'Impératrice des Indes il recule, stupéfié, terrifié, criant à la magie. « Mon pauvre ami, lui dit alors le perfide Georges, qui continue à ne pas perdre son temps auprès de Lucienne, votre cas est bien simple, vous avez des hallucinations. »

Cette explication explique à son tour le troisième acte avec ses situations abracadabrantes. Nous sommes à Nangis. Le mari coupable serre de près sa Rosine à laquelle il a promis, après divorce, un mariage que l'ingénue accepte d'ailleurs sans enthousiasme. Soudain, par suite de péripéties trop longues à narrer, Madame Godefroid, flanquée de ses père et mère et en plus du galant contrôleur, débarque chez les Charbonneux. Ces derniers, mis rapidement au courant des méfaits de Georges Godefroid et justement indignés contre lui, se prêtent à un châtement monumentalement mystificateur du soupirent de leur fille. Au moment où Godefroid entre, la bouche en cœur, dans la salle à manger pour déjeuner avec les Charbonneux, il trouve à table, ô surprise ! ses beaux-parents installés. Effaré, croyant à l'apparition de spectres, il court dehors, pressé d'aller à une cuvette pleine d'eau pour y plonger sa tête en feu. Après quoi il rentre dans la salle à manger et cette fois, horreur ! c'est les Charbonneux qui sont à table. Nouvelle sortie désordonnée, nouvelle rentrée affolée et nouveau tour de passe-passe. Et cette fois encore l'astucieux contrôleur explique tout par le moyen préparé : l'hallucination. Georges Godefroid, convaincu et repentant, a juste la force de tomber aux genoux de sa femme, et l'autre Godefroid, qui a décidément la spécialité de marcher sur les brisées du faux contrôleur, épousera Rosine Charbonneux, à laquelle il a conté fleurette entre deux apparitions de fantômes. On ne dit pas si la lune de miel se passe dans un wagon-lit.

Je me ferais un reproche éternel d'oublier un épisode qui ne tient pas essentiellement à l'action, mais qui vaut son prix. Au second acte, un mari entre en coup de vent avec sa femme chez le faux contrôleur. Il y trouve le vrai et le provoque, car il reconnaît en lui un employé qui a voulu entrer dans un compartiment de sleeping-car où se trouvait sa moitié.

« Elle m'avait fait de l'œil, répond Godefroid pour se justifier.

— Elle a un tic, dit le mari. Vous avez eu tort de vous y fier. Vous me rendez raison. »

Il sort. La femme, restée seule, a de nouveau son mouvement nerveux alléchant successivement avec trois messieurs qui, sur la foi de cet encouragement, s'approchent pour l'embrasser, mais trois fois le mari surprend les galants et leur adresse autant de provocations. Comment se débarrasser de ce fier à bras ? Heureusement, c'est ce dernier lui-même qui en donne le moyen en offrant à chacun des provoqués quelques barriques de bordeaux au plus juste prix. Après quoi il avoue son truc. Le tic de sa femme est un attrape-client. « Les affaires sont si mauvaises ! » ajoute-t-il en manière d'excuse.

Pour manquer d'états d'âme et d'ibsenisme, le *Contrôleur des Wagons-Lits* n'en est pas moins une des plus amusantes pièces de la saison. Le public a fait fête aux joyeux artistes qui s'appellent Germain, Tarride, Colombet, Mesdemoiselles Lender et de Miramont, et il s'est offert une pinte de bon rire au nez des gens qui croient pouvoir remplacer les pièces bien faites par un dialogue plus ou moins spirituel, quelque chose comme un civet où il n'y aurait pas de lièvre et peut-être même pas de civet.



Clôté Brüllinger
LUCIENNE GODEFROID (M^{lle} M. Lender)
Toilette de Douceur

au nez des gens qui croient pouvoir remplacer les pièces bien faites par un dialogue plus ou moins spirituel, quelque chose comme un civet où il n'y aurait pas de lièvre et peut-être même pas de civet.

GASTON JOLLIVET.



Photo. by Byron, N.Y. ACHIM VON LOHDE (M. Bassel Boz)

ACTE I^{er}

COUNTESS VALESKA (Miss Marlowe)

Le Théâtre à New-York

THE COUNTESS VALESKA, au Knickerbocker Theatre

C'est pas aux étrangers seulement que la plus grande ville des États-Unis se montre hospitalière, c'est encore à leurs œuvres, et surtout à leurs œuvres théâtrales.

Parfois, on les représente dans la langue même où elles ont été écrites; mais le plus souvent, traduites ou adaptées plus ou moins exactement. On peut entendre à New-York des pièces françaises, des levers de rideaux italiens, des récits allemands de la vie tyrolienne, et des récits en patois Yiddish. La scène américaine regorge d'adaptations anglaises de drames français et allemands et la plus récente est *The Countess Valeska* d'après le drame de Rudolph Stratz.

Quel attrait présentent Napoléon et l'Ère Napoléonienne! On dit les cendres de l'Empereur dans un tombeau à Paris, et l'Empereur envahit New-York, et la liste s'allonge des pièces de théâtre où il apparaît. Ici,



Photo. by Byron, N.Y.

COUNTESS VALESKA (Miss Marlowe)

ELIZABETH (Miss Alice Parkes)

en la pièce de M. Stratz, il s'agit de la célèbre maîtresse polonaise de Napoléon. L'abondance des incidents plait à ce public facile à contenter, prêt à applaudir les acteurs les plus médiocres, trop poli pour siffler et gardant toujours sa bonne humeur. Aussi la claque n'est-elle pas en prospérité à New-York; c'est le public même qui forme la claque et si le spectacle est vraiment par trop mauvais, chacun se lève, chacun, après son voisin, gagne tranquillement la porte, se sentant fort coupable de s'en aller et plaignant beaucoup les pauvres artistes.

Les débuts de Miss Marlowe dans *The Countess Valeska* ont eut lieu le 15 janvier. Le public l'a adoptée et a témoigné sa satisfaction en applaudissant les canards boiteux qui sont appelés à faire cortège à l'Étoile. Depuis cette première représentation, la foule qui s'y succède chaque soir

fournit les mêmes braves. Il semble que Miss Marlowe ait atteint le sommet de sa courte et intéressante carrière.

C'est sous le titre de « Der Lange Preusse » — le long Prussien ou le grand Prussien — que cette pièce qui reparait à New-York, sous le nom de *The Countess Valeska*, a été représentée avec un immense succès à Berlin. M. Richard Stratz qui en est l'auteur, est, paraît-il, coutumier du fait et s'est acquis une réputation par ses drames historiques. Quoique adaptée à la scène américaine, le drame a, semble-t-il été respecté au moins dans ses scènes principales et l'on en donne ici une idée assez complète.

La scène se passe en Pologne, à la veille de la bataille de Friedland, et c'est déjà une occasion de mettre en scène, en même temps que les généraux et les officiers de l'armée française de

Napoléon, quantité d'officiers aux uniformes variés appartenant aux différents corps fournis par la Confédération du Rhin, des gentilshommes de la Légion nationale polonaise, des grenadiers de la Vieille garde, des paysans de toutes les nationalités et des dames de haut parage. Il n'est point hors de propos d'ailleurs de donner ici, tels que les indique le programme, les caractères et les désignations des vingt et un acteurs parlant qui occupent la scène, au milieu d'une quantité de figurants.

ACHIM VON LOHDE, anciennement capitaine dans le régiment prussien des Gendarmes, actuellement partisan dans les Cosaques de Bogun.

M. VON LOHDE, père d'Achim.

BOGUN, hetman cosaque.

TULEIKES, braconnier lithuanien.

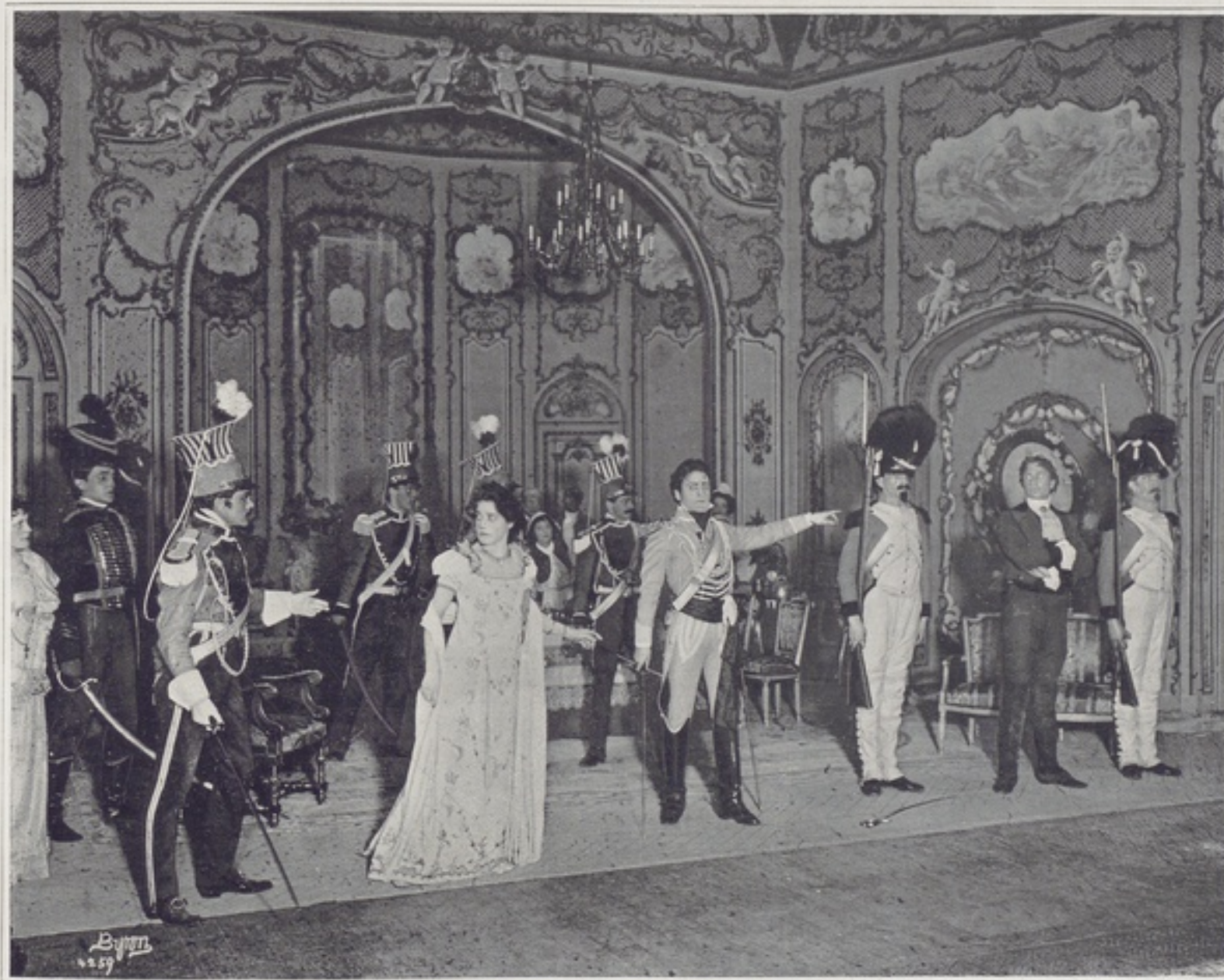


Photo. by Byron, N.Y.

COUNTESS VALESKA (Miss Marlowe) MARQUIS VON STURMELL (Alfred Kendrick)

ACHIM VON LOHDE (Bassel Boz)

ACTE II

ROGER, marquis de STURMELL, aide de camp de l'état-major de Napoléon.

MUECHENBERG (Souabe), capitaine du contingent de la Confédération du Rhin.

LAMOTTA (Italien), lieutenant dans la cavalerie piémontaise.

Général LAMARROIS, de la Vieille garde.

Major d'AUZONI, de la Vieille garde.

Lieutenant COLLET, de la Vieille garde.

Grenadier MATTHIEU, de la Vieille garde.

Comte BIELINSKI, frère de la Valeska, gentilhomme de la Légion nationale polonaise.

LENSKI, gentilhomme de la Légion nationale polonaise.

AWEYDE, gentilhomme de la Légion nationale polonaise.

MOHAMMED BEY, capitaine des Mamelucks.

RUSTAN.

NEPOMUT, valet dans le château de la comtesse Valeska.

Comtesse VALESKA.

ELISABETH, sa belle-sœur.

Dame URSULE, femme de confiance (Prussienne).

BASIR, servante.

Généraux et officiers de l'armée de Napoléon. — Gentilshommes de la Légion nationale polonaise. — Grenadiers de la

Vieille garde. — Paysans fugitifs de diverses nationalités. — Domestiques du château, etc.



Photo. by Epton, N.Y.
M^{lle} DE STURMELL (A. Kendrick) COMTESSE VALESKA (Miss Marlowe)
ACTE IV

D'autres décors nous montreront le boudoir et le salon particulier de la comtesse, d'une jolie architecture tourmentée du XVIII^e siècle, avec des amours joufflus soutenant les belles glaces de Venise et, au-dessus des portes, répandus sur les boiseries, des camaïeux légers qui évoquent les petits grands maîtres français.

Napoléon a pris pour son quartier général le château de la comtesse, à la veille de cette grande bataille du 14 juin qui doit être à la fois la revanche et l'achèvement de la bataille disputée et presque indécise de Preussich Eylau. Et la comtesse est combattue à la fois par l'amour et le patriotisme: patriotisme, car Napoléon semble être le libérateur attendu par la Pologne, l'Homme qui doit avoir pour tâche de la rétablir au rang des nations; amour, car elle aime jadis et sans doute elle aime encore un officier prussien, Achim von Lohde, celui qui, à Berlin donne son nom à la pièce, le long Prussien, à présent partisan dans un des corps irréguliers qui font aux Français une guerre à mort. Achim von Lohde, qui est le chef d'une conspiration tendant à tuer l'Empereur, a eu son cheval tué dans une escarmouche contre les Français et est parvenu à se réfugier au château. Le premier acte, par suite de la nécessité d'exposer ces détails historiques et politiques se trouve un peu ralenti; on voit s'y dessiner, uniquement dans le fond de la scène, la silhouette mémorable de l'Empereur, avec sa redingote grise et ses bottes de campagne.

Le second acte met en présence et face à face les officiers de l'état-major de l'Empereur, surtout des officiers allemands de la Confédération du Rhin et le Prussien qui s'est fait russe par patriotisme et pour atteindre l'ennemi national. Achim von Lohde soupe avec eux à la table de la comtesse. Mais la conspiration

est découverte. Achim va être arrêté. La comtesse qui veut l'arracher à la mort, se laisse entraîner presque à lui avouer qu'elle l'aime, tandis qu'Achim lui en dit assez pour lui faire comprendre quel fatal dessein il nourrit: l'amour l'emporte sur le patriotisme et c'est la comtesse qui semble vaincue. Ce n'est pourtant point sans résistance de la part de son cœur et il s'ensuit une scène vraiment belle et d'une forte émotion.

En général, de telles confidences dénouent les complications de l'action dramatique et ont pour résultat nécessaire de mettre tout le monde d'accord. Ici, au contraire elles ne sont que le point de départ de scènes singulièrement compliquées et d'une intrigue qui semble inextricable. L'identité de Achim von Lohde est découverte en effet par un certain marquis de Sturmell qui sert dans l'état-major de Napoléon et qui, lui aussi est amoureux fou de la comtesse Valeska. Achim est traduit devant une cour martiale; il est convaincu de conspiration et condamné à être passé par les armes; la comtesse essaie sur le marquis le pouvoir de ses charmes, elle espère le déterminer à assurer la fuite d'Achim, et lorsqu'elle voit que ses supplications sont inutiles, c'est elle-même qui fait fuir son amant: tout laisse à croire que l'ancien amour a fait oublier le nouveau et que l'homme qui doit la vie à son intelligente activité va bientôt lui demander de devenir son époux.

Telle est cette pièce qui, peut être dans le texte allemand, s'écarte un peu moins de la vérité historique. On a sauvé ici ce qu'il pouvait y avoir de choquant dans le fait que la Comtesse était déjà depuis six mois environ la maîtresse de Napoléon, et c'est ce qui pourrait surprendre le spectateur français; mais, si le fait de la conspiration et les épisodes qu'elle entraîne sont purement du domaine du romanesque, il paraît résulter du livre de M. Frédéric Masson, *Napoléon et les Femmes*, qui a eu ici de nombreuses traductions et qui en Allemagne n'avait pas été moins goûté, que l'épisode fondamental peut avoir une apparence de vérité. La comtesse Valeska dit en effet dans ses *Mémoires*

dont M. Frédéric Masson a eu communication que, avant son mariage, elle a tendrement aimé un jeune homme appartenant



Photo. by Epton, N.Y.
ACHIM VON LOHDE (Bassot Hoß) COMTESSE VALESKA (Miss Marlowe)
ACTE IV



Photo. by Epton, N.Y.
COMTESSE VALESKA (Miss Marlowe)
ACTE II



Globe A. Dupont (New-York)

Typographie Goupil, Paris.

NEW-YORK. — KNICKERBOCKER THEATRE
 THE COUNTESS VALESKA, drame en quatre actes de M. RUDOLPH STRATZ
 Miss Marlowe (Rôle de THE COUNTESS VALESKA).

à une des nations co-partageantes et que devant son patriotisme indigné elle a refoulé son amour. Il semble évident que c'est là le point de départ de l'action dramatique de M. Rudolph Stratz et que dans sa pièce le héros est nécessairement « le long Prussien », tandis que, à New-York, dans l'adaptation qui nous est présentée, malgré le grand nombre de personnages, « *The Countess Valeska* » est écrite uniquement pour une actrice. C'est un produit de la littérature *Etoile*, et grâce à ce système, il est bien difficile d'espérer qu'il s'établisse jamais sur la scène américaine une troupe d'artistes, dignes de ce nom, désireux de bien faire et surtout de mieux faire.

Une *Etoile*, et c'est assez. Voyons l'*Etoile*. C'est Miss Julia Marlowe, — à la ville Madame Faber, — singulièrement respectée dans le monde pour ses vertus privées, unanimement

louée par la presse pour l'effort constant qu'elle porte à son art. Elle a dédaigné toujours les stratagèmes mesquins par qui les médiocres escamotent la notoriété. Elle croit à la vertu suprême du travail, et rien ne lui coûte pour atteindre la perfection. Elle n'était qu'une toute jeune fille lorsqu'elle a débuté, et déjà elle s'était fait un nom : elle a mûri à présent ; elle a singulièrement gagné en beauté et en prestance ; les lignes se sont affinées sans s'épaissir, et surtout elle comprend, elle exprime mieux la passion et la fait mieux partager : Miss Marlowe a pris directement sa route vers la grande renommée.

Mais n'a-t-elle point trop perfectionné l'art même où elle excelle ? Ne doit-on pas lui reprocher un peu de *manière* et n'est-ce pas en elle une affectation qui choque ? Sans doute, et au premier abord c'est l'impression ressentie, mais l'on ne



Photo. by Byron, N. Y.

ACHIM VON LORDE (Hassel Roß)

COUNTESS VALESKA (Miss Marlowe)

ACTE IV

tarde point à être conquis par cette *manière* même qui fait partie intégrante du charme qu'elle inspire. Supprimez ces mouvements de physionomie, ces gestes des bras que l'on critique, et Miss Marlowe ne sera plus elle-même ; elle aura perdu ses qualités personnelles et il restera un dessin dont les couleurs seront effacées.

En fait, c'est une actrice de l'École romantique : or, selon le romantisme, la personnalité doit être fermement exprimée ; l'individualisme doit apparaître nettement. Supprimez les défauts ; plus d'individualisme.

Mais voici s'élever le vieux combat entre l'art pur, l'étude,

l'abolition de la personnalité — et la liberté d'expression fantaisiste et individuelle — la lutte du tempérament et de ce qu'on appelle le génie, contre la tradition, le classique et l'antique sagesse ; dans le vieux monde comme dans le nouveau, chacune de ces théories a ses ardents prôneurs et ses non moins ardents adversaires. Les uns prétendent que le théâtre doit être la représentation même de la vie, les autres affirment que, étant tout conventionnel, le théâtre doit être avant tout un effort artistique. On a le choix et, vraisemblablement, la vérité est entre les deux opinions : les plus rares génies sont ceux qui acceptent la tradition, la perfectionnent par un long exercice et qui cou-

ronnent le tout de l'auréole d'une personnalité fortement prononcée.

CHARLES DE KAY.

NOTE DE LA RÉDACTION

Nous avons voulu demander à M. Frédéric Masson quelle impression il pouvait s'être faite de la pièce représentée au Knickerbocker Theatre, et nous lui avons mis sous les yeux les photographies instantanées qu'on voit ici reproduites :

« Il semble bien, nous a-t-il dit, qu'on n'aperçoit ici que la déformation d'un drame patriotique allemand greffé simplement sur le nom de la comtesse Valeska. Toute autre qu'elle aurait pu être aussi bien mise en scène, car il ne manqua point, en 1806 et en 1807, de Polonaises qui furent prises entre l'amour patriotique et l'amour humain; mais quant aux traits personnels de la

comtesse Valeska, il semble impossible de les retrouver ici. C'est un être à part d'une chasteté entière, qui, cédant à toutes les forces sociales, morales, politiques, mises en mouvement contre elle, se donne ou plutôt se laisse prendre, et sans ressentir d'amour pour le libérateur, s'offre à lui comme en holocauste. Cela sort de la banalité courante des drames à grand spectacle, s'élève au sublime, — à un sublime très local par des côtés, par ces côtés polonais qui prêteraient, bien présentés, à des détails si pittoresques, — à un sublime, en même temps, aussi vieux que l'humanité. Car c'est Iphigénie, et cette Iphigénie en robe de Leroy, avec des fleurs dans les cheveux et au corsage, n'est pas moins émouvante que l'autre, en peplum antique, avec les bandelettes serrées autour de sa tête.

« Il semble que cette situation qui n'est point momentanée, accidentelle, mais qui, avec une action serrée, avec des va-et-

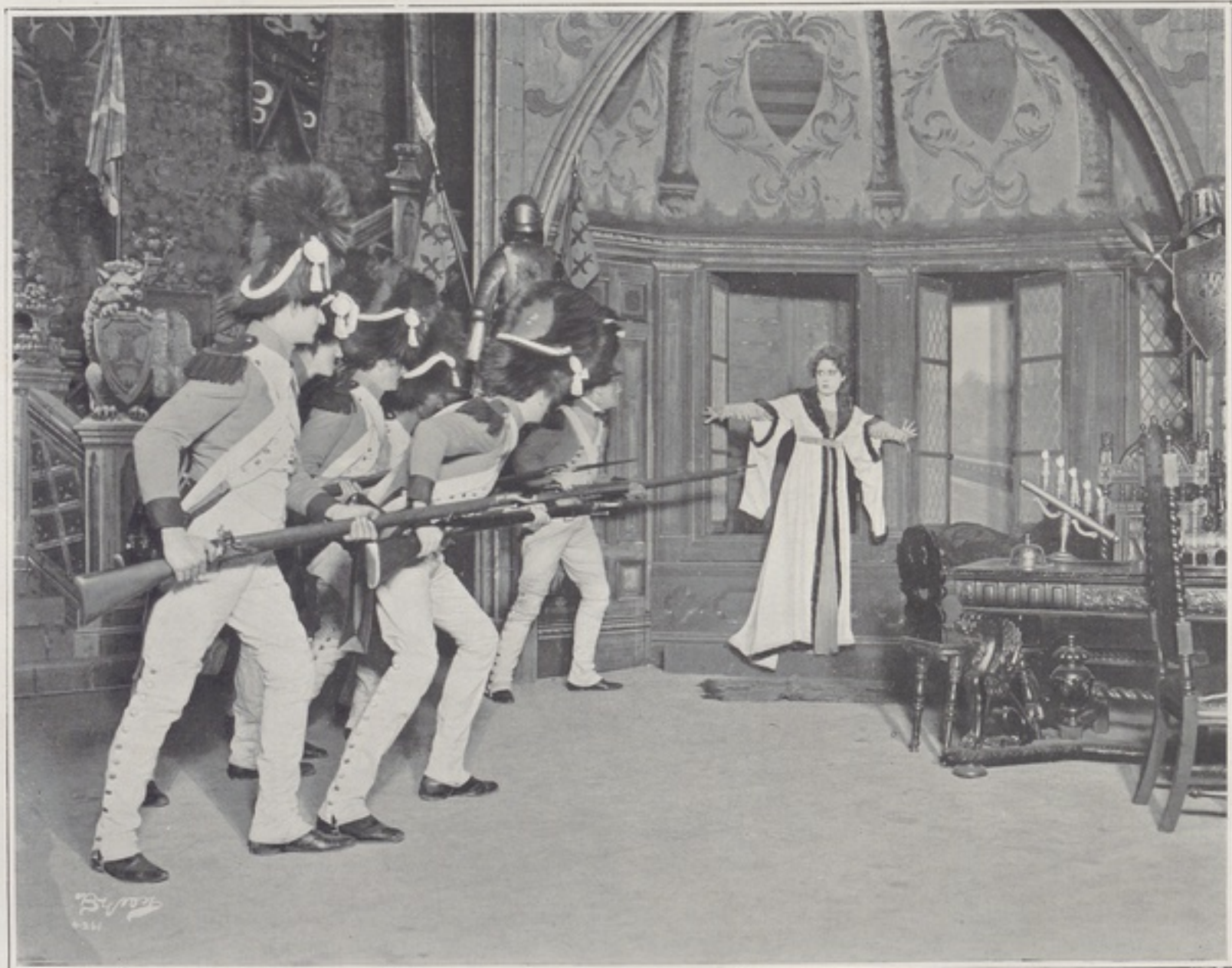


Photo. by Bryon, N. Y.

LES GRENADEIERS DE LA VIEILLE GARDE

COMTESSE VALESKA (Miss Marlowe)

ACTE IV

vient d'espérances trompées et de joies déçues, s'espace sur sept années, pourrait fournir à un auteur dramatique qui aurait quelque part de génie la tragédie la plus émouvante et la plus grandiose : une tragédie que dominerait la fatalité antique, où, près de la figure de l'Homme, le plus prodigieux génie de tous les temps, se glisserait, incarnant la nation victime, la figure timide et craintive de la comtesse Valeska. Et lui pour exprimer son amour, et elle pour plaider la cause de sa nation, trouveraient, sans doute, des accents qui remueraient le profond des êtres. Et

rien qu'avec l'histoire, l'histoire vraie, telle qu'on la connaît à présent, n'aurait-on pas tous les éléments d'émotion, — n'aurait-on pas toutes les péripéties que pourrait inventer le dramaturge le plus expert, et quel fond à ce tableau, quel décor à ces scènes, quel accompagnement à ce dialogue!

« Mais, ajoute M. Frédéric Masson en nous congédiant, j'ignore ce qu'est une pièce de théâtre et pourquoi elle réussit ou échoue. La preuve que celle-ci est bonne, c'est qu'elle a attiré la foule à Berlin et à New-York. »



Cliche Beyer

Mlle MÉGARD

Rôle de HORTENSE, dans *Mariage Bourgeois*.
Toilette de Fred.



Cliche Bredinger

Mlle YAHNE

Rôle de MADAME, dans *Mariage Bourgeois*.
Toilette de Inoué.

La Mode au Théâtre

Peu de nouveautés depuis ma dernière causerie. Nous sommes tout aux reprises. A la Gaité revient l'éternelle sonnerie des *Cloches de Corneville*; aux Bouffes-Parisiens, la *Petite Tache* a disparu, vite effacé pour céder la place aux *Petites Michu*, déjà nommées; aux Folies-Dramatiques recommence une série de la *Femme à Papa*... Dans les théâtres subventionnés, on nous offre du classique... Ce n'est point enfin avec *Cyrano de Bergerac* que nous pourrions étudier les progrès de la toilette féminine. Tout au plus, à l'Athénée-Comique, trouvé-je, dans la *Geisha*, au milieu des costumes japonais, une toilette parisienne qui se distingue. C'est celle de Mademoiselle Verdant : costume en lainage marine, garni de tresse blanche; cravate de taffetas cerise effilé; ceinture de peau blanche — le dernier cri — passant dans des crans, sous la veste et se bouclant devant; toquet paille cerise, ailes d'ibis.

Nos études se rabattront donc sur deux pièces seulement : *Mariage Bourgeois* et le *Contrôleur des Wagons-Lits*. La première est fort intéressante au point de vue d'élégance, ne fut-ce que par les adorables costumes que porte si magistralement la charmante Mademoiselle Mégard.

Première toilette : robe de drap blanc, incrusté de broderies de Gênes, toilette très riche et qui produit énormément d'effet. On en pourra du reste juger par la photo-gravure que nous en donnons.

C'est pour l'auteur, Fred, rue Royale, un véritable triomphe.

Il est plus que certain que cette robe aura bien des sœurs cadettes pour la saison d'été.

Deuxième toilette — un rêve! — robe d'intérieur en Venise ancien sur transparent mousseline mauve. Encore mieux que la précédente, elle fait valoir la taille merveilleuse de la belle artiste. A la répétition générale, Mademoiselle Mégard avait mis sur cette robe une ceinture en soie rouge. Sur le conseil de Madame Réjane, elle a changé pour la première cette ceinture rouge pour une de velours noir qui tranche tout autant et plus harmonieusement peut-être.

Enfin, au quatrième acte, Mademoiselle Mégard a une robe en drap beige soutachée ombrée. Petite jaquette dans laquelle la soutache, après avoir garni le tour du col dégagé, redescend le long des deux revers, garnit les courtes basques et les manches. Jupe, dernière mode, garniture large de fleurs en soutache sur le devant et motifs tout autour.

Fred, à qui l'on doit ces trois costumes si élégants, est un des plus jeunes couturiers de Paris. Mais il a su, du premier coup, se distinguer par un chic à lui qui lui a valu la clientèle des plus jolies femmes de Paris. Aussi, de la rue Daunou, où il avait débuté, il a dû, par suite de sa vogue rapidement croissante, transférer 8, rue Royale, ses salons somptueux et qui sont un des coins les plus vivants et les plus mouvementés de Paris. Les belles étrangères s'y rencontrent avec les plus élégantes Parisiennes. Bref, Fred est tout à fait, comme on dit, « dans le train ».

La petite toilette que nous donnons de Mademoiselle Yahne — dans *Mariage Bourgeois* également — est ravissante et a été beaucoup lorgnée. Elle est de Doucet, c'est tout dire. Son coquet chapeau n'a pas été moins remarqué. Il est d'une modiste qui, depuis quelque temps, s'est taillé une très grande place dans le monde des théâtres. J'ai nommé Madame Carlier. Cela n'étonnera personne, étant donné que, depuis longtemps, on a apprécié son goût exquis et le cachet à la fois artistique et aristocratique de tout ce qui sort de chez elle.

C'est également de Madame Carlier qu'est la ravissante capeline Italie que porte si crânement en arrière Mademoiselle de Miramont dans le *Contrôleur des Wagons-Lits*.

Cette capeline est ornée d'une cravate mousseline entourant la calotte, avec plumes blanches et chute de roses sur les cheveux.

De Madame Carlier encore, le charmant toquet Stuart, en paille mauve avec chou de velours noir et énormes boules de jais, que porte Mademoiselle Carlix dans *Décoré* — un toquet qui ne passe pas inaperçu.

Je reviens au *Contrôleur des Wagons-Lits* pour dire quelques mots d'une des toilettes les plus remarquées de Mademoiselle Lender et qui est de son couturier préféré Doucet. C'est un



Clické Dupuy
Mlle MÉGARD
Rôle d'HORTENSE, dans *Mariage Bourgeois*.
Toilette de Fred.

mélange, une alliance de la grâce parisienne avec la crânerie espagnole qui produit le plus séduisant effet.

Ce n'est pas tout à fait sortir du monde des théâtres que de faire une incursion au concours hippique. Là aussi on joue des



Clické Dupuy
Mlle MÉGARD
Rôle d'HORTENSE, dans *Mariage Bourgeois*.
Toilette de Fred.

pièces, non moins curieuses à étudier que celles qui passent à la censure... Du reste, ce n'est point pour analyser le spectacle que nous y allons, mais pour voir les toilettes et nous y trouvons ample moisson à faire.

Voici par exemple une robe en taffetas ivoire, peinte de coquelicots rouges avec feuillage vert. Empiècements de tulle noir. Ceinture courte, nouée derrière; grand volant en tulle ourlé de petits ruchés. Manches collantes. Original, seyant au possible et attirant le regard sans trop d'excentricité.

Autre toilette en taffetas mauve broché blanc. Robe princesse, ouverte en redingote, longue et garnie de tulle illusion. Gilet de satin blanc. Jupe de mousseline de soie noire sur transparent de satin blanc.

Pour trancher, costume en drap amazone noir, garni de guipures blanches sur taffetas mandarine. Jupe plumeau. Blouse russe serrée à la taille.

Enfin, robe en satin duchesse noir, longs revers Robespierre, basques et garnitures de jupe en plissés tulle illusion noir. Parements triples en mêmes plissés sur les manches.

J'en pourrais citer encore beaucoup si la place ne m'était limitée.

CLAIRE DE CHANCENAY.



Directeur : M. MANZI.

Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Co, Asnières.

Le Gérant : G. BLONDIN.

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.



Clické Dupuy (Breselles)

Mme RAUNAY (Rôle de GUILHEN)

Typographe Goupil, Paris.

PERRUQUES POUR LE THÉÂTRE

OU

LA VILLE

DE LA

MAISON

Lenthéric

PÂREUR

245, rue Saint-Honoré

PARIS

MANIÈRE

De prendre les
mesures indispensables
pour la confection
des perruques
de

LENTHÉRIC



N° 1. — Mesure du tour de tête, l'aide rejoindre le centimètre sur le front en le maintenant d'une main, et de l'autre avoir soin d'appuyer le centimètre dans le bas de la nuque et derrière les oreilles en les touchant, afin que la mesure soit bien exacte.



N° 4. — Mesure d'une oreille à l'autre par le front. Cette mesure se prend vers le haut de l'oreille, comme le n° 3, mais en passant sur les racines autour du front.



N° 2. — Mesure de profondeur de la naissance des cheveux de la nuque aux racines des cheveux du front, en passant bien au milieu de la tête.



N° 5. — Mesure d'une tempe à l'autre par la profondeur. Bien remarquer que le centimètre doit être posé des deux côtés bien à la tempe, sur la pointe formée naturellement par la racine des cheveux et en passant derrière la tête.



N° 3. — Mesure d'une oreille à l'autre par le sommet de la tête. Bien prendre cette mesure à la naissance des cheveux, vers le haut de l'oreille.



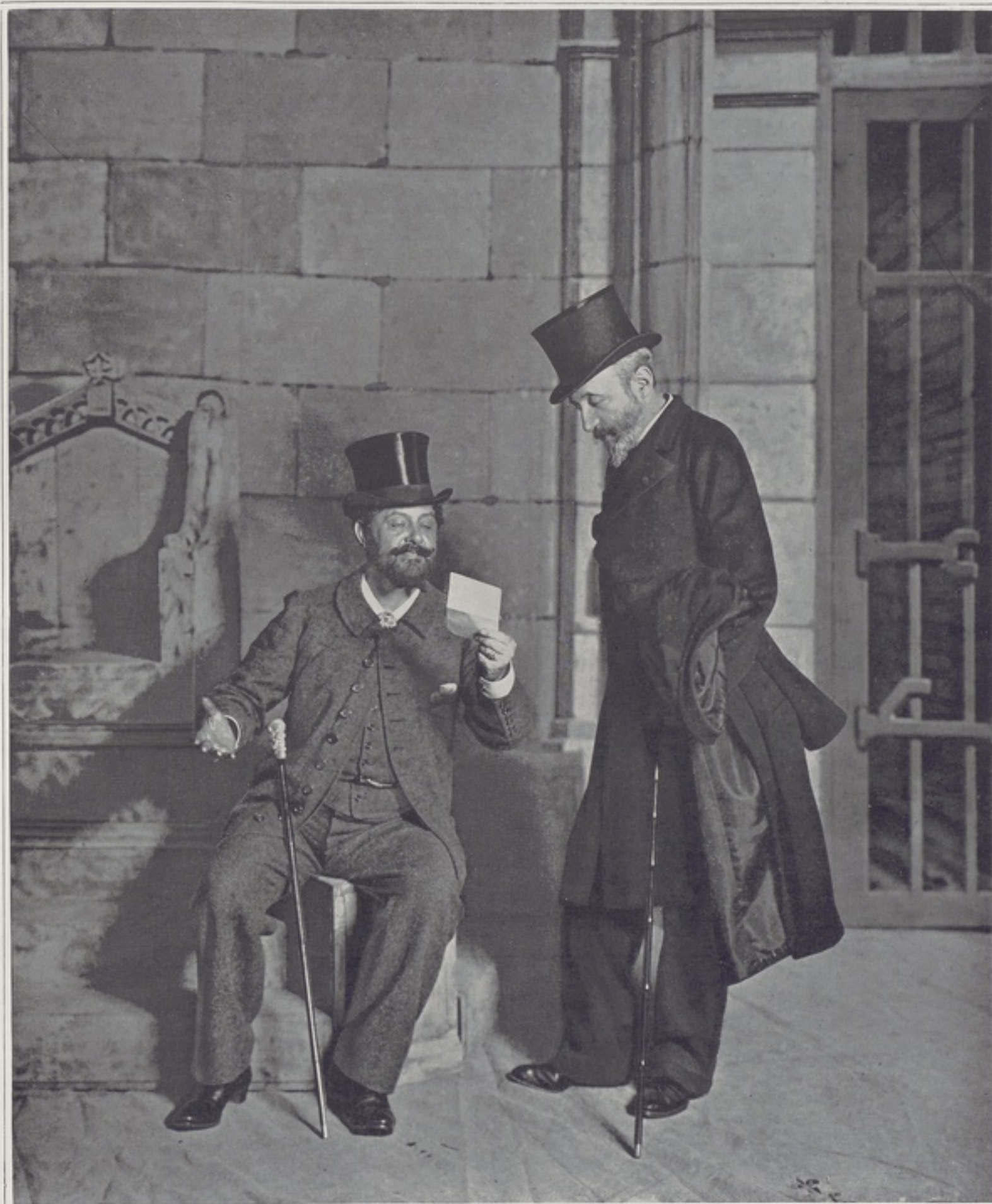
N° 6. — Mesure d'une oreille à l'autre par la nuque. Cette mesure concerne et doit vers le haut de l'oreille, comme les n° 1 et 3, et doit bien prendre la hauteur de la nuque vers le crâne; aider un peu avec la main comme pour le n° 1.

N° 7. — Mesure de la largeur de nuque. Pour une perruque de théâtre, il faut les sept mesures. Pour une perruque de travail, les trois premières suffisent.

LE THÉÂTRE

N° 5

Mai 1898



Châtelain.

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE

M. JEAN RICHPIN, auteur de *La Martyre*.

M. JULES CLARETIE, administrateur-général.

« LA MARTYRE », à la Comédie-Française, par M. FRANCISQUE SARCEY.
 « LYSIANE », à la Renaissance, par M. JULES HURET.
 « FERVAAL », à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULLIEN.
 « L'AINÉE », au Gymnase, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.
 LA REPRÉSENTATION DU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE, par M. GASTON JOLLIVET.

« LE BOULET », au Palais-Royal, par M. THÉOPHILE GAUTIER.
 LA MODE AU THÉÂTRE, par MADAME CLAIRE DE CHANGENAY.

HORS TEXTE EN COULEURS :

« LA MARTYRE » (acte V), M. MOUNET-SULLY, MADAME BARTET.
 « IPHIGÉNIE EN TAURIDE », MADAME ROSE CARON.



Clairé Nivert.

DÉCOR DU 1^{er} ACTE. — UNE POÏÈNE À SUBURBE.

Dessiné de M. Robé.

COMÉDIE-FRANÇAISE

La Martyre

DRAME EN CINQ ACTES, EN VERS, PAR M. JEAN RICHEPIN

La *Martyre*, de Richepin est une des pièces dont j'ai grand plaisir à parler dans ce journal ; car c'est une de celles qui doivent le plus à la mise en scène, qui fournissent à des tableaux plus pittoresques et plus variés. On assure que la Comédie-Française a dépensé, pour la monter dignement, de soixante-dix à quatre-vingt mille francs. Permettez-moi de le dire tout bas, bien que j'écrive dans une revue où l'on s'intéresse plus spécialement à la mise en scène : c'est beaucoup, mais beaucoup d'argent hasardé sur une carte.

Personne n'aime plus que moi le grand drame héroïque, qui a succédé à la tragédie, aujourd'hui morte, mais je regrette qu'il coûte si cher. La tragédie se jouait dans un palais neutre, sans décors ni costumes. Peut-être y avait-il quelque excès dans cette « frugalité d'ajustements ». Nous en sommes revenus ; trop revenus, hélas ! Autrefois, on pouvait monter une demi-douzaine de tragédies qui croulaient l'une par-dessus l'autre, sans creuser un trou trop profond et trop noir dans les finances du théâtre. Ce n'étaient que du temps et du travail perdus. C'est une autre affaire à cette heure : à *Frédégonde* succède *Tristan de Léonois* qui est remplacé par *La Martyre*. Oh ! il n'y a pas à se plaindre : la

Comédie fait bien les choses ; costumes et décors, tout est merveilleux. Oui, mais tous ces drames qui se ressemblent en ce point qu'ils sont héroïques, en vers, et montés avec luxe, ont encore entre eux une autre ressemblance infiniment plus fâcheuse — ils n'attirent point le public ; ils ne font pas un sou, j'entends par là qu'ils ne font pas les frais. — Je crains bien, me disait Jules Claretie, que si *La Martyre* ne réussit point, l'avenir du drame héroïque ne soit très compromis chez nous.

A l'heure où j'écris, nous ne savons pas au juste si le sou lancé en l'air retombera pile ou face. Il est facile cependant d'entrevoir à certains symptômes qui ne trompent guère, que la foule ne fera pas à *La Martyre* le destin du *Chemineau*. Elle laissera les lettrés y admirer tout à leur aise l'exactitude et la curiosité du tableau. Elle se laissera peut-être encore bercer aux sonorités des beaux vers ; elle ne sera point émue ni même intéressée. — La pièce est de celles dont on dit au sortir de la première représentation : pleine de belles choses, mais elle n'ira pas loin.

C'est une succession de tableaux, où l'auteur a essayé de faire revivre sous nos yeux la vie romaine au second ou au troisième siècle de notre ère. Car M. Richepin n'a pas précisé le temps de son drame ; il n'a pas dit le nom de l'empereur sous lequel a eu lieu la persécution des chrétiens qu'il met en scène. Il a voulu sans doute en restant dans le vague, enlever aux intransigeants de l'exactitude historique, l'occasion de le chicaner sur un détail plus ou moins juste de couleur locale. Je ne m'en plains pas trop : la *Melanis*, de M. Louis Bouillhet, n'a pas non plus une date bien arrêtée : ce n'en est pas moins une peinture très curieuse et très vivante des mœurs romaines aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Je ne serais pas surpris que M. Richepin eût emprunté à cette *Melanis*, si oubliée des générations nouvelles, quelques-uns des traits dont il a marqué ses tableaux.

Le premier est charmant.

Nous sommes chez une riche patricienne, Flamméola. Il est nuit ; le repas vient de finir. La maîtresse de la maison n'a mangé que du bout des lèvres ; rien n'excite plus son appétit, rien n'éveille plus sa curiosité. Elle s'ennuie ; un ennui d'autant plus noir qu'il est sans cause, l'ennui d'une vie trop

oisive et trop heureuse. — Auprès d'elle, à sa table, est assis un philosophe grec qui a instruit sa jeunesse, qui l'a formée à la sagesse païenne, qui lui a révélé les dieux charmants de l'antique Grèce, qui l'aime et s'afflige de la voir soucieuse. — Il l'interroge ; pourquoi est-elle perdue dans un rêve si triste ?

Elle répond d'une voix lointaine et languissante, et commente le célèbre *Surgit amari aliquid*, de Lucrece.

Hélas ! Lucretius a raison en effet, Quand il dit que de la fontaine des [délices, Du milieu même, et des fleurs aux [plus doux calices, Quelque chose surgit d'amer et [d'angoissant, J'en suis là.

Oui, elle en est là, comme les névrosées, les détraquées, les déséquilibrées de notre temps. Elle est dégoûtée de tout ; rien ne l'amuse plus.

L'auteur fait passer sous les yeux las de cette ennuyée toutes sortes de curiosités fabuleuses. C'est un marchand de monstres qui les lui exhibe. Elle repousse avec dégoût celles qui ne sont que laides. Un gladiateur superbe lui fait envie ; elle le garde ; une dompteuse scythe l'étonne par son langage farouche ; elle l'achète.

Le marchand a gardé pour le dernier un numéro à sensation.

Ce sont deux de ces fous qu'on nomme chrétiens, il leur a persuadé que chez Flamméola, ils auront une conversion à faire. Ils vont venir, ils seront bien attrapés ; c'est un divertissement d'un haut goût.

Ils arrivent. C'est Aruns, sous les traits de Worms ; c'est Johannès, sous ceux de Mounet-Sully. Aruns est furieux d'avoir été pris pour dupe ; il lance contre tout ce monde qui l'écoute en riant, un énorme bloc d'imprécations et d'anathèmes.

Il déclamerait bien dans une tragédie, remarque le philosophe grec Zytphanès.

Johannès est d'humeur plus douce. Il a regardé Flamméola ; il a deviné le mal dont elle se meurt ; il tâche de racheter par de douces et consolantes paroles les aigres criaileries de son collègue.

Et tandis que de sa bouche coule le miel de la parole... oh ! que le tableau était d'une vérité exquise !... Mademoiselle Bartet s'est soulevée peu à peu de son lit de repos, le visage ardemment penché vers lui, le coude sur son genou, le menton sur sa main, buvant ce discours. Mounet-Sully lui dit que tous les jours



Clairé Nivert.

ARUNS (M. Worms).



Clém. Mélot

JOHANNÈS (M. Monnet-Sully)
ACTE II

il enseigne à Suburre la religion du Christ, il l'invite à venir l'entendre, au milieu de ces gueux et de ces misérables.

Les uns manquent de pain et les autres de rêve.

Il leur donne à chacun ce qui lui manque :

Pauvre cœur désolé je te ferai l'aumône;
Et c'est dans cet immonde et céleste abreu-
voir
Que tu boiras le vin de ton rêve. Au revoir.

Voilà un sujet nettement indiqué. L'exposition est faite d'une façon à la fois pittoresque et magistrale; la langue est d'une richesse et le vers d'une aisance merveilleuse. Le second tableau ne dément point les espérances qu'avait fait contenir le premier.

Le théâtre représente un de ces cabarets, où fréquente la racaille des grandes villes. Sur le devant de la scène, une cour qui se relie à la salle où l'on boit par un escalier de quelques marches. Dans la cour, des mendiants accroupis — les chrétiens — qui mangent silencieusement une pitance que Johannès leur a fait distribuer avec l'argent de Flamméola. Dans la salle plus haut, en retrait, des scènes variées d'orgie. Il y en a une qui amuse prodigieuse-



Clém. Mélot

GEUBENS (M. G. Berry)

ment les spectateurs, grâce au jeu fin et exubérant de Berr. C'est celle d'un ivrogne qui veut absolument qu'on lui serve à boire. On le jette à la porte; il passe, à travers le guichet qu'il rouvre, son visage flamboyant de vin.

Peu à peu le cabaret se vide. Il ne reste plus que le pâle troupeau de chrétiens qui attend dans la cour Johannès et Aruns, que doivent suivre, en curieux, Zytophanès, le philosophe, et Flamméola, la patricienne. Ils arrivent, poursuivis par la foule, car ce fanatique d'Aruns a eu l'idée de l'apostropher dans la rue. On s'est jeté sur eux; ils ont fui, et heureusement ils ont pu s'engouffrer par la porte ouverte du cabaret.

Les scènes qui suivent rappellent (de loin, bien entendu, et avec la majesté des vers en plus) celles dont nous a plus d'une fois régautés, à Paris, l'armée du salut. Chacun des chrétiens, tour à tour, confesse ses fautes en se frappant la poitrine. Johannès les console; il les relève; et comme tous se prosternent devant lui, il leur rappelle qu'il n'est que l'humble serviteur du Christ. Flamméola le regarde et l'écoute, extasiée. Elle le supplie de lui tendre la main



Clém. Mélot

LAYOS (M. Paul Monnet)

THOMYRS (M^{lle} Moreno)ACTE I^{er}

SPHONANOS (M. de Péraldy)

pour l'amener à ce Christ, dont elle a déjà comme un désir. A ce désir qui cherche il faut montrer la rive. Johannès ne demanderait pas mieux que de lui montrer la

rive. Mais Aruns est là qui veille. Ah! qu'il est insupportable, cet Aruns, toujours grincheux, toujours en colère! Il chapitrite vertement Johannès, qui est d'humeur plus douce. Il est séduit,

Clém. Mélot TRUCIDO PALUS MERRHINA TRULLA L'INFIRME SERIOS
(M. Esquirol) (M. Falconier) (M^{lle} Leconte) (M^{lle} Amel) (M. P. Veyret) (M. Fenoux)

ACTE II



Clém. Mélot

EX SOLDAT ILLYRIEN
(M. Garry)CONGRIO
(M. Joliet)PVELLEN
(M^{lle} Rachel Foyer)

ACTE II



Clém. Malot. CITRABISTES, TIBICINES, JOUEUR DE COR ACTE I^{er}



CHRÉTIENS ACTE III

le bon Johannès, par l'idée de convertir cette belle patricienne. Il la bénit en attendant.

Flamméola reste rêveuse. Zytophanès n'est point embarrassé pour lui expliquer ce qu'elle ressent. Elle aime, et voilà tout; elle aime Johannès. C'est Eros qui a fait des siennes. Il percera de sa flèche le cœur de Johannès.

Très animé encore et très vif le tableau. A partir de là, l'auteur dévie de son sujet qui est la lutte des dieux païens contre le Christ se disputant l'âme de la femme romaine.

Le drame se complique d'incidents maladroitement amenés et d'un intérêt médiocre. Je cours tout de suite à la scène qui a ramené le public au thème primitif et l'a reconquis.

Nous sommes au quatrième acte, dans l'appartement de Flamméola, où l'on a transporté Johannès mourant. Il s'est guéri; mais il est faible encore. Zytophanès qui veut que son élève soit heureuse, a tout préparé pour donner un dernier assaut à cette vertu chancelante.

Il a disposé, derrière un massif de feuillages, un orchestre dont la musique voluptueuse est tamisée par un rideau de fleurs, qui embaument l'air, et quand l'heure est venue, quand il voit Flamméola assise près du pâle jeune homme qui s'est assoupi, il se retire discrètement après une invocation à Eros, le dieu tout puissant, le dieu vainqueur.

Voilà un philosophe bien accommodant!

La scène est des plus jolies et elle a été jouée d'une façon exquise par Mademoiselle Bartet. Flamméola veille près de Johannès, à demi couchée sur la chaise longue. Elle le berce de paroles voluptueuses; elle casse distraitement un brin de plante au bord d'un vase, elle le mor-

dille et d'une voix câline, avec une coquetterie passionnée:

Si tu cueillais à mes lèvres le brin de menthe,
Tu désaltérerais l'âpre soif de mon sang;

Il faudrait citer tout le couplet qui est délicieux, et où revient par intervalles, comme un refrain amoureux.

Si tu cueillais à mes lèvres le brin de menthe.

La scène ne laissait pas que d'être scabreuse. Mademoiselle Bartet l'a sauvée à force de grâce amoureuse; on pourrait presque dire qu'elle y a l'impudicité chaste; elle enveloppe Johannès des caresses de sa voix. Il cède éperdu, et va cueillir le brin de menthe, quand Aruns surgit, terrible, et le rappelle au devoir, au martyre.

Nous touchons au dénouement.

Quand le rideau se lève, nous voyons une cour à arcades, la cour où se prépare le spectacle qui doit se donner à l'hippodrome.

Au fond, une porte en bronze que l'on n'aura qu'à ouvrir pour qu'apparaisse le vaste hippodrome lui-même.

Dans cette cour, le préteur tient ses assises. On y a pêle-mêle amené tous ceux que l'on a soupçonnés d'être chrétiens. La justice est sommaire. On demande à chacun d'eux: es-tu chrétien? S'il dit non, on le relâche; s'il répond oui, on l'emmène au supplice.

Johannès n'est pas là. C'est que l'empereur, par un raffinement de cruauté, l'a fait, par avance, mettre en croix, tout seul, dans l'hippodrome, et a voulu que Flamméola assistât à ce spectacle.

« Ouvrez les portes, a ordonné le préteur. »

La porte du fond s'ouvre à deux battants. Par cette porte, se découvre à nos yeux la perspective de l'amphithéâtre, sous un ciel incendié de lumière. Dans l'arène,



Clém. Malot. EN CENSTURION (M. Villain)



Clém. Malot

JOHANNÈS (M. Mounet-Sully)

FLAMMÉOLA (M^{lle} Bartet)

Typographe Gaspil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE

LA MARTYRE. — Acte V.

à quelques pas du seuil, est dressée une croix à laquelle est attaché Johannès évanoui. Il est à demi-nu; son bras délié pend inerte; sa tête est penchée sur l'épaule gauche.

La Comédie-Française avait beaucoup compté sur cet effet de lanterne magique. L'effet en a été médiocre le premier soir: les abonnés du mardi et du jeudi en ont marqué leur mécontentement. Flamméola s'élança vers cette croix; elle entoura de ses bras le martyr, qui la baptisa de son sang.

C'est la mise en action du récit de *Polyeucte*:

Je vois, je sais, je crois...
De ton généreux sang tu me vois
[baptisée.

Corneille est plus pathétique, si Richepin est plus pittoresque et théâtral.

Ce dernier acte a contribué largement à refroidir encore un public qui, depuis le troisième tableau, témoignait de quelque réserve et de quelque inquiétude.

Il est peu probable que le théâtre et l'auteur soient récompensés de ce grand effort par un long succès. Tout le monde s'est plu à rendre justice à l'extraordinaire virtuosité du poète. Sa pièce abonde en vers magnifiques et en tirades somptueuses. C'est l'instinct et la science du théâtre qui font défaut.

La pièce a été montée avec luxe et avec goût. Elle est jouée d'une façon remarquable, car les moindres rôles sont tenus par des artistes qui ont consenti à n'être que des comparses, pour former un bel et irréprochable ensemble.

Mademoiselle Bartet a été la triomphatrice de la soirée. Mounet-Sully a eu de beaux moments d'exaltation religieuse. On s'est accordé à trouver qu'il s'était trop inspiré de l'art qui fleurit aux environs de la place Saint-Sulpice. Il donne la sensation d'un de ces *chromos* qui sont l'un des articles courants du commerce connu sous le nom de Bondieuserie.

C'est Worms qui faisait le grincheux, l'insupportable Aruns. Worms est peut-être à cette heure le plus sûr comédien que possède le Théâtre-Français. Personne ne joue avec plus de chaleur; sans cris, sans geste, d'une voix ardente, mais voilée, il anime ordinairement ses rôles d'une émotion profonde et pénétrante. Mais les éclats de la colère, et surtout d'une colère factice, d'une colère toute en dehors, ne lui conviennent pas. Avec

quelle impatience on l'a écouté, malgré tout son talent. Comme Aruns surgit toujours au moment où Johannès va faillir près de Flamméola qui l'excite, un mauvais plaisant avait dit tout bas le premier soir à son voisin: c'est un empêcheur d'embrasser en rond. Le mot avait circulé; un rire discret courait sur toutes les lèvres, quand Aruns apparaissait enflammé de colère. Le public n'est pas facile à reconquérir, lorsqu'il est dans ces dispositions.

Leloir était chargé de nous représenter le philosophe grec Zytophanès. Nous aurions souhaité qu'il le fit plus aimable et plus souriant. Ce Zytophanès nous fait l'effet d'être, dans l'idée du poète, une manière d'Ernest Renan ou d'Anatole France. Leloir nous l'a rendu un peu sec et anguleux. Il s'est montré plus philosophe qu'homme de bonne et aimable compagnie.

Au premier acte, Richepin nous le montre couronné de roses. Cette couronne symbolique ne va pas trop bien à la tête de Leloir, un diseur impeccable, mais à qui nous aurions voulu plus de grâce et de fluidité dans la diction.

Je vous ai, dans l'analyse sommaire que j'ai faite de l'ouvrage, parlé d'une dompteuse Scythe, que Flamméola au premier acte achète au marchand de monstres. Cette dompteuse scythe joue un rôle assez considérable dans l'action. Car elle est amoureuse du gladiateur, qui lui-même s'est épris de Flamméola et est devenu jaloux de Johannès, qu'il essaie de tuer d'un coup de couteau. Si je n'ai rien dit de tous les incidents, c'est qu'ils encombrèrent inutilement le sujet véridique et n'offrent par eux-mêmes aucun intérêt. Le personnage de la dompteuse scythe n'en est pas moins curieux. Mademoiselle Moreno lui a gardé son aspect farouche et prêt à merveilleuse diction chantante.

Le gladiateur, c'est Paul Mounet. Il a arraché un cri d'admiration à la salle, lorsqu'il a paru sous le costume sommaire de son métier, superbe, les bras et les jambes à demi nus. Le beau lutteur! le magnifique cuirassier! et quelle voix mâle et profonde! Le rôle, par malheur, est exécrable.

Parmi les chrétiens mendiants qui, au second acte, attendent, dans la cour du cabaret, la venue de Johannès, se trouve une jeune femme, prostrée sur le sol, pleurant et l'œil égaré. C'est



Clément Mounet

LUTTEUR (M. Paul Mounet)

une jeune fille qui, dans un désespoir de se voir mère et déshonorée, a étouffé son enfant. Elle se lamente, elle le cherche dans le vide de l'espace et pousse des cris inarticulés. C'est la gentille Mademoiselle Leconte qui est chargée de la représenter. Elle joue avec infiniment d'émotion cette scène de folie, qui se termine par une crise d'exaltation religieuse.

A mesure que je fais ainsi défiler sous vos yeux et les person-

nages de ce drame et les incidents où ils sont mêlés, je me dis tout bas : que de bon bien perdu ! quoi ! tout cela n'a abouti qu'à cette chute honorable qui s'appelle un succès d'estime ! quel dommage !

Ah ! que Richepin devrait bien, puisqu'il ne sait pas construire un scénario, travailler avec un collaborateur avisé, qui lui raccommoierait son plan, des grands peintres ne dédaignant



Clotilde Mouton

FLAMÉTOÛA (M^{lle} Bartet)

ZOHANNÉS (M. Monnet-Sully)

ZYTHOPHANÉS (M. Leloir)

ACTE IV

point de recourir à un homme du métier, à un *perspecteur*, pour que les lois de la perspective ne soient pas violées dans leurs tableaux. Pourquoi un poète refuserait-il les conseils d'un homme pratique, sachant le théâtre ? Il n'y a nulle honte à cela.

Tous deux pourraient évidemment se tromper tout de même. Il est clair que, sur le dernier tableau, celui du crucifiement, Richepin n'aurait point cédé, et peut-être son collaborateur se fût-il emballé à sa suite. On y croyait à la Comédie-Française, tout en ayant très peur. C'est ce tableau qui a tout gâté. Il a froissé les âmes tendres et désobligé les gens de goût. On conte à ce propos un bien joli mot de Richepin :

Un des barons de la grande finance, au sortir de la représentation, était allé porter ses compliments à Mademoiselle Bartet dans sa loge. Il y rencontre Richepin, et, comme on cause de la pièce, le riche israélite ne peut s'empêcher de témoigner du cha-

grin qu'il a senti à voir sur le théâtre ce spectacle d'une croix dressée et d'un homme tout sanglant attaché à cette croix.

« Pardon, monsieur, dit poliment Richepin. Il me semble que c'est vous qui avez commencé. »

Ah ! s'il suffisait d'un bon mot pour assurer le succès d'une pièce !

Je ne sais si vous irez voir celle de Richepin. Je vous conseille en tout cas de la lire. Elle abonde en morceaux lyriques d'une envolée superbe, en beaux vers qui sont comme des fils d'or mêlés à la trame d'un style somptueux. Richepin est parfois un admirable poète ; il est toujours un incomparable virtuose de la tragédie. C'est un Claudien ou un Stace, chez qui se rencontrent des passages que signerait Virgile.

Amen ! comme on dit dans *La Martyre*.

FRANCISQUE SARCEY.

THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE

LYSIANE, PIÈCE EN QUATRE ACTES DE M. ROMAIN COOLUS

Pour la rentrée de Madame Sarah Bernhardt après la grave opération qui pouvait mettre sa vie en danger, M. Romain Coolus a écrit une pièce intelligente, intéressante et d'une très jolie distinction de pensée et de sentiments. On ne peut pas dire que ce soit ce qu'on appelle couramment une pièce à thèse. Car la plupart des œuvres qu'on dénomme ainsi, en voulant prouver des vérités générales au moyen « d'individus particuliers » ne prouvent absolument rien, la conclusion opposée à celle de l'auteur pouvant toujours et sans exception se démontrer aussi bien, et se soutenir, que leur propre conclusion. M. Coolus, lui, a pris un homme profondément amoureux d'une femme qui ignore son amour et lui a donné le droit d'intervenir dans sa vie pour l'empêcher de se livrer à un autre homme qu'il savait indigne d'elle. Et c'est le conflit soulevé entre cette femme égarée et ce terre-neuve passionné qui fait le sujet de la pièce. Mais s'il n'a prétendu rien prouver de général — à l'encontre de ses ambitieux confrères, — il a établi le droit, pour un certain homme dans de certaines conditions sentimentales, d'intervenir dans la vie d'une certaine personne, placée dans une certaine situation. Et il semble qu'au point de vue philosophique et au regard de la psychologie la plus serrée, il n'y a rien à dire à cela. Sujet simple, discussion logique et intelligente, dialogue spirituel et rapide, émotion grave et non parfois sans noblesse, voilà, en résumé, les qualités de l'œuvre de M. Coolus.

Quand je pense qu'il s'est trouvé des gens pour comparer la donnée rationnelle de cette pièce avec l'imbroglia puéril et romanesque de *l'Ami des Femmes* ! le personnage inexistant et ridicule de Monsieur de Ryons, avec celui de Sylvain Brière ! Je ne prétends pas que Sylvain dise des choses géniales et rares, mais au moins parle-t-il bien de choses intelligentes et vraies, dans un langage élégant et correct. Ce qu'il dit, ce qu'il fait, nous pourrions le dire et le faire si nous avions sa qualité d'âme ; rien ne nous choque dans ses actes et dans ses pensées. Mais à quel moment un homme sensé consentirait-il à étaler l'imbécille assurance, la fatuité naïve, et l'impassible ineptie des théories de M. de Ryons, évoluant dans une action aussi décousue ?

Revenons à *Lysiane*.

Sylvain Brière est de retour d'un voyage de trois ans autour du monde. Il était parti on ne sait au juste pourquoi, mais on devine à des sous-entendus, que c'était pour se guérir d'un amour impossible dont on ne sait l'objet. Sa première visite est pour son Marcel, le fils de Lysiane, qu'il aime comme un jeune frère. Marcel, lui apprend qu'en son absence il a perdu son père, et que sa mère a commencé de se compromettre avec un vague intrigant du nom de Gaudrey. Sa jeune délicatesse et son affectueuse clairvoyance se sont émues des conséquences possibles de cette intrigue. Et il a peur... Il le dit à Sylvain en termes attristés et le supplie de l'aider à sauver Lysiane d'elle-même. Après avoir refusé, Sylvain, consent. Un ami de Marcel vient justement de lui apprendre que Gaudrey a autrefois escamoté une centaine de mille francs à une jolie fille, et il en apporte les preuves, des lettres de Gaudrey.

Lysiane qui ne se doute de rien, vivant dans son rêve d'amour, veut que l'élu de son cœur soit l'ami de tous ceux qui l'entourent. Et elle met en présence, au milieu d'une fête, Sylvain et Gaudrey. Dans une scène, amenée et traitée avec une habileté supérieure, Sylvain signifie à l'aventurier qu'il ait à quitter Paris pour six mois, pour un an. Il résiste et veut relever la tête... Mais Sylvain démasque ses batteries : les lettres de sa jolie dupe. C'est bien. Il s'en ira. Il fait part de sa résolution à Lysiane sans lui en donner les motifs et sans lui en dire la durée.

Il est parti, il est à Vienne. Lysiane ignore toujours les véritables raisons de cette fuite et s' imagine qu'elle est délaissée pour une rivale heureuse, quand un ami de Gaudrey, vient, de son propre mouvement, non les lui dire, mais lui laisser entendre que son ami a quitté Paris après sa conversation avec Sylvain,

le soir de la fête. Ici se place la plus belle scène de la pièce. Lysiane, folle à la fois de passion contrariée et d'orgueil blessé, fait à Sylvain l'éloquent procès de son intervention, de l'attentat qu'il a commis sur sa liberté d'être humain et sur son amour de femme. Aux appels que Sylvain adresse à sa dignité menacée, lui montrant du doigt l'inclouable tache dont elle allait souiller sa vie, jusqu'alors pure, et son âme honnête, en se donnant à un gredin, Lysiane répond par l'affirmation de son droit absolu d'aimer celui qu'elle a choisi. Elle dit : « Celui qui est aimé est digne de l'être, puisqu'il l'est ! » Logique de femme, d'ailleurs, et, comme toujours, indiscutable. Certes Lysiane est libre d'aimer un gredin, mais elle ne peut l'aimer véritablement que s'il se trouve dans sa moralité à elle une tare correspondante à l'ignominie de son élu, tare invisible, obscure peut-être, mais certaine. Ce n'est qu'en vers lyriques et dans des sphères impossibles qu'Eloa peut aimer Satan. Et c'est de cela d'ailleurs, que Sylvain a vaguement conscience quand il en arrive à défendre à Lysiane l'irrémissible chute, au nom de son bonheur futur à elle. Mais ces idées abstraites ont si peu d'empire sur l'esprit des femmes qu'elle ne se laisse enfin fléchir qu'à l'instant où Sylvain mêle à ses nobles objurgations, l'expression timide mais profonde de son sentiment, de son amour si longtemps caché...

En effet, Lysiane n'est pas partie pour rejoindre l'aventurier. Elle apparaît au quatrième acte, sur le pont du yacht qui est à l'ancre dans la rade d'Antibes et qui va appareiller pour les mers lointaines. Elle partira avec ses enfants, avec Sylvain qui lui fait enfin la déclaration directe de son amour, et qui lui demande d'unir désormais leur vie, ce à quoi elle consent.

Dénouement délicat et humain. Mais insuffisamment expliqué au public qui, sur le théâtre, a besoin de raisons plus grosses, plus détaillées pour accepter ces sortes de retournements psychologiques. Vous me direz qu'il en accepte bien d'autres sans plus réfléchir ! et que M. Dumas fils, en particulier, lui en a fait avaler d'un autre tonnage ! Certainement. Mais les auteurs médiocres s'en tirent par des affirmations véhémentes et des phrases creuses vociférées avec assurance, au milieu d'entrées et de sorties inexplicables qu'on prend pour l'action du drame.

J'ai vu faire à M. Coolus tant de reproches injustifiés que j'ai scrupule à y ajouter mes critiques de bonne foi. Pourtant je voudrais lui dire que son Sylvain Brière n'est pas achevé. On ne l'a pas vu, ni su amoureux. Et la scène finale du troisième acte n'est peut-être pas suffisante pour établir *théâtralement* son amour ; de même, le dernier acte n'est qu'une fine, jolie et délicate esquisse psychologique qui ne peut pas remplacer, pour le public, l'action nécessaire à l'intérêt de son drame. Il y a aussi une partie faible à l'acte II, l'absence du fils ne s'explique pas, c'est une petite tricherie, un léger escamotage d'un personnage qui avait sans doute gêné l'auteur dans sa paresse ?...

Mais n'importe, le mouvement du dialogue, l'apprenti savant des scènes principales, sont à mon sens des qualités majeures qui inscrivent M. Coolus parmi les espoirs de la littérature dramatique. Et sa jolie langue châtiée, son souci de ne pas nous présenter des personnages impossibles et de leur faire émettre des idées intelligentes, le mettront bientôt au premier rang.

C'est Madame Sarah Bernhardt qui jouait Lysiane. Physiiquement et artistiquement renouvelée, elle a donné à son personnage une physionomie de séduction douce et de charme tranquille et profond que je ne me rappelle pas lui avoir jamais vue, à elle ni à personne, d'ailleurs. M. Guiry a été parfait dans le rôle de Sylvain, narquois, insolent, grave et surtout ému ! ému et émouvant, je suis très heureux de le reconnaître. M. Deval, a très bien joué le rôle difficile de Gaudrey et M. Luguet s'est tiré à son avantage d'un personnage ingrat et secondaire.

JULES HURET.



Clotilde Mouton

M. ROMAIN COOLUS



Clément Dugué.

Typographie Goussier, Paris.

M^{me} SARAH BERNHARDT dans sa bibliothèque.

Les œuvres véritablement belles et qui sont assurées de vivre ne mettent décidément pas longtemps à reprendre la place qui leur est due à Paris, lorsque le hasard des événements a contraint leurs auteurs de chercher à l'étranger une hospitalité qu'ils auraient dû trouver en France, eux, compositeurs français, et que l'indifférence ou l'hostilité des directeurs parisiens leur a refusée. *Sigurd et Salammbo* n'ont pas attendu longtemps, que je sache, avant de reparaitre avec un éclatant succès sur le théâtre qui leur aurait dû faire accueil dès le premier jour, et voici que le *Fervaal* de M. Vincent d'Indy nous est rendu, non pas à l'Opéra, mais à l'Opéra-Comique et grâce à l'initiative hardie d'un nouveau directeur, un an et deux mois après avoir été représenté sur la scène de la Monnaie, à Bruxelles, tout comme l'avaient été *Sigurd et Salammbo*.

La chose est un peu déconcertante pour ceux qui, dès le premier jour, avaient répandu les bruits les plus fâcheux sur cet ouvrage, qui s'étaient légèrement égayés à ses dépens lorsqu'une scène détachée en avait été chantée aux concerts de l'Opéra, qui, l'année dernière encore, au lendemain de cette apparition si glorieuse à Bruxelles, laissaient entendre que les Belges seuls étaient capables de résister à pareille musique et qu'un tel ouvrage ne pourrait jamais se représenter sur un théâtre à Paris. Grâce soient rendues à M. Albert Carré pour s'être fait le patron de cette belle œuvre et pour avoir donné à *Fervaal*, sur le théâtre dont il disposait, la place que l'Opéra persistait à lui refuser!

Le poème légendaire de *Fervaal* est dû entièrement à l'imagination de M. Vincent d'Indy et se déroule, une fois le prologue achevé, dans une forme très soigneusement équilibrée: trois actes subdivisés en trois scènes et représentant chacun, dans toute leur force d'expansion, les sentiments qui agitent et guident l'âme de ce héros imaginaire: l'amour, la patrie, le sacrifice. Il s'agit ici — et quel qu'un de mes confrères n'a-t-il pas dénommé assez plaisamment ce poème: le *Crépuscule des Druides*? — il s'agit de la lutte entre deux races, deux religions, et l'histoire n'intervient dans ce poème que pour un fait précis: les invasions sarrasines dans le Midi de la France.

Où et comment *Fervaal*, le dernier descendant des dieux auxquels les Celtes rendaient hommage, le dernier rejeton des chefs qui commandaient au pays de Cravann, où donc et comment ce jeune héros peut-il être attaqué par des bandits sarrasins qui le blessent, mais que la belle Guilhen, leur souveraine, arrête d'un geste et d'un regard? Je ne sais, mais il serait très inutile, après tout, de déterminer exactement dans quelle région la rencontre des deux beaux jeunes gens a pu se produire: elle a eu lieu, c'est là le point essentiel, et, de la malédiction sur l'amour que *Fervaal*, à demi-mort, lance devant Guilhen, du regard voluptueusement attendri que celle-ci laisse tomber sur le pauvre blessé, il va s'en suivre, fatalement, comme dans le plus vulgaire des opéras, que l'un et l'autre, avant peu, seront entraînés par une passion réciproque, irrésistible, et demeureront inséparables jusqu'à la mort. Mais pour que tout cela arrive, il faut que

le druide Arfagard, qui a élevé *Fervaal* et sait tous les mystères de sa destinée, acquiesce au désir de la belle Guilhen et laisse l'ensorcelante Sarrasine emmener dans son royaume le jeune héros blessé, pour le soigner et le guérir au moyen de baumes surnaturels, car elle est à demi magicienne. Et le vieil Arfagard consent, cela va de soi: le prologue finit ainsi.

Voici maintenant *Fervaal* qui repose sous un large olivier dans les jardins de Guilhen, tout luxuriants d'une splendide végétation méridionale. Il est guéri, mais il ne pense guère à quitter ce lieu de délices. Arfagard, par bonheur, a de la tête pour deux et rappelle à *Fervaal* la glorieuse mission qui lui est réservée: il est, qu'il ne l'oublie pas, le dernier rejeton d'une race de chefs et de dieux engendrés par Kaito, la mère originelle, le serpent mystérieux; c'est à lui qu'incombe la tâche de relever la race celtique et le culte druidique dont le dernier refuge est au pays de Cravann et c'est pour cette besogne héroïque qu'Arfagard l'a élevé dans le mystère, au milieu des chênes — tel Joad veillant sur Joas — afin de le préparer à cette mission surhumaine.

Et voilà qu'il est temps d'agir, voilà qu'il faut retourner à Cravann, dont les chefs n'ont plus de guide et trouveront en *Fervaal* le brenn suprême, celui qui sera invincible, pourvu qu'il



Clément Dugué (Bruxelles).

GUILHEN (M^{me} Jeanne Raunay).

soit toujours resté pur de corps et d'âme; Arfagard donne rendez-vous à Fervaal à la porte de pierre, où des chevaux les attendent. Guilhen arrive, et ce sont tout d'abord, entre elle et Fervaal, de délicieux épanchements, de douces confidences, celui-ci disant son enfance joyeuse passée dans les bois, celle-ci racontant sa libre existence et son amour de la chasse, tous les deux finissant par tomber éperdus dans les bras l'un de l'autre, en dépit des appels d'Arfagard; mais, quand Fervaal, subitement éveillé de ce rêve d'amour, repousse Guilhen pour courir rejoindre Arfagard, alors celle-ci ne se sent plus de rage et se lance avec tout son peuple à la poursuite de Fervaal.

Fervaal est revenu avec Arfagard au pays de Cravann, et le sage druide, avant de le mettre à la tête de tous les brenns, évoque en sa présence Kaïto, l'Erda celtique, au milieu d'apparitions et de fantasmagories épouvantables, et la déesse, en termes ingénieusement obscurs, répète sa redoutable prophétie: « Zeus est mort, Esus dort, Yésus vient; si l'amour règne sur le monde, c'en est fait d'Esus; la mort appellera la vie, une nouvelle vie sortira de la nuit. » Arfagard comprend et envoie Fervaal endosser son armure; puis les chefs arrivent au rendez-vous, avides d'exercer le pouvoir suprême; mais Arfagard leur révèle l'existence de Fervaal, fils de Kaiderig, et tous aussitôt l'acclament. Puis commencent les graves cérémonies du culte druidique et quand un messager accourt pour annoncer que les gens du Midi viennent d'envahir Cravann, tous courent aux armes, pleins de confiance en la valeur de Fervaal. Mais celui-ci reste seul auprès d'Arfagard et lui révèle qu'il n'est plus digne de mener les autres au combat; l'amour l'a touché de son aile et désormais il ne peut plus commander à la victoire. Cependant l'oracle l'a dit: de la mort naîtra la vie, et lui-même, en mourant les armes à la main, peut servir de victime expiatoire; il s'élance au plus fort de la bataille. « Ah! Cravann va périr! » s'écrie Arfagard désespéré.

Au dernier acte, Fervaal est seul debout, entouré des cadavres de ses soldats, au milieu des cimes neigeuses de Cravann: la mort n'a pas voulu de lui, mais il est toujours résolu à périr et présente sa poitrine au couteau d'Arfagard. Tout à coup, un cri d'angoisse retentit; c'est la voix de Guilhen, et Fervaal, transporté d'amour, frappe Arfagard qui veut lui barrer le passage; il reçoit dans ses bras Guilhen expirante, Guilhen, la fleur des pays du soleil que les neiges de Cravann ont glacée, et la voici qui meurt. Fervaal reste anéanti entre les deux seuls êtres qu'il ait aimés dans ce monde et tombe à terre, mais voilà qu'une aube lumineuse éclaire

le sommet des montagnes, et le héros, fou de douleur, saisissant le corps de sa bien-aimée, monte au plus haut des monts, vers la lumière, et se perd dans les nuages en répondant à l'appel de voix mystérieuses, par un chant de joie en l'honneur du nouveau dieu d'amour.

M. d'Indy trouve, quand il le faut, des idées mélodiques tout à fait charmantes et lui, à qui on avait pu reprocher jusqu'alors un peu de sécheresse et son manque d'émotion dans les scènes de tendresse et d'amour, nous a prouvé victorieusement qu'il avait, à l'occasion, la note aussi tendre, aussi séduisante que certains musiciens qui se font, du sensualisme, une spécialité; mais ce qui confond chez lui et provoque la plus vive admiration, c'est la *maëstria* avec laquelle il se joue au milieu des combinaisons les plus complexes, c'est enfin ce merveilleux instinct qui lui fait découvrir, essayer des effets d'orchestre, des accouplements de timbres, des assemblages d'instruments tout à fait inattendus et qui produisent un effet toujours extraordinaire et souvent délicieux. Ce sens-là, cet instinct-là, Berlioz l'eut, dans le temps, au suprême degré, et c'est ainsi qu'il imagina tant de combinaisons d'orchestre auxquelles d'autres musiciens eurent, depuis, souvent recours: il ne déplaira donc pas, je pense, à M. d'Indy que, sous ce rapport au moins, je le mette en parallèle avec Berlioz.

Tout cet ouvrage est bâti — cela va sans dire, avec un auteur à ce point nourri de la manne wagnérienne — sur des motifs caractéristiques qui se décomposent, se morcellent, se développent, se marient entre eux dans la pâte orchestrale avec une aisance merveilleuse, qui se renouvellent presque à chaque page et modifient à chaque instant la coloration musicale de la partition. Dès le prologue, on découvre, soit à peine indiqués, soit déjà très affirmés, nombre de thèmes sur lesquels toute l'œuvre va s'élever, et ce prologue assez court est d'une couleur charmante. L'impétuosité des premières mesures pendant lesquelles Fervaal succombe sous le nombre des assaillants, la violence de ses apostrophes quand il maudit l'amour, la gravité attendrie du druide Arfagard, enfin la tendresse naissante de Guilhen y sont rendues et opposées de façon très heureuse et la phrase de Fervaal, en particulier: *O femme, que veux-tu de moi?*; la prière que la Sarrasine adresse à Arfagard: *Au nom du soleil*, respirent un charme invincible. On reste, à la fin de ce prologue, sous une délicieuse impression.

C'est une page exquise et d'une sérénité, d'une langueur enivrantes que le prélude d'orchestre placé en tête du premier acte — il dépendra, si vous



Clotilde Bayot.
M. VINCENT D'INDY.



Clotilde Bayot (Bisvallon).
FERVAAL (M. Imbart de La Tour)



Clotilde Bayot (Bisvallon).

Tyngström Goupil, Paris.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

FERVAAL, ACTION MUSICALE DE M. VINCENT D'INDY

Guilhen (M^{me} Jeanne Raunay).

le voulez bien, le doux repos de Fervaal dans les jardins de Guilhen; — puis quand Arfagard arrive, la musique prend un caractère plus grave et le long récit que le druide fait au jeune homme pour lui révéler ce que les destins ont décidé de lui, repose sur des thèmes nobles et sévères dont quelques-uns nous sont déjà familiers et acquièrent ici tout leur sens. La très longue scène qui va suivre entre Fervaal et Guilhen est encore supérieure, avec les tendres confidences sur leur passé qu'ils se font l'un à l'autre, avec ces vibrants hymnes à la joie que lance Fervaal, avec ces souvenirs de jeunesse indépendante et sauvage qui viennent sur les lèvres de Guilhen, avec ce double aveu d'amour et de joie douloureuse qui s'échappe de leurs bouches rapprochées, — quel élan dans le cri de Fervaal: *Ta beauté ranime mon esprit perdu*, quelles caresses enlacantes dans la phrase de Guilhen: *Comme la vigne au robuste olivier s'attache!*... — et cet acte si puissant d'un bout à l'autre se termine, après la fuite de Fervaal, par le cri de guerre que la Sarrasine, délaissée, lance contre les gens du pays de Cravann.

Le second acte se divise en deux parties bien distinctes. La première à laquelle un très beau prélude sert de préface, est remplie par les évocations d'Arfagard, par les apparitions des divinités druidiques, puis de la déesse Kaito qui répète sa menaçante prophétie dans un chant soutenu au loin par les voix des femmes et les saxophones, et toute cette partie surnaturelle s'appuie sur des dessins et des développements d'orchestre on ne peut plus sinistres et terrifiants. Tout est joie et lumière, au contraire, dans la scène de l'arrivée des chefs et de leurs clans; les motifs sont ici d'une impétuosité irrésistible et se croisent, se mêlent, se répondent dans un ensemble d'un grouillement sonore comparable au tableau de l'Incendie, dans le *Chant de la Cloche*. Enfin la cérémonie religieuse des druides se déroule avec un calme imposant — c'est cette page-là, si facile à comprendre et d'une inspiration si franche, que l'on avait si mal comprise aux concerts de l'Opéra; — puis, quand Fervaal a reçu le commandement suprême, il lance un vibrant cri de guerre auquel les Celtes répondent en frappant sur leurs boucliers, et l'acte entier, après ces entrées de personnages et ces mouvements de la foule, supérieurement rendus au moyen de l'orchestre et des voix qui bouillonnent, s'achève sur une phrase désolée d'Arfagard: tout est perdu par la faute irréparable de Fervaal!

Le dernier acte est certainement celui qui atteint au plus haut degré de douleur et d'émotion. Ce prélude, que traversent les sifflements de la bise, est sinistre et glacial au possible; puis, quand le rideau se lève sur la montagne d'Iserlech, toute blanche de neige, contre laquelle Fervaal s'appuie, immobile, au milieu de ses amis massacrés, l'orchestre reprend et modifie un nouveau thème, celui du

désespoir, sur lequel repose tout le début de ce tableau si lugubre. Arfagard paraît, et la scène, d'abord si sombre avec le chant désespéré de Fervaal: *Terrible nuit, nuit de deuil et d'horreur!* s'échauffe et se colore d'un enthousiasme religieux, lorsque Arfagard lève son couteau, va immoler, pour le triomphe de sa race et de sa religion, le jeune héros qu'il a élevé avec amour, — ici, la phrase que chante Arfagard est vraiment superbe — mais tout change à l'appel désespéré de Guilhen.

Arfagard est frappé par Fervaal; les deux amants sont déjà dans les bras l'un de l'autre et chantent leur amour invincible avec une frénésie extrême — on retrouve ici tous les thèmes de l'amour, du premier regard de Guilhen, etc. — et les chauds enlacements de Fervaal, les derniers soupirs de la Sarrasine après que son bien-aimé l'a ranimée un instant par quelques gouttes d'eau répandues sur ses lèvres forment une scène toute débordante de la passion la plus vive et la plus douloureuse. Guilhen meurt et la musique alors atteint presque au sublime: l'épouvante et l'écrasement de Fervaal, son cri de désespoir: *Ils dorment tous, ceux que j'aimais!* sa douce invocation: *Ce sont les roses*, et puis, enfin, son délire prophétique, son élan de foi vers la religion d'amour, l'emportement avec lequel il se saisit de la dépouille adorée et monte vers les régions supérieures, tandis que tout l'orchestre semble s'élever avec lui et que, dans l'éther, des voix mystérieuses appellent le jeune héros vers l'Orient, vers la lumière, ont inspiré à M. d'Indy une page admirable: il n'est pas de conclusion plus grandiose, — après celle de *la Valkyrie*.

Cet ouvrage, si hérissé de difficultés de toute sorte, est rendu par l'orchestre de l'Opéra-Comique, que M. Messager dirige d'une main très ferme, avec une sûreté, une chaleur, une éloquence absolument nouvelles, et, si je parle avant tout de l'orchestre, c'est qu'il tient ici la partie la plus importante, et de beaucoup; mais les chanteurs aussi, dont la tâche n'est pas facile, ont droit à des éloges et les chanteurs ne doivent pas être oubliés. M. Imbart de La Tour et Madame Jeanne Raunay, qui avaient créé à Bruxelles les personnages de Fervaal et de Guilhen, les chantent encore à Paris et y seraient, pour dire le vrai, difficiles à remplacer: le premier soutient le rôle écrasant de Fervaal avec une vaillance extraordinaire et la seconde, malgré sa voix un peu sèche, est singulièrement troublante et séductrice en Guilhen. M. Beyle, chanteur solide, a bien traduit le fanatisme impitoyable d'Arfagard et Madame

Dumont fait sonner une belle voix dans les sombres prophéties de Kaito.... Finalement, et tout ayant marché à souhait, lequel aura été le plus heureux, M. d'Indy de rencontrer M. Carré ou M. Carré de patronner M. d'Indy?

ADOLPHE JULLIEN.



Guilhen (Mrs. Jeanne Raunay)



Desdemone (Mrs. Evián)



Sorah (Mrs. Yabne)



Dorothee (Mrs. Dallet)



GYMNASE DRAMATIQUE

L'Aînée

COMÉDIE EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX DE M. JULES LEMAITRE

On a beaucoup discuté les premiers jours, sur les tendances de la pièce de M. Jules Lemaitre. On lui a prêté des intentions, très généralement, sans qu'il eût songé à en emprunter. On a presque failli lui faire grise mine de n'avoir pas donné un sous-titre à sa comédie, comme faisaient nos pères, gens simples, qui aimaient à mettre les points sur les i, et qui pensaient qu'on ne s'explique jamais trop.

Or, je me tromperais fort si M. Jules Lemaitre avait voulu faire une pièce à tendances, à intentions, et à sous-entendus satiriques. C'est, je crois, simplement une pièce d'observation de la vie, vue avec une certaine indulgence railleuse et un certain scepticisme sensible, qui sont particuliers à cet écrivain.

Voilà-t-il pas que d'abord on croyait que M. Lemaitre avait voulu faire une amère satire des protestants. M. Jules Lemaitre n'est jamais amer: il est attentif. S'il avait voulu faire une satire des protestants, il aurait intitulé sa comédie: *Les Protestants*, c'est certain, car il a l'esprit direct du moins en ce qui concerne les titres de ses pièces. *Révoltée*, le *Pardon*, l'*Age difficile*, sont des titres trop exacts, trop explicites, pour que l'on puisse, même un instant, supposer que l'*Aînée* veuille dire autre chose que l'*Aînée*.

S'il y a, en passant, quelques observations sur le contraste entre l'austérité que suppose l'intérieur d'une famille de pasteur

et le désordonné qui règne en réalité dans une maison où domine l'élément filles à marier, c'est que ce contraste était trop amusant pour le laisser échapper.

Mais cela n'est que le cadre, le décor, et le tableau proprement dit, c'est bien, et surtout, celui de l'âme d'une jeune fille qui se voit passer vieille fille, et cela parce qu'elle est la « sœur aînée ».

C'est une situation assez fréquente dans la vie, et il est étonnant qu'elle n'ait pas été mise plus souvent au théâtre, car elle est fort dramatique. Mais justement le propre d'un bon auteur comique (et il est superflu aujourd'hui de dire que M. Jules Lemaitre en est un excellent) est de traiter un sujet qui était sous la main de tout le monde, et que personne ne prenait.

La situation de l'*Aînée* qui ne se marie pas et voit successivement se marier ses sœurs, est très poignante dans la réalité. Quelquefois elle atteint des intensités de souffrance qui seraient proches de la tragédie. Des haines mortelles sont nées parfois de ces déceptions. Il est des sœurs qui n'ont jamais pardonné le mariage d'une sœur plus jeune, et qui se sont vengées le plus cruellement qu'elles ont pu, tantôt d'un seul coup, tantôt à petit feu. Aussi, la Lia de M. Jules Lemaitre est-elle vraiment bonne et facile de ne pas se montrer plus méchante, plus dépitée et plus vindicative.

Elle aurait pu jeter plus de



M. Jules Lemaitre (de l'Académie Française).

flammes. Mais nous aurions eu moins de sympathie, moins d'affection pour elle.

Souvent, dans les familles à plusieurs filles, on demeure ferme sur le principe de marier l'aînée la première. C'est du moins un principe encore assez en vigueur dans les familles de province française qui ont conservé les traditions. Vous aimez mon Irma, c'est très bien, cher Monsieur, mais elle ne se mariera que quand ma Léonie, qui est son aînée, sera mariée. Il arrive trop fréquemment que le prétendant à la main d'Irma, congédié ou ajourné, ne revient plus, et que le prétendant pour Léonie, ne se présente pas. Alors c'est Irma qui en veut à mort à son aînée de l'avoir empêchée de se marier.

M. Jules Lemaitre a pris la situation inverse. Le pasteur Petermann laisse bien cordialement ses filles considérer le mariage comme une course au clocher, pour ne point dire comme un *foot-ball*. Norah, Desdémone, Dorothée, Josabeth, Elsa, Hedwige, ne se feront aucun scrupule de souffler à leur bonne, à leur chère petite sœur aînée les maris qui s'étaient successivement présentés comme possibles, ou même comme presque certains.

Et pourquoi? Parce qu'elle est trop parfaite, parce qu'on la juge supérieurement raisonnable, et par conséquent toujours prête au sacrifice et au pardon. En un mot, on la considère comme celle qui est à part, et c'est un peu la clef de toute la pièce. Aussi comprendra-t-on fort bien que cette pauvre Lia, lorsque sa dose de patience fraternelle et féminine sera à bout, s'insurge, se révolte, et pousse un véritable, un profond cri de rancune douloureuse à l'adresse de sa vertu, qui finit par lui créer un « privilège à rebours ».

Dans cette maison austère et tumultueuse, guindée et évaporée, Lia se voit d'abord enlever par cette étourdie de Norah le pasteur Mikils que tout le monde considérait comme un parti excellent et logique pour elle-même : cette Norah sournoise plaisantait même sa sœur sur ce ménage futur de deux perfections. Première déception que Lia accepte non sans noblesse. Son caractère en prend même une beauté.

Lorsque toutes les sœurs sont casées sauf Lia, l'aînée, et la toute dernière, Dorothée, plus grand chance de trouver des époux. La maison est sensiblement moins gaie et le chef de la famille est à demi ruiné. Par bonheur, il se présente pour Lia un vieux respectable et posé, M. Muller; c'est toujours cela si le rêve était autre. Lia, froissée dans son tendre sentiment caché (elle vient d'apprendre que Mikils a été trompé par Norah et que ça n'a pas été long) accepte avec une espèce de résignation lasse d'épouser M. Muller. Crac! Dorothée, avec une rouerie, une audace, une absence de scrupules que l'on a trouvée, le premier soir, un peu accentuée, mais que nous trouvons au contraire d'une parfaite franchise et exactitude d'observation, s'empare de ce bon M. Muller, et les parents eux-mêmes annoncent à leur fille aînée, avec des ménagements qui la crispent, cette façon de bonne nouvelle.

Pour le coup, la révolte commence. « Tu trouveras, dit avec onction le pasteur à sa fille, une consolation dans la prière. » « Non, mon père! » répond avec une énergie inconnue la pauvre Lia, et cela plonge dans l'étonnement le pasteur et sa femme qui ne peuvent comprendre et ne comprendront jamais que les sermons ne sont édifiants, surtout dans la vie, que pour ceux qui les font.

De la révolte à l'énervement, il n'y a qu'un pas. Un voisin de



LIA (Mlle Després)
Chapeau de M^{me} Carlier.

campagne, ami et confident de Lia, pour qui il a une affection quasi-paternelle, invite à un garden-party toute la famille qu'il fait se retrouver. Le pasteur Mikils et sa femme sont de la fête. Il va bien, le pasteur, maintenant que, grâce à Lia, il a pardonné à Norah! Il plaisante agréablement son « caractère sacré », il devient amoureux et indulgent, sceptique et sensuel. Enfin, il n'y a donc que Lia, réduite au rôle de tante chargée de bercer les enfants des autres avec des chansons où elle met la mélancolie de sa propre vie, il n'y a donc que Lia qui ne s'amusera pas parmi tout ce monde qui s'amuse. Elle est triste, « triste de toute la gaieté de sa pauvre toilette ». Aussi survient fort opportunément le neveu du voisin de campagne, un officier de hussards. Cet officier traite cette jolie vieille fille comme un hussard peut le faire; il profite de ses nerfs, de ses déceptions, de tous ses regrets. Mais, au moment où les hussards ont l'habitude de réussir, celui-ci échoue, parce que Lia — et ceci est une conception très délicate, très

juste et très pitoyable, — a une révolte de toute son honnêteté native et acquise. Seulement, comme il est difficile de sortir parfaitement indemne de la chambre d'un officier de hussards, Lia n'en sortira qu'horriblement compromise aux yeux de tout son petit monde hypocrite et formaliste, mais justifiée à ses propres yeux, ce qui suffit à sa fierté et à sa pureté. Beaucoup de gens, parmi lesquels le lieutenant de hussards le premier, trouveront que « c'est idiot ». Mais point ceux qui ont pris la noble habitude de ne relever que d'eux-mêmes.

Lia est un peu traitée désormais en brebis galeuse dans son intérieur. Le scandale l'a rendue fort malade, on n'a point pitié d'elle; on sait qu'il y a de la fumée et pas de feu, mais on ne lui pardonne point, car le scandale est pour le monde bien pire que le péché. Et pourtant, comme le dit excellemment Norah lorsqu'elle intervient avec courage en faveur de la pestiférée, de toutes les nombreuses manières de pécher « les plus voyantes ne sont pas toujours les pires ».

Il faudra bien pourtant que l'accroc donné à la tradition de vertu qui régnait dans la famille « depuis la confession d'Augsbourg » soit pardonné. Non pas parce que cet accroc n'existait qu'en apparence; mais surtout parce que le voisin de campagne, après avoir présenté les excuses et la demande de son coquin de neveu, finit par épouser pour son compte (par un coup de théâtre amusant et même un peu vaudevillesque) la pauvre, la délaissée, l'aimante Lia, et que l'essentiel, comme le dit le pasteur Petermann, est de caser ses filles.

Voilà la pièce en quelques mots. Je crois avoir réussi, par cette analyse, à la dépouiller complètement de tout ce qui la rend charmante, vive, attrayante, pleine de délicieux détails de sensibilité vraie, de moquerie juste, de sens exercé de la vie. C'est le propre de toutes les analyses.

L'interprétation fut digne de la pièce. M. Boisselot, M. Numès, s'y montrèrent, comme à leur habitude, des comédiens parfaits, doués d'autant d'humour que de mesure.

M. Mayer réussit à faire une très bonne silhouette caricaturale autant qu'il fallait de ce pasteur Mikils, qui est bon et faible, solennel et naïf. Une mention aussi à MM. Lérand, Gauthier.

Mesdames Samary, Paule Evian, Berthou, Damis, Serbrun, Dallet (dans le rôle si gai, si fringant de Dorothée qu'elle rendit avec le piment qu'il fallait) furent excellents. Mademoiselle Yahne exprima finement dans son rôle de Norah, la moquerie



ELSA (Mlle Berthou)

sournoise, le bon sens un peu sec, mais aussi toute la bonté dont est capable une femme qui n'a pas de concurrence à craindre pour elle-même.

Mais la soirée appartenait certainement à Mademoiselle Suzanne Després, qui a fait un début des plus remarquables. Cela n'a point surpris ceux qui, comme nous, la suivirent depuis ses représentations de l'Œuvre, et devinèrent entre autres, lors de sa création exquise de Rautendelein dans la *Gloche engloutie*, un des avènements les plus brillants, les plus certains, parmi les générations dramatiques qui arrivent à leur tour sur la scène. Mademoiselle Suzanne Després ne peut manquer d'aller loin, et très loin. Elle a la ligne svelte, souple et vrai-

ment élégante; elle a la voix, elle a la sensibilité et, surtout, elle a l'art. Elle a certainement plus d'art encore que de métier, ce qui ne veut pas dire, au contraire, que son métier ne soit très exercé.

Mais elle se différencie de tant d'artistes qui, actuellement, ont plus de métier que d'art. Mademoiselle Suzanne Després est un des plus beaux tempéraments d'artistes qui se soient révélés depuis quelques années.

Nous sommes heureux que ses débuts aient été associés à une pièce qui comptera parmi les meilleures, les plus humaines et les plus fouillées de l'auteur du *Pardon*.

ARSÈNE
ALEXANDRE.



JOSABETH (Mlle Damis)

LA REPRÉSENTATION LYRIQUE

DU CERCLE DE L'« UNION ARTISTIQUE »

Le Cercle de l'Union artistique a remplacé depuis quelques années ses matinées musicales exclusivement consacrées à l'exécution d'œuvres de membres du cercle, par des soirées où ne figurent que des noms de maître incontestés. Personne ne se plaint de ce changement, même les amateurs qui cessent d'être joués, car ils ne peuvent juger déshonorant de céder la place, comme cette année, à un Gluck et à un Wagner. Donc, le 28 du mois dernier, les spectateurs et les spectatrices, filles, femmes, sœurs et mères des membres du cercle, étaient conviés à entendre un acte d'*Iphigénie en Tauride* et un tableau du *Crépuscule des Dieux*.

L'acte d'*Iphigénie en Tauride* destiné à donner une idée saisissante de l'œuvre de Gluck, a été l'objet d'une intelligente sélection dans la partition.

Voici la situation au milieu de laquelle il se déroule. Iphigénie, sauvée du sacrifice, qui a rendu son nom à jamais célèbre, a été transportée par Diane en Tauride. Dans cette contrée, elle est devenue prêtresse de la chaste déesse. Presque en même temps, son frère Oreste, fuyant la Grèce après avoir tué Clytemnestre, sa mère, a été jeté par la tempête sur la côte de cette même Tauride. Fait prisonnier en même temps que son immortel ami Pylade, il doit, suivant les usages inhospitaliers du pays, être immolé avec lui. Et précisément, ils sont enfermés tous les deux dans la crypte du temple de Diane où Iphigénie est prêtresse.

Le rideau se lève sur ce dernier décor. Oreste, qui vient d'être violemment séparé de Pylade, est seul, en proie à ses remords. Il tombe accablé au pied de l'autel et bientôt il est assailli par les Furies vengeresses.

Iphigénie vient visiter le prisonnier. Elle ne le reconnaît pas et elle n'est pas reconnue de lui, mais elle apprend de sa bouche qu'elle est deux fois orpheline, que son père Agamemnon et que sa mère Clytemnestre sont morts tragiquement.

Saisie d'horreur à cette révélation, elle éloigne Oreste et, restée seule, elle se lamente sur la destinée effroyable qui frappe sa famille. Puis, comme elle croit Oreste mort lui aussi, elle rend les suprêmes honneurs aux mânes de son frère.

Iphigénie en Tauride a été représentée pour la première fois, le 18 mai 1779 à Paris, où Gluck, alors l'hôte de la France, put surveiller les répétitions. L'auteur des paroles, Guillard, s'est inspiré d'une tragédie de Guymond de la Touche. La partition a été dédiée à la reine Marie-Antoinette, protectrice passionnée de Gluck, alors que Madame Du Barry, par esprit d'opposition à la reine beaucoup plus que par dilettantisme, soutenait Piccini. Un chanteur et une chanteuse hors de pair, Larrivière et Mademoiselle Levasseur jouaient, l'un Oreste, l'autre Iphigénie.

Aux amateurs de curiosité théâtrale nous dédions cette information, que l'œuvre de Gluck a été payée vingt mille livres et que l'auteur a reçu, en outre, quatre mille livres de gratifica-

tion. Si l'on tient compte de ce que le droit proportionnel sur les recettes a été pour le compositeur, une conquête de ce siècle dont Gluck n'a donc pas pu bénéficier, si en outre on se rappelle que vingt-quatre mille livres en 1779 vaudraient aujourd'hui plus du double, on ne saurait dire que Gluck, compositeur allemand, ait eu à se plaindre des mécènes français.

Et, de son côté, le public de 1779 a justement glorifié le grand musicien. Jamais Gluck n'a été mieux inspiré que dans cette œuvre. *Iphigénie en Tauride* a mis fin à la guerre entre les Gluckistes et les Piccinistes par la pleine déroute de ces derniers. Les privilégiés qui assistaient, le 28 avril, à la représentation du *Cercle de l'Union artistique*, ont unanimement ratifié le jugement des Français du temps de Louis XVI. La perfection de l'interprétation, de la mise en scène et de la décoration ont complété leur jouissance artistique. Madame Caron, dans *Iphigénie*, a été superbe de diction et d'attitude. J'espère vivement que le grand public, soit dans un concert, soit dans un théâtre, pourra l'entendre, et ce qui doit s'ajouter quand on parle de cette mime incomparable, la voir en cette admirable incarnation. Après d'elle, MM. Bouvet et Manguière se sont fait justement acclamer. Orchestre excellent, dirigé par M. Georges Marty.

Le *Crépuscule des Dieux* a cent ans de moins que l'œuvre de Gluck. Qu'importe du reste l'âge des chefs-d'œuvre ? L'éternité ne connaît pas la chronologie.

C'est à Bayreuth que l'œuvre de Wagner a été donnée pour la première fois, le 18 août 1876, avec, pour interprètes, Unger,

dans Siegfried, Gora, dans Gunther, Siehr, dans Hagen. Les trois filles du Rhin s'appelaient Lilly, Marie Lehmann et Lammert.

Très bien choisi le tableau du *Crépuscule*, représenté devant le Cercle de l'Union artistique.

Décor merveilleux. Un site sauvage aux bords du Rhin. A gauche, le fleuve, à droite un chemin qui monte à travers des rochers et va se perdre dans une sombre forêt de sapins. Dans l'eau jouent gaiement les trois filles du Rhin, Voglinde, Welgunde et Flosshilde.

Elles semblent oublier le vol dont elles ont été victimes; ce nain qui leur a ravi l'or dont elles étaient gardiennes, qui a forgé avec le fruit de son larcin un anneau que Siegfried a conquis à son tour.

Mais voici justement Siegfried, le fils des Dieux, le héros rayonnant qui symbolise la Jeunesse et la Vie. Dans son costume clair avec sa cuirasse d'argent il représente vraiment la joie insouciance.

Siegfried s'est égaré pendant une chasse à l'ours. Des voix l'appellent. Il va dans la direction de ces voix. Ce sont les filles de l'onde qui lui ont crié: « Siegfried! Siegfried! » Par la séduction d'abord, par la menace ensuite ces sirènes fluviales essayent de reconquérir l'anneau qu'elles savent être dans la possession du jeune héros.

Mais Siegfried que les mots tendres auraient peut-être vaincu se redresse contre la menace et ne rend pas la bague magique.

Cependant la chasse se rapproche. On cherche Siegfried. Les appels se croisent. Gunther, Hagen entrent en scène suivis de valets portant le gibier tué. Les chasseurs prennent place pour boire. Ils vident les outres dans les cornes de bœuf qui



Clair Boyer.
UNE FILLE (M^{lle} Boyer)
Iphigénie.



Clair Boyer.
UN SERVITEUR DU TEMPLE (M. Bothier)
Iphigénie.



Clair Boyer.
GUNTHER (M. Bothier)
Crépuscule des Dieux.



Clôté Roger.

Typographe Goupil, Paris.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

M^{me} Rose Caron. — Rôle d'Iphigénie.



Clôté Roger.

ORESTE (M. Bouvot)
Iphigénie



SIEGFRIED (M. Saléza)
Crépuscule des Dieux



PYLADE (M. Mangivière)
Iphigénie

leur servent de coupes et bien abreuvés ils demandent à Siegfried de chanter.

Siegfried chante. Il dit les prouesses de sa jeunesse, le nain Mime, le monstre Fafner tués par lui et comment un oiseau lui indiqua le chemin menant au rocher où dormait la Valkyrie entourée de flammes. Le reste de ses exploits est imprécis dans sa mémoire. C'est que Hagen son compagnon est un traître qui lui a fait boire autrefois le philtre d'oubli et Siegfried inconscient a donné Brunehild sa divine fiancée au roi Gunther.

Hagen n'a pas désarmé. Pendant que Siegfried continue son récit, il verse, pour lui rendre la mémoire, le jus d'une herbe magique dans la corne où le héros va boire. Siegfried revoit alors soudain tout son passé, Brunehild réveillée par lui d'un long sommeil et lui donnant son amour.

A cette vue, la surprise, l'effroi, s'emparent de tous et Hagen, se faisant le vengeur du roi outragé, frappe Siegfried de son épieu de chasse dans le dos.

Les dernières plaintes du héros mourant sont une sorte d'hymne d'amour à l'adresse de Brunehild et Siegfried expire en prononçant le nom de la bien-aimée. Ses compagnons l'emportent sous le rayon pâle de la lune bientôt voilée par un rideau de nuages, pendant que se déroule

une admirable marche, véritable oraison funèbre, retraçant la vie du héros et qui restera, ainsi que tout le reste du tableau au surplus, comme une des pages les plus sublimes du maître du Bayreuth.

M. Saléza a été un admirable Siegfried. Il a merveilleusement personnifié ce héros à la fois rude et tendre. A côté de lui MM. Ballard et Rothier ont donné un saisissant relief aux personnages de Hagen et de Gunther. On ne saurait trop dire aussi le charme de Mesdames Marignan, Sujol et Marty dans la scène des filles du Rhin qui exigeait le concours d'artistes sûres et vraiment musiciennes.

Quant aux autres éléments nécessaires d'un succès, le Cercle les avait mis triomphalement dans son jeu, avec un orchestre dirigé par M. Chevillard, des costumes dessinés par Landolf, des décors brossés par Mennessier et l'appoint des conseils éclairés donnés par un homme de la valeur de M. Alfred Ernst, le traducteur du *Crépuscule des Dieux*. Cela dit sans diminuer en quoi que ce soit le mérite de la Commission de musique du Cercle qui, pour l'œuvre de Wagner comme pour celle de Gluck, a eu la principale part dans cette heureuse mise au point d'une représentation unique dans les fastes d'une réunion d'amateurs.

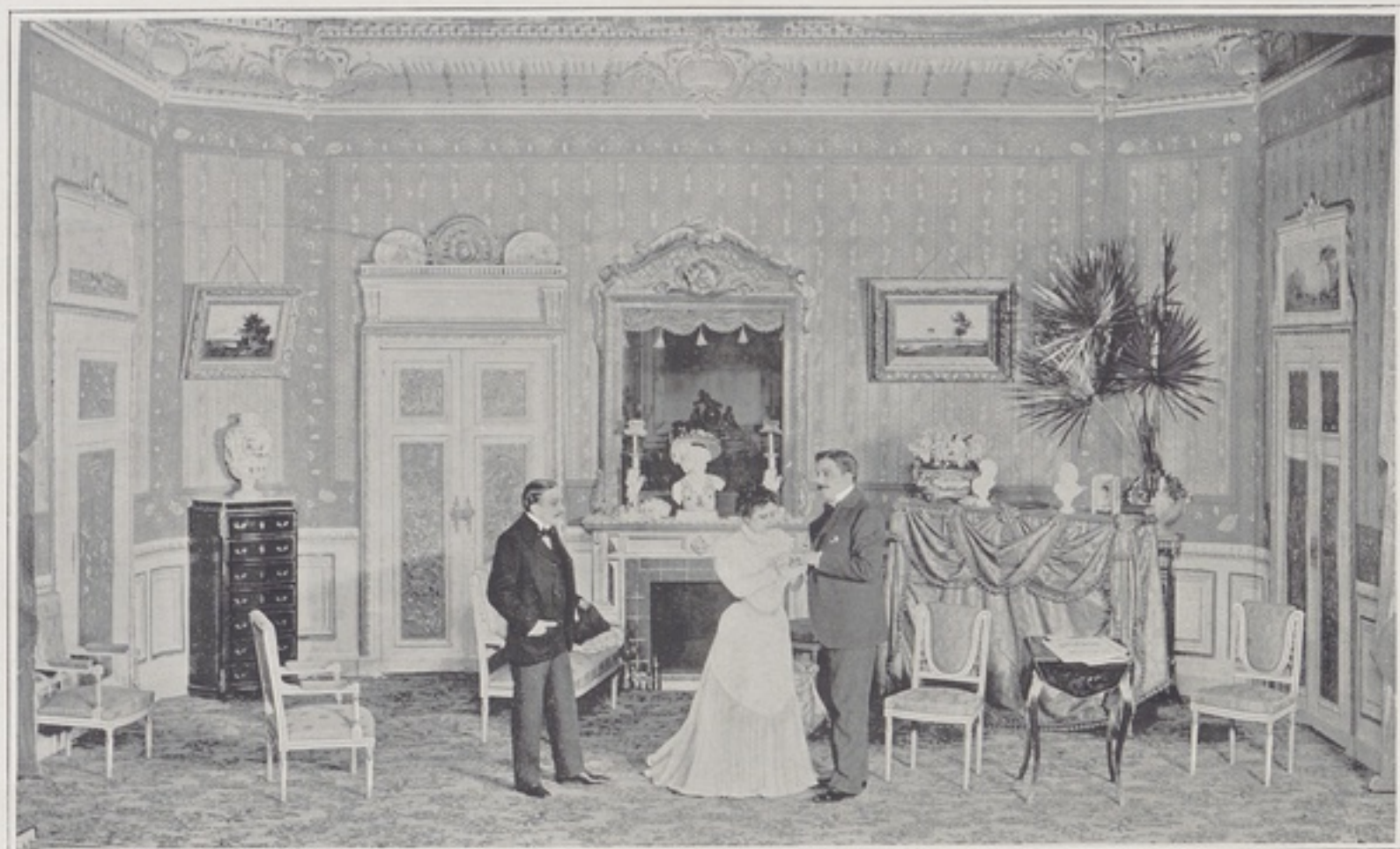
GASTON JOLLIVET.



Clôté Roger. FURIES (M^{me} G. Marty)

WELGENDR (M^{me} Sujol)
Crépuscule des Dieux

WELGENDR (M^{me} Marignan)



Cléd Beyer.

MIRANDEY (M. Charles Lamy) ÉVA (M^{me} Cheirel) DUBREUIL (M. Dubose)

ACTE I^{er}

THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL

LE BOULET, COMÉDIE EN TROIS ACTES, DE M. PIERRE WOLFF

« Ce n'est pas une pièce du Palais-Royal! » ont dit les amis de la vieille gaieté française, après avoir vu *le Boulet*. On pourrait leur répondre par la bouche même d'un des personnages de la pièce qui, interrogé sur la question de savoir s'il préfère la brune à la blonde, réplique avec sagacité : « qu'une femme soit blonde, brune ou rousse, du moment qu'elle me plaît...! » Le public a pensé comme Mirandey.

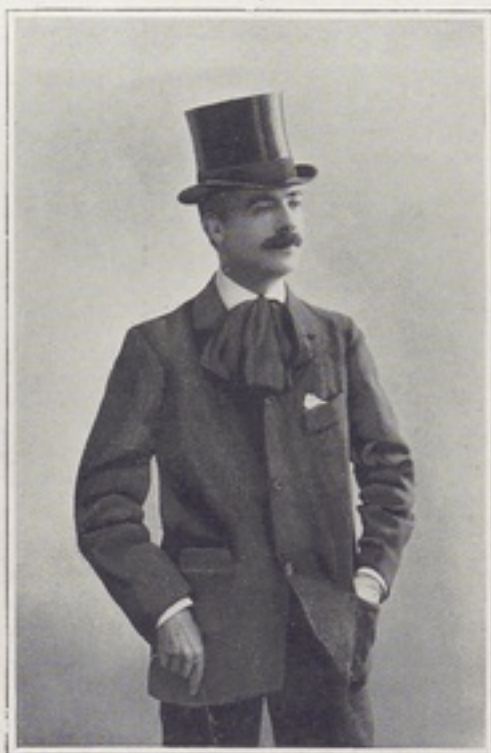
En un jour de tendresse, Dubreuil (M. Dubose) a recueilli l'adorable Eva (Madame Cheirel) venue de Bordeaux. Ce jour a duré trois ans, mais la tendresse s'est prolongée beaucoup moins longtemps : l'apparente douceur d'Eva agace singulièrement Dubreuil qui en a assez de traîner ce boulet et qui, d'ailleurs, s'est laissé reprendre par les charmes d'une ancienne amie, Jeanne Derive (Mademoiselle Piernold) ; Eva flaire le coup et la riposte ne se fait attendre ! Elle file un beau soir pour l'Italie avec Fronsac (M. Raimond) le meilleur ami de son mari... naturellement. Fronsac est un naïf, un sentimental et, de plus, millionnaire. Eva l'enveloppe si bien qu'elle se fait épouser par lui.

Au retour, Fronsac et Dubreuil se retrouvent en présence : la jalousie rétrospective de ce dernier, s'allume et amène un duel que couronne une réconciliation des deux hommes : leur amitié s'en est doublée, ils se tutoient, ne peuvent plus se passer l'un de l'autre. Mais Eva ne saurait

vivre tranquille ni laisser les autres en paix : furieuse de se voir obstinément fermer les portes des salons du monde où son mari est seul invité, elle imagine d'introduire dans la maison, sous prétexte de se distraire, une ancienne camarade de fête de Bordeaux, Mathilde (Mademoiselle Frédérick). Ici Fronsac éclate, mais grâce aux conseils de Mirandey (Lamy) un raisonneur des plus amusants, on se raccommode... La toile tombe sur le baiser final de Fronsac et d'Eva.

Cette analyse fort succincte ne donne, je l'avoue, qu'une faible idée de la facture de la pièce. M. Pierre Wolff possède un genre très personnel : ironique, sceptique et amer, il ne se préoccupe pas de savoir si ses personnages plaisent au public : il les fait agir conformément au but de sa pièce. Au lieu des fantoches conventionnels et bouffons que l'on est accoutumé de voir s'agiter sur la scène du Palais-Royal, M. Pierre Wolff nous montre des êtres animés de passions et doués d'âmes ; les âmes ne sont pas toutes belles, ni les passions bien honnêtes, mais l'auteur croirait manquer à la vérité s'il ne les présentait telles qu'il les voit.

La moralité de la pièce est très morale, si elle n'est pas consolante : c'est que l'homme doit se défier de ses sens, aussi bien que de sa nonchalance et que la femme, illégitime ou légitimée finit toujours par être un Boulet. C'est le procès du collage.



Cléd Beyer. M. PIERRE WOLFF

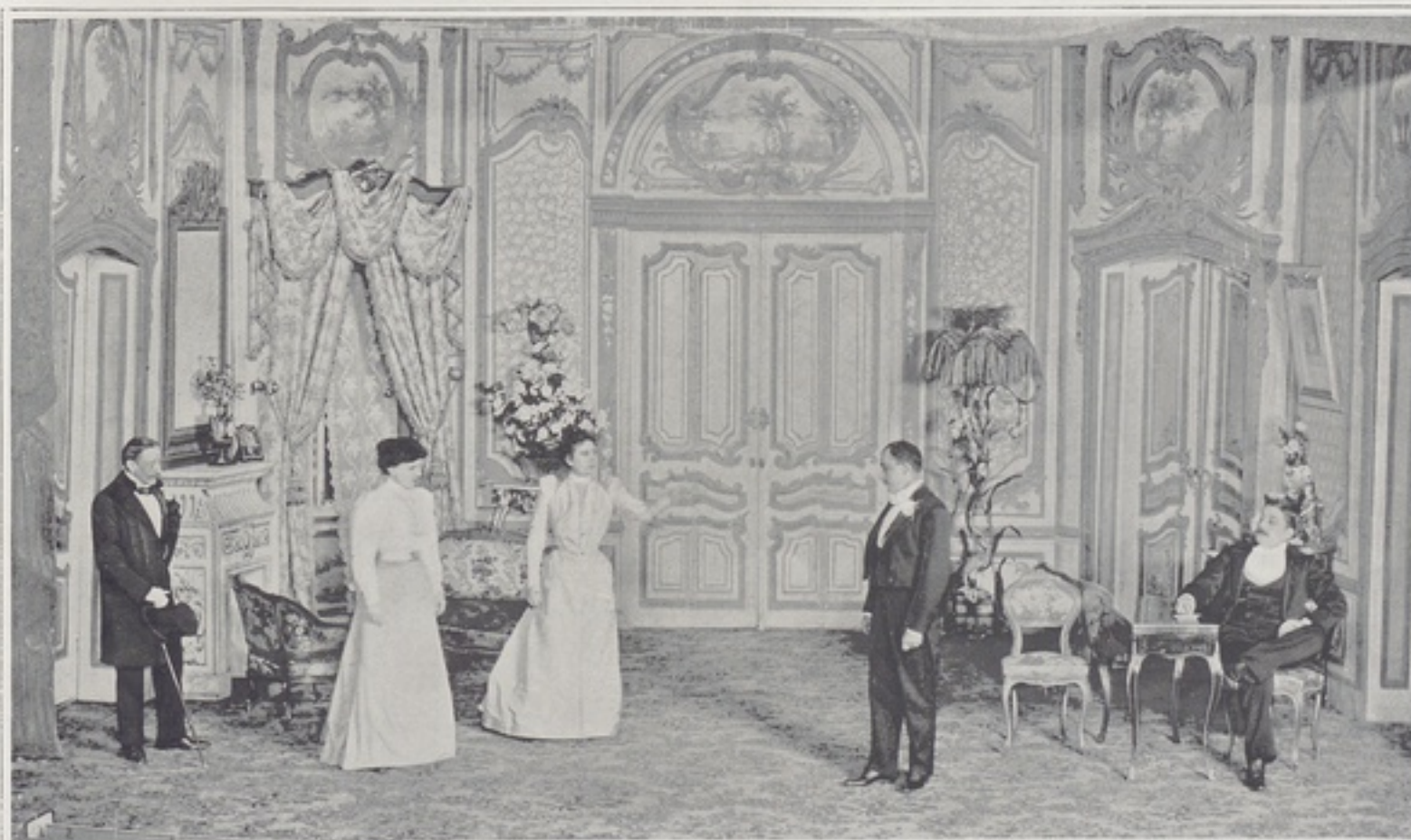


Cléd Beyer.

JEANNE DERIVE (M^{me} Piernold) DUBREUIL (M. Dubose)

MIRANDEY (M. Charles Lamy)

ACTE I^{er}



Cléd Beyer.

MIRANDEY (M. Charles Lamy) MATHILDE (M^{me} Frédérick) ÉVA (M^{me} Cheirel)

DE FRONSAC (M. Raimond)

DUBREUIL (M. Dubose)

ACTE III

On assure que MM. Mussay et Boyer ont hésité longtemps avant de jouer le *Boulet*. Ils ont fait preuve de hardiesse et surtout de bon goût littéraire en risquant l'aventure; ils doivent s'en réjouir aujourd'hui.

Et cette tentative aura eu, en outre, un résultat capital: c'est de montrer la solidité, la cohésion et la souplesse de la troupe du Palais-Royal: le *Boulet* est interprété avec autant de finesse, de mesure, d'élégance qu'il l'eût été au Gymnase et au Vaudeville. Ces comédiens que l'on croyait voués aux basses bouffonneries, se sont montrés de parfaites gens du monde, d'une entière correction, irréprochablement habillés, aussi snobs qu'il convient de l'être sans blesser la vraisemblance. Dubosc remplit le rôle de Dubreuil avec un parfait naturel qui rappelle le jeu d'Achard. Raimond rend de la façon la plus fine et la plus spirituelle la physionomie de Fronsac, le seul personnage sympathique de la pièce. Lamy tire du rôle de Mirandey, qu'il joue d'un ton de sceptique un peu fatigué, des effets imprévus: il mène la pièce; j'ajouterais qu'il semble que l'auteur se soit incarné dans ce drôle de petit homme. Madame Cheirel soutient vaillamment et avec l'assurance d'une artiste accomplie, le rôle très lourd d'Eva, « le boulet », rôle peu sympathique où, à certains moments, elle doit tenir tête à tout le monde et, comme une chatte traquée, jouer des griffes et des

dents pour se défendre. Mademoiselle Piernold apporte, dans le personnage un peu estompé de Jane Derive, une grâce nonchalante qui contraste aimablement avec la tension générale de la pièce. N'oublions pas Mademoiselle Frédérick, la camarade de Bordeaux, bonne fille, simple et de bon sens, ni Mademoiselle Grimault, la femme du monde, maîtresse de Mirandey, dont la silhouette élégante, si rapidement qu'elle traverse la pièce, ne saurait passer inaperçue.

La mise en scène, qui ne comporte que des intérieurs, est particulièrement soignée: partout règne le *modern style*, l'élégance sobre, la décoration discrète.

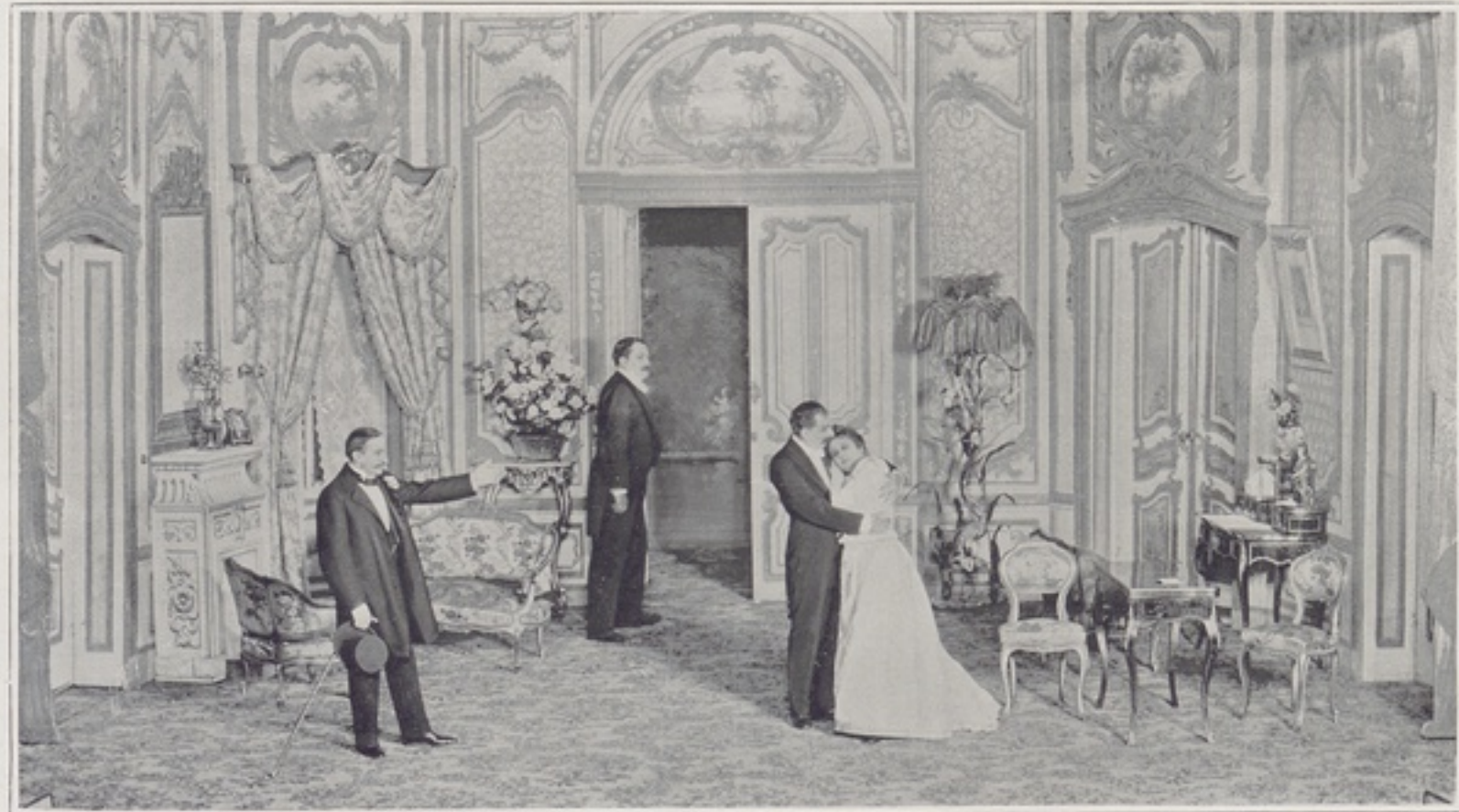
La critique s'est posé cette grave question: *Le Boulet* est-il une pièce « rosse » ou ne l'est-il pas? Avant d'y répondre, il faudrait d'abord constater que la roserie n'est point une découverte nouvelle. Si l'on dépouille ce mot de l'attrait dont le revêt un inutile barbarisme, on verra que toute œuvre qui cingle les ridicules humains est une pièce rosse. Dans chaque pièce de Dumas fils, éclate la roserie. Et le fils de l'Avare, dans ses relations avec Harpagon, n'est-il pas un beau modèle de roserie? « Déjà! me direz-vous? Alors, Molière était un auteur rosse? — Oui, Monsieur, comme M. Pierre Wolff. »

THÉOPHILE GAUTIER FILS.



ÉVA (M^{lle} Cheirel)

direz-vous? Alors, Molière était un auteur rosse? — Oui, Monsieur, comme M. Pierre Wolff. »



MIRANDEY (M. Charles Lamy) DUBREUIL (M. Dubosc) DE FRONSAC (M. Raimond) ÉVA (M^{lle} Cheirel)
ACTE III

La Mode au Théâtre

C'est un point bien établi que je n'empiète en aucune façon sur le domaine de la critique et que je cherche avant tout, dans le théâtre, ce qui peut avoir une action sur la mode. On ne s'étonnera donc point de me voir négliger *La Martyre*, au Théâtre-Français et *Fervaa!* à l'Opéra-

en transparence... C'est le dernier mot de l'exquis et on ne saurait trop féliciter Paquin de cette vaporeuse création.

Je passe maintenant à l'Odéon, où j'ai à relever les toilettes de Mademoiselle A. Béry (Madame de Précigné), dans *Mon Enfant*. Il y en a trois, toutes trois dignes d'être citées. La première — 1^{er} acte — robe de drap beige garnie à mi-jupe d'une dentelle guipure écru; corsage tout en même guipure avec galon or sur le devant; ceinture même galon or, boléro de drap sans manches, se mettant à volonté et laissant voir la manche de guipure du corsage. C'est celle que nous reproduisons.

Au 2^e acte, robe de crêpe de Chine gris; jupe à petits plis cousus, très plate; le corsage avec les mêmes petits plis et empiècement de satin soleil jaune; le devant ouvert sur mousseline de soie assortie en crêpe de Chine. Il est difficile de rêver quelque chose de plus élégant, de plus riche et de plus harmonieux que cette toilette qui porte, ainsi que les deux autres, le cachet aristocratique et indénié de la maison Laferrière.

La toilette du 3^e acte est plus simple, mais non moins belle.



M^{lle} GUYMA
Rôle de Laure Candette, dans *Lysiane*.
Toilette de Paquin.

Comique où les costumes d'époques beaucoup trop éloignées de la nôtre, ne peuvent avoir pour moi qu'un intérêt... archéologique.

En revanche, j'ai noté soigneusement les toilettes de *Lysiane* à la Renaissance. Celles de Mademoiselle Guyma, dont la photographie est ci-contre, sont tout à fait hors de pair. Au 1^{er} acte, robe de drap vieux rose, formant deux petits collets au corsage et cravate de taffetas noir, retenue par un coulant d'or. — Au 2^e acte (c'est là la toilette photographiée), robe de mousseline parme, recouverte d'une mousseline ciel brodée de fuschias en argent, or et paillettes, bouquet de roses de France en décolleté. — 4^e acte, robe en drap blanc, le corsage garni d'application de toile bleue, cravate de tulle blanc.

Ces trois toilettes ont été excessivement remarquées, et cela n'étonnera personne quand j'aurai dit qu'elles sont l'œuvre de Paquin.

Je citerai, comme pendant, les quatre toilettes, également délicieuses, que Paquin a créées pour Mademoiselle Dolley dans la même pièce. Il y a notamment la robe de bal en tulle blanc et Chantilly blanc, brodée de paillettes diamants, avec les revers en Chantilly noir brodés diamants, petites roses pompon au décolleté, manches longues lamées d'argent laissant voir le bras



M^{lle} A. BÉRY
Rôle de M^{me} de Précigné, dans *Mon Enfant* (Odéon).
Toilette de Laferrière.

Robe drap parme; jupe brodée application drap et guipure assortie, tons dégradés; boléro et manches en même broderie posé sur un corsage de mousseline de soie. Là encore se reconnaît le tact de la maison Laferrière à laquelle on ne saurait faire trop d'éloges.

Je note aussi, pour son caractère sérieux, la robe de Madame Henriot (rôle de Mathilde), grand manteau Louis XVI en Chan-



Cliché de Bary. M^{lle} HENRIOT
Rôle de Mathilde, dans *Mon Enfant* (Odéon)

tilly noir, sur jupe et corsage en mousseline de soie blanche garnie de grecque de velours noir.

Pour en finir avec les toilettes, j'appelle l'attention sur la ravissante robe, pleine de caractère et de distinction que Fred a faite pour Mademoiselle Gerfaut.

Le Gymnase, qui a pour spécialité, d'ordinaire, de donner des pièces mondaines, a fait cette fois exception avec *L'Aînée*, où l'action se passe chez un pasteur protestant et où, par conséquent, l'austérité est de commande. Il y a cependant, quand même, la pointe de coquetterie qui se traduit par les chapeaux. Et pour cela, ils ont été commandés chez la bonne faiseuse, j'ai nommé Madame Carlier.

Comme exemple, voici la mignonne toque « Gizelle » que porte Mademoiselle Suzanne Després. Elle est en paille tricotée

noire avec couteau cigogne noir. C'est d'un chic indescriptible.

Mademoiselle Dallet, elle, porte un charmant petit chapeau matinal en paille mais, avec couteau noir et blanc et chou de velours turquoise et noir et satin blanc, chiffonné gracieusement dans les cheveux. Simple, coquet et ravissant.

Je regrette que la jolie Mademoiselle Yahne n'ait pas posé avec les deux adorables chapeaux qu'a faits pour elle Madame Carlier. Cela nous donne, il est vrai, le plaisir d'admirer sa belle chevelure. Mais les lectrices du *Théâtre* y perdent de ne pas voir deux modèles charmants. Je me contenterai donc de les décrire :

Au 1^{er} acte, toquet de paille bleu turquoise avec voile de tulle brodé de jais, agrafe de velours noir retenant un couteau bleu turquoise sur le côté. Aux 3^e et 4^e actes, capeline en grosse paille blanche crème, garnie de chèvrefeuille avec pavot de velours noir.

A propos de la chevelure, il y a une constatation à faire, c'est qu'au théâtre, beaucoup de nos jolies actrices tendent à jouer — chaque fois que c'est possible — avec leurs cheveux naturels rendus souples, soyeux et aptes à toutes les coiffures, grâce à l'antiseptique Lenthéric. Cela n'empêche pas, bien entendu, la perruque d'être indispensable dans beaucoup de rôles, et Lenthéric est arrivé à les faire si légères, si commodes, si natu-



Cliché Bary. M^{lle} GERFAUT (du Théâtre de l'Odéon)
Toilette de Fred.

relles, si « vraisemblables », tout en les établissant pour bien meilleur marché qu'on les faisait jadis! Aussi pourrais-je citer plus d'une actrice qui lui doit une illusion..., mais je préfère être discrète.

CLAIRE DE CHANCENAY.



La Chevelure, le Teint, les Fards et les Parfums DE LA FEMME AU THÉÂTRE

La grande
préoccupation des Dames
paraît être de surprendre
les secrets de coquetterie
de nos jolies actrices.



Cliché offert par M. le Comte R. Tyszkiewicz. *Journal LE THÉÂTRE*.
M^{lle} CLÉO DE MÉRODE, DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Nous nous
empressons de répondre
ci-dessous aux nombreuses
correspondances qui
nous ont été adressées à
ce sujet.

Les enseignements, les conseils de LENTHÉRIC, parfumeur, ont eu sur la toilette et l'hygiène féminines une influence considérable et utile. Rompant avec les vieilles traditions, il a proscrit les teintures surannées, qui ne trompaient personne, pour les remplacer par des produits sains et fortifiants qui donnent aux cheveux la force, la vigueur. L'ancien et classique schampoing, long à appliquer, difficile à faire sécher, occasionnait des migraines et des névralgies. Il a trouvé son merveilleux schampoing français, qui nettoie la tête admirablement et sèche presque instantanément.

A la place des fards à base d'oxyde de plomb et de mercure, il fait, pour les personnes qui en ont absolument besoin, des fards composés de substances, non seulement inoffensives, mais même toniques pour la peau. Bref, il vous donne les moyens, non plus comme autrefois, de paraître belle pour quelques heures, mais d'augmenter et de conserver indéfiniment votre beauté.

La grande règle, le principe inaltérable de LENTHÉRIC, est le naturel, encore et toujours le naturel. C'est pour cela qu'il a fait et fait encore une guerre

acharnée à cet odieux musc artificiel dont nous avait empoisonnés une importation étrangère. Tout ce qui sort de son exquise *Parfumerie des Orchidées*, est à base de fleurs ou d'essences naturelles. Il suffit de s'approvisionner chez lui pendant quelque temps pour apprécier la différence et la supériorité de ses parfums dont la suavité et le cachet aristocratiques lui ont valu la clientèle des Cours, du grand monde et de tout ce qui se pique d'élégance.

Voulant qu'une mondaine puisse trouver d'un seul coup chez lui tout ce qui est nécessaire à sa parure, LENTHÉRIC a agrandi ses magasins, 245, Rue Saint-Honoré, pour y créer des rayons de modes, voilettes, ganterie, coiffures, écaillé, etc. De même que pour sa parfumerie, supérieure entre toutes, il a tenu à ce qu'on ne vendit chez lui que des objets de première marque et dont les prix, malgré cette excellence, n'ont rien d'effrayant. La clientèle mondaine de Paris, comme celle de Nice et d'Aix-les-Bains, lui a prouvé, par sa fidélité, toute la reconnaissance

qu'elle lui avait de ses efforts pour la conservation de la beauté féminine.



PARFUMERIE DES ORCHIDÉES, 245, RUE SAINT-HONORÉ, PARIS.

ANTISEPTIQUE DE LENTHÉRIC

PARFUMEUR

245, Rue Saint-Honoré, 245

PARIS

L'Antiseptique Lenthéric

FORTIFIE
AMÉLIORE LES CHEVEUX
LES REND
SOUPLES, SOYEUX
LÉGERS, BRILLANTS
et
FACILES A COIFFER



L'Antiseptique Lenthéric

NE FAIT PAS
REPOUSSER LES CHEVEUX
MAIS LES
EMPECHE DE TOMBER
EN LES DÉBARRASSANT
de
TOUS CORPS ÉTRANGERS

Mode d'emploi de l'Antiseptique Lenthéric : ÉVITER LE FEU ET LA LUMIÈRE

L'ancien et classique Schampoing, impossible à employer chez soi, long à appliquer, difficile à sécher, occasionnant des maux de tête et des néralgies, sans donner à la chevelure ni brillant ni souplesse.

L'Antiseptique de Lenthéric se fait instantanément, nettoie les cheveux admirablement, conserve leur moule naturel et leur ondulation naturelle, et permet de faire soi-même la coiffure auréolée.

Typographie Gaspil, Paris.

Se vend en bidons de métal d'un demi-litre au prix de SIX francs
(DÉPARTEMENTS ET ÉTRANGER, PORT EN PLUS)

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

DIRECTION ET REDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.



CARMEN

Cliché de Bory.

Typographie Gaspil, Paris.

M^{me} DE NUOVINA (Rôle de CARMEN)

LE THÉÂTRE

N° 6.

SOMMAIRE

Juin 1898.

« **MON ENFANT** », à l'Odéon, par M. GASTON JOLLIVET.
 « **MADAME DE NUOVINA** », à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULLIEN.
 « **GÉLIMARE LE BIEN-AIMÉ** », à la Comédie-Française, par M. FRANCISQUE SARCEY.
LE THÉÂTRE AU SALON, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.
 « **LA BULLE D'AMOUR** », au Théâtre Marigny, par M. MERCKLEIN.

LE THÉÂTRE A LONDRES: « *Lord and Lady Algy* », au Comedy-Theatre, par M. PAUL VILLARS.
LA MODE AU THÉÂTRE, par MADAME CLAIRE DE CHANGENAY.

HORS TEXTE EN COULEURS :

PORTRAIT DE MADAME ROSE CARON, par M. LÉON BONNAT.
PORTRAIT DE THÉÂTRE, par M. PAUL-ALBERT BERNARD.



Clémé Maïot MATHILDE (M^{lle} Henriot) JACQUES (M. Coste) M^{lle} DE PRÉCIGNÉ (M^{lle} A. Béry) M^{lle} LAUDERON (M^{lle} Grunbach) MARIE (M^{lle} d'Arcyille)
 ACTE II

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON. — *Mon Enfant*, comédie en trois actes, de M. AMBROISE JANVIER.

CHAPPEAU LÉON

21, RUE DAUNOU

Nouvelles Créations + Voyages + Bains de Mer



MAGASIN DES DAMES

MAGASIN DES MESSIEURS

18 Premières Médailles

6 Diplômes d'Honneur



LA MARQUE

NICE MONTE-CARLO

21 Rue Daunou. 21
 Coin des Bâtes Capucines

PARIS VICHY

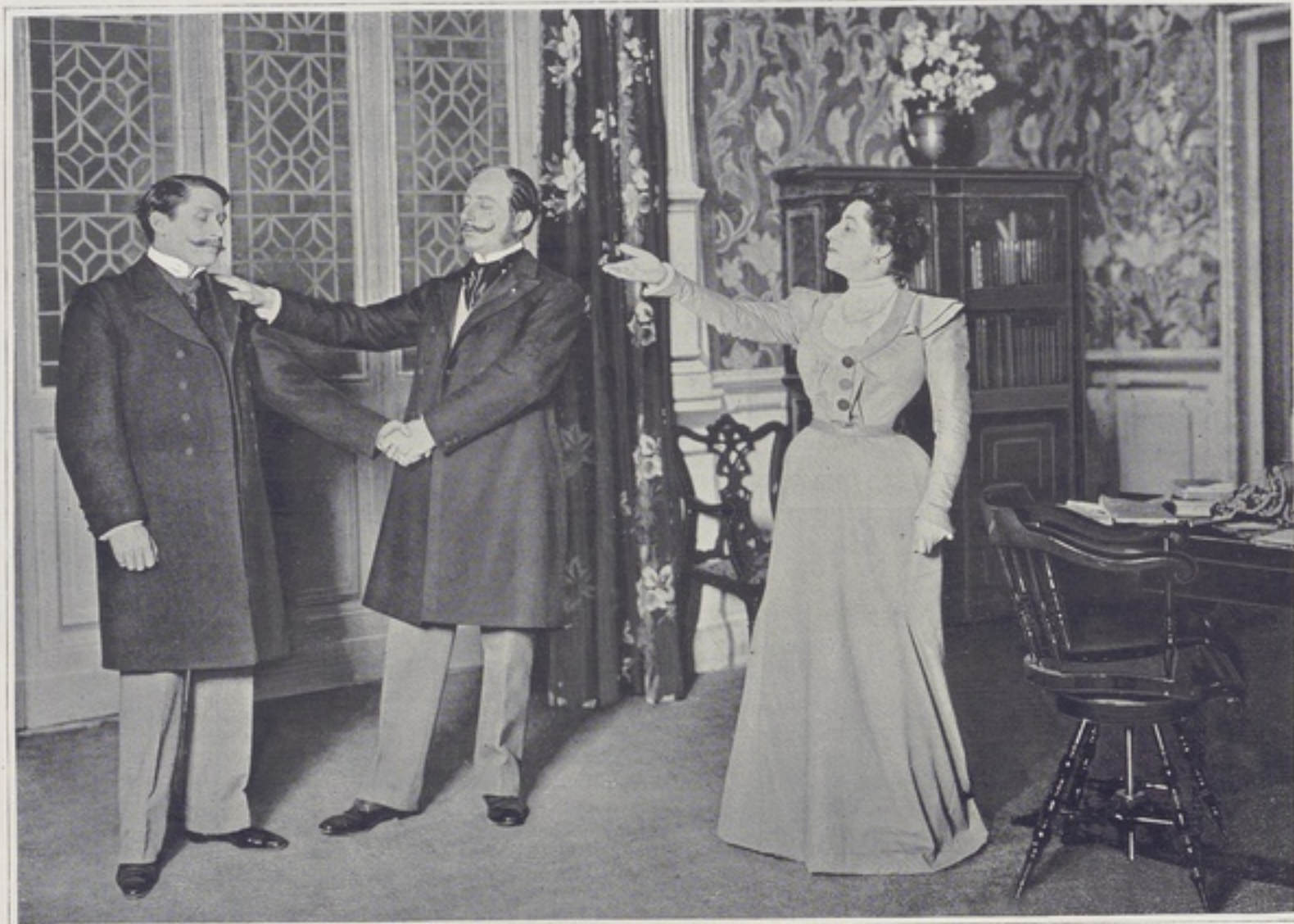


LA MARQUE

Cinq fois Hors Concours

(Membre du Jury)

Pour le Bon Gout et la Perfection apportés dans la confection de ses Chapeaux d'hommes et de femmes, pour la Ville, les Cérémonies et le Sport



Clotilde Mevot JACQUES (M. Coste) MULLER (M. Siblot) MATHILDE (Mme Henriot)

ACTE I^{er}

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

MON ENFANT, COMÉDIE EN TROIS ACTES, EN PROSE, DE M. AMBROISE JANVIER

AVANT de parler de la pièce, qu'il me soit permis de dire que le nom de l'auteur était déjà à lui seul sur l'affiche, pour toute la génération du moins dont je fais partie, le gage presque certain d'une soirée amusante.

En effet, toutes les thèses souvent si justes sur l'hérédité écloses depuis quelque trente ans s'accordaient à nous faire bien augurer de la gaité d'une œuvre signée par le fils d'Eugène Janvier de la Motte, un des hommes les plus gais qui furent jamais.

Et un gai qui n'a jamais été un loustic. L'ancien préfet de l'Empire, si répandu qu'il ait été dans la Société parisienne, a été ou méconnu ou peu connu. La passion politique a fait de lui une sorte d'amuseur en habit brodé, de commis-voyageur en bonapartisme expédié par Napoléon III dans les préfectures afin de placer le plus d'échantillons possible du second Empire au suffrage universel. La

vérité est que Janvier fut avant tout un homme né pour plaire, ayant le don et le besoin passionné de plaire, un peu femme sur ce point ou enfant, l'enfant dont le poète a dit : « Sa bienvenue au jour lui rit dans tous les yeux. » Et cette bonne grâce universelle, il la répandait indistinctement sur tout le monde.

A la Chambre, Janvier a été non seulement un boute-en-train si étonnant qu'il lui advint, m'a-t-on dit, de faire un jour sourire M. Brisson, mais encore un trait d'union, un arc-en-ciel. Je me le rappelle encore à un déjeuner chez Bignon, au lendemain d'élections qui avaient laissé beaucoup d'amertume entre républicains et bonapartistes, raconter qu'il avait fait la veille le tour des bancs de l'extrême gauche et que les sourcils des plus farouches citoyens s'étaient détendus devant les manifestations de sa belle humeur. Un seul radical qui avait une jambe plus courte que l'autre lui avait fait grise mine, mais il ne désespérait pas de l'amadouer. « Par quel bout le prendrez-vous, lui demanda quelqu'un. — Par sa jambe, répondit-il, avec son assurance bonhomme, je boiterai plus bas que lui. »



Clotilde de Berry
M. A. JANVIER DE LA MOTTE

On peut dire que pour avoir eu la chance d'être né d'un père pareil qui avait lui-même pour mère une grande bourgeoise d'infiniment d'esprit et de bonne grâce, Madame Perrot, Ambroise Janvier était venu au monde, comme disent les Anglais, avec une cuiller d'argent dans la bouche. Et, au fait, il aurait fallu qu'il eût été complètement changé en nourrice si, le jour où il s'avisait d'écrire pour le théâtre, il avait abordé le genre de la tragédie classique ou du drame Ibsénien. Un fils de Janvier de la Motte devait fatalement, de par les lois mystérieuses de l'atavisme, aller de lui-même, en abordant la scène, aux sujets qui amènent le rire sur les lèvres des hommes. C'est pourquoi, tout jeune encore il arriva avec un manuscrit sous le bras dans le bureau du directeur du théâtre du Palais-Royal. Et, à quelque temps de là, sur cette scène de l'Odéon où Melpomène a depuis tant d'années brandissant de poignards pour faire honneur à sa subvention, le digne fils de son joyeux père agita les folâtres grelots de *Mon enfant*.

..

Mon Enfant! Ce titre à lui seul est une trouvaille, car il éclaire — pardonnez-moi ce mot ambitieux — la psychologie de la pièce, en soulignant la part d'inconsciente maternité renfermée dans certaines amours de femmes mûres pour des hommes moins âgés qu'elles de quelques lustres. La femme mûre de *Mon Enfant* est l'épouse légitime du baron Muller. Elle a eu peu de tentation de dépenser à son foyer les trésors de tendresse accumulés dans sa nature aisément attendrie de bonne grosse femme. Le baron Muller est un mari commode, peu jaloux, mais le dernier des hommes qui puissent charmer le vague à l'âme d'une fille d'Ève. Il a, du reste, renoncé à toute prétention de conquérir le cœur de sa femme qui ne lui a pas donné même la satisfaction de le rendre père et il s'est tranquillement créé un petit faux ménage en ville en laissant tacitement la baronne Muller en pleine liberté d'obéir aux inspirations de sa sensibilité.

La baronne s'est hâtée de profiter de cette muette permission. Elle a répandu ses effusions sur un jeune écrivain de talent qui s'est laissé faire, d'abord un peu flatté d'être du dernier bien avec une femme ayant grand état dans le monde, ensuite touché d'être si grandement aimé. La baronne Muller est, en effet, pour Jacques — c'est le prénom du jeune homme — plus et mieux qu'une maîtresse. C'est une mère qui entend faire de son enfant *quelqu'un*. Elle a ce qu'il faut pour cet emploi : une maison supérieurement montée où l'excellence de ses diners attire et retient nombre d'hommes en état de donner les coups d'épaulé nécessaires à un jeune littérateur. Grâce à ses truffes, la baronne a obtenu pour Jacques la réception d'une pièce à la Comédie-Française. Elle espère bien, grâce à ses vins, le pousser un jour à l'Académie.

Hélas! elle ne réalisera pas ce dernier rêve. Si ambitieux que Jacques puisse être, la maternité trop agissante de sa maîtresse a fini par le lasser. Peut-être aussi se doute-t-il et souffre-t-il des commérages dont sa liaison est l'objet, non seulement dans les salons, mais dans les brasseries que hantent les confrères. Bref, il prend un beau jour son courage à deux mains et, dans une scène adroitement filée avec la baronne, il insinue à cette dernière l'idée de se sacrifier en le laissant conclure un mariage qui assurera l'indépendance et la fortune à sa plume d'écrivain. L'excellente mère accepte cet holocauste, la mort dans l'âme, mais avec résolution. Tout ce qu'elle demande, c'est que Jacques consente à la laisser lui choisir sa future femme. Ce sera pour elle une garantie qu'elle pourra continuer dans un ménage qui lui devra son bonheur, ce rôle d'Égérie qui lui tient si doucement au cœur.

Jacques consent à ce pacte et, tout de suite, l'occasion s'offre aux deux contractants de l'exécuter. La femme légitime de demain se présente sous les traits de Mademoiselle Marie Laugeron, une jeune fille venant de la province mais ayant



Clotilde Mevot Mme LAUGERON (Mme Grumbach) MARIE (Mlle d'Arcy)

ACTE II

tout ce qu'il faut pour remplir l'objet que se propose le jeune écrivain. Elle a une jolie dot, une mère qui ne sera vraisemblablement pas une belle-mère insupportable pour un écrivain car elle se pique de littérature, une jolie figure, un charmant caractère, de fortes dispositions à aimer son mari et, par-dessus tout elle agréée à la baronne. Tout est donc pour le mieux. Le mariage se conclut, et au retour d'un délicieux voyage de noces, la lune de miel des deux époux promet de ne jamais roussir. Jacques jouit pleinement de sa félicité d'époux; il se croit pour jamais à l'abri d'un retour offensif de cet amour maternel auquel il s'est si prestement débotté.

Quelle erreur est la sienne et comme il connaît mal celle qui, cependant, s'est tant laissée connaître à lui! Loin d'avoir abjuré ses prétentions à rester « mère », la baronne entend gouverner dans la maison, aussi bien la femme que le mari. C'est elle qui commande tout, qui règle tout. Elle est toujours là. Jacques, par un reste de gratitude pour des bontés qui furent utiles à ses débuts de carrière, n'ose pas se plaindre, mais sa femme, qui entend bien avoir son mari pour elle toute seule, l'invite avec une douce fermeté à faire maison nette. Et voilà Jacques dans un cruel embarras. Très résolu à ne pas mécontenter sa

femme qu'il aime, il cherche à éconduire la baronne. Mais comment le faire sans trop froisser celle-ci et en même temps sans que sa femme n'ait rien à soupçonner de la place tenue autrefois par lui dans le ménage Muller?

C'est ici que l'action s'engage.

Jacques en sa qualité d'écrivain d'observation a sondé l'état d'âme de la baronne. C'est un enfant qu'il faut à cette maternité débordante, un vrai, pour remplacer celui de ses rêves d'amante. Quel sera cet enfant? Cherchez l'enfant. Jacques cherche. Tout d'un coup il se frappe le front. Il se souvient que le

baron lui a demandé récemment un service. Après lui avoir confessé qu'il a eu un enfant de son ménage en ville il lui a dit en substance: « Je voudrais que ma femme servit de mère au bébé. Pour la déterminer à cette adoption, contez-lui que l'enfant est de vous. Elle reportera sur ce petit être une bonne partie de l'affection qu'elle vous a vouée. »

Cette première ouverture avait semblé étrange, scabreuse à Jacques. Quelque dédommagement que le mari fut en droit de réclamer de lui, il avait cru pouvoir l'éconduire poliment, mais, devant l'appréhension de voir la paix de son ménage compromise, il n'hésite plus. Une fois en présence de la baronne, il joue effrontément devant elle la comédie dont le mari lui a tracé le scénario. Seulement, il a oublié de se faire souffler son rôle dans son intégrité, et cette omission amène une situation d'un irrésistible comique. Lorsque la baronne, après beaucoup de si, de car et de mais, accepte, avec un gros soupir, le principe de l'adoption, elle a la pensée bien compréhensible, de dire à son ancien amant en parlant de l'enfant dont elle va se charger.

« Est-ce un fils ou une fille? »

Or le baron n'a pas songé à dire le nom de son rejeton à Jacques qui ne l'a pas demandé ayant d'autres soucis en tête. Jacques balbutie devant cette interrogation

à brûle-pourpoint et ne sait que dire. La baronne le regarde étonnée, inquiète, presque soupçonneuse.

Le pot-aux-roses va peut-être se découvrir lorsque l'écrivain a une idée de génie. Avec une tristesse simulée presque amère:

« Vous en êtes, dit-il à la baronne, à me demander le sexe de l'enfant. C'est donc que vous ne l'acceptez pas. »

Tout s'arrange ainsi.

Le baron pourra gâter tranquillement, chez lui, en pantoufles l'enfant né hors du mariage.



Clélie Méivet JACQUES (M. Coste) MATHILDE (M^{me} Henriot)

ACTE II

De son côté, la baronne manifestera à la progéniture de son mari tout le regain de sentiments affectueux qu'elle a eus pour son « enfant » Jacques, et ce dernier, heureux et reposé auprès de sa femme redevenue pour jamais confiante, aura avec elle beaucoup d'enfants qu'il se gardera bien de confier à son ex-maman.

A quel genre se rattache *Mon enfant*? Au Vaudeville? A la Comédie de genre? Point délicat à tirer encore aujourd'hui au clair, la critique ne l'ayant pas élucidé. Pour ma part, si je tiens comme relevant plutôt du vaudeville certaines scènes, notamment une course échevelée et putipharesque de la baronne autour de Jacques au second acte, je suis d'avis que le concept général de l'œuvre est du domaine de la comédie. Le type de la baronne notamment est un des plus heureux que le théâtre contemporain ait mis en relief. M. Ambroise Janvier de la Motte a spirituellement analysé le type de la vieille muse protectrice fin de siècle, en même temps qu'il a noté très heureusement l'opération de chimie amoureuse par laquelle une matrone aime en mère un jeune homme, aussi inconsciemment qu'un adolescent.



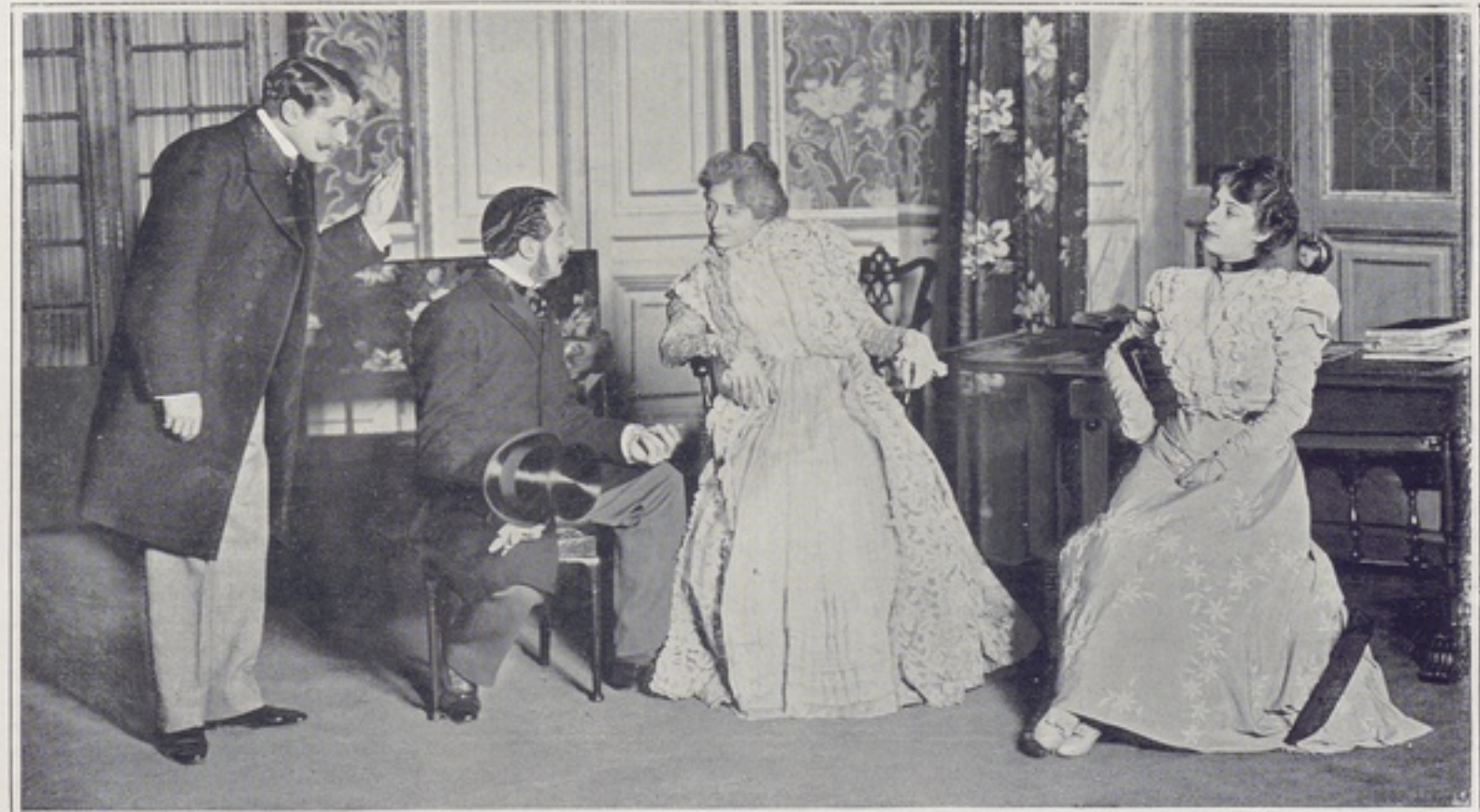
Clélie Méivet. MARIE (M^{me} d'Arpey) JACQUES (M. Coste)

ACTE II

souvent encore ignorant de l'amour, aimera d'amour une jeune fille moins jeune que lui de quelques années, tous deux étant comme l'a dit éloquemment M. Sully-Prudhomme « par l'âge de leur cœur trompés ».

L'Odéon qui a réuni patiemment, depuis quelque temps, les éléments d'un très bonne troupe a recueilli, avec *Mon enfant*, les fruits de son laborieux effort. Madame Henriot joue le rôle de l'amantemère avec une sensibilité comique du meilleur aloi. Le poète Jacques et le banquier Muller sont incarnés avec intelligence et mesure par MM. Coste et Siblot. Dans d'autres rôles de moindre importance Madame Grumbach, Madame Alice Béry et Mademoiselle D'Arcyille, ont maintenu à l'Odéon ses droits au titre de second théâtre français que l'ironie contemporaine lui a si souvent contestés. Les décors sont d'une élégance cossue convenant aux cadres. Quant aux costumes, le dernier numéro du *Théâtre* en a montré le faire artistique et savant. Bref tous les éléments des meilleurs saucés se trouvent réunis dans ce plat vraiment de résistance.

GASTON JOLIVET



Clélie Méivet JACQUES (M. Coste) MULLER (M. Siblot) M^{me} LAUGERON (M^{me} Grumbach) MARIE (M^{me} d'Arpey)

ACTE II



Madame de Nuovina

DU THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

Il n'y a pas encore dix ans que cette artiste improvisée en quelque sorte — car ni sa naissance, ni son éducation ne la destinaient à la carrière dramatique — a paru sur un théâtre et, dès le premier jour ou peu s'en faut, sa jeune notoriété s'est établie et répandue avec une rapidité que justifiaient de bien précieuses qualités : une voix tour à tour douce et vibrante, une physionomie expressive et mobile, une façon de jouer à la fois réfléchie et primesautière, qui ne procède d'aucun modèle ni d'aucune tradition. Madame de Nuovina fournit l'exemple peut-être unique d'une femme du monde, d'une vraie femme du monde qui, étant entrée dans la vie sans aucune velléité de devenir artiste et n'ayant embrassé la carrière théâtrale qu'à la suite de circonstances toutes fortuites, a su s'élever très vite au premier rang par une vive intelligence mise au service d'heureux dons naturels.

C'est en Moldavie qu'elle a vu le jour, non loin de Yassy, au mois de décembre 1866. Madame Marguerite-Zinah Diamandy appartenait à une des premières familles de son pays et fut élevée au couvent du Sacré-Cœur jusqu'au jour où, à peine âgée de quinze ans, elle épousait un secrétaire de la légation roumaine à Bruxelles : elle devenait alors Madame d'Uhrynowska et se voyait choyée, fêtée, adulée tant à la Cour que par le monde diplomatique dans la ville où son mari avait été hier de l'amener et de la présenter... Puis, tout à

coup, cinq ans après, son mariage ayant été brisé, la voilà seule dans le monde avec un jeune enfant dont la garde lui a été laissée et qu'elle doit élever : elle s'avise alors qu'elle pourrait tirer parti d'une voix que des musiciens comme Delibes et Massenet veulent bien trouver assez jolie et se met à travailler sérieusement sous la direction de M. et Madame Victor Maurel. De ce jour, sa décision est prise : elle abordera le théâtre, et son nom de guerre est choisi : elle s'appellera Madame de Nuovina.



Clôde de Borg

M^{ME} DE NUOVINA
Rôle de CARMEN.

Mais le difficile était de trouver une scène où l'on voudrait bien d'une débutante absolument inconnue. Ici, les événements la servirent à souhait : M. Massenet, qui avait rencontré, pour son *Esclarmonde*, une interprète idéale en la personne de Mademoiselle Sibyl Sanderson, désirait trouver une artiste aussi bien douée, comme physique et comme voix, pour personnifier sa nouvelle héroïne à Bruxelles. Madame de Nuovina sut tout d'abord lui convenir ; elle fut engagée par les directeurs de la Monnaie et c'est ainsi qu'elle se trouva faire ses premiers pas au théâtre, dans la ville même où elle avait laissé d'excellents souvenirs et conservé de précieuses sympathies : le hasard ne la favorisait-il pas ?

Son premier début dans *Esclarmonde* eut lieu le 27 novembre 1889 et fut des plus heureux ; la chanteuse déploya une séduction extrême et ne fut pas sans aider de façon très sensible au succès de l'ouvrage. Elle réunit les suffrages même de connaisseurs difficiles, comme j'en pus juger moi-même à cette

époque, et faisait, avec sa voix caressante et sa tournure élégante, mais encore un peu gauche en scène, une *Esclarmonde*



Clôde Dupont, Bruxelles

M^{ME} DE NUOVINA
Rôle de SANTUZZA, dans *Cavalleria Rusticana*.

des plus séduisantes : « Elle a fait une très grande impression, disait un journal d'ordinaire assez peu bienveillant ; la voix n'est pas d'un volume extraordinaire, le médium est même faible, mais tout le registre supérieur est très brillant, les notes élevées ont de l'éclat dans le *forte* et, dans la demi-teinte, un charme étrange et nouveau qui assure à la cantatrice une réelle puissance d'attraction sur le public. En somme, c'est une artiste point banale, à l'expression dramatique, au geste simple et beau, qui vient de se révéler au public bruxellois... »

Durant ce premier hiver passé au théâtre de la Monnaie, Madame de Nuovina, qui avait devant elle Madame Caron, ne fit que chanter *Esclarmonde* et prit le personnage de Marguerite dans *Faust* pendant que la grande tragédienne lyrique se donnait toute à sa création de *Salammbo* ; mais, dès l'année suivante, Madame Caron ayant été rappelée à Paris, elle trouvait la route libre devant elle et marchait de succès en succès. Elle effectuait, en septembre 1890, une rentrée des plus brillantes dans *Faust*, puis prenait le personnage de *Salammbo* auquel elle savait prêter une physionomie particulière, avec un charme tout personnel, et sans imiter en rien sa devancière. Ensuite elle faisait une *Zerline* accorte et mutine au possible lors d'une reprise de *Don Juan* qui ne fut pas très heureuse ; elle abordait le rôle périlleux de *Rezia*, dans *Oberon*, et y déployait une largeur de style très bien appropriée à la musique de Weber.

À la saison suivante, elle devenait Juliette et prêtait à l'héroïne de Gounod, dit un journal, « les chaudes caresses de sa voix, l'enveloppement de sa grâce, la distinction de sa personne ».

Elle était ensuite appelée à représenter l'Elsa de *Lohengrin*, où son charme naturel devait décider de son succès, bien que l'ingénuité de la jeune fille disparût un peu dans cette interpré-

tation très étudiée, avec des intentions très marquées : puis elle terminait sa troisième saison à Bruxelles en y créant la *Santuzza* de *Cavalleria rusticana*. L'œuvre elle-même fut peu goûtée, mais Madame de Nuovina s'y montrait « merveilleuse de passion et d'énergie dans le jeu comme dans le chant », et elle se tint pour fort honorée de recevoir à ce propos une lettre de félicitations du ministre d'Italie à Bruxelles lui exprimant toute sa reconnaissance pour la façon dont elle avait défendu l'œuvre del signor Mascagni.

Cependant, ces trois saisons passées à Bruxelles n'avaient pas été sans la placer assez haut dans le monde musical. Delibes avait manifesté le désir de lui voir créer sa *Kassya*, et, quand cet opéra dut se jouer à l'Opéra-Comique, en mars 1893, après la mort de l'auteur, il était tout indiqué que Madame de Nuovina fût appelée à Paris pour incarner cette héroïne où il y avait un peu de *Mignon*, un peu de *Carmen*, un peu de *Rose-Friquet* ; mais, si la chanteuse fut appréciée de quelques spectateurs attentifs pour ses qualités vocales et son jeu bien personnel, elle passa inaperçue pour la masse du public et disparut aussi vite de l'horizon parisien que la pauvre *Kassya* elle-même : huit représentations, pas une de plus, pas une de moins.

Que pouvait-elle faire alors ? Elle retourna dans sa chère ville de Bruxelles, où elle fut accueillie comme l'enfant prodigue et passa encore une saison entière à la Monnaie, applaudie unanimement par le public, honorée de la bienveillance de la reine qui lui donnait maintes preuves d'un intérêt très soutenu. Pendant tout cet hiver-là, elle rejoua les principaux rôles de son répertoire et en aborda deux nouveaux qui la poussèrent encore en avant : celui de *Carmen* où elle déployait déjà de vives qualités d'originalité et de couleur, sans avoir d'emblée cette maîtrise qu'elle devait acquérir plus tard, puis celui de *Françoise* dans



Clôde Dupont, Bruxelles

M^{ME} DE NUOVINA
Rôle de LÉLIA, dans *Les Pêcheurs de Perles*.

l'Attaque du moulin, qui mit le sceau à sa réputation auprès de ses amis du Brabant.

A dater de ce moment, Madame de Nuovina se mit à courir le monde, allant au nord ou au midi, chantant ses rôles préférés de Carmen, de la Navarraise et de Santuzza, soit à Londres, où elle brillait à côté de Lassalle et des frères de Reszke, soit à Lyon, où elle se rendit à plusieurs reprises, toujours sûre d'y être bien accueillie. Nice et Monte-Carlo, Saint-Petersbourg et Bordeaux l'applaudissaient à tour de rôle et, l'hiver dernier, enfin, après avoir passé trois mois en Italie où elle chanta l'*André Chénier* de M. Giordano (qu'elle devait jouer par la suite à Lyon), elle retournait dans son pays qu'elle n'avait pas vu depuis dix années. Ce fut là, pendant un mois, pour la chanteuse, une série de représentations triomphales et d'ovations auxquelles vinrent s'ajouter les témoignages les plus flatteurs de l'affection de ses souverains.

Mais Paris ne la connaissait toujours pas beaucoup. A l'automne de 1895, elle avait bien passé quelque temps à l'Opéra-Comique où elle avait repris le rôle de la Navarraise après Madame Calvé, non sans y déployer, — je la vois encore de façon très nette, — une véhémence furieuse et sauvage, avec des éclats de voix bien appropriés à cette musique toute de violence; au printemps de 1897, elle avait bien, par occasion, donné chez nous quelques représentations de *Carmen* qui passèrent inaperçues et c'est alors qu'ayant été frappé par les qualités si exceptionnelles de comédienne et de chanteuse qu'elle déployait dans ce rôle, j'eus grand plaisir à le dire, de le répéter sur tous les tons... Mais, au bout de peu de soirées, la chanteuse partit comme elle était venue, sans laisser de souvenir appréciable de son passage à Paris.

Cette année enfin, grâce au retentissement qu'ont eu les représentations de *Carmen* qu'elle a données à l'Opéra-Comique avec le ténor Saléza, elle a conquis ses lettres de grande naturalisation chez nous et l'on comptera désormais avec elle. Elle a bien aussi chanté la *Navarraise* et *Cavalleria*, et si ces deux ouvra-



Cliché Dupont, Bruxelles
M^{me} DE NUOVINA
Rôle de SANTUZZA, dans *Cavalleria Rusticana*.

ges qui n'en font en réalité qu'un seul, l'un étant la copie de l'autre, si ces deux drames sans nuances, ces deux partitions qui

ne sont que cris, si ces deux personnages qui montent dès la première scène au paroxysme de la douleur et de la passion, sont



Cliché Dupont, Bruxelles
M^{me} DE NUOVINA
Rôle d'ESCLARMONDE.

encore intéressants à voir jouer par une artiste de cette trempe, ils ne lui permettent pas de montrer toute la souplesse de son intelligence dramatique et de varier ses effets pour exciter de plus en plus l'attention du spectateur. Sous le rapport vocal, en revanche, ils sont très favorables à la chanteuse qui se sent libre, ici, de lancer sans ménagement ses notes élevées d'un si bon métal.

Combien elle est supérieure et plus attachante à suivre dans le rôle de *Carmen*, qui porte cependant, presque sans relâche, sur le médium de sa voix! Par sa façon de jouer, sans oublier un instant son personnage, en imaginant d'heureux jeux de scène ou de physionomie auxquels nulle actrice n'avait pensé avant elle, par sa voix chaude et plus éclatante que ne fut jamais celle de la créatrice, enfin par sa tournure et son visage, elle fait une *Carmen* excellente; elle est la seule, avec Madame Gallimarié, qui m'ait jamais donné l'exacte impression du rôle. Aujourd'hui, d'autres que moi veulent bien penser de la sorte, mais j'insisterai sur ce point que, comme chanteuse, par exemple, elle seule sait ménager la progression de sonorité indiquée par l'auteur dans les trois reprises de la chanson bohème, alors que tant de cantatrices lancent toute leur voix dès le deuxième couplet, puis arrivent exténuées sur le troisième, et j'ajouterai que, jusque dans la scène de la mort, elle déploie une vigueur, une force dramatiques auxquelles n'arrivent pas d'autres artistes qui se croient d'admirables *Carmens*.

Mais, j'y pense, à présent que voilà Madame de Nuovina adoptée par Paris, à présent que des compositeurs penseront sûrement à elle avant qu'elle ne pense à eux, est-ce qu'elle ne serait pas prête à jouer ce beau rôle d'Iséult qui lui a échappé à Bruxelles et qui lui conviendrait très bien sous tous les rapports, si l'admirable opéra de Wagner devait jamais se monter à l'Opéra-Comique ou sur quelque théâtre que ne fût pas l'Opéra?...
ADOLPHE JULLIEN.



Épigramme Gaspel, Paris

LE THÉÂTRE AU SALON

(Société des Artistes français)

M^{me} ROSE CARON, par M. LÉON BONNAT



Mlle MULLER

COMÉDIE-FRANÇAISE

CÉLIMARE LE BIEN-AIMÉ, COMÉDIE EN TROIS ACTES, DE E. LABICHE ET DELACOUR

La Comédie-Française vient d'annexer à son répertoire *Célimare le bien-aimé*, comédie en trois actes de Eugène Labiche et Alfred Delacour. La pièce avait été jouée pour la première fois, en 1863, sur le théâtre du Palais-Royal.

La pièce avait été faite pour Geoffroy, un des meilleurs artistes que nous ayons eus sur les scènes de genre. Il venait d'être engagé au Palais-Royal après avoir longtemps fait les délices des habitués du Gymnase. Les directeurs du Palais-Royal, tout en s'assurant de son concours, étaient fort inquiets de savoir quels rôles on pourrait lui donner; car la fantaisie à outrance, qui était en quelque sorte la règle dans leur théâtre, ne convenait guère à ce nouveau pensionnaire, qui gardait toujours le ton de la comédie sérieuse. Il fallait donc lui trouver quelque chose entre la bouffonnerie exaspérée, extravagante du Palais-Royal et la comédie tempérée du Gymnase: une veine d'observation vraie courant à travers les folies les plus fantaisistes.

Je n'oserais pas dire que Eugène Labiche se proposa le but à atteindre. Mais il travailla, sans trop se rendre compte, sous la pression de ces nécessités nouvelles. Il trouva du premier coup la formule de ce genre nouveau et il écrivit *Célimare le bien-aimé*.

L'idée première est digne de la comédie.

Célimare a été, durant vingt ans, un don Juan, le plus célèbre gandin de la rue des Lombards. Il avait quarante mille livres de rentes; sans être un Antinous, il n'était pas laid. Il avait profité de ses avantages pour séduire et mettre à mal Madame Vernouillet.

Durant cinq années, il a passé toutes ses soirées chez Madame Vernouillet, faisant le bésigue du mari, qu'il comblait d'attentions délicates et de petits cadeaux. Après ces cinq années de bonheur sans mélange, Madame Vernouillet s'est empoisonnée, en mangeant un plat de champignons. Célimare a commencé alors à négliger M. Vernouillet et le bésigue. Il s'est attaché à Madame Bocardon, et il a fait tous les soirs avec M. Bocardon la partie de dominos.

« Que voulez-vous? dit-il lui-même, j'ai toujours aimé les femmes mariées. Une femme qui a un mari, un ménage, cela vous fait un intérieur; et puis, c'est rangé, c'est honnête. Et il est si difficile aujourd'hui d'avoir pour maîtresse une femme complètement honnête. Quant à la dépense, des bouquets, quelques sacs de bonbons, rien du tout! Par exemple, il y a le mari! une espèce de gêneur qui s'éprend pour vous d'une amitié furieuse; qui vous raconte ses affaires, vous demande conseil, vous charge de ses commissions... ça, c'est le revers. Mais ces liaisons-là n'ont pas de racines. Voilà ce qu'il y a de commode; ça se tranche comme avec un couteau. »

Tels sont les principes de Célimare; c'est ainsi que le bésigue et le domino, l'ont mené tout doucement à l'âge respectable de quarante-sept ans.

Il s'est dit alors qu'il était temps pour lui de faire une fin. Il a demandé et obtenu la main d'une jolie blonde, Mademoiselle Emma Colombot. Il a décemment rompu avec Madame Bocardon; Madame Vernouillet est morte; il se croit libre. Il s'abandonne à la joie de conduire devant le maire sa jeune épouse.

Arrive Vernouillet.

Vernouillet, c'est le cocu sensible et pleurard. Il se plaint que Célimare le néglige. Célimare ne vient plus que de loin en loin; Célimare ne semble plus se soucier du bésigue. Célimare se marie, et, le croirait-on? il n'a pas invité son ami à la noce. Ah! ça, mais Célimare ne l'aime donc plus? Qui donc aimait-il alors dans la maison? pour qui venait-il? et Vernouillet regarde de travers Célimare qui pâlit.

C'est une autre histoire avec Bocardon. Bocardon c'est le cocu content et jovial.

« Eh! ce cher Célimare! sais-tu bien que tu avais oublié de nous inviter, ma femme et moi? Oui, tu nous avais oubliés. Mais tu penses que je n'en ai rien dit à ma femme; elle eût été furieuse; — je lui ai assuré que j'avais reçu ta lettre d'invitation, et nous irons ce soir à ta noce. »

C'est le supplice qui commence, et il durera trois actes avec une incroyable variété d'incidents comiques. Célimare destine un bouquet à sa femme; mais, au moment où le bouquet arrive,



EUGÈNE LABICHE

Vernouillet était en train de geindre et de larmoyer sur l'indifférence de Célimare, qui n'avait pas même songé à lui souhaiter sa fête.

« Comment! s'écrie Célimare, pas songé! et ce bouquet de lilas blancs! »

Et Célimare offre à son ami Vernouillet le bouquet qu'il avait destiné à sa femme. Mais toute sa famille le presse d'expliquer les motifs d'une si singulière amitié pour un imbécile aussi désagréable...

Il conte alors que Vernouillet l'a repêché un jour qu'il se noyait, les pieds pris dans le filet d'un établissement de bains. Oh! que ce récit est d'une fantaisie amusante :

« Je commençais, dit Célimare, à faire des réflexions sérieuses : mourir, jamais! m'écriais-je... me disais-je, parce que, au fond de l'eau, on ne peut pas crier... J'en étais là, lorsqu'un homme... pourquoi ne le nommerai-je pas? Vernouillet, l'intrépide Vernouillet, se précipite dans les flots... il plonge, il me rejoint, il me serre la main en me disant :

« Courage, Célimare, ne désespérez pas de la Providence. »

— Dans l'eau! s'écrie Colombot stupéfait.

— Son regard semblait me dire : courage! Célimare! puis avec une énergie qu'on ne lui soupçonnerait pas, il déchira le filet.

— Avec quoi? demande naïvement le même Colombot.

— Avec son couteau... Avec ses ongles, avec ses dents... dans ces moments-là on prend ce qu'on trouve. Bref, il m'empoigne par le bras, et me ramène à la surface aux applaudissements de la foule. »

Les parents de Célimare applaudissent à cet exploit; ils s'étonnent seulement que Célimare ne leur ait pas conté ça plus tôt :

« Ah! reprend Célimare, c'est que Vernouillet n'aime pas qu'on en parle. Ça le contrarie, modeste comme tous les plongeurs! »

Je me rappelle encore le fou rire qui jaillit de toute la salle à cette phrase si drôle : modeste comme tous les plongeurs. Le motif fortune et passa proverbe. Durant une dizaine d'années, on disait couramment sur le boulevard : modeste comme un plongeur, et de façon plus rapide, en parlant d'un homme qui ne s'en faisait pas accroire : c'est un plongeur.

Chacun des deux maris finit par apprendre ce qui est arrivé à l'autre, et c'est une source nouvelle de complications dont Labiche a tiré le plus heureux parti. Ils continuent de s'attacher aux flancs de ce malheureux Célimare, qui n'arrive pas à s'en délivrer. Chacun d'eux conte tour à tour, avec une ingénuité parfaite, des histoires qui révèlent à la jeune femme ce qu'a été son mari pour eux.

L'aventure de Bocardon est impayable.

« A propos de mon chien Minotaure, dit Bocardon devant Madame Célimare, ça me rappelle une histoire bien drôle. Vous allez rire, madame. Un soir, je rentrais chez moi avec mon chien, que je venais de promener. — Je le promène tous les soirs. — J'arrive dans la chambre de ma femme. Tout à coup, Minotaure s'élance contre la porte de l'armoire, il se met à gratter, à aboyer. Je me dis : c'est un rat... ou un voleur. J'ouvre l'armoire, c'était Célimare! »



M. LÉLOIR

— Il est maladroit de raconter ça, » observe à part Vernouillet.

Et Bocardon reprend d'un air de triomphe :

« C'était ma femme qui l'avait caché pour voir si Minotaure le sentirait. Il l'a senti! »

— Ah! c'est très plaisant, » dit avec dépit Madame Célimare. Après Bocardon et son histoire de chien, c'est Vernouillet avec l'aventure du perroquet, si bien qu'Emma, furieuse, finit par dire à son mari :

« Vous savez, si vous ne mettez pas à la porte ces deux imbéciles, c'est moi qui fuis la maison. C'est moi qui vous quitte. »

Il faut un dénouement à toute pièce de théâtre.

Si Labiche eût écrit sa comédie vingt ans plus tard, il ne se serait pas mis en peine de chercher un moyen à l'aide duquel Célimare pût se débarrasser de ses deux crampons. Célimare fut tombé anéanti dans un fauteuil, et il se fût écrié, en levant au ciel des bras désespérés : « C'est pour la vie! voilà le châtement! » et le rideau fût tombé là-dessus. La pièce eût passé pour une comédie excessivement rosse, et la comédie rosse était il y a quinze ans à la mode.

Mais Labiche n'aimait pas à renvoyer les spectateurs sur une impression triste. Il a donc imaginé un truc. Célimare feint d'être ruiné et d'avoir une forte échecance à payer.

« J'ai compté sur vous, » dit-il à ses deux amis.

Et il leur demande à chacun dix mille francs!

Les deux amis se défilent.

« Hein! comme c'est simple! » s'écrie Célimare.

Trop simple! Si l'artifice était si aisé à trouver, que ne s'en était-il avisé plus tôt! La vérité c'est qu'en effet c'est là un dénouement postiche, comme il y en a tant dans Molière. Mais c'est une règle de théâtre, qu'en ces sortes de pièces le dénouement importe peu et compte pour rien. Quand le public s'est amusé pendant deux heures d'une situation, quand l'auteur a tiré toute la somme de rire ou de réflexions que cette situation comporte, on ne le chicane point sur la façon dont il la dénoue ou ne la dénoue pas. La plupart des vaudevilles de Molière n'ont pas de dénouement (ainsi *Georges Dandin*), ou n'en ont qu'un qui n'a ombre ni de vraisemblance ni de sens commun (ainsi *Fourberies de Scapin*).

C'était une entreprise assez hasardeuse pour la Comédie-Française de reprendre, sur ses illustres planches et sous ses voûtes solennelles, une œuvre charmante, sans doute, et même supérieure, mais qui, enfin, avait été faite pour le plus fantaisiste et le plus débridé de nos théâtres de genre. Claretie hésita longtemps, mais il tenait à pouvoir mettre, de temps à autre sur son affiche, le nom de l'académicien Eugène Labiche, de l'ami d'Émile Augier. Il n'y avait de possible que le *Voyage de M. Perrichon* ou *Célimare le bien-aimé*. Il préféra Célimare.

Nous n'étions pas sans inquiétude sur le résultat. Mais Célimare réussit devant le public du premier soir mieux que nous n'eussions osé espérer. Ce public garda peut-être, durant le premier acte, une certaine réserve. Dieu sait pourtant si ce premier acte est d'une vérité abondante et franche! Il s'échauffa peu à

peu, il se laissa séduire à ce comique si savoureux, il applaudit et rit de tout son cœur.

L'interprétation avait été merveilleuse au Palais-Royal.

Outre que c'était Geoffroy qui jouait Célimare, c'étaient L'Héritier et

Hyacinthe qui faisaient les deux mariés, et tous trois formaient un trio incomparable. Les rôles de femme ne comptent pour rien ou pour presque rien dans l'œuvre de Labiche. C'est même un des côtés faibles de ce répertoire si amusant. On n'y trouve pas une seule figure étudiée de femme ou de jeune fille : « les

femmes ne sont pas comiques », disait volontiers Labiche. C'est de Féraudy qui, à la Comédie-Française, a remplacé Geoffroy. Il va sans dire qu'il ne faut pas évoquer le souvenir de Geoffroy pour l'opposer à son successeur. Geoffroy était une nature, ce qu'on appelle un artiste de tempérament. Il jouait les Geoffroy, et il y était incomparable de naturel, de franchise et de verve. Personne n'a mieux rendu que lui les bourgeois de Labiche. C'est qu'il était bourgeois lui-même. Il était de la tête aux pieds; il ne jouait pas le rôle, il était l'homme même, et avec quel éclat! avec quelle feu! pas adroit en scène et lent à se remuer, mais quelle diction grasse et joyeuse! il ne savait pas toujours exactement le texte; il était toujours dans le mouvement. Autour de lui tout s'animait de sa verve et de sa gaieté.

De Féraudy, lui, est plutôt fin et spirituel. Il ne faut pas lui demander ces éclats de fureur et de désespoir qui rendaient si comique l'interprétation de Geoffroy. Vous rappelez-vous, lorsque ses deux inséparables le forcent, le jour même de son mariage, à se mettre à une table de dominos, l'intonation sourde et rageuse qu'il donnait à la phrase mâchée entre ses dents :

« Ah ça! est-ce que je vais toute ma vie trainer ces deux cabriolets-là! »

De Féraudy n'a pas de ces explosions. Peut-être pourrait-il jouer moins rentré et moins gris. C'est ce qu'il fera sans doute, quand il n'aura plus la préoccupation de ne pas paraître trop Palais-Royal. Il a été excellent; il ne lui manque que de s'abandonner un peu plus, que de hasarder plus d'en dehors.



M. COQUELIN CADET

Leloir a été supérieur, absolument supérieur dans Bocardon.

Bocardon avait été créé par Hyacinthe, à qui l'on ferait tort en croyant qu'il ne devait qu'à la prodigieuse longueur de son nez, sa grande réputation et ses nombreux succès de rire.

C'était un acteur remarquable, qui avait le sens du grotesque, et portait jusque dans la plus extraordinaire bouffonnerie, une rare finesse de jeu et de diction. Il avait été très plaisant dans ce rôle de mari trompé qui est sûr de la vertu de sa femme et qui rit avec un contentement si comique des infortunes conjugales de son copain.

Leloir a fait de Bocardon un étonnant fanfouche, avec sa longue taille maigre, ses jambes s'ouvrant en compas, ses bras démesurés. C'est une silhouette inoubliable. Il parle haut et ferme, en mari certain de la fidélité de son Hortense; il écrase, avec une aisance hilarante, tous les œufs sur lesquels il marche. C'est tout autre chose que ce que nous avait donné le Palais-Royal, et c'est mieux, beaucoup mieux. Leloir a mis, dans sa création, cette toute petite chose qu'on appelle le style.

Coquelin Cadet a repris le rôle de L'Héritier. Il a obtenu un gros succès de rire à son entrée en scène. Il avait habillé Vernouillet d'une façon grotesque. Je ne sais s'il ne s'est pas trompé sur le caractère du personnage, en lui infligeant le costume d'un petit employé à la retraite et horriblement grigou. Songez que Célimare a vécu cinq ans dans le ménage, et Célimare aime les bons morceaux et la vie facile. On donnerait un sou à Coquelin, si on le rencontrait dans la rue. Au second acte, quand il arrive à l'heure du déjeuner, Coquelin a l'air d'un pique-assiette qui vient demander

à être invité parce que ce sera une économie pour lui. Ce n'est pas du tout le rôle. Vernouillet a peut-être chez lui un déjeuner excellent; mais il aime Célimare; mais il veut prendre sa part légitime des joies d'un ami; mais il se considère comme étant de la famille et mérite d'en être. Il y a des moments où Vernouillet est en proie à des soupçons rétrospectifs. En ces heures-là, il songe à venger son honneur à tuer Célimare.

Il ne s'en cache pas; il serait acquitté; on l'est toujours pour les crimes passionnels. Célimare fait la grimace. On comprenait son



M. PIERRE LAUGIER



M. G. BERR

inquiéte. Le autrefois, quand c'était L'Héritier qui proferait ces menaces : L'Héritier avait l'œil mauvais, les lèvres serrées ; c'était quel'un, mais quand Cadet parle de pistolet, il n'y a pas moyen de prendre au sérieux ce petit homme ratatiné sous sa perruque trop courte.

Remarquez encore que Labiche, qui est un homme de théâtre, avait eu soin d'opposer à Bocardon, le cocu jovial, Vernouillet, le cocu geignard. Si l'artiste, chargé du rôle de Vernouillet, cherche des effets de comique dans la perruque trop écourtée, dans les gestes tatillons, dans l'aspect saugrenu et grotesque du personnage, il trompe les intentions de l'auteur. Il fait rire, soit, c'est un rire obtenu aux dépens de l'œuvre.

Il reste deux rôles d'hommes, Colombot, le beau père de

Célimare et Pitois, son valet de chambre. Laugier se donne bien du mal pour être comique dans Colombot. Le rôle de Pitois était joué, autrefois, par Lassouche qui, avec son œil en dessous, était d'un comique irrésistible. Berr est plus franchement drôle, Célimare le gronde à propos de je ne sais plus quel manquement : « Servez donc les grands ! » s'écrie Pitois, qui est sous la livrée, un philosophe amer et sarcastique. Berr a un regard de désolation et de mépris qui est impayable. Et, de quelle voix profonde et vengeresse, il dit à Célimare, en proie à ses deux maris : « C'est le châtement, Monsieur, c'est le châtement. »

Rien à dire des femmes, sinon que Mademoiselle Muller est, dans Emma, tout à fait gentille et charmante.

FRANCISQUE SARCEY.



Ceux qui ont dit que les comédiens mouraient tout entiers et que rien ne leur survivait, ont été des gens dénués d'imagination et de facultés iconographiques. Et puis ce qui était vrai au commencement de ce siècle ne le sera peut-être plus au prochain.

Sans doute, on ne peut plus entendre Talma déclamer ni la Malibran chanter ; mais en se donnant quelque peine, on arrive à se les représenter... vaguement, et c'est déjà quelque chose. Il existe, de la Malibran, des portraits lithographiés par des contemporains, qui sont charmants, expressifs. Puis, je relis les vers de Musset, je ferme les yeux, je pense à une phrase des *Puritains*, et j'entends chanter la grande artiste. On me dira que ce n'était pas cela du tout ; c'est être bien hardi de déclarer que mon idée de la Malibran ne vaut pas la vôtre.

D'ailleurs, les inventions de notre temps aplaniront toutes ces discussions, et l'on pourra un jour perpétuer, non seulement le souvenir, mais la vie même. Lorsque le phonographe parlera un tout petit peu moins du nez, la voix d'or de telle grande tragédienne, la trompette de tel grand comédien, seront conservées pour les oreilles de nos arrière-petits-neveux, sans la moindre féclure. Déjà, le cinématographe pourrait et devrait enregistrer leurs costumes et leur action.

C'est même un étonnement pour moi que le cinématographe ne comprenne pas mieux ses devoirs. Il se borne, jusqu'ici, à des scènes évidemment très amusantes, mais trop générales. Comment se fait-il que pas un des opérateurs, déjà innombrables en ce genre, ne se soit assuré, à quelque prix que ce soit, la propriété exclusive de la mimique de M. Coquelin, de Mesdames Sarah Bernhardt, Réjane, Calvé, etc ? Sans doute cela coûterait très cher. Mais, lorsque ces artistes auront disparu, le plus tard possible, songez aux recettes que ferait leur image animée, survivante ! Les frais seraient bientôt couverts. Je livre l'idée à l'entrepreneur de bonne volonté, sans réclamer d'intérêts, ayant déjà lancé pas mal d'idées qui ont profité aux autres sans me rapporter un penny.

Phonogrammes et cinématogrammes combinés, quels spectacles cela ferait seulement après quinze ou vingt ans de bouteille ! Comment, voici un journal, le *Théâtre*, qui est déjà précieux à

consulter après une demi-année d'existence, rien que par ses étonnantes photographies ! Grâce à toutes ces ressources, qui étaient inconnues même du temps peu lointain de Musset, la vie théâtrale, peut être désormais fixée.

Est-ce à dire pour cela que ces moyens nouveaux annulent les anciens, et que la peinture, la sculpture et l'estampe n'aient plus qu'à disparaître ? Non pas. Seulement les peintres et les sculpteurs feront bien d'éviter les doubles emplois avec la photographie. C'est le meilleur conseil qu'on puisse leur donner.

Au contraire, à mesure que les procédés photographiques se font de plus en plus merveilleux de précision, de couleur, à mesure qu'ils deviennent de plus en plus un *signalment* que rien ne peut remplacer, on voudrait voir les portraits peints ou sculptés s'éloigner de la documentation pure et au contraire se rapprocher de l'interprétation, du rêve ! La photographie nous dirait le comédien tel que tout le monde peut le voir, la peinture l'évoquerait tel qu'un véritable artiste a su le comprendre. Car, c'est là une différence qui ne devrait pas être perdue de vue : l'objectif voit mieux que l'homme, mais l'homme comprend mieux que l'objectif.

C'est pourquoi la curiosité sera encore, pour longtemps, très vive aux salons annuels devant les portraits sensationnels d'artistes, d'auteurs, et en général devant la traduction picturale de tout ce qui se rapporte au théâtre. Les récoltes seront plus ou moins abondantes, plus ou moins brillantes, mais on n'aura jamais vu et, sans doute, on ne verra jamais, tant qu'il y aura des comédiens et des salons, un salon sans portraits de comédiens.

Et ces portraits, parmi tous les autres, attireront la curiosité. Rappelez-vous la foule qui se pressa devant deux modèles du genre : le portrait de Croizette, à cheval, sur le bord de la mer, par M. Carolus-Duran, actrice, cheval et mer grandeur nature ; et Madame Sarah Bernhardt, par M. Clairin, blanche et bleue, étrange, jetée sur un canapé comme un paquet de nerfs, avec des yeux rêveurs et des pieds fébriles. Quelles batailles aussi, parfois ! Je me rappelle qu'on n'était pas très loin de se battre devant le portrait de Madame Guéymard-Lauters, par Th. Ribot, ou plus encore devant le Faure en *Hamlet*, de Manet, une page devenue classique et qui alors scandalisa tant de gens.

Cette année, nous n'aurons pas assisté à d'aussi vives luttes.

Mais, quoique relativement moins nombreuses que de coutume, les œuvres de peinture et de sculpture qui se rapportent au théâtre sont loin de manquer d'intérêt.

Il est certain, par exemple, que devant le portrait de Madame Réjane, par M. Besnard, il s'engage beaucoup de discussions, et que cette page, aussi brillante que raffinée, ravit au moins autant de gens qu'elle en déconcerte. Elle est d'un éclat chatoyant absolument délicieux. Le mouvement de cette souple robe de satin rose a été rendu du premier coup avec un entrain et une maîtrise dont bien peu de peintres aujourd'hui sont favorisés à un tel degré. L'allure, le geste, sont d'un

naturel, d'un spontané, et en même temps d'une nouveauté qui ne peuvent que plaire. Par une idée très heureuse, le peintre a placé sa figure sur un côté de la toile, et non, bêtement, au beau milieu, comme dans tant de portraits bien sages qu'on voit aux salons. Cela donne une impression de rapidité, de passage devant le spectateur. Puis, l'atmosphère est vraiment celle d'une scène, et cela obtenu à peu de frais, avec l'indication d'un bout de décor, d'un « portant », et de quelques fleurs jetées sur un parquet aux pieds de l'actrice qu'on vient d'applaudir.

Elle est toute animée, toute souriante ; d'un vif mouvement, elle porte sa main à sa coiffure. Tout cela est d'une grâce,



UN ENTR'ACTE DE PREMIÈRE A LA COMÉDIE-FRANÇAISE
PAR M. EDGAR DE MONYERON (Société Nationale des Beaux-Arts.)

d'une verve incontestables. Qu'est-ce qu'on a donc discuté ? La ressemblance. Si vous me trouvez un seul portrait, photographie ou peinture, dont jamais la ressemblance n'ait été discutée par personne, vous aurez mis la main sur une chose bien rare... ou bien médiocre. Qu'est-ce qu'il y a de Madame Réjane dans ce portrait ? L'allure triomphante et gavroche, le frémissement de vie, puis l'expression générale du visage et l'accentuation de tous les traits essentiels, le nez, la bouche qui sourit les coins retombés, au lieu du contraire qui particularise généralement les autres sourires. En un mot, tout ce qui est Madame Réjane. De telle sorte qu'il n'est personne qui, non prévenu, ne passerait devant ce portrait sans s'écrier : « Tiens ! on dirait Réjane. » Que voulez-vous de plus ? Que l'on sente le traditionnel, le fatal : « Ne bougez plus ! » que l'on constate dans une foule d'images qui en effet ne bougeront plus, jamais, jamais. Si c'est cette ressemblance-là que vous désirez, je vous accorde qu'en effet, heureusement pour lui, M. Besnard ne l'a pas cherchée.

D'ailleurs, pour donner à son portrait toute sa signification,

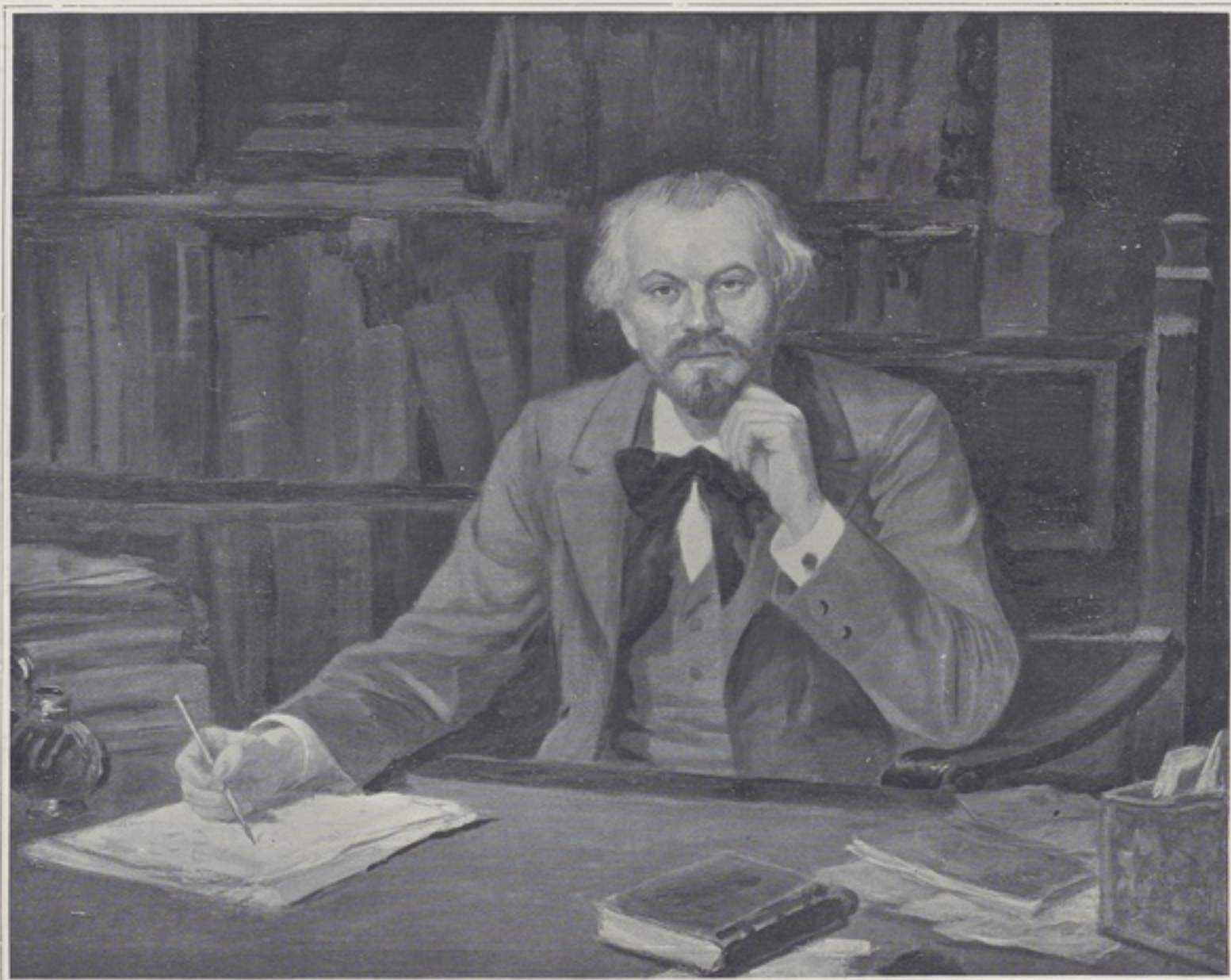
il l'a intitulé *Portrait de théâtre*. Vrai portrait de théâtre en effet, cette brillante et charmante peinture, dans la meilleure tradition française, demeurera l'effigie non seulement de Madame Réjane, mais encore de la comédienne française vers la fin du XIX^e siècle.

Autant le portrait de Madame Réjane est lumineux et « en dehors », autant celui de Madame Sarah Bernhardt en *Lorenzaccio*, par M. Humphreys Johnston est sombre et concentré. C'est également d'ailleurs, un des meilleurs « portraits de théâtre » de l'exposition. Je ne saurais dire après combien de portraits de Madame Sarah celui-ci arrive. Qui les compterait ? On pourra faire plus tard un volume très compact, rien qu'avec l'iconographie de cette artiste, et le travail serait même des plus curieux ; quoiqu'il en soit, cette image-ci était à faire, et c'est une très bonne idée de l'avoir tentée, non moins bonne de l'avoir réussie. En effet, la remise à la scène de *Lorenzaccio* fut une des tentatives les plus intéressantes, les plus artistiques que l'on ait vues à ce grand petit théâtre de la Renaissance. Je n'ose dire la plus littéraire, parce que je suis au nombre des mussetistes fer-

vents qui désapprouvèrent toute altération ou mutilation du texte original, quels que soient le motif et l'intention. Mais ce n'est pas la question. La silhouette de Madame Sarah dans ce rôle était inoubliable. Grâce à M. Johnston la voici dorénavant inoubliée. On peut dire que, sous le pourpoint noir et les chausses collantes du pâle et sombre prince florentin, l'actrice était aussi grande, aussi terrible, dans les scènes muettes que dans les grands passages de vengeance fureur. Elle avait une manière d'écouter, debout à la fenêtre, ou encore de lire et de refermer

son livre, qui était de l'art le plus profond et le plus subtil. Le portrait que nous voyons au Salon de la Société Nationale est donc encore un de ces exemples d'évocation qui viennent contredire ce préjugé signalé au début, que rien ne subsiste des acteurs. Qui, plus tard, regardera ce portrait aura l'impression complète, identique, que nous eûmes nous-mêmes à la première de *Lorenzaccio*.

Là encore ce n'est pas un portrait photographique, miniatu-
ral. Il est largement peint dans sa belle harmonie sombre ; il



PORTRAIT DE M. JULES LEMAITRE
Par M. FERDINAND HUMBERT (Société des Artistes français.)

ne fera certainement pas double emploi avec quantité de portraits plus documentaires : ceux-ci donneront tous les détails sur la personne, lui offrira un aspect des plus significatifs de l'artiste.

Après ces deux morceaux les plus importants, nous avons à signaler d'autres bonnes pages, mais de moindre envergure. M. Bonnat a représenté Madame Caron dans un portrait en buste que l'on remarque. Ce qu'il y a de plus frappant dans cette image, c'est l'expression des yeux, qui est inspirée et tragique, et qui donne bien l'idée de l'effet produit à la scène par cette émouvante artiste.

Quelle chance, tout de même, à faire un article sur le Salon où l'on ne soit pas obligé de faire de la critique d'art proprement dite, à distribuer des bons ou des mauvais points, et à discuter des questions de dessin et de couleur ! Il est certain que ce portrait de Madame Caron, plus tard, présentera beaucoup d'intérêt,

alors qu'on ne se souciera plus de nos disputes d'école et de nos goûts ou de nos modes en art. On ne pourra pas ne pas voir en cette figure, tant elle est nettement écrite et affirmée, une artiste dramatique, dans la meilleure acception du mot.

Madame Caron est, en effet, sous ce rapport, une des plus belles natures qui se soient produites au théâtre depuis des années. Elle ne s'est pas contentée de chanter ses rôles ; elle les joue merveilleusement, et cela à si peu de frais, parmi tant de chanteurs qui croiraient déchoir s'ils pratiquaient un peu l'art de donner l'illusion de la vie.

Ou bien alors il faudrait, sans presque jouer, mettre tellement d'accent et de drame dans la seule physionomie et dans la déclamation, que l'illusion serait aussi complète qu'avec une action très en dehors. C'est ce qui a rendu très grande, très inoubliable pour ceux qui l'ont entendue Madame Gabrielle Krauss !



MIMI !... MIMI !...
Par M. LEONELLO BALZANI (Société des Artistes français.)

Madame Caron est de l'école des « tragédiennes lyriques » Toutefois, si j'avais une critique à faire, c'est que le portrait et M. Bonnat, je pense, a voulu le faire sentir dans cette image. n'est pas assez important de format, et que la coupe en eût été



OHÉ ! OHÉ ! LE PASSEUR !
Par M. MIRALES-DARMANIN (Société des Artistes français.)

plus saisissante s'il avait représenté l'artiste en pied. Je crois même que c'était indispensable, car ce qu'il y a de très beau en



SURPRISE !
Portrait de M^{lle} D..., du théâtre des Variétés
Par M. Rixens (Société Nationale des Beaux-Arts.)

Madame Caron, c'est la ligne, l'attitude. Rappelez-vous seulement cette pâle, flexible, et délicieusement fine Sieglinde, dans la *Walkyrie*, sorte de liane craintive et passionnée à la fois.

M. Bonnat a souvent réussi les portraits en pied d'artistes dramatiques. Celui de Madame Pasca fut des meilleurs de son œuvre. Supposons donc que le buste de Madame Caron exposé cette année est un morceau d'attente pour une page complète, qui serait digne de l'artiste et de son modèle.

C'est moins la recherche d'un contraste qu'une analogie de format qui nous fait citer après le précédent le portrait de Mademoiselle Diéterle, par M. Rixens. Ici, tout est sourires et fossettes. Il ne faut pas plaindre le collectionneur du xx^e ou du xxi^e siècle qui, épris du xix^e (comme nous disons aujourd'hui le xviii^e, ouf ! que de chiffres romains !) recueillera cette espiègle image de la fine petite actrice des Variétés.

Le lecteur me permettra de recommander spécialement à son attention la petite statuette : portrait de M. Georges Berr dans le rôle de Gringoire, par M. Ascoli, et, de plus, je souhaite que ce lecteur, ou cette lectrice, soit artiste dramatique et, après son examen, ait l'idée de faire faire son portrait dans les mêmes dimensions. Voilà une excellente formule du portrait d'artiste : la statuette, très soignée de détail, rendant avec toutes leurs particularités la physionomie, le costume, l'attitude. Où la statue serait encombrante et prétentieuse, autant la statuette devient opportune, parlante et ne cesse d'être modeste comme il convient. Jugez un peu de l'intérêt que présenterait toute une collection de statuette de ce genre, aussi soignées d'exécution, aussi attentives d'observation, aussi spirituelles que celle que nous devons à M. Ascoli ! Et même, je souhaiterais que ces effigies fussent peintes au naturel : cela ferait de charmants bibelots,

d'abord, puis cela serait tout à fait conforme à l'art de nos vieux imagiers français. Voilà encore une idée que je soumets à qui aura le bon vouloir, les ressources, et la persévérance nécessaires pour la faire réaliser.

Peut-être va-t-on trouver que ces remarques contredisent celles que nous faisons à l'instant au sujet du portrait de Madame Caron. Ce sont deux ordres d'idées très différents. De temps en temps un peintre peut se passionner pour une figure d'artiste, comme pourrait être ce portrait de Madame Caron en Sieglinde. Cela deviendrait alors une peinture d'une portée très générale. Pour le reste, le petit portrait d'art ; et même le simple crayon. Watteau a présenté de parfaits spécimens des deux genres : le grand portrait, avec son merveilleux *Gilles* de la collection La Caze, et les adorables petites sanguines de Poisson ou de tel autre comédien célèbre. Ce sont deux exemples qu'on peut proposer à nos artistes d'aujourd'hui sans les offenser.

Les portraits d'acteurs et d'actrices ne sont pas plus nombreux. Il nous faut dire un mot des auteurs. Le portrait de M. Jules Lemaitre, par M. F. Humbert, est regardé au Salon des Artistes Français. Il est harmonieux et sobre de couleur, juste de ressemblance et d'expression. Peut-être aurait-il encore gagné à être un peu plus fouillé, ou bien alors de format un peu réduit. De toutes façons, avec le portrait que naguère fit M. Jean Veber, et celui-ci, digne d'ailleurs du pinceau de M. Humbert, l'iconographie ne manquera pas de renseignements artistiques sur l'auteur du *Pardon* et de l'*Ainée*.

M. Léopold Stevens, avec une activité qu'il faut louer, n'a pas exposé moins de deux portraits se rattachant au théâtre : celui de l'auteur de *Boubouroche* et celui de l'auteur de *La Martyre*. Celui de Courteline me paraît préférable. Il est vivant, très véridique et habilement peint dans une gamme sobre.



GRINGOIRE
M. Georges Berr, sociétaire de la Comédie-Française
Statuette par M. Ascoli (Société des Artistes Français.)

Avec le petit tableau de M. de Montzaigle, *Un Entr'acte à la Comédie-Française*, ce n'est plus un portrait, c'est tout un bou-



LE THÉÂTRE AU SALON

(Société Nationale des Beaux-Arts)

PORTRAIT DE THÉÂTRE, par M. ALBERT BESNARD

Typographie Goussier, Paris

quet, disons même, si vous voulez, un bouquet de fleurs. Vous savez si le public est friand de ce genre de peintures à groupements de célébrités. Un tableau de ce genre contribua aux succès de M. Jean Béraud. Celle-ci est tout à fait dans la tradition et les passants s'arrêtent devant lui, se plaisant à reconnaître et à nommer : M. Richepin, M. Alphonse Daudet, MM. Déroulède, Larroumet, Henry Fouquier, Jules Claretie, Frédéric Febvre, Lavedan, etc., etc.

La sculpture a aussi peu donné que possible, car nous n'avons pu trouver dans toute l'exposition que le buste d'Alexandre Dumas fils, par M. Moncel, côté Champs-Élysées,

et ceux de M. Jean Julien, par M. Aranson, et de M. Gabriel d'Annunzio, par M. de Saint-Marceaux. L'auteur de la *Mer* et celui de la *Ville morte*, sont d'ailleurs très ressemblants.

Nous aurions maintenant épuisé la liste, assez brève en somme, des portraits théâtraux. Mais il y a encore quelques peintures ou objets d'art se rattachant au théâtre, et il les faut mentionner pour être absolument complet.

C'est en fréquentant assidûment les coulisses de la Gaîté et des Folies Bergère que M. Rupert Carabin parvint à saisir et à rendre les mouvements de la danse avec tant d'esprit et de vérité, dans ces deux ravissantes figurines de ballerines en cire qui sont



CIRQUE FORAIN (FINISTÈRE)

Par M. SIMON (Société Nationale des Beaux-Arts.)

à la section des objets d'art côté Champ de Mars. Document exquis pour les temps à venir, si le nôtre ne s'avisait pas d'en découvrir la valeur artistique.

Les scènes de théâtre ne nous fournissent cette année, en fait d'illustrations de pièces, que la *Mort de Mimi*, dans la *Bohème* de Puccini, une peinture de M. Balesrieri qui devient tout à fait d'actualité. Puis un *Siegfried*, de M. Chartran, que nous retrouverons bien un de ces jours sur les couvertures de quelque éditeur de musique.

Enfin, il faut noter que M. Raphaël Collin a exposé, en voie

d'exécution, une délicate peinture destinée à un des salons du nouvel Opéra-Comique. Et, comme cela, on ne nous reprochera pas d'avoir omis quoi que ce soit.

...Quoi? Oui je vous entends bien. Il faut un peu laisser le temps aux gens. Parbleu, je le sais bien, comme vous, *qu'il n'y en a pas*. Mais rassurez-vous, des *Cyrano*, nous en aurons l'année prochaine, et je serais bien surpris s'il n'y en avait pas plus de deux.

ARSÈNE ALEXANDRE





Cliché Meyer M^{lle} DOVETTA M^{lle} GARDÈS M^{lle} E. SELLIER M^{lle} MARCHÉGUET M^{lle} FLEURY M^{lle} AGRATI M^{lle} LAPECCI M^{lle} VÉRONET M^{lle} BOUVILLE M^{lle} E. SELLIER
X^e TABLEAU. — LES BULLES

THÉÂTRE MARIGNY

LA BULLE D'AMOUR, BALLET EN DEUX ACTES ET DOUZE TABLEAUX

PAR M. GEORGES FEYDEAU, MUSIQUE DE M. FRANÇOIS THOMÉ



On sait la vogue retentissante qu'obtiennent, à Londres, les grands music-halls, tels que l'Empire, l'Alhambra et le Cristal-Palace. Les ballets qui en constituent le spectacle ordinaire, montés avec un luxe prodigieux de mise en scène, un déploiement considérable de figuration encadrant les sujets chorégraphiques de premier choix et les mimes réputés, atteignent, pour la plupart, un nombre de représentations qui dépasse de beaucoup celui des succès devenus légendaires de nos scènes parisiennes. L'année dernière, l'idée vint à MM. Borney et Desprez, les habiles managers du Casino de Paris, d'installer à Paris un établissement similaire. En gens d'expérience qui ne veulent rien laisser au hasard, leur première préoccupation fut de choisir un emplacement propice à la réalisation de leur projet : ils jetèrent leur dévolu sur l'ancien théâtre des Folies-Marigny, qui, reconstruit deux ans auparavant, n'avait fait qu'entreouvrir ses portes sous une direction éphémère.



Cliché Meyer
M. GEORGES FEYDEAU

Leur pièce de début fut un coup de maître. On n'a pas oublié les enchantements du *Chevalier aux fleurs*, le luxueux ballet

qui fit courir tout Paris aux Champs-Élysées pendant la saison dernière, et dont le succès, interrompu par la clôture forcée, se serait certainement continué pendant toute la saison présente. Mais, en prodiges qu'ils sont, MM. Borney et Desprez, voulurent faire mieux encore, en montant cette année *La Bulle d'Amour*.

La légende de la *Bulle d'Amour*, imaginée par M. Georges Feydeau, transporte le spectateur dans un pays imaginaire, le Royaume d'Azur.

Dans ce pays, comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres moins fantastiques, l'amour est en grande vénération; seulement ici, on aime avec d'autant plus d'ardeur que les amoureux ont un moyen infailible pour s'assurer s'ils seront payés de retour. Dans une grotte où s'élève la statue d'Eros, coule une source dont les eaux savonneuses prédisent l'avenir. L'amant inquiet veut-il être fixé sur son sort? Il lui suffit de puiser, au moyen d'un chalumeau, un peu de cette eau miraculeuse qu'il transforme, par le souffle, en une bulle légère. Si le dieu est favorable à son amour, la petite bulle monte droit au ciel; dans le cas contraire, elle se dissout aussitôt et retombe en rosée sur la terre. Est-il besoin



Cliché Meyer
M. FRANCIS THOMÉ



Cliché Meyer PRINCE D'AZUR (M^{lle} Angèle Héroul) néné (M^{lle} Darbel) TERSICHONE (M^{lle} Flemina) ÉROS (M^{lle} Rosa Mainardi)
VII^e TABLEAU. — L'OLYMPE

d'ajouter que la grotte regorge de visiteurs des deux sexes?

Au début de l'action, Eva, la plus jolie fille du pays, vient de tenter l'expérience pour s'assurer de la fidélité de son fiancé parti pour la guerre. La bulle, en s'élevant rapide dans l'air, a calmé ses inquiétudes que dissipe tout à fait le retour inattendu de l'absent.

Tandis que les amants s'abandonnent à leur joie, le prince d'Azur passe par là, et, soudain épris de la beauté d'Eva, n'hésite pas à lui déclarer son amour, sans se soucier des fureurs jalouses de son fiancé. La jeune fille pleine d'émoi, se réfugie aux pieds de la statue d'Eros qui s'anime pour

dire au prince que celle qu'il doit aimer va lui apparaître.

Alors, dans une bulle transparente — par un truc bizarre qui grossit graduellement, — paraît, comme enveloppée d'une buée lumineuse, la Fée de la source elle-même, la merveilleuse Reine des Bulles!

Le prince s'est élancé, mais Eros l'arrête d'un geste, en le prévenant qu'au moindre contact l'apparition disparaîtra à tout jamais.

Ce supplice de Tantale d'un nouveau genre a jeté le prince d'Azur dans une mélancolie noire dont ne peuvent le distraire tous les plaisirs de la cour. Des musiciens essaient de le char-



Cliché Meyer M. FRANCOIS M^{lle} AGRATI M^{lle} E. SELLIER M^{lle} FLEMINA (La Vierge) M^{lle} DENIS M. MORRY M. HAMELIN M^{lle} BRIFFAUT
V^e TABLEAU. — LA DANSE DES ESCLAVES



Cliché Meiot M^{lle} ZETTI M^{lle} E. BELLIER M^{lle} F. MAINARDI M^{lle} VERDANI M^{lle} DENIS M^{lle} ANGÈLE HÉRAUD (Princesse d'Azur) M^{lle} COMOLLY M^{lle} MONTALDO M^{lle} DOVETTI
X^e TABLEAU. — LES MOUSSES

mer par leurs airs gais ou tristes, des marchands d'esclaves lui amènent les plus belles femmes, vains efforts; le prince ne veut ni voir, ni entendre. Pour tâcher de guérir son mal d'amour, Eros l'emmène dans l'Olympe; mais, pas plus que les mortelles, les déesses n'ont le pouvoir d'endormir son ardent désir! Touché de sa peine cruelle, Eros consent alors lui faire revoir à la Reine des Bulles. Dans l'emportement de son amour, le prince d'Azur, oubliant la recommandation du dieu, saisit dans ses bras l'image aimée, qui s'évanouit pour toujours à son premier baiser. Fou de douleur, le malheureux se tue!

Mais qu'on se rassure, un aussi joli conte bleu ne peut avoir un aussi noir épilogue. Pour le récompenser de sa constance, l'Amour ressuscite l'amant fidèle qui vivra désormais heureux auprès de celle qu'il a si bien gagnée!

Sur ce libretto des plus ingénieux, M. Francis Thomé écrit une véritable partition remplie de motifs délicieux traités avec ce charme d'inspiration qui est la qualité dominante du délicat compositeur.

Quant à la question de mise en scène, les directeurs l'ont résolue avec la prodigalité qui leur est coutumière. Ils ont fait de *La Bulle d'Amour* une superbe féerie avec changements à vue et trucs se succédant dans de merveilleux décors qui font ressortir la richesse des costumes d'un goût très artistique.

L'interprétation est à la hauteur de la mise en scène. Il convient de citer en tête, Mademoiselle Angèle Héraud qui mime en artiste consommée le rôle du prince d'Azur dont elle porte le travesti à ravir. A côté d'elle, Mademoiselle Stochetti (Eva) et Mademoiselle Mainardi qui représente Eros, se font applaudir, la première comme danseuse experte, la seconde comme mime au jeu très sûr. Mesdames Galinetti et Flemma, toutes deux très belles, complètent avec mademoiselle Darbel, non moins agréable à regarder, un ensemble parfait de grâce et de talent. Les mas-

ses chorégraphiques, dirigées par le maître de ballet M. Francioli, évoluent avec une régularité italienne.

ABEL MERCKLEIN.



Cliché Meiot MINISTRE MILITAIRE (M. Hamelin) ÉROS (M^{lle} Mainardi) PRINCE D'AZUR (M^{lle} A. Héraud) LA REINE-MÈRE (M^{lle} Galinetti) 1^{er} MINISTRE (M. Moret)
VIII^e TABLEAU. — L'ARRIVÉE D'ÉROS



Cliché Alfred Ellis (London)

Typographe Goupil, Paris.

COMEDY THEATRE

MISS FANNIE WARD

Rôle de Mrs. Tudway, dans *Lord and Lady Algy*.



Cliché Alfred Ellis (Londres) MRS. TUDWAY (Miss Fannie Ward) MRS. TUDWAY (M. Williams) LORD ALGY (M. Hawtrey) LADY ALGY (Miss Compton)
ACTE II

Le Théâtre à Londres

LORD AND LADY ALGY, de M. R. C. CARTON, au Comedy-Theatre

Lord and Lady Algy, c'est, à peu de chose près l'École de la Médisance de Sheridan.

Au premier acte, nous sommes chez lord Algernon Chetland, que ses amis appellent familièrement Algy, lord Algy. Lord et lady Algy n'ont pu s'entendre et, au bout de quelque temps de vie commune, ils se sont séparés pour des motifs des plus futiles. Mais, on nous l'affirme, ils n'ont, ni l'un ni l'autre, donné le plus léger coup de canif dans le contrat. *Credo quia britannicum.*

Lord Algy vient de prendre, au turf, une de ces culottes qui mettent à bas un homme, quand arrive son frère aîné, le marquis de Quarmby, membre du Parlement, qui ne sait où donner rendez-vous à une certaine Mrs Tudway, femme d'un manufacturier quelque peu grotesque, mais brave homme, laquelle a du vague à l'âme et voudrait tâter un peu de la grande passion. Pourquoi s'est-elle éprise de ce Quarmby qui n'est ni jeune, ni beau, ni empressé, ni bien portant, puisqu'il est dys-

peptique, c'est ce que l'on ne comprend guère. Algy est embarrassé; Quarmby tire un chèque de sa poche et Algy consent à laisser son frère et l'inconnue roucouler sous son toit. « Comment s'appelle-t-elle ? demande Algy. — Je ne veux pas dire son nom, réplique Quarmby, mais voici son portrait. »

A peine Quarmby est-il sorti, qu'arrive un vieil ami de lord Algy que celui-ci n'a pas vu depuis longtemps et qui s'est marié dans l'intervalle; vous avez déjà deviné que cet ami n'est autre que Mrs Tudway, le mari de la petite femme qui a du vague à l'âme. Il vient inviter lord Algy à un bal costumé que sa femme donne le lendemain; pendant qu'Algy a le dos tourné, il regarde la photographie laissée par Quarmby. Plus de doute, sa femme a un amant, et cet amant, c'est Algy.

Tudway n'a pas plutôt franchi la porte, qu'arrive Mrs Tudway. Un coup de sonnette: c'est le duc de Droneborough, le père de Quarmby et d'Algy. Algy cache Mrs Tudway dans une chambre voisine et reçoit le duc. Sur ces entrefaites, Quarmby revient, espérant déjeuner en partie fine avec sa belle;

mais le duc l'emène, et Mrs Tudway s'en va derrière eux, sans avoir fait le moindre accrocs à sa réputation.

Au second acte, le bal costumé de Mrs Tudway bat son plein. Nous y retrouvons tous les personnages de l'acte précédent; Mrs Tudway y figure en Madame Du Barry, dans un joli costume rose constellé de pierreries; son mari, qu'elle croit en voyage, y est aussi, déguisé en conspirateur, enveloppé d'un long manteau et masqué. C'est un joli tableau, plein d'animation et de gaieté, dans un agréable décor. Ce qui nous surprend, c'est d'y voir lady Algy, qui ne connaît ni Tudway ni sa femme; mais M. Carton avait besoin de lady Algy pour une scène finale qui ne manque pas de charme, et c'est ce qui explique sa présence au bal de Mrs Tudway.

Algy, qui a trop bien diné, arrive enfin, botté, cuirassé, l'épée au flanc, la perruque embroussaillée; il a choisi, pour déguisement, l'uniforme du duc de Malborough à Malplaquet. Cette scène d'ivresse, trop longue mais amusante cependant, est jouée avec beaucoup de finesse et de mesure par M. Hawtrey. Un comédien moins habile l'eût facilement rendue déplaisante; à force d'habileté, de tact, de bonhomie et d'art, M. Hawtrey en a fait quelque chose de très drôle; c'est un véritable tour de force.

Pendant que lord Algy reconnaît, dans Mrs Tudway, la femme du portrait, lady Algy a entendu Quarmby donner rendez-vous pour le lendemain soir, chez Algy, à Mrs Tudway. C'est décidé, les deux amants ont résolu de fuir ensemble sur le continent. Cette découverte la ravit, car, au fond, elle aime son mari.

Tudway, voyant Algy causer avec sa femme et croyant toujours que lord Algy est la cause de ses malheurs conjugaux, intime à celui-ci l'ordre de quitter la maison. Algy, dont l'ivresse a augmenté à la suite d'un souper aussi bon que son diner, comprend à peine; il est là, hébété, incapable de se rendre compte de ce qui se passe. « Algy, fait une voix, Algy ! »

Il a un éclair de raison. « Cécile ! s'écrie-t-il. — Oui, c'est moi, dit lady Algy, venez. » Et elle l'entraîne.

Très jolie, cette fin d'acte, et d'un effet touchant. Elle est très bien menée par M. Hawtrey et par Miss Compton.

Nous nous retrouvons au troisième acte, chez lord Algy. C'est le soir. Algy vient de rentrer; du diner et du bal de la veille, il n'a conservé qu'une notion confuse. Mrs Tudway, fidèle au rendez-vous, arrive bien décidée à se faire enlever par Quarmby. Algy la dissuade de son projet. Mrs Tudway est entêtée. « J'ai son cœur, dit-elle en parlant de Quarmby. — Oui, dit Algy, mais avec son cœur vous aurez son foie. Si vous tenez absolument à faire une bêtise, prenez un garçon qui connaisse la vie; au moins vous aurez eu un peu de bon temps. »

C'est contestable comme morale, et lord Algy n'est pas le gentleman pour lequel on voudrait le faire passer. Il est déjà peu excusable de favoriser l'intrigue de son frère avec une femme mariée inconnue, il ne l'est plus du tout quand il

donne à la femme de son ancien ami Tudway le conseil de s'en aller, non avec un dyspeptique comme son frère, mais avec un riche et beau garçon qui lui fera passer d'agréables moments et qui, très certainement, la lâchera un beau matin.

Vous voyez, maintenant, la fin de la pièce. Tudway, arrive en coup de vent chez Algy, qui a cependant le temps de faire entrer Mrs Tudway dans une autre chambre. « Où est ma femme ? — Je n'en sais rien, dit Algy. — Elle est ici. — Non. » La discussion continue quand paraissent — naturellement — le duc, qui fait des reproches à son fils, et le marquis de Quarmby en complet de voyage. « Quel costume ! dit le duc : où allez-vous donc ? — A Brighton, » répond Quarmby fort embarrassé.

Mais tout cela ne fait pas l'affaire de Tudway qui réclame sa femme et veut entrer de force dans la chambre où est cachée Mrs Tudway. La discussion s'échauffe; Tudway s'élançait vers la porte, Algy le repousse; les deux hommes s'empoignent; le duc et le marquis se précipitent... « Je vous dérange » fait une voix. C'est lady Algy. « Où est Mrs Tudway ? demande-t-elle. Oui, je lui ai donné rendez-vous ici pour aller au Skating. »

Tout s'explique à la satisfaction générale. Tudway sort avec sa femme, laquelle jure une éternelle amitié à Lady Algy qui l'a sauvée. Quarmby, enchanté d'en être quitte pour la peur, s'en va à son tour, suivi par le duc, et lord et lady Algy restent face à face.

Algy s'aperçoit que sa femme est jolie; Lady Algy, de son côté, trouve que son mari n'est déjà pas si mal. « Pouvez-vous me donner l'hospitalité cette nuit ? » demande-t-elle à Algy, comblé de joie, et le rideau tombe.

J'ai déjà dit combien M. Hawtrey est bon dans la scène du bal; il ne l'est pas moins dans les deux autres actes où, en cadet de famille décaqué, il a cette hautaine indifférence du jeune aristocrate anglais que le jeu, les courses et la vie à outrance ont fatigué; mais qui conserve toujours sinon les principes — Algy n'en a guère et ceux qu'il a ne sont pas fameux — du moins les apparences d'un galant homme, d'un gentleman, pour parler comme les Anglais.

Tout à fait bonne aussi, Miss Compton, dans son rôle de femme émancipée mais qui ne dépasse pas les bornes d'une flirtation active à laquelle elle ne se livre, apparemment, que pour obtenir des « tuyaux », pour parler l'argot qui a cours dans la pièce de M. Carton.

Quant à Miss Ward la petite femme à qui il faut du bleu dans son existence, elle est jolie et porte très bien de très élégants costumes. M. Eric Lewis est un Quarmby mûr et dyspeptique à souhait; M. Williams un mari ridicule suffisant, et M. Kemble un duc qui manque d'allure.

La pièce est bien écrite, le dialogue est vif et spirituel et l'intérêt se soutient d'un bout à l'autre des trois actes. Seulement, n'allez pas prendre lord et lady Algy pour autre chose que ce qu'il sont, c'est-à-dire des exceptions.

PAUL VILLARS.



Cliché Alfred Ellis (Londres) MRS. TUDWAY (Miss Fannie Ward) LORD ALGY (M. Hawtrey)

La Mode au Théâtre

Parmi les premières représentations de ce mois, je n'en vois pas beaucoup de mondaines. Il n'y a que *Mon Enfant*, à l'Odéon, et les toilettes ont été données dans le précédent numéro. Mais, en revanche, il y a eu une réunion d'un intérêt mondain capital : le Grand Prix. C'est là, en effet, qu'on peut voir réunies le plus de belles toilettes... il y en a tant et de si longuement préparées à l'avance qu'une description, même succincte, remplirait tout le journal. Elles ont, du reste, été



M^{lle} SOREL
Grand manteau de Redfern

énumérées dans presque toutes les feuilles mondaines. Je n'en retiendrai donc que le délicieux manteau de Redfern que portait Mademoiselle Sorel, du Vaudeville, un manteau qui a fait sensation. Vous en jugerez d'ailleurs d'après la gravure ci-dessus, de même que de la très vaporeuse toilette qui est à côté et qui est celle de Madame R..., très remarquée également au pesage.

Je tiens à vous parler, en revanche, du chapeau sensationnel qui coiffait si gracieusement la belle comtesse de Plater-Syberg, née Leczinska. C'était un mignon chef-d'œuvre en crin beige clair, cerclé d'un petit ruché en crin plus foncé. Sur le côté, trois ravissantes plumes teinte glycine glacée. Une draperie en mousseline de soie et application dentelles même teinte, avec barrette de roses thé, soulevant la passe, lui donne une allure des plus séduisantes. Le créateur de ce bijou : Lenthéric, le grand parfumeur mondain.

Autre chapeau de Grand Prix : capeline de riz blanc, ornée de plumes blanches; nœud de velours noir. Egalement de Len-

théric, qui du premier coup a conquis une place au premier rang.

Le complément du chapeau, c'est la voilette. La maison Henry, *A la Pensée* qui en a la spécialité, m'offre le moyen de signaler de délicieuses nouveautés. Je note au passage : voiles de tulle blanc à large pastille de velours; tour de cou tulle craquelé blanc avec liséré de velours noir; boas de plumes gris, blancs, etc.; ceintures de gros grains avec boucle bronze, dite « Jeanne d'Arc »; ceinture métal avec cabochons de pierres de couleur; chaîne « affranchie » en grosses perles, drapée sur le corsage et tenant le face à main; peigne Empire avec haute galerie enrichie de strass, pour tenir le chapeau, etc.

À *la Pensée* également, j'ai constaté qu'on faisait maintenant l'ombrelle plus simple, avec moins de hauts volants, mais avec légère broderie et petits froncillés au bord. C'est tout à fait gracieux.

Je termine en recommandant à mes lectrices la *Physiologie de la Toilette*, un petit ouvrage qui est le conseiller indispensable de toutes les élégantes qui veulent se soustraire à la banalité courante, éterniser leur beauté et demeurer quelqu'un au milieu des autres. On y trouve des études très pratiques sur l'emploi judicieux des cosmétiques, des parfums, de la parure, en un mot de tous les éléments de la toilette. Tout est à lire dans ce coquet volume, signé Lenthéric, et qu'on peut se procu-



M^{me} R...
Toilette vue au Grand Prix

rer au prix de 1 fr. 25, chez l'éditeur Barreau, 16, rue Littré, et dans toutes les librairies. C'est un trésor pour une mondaine.

CLAIRE DE CHANGENAY.

Hôtel de Paris

TROUVILLE-SUR-MER



MAISON DE TOUT PREMIER ORDRE

Façades et Jardins sur la Mer, Rues de Paris, de Londres, Place Bon-Secours

ENTIÈREMENT RECONSTRUIT DEPUIS 1897

CAVES ET CUISINES RECONSTITUÉES

Ascenseurs — Serres — Bains — Fumoirs — Billards — Hydrothérapie — Bars Anglais
Interprètes — Téléphone de Paris — Electricité partout — Bouquetière
dans l'Hôtel — Agence spéciale pour les Vins.

Orchestre de Boldi pendant la Saison

Même propriétaire que le

PAVILLON D'ARMENONVILLE

Au BOIS DE BOULOGNE

Et l'Hôtel-Restaurant HELDER-ARMENONVILLE

PLACE MESSINE, NICE

Cours et Leçons

COURS MASSET

5, Rue Geoffroy-Marie

PAR LES PROFESSEURS DU CONSERVATOIRE

MM. Crosti, Warot, Giraudet, Delaunay,
Sylvain, Paul Mounet, Raoul Pugno,
Rougnon, Delaborde, M^{me} Tarpel,
etc., etc.

LES PRIX DES COURS VARIENT DE 8 A 30 FRANCS PAR MOIS

PIANO

Madame ROGER-MICLOS

Officier d'Instruction publique

COURS ÉLÉMENTAIRE ET SUPÉRIEUR UNE FOIS
PAR SEMAINE

LEÇONS PARTICULIÈRES TOUS LES JOURS

27, Avenue Mac-Mahon, 27

TÉLÉPHONE 531-74

COURS DEPAS

7, Rue Chaptal, 7

DICTION ET MISE EN SCÈNE

PRÉPARATION AUX EXAMENS DU CONSERVATOIRE

Enseignement spécial pour Avocats et Étudiants
en Droit

Organisation et Mise en Scène pour Cercles et Salons.

Danse et Maintien

H. DE SORIA FILS

Officier d'Académie

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE
MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

Membre des Comités d'admission (Enseignement spécial
artistique) à l'Exposition de 1900

PIERRE ADOUR

Leçons de Piano

COURS DE MUSIQUE D'ENSEMBLE

145, RUE DE ROME

ANTISEPTIQUE DE LENTHÉRIC

PARFUMEUR

245, Rue Saint-Honoré, 245

PARIS



L'Antiseptique Lenthéric

fortifie

améliore les cheveux

les rend souples, soyeux

légers, brillants

et faciles à coiffer

L'Antiseptique Lenthéric

ne fait pas

repousser les cheveux

mais les empêche de tomber

en les débarrassant

de tous corps étrangers

Mode d'emploi de l'Antiseptique Lenthéric : ÉVITER LE FEU ET LA LUMIÈRE

L'ancien et classique Schampoing, impossible à employer chez soi, long à appliquer, difficile à sécher, occasionnait des migraines et des névralgies, sans donner à la chevelure ni brillant ni souplesse.

L'Antiseptique de Lenthéric sèche instantanément, nettoie les cheveux admirablement, conserve leur mouvement et leur ondulation naturels, et permet de faire soi-même la coiffure auréolée.

Typographe Goupil, Paris.

Se vend en bidons de métal d'un demi-litre au prix de SIX francs
(DÉPARTEMENTS ET ÉTRANGER, PORT EN PLUS)

1898

JUILLET

N° 7

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 25, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.

LE MARÉCHAL CHAUDRON



Châli Boyer

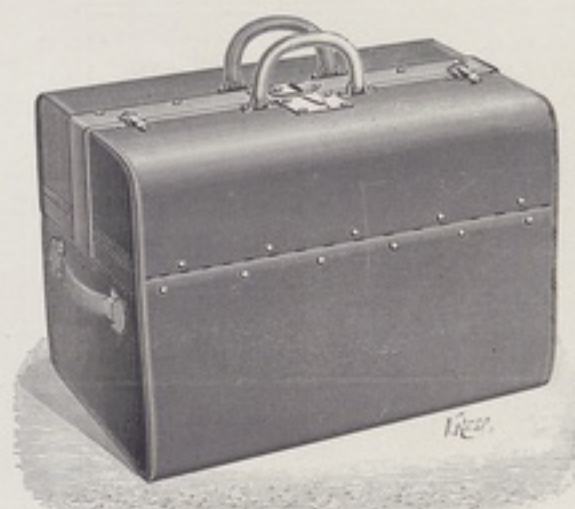
Typographe Goupil, Paris.

M^{lle} A. FAVIER (Rôle de CÉSARINE MICHELIN)

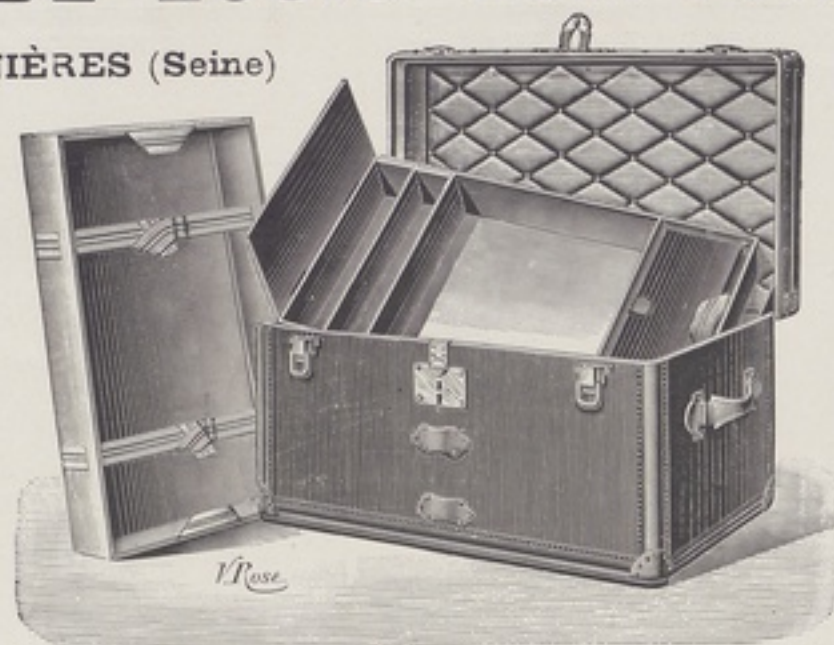
* EDITEURS : Jean Bousod, Manzi, Joyant & C^o, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX : 2 fr. *

MALLES ET SACS DE LOUIS VUITTON

Fabrique à ASNIÈRES (Seine)



SAC DE CABINE



MALLE CUIR POUR HOMMES

PARIS

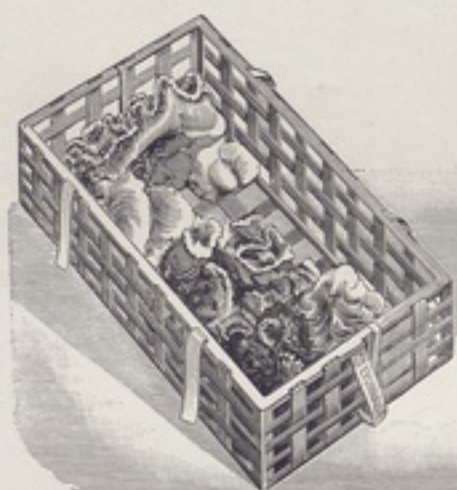
1, Rue Scribe

TÉLÉPHONE 239-48

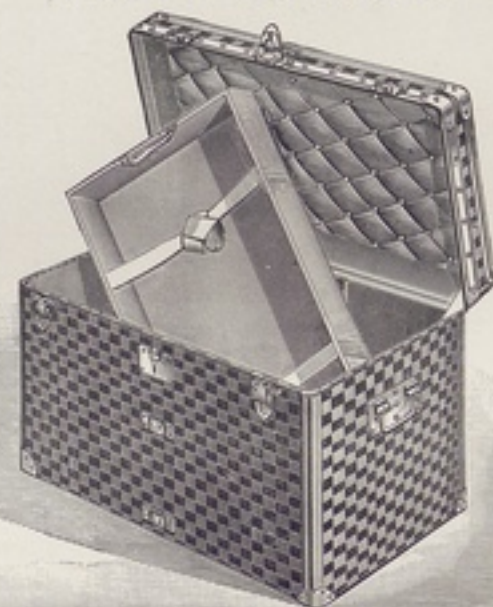
SUCCURSALE :

57, AVENUE MARCEAU

Téléphone 518-67



MALLE POUR CHAPEAUX DE DAMES



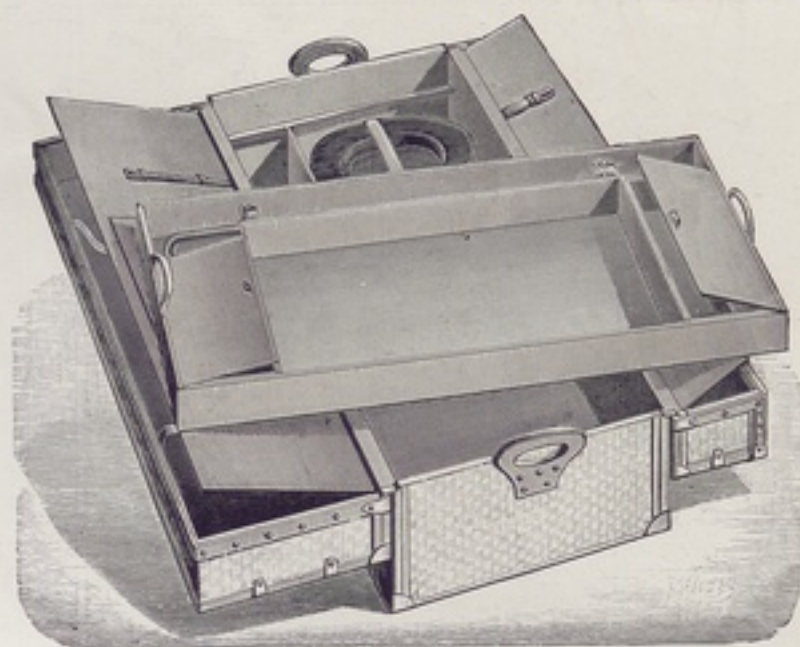
LONDRES

454. Strand

En face la Gare

de

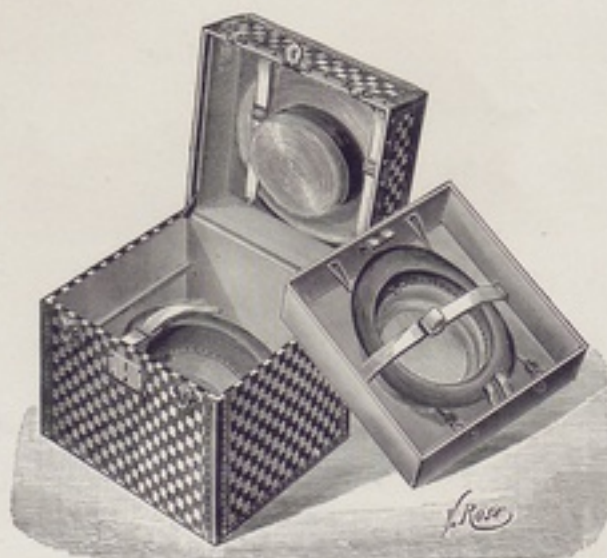
CHARING CROSS



MALLE POUR HOMMES

CATALOGUE

franco



BOITE POUR CHAPEAUX D'HOMMES

LE THÉÂTRE

N° 7

Juillet 1898



M^{lle} LUDWIG
Sociétaire de la Comédie-Française



Cl. M. B.

MADemoiselle LUDWIG, DANS SA LOGE, A LA COMÉDIE-FRANÇAISE

SOMMAIRE

MADemoiselle LUDWIG, de la Comédie-Française, par M. JULES CLARETIE.
 « LA VIE DE BOHÈME » à l'Opéra-Comique, par M. ADOLPHE JULLIEN.
 ERMETE NOVELLI, par M. FRANCISQUE SARCEY.
 « LE BOURGEOIS GENTILHOMME » à la Comédie-Française, par M. PAUL PERRET.

« LE MARÉCHAL CHAUDRON » à la Gaîté, par M. ADOLPHE ADERER.

HORS TEXTE EN COULEURS :

« LE BOURGEOIS GENTILHOMME » (acte II), MM. COQUELIN CADET, TRUFFIER, LELLOIR.
 COMÉDIE-FRANÇAISE. — Mademoiselle Kalb dans sa loge.

Mademoiselle Jeanne Ludwig

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

« Janvier 1896. — Examens semestriels. Mademoiselle Ludwig (Jeanne). Un Mariage sous Louis XV. Agréable, fine, spirituelle, originale et jolie. Marivaux lui ira mieux que Molière. »

Je retrouve cette note, prise par moi, sur le registre que chacun des membres du jury d'examen du Conservatoire a devant soi lorsque défilent ces jeunes gens, ces jeunes filles qui, près de concourir, chrysalides d'artistes, sont assez difficiles à deviner et nous apportent (ou nous emportent) tant d'espérances irréalises.

Les espoirs que cette jeune fille, Jeanne Ludwig, toute jeune, toute mince, frêle et fine, faisait concevoir alors que je lui donnais la note citée plus haut, n'ont pas été déçus. Avec elle, la Comédie a perdu un de ses sourires.

Elle est morte à trente ans, à vingt-sept ans plutôt, car depuis trois ans elle se mourait. Elle a disparu dans tout le charme de sa jeunesse et de son talent. Elle n'aura joué qu'à la Comédie-Française. Elle aura été, de ses premiers pas à ses

derniers, l'actrice—pensionnaire, puis sociétaire de la Comédie-Française. Elle ne concevait pas le monde, ce monde de rêve et féerie qu'elle voulait vivre, sans la Comédie-Française. Elle fut, un moment, tentée d'aller aux Variétés, trouvant que le sociétariat se faisait trop attendre. Elle y eût été applaudie, comme partout, mais y eût-elle joué Roxelane, Lisette et Musette? Sa véritable place était chez nous.

Dès ses débuts, elle avait été elle-même. Dès les premières répétitions du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, cette nouvelle venue s'était fait aimer de tout le monde. Elle avait la grâce, l'esprit, le pétilement du babil et le propos délié de la Parisienne. Elle avait, avec le talent le plus personnel, la voix la plus mordante et la plus gaie, narquoise et claire comme le son de ces fifres qui menaient à la victoire les soldats du XVIII^e siècle; l'allure preste, le geste vif, la grâce piquante et, par dessus tout, ce ton exquis, indéfinissable et irrésistible, souverain, inexplicable, subtil et qui fait la force de l'esprit français, elle avait le « charme ». Elle plaisait. Dès que le public l'eût aperçue sous le costume de Lisette, il fut charmé, il l'adopta, il l'applaudit, il lui fit fête il lui fut fidèle.

Et ce furent dix années de joie pour ce théâtre où, des deux côtés de la rampe, on aimait Mademoiselle Ludwig : ici pour son talent et là pour son cœur. Elle avait débuté le 24 octobre 1887 dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, elle joua pour la dernière fois le 5 décembre 1897 dans *La Vie de bohème*. Entre ces deux dates tient toute une existence : le premier succès, le premier bravo — et le dernier effort. Nous n'oublierons jamais, jamais cette image ne s'effacera de notre mémoire : la pauvre Musette essayant de rire et riant, à force de courage, entre deux quintes de toux et l'étouffant, cette toux maudite, pour que Mimi pût tousser à son aise et remplir son rôle de mourante. Ah ! ce renversement de tout ce qu'il y avait d'irréel dans le rêve douloureux du poète, comme un tel spectacle devenait poignant et quelle double agonie ce fut pendant quelques soirs : la fausse toux de la comédienne aimée se mêlant à la toux véritable, à la toux déchirante de la malade ! Je ne crois pas qu'on ait rencontré plus cruelle antithèse dans la décevante et éternellement attirante vie du théâtre.

Chaque fois que Mademoiselle Ludwig jouait Musette — Musette, le rôle qu'elle avait tant rêvé de jouer ! — elle nous donnait ainsi, elle donnait au public un peu de sa vie. Un éclat de rire lui coûtait une semaine d'existence. Qu'importe ! Si elle avait pu jouer encore et se tenir debout, elle n'eût point compté ! Il y avait une petite âme très héroïque dans cette statuette de Sèvres. On a dit que c'était en allant, après une représentation des *Faux Bonshommes*, se promener au Bois, qu'elle avait contracté la terrible maladie qui l'emporta. Ce que je sais, c'est que le 16 septembre 1895, la dernière fois qu'elle joua le *Monde où l'on s'ennuie*, elle donna un exemple de dévouement et de courage dont bien peu de plus robustes seraient capables. Elle était affichée pour le rôle de Suzanne de Villiers, qu'elle joua avec un succès éclatant, même après l'admirable comédienne qui l'avait créé. Elle l'aimait, ce rôle, elle y tenait, elle voulait le garder. Elle tremblait qu'une autre l'y remplaçât. Elle ne voulut pas faire, comme on dit, changer le spectacle. Elle n'avait qu'à m'écrire un mot, à m'avouer son état de souffrance, la Comédie eût

donné une autre pièce. Non, elle tint à jouer; elle joua, et ses camarades m'ont conté cette soirée lugubre où la pauvre enfant, pour arrêter l'hémorragie redoutée, portait à ses lèvres en feu des morceaux de glace, entre deux répliques, derrière son éventail. Elle a, on le voit, joué la tragédie aussi, la pauvre et ricieuse Ludwig, et elle l'a jouée au naturel !..

Quelques jours après cette terrible représentation du *Monde où l'on s'ennuie*, où on l'emporta jusqu'à Saint-Germain avec 40 degrés de fièvre, j'allai la voir dans la petite villa qu'elle habitait près de la forêt. Tout de suite j'eus la sensation d'un malheur probable. Ce n'était pas encore Musette mourant comme Mimi; mais, dans ce lit blanc, Jeanne Ludwig toute pâle, austruée, c'était comme la *Dame aux Camélias* au dernier acte, et dès ce jour, j'eus peur pour elle.

Mais elle était jeune, elle était vaillante, elle voulait vivre, elle voulait jouer, rejouer, devenir ce qu'elle eût été sans nul doute si l'existence ne lui eût pas été tristement mesurée, une grande artiste. « Être une grande artiste, laisser dans l'histoire du théâtre un beau souvenir ! » C'était toute son ambition, toute sa pensée ! Le théâtre ! Elle n'avait que cette idée, elle ne prononçait que ce mot lorsque ses camarades, qui l'aimaient, allaient, toujours fidèles à la souffrance, la voir, avenue Niel, étendue sur sa chaise longue ou dans le lit qu'elle ne devait plus quitter : « Et le théâtre ? » leur disait-elle. Elle avait rêvé d'y vivre. Elle eut, un moment, la tentation de s'y faire porter pour y mourir. « Si j'avais à récrire mon théâtre, me disait, un jour, Henri Meilhac, la petite Ludwig y tiendrait une grande place. »

Elle était bien la comédienne de ce Parisien et l'*Autographe* joué par elle était quelque chose d'exquis, de délicieux, la perfection même.

Et, avec un talent si rare, une telle modestie, une telle bonté ! La Comédie a pris le deuil pour elle : le deuil n'était pas seulement sur l'affiche. Il était dans tous les cœurs, le deuil de la pauvre Musette !

JULES CLARETIE.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

La Vie de bohème

COMÉDIE LYRIQUE EN QUATRE ACTES DE MM. P. GIACOSA ET I. ILLICA (TRADUCTION DE M. P. FERRIER)

MUSIQUE DE M. GIACOMO PUCCINI. — DÉCORS DE M. LUCIEN JUSSEAUME

La jeune école musicale italienne travaille et produit beaucoup ; elle produit encore ; elle produit toujours, car les Mascagni et les Puccini, les Leoncavallo et les Giordano ne sont pas hommes à laisser leurs noms disparaître de l'affiche et ce n'est qu'en produisant toujours qu'ils peuvent occuper constamment le public de leur personne ou de leurs productions. Ils ont tout répudié de leurs illustres ancêtres, des Rossini, des Bellini, des Donizetti, tout, vous dis-je : les grands morceaux qui se développent avec une régularité et dans les formes essentiellement inexpressives, les suaves andantes et les fulgurantes cabaleites, les brillants airs à roulades et les insupportables vocalises dont tous les maîtres italiens, y compris Verdi jusqu'en ses dernières créations, surchargeaient leurs ouvrages ; ils ont tout rejeté de la musique qui ravissait les générations antérieures et n'ont conservé, des maîtres autrefois vénérés, que cette extraordinaire rapidité de production et cette hâte au travail qui n'est plus compatible avec les tendances et les conditions actuelles de l'art musical.

Le temps est passé, en Italie comme partout ailleurs, où la production d'un cerveau de musicien pouvait être incessante parce qu'elle n'exigeait aucun effort, ne causait aucune fatigue, où les compositeurs qui passaient pour « inspirés » laissaient tranquillement couler, de leur plume abondante et facile, force motifs qui s'adaptaient indifféremment à toutes les situations, aux sentiments les plus divers, où le succès d'un opéra provenait d'une mélodie heureusement trouvée et qui se gravait dans la mémoire en caressant l'oreille. A présent, après l'évolution qui s'est faite un peu partout dans l'art musical, avec la prétention qu'ont les compositeurs, les Italiens comme les autres, de subordonner la musique au drame, de suivre strictement celui-ci en soulignant les péripéties, les revirements, les catastrophes par une musique exactement appropriée aux



Cl. M. B. M. GIACOMO PUCCINI

scènes qu'elle doit accompagner et qui puise son action, sa force d'expression plus encore dans le commentaire orchestral que dans la paraphrase vocale, il n'est pas possible au compositeur, vraiment digne de ce nom, de bâcler un ouvrage à la hâte, en laissant simplement sa plume courir sur le papier.



Cliché Boyer.

RODOLPHE (M. Maréchal)

NISI (M^{lle} Guiraudon)ACTE I^{er}. — *La Marseillaise*.

Les compositeurs italiens s'en rendent bien compte, au fond, mais ils se laissent emporter par leur tempérament naturel

alors qu'ils trouveraient peut-être, en développant leur éducation musicale, en poursuivant un idéal plus certain, la force et la



Cliché Boyer.

SCHAUNARD
(M. Fugère)

Cliché Boyer.

COLLINE MUSETTE MARCEL
(M. Isnardon) (M^{lle} Tiphaine) (M. Bouvet)

volonté nécessaires pour se plier à une discipline nouvelle. Il y a donc chez eux, le plus souvent, contradiction entre le

but auquel ils prétendent atteindre et les moyens par lesquels ils s'efforcent d'y parvenir. Pour réagir contre l'opéra qui



Cliché Boyer. SCHAUNARD (M. Fugère)

MARCEL (M. Bouvet)

RODOLPHE (M. Maréchal)

COLLINE (M. Isnardon)



Cliché Bayre.

SAINT-PIERRE MUSSETTE (M. Jacquet) (M^{lle} Tiphaine)
 MARCEL SCHAUNARD COLLINE RODOLPHE MIMI (M. Bouvet) (M. Fugère) (M. Isnardon) (M. Maréchal) (M^{lle} Guiraudon)

ACTE II. Le café Momus.

faisait florès autrefois dans leur sion de morceaux concertants très flatteurs pour l'oreille, — entendez bien que je ne range pas dans cette catégorie le *Guillaume Tell* pour lequel l'auteur d'*Otello* et de *Cenerentola* avait singulièrement modifié son style, agrandi et purifié son inspiration, — pour réagir donc contre l'opéra italien d'il y a cinquante ans et plus, les nouveaux venus parmi les compositeurs d'outre-monts ont d'abord jeté leur dévolu sur des pièces brusques, rapides, violentes ou gaies, mais toujours très succinectes, où tout soit vie et mouvement; ils ne s'embarassent plus d'aucun hors-d'œuvre, ne s'attardent à aucune analyse de sentiments et demandent seulement que les événements se précipitent les uns sur les autres avec une rapidité foudroyante. A l'opéra-concert, ils ont substitué l'opéra-express.

Sous cette action très rapide et coupée en tableaux très courts qui font un peu l'effet d'une série d'images d'Épinal transportées sur les planches, les jeunes compositeurs s'efforcent de noter une musique aussi rapide que la pièce elle-même, une musique qui jacasse et



Cliché Bayre.

MUSSETTE (M^{lle} Tiphaine)
 RODOLPHE (M. Maréchal)
 ACTE I^{er}

et qui soit comme un commentaire sonore très animé, mais très exact aussi, des événements qui se déroulent sur la scène. En principe, il est bien vrai que ces jeunes gens n'ont pas tout à fait tort et que leur conception de l'opéra moderne, triste ou gai, se peut défendre — ils procèdent tous d'ailleurs d'un type qui n'est autre que le *Falstaff* de Verdi; — mais, si la façon dont ils conçoivent la « nouvelle œuvre d'art théâtral en musique » est très acceptable, ils se heurtent, quand ils la veulent réaliser à des obstacles presque insurmontables : leur médiocre éducation musicale, les moyens très sommaires dont ils disposent, la précipitation qu'ils apportent dans leur travail font que leurs efforts pour atteindre à la vérité dramatique et trouver du neuf ne sont pas toujours couronnés de succès et qu'ils retombent trop souvent dans des motifs ou des formules dont ils ont le désir, non le pouvoir de se dégager.

Dans *La Vie de bohème* de M. Puccini, par exemple, que l'Opéra-Comique vient de représenter et qu'il a bien fait de nous offrir puisque c'est là un



Cliché Bayre.

MUSSETTE (M^{lle} Tiphaine)

des opéras modernes qui ont présentement le plus de succès en Italie, il est bien clair que l'auteur a pu partir d'une idée juste et tendre vers un but louable; mais que faut-il penser

de lui, à ne le juger comme musicien que sur ce qu'il a fait, non sur ce qu'il a voulu faire? Et si c'eût été *la bohème* de M. Leoncavallo qui se fût jouée à Paris, non celle de M. Puccini, — car ils sont deux jeunes compositeurs de là-bas qui ont entrepris, à douze mois d'intervalle, de mettre en musique les amours de Rodolphe et de Mimi et la mort de la fleuriste poitrinaire, en arrivant à ce dénouement fatal par des scènes toutes différentes mais n'ayant les unes et les autres qu'un rapport très lointain avec la pièce de Th. Barrière et H. Mürger dont elles ont emprunté le titre, — à supposer donc que le choix de M. Albert Carré se fût porté sur l'opéra de M. Leoncavallo plutôt que sur celui de M. Puccini, la question qui se poserait serait la même, car les deux compositeurs, que hantent les mêmes idées, ont procédé exactement de même en travaillant sur deux pièces très dissemblables que termine une catastrophe identique, comme identique est l'idéal qui les a guidés.

Il est assez curieux du reste que deux compositeurs italiens se soient jetés ainsi presque en même temps sur une pièce ou plutôt sur des personnages dont les amours sentimentales et les « charges d'atelier » médiocrement drôles nous paraissent, à nous Français, singulièrement rancées et démodées; pensez donc qu'il y a déjà cinquante ans que nos oreilles en sont rebattues! Mais cette simultanéité de préférences et de choix chez deux musiciens prouve aussi qu'en exhumant ces types presque antédiluviens de la grisette poitrinaire et de l'étudiant parisien tels que Mürger a pu les voir, MM. Puccini et Leoncavallo ont cherché simplement un canevas de pièce où le public pût rire et pleurer tour à tour, où les âmes sensibles trouvaissent leur compte et aussi les gens amis de la farce un peu grosse; où les joyeuses disputes de Musette et de Marcel, où la gaieté passablement laborieuse de Colline et de Schaunard fissent diversion aux larmoyantes aventures de Rodolphe et de Mimi. S'ils n'avaient pas couru tous les deux après un succès facile et prompt, s'ils avaient voulu l'un ou l'autre écrire une œuvre un peu particulière ou tant soit peu neuve, une œuvre qui ne dût pas les faire verser fatalement dans des situations très rebattues, alors, ils ne se seraient pas fait concurrence et n'auraient pas donné ce spectacle assez singulier de deux auteurs entrant en lutte ouverte au sujet d'une pièce démodée et de héros défraîchis.

Les personnages de *La Vie de bohème* sont assez connus pour qu'il soit inutile de vous les présenter; mais voici dans quels tableaux, dans quelles scènes MM. Giocosa et Illica, les deux librettistes italiens associés à M. Puccini, les ont fait se mouvoir, car ils n'ont rien tiré que des noms de la pièce française, avant que d'arriver à la mort de Mimi. Premier acte: C'est la noire détresse et la joyeuse insouciance des bohèmes qui n'ont rien pour se chauffer dans leur mansarde; c'est la première rencontre de Rodolphe et de Mimi qui perd la clef de sa chambre et tombe dans les bras de Rodolphe, en la cherchant par terre. Deuxième acte: tous les jeunes gens et Mimi font réveillon au café Momus, dans un carrefour du quartier latin, tandis que la foule des badauds, des marchands et des gardes nationaux grouille autour d'eux; une belle dame qui n'est autre que Musette arrive avec son riche protecteur, qu'elle envoie bientôt promener pour renouer avec Marcel. Troisième acte: A la barrière d'Enfer par un temps de neige: Rodolphe voudrait bien quitter Mimi, dont la santé l'inquiète — quel noble cœur! — mais à peine a-t-il revu la douce grisette qu'il se sent repris d'amour et la serre contre son cœur tandis que Musette et Marcel se chamaillent et se brouillent derechef. Quatrième et dernier acte: Rodolphe et Marcel se lamentent du double abandon de Musette et de Mimi, mais voici que l'une revient toute brillante et l'autre à demi-morte: on n'a que le temps de la porter sur son lit, et c'est déjà son dernier soupir: Adieu, petit Mimi!

Cela n'est que l'ossature de la pièce, et rien de plus facile que de la reconstituer d'après cette carcasse, mais il faut savoir que chacun de ces tableaux renferme une scène agréable et qui se prêtait à la musique gaie, sentimentale ou triste. Dans le premier acte, par exemple, l'épisode du propriétaire qui vient réclamer son terme et que les quatre amis grisent à moitié puis congédient avec force salamalecs, était piquant à traiter pour le musicien, qui s'en est bien tiré d'ailleurs, et de plus, il avait

l'avantage de former contraste avec l'entrée timide de Mimi venant demander de la lumière à son voisin Rodolphe et s'oubliant vite à bavarder avec lui. Dans le deuxième acte, tout rem-



Cliché Eger. SAINT-PHAR (M. Jacquet) ACTE II MUSETTE (M^{lle} Tiphaine)

pli d'une folle gaieté, la scène entière était attrayante à mettre en musique avec ses mille détails, et si le troisième acte était moins favorable avec la scène en partie double de la brouille et du raccommodement des deux couples d'amoureux, le dernier acte, en revanche, présentait une situation qui remue toujours le gros public, celle de la mort de Mimi. C'est une justice à rendre aux librettistes comme au musicien qu'ils ont traduit la catastrophe finale avec une concision touchante et sans les airs, vocalises ou pamoisons auxquels se livrent d'habitude les héroïnes qui vont mourir en musique: ici, Mimi rend le dernier soupir presque sans qu'on s'en doute, et la commotion dramatique n'en est que plus forte, après, quand les amis de la pauvre fille s'aperçoivent qu'elle n'est déjà plus de ce monde...

La musique de M. Puccini peut se décomposer en trois parties très distinctes. Dans toutes les scènes qui visent à la gaieté, à la farce, il s'efforce d'être vif et léger, y réussit quelquefois, mais glisse aussi, sans vouloir ou sans pouvoir réagir, dans des motifs vulgaires et bruyants, comme il en échapperait à de simples compositeurs d'opérettes; dans les passages de sentiment, de tendresse, il s'inspire visiblement de M. Massenet, mais ce qu'il écrit alors et qui semble assez gracieux parfois, n'est pas, vous le pensez bien, du Massenet de première marque; enfin, dans les passages dramatiques, lorsqu'il croit pouvoir faire parler la passion, ou même sur des situations qui ne comporteraient rien de pareil, il use et abuse de cette fastidieuse formule du *rinforzando*, cher à Verdi, en poussant les voix et l'orchestre à leur maximum d'intensité sonore. Il n'hésite même pas alors à nous resservir un nouveau quatuor de *Rigoletto* dans la scène où Rodolphe et Mimi se raccommodent et s'enlacent avec amour, pendant que Musette et

Marcel se disputent et se lancent au visage leurs bonnes vérités!

Voilà pour l'impression générale qui résulte de la lecture ou de l'audition de cette partition, mais certaines parties s'en dégagent qu'il convient de signaler pour leur justesse d'accent ou leur émotion communicative. La première scène de la rencontre entre Rodolphe et Mimi est traitée de façon délicate; le sentiment qui attire si vite les deux jeunes gens l'un vers l'autre y est rendu avec bonheur et, dans le même ordre d'idées, c'est une phrase très touchante que celle où Mimi, se sentant mortellement atteinte, recommande à son bien-aimé de recueillir tous les petits souvenirs qu'il peut avoir d'elle. A signaler aussi, dans le dernier acte, l'adieu doucement ému que le brave Colline adresse à sa chère douillette avant d'aller la vendre pour quelques écus, et surtout les suprêmes paroles que la pauvre Mimi laisse tomber de ses lèvres avec une douceur infinie et d'une voix qui se perd déjà dans l'éternité.

J'aime évidemment moins les pages où les joyeux bohèmes se battent les flancs pour être gais et se mettent à danser, à chanter, à simuler un duel pour tromper la faim qui les tourmente; il me paraît que, dans ces scènes-là, le compositeur fait un peu comme ses héros, dont la gaieté n'est pas très franche. Cependant tout le brouhaha de la soirée de réveillon au Café Momus est rendu avec une fantaisie un peu décousue, mais non sans un débordement de belle humeur qui ne pouvait nulle part être mieux utilisée. Et c'est une excellente idée, au point de vue scénique et musical, que d'avoir terminé cette fête au Quartier Latin par le défilé d'une retraite militaire en grand appareil.

Cette « comédie lyrique », qui n'est pas ennuyeuse, en somme, et nous renseigne au moins sur ce que l'Italie produit de nos jours en fait de musique de demi-caractère, — *La Vie de bo-*



Cliché Eger. SAINT-PHAR (M. Jacquet) ACTE II MUSETTE (M^{lle} Tiphaine)

hème, en tout cas, est très supérieure à *Cavalleria rusticana*, — nous a été présentée par M. Albert Carré (sans oublier son second, M. Albert Vizentini), dans des conditions bien pro-

pres à assurer le succès de ce léger ouvrage. Une mise en scène extrêmement ingénieuse, une figuration très animée, très vivante et qui ne cesse pas de remplir la scène et d'amuser les yeux pendant les tableaux du Café Momus et de la Barrière d'Enfer; de plaisantes restitutions des modes au temps de Louis-Philippe; une exécution musicale excellente, à laquelle préside M. Luigini, des chanteurs enfin tous bien placés dans leurs rôles: Mademoiselle Guiraudon, une Mimi touchante, à la voix très pure; Mademoiselle Tiphaine, une Musette accorte et bien en chair; M. Maréchal, un Rodolphe à la voix chaude et charmante, et MM. Fugère, Isnardon, Bouvet, de tous points parfaits dans Schaunard, Colline et Marcel; et MM. Belhomme et Maurice Jacquet, très comiques sous les habits du proprié-

taire Benoît qu'on éconduit et du banquier Saint-Phar qu'on berne; il ne fallait rien moins que tout cela, voyez-vous, pour mettre en valeur la partition de M. Puccini.

Que de remerciements cet heureux compositeur ne doit-il pas à M. Carré pour la façon si curieuse, si nouvelle dont celui-ci s'est plu à régler la mise en scène de cet ouvrage, en s'inspirant des spectacles qu'il a pu suivre et étudier lors de ses tournées dans les théâtres d'Allemagne! L'évocation d'un carrefour du vieux Paris, au coin de la rue de La Harpe, avec le clocher de Saint-Séverin dans le fond, est un des plus curieux tableaux qu'on puisse voir, non seulement par la plantation du décor, mais aussi par l'animation qui y règne, avec cette foule de marchands, de promeneurs, d'enfants, de gardes nationaux,



Cliché Eger. MIMI (M^{lle} Guiraudon) ACTE III. — La barrière d'Enfer.

de grisettes et de rapins, qui grouille et s'amuse autour des principaux personnages de la pièce: il résulte de cet ensemble, admirablement réglé dans les moindres détails, un spectacle tout à fait inusité chez nous et qui ravit le public autant qu'il le surprend.

Et ce lever du jour, sous la neige, à la barrière d'Enfer, ce vieux chiffonnier endormi sur un banc, ces gardes d'octroi qui ouvrent les grilles de Paris aux balayeurs, aux laitières, aux vendeurs de légumes qui arrivent de la banlieue, en voiture, à dos d'âne ou à pied; ce facteur qui va distribuer les lettres de porte en porte; cet allumeur de réverbères qui fait sa tournée d'extinction des feux; ces enfants qui courent à l'école sous la conduite d'un bon prêtre, et ce petit mendiant qui se réchauffe au feu des employés de l'octroi puis reprend sa route après avoir reçu d'eux l'aumône d'un gros morceau de pain, et cet ivrogne que sa femme vient chercher au cabaret, etc., etc.! Que de détails très amusants pour les yeux, qui nous rendent la vie quotidienne du Paris de 1840 et forment un fond de tableau qui se renouvelle sans cesse derrière ces jeunes écervelés, riches

d'amour et d'illusions, aussi prompts à se boudier, à se brouiller qu'à sceller leur réconciliation d'un bon baiser!

Les voyez-vous, ces gais enfants de la bohème, Rodolphe et Marcel, Colline et Schaunard, menant à travers la pièce, la gaie farandole de la misère insouciant et du génie improductif, la voyez-vous, la gentille et tendre Mimi, entrant toute timide dans la chambre de son voisin Rodolphe, où elle ne sera pas longue à laisser son cœur; la voyez-vous, la coquette et mutine Musette, en ses plus beaux atours, dupant le banquier Saint-Phar et feignant d'avoir mal au pied pour faire les yeux doux à Marcel, avec qui elle brûle de renouer; les voyez-vous, ces jeunes fous, portant en triomphe Mimi qui leur arrive, Musette qui leur revient, et suivant ainsi la retraite aux flambeaux qui traverse Paris, tandis que le vieux Saint-Phar reste seul au café, en face de deux notes à payer, l'une pour le souper qu'il offrait à Musette et l'autre pour celui que les étudiants se sont offerts sans bourse délier?

Comment supposer dès lors qu'avec de tels éléments de réussite, l'opéra de M. Puccini, si attrayant à voir représenter, n'ob-



Cliché Bayard. SCHAUNARD (M. Fugère) COLLINE (M. Isnardon) MARCEL (M. Bouvet) MIMI (M^{lle} Guiraudon) MUSSETTE (M^{lle} Tiphaine) RODOLPHE (M. Maréchal)
ACTE IV. — *La Manon*.

tiendrait pas chez nous un succès très honorable et qui réjouirait ses amis d'Italie ? Il en alla de la sorte, en effet, et *La Vie de bohème*, interrompue après neuf représentations par la fermeture annuelle du théâtre, aura l'honneur d'inaugurer — sans doute avec *Feryaal* — la nouvelle salle de l'Opéra-Comique, à la place Boïeldieu. Mais M. Puccini, qui marque une préférence

très décidée pour les pièces d'origine française, a d'autres partitions toutes prêtes, qu'il ne demanderait pas mieux que de nous offrir. Il écrivit dans le temps un opéra d'*Edgar*, découpé dans le poème d'Alfred de Musset : *La Coupe et les Lèvres*, et le voici qui travaille d'arrache-pied à mettre en musique *La Tosca*, de M. Victorien Sardou ; mais il a composé aussi une *Manon Les-*



Cliché Bayard. MIMI (M^{lle} Guiraudon) RODOLPHE (M. Maréchal) MUSSETTE (M^{lle} Tiphaine) SCHAUNARD (M. Fugère) MARCEL (M. Bouvet) COLLINE (M. Isnardon)
ACTE IV. — *La Mort de Mimi*.

caut qui fait florès en Italie, une *Manon Lescaut* qui tient même en échec, là-bas, celle de M. Massenet. N'est-ce pas cet ouvrage-là surtout qu'il aurait été amusant pour nous de connaître

et de mettre en parallèle avec la *Manon* du « jeune maître » français ?

ADOLPHE JULLIEN.



Cliché Meier

Typographie Goupil, Paris

COMÉDIE-FRANÇAISE

M^{lle} KALB, dans sa loge. — (Rôle de Nicole)

Cliché Andouard (Barcelone.)



Ermete Novelli

C'est dans un des *five o'clock* du *Figaro* que Novelli se révéla pour la première fois au public parisien. Novelli était déjà célèbre dans toute l'Europe, et ceux de nos artistes qui sont en quelque sorte cosmopolites le savaient comédien de premier ordre. Ici, nous ignorions jusqu'à son nom, et comme la scène qu'il nous joua sur le petit théâtre du *Figaro* tenait plus de la pantomime que du monologue, je parlai de lui le lendemain, dans un des journaux où j'écris, comme s'il était un mime; un mime excellent, mais un mime. Coquelin, qui, dans ses tournées à l'étranger avait eu occasion de pratiquer Novelli, releva mon erreur. Il s'en suivit une courte polémique, qui eut son retentissement dans les journaux, et ne nuisit point à la diffusion de ce nom, la veille inconnu.

Quand on me prévint, me demandant conseil, qu'à la suite de cette tentative au *Figaro*, l'acteur italien avait l'intention de louer la Renaissance et de se produire devant nous dans quelques-uns de ses plus beaux rôles, je ne fus pas d'abord très rassuré sur l'issue de l'entreprise.

La Duse avait remporté un si prodigieux succès d'engouement que je craignais une réaction. Le public parisien est ter-

riblement quinteux et ses caprices sont courts. Il pouvait bien se faire qu'à l'annonce de cette seconde invasion du théâtre italien chez nous, il n'y eût un mouvement de protestations :

« Oh ! trop d'Italiens à la clé ! »

et qu'on répondit à ce pauvre Novelli, qui n'avait que le tort d'arriver le second :

« Passez votre chemin, bonhomme ! on vous a déjà donné ! »

Je savais de plus qu'il y avait à Paris nombre de gens ennuyés du triomphe qu'on avait décerné à la Duse; n'auraient-ils pas une joie maligne à prendre leur revanche sur Novelli ?

Et puis, Novelli était un homme. Les femmes sont plus sympathiques au public parisien. Elles y déterminent plus aisément des courants d'admiration, ou, si vous aimez mieux, des emballements. On s'était pâmé en écoutant la Duse; il y avait grande apparence qu'on serait plus froid avec Novelli.

La tentative me paraissait donc des plus hasardeuses. On me répondit que Novelli ne prétendait point gagner d'argent à Paris, que le chiffre des recettes lui était indifférent. Il tenait surtout à connaître l'opinion de la critique parisienne, à faire consacrer sa réputation déjà européenne, par l'approbation du journalisme français.



Cliché Andouard (Barcelone.)

ERMETE NOVELLI



Cliché Andouard (Barcelone.)



C'est le 16 juin que Novelli donna, devant une salle comble, sa première représentation. Il jouait *Le père Lebonnard*, une comédie traduite du français et qui avait été représentée jadis au Théâtre libre. Elle est de M. Jean Aicard.

Elle n'est pas de premier ordre, bien qu'il y ait au dernier acte une situation forte et pathétique. Mais elle a un mérite, qui est grand pour un artiste jouant dans une langue que les trois quarts de ses auditeurs ne comprennent pas, c'est que le principal rôle en est marqué de traits justes et nets, qui sont aisés à saisir.

Le père Lebonnard est un type de bonté. Il a une femme acariâtre; cette femme l'a trompé et lui a donné un fils qui n'était pas de lui. Il l'a su, ayant découvert des lettres qui ne pouvaient lui laisser aucun doute. Il a gardé pour lui son secret et sa peine, il a renfermé son chagrin dans son cœur, ne voulant désoler ni cette femme qui l'a trahi, ni ce fils qui ne lui donne aucune satisfaction. Il a reporté sa plus grande part d'affection sur sa fille, sa vraie fille, dont il est adoré; il la veut heureuse.

Elle le sera, si elle épouse André, un jeune avocat de beaucoup de talent. La mère a d'autres visées sur elle. Elle lui destine un marquis; car elle est entichée de noblesse. Le frère est naturellement du même avis; car il prétend, lui aussi, s'affilier à la noblesse.

Jeanne n'a d'autre refuge que son père. Mais ce père est un peu faible, étant trop bon. Il n'ose rompre en visière à tout le monde; il souhaiterait de les voir tous en paix les uns avec les autres, tous contents. Car il les aime tous, oui tous, même le fils qui n'est pas à lui, mais qu'il a élevé, choyé et qui porte son nom.

Novelli nous a merveilleusement fait comprendre toutes les incertitudes de ce bonhomme indulgent et doux, qui a le cœur ouvert, comme le visage



Cliché Andouard (Barcelone.)



Cliché Andouard (Barcelone.)

et la main. Force lui est bien de prendre un parti. On a découvert qu'André, le fiancé de Jeanne, est un fils adultérin renié par son père. Tout le monde, et Madame Lebonnard, et le fils Lebonnard, et le marquis se révoltent contre ce mariage, qu'ils déclarent monstrueux.

C'est là que se trouve la situation dont je vous parlais tout à l'heure. Le jeune Lebonnard, Robert, qui voit son propre mariage compromis, si Jeanne, sa sœur, s'obstine à épouser le fils de l'adultère, a une explication très vive avec son bonhomme de père et s'empêche jusqu'à l'insulter :

« Tais-toi, bâtard, » lui crie enfin le mouton devenu enragé.

La situation est d'un grand effet. Novelli a trouvé moyen d'en accroître l'intensité par un jeu de scène qui est une trouvaille. Il écrase son fils sous la révélation de sa propre honte, il l'accable du souvenir de ses bienfaits, il le chasse de sa famille, et, quand c'est fait, la bonté reprenant le dessus, il fonde en larmes et regarde d'un air navré la porte par où le jeune homme vient de sortir.

Le mouvement était si vrai; il a été exécuté d'une façon si prompte tout ensemble et si pathétique, que le public tout entier a été saisi d'une émotion profonde et a battu des mains.

C'est un effet de mimique; c'est que la mimique nous a paru être le meilleur du talent de Novelli. M. Gustave Larroumet, dans une étude curieuse qu'il a publiée sur Novelli, disait excellemment : « Chez lui, le diseur est de second ordre; le mime est de premier. » Il a du mime les deux dons essentiels : l'expression de l'œil et la mobilité des traits. Cet œil est merveilleux d'intelligence, d'esprit et de finesse; ses traits expriment les moindres nuances de la pensée avec une clarté, une souplesse et une rapidité incomparables. La mimique est, en soi, une partie inférieure de l'art; mais à ce degré, elle égale tout.



Cliché Andouard (Barcelone.)

Justement, tout de suite après *Lebonnard*, Novelli nous a donné, dans une manière de petite saynète en un acte, un spécimen de sa supériorité dans ce genre. C'est un monologue à la Coquelin cadet, mais où la pantomime a la plus grande part. Un des endroits les plus plaisants de ce monologue est celui où il feint d'entendre une conversation qui est censée se tenir derrière lui. Tout le dialogue se peint sur sa physionomie expressive. Il passe de l'intérêt à l'étonnement, à la fureur, au mépris; il éclate de rire. Rien n'était plus comique et le succès en a été des plus vifs.

Ce succès fut, le lendemain, constaté partout la presse. Novelli était lancé; il pouvait être sûr que, quelque pièce qu'il lui plût d'afficher, il serait suivi avec une curiosité sympathique par tous les amateurs de théâtre.

Cette prédominance donnée à la mimique ne va pas sans quelque inconvénients, dont le premier est l'exagération. Il est bien difficile de garder la juste mesure, quand on veut tout exprimer par le jeu de la physionomie soutenu du geste seul. Nous avons senti dans la *Mort civile*, la seconde pièce que nous a jouée Novelli, le défaut de ce procédé; pardon, si je me sers de ce mot; mais il y a du procédé dans cette manière. Novelli, dans cette *Mort civile*, qui est un assez méchant mélodrame, nous a semblé abuser des passages subits du sombre au doux, du violent au tendre. Ils sont d'un grand effet; mais l'effet s'en use par la répétition même.

L'impression fut cette fois-là plus mélangée que la première. Et peut-être, après tout, cela tint-il à ce que la *Mort civile* est une pièce uniformément triste, tandis qu'il y avait des parties de comédie dans *Le Père Lebonnard*.

Novelli prit sa revanche dans *Michel Perrin*, un des plus jolis vaudevilles du temps passé. Bouffé avait été incomparable dans ce rôle, où je l'avais vu souvent. Bouffé était en art ce qu'on appelle un pignocheur. Il arrivait à la vérité par une accumulation de petites touches successives. Le travail était si artistement fait qu'on ne l'apercevait pas; on en avait la sensation obscure. C'est ainsi que Novelli procède, avec plus de franchise et de largeur dans la manière. Je le rapprocherais volontiers de Régnier, qui, tout en étant observateur méticuleux du détail, avait plus d'aisance et de liberté dans le comique; il était, pour tout dire d'un mot, plus comédie-française que Bouffé.

Il nous parut, après ces trois épreuves, que Novelli était plutôt né pour la Comédie que pour le drame. Il avait un penchant à porter dans la douleur un peu de l'exagération italienne. Ainsi, à la dernière scène de *Michel Perrin*, quand Michel Perrin reprochait à Fouché d'avoir fait de lui un espion,

Bouffé gardait, et dans son horreur, et dans son chagrin, une mesure qui était plus dans le goût du personnage.

Michel Perrin n'est pas un homme aux grands éclats; sa douleur doit être contenue et discrète. Novelli s'abandonne à un désespoir exubérant. Ce n'est plus Michel Perrin, et, dès lors, ce n'est plus du vaudeville, c'est du mélodrame.

Les deux soirées par lesquelles Novelli termina la série de ses représentations furent un *Drama nuovo* de Tamajo y Baus, le célèbre auteur espagnol, et *Alleluja* de Marco Praja. De ces deux séries, la dernière a été de beaucoup la plus brillante.

Nous avons trouvé que, dans un *Drama nuovo*, il avait vraiment abusé des larmes. Trop de sensibilité! trop de sanglots! ce n'est pas qu'il n'eût joué d'une façon charmante quelques parties du rôle d'Yorick, la première surtout où il avait été d'une gaieté fort amusante. Mais l'impression générale avait été plutôt pénible, au moins pour nous autres Français, qui aimons, comme disait Sainte-Beuve, qu'on ne s'éloigne pas trop des coteaux modérés.

Alleluja a été un triomphe. Larroumet écrivait au sortir de la représentation : « Novelli nous a joué de grands premiers rôles, et visiblement ils sont sa prédilection. Il tient avant tout à produire les grands sentiments, terreur, pitié, admiration. Il y réussit. Dans l'*Allessandro Fara d'Alleluja*, il a parcouru toute la gamme de la douleur et de l'indignation; à la fin, il nous a offert le spectacle d'un homme frappé d'hémiplégie, avec une intensité de réalisme vraiment effrayant. Son mérite est d'autant plus grand que, dans ces sortes de rôles, visiblement il force sa nature... »

Je retiens ce dernier mot. Oui, il était né pour les grands premiers comiques. C'est un Régnier, c'est un Got, c'est un Leloir. Il a été exquis dans les petites saynettes qu'il a enlevées avec une justesse de ton et un brio de jeu vraiment admirables.

J'ai vu la Ristori, Rossi, Salvini, la Duse. Novelli est de cette illustre famille des grands artistes italiens. Il nous reviendra sans aucun doute. Si j'ai un conseil à lui donner, c'est de choisir, parmi nos vaudevilles, trois ou quatre des plus connus, et de nous les rendre, en y portant sa vivacité de mimique et son brio de diction. Ceux de nos compatriotes qui l'ont vu en Italie m'assurent qu'il est incomparable dans le Labiche. Nous

serions heureux s'il nous le rapportait d'outre-monts. Peut-être nous rendrait-il le goût du mouvement que nous avons perdu dans ce dernier quart de siècle. Il y a pour nous une leçon à tirer du jeu italien, qui est plus simple et plus rapide que le nôtre.

FRANCISQUE SARCEY.



Cliché Andouard (Barcelone.)



Cliché Andouard (Barcelone.)



MONSIEUR JOURDAIN (M. Coquelin cadet) DORIMÈNE (M^{lle} Nancy-Martel) DORANTE (M. Prud'homme)
ACTE IV

COMÉDIE-FRANÇAISE

Le Bourgeois Gentilhomme



Le *Bourgeois gentilhomme* est vieux de deux siècles, et, dès la première scène, on y rencontre un personnage de sentiments modernes. C'est le maître à danser. Le maître de musique lui dit : « J'aime surtout la gloire ; » — les musiciens sont des rêveurs. — Le maître à danser riposte « que la gloire a du bon, mais qu'il y faut mêler du solide et que la meilleure façon de louer, c'est de louer avec les mains. » Dans l'interprétation actuelle, ce petit emploi est tenu par un sociétaire et il en a été presque toujours ainsi. Lorsque la pièce fut représentée pour la première fois, le 14 octobre 1670, au château de Chambord, devant le Roi, Du Croisy, l'un des principaux de la troupe de Molière, consentit à faire le maître de philosophie, en considération de la grande dignité des spectateurs. Ce rôle appartient aujourd'hui à M. Leloir ; M. Got s'en contenta dans la célèbre reprise faite sous la direction de M. Émile Perrin, à l'occasion du bi-centenaire de la Comédie-Française. On peut croire que M. Got considéra surtout la « dignité » de l'ouvrage.

C'est qu'en effet *Le Bourgeois gentilhomme* doit être doublement admiré — en soi, et pour la difficulté vaincue dans l'exécution. Molière était invité à fournir avant tout un spectacle qui amusât la Cour ; on lui demandait un « divertissement. » Dans ce cadre de bouffonnerie il trouva le moyen de faire entrer une forte comédie, ayant un sens philosophique et une portée morale — sociale même un peu. — Il n'essayait pas pour la première fois, le personnage comique du bourgeois qui veut être « né » ; Monsieur Jourdain allait continuer un premier noble imaginaire, Pourceaugnac, le robin de Limoges. Molière méditait quelque chose de plus neuf et de bien plus hardi ; il rêvait de donner l'assaut à une certaine noblesse et à ses mœurs peu scrupuleuses qui descendaient à la friponnerie. Qu'est-ce que Dorante ? Un de ces petits seigneurs perdus de dettes, à qui les pistoles d'autrui sont légères. Dorante exploite la vanité de Monsieur Jourdain ; il se soutient en faisant une dupe.

À Chambord, le 14 octobre, le Roi, la Reine, Monsieur, déjà veuf de la charmante Henriette d'Angleterre, la Grande Mademoiselle, les grands officiers, les personnes titrées prennent

place dans une assez petite salle du deuxième étage, l'une des quatre qui ont été élevées au-dessus de la salle des Gardes. Les dames seules sont assises. Quant à la partie la moins qualifiée de la Cour, il est difficile de bien comprendre où elle va se loger, à moins que ce ne soit dans le fameux escalier tournant, l'une des gloires de l'édifice ; encore sait-on que des tentures fleurdelysées à crépines d'or, masquaient la merveilleuse spirale. Les officiers, les Filles de la Reine et de Mademoiselle n'auront donc pas le plaisir des yeux, ni même, bien franchement, celui des oreilles. Cependant on annonce une grande nouveauté qui sera un divertissement turc ; le Roi est las de bergeries, on lui a proposé une « turquerie » et il s'est intéressé personnellement à cette tentative. Mais comment le personnel nombreux de ce curieux ballet pourra-t-il évoluer sur une scène plus exigüe encore que la salle, et formée par de grandes tapisseries ? Quel minuscule retrait pour les acteurs ! Quelles « coulisses » !

Louis XIV aime Molière — moins peut-être qu'on ne l'a dit, plus qu'on ne le croit pour tout de bon ; il ne s'en était pourtant pas fié cette fois à la compétence de son comédien favori en matière de turbans. Colbert lui avait présenté un certain chevalier d'Arvieux, pour le moment écuyer de la vieille maréchale de la Mothe, grand voyageur autrefois, grand intrigant toujours, qui avait visité et connaissait bien l'Orient ; le Roi le chargea de tout ce qui dans le nouveau ballet « devait regarder les habillements et les manières des Turcs. » D'Arvieux demeura toute une semaine chez le maître tailleur Baraillon qui confectionnait les costumes. « Le Roi, disait-il, m'ordonna de me joindre à M. de Molière pour composer une pièce de théâtre. » Ayant travaillé avec maître Baraillon, il crut avoir « collaboré » avec l'auteur de la comédie.

Voici quelle fut à Chambord, et le mois suivant, sur la scène du Palais Royal, la distribution du *Bourgeois gentilhomme* :

Monsieur Jourdain, MOLIERE. — Cléonte, LA GRANGE. — Dorante, BARON. — Covielle, le maître à danser, LA THORILLIÈRE. — Le maître de musique, HUBERT. — Le maître de philosophie, DU CROISY. — Le maître d'armes, le maître tailleur, DE BRIE. — Le garçon tailleur, BEAUVAIL. — Madame Jourdain, MADELEINE BÉJART. — Lucile, MADEMOISELLE MOLIERE. — Dorimène, MADEMOISELLE DE BRIE. — Nicole, MADEMOISELLE BEAUVAIL.

Quelques auteurs ont pourtant admis que le rôle de



LE MAÎTRE DE PHILOSOPHIE (M. Leloir) M. JOURDAIN (M. Coquelin cadet) LE MAÎTRE DE DANSE (M. Truffier)

COMÉDIE-FRANÇAISE

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

(Acte II)

Madame Jourdain fut tenu par un homme, le comédien Hubert, — mais postérieurement à cette représentation devant la Cour. D'après M. Monval, le plus attentif et le mieux informé de nos Moliéristes, le couple Beauval venait à peine d'entrer dans la

troupe — sans l'agrément du Roi qui ne pouvait souffrir Mademoiselle Beauval et refusait encore de la recevoir parmi ses comédiens.

Peut-être serait-il bien de placer en regard de cette interpré-



Cléonte.

LE MAÎTRE DE DANSE (M. Truffier)

MONSIEUR JOURDAIN (M. Coquelin cadet)

LE MAÎTRE DE MUSIQUE (M. Hamel)

ACTE II

tation originale et deux fois séculaire la double distribution contemporaine :

	EN 1880	EN 1898
Monsieur Jourdain . . .	MM. THIRON . . .	MM. COQUELIN CADET
Cléonte	DELAUNAY . . .	BOUCHER.
Dorante	LAROCHE . . .	PRUD'HON.
Covielle	COQUELIN CADET	BERR.
Le maître de philosophie	GOT	LELOIR.
Le maître de musique	PRUDHON . . .	HAMEL.
Le maître de danse	TRUFFIER . . .	TRUFFIER.
Le maître d'armes	VILLAIN . . .	VILLAIN.
Le garçon tailleur	JOLIET	JOLIET.
Madame Jourdain	ROGER	ROGER.
Lucile	Mmes JOUASSAIN . . .	Mmes FAYOLLE.
Dorimène	REICHENBERG . . .	MULLER.
Nicole	BROISAT	NANCY-MARTEL.
	SAMARY	KALB.

Le rôle de Monsieur Jourdain a été illustré entre tous, joué successivement à travers les deux siècles, par Molière, Rosimond, La Grange, Dumirail, Paul Poisson, la Thorillière,

Arnould, Poisson, Armand, Préville, Dugazon, Thénard, Michot, Cartigny, Samson, Regnier, Thiron. M. Coquelin cadet s'y est attaché avec une belle passion chaude; il a trouvé le talent d'y être lui-même et de paraître original, ayant à porter la tradition et le souvenir de tant de grands devanciers.

Revenons à la journée de Chambord.

Voici Monsieur Jourdain en scène. M. Coquelin cadet, aujourd'hui, a ce qui s'appelle au théâtre « une belle entrée »; il prend tout de suite le spectateur. Mais nous en sommes à Molière. Le bourgeois vaniteux est aux prises avec ses maîtres; tout à l'heure ils vont se gourmer. Le maître de philosophie réussit à se maintenir dans la place, donne sa première leçon et enseigne à son élève la différence de la prose et des vers. Le maître tailleur arrive porteur du bel habit de cour. Voilà Monsieur Jourdain tout à fait magnifique, ce qui excite les grands rires de Nicole et la colère de Madame Jourdain. Tout cela va le mieux du monde. Après le premier acte, on a vu chanter et danser deux bergers et une bergère; la « bergerie » n'est encore qu'à demi proscrite, le Roi a daigné sourire.

Mais Dorante, encore une fois, s'attaque à la poche de Monsieur Jourdain, il régale sa marquise Dorimène avec l'argent du bourgeois; voilà qui sent l'aigrefin, le Roi ne rit plus. Et plus

rien, ni la jolie scène de dépit amoureux entre Cléonte et Lucile, Covielle et Nicole, ni les fureurs croissantes de Madame Jourdain, ni le divertissement lui-même, la « turquerie », la cérémonie et la farce du Mamamouchi, ni les gambades de Lulli dans le rôle du Mufti — et sa musique alors très goûtée quoiqu'elle soit insipide, — plus rien ne le déridera. La force des railleries de Molière contre sa noblesse l'embarrasse et l'inquiète; il se dit que son goût pour la somptuosité entraîne les gens de sa cour à la dépense excessive et à la ruine, que c'est lui le premier coupable et qu'en morigénant si vigoureusement les gentilshommes, c'est peut-être au Roi que Molière fait la leçon.

On peut se figurer cette méditation royale, qui est un débat de conscience et une inquiétude d'avoir été offensé. Louis XIV a deux sentiments ordinaires qui n'ont que le défaut d'être nettement contradictoires: l'orgueil et le souci de la justice. Vers la fin de son règne, il céda trop souvent à d'autres préoccupations qui naissaient de la passion religieuse, et Racine devait faire l'épreuve de cette aveugle fureur contre les jansénistes. Mais, en 1670, Louis XIV n'a guère plus de trente ans; c'est le Roi Soleil en son premier éclat. Cette jeune Majesté est ombrageuse. Molière se crut perdu. Il errait, bien plus que mélancolique, dans les allées de ce parc muré sur une vaste étendue, sablonneux et marécageux tour à tour, car il est difficile de comprendre pourquoi François I^{er} se plut à élever un des plus beaux édifices de France dans un des plus vilains lieux du royaume. Sous ces maigres ombrages, Molière rencontrait des courtisans qui ne lui ménageaient point les mauvais propos; ils croyaient avoir beau jeu et lui faire expier ses licences envers la noblesse.

Du 14 au 19 octobre, cinq mortelles journées s'écoulèrent entre la première et la deuxième représentation: il n'eut que trop le loisir de méditer sur sa disgrâce. Enfin la deuxième épreuve arriva; le Roi avait pris son parti. — « En vérité, Molière, vous n'avez encore rien fait qui ait plus de vérité, votre pièce est excellente. » L'ouvrage où Molière risqua le plus semble avoir été *Tartufe*; un curé de Paris, alors, demanda qu'on le brûlât vif. *Le Bourgeois Gentilhomme* faillit lui coûter plus cher. La défaveur du Roi eût été sérieuse et le bûcher n'était que pour rire.

La nouvelle comédie parut devant le public sur la scène du Palais-Royal et, là, le succès fut sans ombre. Les bourgeois de Paris y trouvaient le double plaisir d'entendre railler un homme de leur condition qui la reniait et de voir fustiger les gens de cour qui déjà ne leur en imposaient plus et qu'ils détestaient.

Le Bourgeois Gentilhomme fut joué cinquante fois avant la mort de Molière en deux ans et trois mois; il fut sans cesse repris pendant le siècle suivant et eut la bonne fortune de ne point choquer la délicatesse révolutionnaire. On ne peut dire, en effet, que ce soit un ouvrage « aristocratique ». Monsieur Jourdain, c'était alors Prévigne, le rôle de Nicole était tenu par Madame Bellecour, qu'on y disait « incomparable ». Cependant on peut douter que les « Comédiens français » aient eu jamais une plus franche et meilleure Nicole que la tant regrettée Jeanne Samary.

Toute l'œuvre de Molière est belle; on peut se rendre sans résistance et admirer en bloc; on peut aussi se plaire à y distinguer des parties qui ne sont pas absolument égales, à les examiner séparément et à les comparer entre elles. Quelques pièces paraissent ne se rattacher que faiblement à l'ensemble de ce prodigieux monument: tel *Le Sicilien*, qui n'est qu'une fantaisie, mais adorable; tel encore, *Don Juan*, où le grand comique emploie un ton nouveau, bien plus âpre, une passion plus chaude et une force dramatique qui révéla une face inconnue de son génie. Jamais le satiriste ne s'était montré si redoutable que dans cette peinture véhémement du grand seigneur méchant homme.

Le Bourgeois Gentilhomme appartient à ce qu'on pourrait appeler le genre mixte de Molière et se place à côté du *Malade imaginaire*, entre les farces proprement dites, comme *Les Fourberies de Scapin*, etc., et les grandes compositions, *Le Misanthrope*, *L'École des Femmes*, *Tartufe*. Dans *Le Bourgeois*, comme dans *Le Malade*, Molière marie la bouffonnerie à la philosophie; ce sont de justes noces, l'union est bien assortie. *Le Malade* est-il plus comique?

Il semble, au contraire, que la drôlerie n'y est ni moins pittoresque ni moins vive, mais qu'elle est moins franche. La scène des deux Diafoirus est certainement irrésistible, mais, bientôt après, y succède une autre scène assez cruelle où le bonhomme Argan découvre la fourberie de sa femme et, contrefaisant le mort, assiste aux transports de cette fausse veuve, qui se félicite de n'avoir plus à donner de soins à un mari si dégoûtant. Ce n'est pas tout: le

caractère d'Argan inquiète parfois le bon spectateur; le furieux égoïsme de ce maniaque destine sa fille, qui est belle et saine, à Thomas Diafoirus, un mal venu et un pauvre d'esprit. On lui reproche son méchant dessein, il répond qu'il marie sa fille pour lui et non pour elle, que si la jeune personne souhaite un beau compagnon, qui la caresse, il veut, lui, un médecin qui le soigne. Ainsi, par moments, une impression douloureuse res-



MONSIEUR JOURDAIN (M. Coquelin cadet)
ACTE V (LA CÉRÉMONIE TURQUE)

sort de la pièce. Rien de semblable dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, rien jamais qui puisse arrêter le rire.

La satire y est faite surtout de traits plaisants, et, lorsqu'elle s'attaque aux ridicules du bourgeois qui veut trancher du seigneur, la malignité en est à peine offensive. La pointe aigüe, — car il y en a une, aigüe terriblement, — est dirigée contre Dorante, l'escroc bien né, qui ne rencontre jamais d'amis dans

la salle. Personne ne s'avisa, en aucun temps, si ce n'est peut-être à Chambord en 1670, de protester en sa faveur. Tout ce qui ne se rapporte pas à ce Dorante est comique, rien que comique; le moins méchant des spectateurs s'associerait à la farce du Mamamouchi et voudrait aider Covielle contre Monsieur Jourdain, qui ne s'en portera pas plus mal pour avoir été berné. Il y a donc plus de bonhomie et de facile amusement dans *Le*



CLÉONTE (M. Boucher) NICOLE (M^{lle} Kallb) COVIELLE (M. G. Berr) LUCILE (M^{lle} Muller)
ACTE III

Bourgeois que Molière écrit en ses heureuses années, avant les malheurs domestiques qui empoisonnèrent la fin de sa vie.

Cependant, les deux pièces vont comme de pair, et dans notre siècle, *Le Bourgeois Gentilhomme* a été assez ordinairement joué pendant le carnaval, alternant avec *Le Malade imaginaire*. Les deux pièces sont également accompagnées d'une « cérémonie », mais la première a donné le modèle. On se rappelle comment elle est amenée dans *Le Bourgeois*. Monsieur

Jourdain refuse obstinément à Cléonte la main de sa fille Lucile; Covielle qui, comme tous ces valets héroïques de l'ancienne comédie, est la providence des jeunes maîtres amoureux ou prodiges, Covielle imagine de présenter au bonhomme le fils du Grand Turc qui épousera Lucile et fera le père Mamamouchi ce qui est, en son pays, la plus grande dignité. Cette farce du Mamamouchi eut une grande vogue en 1670; des mystificateurs la renouvelèrent hors du théâtre, sur des esprits simples, avec des variantes. Un certain abbé de Saint-Martin,

docteur en théologie, ne vous en déplaie, et protonotaire apostolique donna dans le piège, on le fit « mandarin de première classe ». La source de cette anecdote est d'ailleurs médiocrement authentique.

Le Bourgeois Gentilhomme fut représenté plusieurs fois devant la cour de Louis XIV, et, quand il l'était intégralement, un ballet dit « des Nations » s'ajoutait ordinairement à la Cérémonie. Le ballet des Nations, ainsi nommé parce qu'on

y voyait figurer des Espagnols et des Italiens n'a jamais été dansé sur la scène de la Comédie-Française. Lulli, un peu plus tard, se l'appropriait, l'annexant à l'une des compositions lyriques de Quinault, bien que le livret fut de Molière; à la vérité il en avait fait la musique. Ce petit intrigant d'Italie, directeur de l'Opéra, avait su pendant longtemps être moins que rien, avec grâce et gaieté, ce qui le conduisit enfin à être quelque chose — et bientôt quelqu'un.



Clément Meunier. DORIMÈNE (M^{lle} Nancy-Martel) DORANTE (M. Prud'homme) MONSIEUR JOURDAIN (M. Coquelin cadet) MADAME JOURDAIN (M^{lle} Fayolle) COVIELLE (M. G. Berr)

ACTE V

Les illustrations dont est accompagné le texte de cette trop rapide étude ont achevé de réveiller les souvenirs du lecteur; Molière est au fond de toutes les mémoires. — Monsieur Jourdain prend sa première leçon de danse entre le maître à danser et le maître de musique. Que M. Coquelin cadet est comique sous son bonnet de nuit! Mais le maître tailleur vient d'apporter l'habit de Cour le « mieux assorti » qui fût jamais. Monsieur Jourdain va risquer tout à l'heure de le gâter en s'interposant entre la philosophie et la musique qui en viennent aux coups. Voici l'explication orageuse entre les deux couples d'amoureux Cléonte et Lucile, Covielle et Nicole, MM. Boucher et Berr, Mesdames Muller et Kalb. Voilà Monsieur Jourdain, Dorante et Dorimène à table, MM. Coquelin cadet, Prud'homme, Madame Nancy-Martel; c'est l'argent du bourgeois qui régale, puis, c'est Monsieur Jourdain en Mamamouchi, le turban en tête; c'est la Cérémonie. Enfin la dernière de ces images fidèles montre le couronnement de la duperie: Monsieur Jourdain

donnera sa fille à Cléonte, qu'il prend pour le fils du Grand Turc. Sur un avertissement de Covielle, Madame Jourdain entre dans sa manie; Dorimène et Dorante, l'ayant bien grugé vont se marier à sa barbe; il croit que c'est un badinage et que l'autre mariage — avec le Turc, — est le seul qui soit sérieux.

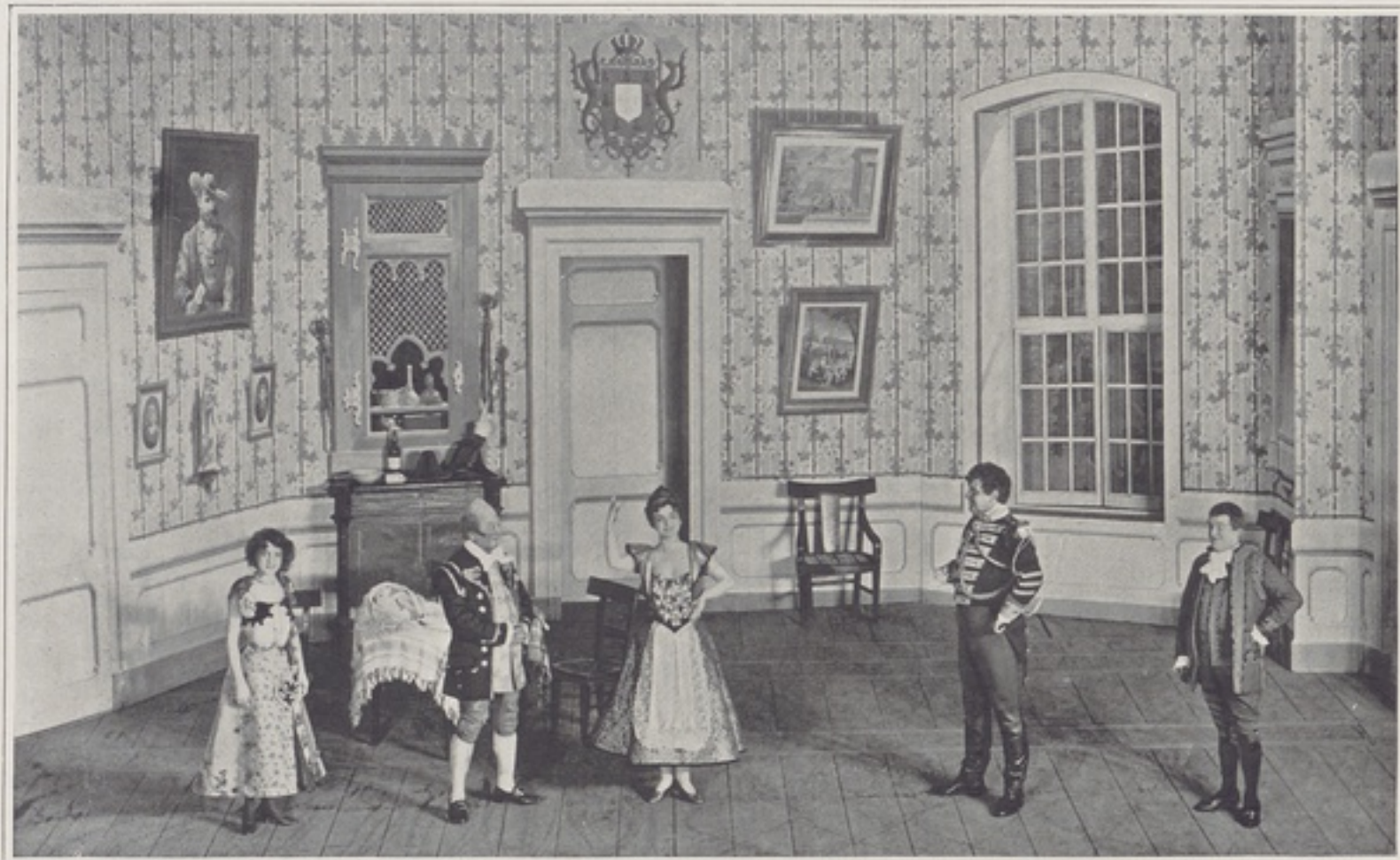
M. Coquelin cadet a toutes les qualités qui conviennent au rôle, et s'il y est nécessaire avant tout de posséder le masque comique, la nature l'a merveilleusement servi. Au jugement d'un vieil amateur qui a suivi les spectacles de la Comédie-Française pendant un demi-siècle, il est plus plaisant que ne fut Régnier; ce n'est pas un petit éloge. Plaisant, il l'est sans effort, il s'amuse en amusant le public. Jusqu'au bout il est égal à lui-même, animant et soutenant la pièce. Grâce au charme de Mademoiselle Muller, à la verve de M. Berr et de Mademoiselle Kalb, à l'effort et au bien dire de tous, que cela est toujours gai — et pourtant philosophique!

PAUL PERRET.



Clément Meunier. (M. Albert Lambert) MONSIEUR JOURDAIN (M. Coquelin cadet) CLÉONTE (M. Boucher) Typographe Goupil, Paris.

ACTE V (LA CÉRÉMONIE TURQUE)



Clém. Boyer. PERLIYA (M^{lle} Debériot) DON JOSÉ CARNEIRO (M. P. Beet) CÉSARINE MICHELIN (M^{lle} A. Favier) MAJOR WATSON (M. de Kernal) PIGNONNET (M. P. Fugère)
1^{er} TABLEAU. — Chez l'Alcade.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ

LE MARÉCHAL CHAUDRON,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES ET SIX TABLEAUX, DE M. HENRI CHIVOT, JEAN GASCOGNE ET GEORGES ROLLE
MUSIQUE DE M. LACOME

Le général Marbot, l'Homère de l'« Épopée impériale », raconte, au deuxième volume de ses *Mémoires*, l'anecdote suivante :

« Un soldat du 47^e de ligne, fatigué de la misère dans laquelle se trouvait l'armée (il s'agit de l'armée de Masséna, qui occupait le Portugal à la fin de 1810), résolut de s'y soustraire pour vivre dans l'abondance. Pour cela, il débâcha une centaine de soldats des plus mauvais sujets, à la tête desquels il alla s'établir au loin, sur les derrières, dans un vaste couvent abandonné par les moines, mais encore bien pourvu de meubles et surtout de provisions de bouche, qu'il augmenta infiniment en s'emparant de tout ce qui était à sa convenance dans les environs. Dans sa cuisine, les broches et les marmites, bien garnies, étaient constamment devant le feu ; chacun y prenait à volonté ; aussi, tant par dérision que pour exprimer d'un seul mot le genre de vie qu'on menait chez lui, il se faisait nommer le *maréchal Chaudron*. »

« Ce misérable ayant fait enlever une grande quantité de femmes et de filles, l'attrait de la débauche, de la paresse et de l'ivrognerie conduisit bientôt vers lui les déserteurs anglais, portugais et français ; il parvint à former, de l'écume de trois armées, une bande de près de 500 hommes qui, oubliant leurs anciennes rancunes, vivaient tous en très bonne harmonie, au milieu d'orgies perpétuelles. Ce brigandage dura depuis plusieurs mois, lorsqu'un détachement de nos troupes, chargé de réunir des vivres, devenus plus rares chaque jour, s'étant égaré jusqu'au couvent qui servait de repaire au maréchal Chaudron,

nos soldats furent très étonnés de voir celui-ci venir à leur rencontre à la tête de ses bandits et leur prescrire de respecter ses terres et de rendre le troupeau qu'ils venaient de prendre. Sur le refus de nos officiers d'obtempérer à cet ordre, le maréchal Chaudron ordonna de faire feu sur le détachement. La plupart des déserteurs français n'osèrent tirer sur leurs compatriotes et anciens frères d'armes ; mais les bandits anglais et portugais ayant obéi, nos gens eurent plusieurs hommes tués ou blessés, et n'étant pas assez nombreux pour résister, ils furent contraints de se retirer, suivis par beaucoup de déserteurs français, qui vinrent faire leur soumission. Masséna leur pardonna, à condition qu'ils marcheraient en tête des trois bataillons destinés à aller attaquer le couvent. Ce repaire ayant été enlevé après une assez vive résistance, Masséna fit fusiller le maréchal Chaudron. »

L'aventure semble renouvelée du moyen âge, de l'époque des routiers et des malandrins. Je crois relire le début de l'inimitable *Chronique de Charles IX*, alors que Mérimée nous dessine, d'un crayon si net et si ferme, l'auberge des Reîtres et je ne peux résister au plaisir de rappeler ici quelques phrases de ce morceau fameux :

« L'auberge du *Lion d'Or* était remplie de soldats. A leur accent étranger, à leur costume bizarre, on les reconnaissait pour ces cavaliers que l'on nommait *reîtres*. Si l'adresse de ces étrangers à manier leurs chevaux et leur dextérité à se servir des armes à feu les rendaient redoutables un jour de bataille, d'un autre côté, ils avaient la réputation, peut-être encore plus justement acquise, de pillards consommés et d'impitoyables



Clém. Boyer.

Typographe Goupil, Paris.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ

LE MARÉCHAL CHAUDRON
Césarine Michelin (M^{lle} A. Favier).



Clôthé Bayer. CAPITAINE D'ESTILLAC (M. L. Noël) PERLITA (M^{lle} Debério) CÉSARINE MICHELIN (M^{lle} A. Favier) JEAN BERTHAUD (M. Édwy) PIGEONNET (M. P. Fagère) DON JOSÉ CARNEIRO (M. P. Bert)

II^e TABLEAU. — Le marché d'Alcobaça.

vainqueurs... Tandis que les uns pensaient leurs chevaux attachés à la muraille, d'autres attisaient le feu, tournaient les broches et s'occupaient de la cuisine. Le malheureux maître de l'auberge, le bonnet à la main et la larme à l'œil, contemplant la

scène de désordre dont la cuisine était le théâtre. Il voyait sa basse-cour détruite, sa cave au pillage, ses bouteilles dont on cassait le goulot sans qu'on daignât les déboucher... Devant une table de chêne, noircie par la graisse et la fumée, était assis le capitaine des reîtres. C'était un grand et gros homme de cinquante ans environ, avec un nez aquilin, le teint fort enflammé, les cheveux grisonnants et rares, couvrant mal une large cicatrice qui commençait à l'oreille gauche et qui venait se perdre dans son épaisse moustache. Il avait ôté sa cuirasse et son casque, et n'avait

conservé qu'un pourpoint de cuir de Hongrie, noirci par le frottement de ses armes et soigneusement rapiécé en plusieurs endroits. Son sabre et ses pistolets étaient déposés sur un banc à sa portée; seulement il conservait sur lui un large poignard,

arme qu'un homme prudent ne quittait que pour se mettre au lit. » Je pense aussi, quand je lis l'aventure de Chaudron, aux héros éclos dans l'inspiration féconde de notre merveilleux conteur Alexandre Dumas, à d'Artagnan, à ses amis Porthos, Aramis et Athos, et même à leurs valets. Il me semble que le maréchal Chaudron était de cette race, bien gauloise, bien « nationale », et qu'il eut fourni la matière d'un drame entraînant et mouvementé, ou encore d'un opéra-comique, vif, endiablé.

Voltaire, qui ne connaissait pas la *Chanson de Roland* et qui dédaignait nos



Clôthé Bayer. CÉSARINE MICHELIN (M^{lle} A. Favier)



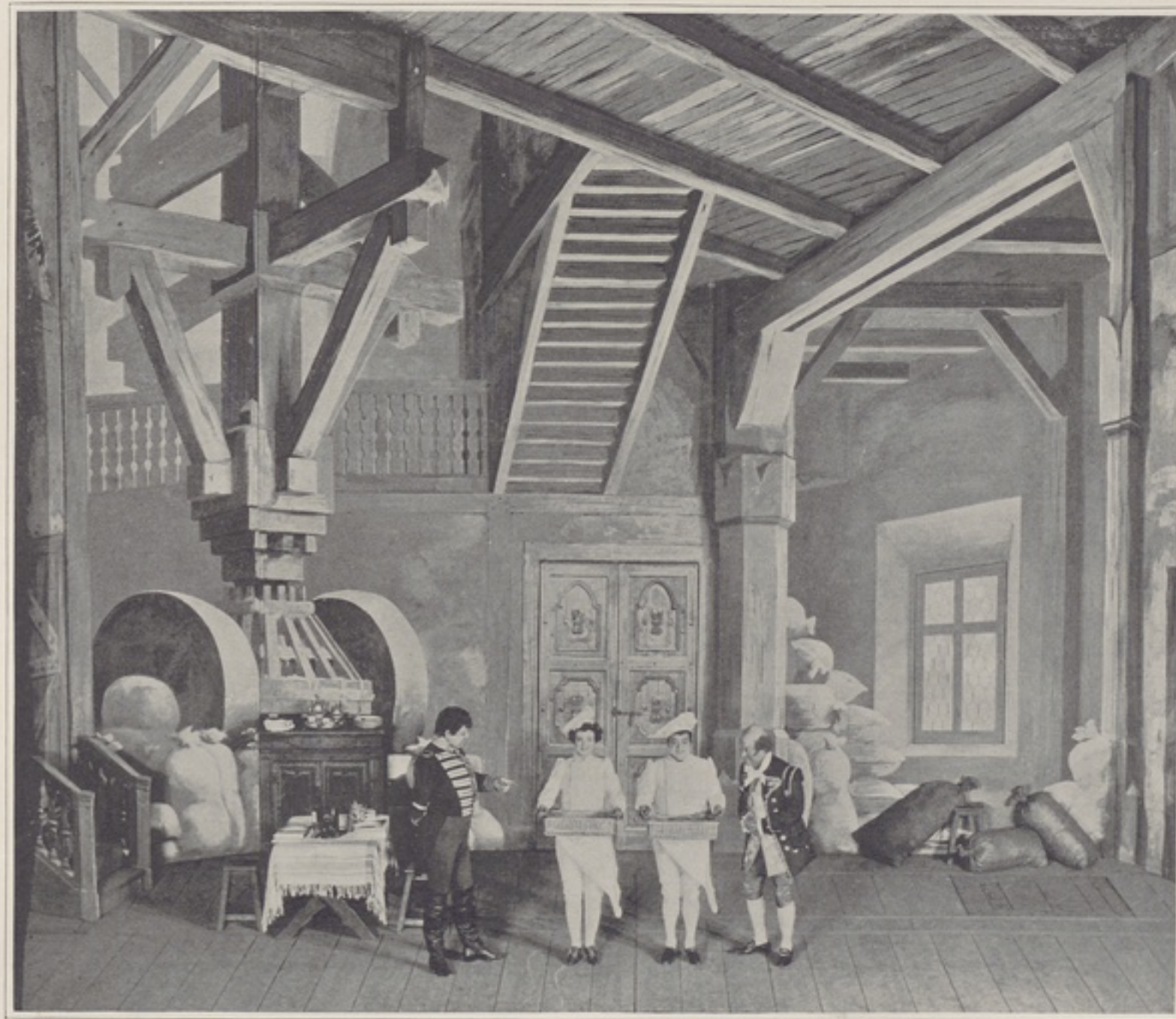
Clôthé Bayer. CÉSARINE MICHELIN (M^{lle} A. Favier)

vieux poètes, a dit : « Les Français n'ont pas la tête épique ! » La tête, possible. Mais le bras, si on peut ainsi parler, le bras est épique.

En transportant l'aventure du maréchal Chaudron sur la scène de la Gaîté, MM. Chivot, Jean Gascogne et Georges Rolle, l'ont beaucoup transformée, trop à mon sens. Ils l'ont mise au rang des opérettes déjà vues. La leur est plaisante, cependant.

Au premier acte, les librettistes nous mènent chez l'alcade de Alcobaça. L'alcade a une filleule très riche, Perlita, qu'il rêve de faire épouser par son neveu Ignacio, afin que la for-

tune reste dans la famille. Mais, tremblant devant le colonel qui commande le détachement anglais établi non loin de là, l'alcade promet audit colonel, qui la demande, la main de Perlita. Or, Perlita, dans le fond de son cœur, aime le beau capitaine français d'Estillac, à qui l'alcade a promis aussi la main de sa pupille. Dans son embarras, l'alcade se décide à mener Perlita dans un couvent, où elle attendra la fin de la guerre et... le départ des étrangers. Heureusement, d'Estillac a une amie dans la place, la soubrette Frasquita : faites bien attention à ce nom, car Frasquita va mener toute la pièce. Frasquita n'est pas Frasquita : elle s'appelle de son vrai nom Micheline, et elle



Clôthé Bayer. MAJOR WATSON (M. de Kerné) CÉSARINE MICHELIN (M^{lle} A. Favier) PIGEONNET (M. P. Fagère) DON JOSÉ CARNEIRO (M. P. Bert)

V^e TABLEAU. — Le trésor de l'étendard.

est née à Paris, comme le brave Pedro, qui n'est pas Pedro et qui s'appelle Romulus Pigeonnet : tous deux s'emploieront pour réunir les deux amoureux.

Et Chaudron ? Il apparaît au deuxième tableau. Déguisé en muletier, il est sur le point d'attaquer un convoi de vivres anglais. Il se trouve en présence de Frasquita, en qui il reconnaît une fiancée laissée au pays de France. Après les premiers moments d'épanchement, elle lui raconte l'histoire de Perlita. « Il faut l'enlever, dit Chaudron, et sous le nez des Anglais qui sont là. » Aussitôt dit, aussitôt fait. Il va au devant des moines qui viennent à la rencontre de la filleule de l'alcade. Il leur prend

leurs longues robes. Frasquita, Pedro et Chaudron revêtent la robe de bure : ils emmènent Perlita.

Au troisième acte, nous sommes au couvent du maréchal Chaudron. Les affaires se compliquent. Un lieutenant de Chaudron, Torribio (oh ! qu'il est méchant !) s'est révolté. Il oblige Chaudron à suivre les usages de la bande, en ce qui concerne Perlita : il faut que le sort décide à qui elle appartiendra. « Mais c'est ma fiancée ! » — « Alors épouse-la !... » Le mariage est célébré. Mais, sur le chemin de la chapelle, dans la nuit noire, Frasquita, qui veille, prend la place de Perlita : c'est elle qui épouse Chaudron. Hein ! cette Frasquita !



Cluck! Roger.

JEAN BERTHAUD CAPITAINE D'ESTILLAC PERLITA CÉSARINE MICHELIN PIGNONNET
(M. Edwy) (M. L. Noël) (M^{lle} Debério) (M^{lle} A. Favier) (M. P. Fugère)III^e TABLEAU. — La bande à Chaudron.

A quoi bon, d'ailleurs, tant d'astuce, puisqu'à l'acte suivant, Chaudron est aux mains du colonel anglais. Va-t-il donc mourir, ce bon Chaudron?... Non, car Frasquita veille toujours. Elle arrive avec Pedro, tous deux déguisés en patronnets venus pour servir le déjeuner du colonel. Nouveaux changements d'habits : Chaudron et Perlita prennent les costumes des patronnets, et apportent le déjeuner, tandis que Frasquita et Romulus occupent leur place dans la prison.

Aussi bien, au dernier acte, les Français ont repris l'offensive. D'Estillac retrouve Perlita et, en plus, l'escapade de Chaudron est pardonnée. Il vivra des jours heureux et tranquilles auprès de la piquante Frasquita, qui s'est, vraiment, donné beaucoup plus de peine que lui.

L'œuvre est agrémentée d'une jolie musique de M. La-

côme, l'auteur de *Jeanne, Jeannette et Jeanneton* et de beaucoup d'opéras-comiques dont la fortune a été heureuse. Le très habile directeur de la Gaité, M. Debruyère, a

monté *Le maréchal Chaudron* avec soin, et il a donné aux auteurs d'excellents interprètes : M. Noël, M. Fugère ; Mademoiselle Debério, et surtout Mademoiselle Alice Favier. En petit tambour du pont d'Arcole, en moinillon, en soubrette, en patronnet, Mademoiselle Alice Favier est ravissante.

Très spirituelle aussi. Quand pour vivre avec une personne aussi charmante, aussi avenante, le Chaudron de M. Chivot, Jean Gascogne et Georges Rolle demande et obtient sa grâce, je l'excuse et je le comprends ; mais je le trouve moins beau que le Chaudron de Marbot. C'est un Chaudron bourgeois.

ADOLPHE ADERER.



Cluck! Roger.

CÉSARINE MICHELIN
(M^{lle} A. Favier)

Directeur : M. MANZL.

Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZL, JOYANT & C^{ie}, ANZIÈRES.

Cluck! Roger.

CÉSARINE MICHELIN
(M^{lle} A. Favier)

Le Gérant : G. BLONDIN.

Hôtel de Paris

TROUVILLE-SUR-MER



MAISON DE TOUT PREMIER ORDRE

Façades et Jardins sur la Mer, Rues de Paris, de Londres, Place Bon-Secours

ENTIÈREMENT RECONSTRUIT DEPUIS 1897

CAVES ET CUISINES RECONSTITUÉES

Ascenseurs — Serres — Bains — Fumoirs — Billards — Hydrothérapie — Bars Anglais
Interprètes — Téléphone de Paris — Electricité partout — Bouquetière
dans l'Hôtel — Agence spéciale pour les Vins.

Orchestre de Boldi pendant la Saison

Même propriétaire que le

PAVILLON D'ARMENONVILLE

Au BOIS DE BOULOGNE

Et l'Hôtel-Restaurant HELDER-ARMENONVILLE

PLACE MASSÉNA, NICE

Cours et Leçons

COURS MASSET

5, Rue Geoffroy-Marie

PAR LES PROFESSEURS DU CONSERVATOIRE

MM. Crosti, Warot, Giraudet, Delaunay,
Sylvain, Paul Mounet, Raoul Pugno,
Rougnon, Delaborde, M^{lle} Tarpel,
etc., etc.

LES PRIX DES COURS VARIENT DE 8 A 30 FRANCS PAR MOIS

PIANO

Madame ROGER-MICLOS

Officier de l'Instruction publique

COURS ÉLÉMENTAIRE ET SUPÉRIEUR UNE FOIS
PAR SEMAINE

LEÇONS PARTICULIÈRES TOUS LES JOURS

27, Avenue Mac-Maçon, 27

TÉLÉPHONE 531-74

COURS DEPAS

7, Rue Chaptal, 7

DICTION ET MISE EN SCÈNE

PRÉPARATION AUX EXAMENS DU CONSERVATOIRE

Enseignement spécial pour Avocats et Étudiants
en Droit

Organisation et Mise en Scène pour Cercles et Salons.

Danse et Maintien

H. DE SORIA FILS

Officier d'Académie

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE
MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

Membre des Comités d'admission (Enseignement spécial
artistique) à l'Exposition de 1900

PIERRE ADOUR

Leçons de Piano

COURS DE MUSIQUE D'ENSEMBLE

145, RUE DE ROME

L'ART DANS LA MODE

Créations de Lentheric

PARFUMEUR

245, Rue Saint-Honoré, PARIS

Maison unique, tant au point de vue de son organisation que de son personnel et de ses installations, a la spécialité, comme pour les coiffures, des chapeaux riches s'adaptant bien à la physionomie.



Chapeau remarqué au Grand
Prix : Capeline riz blanc, ornée
de plumes blanches, nœud de
velours noir. (Peut se faire en
toute teinte.)

Prix 80 francs.

Chapeau de Voyage en paille
bleue bleue, choux bleus en deux
tons, ailes fantaisie. (Se fait en
toute teinte.)

Prix 40 francs

Chapeau de jeune fille en paille
riz blanc, nœud taffetas tur-
quoise relevant la passe sur le
devant; la calotte du chapeau est
entourée d'une draperie en taf-
fetas turquoise. (Se fait en toute
teinte.)

Prix : 50 francs

Le but de *Lentheric* est de fournir aux dames, à des conditions très avantageuses, tous les atours et « frivolités » qui font leurs parures. Ses principaux salons sont consacrés aux chapeaux, voilettes, coiffures, accessoires de toilette, gants et parfums.

ABONNEMENT AU JOURNAL « LE THÉÂTRE »

PARIS	Un an 22 fr.	DEPARTEMENTS	Un an 24 fr.	ETRANGER	Un an 28 fr.
	Six mois 11		Six mois 12		Six mois 14

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot

DIRECTION ET REDACTION
24, Boulevard des Capucines

AGENCE DE PUBLICITE
24, Boulevard des Capucines

THAÏS



Clément Beyer

Typographe Goussier, Paris

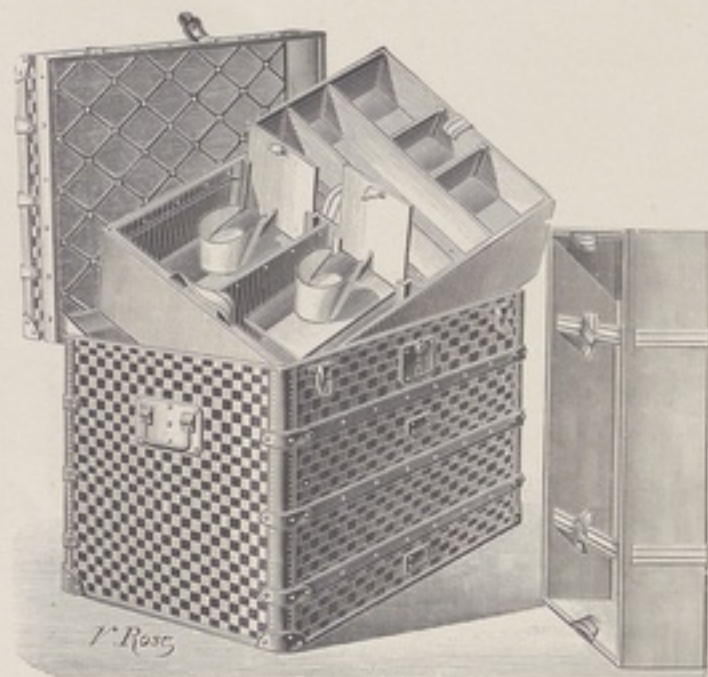
M^{lle} MENDÈS (Rôle de LA CHARMEUSE)

MALLES DE LOUIS VUITTON

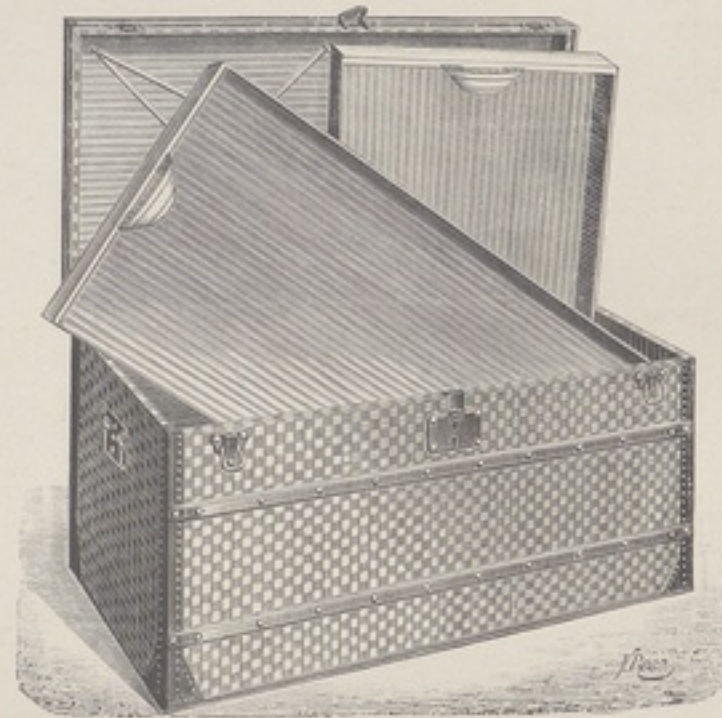
1, Rue Scribe, Paris — Fabrique à Asnières (Seine)

Succursales : 57, Avenue Marceau, à Paris, et 454, Strand, à Londres

Page 9 du catalogue : MALLES POUR DAMES



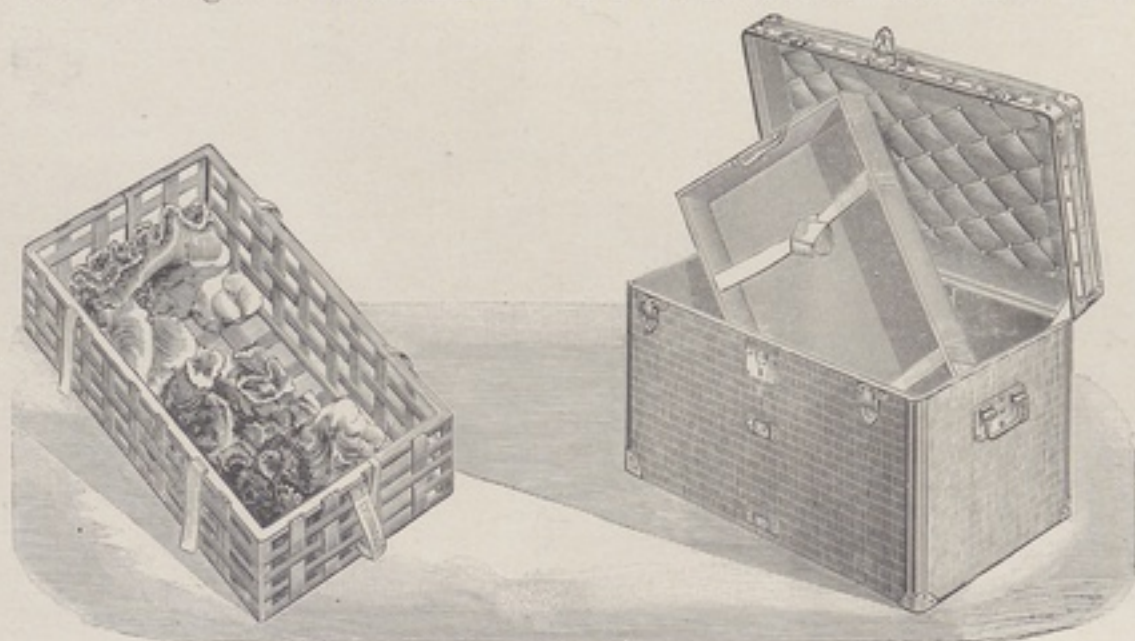
0^m75 — Troisième série : 100 francs



1 mètre — Cinquième série : 75 francs

LONGUEUR	LARGEUR	HAUTEUR		SÉRIES					
				1 ^{re} SÉRIE	2 ^e SÉRIE	3 ^e SÉRIE	4 ^e SÉRIE	5 ^e SÉRIE	6 ^e SÉRIE
75 c/m	48 c/m	57 c/m	2 châssis	180 fr.	135 fr.	100 fr.	55 fr.	40 fr.	30 fr.
80 -	50 -			190 -	145 -	110 -	60 -	42 -	32 -
85 -	51 -			200 -	150 -	115 -	65 -	45 -	35 -
90 -	53 -			210 -	160 -	120 -	70 -	50 -	38 -
100 -	55 -			220 -	170 -	125 -	75 -	55 -	40 -
110 -	57 -			235 -	180 -	135 -	80 -	60 -	45 -
90 -	57 -	70 c/m	3 châssis	230 -	175 -	130 -	80 -	55 -	40 -
100 -	59 -			240 -	190 -	140 -	90 -	65 -	45 -
110 -	61 -			270 -	210 -	150 -	100 -	70 -	55 -
120 -	64 -			285 -	230 -	170 -	110 -	80 -	65 -

Page 10 du catalogue : MALLES POUR CHAPEAUX DE DAMES



De 2 à 4 chapeaux	40 fr.	65 fr.	90 fr.	Papillon		
De 4 à 8 chapeaux	50 fr.	55 fr.	80 fr.	125 fr.	100 fr.	150 fr.
De 8 à 12 chapeaux	60 fr.	70 fr.	110 fr.	150 fr.	125 fr.	175 fr.

LE THÉÂTRE

N° 8

SOMMAIRE

Août 1898

LE THÉÂTRE L'ÉTÉ, par M. FRANCISQUE SARCEY.

« THAIS » à l'Opéra, par M. ADOLPHE ADERER.

« LE TRICORNE ENCHANTÉ » à la Comédie-Française, par M. THÉOPHILE GAUTIER FILS.

« SANS RIMES, NI RAISON » au Cercle de l'Union artistique, par M. GASTON JOLLIVET.

LA COMÉDIE ET LA TRAGÉDIE AU CONSERVATOIRE, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

CHARLES GARNIER, architecte de l'Opéra, par M. FRANCISQUE SARCEY.

HORS TEXTE EN COULEURS :

MADemoiselle SOREL, du Vaudeville, « Madame Sans-Gêne », rôle de Caroline, reine de Naples.

MADemoiselle DU MINIL, de la Comédie-Française, « Sans Rimes, ni Raison » (Rôle de Phœbé).



Clôthé Mevot

FRONTIN
(M. Coquelin Cadet)

MARINETTE
(M^{lle} Kalb)

GÉRONTE
(M. Pierre Langlois)

INÈS
(M^{lle} Muller)

COMÉDIE-FRANÇAISE. — Le Tricorne enchanté (SCÈNE XIII)

Le Théâtre l'Été

J'ai vu le temps — un temps déjà lointain — où la saison d'été, pour les théâtres, ne se différenciait de la saison d'hiver que par une diminution de recettes. Tous restaient ouverts; les troupes demeuraient au grand complet. Peut-être hasardait-on moins volontiers une nouveauté importante, les directeurs vieux jeu, les vrais directeurs, les Montigny passaient outre à cette considération, quand ils avaient une bonne pièce et le public accourait. La recette du samedi montait au maximum; on faisait à peu près les frais des autres jours. Il n'y avait pas à cette époque de cafés-concerts en plein air; l'habitude n'avait pas encore été prise par la population de s'éparpiller pendant les mois d'été, les uns à la campagne, les autres aux bains de mer ou dans des villes d'eau.

Ces mœurs ont changé à mesure que croissaient la rapidité et la facilité des communications. La révolution s'est faite sous l'Empire. Les théâtres ont tous, les uns après les autres, pris l'habitude de fermer au 1^{er} juillet; quelques-uns même au 15 juin, tous n'ont ouvert qu'en septembre, quelques-uns même qu'au 15 ou au 20. L'Odéon, lui aussi, et l'Opéra-Comique ont suivi le mouvement. Il n'est plus resté sur la brèche que l'Opéra et la Comédie-Française, théâtres subventionnés.

Il semble que, depuis trois ou quatre années, une réaction en sens contraire commence à se dessiner. On s'est aperçu que, durant ces mois de chaleur, Paris n'était pas si vide qu'on voulait bien le dire. Sans doute, une bonne partie de la bourgeoisie parisienne avait émigré. Combien restait-il encore de petites gens, friands de spectacle, et qui n'allaient pas au théâtre pendant l'hiver, parce que les places y étaient trop chères pour leur maigre bourse, mais qui seraient ravis d'y passer leur soirée si c'était à prix réduit?

Il y a mieux: juillet, août et septembre, sont les mois de vacances pour tout le monde. Les Parisiens quittent leur ville, mais les provinciaux et les étrangers y affluent. Qui ne sait que le meilleur mois de recettes pour l'Opéra, c'est précisément le mois d'août. On n'y voit il est vrai que des hommes en veston et en chapeau mou, et des robes montantes, mais ce sont gens qui paient, et c'est là l'important pour les directeurs.

À la Comédie-Française, les représentations d'été sont très suivies, et pour peu qu'elles offrent à ce public spécial d'immigrants un attrayant spectacle, on est assuré d'une recette qui passe la moyenne.

C'étaient là des indications. Un détail de vie pratique acheva de persuader les directeurs. Ce qui éloignait les spectateurs des théâtres en été, c'était la peur d'étouffer dans des salles changées en étuves. Les voilà toutes à cette heure éclairées à la lumière électrique qui ne dégage aucune chaleur. Une salle de théâtre est naturellement fraîche le soir, puisqu'elle est par essence fermée au soleil tout le jour: c'est une cave. Il a fallu bien du temps pour convaincre le public de cette vérité. Que de fois j'ai répété dans les journaux (et m'a-t-on assez blagué pour cela!) que les soirs de juillet, après une journée étouffante, on éprouvait, en entrant dans une salle de théâtre, une délicieuse sensation de fraîcheur. Telle était la force du préjugé qu'on aimait mieux se moquer de moi que d'y aller voir. Le fait était vrai, il a bien fallu se rendre. Il ne reste plus maintenant qu'à obtenir des directeurs qu'ils substituent aux fauteuils couverts de velours des sièges cannés. Mais il faudra dix ans pour qu'ils s'avisent de cette réforme si simple.

Tant y a, qu'un revirement commence à se faire dans les habitudes des théâtres pour la saison d'été. Voyez combien de théâtres restent ouverts en ce moment, outre l'Opéra et la Comédie-Française, la Gaité joue *La Poupée*; les Folies-Dramatiques, *Le papa de Francine*; les Nouveautés, *Le Contrôleur des wagons-lits*; l'Ambigu-Comique, *La bande à Fifi*; Cluny, *Un prix Montyon*; le Théâtre de la République, *Jacques l'Honneur*.

Je vous ferai remarquer que dans tous les théâtres que je viens de nommer, ce sont les directeurs eux-mêmes qui continuent durant l'été l'exploitation de leur succès d'hiver. Ils croient donc y avoir avantage. Ils ont naturellement, baissant le prix de leurs places, réduit leurs frais. Ils se sont arrangés avec leurs artistes pour les garder autour d'eux à un prix d'été. Quelques-uns de ces artistes avaient signé des engagements pour les villes d'eau; les directeurs les ont remplacés aisément. Il vague à

Paris, surtout dans la belle saison, nombre d'acteurs en quête d'engagements, qui sont enchantés de s'employer deux mois et de se produire sur un théâtre parisien.

J'ai suivi avec soin tous ces théâtres durant ces évolutions, j'ai été frappé de voir partout des salles très garnies et parfois comblées, mais surtout des salles animées, des salles qui ne demandaient qu'à rire ou à pleurer, selon le tour du spectacle.

Il y a donc, à Paris, un public pour les théâtres en été, un public nombreux; plus neuf et plus facile à amuser que le public d'hiver. Il faut rendre grâce aux directeurs qui l'ont compris. Ils donnent à notre bonne ville, en restant ouverts, plus d'animation et de gaieté. Paris sans théâtre, c'est un énorme Carpentras. Ils y trouvent aussi leur compte:

« Je garde ma troupe tout l'été, me disait Marx, le directeur de Cluny, l'année dernière, j'y ai gagné un peu d'argent; cette année, il est probable que j'en perdrai. Mais cela m'est égal. C'est que je pourrai, ayant tous mes acteurs sous la main, préparer, dès le mois d'août, ma pièce de réouverture que j'afficherai le premier septembre. Ainsi il n'y aura pas de solution de continuité, et, de cette façon, mes artistes tenus toujours en haleine, jouent avec plus de sûreté et plus de verve, se sentent mieux les coudes. »

Outre les théâtres qui restent ouverts cet été, de par la volonté de leurs directeurs, il y en a d'autres où sont venus s'installer des directeurs de passage avec des troupes de raccroc.

Le raisonnement de ces impresarios de rencontre est bien simple: c'est celui que je viens de vous faire. Il y a à Paris un public d'été; il ne trouve pas assez de salles ouvertes; ouvrons-lui en une. Louons pour deux mois un théâtre laissé libre et installons-nous-y. Si nous apportons quelque chose de nouveau, quelque chose qui vaille la peine d'être vu, si nous le donnons à bon marché, la foule y courra. Il peut se faire que nous ne gagnions pas beaucoup d'argent, à moins que par un hasard exceptionnel nous ayons mis la main sur le gros lot d'une pièce à succès; mais au moins nous nous serons faits connaître, et les artistes que nous emploierons auront repris langue avec le public parisien.

C'est ainsi qu'à l'Athénée-Comique, une troupe s'est installée qui nous a joué et, ma foi! très bien joué, trois pièces, dont l'une n'est qu'un lever de rideau, mais les deux autres ont beaucoup plu: *L'Honorable*, comédie satirique en trois actes et *Collègues*, vaudeville en deux actes.

C'est ainsi qu'aux Variétés, les frères Milliaud renouvelant une tentative qui leur avait déjà réussi, l'année dernière et il y a deux ans, nous ont conviés à entendre une troupe d'opéra.

Vous vous rappelez l'ancien philosophe qui prouvait le mouvement en marchant. Ils ont fait comme lui. Que de fois n'a-t-on pas dit et répété: entre l'opéra et l'opéra-comique, qui tous deux s'adressent à la haute bourgeoisie, qui sont des théâtres de richards, où la musique, le plus cher de tous les bruits, se paie au poids de l'or, il manque un théâtre populaire, où l'on donnerait, à bon marché, des œuvres faciles à comprendre, des œuvres chantantes, qui seraient dans la manière italienne ou dans la manière française d'autrefois? On faisait sur le papier de beaux projets qui n'aboutissaient pas. Les frères Milliaud se sont mis résolument à l'œuvre. Ils ont réuni une troupe qui est assez bonne, un orchestre très passable, des chœurs suffisants; ils ont joué de vieux chefs-d'œuvre comme *Lucie* et *Le Trouvère*; ils ont joué aussi des pièces nouvelles comme *Martyre* et le succès leur est venu encore cette fois; et je crois bien que leur intention est de s'établir à demeure et de fonder enfin cet opéra populaire que tout le monde réclame et dont personne ne veut ou n'ose prendre l'initiative.

Il faudrait, pour être complet dans cette revue des théâtres d'été, mentionner les halls, soit fermés, soit en plein air où l'on donne des représentations: les Folies-Marigny et l'Olympia sont les plus célèbres parmi les premiers; mais ces théâtres ne touchent à l'art que par un côté, le moins important. Les Ambassadeurs et l'Alcazar d'Été, comptent au premier rang parmi les seconds. Aux Ambassadeurs, Mademoiselle Yvette Guilbert, qui eut jadis un petit grain d'originalité dans le talent; à l'Alcazar d'Été, Polin, qui est un chanteur exquis de chansons nettes militaires, brillent sur l'affiche. Mais j'imagine que les spectateurs de ces Alhambras y viennent plus pour respirer l'air frais du soir et fumer un cigare, que pour y écouter les inepties qui s'y débitent.

FRANCISQUE SARCEY.



Clédé Meiser.

ATHANAS (M. Delessis)

THAIS (M^{lle} Berthet)

ACTE IV

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE Thaïs

OPÉRA EN QUATRE ACTES ET SEPT TABLEAUX, D'APRÈS LE ROMAN DE M. ANATOLE FRANCE
POÈME DE M. GALLET, MUSIQUE DE M. JULES MASSENET

Le journaliste et le critique, qui ont leurs places marquées aux premières représentations, sont envieux quelquefois. On les envierait moins, si l'on savait combien de vaudevilles épileptiques et d'opérettes insipides le devoir les condamne à entendre patiemment jusqu'au bout. La bonne fortune d'un ouvrage intéressant ne leur échoit pas tous les jours: oh! non! Leur sort n'est vraiment agréable que lorsqu'ils sont conviés à écouter, les premiers, une œuvre comme *Thaïs*, qui réunit deux des noms les plus célèbres du Paris contemporain, Anatole France et Jules Massenet.

Une revue demandait dernièrement « s'il y avait un esprit français » et « en quoi il consistait ». Consulté, j'aurais répondu: lisez Anatole France. On disait d'Edmond About qu'il était le petit-fils de Voltaire. On pourrait dire la même chose d'Anatole France, en ajoutant — on a toujours deux grands-pères. — qu'il est aussi petit-fils d'Ernest Renan. *Le Crime de Sylvestre Bonnard* est une merveille, et, quant à *Thaïs*, qui m'occupe aujourd'hui, c'est une chose exquise.

Sainte Thaïs est nommée dans *Les Vies des Pères du désert*. Un savant, M. Amelineau, qui a vécu dans les couvents de la Thébaïde, a décrit les vieux moines égyptiens

qui y priaient, il y a de cela dix-sept siècles. Ils se ressemblaient tous. Ils portaient des cilices et se macéraient de toutes les manières. Ils poussaient la chasteté jusqu'à la fureur. Dans l'épouvante que leur causaient les femmes, ils devenaient quel-

quefois terribles. Ainsi pouvait être le Paphnuce, choisi par Anatole France. Ce Paphnuce était abbé, c'est-à-dire qu'il gouvernait une assemblée très docile de fellahs chrétiens, qui vivaient dans une laurie, au bord du Nil. Ces sortes de couvents étaient parfois très peuplés. Un village de bateliers, d'âniers et de portefaix se formait sur la berge auprès de la laurie. C'est là qu'arrivaient les approvisionnements et c'est de là qu'on expédiait les menus ouvrages de jonc ou de terre fabriqués dans les cellules. Le petit port vivait du couvent. Les habitants, stupides et doux, se trouvaient nécessairement sous l'autorité de l'abbé. C'était d'ordinaire un saint qui n'y souffrait aucun scandale. L'abbé Paphnuce fut saisi d'une sainte colère

à la nouvelle qu'une pauvre fille, ayant au front des pièces de cuivre, dansait sur un mauvais tapis devant les bateliers et les âniers qui portaient des vivres au couvent. Il la fit enlever et murer dans quelque laurie voisine, réservée aux femmes. Voilà la vraie Thaïs.



Clédé de Bary.

M. JULES MASSENET

Anatole France a pris cette légende et il l'a développée et transformée en vue d'une idée morale. « J'ai transporté Thais, a-t-il écrit dans une lettre particulière, à Alexandrie... pour qu'elle fût assez près de Paris, de Londres, de Vienne. J'ai réuni autour d'elle des philosophes et des théologiens professant des opinions contradictoires. J'ai voulu que Paphnucé perdît son âme en sauvant celle de Thais, pour marquer que la justice divine n'est pas la justice humaine. » On a reproché à Anatole France de ne pas conclure. « J'avoue, a-t-il répondu, que je n'ai pas apporté aux hommes la vérité définitive. Les hommes, en effet, demandent généralement l'absolu. Ils veulent des solutions simples. Ceux qui pensent le moins sont précisément les plus avides de certitudes. J'ai rencontré parfois des politiciens. Je n'en ai pas trouvé un seul qui fût capable de douter. » La remarque n'est-elle pas d'une « actualité » saisissante ? L'auteur de *Thais* a voulu engager ses semblables à douter un peu d'eux-mêmes, de leur opinion et de leur génie. Il a conseillé le doute. Il pense que le doute philosophique produit dans les âmes la tolérance, l'indulgence, la sainte pitié, toutes les vertus douces, les seules aimables.

Tel était le livre de Anatole France. Comment vint-il à l'esprit, sans cesse en éveil, de Jules Massenet d'y puiser des inspirations musicales ? La chose a été, jusqu'ici, inexactement racontée. La vérité est qu'un jour Madame Massenet lut un article de M. Paul Desjardins, où le chaleureux écrivain du *Devoir présent*, professant son estime pour le conte de Anatole France, ajoutait qu'il pouvait tenter un compositeur. Massenet, par exemple. Madame Massenet communiqua l'article à son mari qui lut l'ouvrage et s'en enthousiasma promptement. Il marqua même les passages qui l'avaient particulièrement ravi, et, comme l'entente se fit rapidement entre l'écrivain et le compositeur, il n'y eut plus qu'à choisir le librettiste professionnel qui serait chargé de donner la forme dramatique au roman : on prit M. Gallet, justement réputé pour ces sortes d'arrangements.

La chose n'était pas facile. Comme l'a dit encore France, M. Gallet « avait trop le sens du possible pour chercher à transporter sur la scène la philosophie tranquille du conte ». Il s'efforça seulement de tirer de *Thais* « un bel exemple de la puissance irrésistible et sourde de l'amour ». Il a fait du moine Paphnucé, qu'il a appelé Athanaël, une victime tragique. Dans son poème, ainsi que cela était indiqué dans le livre, le moine triomphe de Thais et Thais triomphe ensuite du moine.

Voici comment M. Gallet a disposé le livret. Je parle ici de la version définitive. La pièce, en effet, a subi trois avatars. Elle fut représentée d'abord avec un ballet qui la coupait dans son milieu et qui ralentissait l'action, sans un grand profit pour

l'effet général. Le ballet fut supprimé et *Thais*, réduite en trois actes, fut donnée, sous cette nouvelle forme, avec le ballet particulier *l'Etoile* ; les auteurs de *l'Etoile* — je le sais — ne se plaindront pas de cette transformation. Enfin, *Thais* a reparu dernièrement avec l'adjonction d'un nouvel acte et d'un joli divertissement : elle occupait ainsi toute la durée de la représentation.

Le rideau se lève sur les cabanes des cénobites de la Thébaïde, réunies au bord du Nil. Athanaël vient rejoindre ses compagnons. Il est triste. Il souffre, dans son âme de chrétien, de l'inconduite de Thais, la courtisane que le peuple d'Alexandrie idolâtre. Il l'a connue jadis. Même il l'a désirée, lorsque, encore païen, la grâce ne l'avait point touché. Il déclare au vieil ermite Palémon qu'il voudrait gagner à Dieu l'âme impure. Malgré les sages avis de Palémon, il ira à Alexandrie et il tâchera de « délivrer Thais des liens de la chair. » C'est chez son ancien camarade Nicias, dans

son élégante maison, située au bord de la mer qu'il rencontre la courtisane. On le raille. Thais, Nicias, et tous ses amis, disent au cénobite : « Couronne-toi de roses ! Rien n'est vrai que d'aimer ! Tends tes bras à l'amour ! » Athanaël ne se laisse pas émouvoir. « J'irai, dit-il à Thais, j'irai dans ton palais te porter le salut ! » Et Thais de répondre : « Ose venir, toi qui braves Thais ! »

Le deuxième acte nous conduit chez Thais. Referai-je, après l'écrivain, le portrait de la délicieuse créature ? « Elle portait dans ses cheveux blonds une couronne de violettes pâles dont chaque fleur rappelait, en une teinte affaiblie, la couleur de ses prunelles, si bien que les fleurs semblaient des regards effacés et les yeux des fleurs étincelantes. C'était le don de cette femme : sur elle tout vivait, tout était âme et harmonie. Sa robe, couleur de mauve et lamée d'argent, traînait dans ses longs plis une grâce presque triste, que n'égayaient ni bracelets ni colliers et tout l'éclat de sa parure était dans ses bras nus. Elle se plaisait surtout dans une retraite isolée, perdue au fond des jardins de son palais, et qu'on appelait la grotte des nymphes. Celle-ci devait son nom à trois grandes figures de femmes, en cires colorées, qu'on rencontrait dès le seuil. Ces femmes se dépouillaient de leurs vêtements pour prendre un bain. Inquiètes, elles tournaient la tête, craignant d'être vues, et elles semblaient vivantes. La lumière ne parvenait dans cette retraite qu'à travers de minces nappes d'eau qui l'adouciaient et l'irisaient. Aux parois pendaient de toutes parts, comme dans les grottes sacrées, des couronnes, des guirlandes et des tableaux votifs, dans lesquels la beauté de Thais était célébrée. Au milieu se dressait sur une stèle un petit Eros d'ivoire, d'un antique et merveilleux travail. C'était un don de Nicias. »



Click Meint.

ATHANAËL (M. Delmas)

THAIS (M^{lle} Berthel)

ACTE II



Click Meint.

Typographe Goupil, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

THAÏS

M. Delmas. — Rôle d'Athanaël.

Thaïs est lasse. Elle a l'âme vide; elle ne sait où trouver le repos. Elle prend un miroir. « O mon miroir, s'écrie-t-elle, rassure-moi! Dis-moi que je suis toujours belle, que je serai belle éternellement; que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; dis-moi que je suis belle et que je serai belle éternellement, éternellement! »

Lorsque j'entends ces plaintes inquiètes, je pense involontairement au délicieux sonnet de Ronsard :

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...

ou encore aux jolis vers de Béranger :

Vous vieillirez, ô ma belle maîtresse!
Vous vieillirez, et je ne serai plus!...

Mais Thaïs s'adresse à l'image de Vénus: « Vénus, invisible et présente! Vénus, enchantement de l'ombre, réponds-moi! Dis-moi que je suis belle et que je serai belle éternellement! que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; dis-moi que je suis belle et que je serai belle éternellement, éternellement, éternellement! »

Athanaël survient pour accomplir sa mission. La parole sacrée trouble la courtisane. Elle refuse, cependant, de suivre le moine. Puis, quand il est parti, Thaïs pleure et sanglote. La nuit tombe. Une musique, simple et grave, s'élève. Cette musique nous initie à la « méditation de Thaïs. »

Le rideau se relève lentement. Thaïs a entendu la parole de Dieu. Sur l'ordre d'Athanaël, elle brise, devant la porte même de son palais, la délicate statue d'Eros. Elle suivra Athanaël au désert. Mais, Nicias et ses amis, entourés d'une troupe de comédiens et de danseuses, apparaissent: ils voudraient terminer la nuit dans l'orgie et l'ivresse. Réunis autour d'une danseuse incomparable, celle qu'on nomme « la charmeuse », ils appellent Thaïs. « Thaïs, s'écrie Athanaël, n'est plus à vous! Elle est l'épouse de Dieu!... » Thaïs se montre alors, les cheveux défaits, vêtue d'une tunique de laine. Déjà, vers la maison, s'élèvent de légères fumées d'incendie. La populace, furieuse contre le moine qui lui enlève l'une de ses bienfaitrices, veut le lapider: Nicias le protège contre la colère de la foule. Athanaël et Thaïs s'éloignent, pendant que le feu, que le moine a allumé, consume le palais de la courtisane convertie.

Le troisième et dernier acte nous transporte, d'abord, au désert. Thaïs et Athanaël se dirigent vers la retraite d'Albine, dont on aperçoit au loin les cellules blanches. Thaïs, épuisée par la longue marche, s'est arrêtée à l'ombre de quelques maigres palmiers, au bord d'un puits. Athanaël la reconforte; il apporte des fruits et il puise de l'eau

pour désaltérer la soif de la pénitente. Bientôt la vénérable Albine et ses sœurs, vêtues de blanc, apparaissent: Thaïs se remet en leurs mains, après avoir dit adieu à Athanaël qui, demeuré seul, s'écrie: « Elle va lentement parmi les filles blanches... Et les jours passeront, sans que je l'aperçoive encore. Je ne la verrai plus, je ne la verrai plus!... »

Revenu auprès des cénobites, ses compagnons, au bord du Nil, Athanaël confie à l'ermite Palémon le trouble de son âme: « En vain j'ai flagellé ma chair; en vain je l'ai meurtrie. Un démon me possède! La beauté de la femme me possède. Je ne vois que Thaïs, ou mieux, ce n'est pas elle, c'est Hélène et Phryné, c'est Vénus Astarté en une seule créature!... » Et, tandis que Palémon s'éloigne épouvanté, Athanaël croit voir apparaître devant lui l'image de Thaïs, de Thaïs la courtisane, qui l'appelle. La vision s'évanouit tout à coup pour faire place à une autre, celle de Thaïs, étendue immobile, dans le jardin du monastère, des voix murmurent: « Thaïs va mourir! Thaïs va mourir! » Le moine est éperdu. « Fou que je suis, s'écrie-t-il, de n'avoir pas compris qu'elle seule était tout, qu'une de ses caresses valait plus que le ciel. Ne meurs pas, Thaïs! Ne meurs pas! Sois à moi! » Et il s'élançait dans la nuit.

Thaïs, en effet, est étendue immobile, comme morte, à l'ombre d'un grand figuier. Les Filles blanches psalmodient lentement les dernières prières. Athanaël se précipite au chevet de la mourante. Et, tandis que la repentie entrevoit les joies célestes et pures, le moine, qui ne veut se souvenir que de sa beauté mortelle, essaie de l'arracher à la mort, et de la reprendre pour la posséder lui seul et tout entière. Thaïs meurt les yeux au ciel: Athanaël, avec un cri terrible, se jette à genoux devant elle. Sans doute, la bonté de Dieu, qui est infinie, lui pardonnera. Les auteurs ne nous le disent point.

Telles sont les situations apportées par le librettiste à Jules Massenet. Mais celui-ci se rappelait aussi, et avant tout, la prose aux contours enveloppants du romancier et c'est, si on peut ainsi parler, la poésie de cette prose que le compositeur a su faire passer dans sa partition. « Je rends grâce à Massenet, écrivit un jour Anatole France, à Massenet qui a tiré Thaïs de son humilité originelle et l'a mise au premier rang des héroïnes lyriques. La richesse voluptueuse de son inspiration me ravit. » On ne saurait mieux caractériser l'œuvre du compositeur. Massenet, en effet, est surtout un voluptueux. Chez Gounod, les amoureux ont, la plupart du temps, des allures de troubadours; chez Ambroise Thomas, ce sont de petits bourgeois sentimentaux.



Clém. Mayer. THAÏS (M^{lle} Berthet) ACTE II



Clém. Mayer. NICIAS (M. Vaguet)

taux. Massenet a chanté la volupté. Il semble même qu'il a deviné ce qu'il y a de désespérance, de « pessimisme » au fond de la volupté. Peut-être que le livret de M. Gallet avait le tort de nous conter seulement l'aventure d'un moine libidineux. La musique de Jules Massenet a ramené les choses, au point où Anatole France les avait laissées. Je gagerais volontiers que la première page, écrite par le compositeur, a été cette délicieuse « méditation », qui nous dit les angoisses de Thaïs et les prémisses de sa conversion. Cette page prime toutes les autres. C'est aussi un tableau charmant que tout le premier tableau, qui nous initie à la vie des cénobites de la Thébainie. Le second acte, qui appartient en grande partie à Nicias, est très brillant. L'incantation de la courtisane à son miroir est d'une belle tenue et, enfin, la mort de Thaïs, grande dans sa simplicité, laisse une émotion profonde.

Lorsque l'œuvre fut représentée pour la première fois, en 1894, le rôle de Thaïs rencontra dans Mademoiselle Sibyl Sanderson l'interprète rêvée: admirablement belle, elle conserva au personnage son charme délicat. Mademoiselle Berthet, qui l'a interprété après elle, l'a fait dans un sentiment plus violemment passionné: c'est une façon de comprendre le rôle qui peut être admise. M. Delmas a créé et il a toujours chanté le rôle d'Athanaël; M. Delmas n'est pas seulement un chanteur *del primo cartello*, c'est aussi un excellent comédien. Avec lui, Athanaël demeure un moine fervent, mais troublé: il n'est pas un moine libertin. La mesure pouvait si facilement être dépassée! Le personnage de Nicias, créé par M. Alvarez, est interprété maintenant par M. Vaguet, qui y fait résonner sa voix généreuse.

L'épisode de « la Charmeuse » a mis en lumière une jeune artiste, dont l'histoire est assez curieuse. Il s'agit de Made-

moiselle Berthe Mendès de Léon, dont l'élégante silhouette embellit la première page du présent numéro. Mademoiselle Mendès de Léon, il y a quelques mois, faisait encore partie, avec sa sœur, du corps de ballet de l'Opéra: la beauté méridionale des deux sœurs était admirée par tous. Je me rappelle encore combien toutes deux étaient gracieuses, sous le costume d'arlequin, dans notre ballet *l'Etoile*: Wormser s'en souvient aussi, j'en suis sûr. Cependant, le bruit s'était

répandu que les deux sœurs Mendès de Léon chantaient à ravir et qu'un artiste de l'Opéra, M. Dubulle, plein de confiance dans leur avenir, leur donnait des leçons. L'histoire arriva jusqu'aux directeurs de l'Opéra qui voulurent entendre l'une des deux danseuses-cantatrices. Ils se déclarèrent satisfaits et c'est ainsi que Mademoiselle Berthe Mendès de Léon dansa tout en chantant et chanta tout en dansant le rôle de « la Charmeuse » dans les dernières représentations de *Thaïs*. L'essai fut très heureux et on assure que bientôt Mademoiselle Mendès de Léon chantera le rôle du page Urbain dans *Les Huguenots*. L'anecdote est amusante et valait peut-être la peine d'être contée.

Avant de finir, je voudrais émettre une opinion, qui est partagée, je crois, par un grand nombre des amis de M. Jules Massenet.

Le vaste cadre de l'Opéra semble trop grand pour les *intimités* de son ouvrage. Je suis sûr que la scène du nouvel Opéra-Comique conviendrait mieux à la délicate figure de Thaïs; et, par suite, on la verrait plus souvent. La captivante *Manon* lui ferait une place. *Manon* a assez d'adorateurs pour permettre qu'on admire, après elle et auprès d'elle, Thaïs aux yeux de violette.

ADOLPHE ADERER.



Clém. Mayer. THAÏS (M^{lle} Berthet) ATHANAËL (M. Delmas) ACTE II



Clôde Beyer.

Typographe Goupil, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
THAÏS
M^{lle} Berthe Mendès de Léon. — Rôle de la *Charmeuse*



REUNION PAPRIE

Typographe Goupil, Paris.

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE
MADAME SANS GÈNE
M^{lle} Sorel. — Rôle de *Caroline Murat, Reine de Naples.*

COMÉDIE-FRANÇAISE

Le Tricorne enchanté

COMÉDIE EN UN ACTE, EN VERS, DE THÉOPHILE GAUTIER

Le *Tricorne enchanté* fut joué, pour la première fois, sur le Théâtre des Variétés, le 7 avril 1845; il avait paru quelques jours auparavant, en deux feuilletons, dans le journal *La Presse*, d'Emile de Girardin. La pièce fut reprise en 1872 à l'Odéon, où elle atteignit près de cent représentations. La voilà, en l'été 1898, entrée à la Comédie-Française. Cela fait, si je compte bien, cinquante trois ans de stage. Quel enseignement pour les jeunes auteurs, à peine quadragénaires, qui piétinent fiévreusement à la porte de la maison de Molière et clament, dans des chroniques amères et dans des lettres aux journaux, la persécution dont ils sont victimes et la méconnaissance systématique de leur génie.

Il fut cependant donné, du *Tricorne*, une représentation qui, pour n'avoir pas été publiée et avoir été jouée en famille, n'en a pas moins laissé un durable souvenir aux invités qui y assistèrent et qui survivent aujourd'hui. — Bien rares hélas! car en cherchant à les énumérer je ne trouve que des noms de morts, qui rièrent ce soir-là, de bien bon cœur. — Théodore de Banville l'a célébrée dans une des plus alertes pièces de son volume des *Occidentales* sous ce titre: « Une fête chez Gautier. »

Elle eut lieu vers la fin d'août 1863. Sur la terrasse qui séparait la petite maison située rue de Longchamps, à Neuilly, du jardin en contre-bas lequel, à cette époque, s'étendait presque jusqu'à la Seine, Belloir avait dressé une tente au fond de laquelle s'élevait un théâtre fort bien aménagé. Les décors « malins et vermeils », comme dit Banville, étaient de Puvis de Chavannes. On joua, dans la même soirée, *Pierrot posthume* et le *Tricorne enchanté*, mais nous n'avons ici qu'à nous occuper de cette dernière comédie.

Théophile Gautier remplissait le rôle de Gêronte: la photographie, dont *Le Théâtre* donne ici la reproduction, exécutée par Barenne, nous le montre brandissant sa canne, vêtu d'une culotte et d'un pourpoint noir orné de retrousés rouge: un crâne postiche, garni de mèches rares et sordides recouvre sa belle et longue chevelure — que ne rayait à cette époque aucun fil d'argent et dont il était si fier.

Son jeu, fut véritablement étourdissant. Gautier avait trouvé des gloussements étranges, des effets de voix de tête succédant à des intonations cavernes où s'exhalaient ses fureurs séni-

les contre son coquin de neveu et son valet ivrogne et fainéant, qui provoquèrent une incoercible hilarité. Il était si bien entré « dans la peau du bonhomme » que, emporté par sa verve bouffonne, il devança plusieurs fois la réplique: dans cette troupe d'amateurs c'était lui, l'auteur, qui savait le moins bien son rôle: il est vrai qu'il avait la ressource d'improviser, au cas où la mémoire lui eût fait défaut.

Je ne puis résister au plaisir de citer quelques-uns des vers de la pièce de Banville, citée plus haut, écrite au lendemain de cette fête, et qui remplaça sa critique théâtrale hebdomadaire dans un des grands journaux de l'époque:

Malgré le « chacun son métier »,
La critique ici ne peut mordre,
Puisque Théophile Gautier
Est un acteur de premier ordre.
Comme il a bien peur des filous!
Oh! la réplique alerte et vive!
Les bons airs de tuteur jaloux!
La bonne bêtise naïve.

Il eut aussi de grands éloges pour Rodolfo — un ami ou plutôt un enfant de la maison de Gautier et que nous avions décoré de ce nom plus sonore que celui d'Adolphe Bazin — chargé du rôle de Champagne, le valet de Gêronte:

Il est flûté comme un hautbois,
Brillant comme une faux dans
l'herbe
Et son geste a l'air d'être en bois;
Il est terrible, il est superbe.

Mais je m'attarde au rétrospectif: revenons aux temps présents.

..

L'affabulation du *Tricorne enchanté* est intentionnellement simple, presque enfantine. Comme le dit l'auteur dans le couplet final:

C'est l'oncle et le valet, la pupille
[et l'amant,
Le sujet qui fera rire éternellement.

Contes, légendes, romans, comédies, tout cela vit depuis des milliers d'années sur le vieux fonds commun du folklore de l'imagination humaine; l'art consiste à masquer la banalité du sujet sous d'habiles draperies et sous les ornements du style.

Gêronte possède une pupille, Inès; étant à la fois avare et libidineux, il médite de la prendre pour femme ce qui lui évitera de rendre ses comptes de tutelle et lui permettra de se faire soigner, sans frais, par ce jeune tendron, dans ses quintes de toux et ses crises de rhumatismes.

Mais s'il a une pupille adorable, il est par contre affligé d'un neveu amoureux, naturellement, d'Inès, qui le voit d'un œil



THÉOPHILE GAUTIER
Dans le rôle de Gêronte (1863)

favorable. Valère, à qui son oncle a depuis longtemps coupé les vivres, désespérerait d'approcher de sa belle, s'il n'avait pour valet un fieffé coquin, Frontin, qui revient du bague, fertile en ruses et qui se charge de la réussite. Frontin essaye d'abord d'entrer au service de Gêronte, après avoir démontré au vieillard que Champagne, son serviteur, est un voleur, un ivrogne et un fai-

nant ; mais il est contrecarré dans son siège par Marinette, une honnête entremetteuse qui machine pour Inès : l'un et l'autre mettent un tel acharnement à vouloir s'emparer de Gêronte que le vieil avare se méfie et les repousse tous les deux pour reprendre Champagne.

La première bataille est perdue : les deux fripons ne savaient



Clôde Meiret.

GÊRONTE (M. Pierre Langier)

GÊRONTE. — *Firquin, tu me vois donc ?* (Scène XV)

CHAMPAGNE (M. Georges Berry)

pas que, si Frontin venait pour l'amant, Marinette venait pour l'amante; mais ils ont fait vite de s'expliquer, d'unir leurs moyens et de concerter leurs coups. Le premier résultat de cette honnête association est de faciliter une entrevue entre Inès et Valère, scène charmante pleine à la fois d'amour et gaité. Pendant qu'il prête ses épaules à son maître pour le hisser jusqu'à sa belle, Frontin imagine un tour de génie. Il fait croire à

Gêronte qu'il possède un chapeau magique, le chapeau de Fortunatus, le chapeau qui rend invisible. Coiffé de ce feutre, fort sale et fort laid d'apparence, Gêronte pourra déjouer les intrigues de Valère et d'Inès, surveiller en même temps sa pupille et sa cassette. Gêronte émerveillé, achète le chapeau, non sans avoir essayé de l'avoir pour rien, en le coiffant et en se sauvant, persuadé que Frontin ne le verra pas : le drôle en effet, feignant



Clôde Meiret.

FRONTIN (M. Coquelin cadet) VALÈRE (M. Debilly) INÈS (M^{lle} Muller)FRONTIN. — *Dressez-vous et baisez le bout de sa main blanche.*

Tiquet-Duval Goupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE
LE TRICORNE ENCHANTÉ (SCÈNE VII)

de le croire disparu, le roue de coups de bâtons soi-disant lancés au hasard dans l'espace. Pleinement convaincu par cette démonstration, Géronte verse à Frontin les cent écus que celui-ci lui a demandés pour prix de son chapeau.

Mais, pour que la conviction soit complète, il lui faut une autre épreuve. Voici, comme par hasard, Marinette qui arrive; un signe de Frontin la met au courant de la situation: elle paraît plongée dans la tristesse, car elle espérait, par pur dévouement, entrer au service de Monsieur Géronte; il l'a refusée et elle ne s'en console pas. Ses plaintes attendrissent le bonhomme qui, coiffé du chapeau, se croit toujours invisible; et, comme il se découvre, elle pousse un cri de terreur, confuse de savoir que Géronte a entendu ses aveux.

Enhardi par ce succès, Frontin conseille à Géronte de faire venir sa pupille: lui et Marinette se chargent de lui faire avouer qu'elle n'écoute pas Valère et n'aime vraiment que son tuteur. Inès, complice de la machination, vient en effet déclarer qu'elle veut épouser Géronte en lui faisant abandon de ses biens; Valère survient: il a trouvé une veuve très riche qui lui offre sa main; il renonce à Inès et à la succession de son oncle; ils sont d'accord tous deux et vont chez le notaire faire dresser les actes. Géronte exulte, il est au paradis, aux anges, il a bien récupéré ses cent écus!

Hélas! toute cette mirifique machination va s'écrouler, par le fait de Champagne qui apparaît titubant, complètement ivre, cherchant sa maison en annonçant une chanson bacchique; il s'arrête devant son ancien maître et le salue avec une affectueuse déférence: stupéfaction de Géronte qui continuait à se fier à la vertu magique de son feutre dont il est resté coiffé. Il commence à comprendre qu'il a été outrageusement dupé. L'arrivée de Valère, tenant tendrement Inès par la main, suivi de Frontin et de Marinette, achève de lui ouvrir les yeux: ils viennent de chez le notaire où ils ont fait dresser, non pas les actes qui devaient enrichir leur oncle et leur tuteur, mais un contrat de mariage. Fureur du vieillard; mais, en présence des supplications des amoureux, il s'apaise, se résigne à son rôle de Géronte: il pardonne.

Sur cet invraisemblable thème, Gautier a écrit environ sept cents vers, dont chacun est, à proprement parler, exquis, car on n'en entend pas un qui ne contienne soit une idée imprévue et bouffonne, soit un mot comique et, presque toujours, les deux éléments s'y trouvent réunis. Au bout de chaque vers, la rime arrive dans l'oreille de l'auditeur pénétrante, sonore comme une pointe de flèche. C'est du style et de la poésie ciselés en plein métal, un métal parfaitement pur, sans paille ni alliage; pas de remplissage, pas de chevilles, pas de ces tirades confuses qui trahissent les tâtonnements de l'auteur à la recherche du mot et de l'idée.

Je n'essayerai pas d'intercaler ici des citations, car il me faudrait réimprimer la moitié de la pièce; je me bornerai à reproduire deux vers lancés par Champagne, le valet ivrogne, entre deux hoquets et qui seraient dignes de servir de devise à quelque cénacle de francs buveurs:

... Tout homme ivre voit double,
C'est un fait avéré. . . .
Dieu n'a fait qu'un soleil, et le vin en fait deux!

Le *Tricorné enchanté*, est un pastiche, a-t-on dit; formule commode adoptée facilement par les critiques littéraires. Pastiche de qui? De Dancourt, de Regnard, de Molière?

Les artistes de la Comédie-Française le croyaient aussi; ils pensaient bien que, grâce à leur expérience et à leur connaissance approfondie du répertoire, ils mettraient la pièce sur pied en quelques répétitions; mais l'on s'est tout de suite aperçu que cette qualification de « pastiche » était superficielle, que l'œuvre

ne s'emboîlait pas facilement dans les formules classiques, et qu'elle possédait une originalité propre.

Il serait superflu de dire que les excellents interprètes de la pièce eurent vite fait de la mettre au point. Aidés des arts de Prudhon qui dirigeait les répétitions, ils ont, avec un art merveilleux, surmonté cette difficulté consistant à donner à la comédie l'allure vive et soutenue qui lui est indispensable, tout en conservant à leur diction son entière netteté, de façon que le public ne perdit ni un vers ni même un mot.

Coquelin cadet était tout désigné pour le rôle de Frontin; il l'a campé admirablement et lorsque, au début de la pièce, on le voit entrer à pas prudents, sur la scène à peine éclairée par les premières lueurs du crépuscule matinal, drapé dans son manteau couleur de muraille, on sait tout de suite à qui l'on a affaire: c'est un fieffé coquin qui mérite, et au delà, les années qu'il passa au bain et les malédictions dont l'accable Géronte; il a des souplesses de renard, des agilités de singe, une faconde intarissable et sans vergogne; vice et malice frétille dans son œil, font palpiter ses narines et grimacer sa bouche. Puis, à la fin de la pièce, changeant de style, il a détaillé avec beaucoup de grâce et de finesse le couplet au public qui a chaleureusement répondu à son invitation:

Tu nous connais déjà, nous sommes vieux amis
Et tu peux nous claquer sans être compromis.

Pierre Laugier symbolise l'énorme ganacherie de Géronte dans toute son immensité; il faut vraiment bien de l'esprit et bien du talent pour représenter si parfaitement la bêtise, démesurément amplifiée par la verve bouffonne du poète. D'autant que, à travers toutes les bourdes dont on le berne, ce vieil avaré conserve une certaine lucidité: il est crédule et méfiant à la fois — *rosse*, comme on dirait aujourd'hui. — Cette nuance, Pierre Laugier l'a très habilement saisie. Si Gautier avait pu l'entendre, il l'aurait certainement déclaré le Géronte rêvé par lui.

Georges Berr a dessiné, du personnage de Champagne, le valet famélique de Géronte, une silhouette inoubliable; il a je ne sais quoi de vague, d'incertain, de flottant qui révèle un artiste possédant vraiment la *vis comica*. Il est merveilleux dans la scène où, complètement ivre, il arrive en fredonnant, d'une voix étrange, la chanson à boire, composée spécialement pour lui par Léon, le chef d'orchestre de la Comédie: c'est à ce moment qu'il aperçoit et salue Géronte qui se croit invisible en vertu de son chapeau magique.

Mademoiselle Kalb est la digne complice de Coquelin; Marinette ne vaut pas mieux que Frontin. Sa voix sonore lance hardiment le mot; le geste est prompt et direct; le propos leste ne l'effraye pas, mais la coquine sait aussi jouer l'enjoué et, dans la scène avec Géronte coiffé de son feutre, elle a des pudeurs et des timidités très habilement feintes.

Le rôle de Mademoiselle Müller est trop court; si Gautier avait vu cette mignonne Inès, il eût certainement ajouté à ce rôle quelques couplets qui l'eussent mise à son rang.

M. Dehelly dans le personnage de Valère est un amoureux accompli: tout feu, tout flamme, inconscient des obstacles et de la pénurie. — Frontin est là pour vaincre les uns et remédier à l'autre; — il porte fort galamment un costume de la fin du XVIII^e siècle; c'est la date à laquelle il convient de placer l'action de cette comédie qui, à vrai dire, n'a pas d'âge précis, mais dont le style et l'allure s'accroissent de cette époque.

La Comédie-Française a, fort judicieusement, rétabli deux courts passages supprimés aux représentations des Variétés et de l'Odéon, l'un a pour but de préparer le spectateur à l'invraisemblable bourde du chapeau de Fortunatus; l'autre, n'est qu'un simple hémistiche: « C'est Valère! oh! mon cœur! », d'où Mademoiselle Müller a su tirer une adorable musique d'amour et d'innocence.

THÉOPHILE GAUTIER FILS



Mlle M. LAVIGNE

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

Sans Rimes, ni Raison

FANTAISIE EN VERS LIBRES, EN TROIS ACTES

Deux hommes du monde, tous deux lettrés délicats et amoureux des choses du théâtre, ont obtenu, il y a deux

familier que tout à l'heure, s'adresse à « Messieurs de l'Épantant » :

ans, sur des scènes mondaines, avec une pièce appelée *Aphrodite*, un succès du meilleur aloi. *Aphrodite* n'était pas une revue, attendu qu'elle brisait ouvertement les anciens moules de ce genre.

C'était une fantaisie de libre allure, pleine d'esprit et de grâce, faisant à l'actualité la part qui convient, n'abusant pas des couplets de factures, prenant à partie tel ou tel travers mondain dans un tour de raillerie si bonne enfant et de si excellente compagnie que tout le monde s'en amusa.

C'est le très légitime succès conquis par *Aphrodite* qui encouragea ses auteurs à écrire la revue donnée à la fin du printemps dernier, au Cercle de l'Union Artistique, sous le titre de: *Sans rimes, ni raison*.

Sans rimes, ni raison n'est pas une pièce, selon le mot dont on abuse tant, « bien parisienne »; en tout cas, elle ne se passe pas en plein boulevard. Dès le prologue, elle nous transporte dans les régions de la féerie et même, pour commencer, de la mythologie.

C'est, en effet, la blonde Phœbé qui apparaît dès le lever du rideau, en un costume dont nos lecteurs peuvent apprécier la savoureuse élégance, d'après une très fidèle reproduction. Elle est encore dans les airs et chante:

... Parfois baissant mes voiles,
Des étoiles,
Comme au temps d'Endymion
Je m'évade avec mystère,
Et sur terre
Je descends dans un rayon.

La déesse quitte la nue après cette déclaration de principes, s'approche de la rampe et, sur un rythme plus



ESCALAPE
(M. M..., membre du Cercle)

l'émotion, comme elle dit. On entend des éclats de voix,

Détaillez un peu ma tournure
Et ne raillez plus les petits enfants
Qui rêvent d'attraper la lune avec les
[dents...]
Il y aurait de quoi, je vous jure.

Sur quoi elle explique, avec une naïve inconscience, ce qu'elle vient faire en ce moment sur terre:

Sur les vagues de l'air, quand solitaire et
[lente]

Je passe en mon char argenté,
Je me sens envahir par la langue trou-
[blante]

Qui flotte dans les nuits d'été.
Alors seule et célibataire,
Je me penche vers la terre
A l'heure où tout semble aimer.
Je me dis qu'il doit se passer des cho-
[ses]

Curieuses sous les fenêtres closes
Que je vois au loin s'allumer.

Madame la lune est tout simplement une damnable curieuse, et tout de suite elle raconte sa dernière documentation indiscrette. Cette pièce où elle se trouve est contiguë à une chambre à coucher où viennent d'entrer deux mariés du matin même, reconduits par le chœur des parents et des amis. Elle aura l'allégresse d'être tout à l'heure témoin de tendres aveux échangés par ce couple; le temps d'aller se cacher dans le feuillage du jardin voisin, non sans avoir pourtant fait au préalable au public cette dernière profession de foi:

Foi de lune, les nuits de noces,
Pour le piquant et pour l'émotion
De la situation,
Cela vaut presque les Deux Gosses.

Elle est bonne prophétesse, la lune. La situation, une fois qu'elle a le tout de suite dans le piquant et dans l'émotion, comme elle dit. On entend des éclats de voix,



Cliché Maurice Bisquet.
EN TURCO (M^{lle} Garrick)

des cris. La jeune mariée sort précipitamment de la chambre nuptiale après avoir fait violemment claquer la porte sur elle. Ecoutez ses plaintes amères :

Non, monsieur, non, monsieur, non. Tout excepté ça.

L'époux proteste derrière la porte : « Voyons, Marguerite ! » Peine perdue ! Il insiste. Trop tard. Marguerite lui crie qu'elle va se retirer chez sa mère, et comme Rose, la femme de chambre, entre, attirée par le bruit de la dispute, elle déclare à cette dernière d'abord qu'elle a décidé de prendre le train de minuit trente et ensuite elle lui dit les causes de sa colère, ce que signifie

le mystérieux « excepté ça ». Une fois avec elle dans la chambre nuptiale, son mari a découvert qu'elle portait sur elle un médaillon contenant le portrait de sa mère, et il a eut le front de lui conseiller de s'en séparer, et avec quelle regrettable insistance !

Otez-moi cette miniature,
Qui n'est pas en situation.
Voyez ma bell' mèr', même en peinture,
Ça m' coup'rait toute inspiration.

Marguerite a refusé d'enlever la miniature, et voilà pourquoi, elle attend le train de minuit trente.

Mais que pourrait-elle bien faire jusqu'à l'heure marquée par l'indicateur, n'ayant pas sommeil, ne trouvant pas un livre à la portée de sa main ? Rose lui propose de faire tourner les tables. Soit. Quelle ombre évoqueront-elles ? Napoléon ? Non pas. Le Palais-Bourbon aurait trop peur de ce grand sabre. Don Juan, alors ? Oui, Don Juan.

Don Juan, Don Juan, amant moqueur et tendre,
Que Molière et Mozart ont chanté tour à tour,
Viens me dire ce que c'est que l'amour,
Puisqu'on ne sut pas me l'apprendre.

« Convenu. Appelons Don Juan ». La maîtresse et la soubrette étendent leurs doigts écartés sur la table. Silence. Rien ne remue. Cela les dépite, et elles chantent sur l'air du *Petit Navire* :

Chaque fois qu'on joue aux tabl' tournantes,
On n' les voit ja, ja, ja, jamais tourner.

Peu à peu la fatigue les gagne ; les derniers vers de la scie sont dits au milieu de profonds bâillements, puis elles se taisent. Le sommeil les a prises dans leur attitude d'immobilité, les mains toujours posées sur la table.

Soudain une vive clarté. Phœbé est revenue. O désappointement ! Pas de nuit de nocés à savourer. Petite fête man-

quée. Cela mérite un châtiement. Vite la baguette magique et l'invocation :

A moi, Mab, ô reine des songes !
Berce-les, jusqu'au jour
D'un bon petit cauchemar.
Penche sur leur sommeil ton
urne de mensonges..

Elle baisse la lampe et se retire.

Une lueur fantastique éclaire la scène. On entend des vocalises à la cantonnade. Les deux femmes endormies prêtent l'oreille dans leur rêve qui réalise leur souhait de tourneuses de table, car la voix qu'elles entendent, c'est celle du grand Don Juan lui-même, et l'on pense bien que les conseils qu'il va donner et les déclarations dont il enguirlande la jeune mariée avant la lettre n'ont aucun rapport avec les incertitudes et les hésitations de ce misérable mari, qu'une simple belle-mère en peinture, émail ou photographie, réduit à une posture risible.

Pourquoi dormez-vous, belles taciturnes ?
Les brises, ce soir, balancent les urnes
Des grands lis aux parfums troublants.
Regardez : la nuit est douce et sereine,
Phœbé, élément, argente la plaine.
Le zéphir fait chanter les feuillages trem-

blants.
Un conseil d'être heureux monte de la nature
Et dans la brise fraîche et pure
Flotte l'odeur des lilas blancs.

Voici l'heure exquise : Aimez !

Aimer ! Elle ne demande que cela, Marguerite la délaissée, à laquelle les dieux ont donné une impétueuse nature. A Don Juan qui s'offre à elle comme consolateur, elle crie tout de suite : « Enlevez-moi ! » En vain Rose, moins inflammable, fait remarquer à sa maîtresse que le héros des *mille e tre* est maintenant un peu déplumé. En vain Don Juan lui-même insinue que d'avoir été aimé par tant de femmes lui donne des idées plus rassises, qu'il se range et « qu'il a soupé de » Cadix, de Grenade, du Commandeur et des balcons trop « humides le soir », et que tout ce qu'il rêve à présent, c'est d'avoir

Comme tout le monde en ville
Un petit collage tranquille.

Cette petite folle de Marguerite veut à toute force partir avec le vieux beau. Elle le lui demande avec instance. En voilà une qui ne craint pas de faire les avances !

As-tu ton char ? Où sont les chimères ailées
Qui vont nous enlever aux routes étoilées ?

Ce que femme veut, Don Juan le veut. En avant le couplet du départ !

Partons pour des Champs-Élysées
Autres que ceux où les passants



Cliché Maurice Bisquet.
L'AMANTE (M^{lle} Starck)



Cliché Maurice Bisquet.
UNE CARPE DU LÉTHÉ (M^{lle} Coix)



Cliché Maurice Bisquet. UNE OMBRE HEUREUSE (M^{lle} Hatto) DANTE (M. Galipaux) UNE OMBRE HEUREUSE (M^{lle} Mazarin) Typographe Goupil, Paris.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE
SANS RIMES, NI RAISON (REVUE)

Ont, par des tramways malfaisants,
Leurs pauvres pattes écrasées;
Où les verts gazons ne sont pas
Attristés de beuglants et de panoramas
Aux architectures osées.

« Bon voyage ! » leur crie Phœbé en les voyant disparaître, et comme Rose demande ce qu'elle fera en l'absence de sa maîtresse, la Lune, toujours conciliante, lui montrant la porte de la chambre nuptiale, lui dit : « Va-t'en consoler le mari ».

..

Second tableau. De merveilleux Champs-Élysées où l'Al-



Clôé Manteau Barquet.

ELLE (M^{lle} Mily-Meyer)

phand souterrain, leur créateur, a fait surgir des prairies diaprées de fleurs, arrosées par un Léthé délicieux. Les deux poètes qui ont le mieux chanté les lieux d'en bas, Dante et Virgile, entourés d'ombres heureuses, se laissent bercer par des voix mélodieuses. Mais ce sont des poètes très modernes. Les chœurs de l'*Enéide* et de la *Divine Comédie* se préparent, comme de simples « capitains » de Sa Gracieuse Majesté, à jouer au golf. C'est leur seule distraction dans cet ennuyeux séjour des Heureux, où il n'y a plus que des ombres de femmes,

Si bien que pour calmer sa fièvre,
Tout ce qui reste au pauvre amant,
C'est de mettre, hélas ! platoniquement
Une ombre de baiser sur une ombre de lèvres.

Peut-être parce qu'elles sont impalpables, les ombres des Enfers se montrent très indulgentes pour les petits et même pour les grands méfaits de l'amour, et le sport favori du Cygne de Mantoue et du sombre Alighieri, après le golf, est de faire une entrée triomphale aux femmes adultères venant de la terre, car l'adultère, disent-ils, « c'est toujours la faute au mari ». Et justement voici une barque qui, après avoir glissé le long du Léthé, aborde au rivage. Un homme et une femme en descendent : Don Juan et Marguerite. Pas gaie la petite évadée. Don Juan lui fait l'aveu que ses cheveux sont faux, que son nez est de cire, qu'il n'est plus qu'un intellectuel. Humiliée et désespérée, elle court vers le Léthé et pique une tête dans les flots.

Prodige ! Le Léthé mugit comme une mer.
L'eau bouillonne, le flot gronde.
Un poisson... deux... trois, sortent de l'onde

et montent sur la scène. Chœurs de carpes, car aux Enfers les poissons se piquent d'éloquence. Puis arrivée de dames élégantes qui viennent, sur l'ordre d'Esculape, boire l'eau du Léthé comme on avale l'eau d'Evian, dans de grands verres. Bavaudages, points sur les derniers sports mondains de ces dernières années :

LA CARPE
Narrez-nous le sublime voyage,
Bayreuth, les pèlerins et le pèlerinage.

ESCULAPE
Les pèlerins d'abord, voulez-vous ?

LA DAME
Le public
Panaché... Des fervents, des fumistes...
Même de temps en temps, par hasard, des artistes.
Bref, tout le monde. On attend Ménélick.

C'est à qui se pâmera, s'esclaffera d'admiration, mais au fond, pur snobisme que ce pèlerinage :

Qu'est-ce qu'on regrette au fond d' ses cœurs ?
Les Ambassadeurs

Car enfin, si nous voulons être sincères, tout à fait sincères, la grande musique n'est pas notre fort à nous autres Parisiens et Parisiennes. Tout le monde peut avoir sa loge à l'Opéra, mais

Qu'on y chante *Sigurd* ou bien qu'on huguenote,
Les abonnés parlent si haut,
Au fond des loges comme il faut
Qu'on n'entend jamais une note.

Et, brochant sur ce thème si vrai, Marguerite (Mily Meyer) chante deux couplets de très fine observation mondaine. Je ne résiste pas au plaisir de les reproduire en entier :

Air : *Les Salons parisiens.*

Dans ce Paris qu'on calomnie,
On dit qu'il n'est plus un salon
Où la divine causerie
Prend son vol de papillon.
Certes, nous n'avons plus Voltaire.
Madame Geoffrin n'est plus là.
Qu'importe ? Dans notre misère,
Nous gardons encor l'Opéra.

C'est l' dernier salon où l'on cause ;
Les bell' dam's et les beaux messieurs
Echangent des propos joyeux.
Ce qu'on chante est la moindre chose.
C'est l' dernier salon où l'on cause.

II

C'est merveilleux comme acoustique,
De loge à loge l'on s'entend.
S'il n'y avait pas du tout d' musique
Ce serait tout à fait charmant.
Aussi de c' Paradis terrestre,

Un abonné dans l' mouvement
Demande qu'on supprime l' orchestre ;
On verrait plus tard pour le chant.
C'est l' dernier salon où l'on cause...



Clédé Maurice Baquet.

Typographe Goupil, Paris.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE
 SANS RIMES, NI RAISON (REVUE)
 M^{lle} du Minil (de la Comédie-Française). — Rôle de *Phébé*.



Clédé Maurice Baquet.

Typographe Goupil, Paris.

LES CARPES DU LÉTHÉ
 CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE
 SANS RIMES, NI RAISON (REVUE)

Deux amoureux viennent ensuite qui se soucient bien de l'opéra. Ils viennent par un très doux chemin

Tapissé de verveine et de menthe sauvage.

Pour eux, le dernier salon où l'on aime est là-bas, au fond du bois, sous la hêtrée. Ecoutez l'amant :

Je te voyais de loin venir dans le sentier,
Tu marchais en chantant sous les branches en fête,
Et l'Avril faisait sur ta jeune tête
Neiger les fleurs de l'églantier.

Et l'amante répond par des mots très doux, et tous deux soupirent une idylle délicieuse, en vers savamment harmonieux. Pendant ce temps, Virgile et Dante sont allés faire un excel-



Gluck Maurice Boppart. DON JUAN (M. J. Truffier, de la Comédie-Française)

lent repas chez Proserpine. A leur retour, ils assistent à un défilé bien à sa place aux enfers, celui des châtements.

Les premiers criminels qui passent, sur le rythme des Cadets de Gascogne,

Ce sont les raseurs sans vergogne,
Raseurs de clubs et de salons.
En vain on s'écriait : Fuyons !
Dès qu'on apercevait leur trogne.
Vous agrippant par vos boutons,
Ils vous servaient des récits longs,
Aussi longs qu'un cou de cigogne.
Ce sont les raseurs sans vergogne,
Raseurs de clubs et de salons.

Les raseurs sortent de leur poche un rasoir qu'ils repassent sur un cuir pendant ce refrain qu'ils chantent :

Nous avons la main douce
Sans mousse
Et même sans savon.
Partout, au club, en ville,
Voire à domicile,
C'est nous qui vous rasons.

Ces monstres ajoutent que leurs victimes ordinaires sont les amis et connaissances, mais que lorsqu'ils n'ont rien à faire ils se rasent entre eux et, à l'appui de cette déclaration dépouillée d'artifice, chacun d'eux se met à attacher son cuir au dos de son voisin, sur lequel il repasse son rasoir en sifflant son refrain.

Ici se place une amusante satire du membre du Cercle qui n'est satisfait de rien,

Le membre de l'Épatant
Qui n'est jamais, jamais content,

qui ne trouve jamais le poisson frais à la salle à manger du Cercle, qui se plaint des pièces jouées sur le théâtre du Club, qui maugrée parce qu'aux représentations il lui faut céder sa chaise aux dames arrivées après lui. Son châtement aux Enfers c'est de trouver tout bien, le poisson comme les représentations, à telle enseigne que, pour tenir moins de place le jour des soirées du théâtre, il se met dans l'orchestre des musiciens. Et ce qu'il bat des mains maintenant ! Il regrette de n'en avoir pas quatre pour applaudir une féministe racontant ses visites de candidate à l'Académie et la regrettable erreur au moyen de laquelle, après n'avoir rien eu à refuser à un vieux monsieur qu'elle est allée voir, le prenant pour le doyen, elle apprend de ce bon vieux qu'elle s'est trompée d'étage et que le doyen demeure au-dessus.

Cependant Marguerite ne se sent pas tout à fait à son aise aux Enfers. Un vague ressouvenir des lieux d'en haut la hante. Qu'a pu devenir son mari, le brutal qu'elle a si prestement abandonné ? Elle va donc au magasin des accessoires de l'Enfer et y prend un guéridon pour recommencer l'expérience des tables tournantes et évoquer son époux. Mais Dante, qui devine le dessein de la jeune femme, lui fait apporter le télescope des Enfers, celui qui montre tout ce qui se passe dans le reste du monde. Marguerite applique son œil à l'énorme lentille. O merveille ! c'est la terre. Voici la terre. Et la chambre nuptiale lui apparaît soudain dans la rondeur de la sphère terrestre. Elle aperçoit son époux en déshabillé, dormant sur un fauteuil. Rose est auprès de lui. Il lui sourit. Marguerite frémit de rage. L'époux et Rose s'embrassent. Assez ! interrompt-elle vivement. Les personnages disparaissent et la pauvre femme, éperdue à la pensée de ce qu'elle vient de voir, s'écrie : « Ça y est. Je suis coca ».

Là-dessus, elle s'élance, se rue sur les coupables ; mais elle a mal calculé son élan et, d'un bond affolé, elle passe au travers de notre planète. Comme un caissier nouveau jeu, elle a fait un trou dans la terre.

Un silence se fait. On entend le rire de Phœbé derrière le décor. La Terre, le Léthé et tous les personnages s'évanouissent comme une vision de songe. Obscurité complète. Changement à vue. Nous voici dans le même décor qu'au premier tableau. Marguerite et Rose, de chaque côté de la table, sont encore assoupies. Par la baie ouverte on voit le jour poindre, derrière les arbres. Phœbé, comme précédemment, se dresse au-dessus des feuillages. Elle chante :

Le matin en brouillards flotte sur les vallées
Ainsi qu'un noir rideau très lent.
La nuit se lève en s'en allant
Sur le vert décor des allées.
Les fleurs, dans le gazon, s'ouvrent immaculées.

Allons, pauvre Phœbé, voilà ton tour.
Il va falloir plier bagage
Devant Sa Majesté le Jour.

Je m'amusais bien. C'est dommage.
Je m'en vais regagner mon palais ennuyeux,
Tout là-haut, dans le bout du bi du bout des cieux.

Elle s'arrête devant les deux femmes endormies, qui se réveillent tout à coup. Marguerite se rappelle confusément son rêve, Don Juan, les Enfers... Phœbé la rappelle à la réalité :



Gluck Maurice Boppart.

VERGILE (M. Noblet)

OMPHALE (M^{me} Médal)

Typographe Goupil, Paris.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE
SANS RIMES, NI RAISON (REVUE)



Clôthé Merville Baryet. L'ÈVE MODERNE (M^{lle} J. Pelli)

Fantômes, vanité !
Le vent frais du matin vient d'emporter tes songes.
Je vais m'évanouir avec tous les mensonges
De cette claire nuit d'été.
Tirons-en, veux-tu ? la moralité.

Et la Lune, devenue une sage conseillère, dit à Marguerite, déabusée des Don Juans, qu'il n'est pas défendu

Aux femmes d'aimer leurs maris,
Cela se voit, même à Paris.

Pourquoi pas, après tout ? La jeune femme réfléchit un instant, puis jette un œil vers la chambre nuptiale, prend un temps et enfin, avec un sourire à l'adresse de celui qu'elle a tant haï, confesse « qu'il n'est pas si mal que ça, ce gars-là ».

PHÈNÉ
Parfait ! Le dénouement alors !
(Au public)
Il n'est pas long.
(A la jeune femme)
Prends ce plateau d'argent... Je t'intrigue peut-être.

Elle détache le médaillon de la poitrine de Marguerite, le met sur le plateau, et montrant la chambre nuptiale :

Rends-toi. Porte les clefs de la place à ton maître.

Puis Phœbé se sauve, parce que le jour vient de paraître, que le coq a chanté, et peut-être aussi qu'elle se repent d'avoir été indiscreète, comprenant enfin que « les silences, amis de la lune », comme a dit Virgile — pas celui de *Sans Rimes, ni Raison* — sont une gêne pour les amoureux.

Cette pièce, vraiment originale, où se mêlent agréablement tous les genres, où la poésie la plus élevée côtoie les refrains les plus comiques des cafés-concerts, a été interprétée avec une fantaisie égale à celle qui a couru tout le long de son dialogue et de ses couplets. Mademoiselle du Minil, de la Comédie-Française, s'est révélée chanteuse de premier ordre, justifiant aussi dignement un engagement à l'Opéra-Comique qu'un sociétariat à part entière dans la maison de Molière. A côté d'elle, Mademoiselle Mily Meyer, cette curieuse Lilliputiennne qui remplit mieux la scène que dix géants aux bottes de sept lieues, aurait fait bisser et trisser tout ce qu'elle a dit, si le Cercle n'avait pas eu peur de se coucher à cinq heures du matin. Mesdemoiselles Médal et Starck ont rivalisé de beauté, d'intelligence et de charme, pendant que Mademoiselle Lavigne, fille de celle qui fut la joyeuse comédienne du Palais-Royal, justifiait le proverbe sur le bon sang qui ne se dément pas. Ai-je besoin de dire, enfin, qu'auprès du membre du Cercle qui jouait le mari avec sa spirituelle rondeur habituelle, et dont nous sommes tenus de respecter l'anonyme, MM. Truffier, Dehelly, de la Comédie-Française, Noblet et Galipaux ont été, comme toujours, hors de pair.

Cette excellente troupe, admirablement secondée par des élèves du Conservatoire au talent plein de promesses, a joué dans des décors adorables de poésie et exhibé des costumes véritablement artistiques. Bref, tout cet ensemble a doté d'une inoubliable soirée un Cercle dont le théâtre n'en est pas à compter ses belles fêtes, depuis tantôt un demi-siècle qu'il y convie une grande partie du Paris élégant.

GASTON JOLLIVET.



Clôthé Merville Baryet. L'AMANT (M. Dehelly)

La Comédie et la Tragedie AU CONSERVATOIRE

On reconstruira certainement un jour, et un jour très prochain, le Conservatoire, devenu ridiculement insuffisant.

M. Bourgeois en a donné assez sérieusement la promesse, et il faut espérer que ce ne sera pas une simple promesse ministérielle.

Le premier effet, que je considère comme des plus importants, sera de rétablir la pleine publicité des concours, très limitée cette année.

J'en tiens résolument pour la vieille tradition, qui faisait à ces passants le plus franc et le plus libre accueil, et je me sépare de mes confrères, qui voudraient que ces concours fussent des sortes d'examens de fin d'année, ayant lieu pour ainsi dire à huis clos.

Il ne s'agit pas ici de bacheliers, d'ingénieurs, d'avocats ou de médecins, mais bien d'artistes, c'est-à-dire de gens qui, destinés à paraître en public, ne sauraient trop tôt être mis en contact avec ce public et l'affronter. C'est en même temps une initiation et un encouragement.

Pour les musiciens, c'est même un véritable bienfait. Songez que ce concours public, pour beaucoup, est le premier et sera peut-être le seul concert donné en public, et sans les frais que cela entraîne toujours.

Pour les comédiens, c'est encore autre chose : je pense que le concours n'est véritablement pas complet sans la présence du vrai public. Comment pourrait-on voir qu'ils savent véritablement leur métier, s'ils ne jouent que devant cinq ou six personnes ?

On objecte encore les divergences d'opinion entre le jury et les assistants, différences qui se traduisent parfois de façon assez mouvementée, comme on l'a vu encore cette année à propos de la récompense par trop mince attribuée à Mademoiselle Marthe Régner. Que serait-ce donc, dira-t-on, si, au lieu d'un public restreint, trié sur le volet, on avait eu affaire au public de naguère, qui apportait une passion exaspérée encore par l'atmosphère torride de la salle ?

Eh bien je répondrai à cela tout franc qu'il vaut encore mieux que ces discussions-là se produisent le jour même du concours que plus tard. Que tout se passe en plein jour, avec le petit tumulte — qui d'ailleurs manquerait absolument de jury lui-même — que dans un huis clos que le public et les artistes finiraient toujours par soupçonner teinté de favoritisme ou d'un défaut de clairvoyance ? En un mot, dans ces sortes de jugements, il vaut mieux que l'appel ait lieu tout de suite.

C'est pour ces raisons et d'autres encore qu'il faut désirer un Conservatoire plus moderne et plus spacieux, avec une très grande, une vraie salle de spectacle, non seulement beaucoup plus vaste que la salle actuelle (et plus sûre, cela va sans dire), mais encore pourvue de tous les accessoires nécessaires à un vrai théâtre.

Cette année, on a assez nettement réclamé que les concurrents fussent admis à jouer en costumes. Il n'y a rien de ridicule en effet comme une scène d'*Athalie*, ou d'*Andromaque*, ou de *Ruy-Blas*, jouée en habit noir et en toilette de ville, et rien non plus ne fait un effet plus grotesque que les demi-concessions : le rembourrage d'un gilet pour chanter Falstaff ou une robe de chambre passée sur le frac pour n'être pas trop loin du *Malade imaginaire*.

Là encore, j'estime qu'on ne saurait commencer trop tôt. Le costume, et même le grime, sont partie intégrante du métier théâtral. Le Conservatoire est une école pratique, enfin ! et non pas simplement une école théorique. Ce sont des acteurs qu'il doit nous faire, et non des abstractions d'acteurs. N'est-il pas ridicule de penser que des artistes peuvent en sortir sans connaître cette partie si importante de leur art, et qu'il leur faut en faire l'apprentissage, aux dépens du public, lorsqu'ils commencent à faire partie d'un vrai théâtre ? Cela ressemble à ces élèves architectes de l'École des Beaux-Arts, à qui on n'enseigne à faire que des temples grecs et des palais romains, et qui n'apprennent à construire des maisons d'habitation qu'une fois leur instruction terminée. Il devrait y avoir au Conservatoire un cours de costume théâtral, et ce ne serait pas le moins utile.

A cela on répond que c'est sur la diction surtout, c'est-à-dire sur la partie la plus difficile de l'art théâtral, qu'on doit juger et récompenser. D'accord. Mais en quoi cela empêchera-t-il de reconnaître les mérites de la diction ?

Maintenant, parlons du concours. En bloc, il n'a pas été extrêmement brillant ; mais on doit cependant déclarer qu'il a été fort honorable et tout à la louange de l'enseignement que donnent ces excellents professeurs : MM. Silvain, Worms, Le Bary, Leloir, Paul Mounet et de Féraudy. Puis nous avons eu l'affirmation de quelques sujets des plus intéressants.

Dès à présent on peut prédire un bel avenir théâtral à Mesdemoiselles Parny, Henriot, Marthe Régner, Norahe et Géniat. Je cite là des récompensées et des non ou peu récompensées.

Mademoiselle Parny est peut-être la seule qui possède dès maintenant de l'autorité, cette qualité si rare au théâtre. Cette jeune artiste possède une voix nette et mordante, un sentiment juste des attitudes, du mouvement général d'un rôle. D'une beauté correcte et distinguée, elle a un peu la nature de Madame Bartet. Peut-être son autorité n'est-elle pas dépourvue d'une nuance de dureté, d'un soupçon de froideur, mais dans l'ensemble, Mademoiselle Parny est tout à fait remarquable. Dans *Phèdre*, elle fut correcte et touchante, et tout à fait bien à la fin de la scène. Dans *Francillon*, le récit du bal de l'Opéra fut détaillé très habilement. Retenez le nom de Mademoiselle



Clôthé Merville Baryet. M^{lle} PARNY
2^e prix de comédie — 1^{er} accessit de tragédie.

Parny, qui sera vraiment à point pour de beaux rôles modernes quand elle aura vaincu son léger reste de raideur.

Beaucoup plus difficile à apprécier et à classer, Mademoiselle Henriot; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle est exquise et que, si l'on sait s'en servir, ce sera un des plus fins, des plus vibrants et des plus gracieux instruments de théâtre



Gilda Bostinger. Mlle HENRIOT
1^{er} accessit de tragédie

que nous aurons à applaudir d'ici peu d'années. La silhouette est frêle et diaphane, et la voix est en accord avec la silhouette; une voix de cristal, qui a pu être tour à tour émouvante de candeur et de supplication dans le rôle de Desdémone; une voix d'oiseau blessé dans le rôle d'Ophélie (je n'ignore pas d'ailleurs tout ce que cette scène a pu avoir de factice, et de plus j'ai été très ennuyé d'une imitation momentanée de Sarah, mais c'est égal, c'était très intelligent et très varié); enfin, voix gaie et ingénue dans le rôle d'Agnès. Ah! ce rôle d'Agnès! Vraiment il serait temps qu'on le retranchât impitoyablement des concours du Conservatoire. Il est usé jusqu'à la corde, il marche tout seul. De toute façon, il n'était pas du tout l'affaire de Mademoiselle Henriot. Dans tout autre morceau, elle eût remporté haut la main un premier prix par la grâce de sa personne et l'accent nerveux, original et vraiment moderne de son talent. Mademoiselle Henriot est déjà une charmante artiste qui peut devenir une artiste de tout premier ordre.

Je dis du mal du rôle d'Agnès, et pourtant Mademoiselle Régnier a pu s'y faire franchement applaudir comme dans une nouveauté, et réussit à nous vivement charmer. Est-ce à cause du prestige de sa mine éveillée, de sa lumineuse et gaie jeunesse? Est-ce grâce à sa diction nette, vive, sûre, de son jeu sans arrière-pensée et pourtant nuancé avec autant de variété que d'engagement? Toujours est-il que des trois façons de dire: « Le petit chat est mort », que nous eûmes à comparer ce jour-là, la sienne nous parut supérieure, sans discussion. Mademoiselle Marthe Régnier peut être signalée comme une excellente ingénue comique à venir. Quoique familiarisée, cela se voit de reste, avec le répertoire, je crois qu'elle se fera remarquer dans les rôles modernes, parce qu'elle est bien vivante, qu'elle a une jolie nature en dehors, qui ne demande qu'à se développer. Le jury ne lui accorda qu'un premier accessit, à la grande indignation du public, mais c'est évidemment pour la forcer à décrocher un prix

l'année prochaine. Vraiment, il n'y a pas trop lieu de s'in digner quand on pense que Mademoiselle Régnier n'a que dix-sept ans et sept mois.

Certes, quoique le premier accessit de Mademoiselle Régnier ne fût pas littéralement une récompense en rapport avec l'éclat de son concours, des protestations, à mon avis, auraient été beaucoup plus justes et plus nécessaires lorsqu'on a vu que Mademoiselle Norahe, second prix de l'an dernier, n'a pas obtenu une première récompense. En pareil cas, on aurait dû tout au moins créer quelque rappel de prix, ou autre mention analogue. Mademoiselle Norahe a donné en effet dans son concours les gages d'une vraie conscience artistique et d'un talent plein de vérité et d'humanité. Mademoiselle Norahe est une personne simple, et simple est son talent, mais cette simplicité est pleine d'art. Il était impossible de dire mieux et plus juste la scène du *Fils naturel*, de pénétrer plus avant dans ce personnage bon, sincère et aimant de Clara Vignon. Non seulement elle a bien joué, avec mesure et naturel, mais elle a trouvé des accents vraiment émouvants. Je n'en veux pour preuve que la façon dont elle a dit cette seule phrase: « Tu vois que je suis obéissante, mais embrasse-moi bien. » Il est plus facile de faire de l'effet avec une action brillante, un jeu qui brûle les planches, qu'avec des choses d'intimité et de discrétion. Je ne sais quel est l'engagement qui attend Mademoiselle Norahe, mais ce que je puis dire, c'est que si par malheur elle était destinée à ne se montrer que sur des scènes secondaires ou non parisiennes, ce serait grand dommage, car nous serions privés d'une intelligence et d'une sensibilité. Dans ce cas, il vaudrait mieux conseiller à Mademoiselle Norahe de se consacrer à l'enseignement,



Gilda Bostinger. Mlle MARTHE RÉGNIER
1^{er} accessit de comédie
(Rôle de Joas, joué à Marseille. — *Tournée Silvain.*)

où quelque chose me dit qu'elle pourrait rendre les plus grands services.

De Mademoiselle Géniat, qui a remporté un second prix de

comédie, je ne saurais dire grand chose de précis, car elle s'est essayée dans une scène larmoyante et peu captivante du *Mariage de Victorine*. Du moins cette artiste est-elle touchante et gracieuse, elle est douce, aimable, et si elle a de grands moyens, c'est ce que nous ne pouvons juger sur son concours, car la scène n'en comportait pas le déploiement. Toutefois peut-on remarquer que Mademoiselle Géniat a fait preuve de dons de dignité et d'intelligence, et qu'elle plaira sans doute par cette douceur, cet air éminemment « convenable ».

Au contraire, Mademoiselle Aubry est tout à fait en dehors. C'est une très belle personne, qui joue dans un ton violent d'un bout à l'autre et sans le moindre sentiment des nuances. Mais elle paraît très heureuse de vivre, et c'est déjà quelque chose. D'ailleurs, Mademoiselle Aubry, à qui cet entrain, cette élégance à porter la toilette ont valu un premier accessit, pourra sans doute aisément trouver sa voie dans le théâtre moderne, où elle remplira sans aucun effort les rôles de jolie femme.

Mademoiselle de Lavergne et Mademoiselle Delvaix, qui n'ont point été récompensées, sont aussi fort jolies, l'une beauté svelte, l'autre beauté robuste. Mademoiselle de Lavergne a de l'esprit, de la bonne grâce et des manières dégagées; Mademoiselle Delvaix, qui a rendu non sans un vrai sentiment dramatique, la scène de Phèdre avec Hippolyte, a de l'énergie, une belle voix et une belle plastique. Elles peuvent devenir toutes deux de très bonnes artistes.

Voilà celles qu'un simple concours ont mis le plus en relief à nos yeux. Mais les autres n'ont pas été sans mérite. Mademoiselle Brésil, par exemple, avec le charme intense et délicat de sa personne, son jeu un peu affecté, un peu saccadé, un peu en l'air, aura certainement une place distinguée au théâtre, car les défauts disparaîtront bientôt et le charme demeurera.

Mademoiselle Charlotte Barbier, qui articulait trop peu et parlait trop bas, paraissait avoir des qualités de mélancolie et de sensibilité. Mademoiselle Cergy qui concourait dans la même scène d'*Adrienne Lecouvreur* témoignait au contraire des qualités de vivacité et d'énergie. Mais pourquoi prend-on souvent cette scène comme concours de « comédie »? Il n'y a rien de plus lugubre. Mademoiselle Darty, ravissante personne brune, tragique, sera certainement remarquée un jour; on l'a vue tour à tour, avec autant de sûreté que de variété, rendre le trouble passionné d'Andromaque et manier l'éventail de Célémène.

En passant plus rapidement, nous ne méconnaitrons pas la netteté de diction de Mesdemoiselles Besson et Franquet, deux natures assez analogues. Que Mademoiselle Franquet se défie un peu du hoquet tragique; trop répété cela devient un tic désagréable qui nuirait à cette artiste intelligente et convaincue. De même la bonne volonté de Mademoiselle Myriane et la grâce très enfantine et très délicate de Mademoiselle Lalandre n'ont pas, j'espère, dit leur dernier mot.

Du côté des hommes, les pronostics paraissent un peu plus difficiles à tirer. MM. Talrick, Dessonnes, Berthier, Croué et Henry-Perrin sont les tempéraments les plus marqués et

peut-être ceux qui seront le plus prochainement connus du public.

M. Talrick a certainement beaucoup d'intelligence et de distinction. Doit dire qu'il a aussi beaucoup de conscience, si l'on prend pour une preuve de conscience qu'il a joué le matin *Othello* avec une jolie barbe en pointe et que le soir, pour jouer *Tartuffe* il a fait le sacrifice de cette barbe et des moustaches elles-mêmes? Je plaisante, mais c'est un acheminement vers le costume intégral, réclamé plus haut. Quoiqu'il en soit M. Talrick est doué, et son second prix ne fut que justice. Celui de M. Dessonnes également, car il a montré dans le rôle de Perdican, du feu, de la jeunesse, et une bonne et belle voie de théâtre.

Quant à M. Berthier, qui a remporté un second prix de comédie avec sa scène de *Mercadet*, très remarquablement enlevée, on peut noter son nom: c'est celui d'un excellent comique

prochain. Sans doute, on sentait autant les intonations et le jeu de M. de Féraudy, que la nature vraie; mais M. Berthier est à la veille de devenir un acteur remarquable. A sa place j'aurais cherché à étudier un peu un homme d'affaires, un de ces hommes pleins de rondeur, qui mettent leur monde dedans sans se démentir autant. Malgré tout cela, dès qu'il observera pour de vrai, M. Berthier pourra aspirer dans une assez bonne mesure la succession de Geoffroy, de Berthelot, de Pradeau, excellents « bourgeois » disparus, dont il rappelle un peu la nature.

M. Croué a beaucoup d'entrain et de verve, on n'est pas embarrassé pour lui.

M. Henry-Perrin, dans son concours de tragédie nous avait donné un Joad tonitruant. Quel creux! Quelle voix de basse-taille sortant de ce corps solidement charpenté! Eh bien, dans une simple réplique donnée à Mademoiselle Régnier, dans l'*Ecole des Femmes*, M. Henry-Perrin nous a semblé avoir de très grandes qualités de comédien. On ne l'a pas assez remarqué, mais le directeur qui saura s'en apercevoir, ne s'en plaindra pas, rappelez-vous cela.

M. Signoret, dans le *Bonhomme jadis*, M. Séverin, dans le *marquis de Moncade* de l'*Ecole des Bourgeois*, ont concouru avec beaucoup d'agrément; mais

quels insupportables rôles, factices, conventionnels, et trop faciles d'effet!

M. Gournac a eu un très bon concours avec la trop fameuse scène de l'*Avare* qui, vraiment, est devenue un peu trop le pendant de celle d'Agnès. On devrait supprimer cela des concours. Il n'y a rien de plus réglé et à la fois de plus trompeur. Pourtant M. Gournac me semble un bon comédien actif et caractérisé. M. Frère également, qui a la rondeur et un bon physique de théâtre.

MM. Séverin et Signoret ont remporté un premier accessit. MM. Gournac et Frère un second. M. Vargas un premier accessit de tragédie, non moins mérité. Ce n'est pas à dire que MM. Barbier (celui-ci de très bonne tenue), Chevalet et Revel, pour n'avoir pas été mentionnés ne soient pas dignes d'encouragements.

ARSÈNE ALEXANDRE



Gilda Bostinger et Berger. Mlle GILDA DARTY
Concours de tragédie

CHARLES GARNIER

ARCHITECTE DE L'OPÉRA

CHARLES GARNIER est Parisien de Paris; il y est né en 1825. Mais il est bien probable que si l'on pouvait remonter sa généalogie on retrouverait parmi ses ancêtres quelque chef Sarrasin. Son teint olivâtre, ses grands yeux d'où jaillissait la flamme, ses cheveux désordonnés, son corps maigre et svelte, révélaient en lui un arrière-petit-fils des Arabes. Il paraît qu'il y a à Rome un petit portrait de Masaccio qui lui ressemblait étonnamment. Au reste, il y eut de l'arabe dans son génie comme dans sa personne. Il aimait les ornements fastueux, il prodigua dans les édifices où il mit la main tous les éblouissements de la plus riche polychromie.

Ses parents étaient pauvres; il n'eût d'autre maître que l'instituteur de l'école primaire. Il eut, plus tard, à refaire son éducation. C'était un esprit merveilleusement doué, une mémoire prodigieuse, de sorte qu'il répara largement cette lacune de ses études premières. Il marqua, dès ses plus jeunes années, un goût particulier pour le dessin et il entra, en 1842, à l'École des Beaux-Arts. Là, il eut pour maîtres Hippolyte Lebas et Levaill, et travailla avec tant de succès qu'il remporta, à vingt-trois ans le grand prix d'architecture.

Il partit pour Rome. Oh! que de fois il m'a conté ces années charmantes, où il rêvait la gloire en compagnie de jeunes gens qui sont tous devenus des artistes de premier ordre, et que plus tard j'ai retrouvés chez lui, assis autour de sa table hospitalière. Comme on travaillait à la Villa Médicis et comme on s'y amusait! que de journées laborieuses et que de bonnes farces le soir! Charles Garnier animait tout ce petit monde de sa verve gamine. Car il était alerte et de bonne humeur, comme il est resté toute sa vie.

Il profita de ces trois années pour faire des voyages d'études dans l'Orient; il eut pour compagnon Théophile Gautier, à Constantinople; c'est avec About qu'il visita la Grèce. C'est ainsi que tous deux se connurent et se lièrent. Un peu plus tard, une fois à Paris, j'entrai dans cette amitié. De nous trois, hélas! je suis le seul qui reste. C'est le malheur de vieillir. On égrène le long de la route tous ceux que l'on a aimés et l'on se trouve bien seul au bout du voyage.

Garnier, de retour à Paris en 1854, y végéta assez longtemps dans des emplois infimes. Il n'était connu que des professionnels et des artistes par quelques travaux où l'originalité s'alliait à l'érudition. Mais le public ignorait son nom; on ne lui commandait pas de maisons, et on lui en eût demandé, qu'il n'eût pas accepté. Il visait plus haut. Il ne se sentait pas fait pour le train des affaires courantes. Il attendait son heure.

Elle vint. En 1861, M. Walenski, alors ministre d'Etat, ouvrit un concours pour la construction d'un nouvel Opéra. Garnier eut le prix. Quelle joie ce fut pour nous tous et pour lui, qu'un coup de fortune mettait ainsi en lumière. Durant les longues années que dura cette construction, ce fut pour Charles Garnier une vie de travail et d'études; une vie de lutttes contre les difficultés de tous genres, sans parler des jalousies qui se mettaient en travers de sa tâche.

Il la mena jusqu'au bout; en 1867, il découvrit cette façade, qui excita d'ardentes controverses. Il fut attaqué et loué sans mesure. Il entra dans la gloire. La guerre suspendit les travaux qui reprurent avec plus de lenteur, sous la République, jusqu'au jour où l'ancien Opéra brûla. Il fallut se hâter d'achever

le nouveau. Garnier comptait consacrer deux ans aux travaux qui restaient à faire. En quelques mois il dut les terminer.

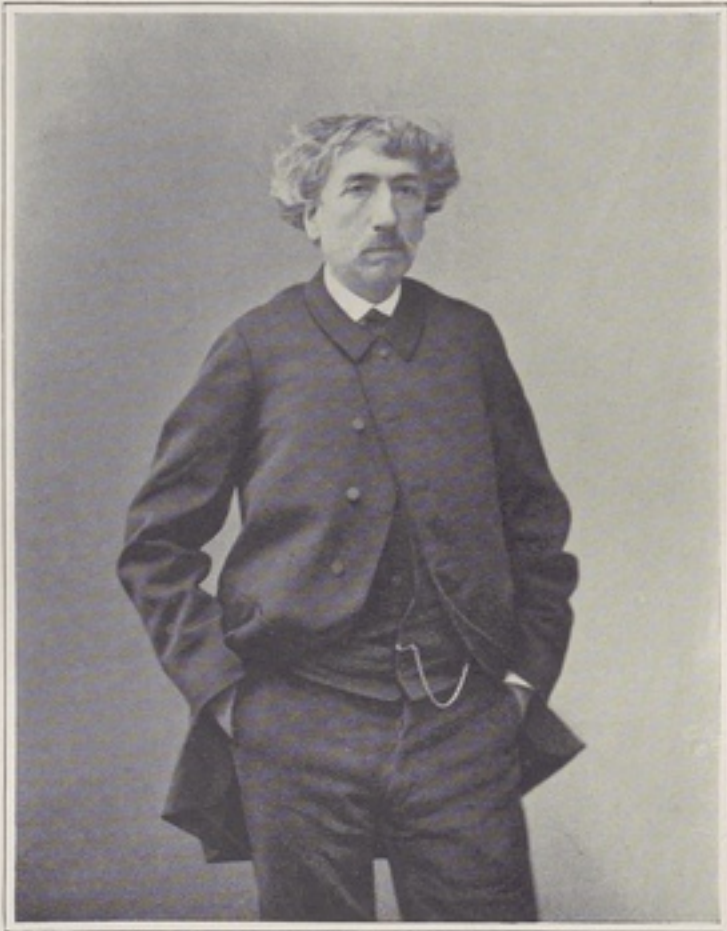
Toute notre génération a gardé le souvenir de cette triomphante soirée où l'Opéra fut inauguré devant une salle où se pressait tout ce que Paris comptait alors d'illustrations de tous les jours. Quand cette salle somptueuse, sous un coup de lumière se découvrit aux yeux éblouis, tout le public se tourna, battant des mains, vers la loge du milieu qu'occupait l'architecte. Il était si ému de cette ovation spontanée et enthousiaste, qu'il se jeta dans les bras de sa femme et l'embrassa sur les deux joues.

Pendant deux ans, toute l'Europe vint admirer cet escalier que Larroumet appelait hier les « propylées de la construction moderne ». Garnier fut sacré grand artiste; il avait donné à l'architecture une orientation nouvelle; il l'avait marquée d'une empreinte originale. Il fut nommé membre de toutes les académies du monde, il reçut toutes les croix qui peuvent être dispensées à un artiste. Il vécut dans une atmosphère de gloire.

Avec cela le plus simple et le meilleur des hommes. Ceux-là seuls qui l'ont connu comme nous peuvent dire combien il était exempt de toute pose, de quel cœur il aimait les siens; bon et accueillant pour tout le monde, tendre avec ses intimes.

On le croyait riche; et il aurait pu l'être après l'Opéra bâti. Mais je ne sais pas d'homme qui ait été plus désintéressé. Il ne possédait qu'une très petite fortune, et comme il ne faisait point de métier, il était obligé à une stricte économie. Cette économie ne portait que sur ses dépenses personnelles, car il était très généreux et sa bourse était ouverte à tous les artistes qui avaient recours à lui.

Il était aimé de tout le monde, et il exerçait sur l'architecture en Europe une sorte de suprématie. Avec l'Opéra, qui est son plus beau titre près de la postérité, on cite de lui nombre de travaux, dont quelques-uns sont admirables; ainsi l'observatoire



CHARLES GARNIER

qu'il éleva à Nice pour M. Bichoffsheim; le palais qu'il construisit pour le Cercle de la Librairie, et qui est une merveille d'ingéniosité et d'élégance; une villa qu'il s'est bâtie pour lui-même à Bordighera, et qui est devenu, aujourd'hui, pour les touristes comme un lieu de pèlerinage.

Je ne suis pas assez connaisseur pour apprécier ses travaux, mais j'ai vécu parmi les camarades de Garnier. Tous s'accordaient pour lui donner la première place, pour lui reconnaître ce don rare du génie, dans un art où il est difficile d'être original.

Ce qui m'émerveillait, moi, profane, c'était la variété inouïe de ses aptitudes et de ses connaissances. Il s'occupait de tous les arts avec la même passion, et il jetait sur tous une lumière nouvelle. Il adorait la littérature et en particulier le théâtre; et il m'étonnait, moi, homme du métier, par la justesse et l'originalité de ses vues.

Original, il l'était en tout et partout. Il ne touchait point un sujet qu'il n'y apportât ses vues personnelles. Il a écrit quelques ouvrages; certes, il ne connaissait pas le métier d'écrivain, et néanmoins, ses livres se lisent avec un vif plaisir, parce qu'il y est lui-même; parce qu'on y sent une nature, et une nature supérieure.

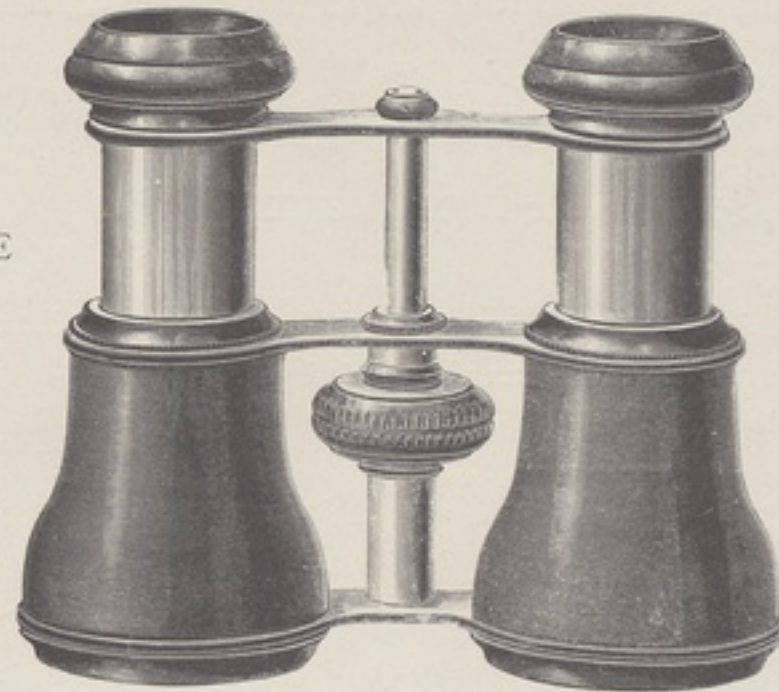
Carpeaux a fait de lui un buste, qui est un chef-d'œuvre. Nous, c'est dans nos cœurs qu'est restée et que restera son image.

FRANCISQUE SARCEY.

JUMELLES FLAMMARION

Construites sous le patronage du célèbre ASTRONOME

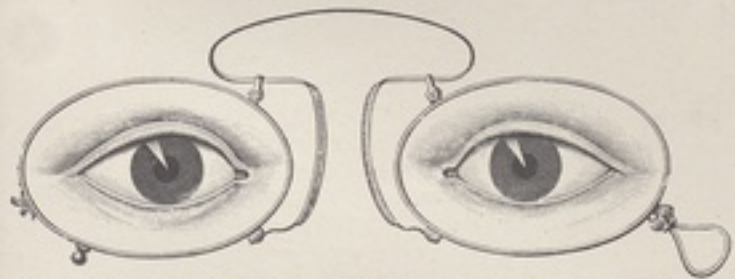
++
MODELE
POUR
THÉÂTRE
ET
EXCURSIONS
—
PRIX :
20 francs
EN ÉTU
++



++
MODELE
POUR
THÉÂTRE
ET
EXCURSIONS
—
PRIX :
20 francs
EN ÉTU
++

VERRES ISOMÉTROPE

PRIX : 6 FRANCS LA PAIRE FRANCO



Après avoir constaté les éloges qui ont accueilli l'apparition des Verres Isométriques dans les publications scientifiques et médicales de tous pays: Feuilleton scientifique du *Journal des Débats*, *Revue scientifique*, *Science française*, etc., etc., de Paris, *Deutsche Medicinische Wochenschrift* et *Allgemeine Medicinische Central-Zeitung*, de Berlin, *Allgemeine Medicinische Zeitung*, de Vienne, *Wochenschrift für Hygiene des Auges*, de Breslau, *Kronika Lekarska*, de Varsovie, etc., etc., le célèbre professeur Fortunati a énoncé en ces termes à l'ACADÉMIE DE MÉDECINE de Rome les précieuses qualités des Verres Isométriques: « Clarté merveilleuse, limpidité incomparable, homogénéité absolue de la matière, verres moins forts pour tous les degrés de myopie et de presbytie ».

De récentes expériences par les rayons X ont également démontré que les Verres isométriques ont la propriété d'empêcher de pénétrer dans l'œil les fluorescences, causes de lien des troubles de la vue, et qui existent dans tout rayon lumineux.

Les Jumelles FLAMMARION et les Verres Isométriques

SE TROUVENT EXCLUSIVEMENT

MAISON FISCHER

PARIS 19, Avenue de l'Opéra PARIS

Cours et Leçons

COURS MASSET

5, Rue Geoffroy-Marie

PAR LES PROFESSEURS DU CONSERVATOIRE

MM. Crosti, Warot, Giraudet, Delaunay, Sylvain, Paul Mounet, Raoul Pugno, Rougnon, Delaborde, M^{me} Tarpet, etc., etc.

LES PRIX DES COURS VARIENT DE 8 à 30 FRANCS PAR MOIS

PIANO

Madame ROGER-MICLOS

Officier de l'Instruction publique

COURS ÉLÉMENTAIRE ET SUPÉRIEUR UNI FOIS PAR SEMAINE

LEÇONS PARTICULIÈRES TOUS LES JOURS

27, Avenue Mac-Mahon, 27

TÉLÉPHONE 531-74

COURS DE PAS

7, Rue Chaptal, 7

DICTION ET MISE EN SCÈNE

PRÉPARATION AUX EXAMENS DU CONSERVATOIRE

Enseignement spécial pour Avocats et Étudiants en Droit

Organisation et Mise en Scène pour Cercles et Salons.

Danse et Maintien

H. DE SORIA FILS

Officier d'Académie

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

Membre des Comités d'admission (Enseignement spécial artistique) à l'Exposition de 1900

PIERRE ADOUR

Leçons de Piano

COURS DE MUSIQUE D'ENSEMBLE

145, RUE DE ROME

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.

L'ART DANS LA MODE

Créations de Lenthéric

PARFUMEUR

245, Rue Saint-Honoré, PARIS

Maison unique, tant au point de vue de son organisation que de son personnel et de ses installations, a la spécialité, comme pour les coiffures, des chapeaux riches s'adaptant bien à la physionomie.



Chapeau remarqué au Grand
Prix : Capeline riz blanc, ornée
de plumes blanches, nœud de
velours noir. (Peut se faire en
toute teinte.)

Prix 80 francs.

Chapeau de Voyage en paille
bleue bleue, choux bleus en deux
tons, ailes fantaisie. (Se fait en
toute teinte.)

Prix 40 francs

Chapeau de jeune fille en paille
riz blanc, nœud taffetas tur-
quoise relevant la passe sur le
devant; la calotte du chapeau est
entourée d'une draperie en taf-
fetas turquoise. (Se fait en toute
teinte.)

Prix : 50 francs

Le but de Lenthéric est de fournir aux dames, à des conditions très avantageuses, tous les atours et « frivolités » qui font leurs parures. Ses principaux salons sont consacrés aux chapeaux, voilettes, coiffures, accessoires de toilette, gants et parfums.

ABONNEMENT AU JOURNAL « LE THÉÂTRE »

PARIS	Un an 22 fr.	DÉPARTEMENTS	Un an 24 fr.	ÉTRANGER	Un an 28 fr.
	Six mois 11 .		Six mois 12 .		Six mois 14 .

THÉÂTRE DE LA GAITE
LA POUPEE



Mlle DEBERIO (Rôle d'ALEZIA)

Typographe Guépi, Paris

Tournées Artistiques de Madame Jane Hading

LES TOILETTES

Madame Jane Hading nous quitte pour sa grande tournée à travers l'Europe. Dans cette tournée, organisée par M. Dorval, l'impresario bien connu, l'artiste française va jouer, dans toutes les grandes villes, les principaux rôles de son répertoire : *L'Étrangère*, *La Princesse de Bagdad*, *L'Aventurière*, *Adrienne Lecouvreur*, *La Visite de Nocés*, *Le Maître de Forges*, *le Sphinx* et *La Dame aux Camélias*.

Il lui fallait, pour cette tournée triomphale, une série de toilettes inédites et capables de faire à l'étranger une sensation d'élégance aussi grande que l'impression artistique que doit produire la grande comédienne. En un mot, il fallait que tout fût en rapport. Aussi, sans hésitation, Madame Jane Hading s'est-elle adressée à la maison qui pouvait le mieux réaliser ses desirs : la Maison Laferrière.

Jalouse de se montrer digne de cette mission de confiance, la Maison Laferrière a créé trente chefs-d'œuvre qui composent la garde-robe la plus extraordinairement belle qui ait jamais existé. Chacune de ces toilettes porte le cachet authentique de l'héroïne, dont la grande artiste personnifiera le personnage. La variété inouïe des formes, la



Châle Berthelmer.



Châle Berthelmer.

richesse des étoffes et des ornements, le goût intelligent de l'ensemble nous donnent la plus exquise, la plus rare sensation de l'imagination et de l'art féminin qu'on puisse rêver.

Que dire, par exemple, de cette toilette de *L'Étrangère*? Robe de soie en gaze saumon, brodée de fleurs de tissu argent avec or, argent et perles fines. Grandes franges irrégulières en chenille corail. Empiècements et

cette mission, excelle certainement au théâtre. Mais cela ne veut pas dire qu'elle en fasse sa spécialité.

Et sa riche et nombreuse clientèle, qui comprend l'aristocratie parisienne et l'aristocratie étrangère, est là pour le témoigner.

Le soin et le goût apportés à ces toilettes merveilleuses sont la garantie des chefs-d'œuvre qu'elle prépare pour la prochaine saison d'hiver qui va s'ouvrir bientôt.

C. DE C.



Châle Berthelmer.

manches longues en venise blanc brodé de perles fines et paillettes.

Et celle-ci, pour *L'Aventurière* :

Costume de style, en peluche trappée vert ancien, garni de galons brodés vert or et de topazes. Manches et jupon de broché vieux rose, grand col de guipure écrue.

Pour *Le Sphinx* : Robe de velours blanc ciselé sur fond de taffetas paille, brodée de tranges chenille nacré.

Col et grand tablier de guipure écrue, retenu par des rubans d'or brodés de pierreries et gros bouquet de pavots rouges au corsage.

Ces toilettes hors de pair ont été exposées, avant le départ, dans les salons de la Maison Laferrière.

Elles seront aussi, comme on l'a dit, exposées avec les bijoux, dans chacune des villes où passera la grande artiste. Cette exhibition aura certainement un grand succès.

Elle sera la consécration du triomphe de la Mode Parisienne dans le monde entier.

La Maison Laferrière, à qui est échu l'honneur de remplir

LE THÉÂTRE

N° 9

SOMMAIRE

Septembre 1898

DÉJANIRE, aux Arènes de Béziers, par M. ADOLPHE ADERER.
LA FILLE AUX ÉCUS, au Théâtre de la République, par M. FRANCISQUE SARCEY.

LE THÉÂTRE DANS LE MONDE. Une fête au château de Rocquencourt, par M. GASTON JOLLIVET.

LE THÉÂTRE EN PORTUGAL. « O Regente », de M. de Mesquita, par M. EPHREM VINCENT.

LE THÉÂTRE A MILAN. Hedda, de M. Le Borne, au Lirico, par CHARLES DELGOUFFRE.

HORS TEXTE EN COULEURS :

MADemoiselle DE NOCÉ, de l'Opéra, « Les Huguenots », (Rôle de Marguerite de Navarre).

MADemoiselle STARCK, « Sans Rimes, ni Raison » (revue); (Rôle de Marguerite d'Écosse).



PHILOCTÈTE (M. Desvilliers) DÉJANIRE (M^{lle} de Laparcerie) PHÉNIXE (M^{lle} Odette de Féli)

« DÉJANIRE », aux Arènes de Béziers.



BALLET
ACTE V

THÉÂTRE DES ARÈNES DE BÉZIERS Déjanire

TRAGÉDIE EN QUATRE ACTES DE M. LOUIS GALLET, MUSIQUE DE M. C. SAINT-SAËNS

BÉZIERS, disent les cours de géographie, est une ville pittoresque, située à 70 mètres d'altitude, sur une colline formée d'alluvions modernes, au nord du point de rencontre du canal du Midi avec le fleuve côtier de l'Orb. Ce n'est pas tout. Béziers est aussi une ville riche, remuante et passionnée, qui, depuis quelques années, a pris une extension considérable. Elle a, dans son passé, des pages glorieuses et aussi des pages sanglantes. Sous les Romains, elle s'appelait Biterra (Biterre), nom qui donna lieu à un dicton ironique :

Si Deus in terris vellet habitare, Biterris.

La traduction ne peut pas bien rendre la plaisanterie : « Si Dieu voulait habiter sur la terre, ce serait à Biterre ». — Les malicieux ajoutèrent : « *ut iterum crucificaretur* » — « pour y être de nouveau crucifié ». Pendant la guerre des Albigeois, Béziers fut saccagée de fond en comble. L'un des vainqueurs dit : « Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens. » Tous les hommes furent massacrés. Pour repeupler la ville, où il ne

restait que des femmes, on s'en rapporta aux Aragonais qui avaient égorgé les hommes. Depuis lors, une ère tranquille s'est ouverte pour la ville, devenue « la ville du vin ». Les marchés se règlent le vendredi, au milieu du bruit : on fait toujours beaucoup de bruit dans le Midi. Les bourgeois Biterrois ont de l'argent et il leur plaît de le dépenser à Béziers. Ils ont le sang chaud et vif et ils se passionnent rapidement. Ils se sont construits, il y a un certain nombre d'années, de belles arènes où les plus belles « spadas » de l'Espagne ont immolé de superbes taureaux, en dépit des protestations des âmes timorées. Les Biterrois sont-ils donc si féroces ? Non. Ils sont épris de mouvement et d'agitation. Ils ont un violent amour de la vie et de ses plaisirs. Leur promenade favorite s'appelle « le Plateau des poètes ». Le « Plateau des poètes » n'est pas très éloigné des « Arènes ». Et c'est ainsi que, dans ces arènes si souvent ensanglantées, a pu se produire la magnifique manifestation de poésie lyrique dont nous avons à parler aujourd'hui.

Un jour que M. Camille Saint-Saëns, dans l'une de ses pérégrinations méridionales, visitait avec plusieurs amis les arènes de Béziers, quelqu'un se mit à chanter. Le chant se répandit dans l'immense cirque, avec une sonorité si belle qu'elle émer-



LE CONVENIR M. V. DEU (de l'Opéra)

ACTE I.

veilla le compositeur. Quelqu'un dit : « Quel bel opéra on pourrait représenter ici ! » Et M. Saint-Saëns d'ajouter : « En effet. » Il n'en fut pas dit davantage, mais, lorsque M. Saint-Saëns se rencontra avec son collaborateur et ami, M. Louis Gallet, l'auteur de tant de livrets appréciés, il lui raconta son voyage et il lui fit part du projet rêvé. Mais était-ce bien un opéra qui convenait aux arènes de Béziers ? M. Saint-Saëns estima qu'il serait plus conforme à la vérité artistique de tenter une nouvelle reconstitution des représentations grecques, analogue à celles, d'inoubliable mémoire, qui avaient été données à Orange. Quelques jours après, M. Gallet apportait le plan de *Déjanire*.

L'œuvre terminée, il fallait la produire. A ce moment, entre en scène celui qu'on appelle maintenant, non sans raison, le Mécène de Béziers, M. Castelbon de Beauxhostes. Enthousiasmé par l'idée conçue, il mit à son service immédiatement « la forte somme », ajoutant que, s'il le fallait, elle serait encore grossie. On s'aboucha avec le directeur de l'Odéon, qui confia à ses meilleurs artistes le poème de M. Gallet ; on a commandé la décoration à M. Jambon ; on a groupé des chœurs et réuni des orchestres, renforcés par des artistes venus de Paris et même de Barcelone ; on a engagé un corps de ballet, venu en grande partie de Covent Garden ; on s'est adjoint des régisseurs, et puis on a travaillé. Les études n'ont pas cessé tout le mois d'août ; et tous ceux qui, venus du dehors, y prenaient part, étaient logés et défrayés de tout : Mécène était toujours là. (Que ne

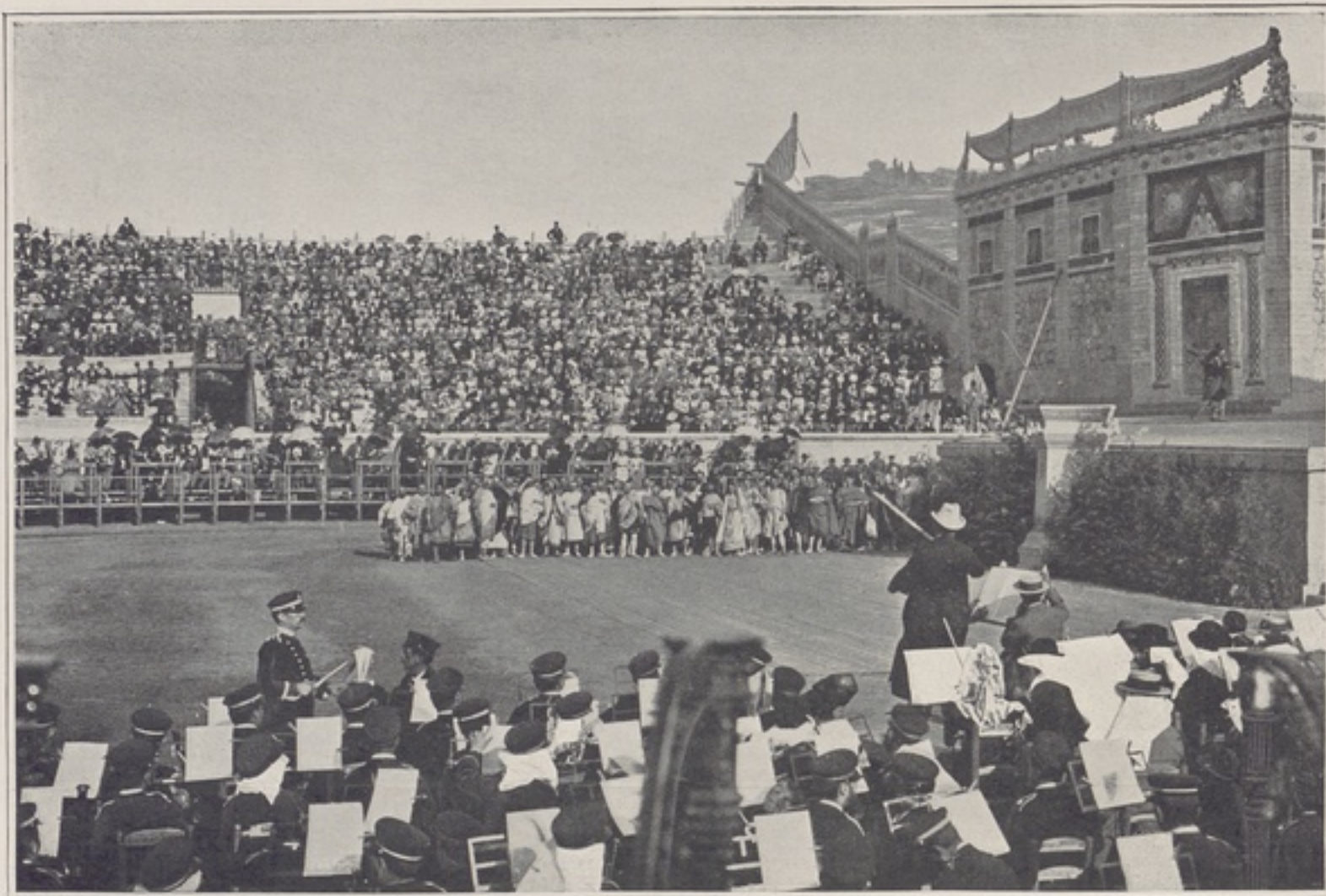


LA SCÈNE

sommes nous à Béziers ! nous aurions un théâtre lyrique.) Rien ne fut oublié : le matin de la représentation, donnée le dimanche 28 août, la fontaine de la Citadelle, dont nous publions la silhouette, versait à flots le vin du crû.

... La légende d'Hercule, légende solaire, se dénoue par l'histoire de *Déjanire*. Nul n'ignore cette histoire. Fille d'un roi, vaillante et guerrière, maniant les armes, conduisant un char de guerre, *Déjanire* épousa Hercule ou Héraclès. Les deux époux se rendaient à Trachine, lorsqu'ils furent arrêtés par le fleuve Evenus. Le centaure Nessus porta *Déjanire* sur l'autre rive. Mais, séduit par sa beauté, il voulut lui faire violence. Hercule le blessa mortellement. Frappé à mort, et ne voulant pas mourir sans vengeance, le centaure ôta sa tunique pleine de sang et la donna à *Déjanire*, comme un charme qui lui rendrait son époux s'il trahissait la foi promise. Hercule ne se piquait pas, en effet, d'une grande fidélité. La fille d'Euryte, Iole, le retint bientôt. *Déjanire* envoya alors la tunique à son mari. Le héros la revêtit, et il se sentit aussitôt dévoré par des douleurs tellement insupportables que, pour s'y soustraire, il alluma un bûcher sur le mont d'Eta et y monta. *Déjanire* se tua.

Ce mythe bizarre a inspiré à Sophocle une tragédie, qui n'est pas la meilleure du grand tragique, et qui est connue sous le nom de *Les Trachiniennes*. Sophocle suit la légende : le spectateur assiste à la « passion » du demi-dieu, fils de Zeus et d'Alcmène. Chez les Romains, Sénèque, qui écrivait des tragédies destinées, comme on sait, à être lues, des tragédies de salon, et qui em-



CHŒURS D'HOMMES
ACTE I^{er}

pruntait ses sujets aux légendes grecques, fit un *Hercule sur l'Œta*. Il ne s'écarte pas sensiblement de la légende : cependant, il introduit dans l'action l'ami d'Hercule, le farouche Philoctète. C'est à Philoctète qu'Hercule demande d'élever le bûcher, où il se brûle avec sa massue et la peau du lion de Némée : après quoi, il apparaît à Alcène, sa mère, et il la console par la nouvelle qu'il vient d'être reçu au nombre des dieux.

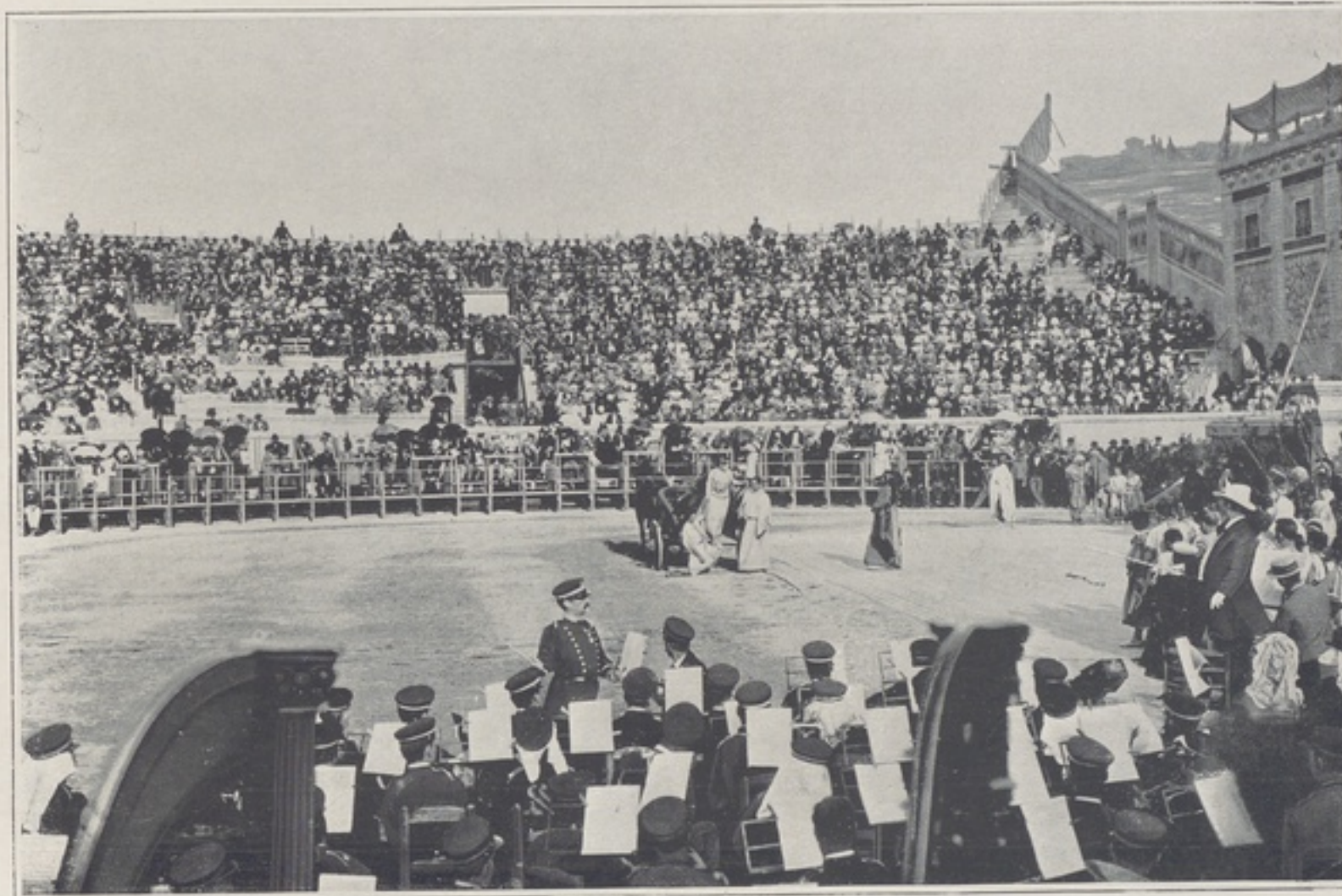
Après Sophocle, après Sénèque, M. Louis Gallet s'est emparé de la légende de Déjanire, non sans la transformer un peu. Pour que le lecteur comprenne facilement les reproductions photographiques que nous publions, je résumerai rapidement le poème de M. Louis Gallet, écrit, comme celui de Thaïs, en prose rythmée.



IOLÉ (M^{lle} Begou-Volter) et son entourage
ACTE III

Hercule a donc épousé Déjanire et celle-ci a reçu de Nessus la fatale tunique. Sur ces entrefaites, il s'éprend de sa captive Iole, fille d'Erytus, roi d'Echalie et il fait part à son ami Philoctète de son nouvel amour. Philoctète est épouvanté : car il aime Iole. Les événements se précipitent. Hercule, pour épouser Iole, a décidé de répudier Déjanire. Mais il apprend que Iole aime un autre homme que lui, et lequel ? Philoctète, son ami ! Hercule jure d'épouvanter le monde par sa vengeance et il fait arrêter Philoctète. La mort de celui-ci est résolue. Pour le sauver, Iole consentira à appartenir à Hercule, dont le cœur est rempli de joie.

Cependant, le malheur réunit Iole à Déjanire : que faire ? Déjanire n'hésite pas alors à se servir de la tunique magique, que lui confia Nessus



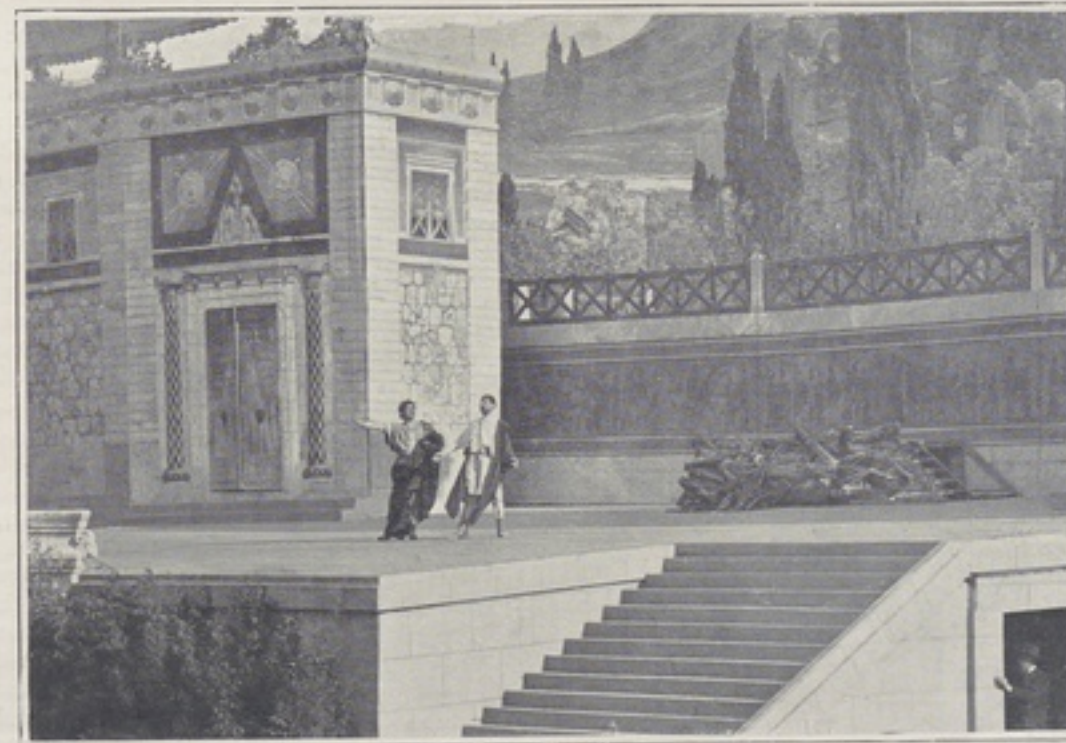
ARRIVÉE DE DÉJANIRE (M^{lle} Laparcerie)

et elle la remet à Iole pour qu'elle en fasse don à Hercule en présent de nocce. Les fêtes sont célébrées. Hercule, sur la demande de Iole, a revêtu la fatale tunique. Il apparaît, au cours des danses et des chants, pour présenter à son peuple sa nouvelle fiancée. Au moment où il verse le vin des libations, la coupe tombe de ses mains. Il pousse un cri terrible. La foule, épouvantée, s'écarte. Le héros, perdu de douleur, arrache de ses mains sa propre chair, que la tunique magique torture. Il se saisit d'une torche enflammée et il allume le bûcher sur lequel il se précipite. Déjanire, désespérée, se frappe d'un coup de poignard.

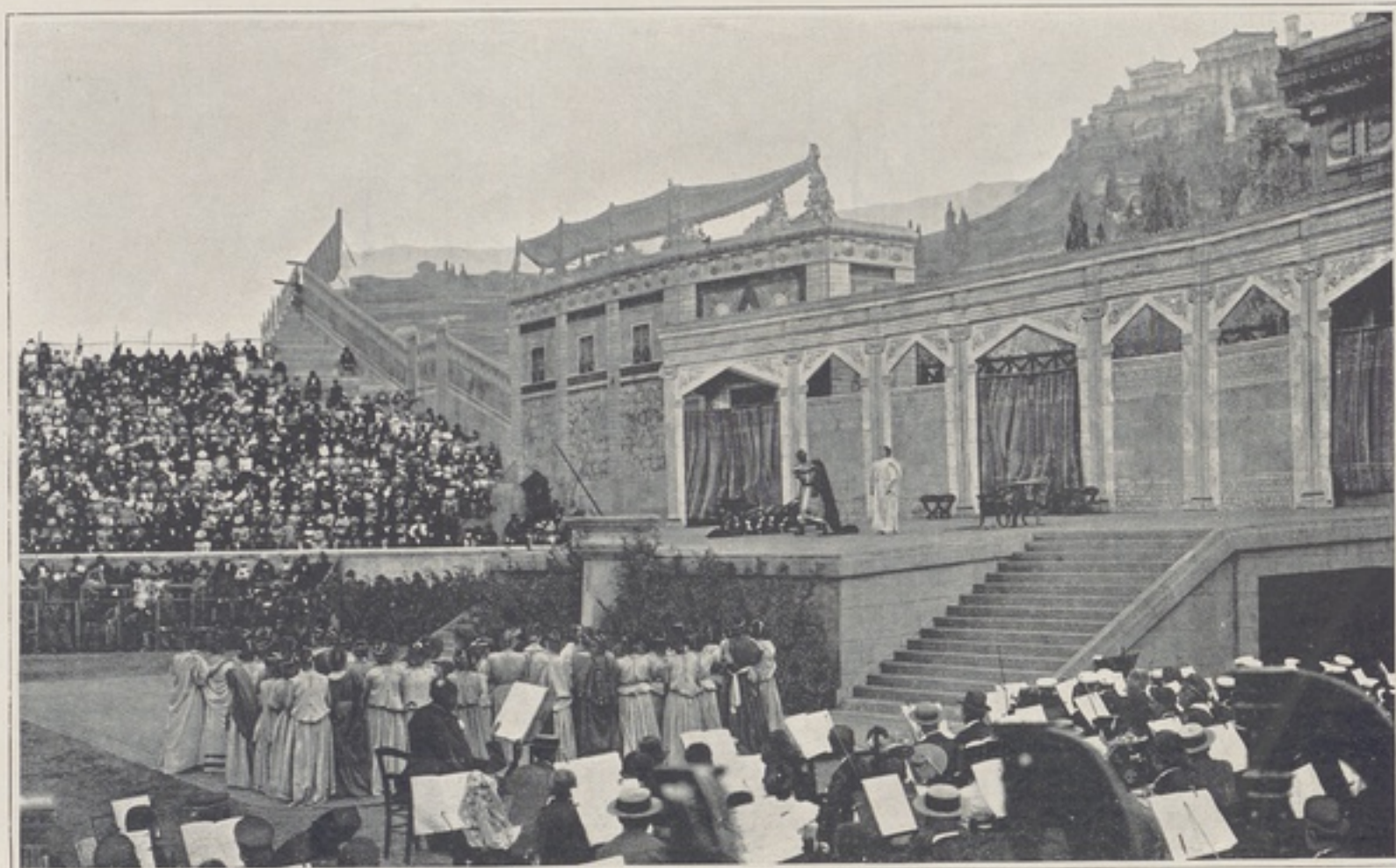
L'action est habilement menée. J'avoue, cependant, que les amours de Philoctète et d'Iole me semblent un peu mièvres au milieu de la légende mystérieuse et fatale, que

les poètes anciens nous avaient laissée. Dès lors la simplicité du mythe disparaît pour faire place à une intrigue laborieuse, qui amène un dénouement presque inadmissible. Mais ne chicanons point : le livret, j'aurais voulu dire la tragédie de M. Louis Gallet, renferme de nombreuses scènes très pathétiques, où il affirme de nouveau sa science de l'art théâtral.

Il n'en fallait pas davantage pour inspirer à M. Camille Saint-Saëns une partition digne de ses œuvres antérieures. Cette partition comporte seulement, comme celle des *Erinnyes* ou d'*Antigone*, des préludes, des chœurs, des airs de ballet, des entractes, et des « mélodrames ». Bien que tout ait été indifféremment applaudi le premier jour, il est permis de mettre hors de pair le prélude symphonique du prologue, le chœur du premier acte qui célèbre les



HERCULE (M. Dorival) PHILOCTÈTE (M. Dauvilliers)
ACTE I



HERCULE (M. Dorival) IOLÉ (M^{lle} Segond-Weber)
ACTE III

exploits d'Hercule, la plainte des Échaliennes berçant la douleur d'Iolé, l'arrivée de Déjanire, le prélude du second acte, l'invocation à Pallas et surtout la prière à Eros, l'épithalame, le divertissement avec crotales et la symphonie finale.

Il nous reste à parler de l'impression produite sur le public par l'œuvre nouvelle. Cela, c'est impossible. Clameurs, bravos, applaudissements, trépignements, tous les mots sont trop faibles pour exprimer l'enthousiasme des assistants. On n'était plus dans le midi, mais dans le midi et demi. Des ovations interminables ont été faites à M. Camille Saint-Saëns qui, coiffé d'un large chapeau blanc, conduisait l'orchestre, à M. Gallet, aux artistes de l'Odéon, à Mesdames Segond-Weber, une Iolé touchante, de Laparcerie (Déjanire) et O. de Fehll (Phénice), à MM. Dorival (Hercule), et Dauvilliers (Philoctète), à Mademoiselle Rabuteau, qui avait récité, avant la pièce, un joli prologue en vers de M. Gallet.

On a fait fête encore à M. Duc et à Mademoiselle Bourgeois, vaillants « coryphées », aux chœurs, à l'orchestre, au ballet, au décor de M. Jambon, très beau, très antique, avec ses collines violettes plantées d'oli-

viens et de cyprès sur lesquelles s'étagent les temples et les palais, et aussi au ciel qui fut toujours bleu, au soleil qui fut toujours splendide. Au fait, c'est la légende du soleil que des hommes racontaient et chantaient. Comment n'aurait-il pas brillé de l'éclat le plus vif?

Et, s'il était permis à un admirateur des lettres antiques d'émettre un souhait, je voudrais qu'après la magnifique représentation de Béziers et après la « réduction » qui nous en sera donnée cet hiver à l'Odéon, sans le ciel bleu, hélas ! et sans le beau soleil, je voudrais que M. Saint-Saëns transportât son œuvre sur la colline de l'Acropole, au théâtre de Dionysos ou à l'Odéon d'Hérode Atticus, celui-là même où une représentation fut donnée, en 1867, en l'honneur de la jeune reine des Grecs. Il verrait, comme décor de fond, le mont Hymette, où les abeilles chantent encore; le murmure de la mer de Salamine viendrait à ses oreilles; au-dessus de lui, s'étendrait le délicieux ciel bleu de l'Attique une race aimée des

Dieux.

ADOLPHE ADERER.



LA FONTAINE AU VIN À BÉZIEHS



Gilbé Dupont, Bruxelles.

Typographie Geogr. Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
LES HUGUENOTS
M^{lle} de Nocé. — Rôle de Marguerite de Navarre.



Gilbert Boyer
 DEANE D'ARLES (M^{lle} Lévi-Leclère)
 FRANZ DE MONTFERRIER (M. Garat-Derval)
 COMTESSE DE MONTFERRIER (M^{lle} Riom)
 MADELINE (M^{lle} Lemonnier)
 MARIE BÉNARD (M^{lle} E. Villars)
 FRANÇOIS BÉNARD (M. Francisque)
 ACTE I^{er}

THÉÂTRE DE LA RÉPUBLIQUE

LA FILLE AUX ÉCUS, PIÈCE NOUVELLE EN CINQ ACTES DE M. LOUIS PÉRICAUD

Le théâtre de la République est à peu près le seul à Paris qui soit resté obstinément fidèle au mélodrame. Il est vrai de dire que la clientèle qu'il vise aime toujours avec passion ce genre, qui a été délaissé du Parisien parisien-nant. Alfred de Musset pouvait dire, il y a cinquante ans, aux applaudissements de tout le monde :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré !

Les intellectuels d'aujourd'hui affectent de faire fi et du mélodrame et de Margot, et la bonne compagnie leur a emboîté le pas. Il pourrait bien y avoir un peu de pose dans ce dédain. Les braves gens ne le partagent pas. Dans les parages de petite bourgeoisie et dans les quartiers ouvriers, le mélodrame, pour peu qu'il soit intéressant et bien fait, attire toujours une affluente considérable. Nous n'allons guère au théâtre de Belleville, qui est considéré comme théâtre suburbain ; le mélodrame y fait florès ; et tous les samedis (le samedi c'est jour de paie et la veille du dimanche) la salle est bondée de spectateurs naïfs qui prennent, à suivre les aventures de l'héroïne persécutée, le même

plaisir que Lafontaine goûtait à entendre conter *Peau d'âne*. M. Lemonnier, le directeur du Château-d'Eau, travaille pour ce public, qui vient au théâtre à seule fin d'être ému, et qui ne s'y amuse jamais plus que lorsqu'il a beaucoup pleuré. Aussi, ne ferme-t-il jamais : pour lui,

L'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glaces,

comme dit le poète. Il sait bien que les ouvriers, ni les modestes employés ne vont à la mer ; le métier les retient à Paris, et quand la chaleur est un peu clémente, ils reviennent le soir à leur divertissement favori : il leur faut un mélodrame ; un mélodrame cuisiné dans toutes les règles.

Celui de M. Péricaud, *La Fille aux Écus*, est fait selon la formule. Les deux premiers actes, cependant, sortaient un peu du commun et semblaient nous promettre une étude philosophique, qui eût été curieuse à suivre, sur un des problèmes les plus irritants de notre époque.

L'action se passe de nos jours en Normandie dans un village. Le père Humelin est un entêté paysan qui est devenu riche



Gilbert Boyer
 MADELINE (M^{lle} Lemonnier)
 FRANÇOIS BÉNARD (M. Francisque)
 COMTESSE DE MONTFERRIER (M^{lle} Riom)
 DEANE D'ARLES (M^{lle} Lévi-Leclère)
 ACTE II

à cultiver la terre, arrondissant jour à jour son domaine. Il n'a jamais su ni lire, ni écrire. Il n'a pas voulu que son fils, Jean Humelin, en sût plus que lui. Il aime sa terre; il entend que Jean la garde et la laboure après lui. Lire des journaux et des livres, ça donne de mauvaises idées. Le bonhomme ne transige pas là-dessus. Mais Jean, sans en rien dire à son terrible père, a pris sur ses nuits pour conquérir le savoir qu'on refusait de lui donner. Il a appris tout bas ce que savent les autres jeunes gens de son âge, qui ont passé par l'école primaire. C'est l'amour qui l'a poussé à désobéir.

Humelin a pour voisins les Bénard, François et Madeleine Bénard, qui ont une fille et l'ont fait, malgré les conseils de Humelin, élever à la ville, dans un couvent chic. Les Bénard ne sont pourtant pas glorieux. Si je vous dis que Madeleine est jouée par Madame Lemonnier, vous en concluez tout de suite que c'est une brave femme, le cœur sur la main,



Cliché Beyer.
M. LOUIS PÉRIGAUD

le verbe haut, qui aime son mari de tout son cœur et le mène à la baguette; elle porte les culottes. François file doux devant elle; c'est un bon homme et un honnête homme, de caractère faible. Tous deux s'entendent pour adorer leur fille Marianne. Le père eût peut-être préféré que sa fille reçût une éducation moins brillante, plus conforme à sa condition. Mais ce n'était pas l'avis de Madeleine, qui ne voit pas pourquoi sa fille ne goûterait pas des plaisirs plus raffinés que ceux dont ils ont joui, les pauvres vieux.

Ce qui prouve bien que la soite vanité n'est pour rien dans leur affaire, c'est qu'ils ont depuis longtemps fiancé leur Marianne avec Jean, le fils de leur voisin. Et vous comprenez maintenant pourquoi Jean a appris en cachette ce qu'on enseigne à l'école.

En écoutant les premières scènes, qui sont d'une observation juste et d'un tour agréable, nous nous amusons à en prévoir la suite. Nous marions Jean et Marianne et à la ferme. Mais alors s'éclaircissait l'abîme des deux époux d'éducation.

nuyait du travail des champs et de la vie monotone qu'on y menait. Jean, après avoir résisté longtemps, céda et venait à Paris; c'est lui qui se trouvait mal à l'aise dans ce nouveau milieu.

Nous poursuivions une étude philosophique. Mais M. Périgaud sait bien qu'au théâtre de la République, il n'a pas affaire à des philosophes. Aussi, s'est-il hâté de rentrer dans le train du mélodrame classique.

Au temps qu'elle faisait son éducation au couvent, Madeleine Bénard a connu le cousin d'une de ses camarades. La camarade s'appelle Diane d'Arles et le cousin Frantz de Montferrier. Ce Frantz est un duc de Septmonts, de moins grande allure. Il a mangé sa fortune et ruiné aux trois quarts sa mère, la comtesse de Montferrier. La mère songe à un riche mariage pour son panier percé de fils. On lui parle de Marianne; voilà son affaire; elle fera la demande officielle.

Les Bénard sont bien en peine. Outre

qu'ils sont engagés avec les Humelin, un mariage si au-dessus de leurs prévisions ne leur sourit guère. Ils se méfient de ce Frantz. Mais quoi! leur fille l'aime éperdument, et leur déclare qu'elle mourra, si elle ne l'épouse point. Devant cette menace, ils cèdent. Ils n'avaient l'intention de donner que cent mille écus de dot. Mais le vicomte ne consent à prendre la jeune fille qu'à 800,000 fr. Ils alignent la somme pour acheter le gendre; ils vivront dans le petit coin de ferme qui leur reste encore.

Vous pensez bien que M. le vicomte, une fois marié, fait des siennes. Vous vous rappelez cette jeune Diane d'Arles, sa cousine, qui avait été élevée au même couvent que Marianne. Elle est tombée dans le malheur; elle a perdu sa fortune et elle a été réduite à accepter chez son amie une place d'intitutive. Or, Frantz lui la courait autrefois. Nous en avions été avertis par un simple mot, avais jeté tout bas à l'oreille du vicomte, le jour où elle avait appris qu'il allait



Cliché Beyer. MADELEINE (M^{lle} Lemonnier) JACQUES (M. François) FRANÇOIS BÉNARD (M. Francisque) JEANNE (M^{lle} Lévi-Léclerc) DIANE D'ARLES (M^{lle} Lévi-Léclerc) MARIE BÉNARD (M^{lle} E. Villars) JEAN HUMELIN (M. Guiraud) HUMELIN PÈRE (M. Scipion)

ACTE III



Cliché Beyer. XAVIER DE SAINT-FERRÉOL (M. Legrand) FRANTZ DE MONTFERRIER (M. Garat-Derval) MARIE BÉNARD (M^{lle} E. Villars) DIANE D'ARLES (M^{lle} Lévi-Léclerc)

ACTE IV

se marier: « Vous êtes un misérable! » lui avait-elle dit. N'allez pas en conclure que Diane soit sa maîtresse. Vous

feriez tort à cette aristocratique jeune personne qui était pleine de fierté et de vertu. Il est vrai que le comte lui avait fait des



Cliché Beyer. FRANÇOIS BÉNARD (M. Francisque) MADELEINE (M^{lle} Lemonnier) JEANNE (M^{lle} Lévi-Léclerc) JACQUES (M. François) MARIE BÉNARD (M^{lle} E. Villars) FRANTZ DE MONTFERRIER (M. Garat-Derval)

ACTE IV

avances; mais elle les avait repoussées; elle était restée pure et digne de son nom. Le vicomte, vivant sous le même toit qu'elle, a voulu reprendre les opérations; elle est demeurée ferme en sa résistance.

Marianne s'est aperçu de cet amour, et elle ne croit pas qu'il soit innocent. Elle devient triste: elle n'est pas heureuse. Elle s'en explique avec Diane, qui la rassure de son mieux. Elle voudrait bien croire à ses serments; elle ne le peut pas; elle se consume de chagrin.

Madeleine Bénard s'inquiète de l'air accablé et des yeux rouges de Marianne. Est-ce que le vicomte de malheur ne rendrait pas sa fille heureuse? Elle surprend un bout de conversation entre son gendre et Diane. Les propos ne sont pourtant pas des plus compromettants. Car Diane montre dans cette entrevue qu'elle n'a jamais cédé et ne cédera jamais. N'importe!

Madeleine est aussi en colère que le bonhomme Poirier, qui en avait plus sujet qu'elle. Elle fait un état de tous les meubles; elle veut que sa fille divorce et s'en retourne avec elle. Marianne lui fait observer, avec quelque raison, qu'elle a deux enfants, que le mari est en droit de les garder, que sa place à elle est près de lui et près d'eux.

Madeleine est enragée; elle se retire en déclarant qu'elle ne reverra jamais sa fille. M. Péricaud emploie tout un acte à nous peindre la fureur de Madeleine et les efforts que fait son mari pour l'adoucir. Peine perdue! Madeleine s'obstine dans un ressentiment qui nous paraît excessif et absurde.

Sur ces entrefaites, la nouvelle arrive à François Bénard que leur gendre est mort et a laissé Marianne veuve. Voilà qui arrange tout, ce semble, François n'aurait qu'à dire à sa femme: il est mort! n'en parlons plus! et reprenons notre fille! il sem-



Cliché Berger. HUMELIN PÈRE (M. Scipion) DIANE D'ARLES (M^{lle} Lévi-Leclerc) MADELEINE (M^{me} Lemonnier) X. DE SAINT-FERRÉOL (M. Logrand) FRANÇOIS BÉNARD (M. Francisque) LE D^r MORELLI (M. Bascquié) JEAN HUMELIN (M. Guisard)

ACTE V

ble qu'il prenne plaisir à jouer la difficulté. Au lieu de dire à Madeleine cette chose si simple qui termine tout, il la supplie de renoncer à sa colère, de pardonner à sa fille, et comme elle résiste, il se fâche et déclare qu'il est le maître, et Madeleine, suffoquée de rage à ce revirement, tombe évanouie sur un fauteuil.

Elle est là, renversée, les yeux clos, privée de sentiments. François alors va chercher les deux enfants et les place devant Madeleine, Marianne se tient en arrière dans l'embrasure d'une porte.

Madeleine ouvre les yeux, cherche, effarée, où elle est, aperçoit les deux enfants agenouillés devant elle; son cœur se brise:

« Mes enfants! s'écrie-t-elle, mes enfants! »

Et elle les embrasse, éperdue de tendresse.

Où est leur mère? elle n'aurait qu'à tourner la tête pour la voir. Mais il faut faire durer le plaisir aussi longtemps que possible. Marianne s'approche, craintive, à petits pas. Au moment

voulu, Madeleine l'aperçoit en robe de deuil, semble se demander pourquoi ces vêtements noirs, pousse un cri et tombe dans dans les bras de Marianne.

« Ma fille! ma chère fille! »

Cette fille épousera Jean Humelin, qui s'est engagé et qui est revenu lieutenant avec la croix d'honneur.

Tout cela sent un peu l'arrangement. On n'en pleurait pas de moins bon cœur dans la salle. C'est du mélodrame ordinaire; mais du bon mélodrame.

Madame Lemonnier excelle dans les rôles de femme du peuple: sensible, emportée et franche. Francisque joue avec beaucoup de bonhomie le rôle du mari tremblant devant sa femme; Scipion a composé, dans le rôle de Humelin, une figure de paysan têtue qui est très pittoresque. Tous les autres sont convenables. Le théâtre de la République possède une bonne troupe d'ensemble.

FRANCISQUE SARCEY.

LE THÉÂTRE EN PLEIN AIR

UNE FÊTE AU CHATEAU DE ROCQUENCOURT

C'EST LA DERNIÈRE, VOLIE D'ÉTÉ EN QUATRE TABLEAUX, JOUÉE AU CHATEAU DE ROCQUENCOURT, LE 2 JUILLET 1898.

PERSONNAGES :

Siette au Beurre	BARON.	La Femme torpille	M ^{lle} MÉDAL.
Grenuchon	GALIPAUX.	Becauer	M ^{lle} LAMARE.
Le Vicomte	COOPER.	LES PRICES, clowns.	
Le Concierge	BARON FILS.	TABLEAUX :	
Le Baron	TARRIDE.	I ^{er} . — Les bois de Fosse-Repose, le long du parc de Rocquencourt.	
La Baronne	M ^{lle} LINDER.	II ^e . — La pelouse de Rocquencourt.	
Merluce	M ^{lle} DEVAL.	III ^e . — La Chambre des Députés.	
La Sirène de Bergerac	M ^{lle} GRIMAUD.	IV ^e . — Le même que le premier.	

Les auteurs de *C'est la dernière* n'ont pas eu la prétention d'avoir, avec et par leur œuvre improvisée,

De la mort et du temps entrepris la conquête.

Ils l'ont entourée du voile pudique de l'anonymat après avoir eu la sagesse de l'appeler une folie. Que la critique donc leur soit légère, si jamais il lui advenait de rencontrer le manuscrit complet de *C'est la dernière!*

La chose s'est perpétrée entre camarades.

Au printemps dernier, le vent qui fait tourner la girouette des amusements mondains, était aux revues. Le prince et la princesse Joachim Murat ayant eu l'idée de donner chez eux au château de Rocquencourt, près de Versailles, un diner suivi d'une sauterie, la pensée leur vint tout naturellement de compléter la soirée par l'adjonction au programme de quelques couplets inédits avec, autour, la sauce d'un dialogue plus ou moins improvisé. Ils s'en ouvrirent auprès d'un vieil ami de la maison, coutumier du crime de revue. Ce dernier promit sa collaboration, chercha autour de lui et trouva des complices, qui étaient même des récidivistes, car ils venaient précisément de faire jouer une revue au Cercle de l'Union artistique.

Et voilà comment prit naissance et ensuite corps, cet im-



Cliché P. Nodet. L'HOMME-CANON (M. Gallipaux)

partie, se trouve posséder un directeur incomparable, étonnant, prestigieux. C'était, il y a huit jours, à la foire de Neuilly.

promptu qui se trouve faire suite à celui qui fut joué devant le grand Roi, à quelques lieues de là, il y a plus de deux siècles. Rocquencourt n'a plus rien à envier, au point de vue théâtral, à sa voisine Versailles, qu'un Molière, les auteurs de *C'est la Dernière* ne s'étant pas, du moins jusqu'à présent, proposé de « faire la pige » à l'auteur du *Misanthrope*.

Et maintenant, au rideau!

PREMIER TABLEAU

Une clairière dans les bois. Au fond, derrière les feuillages, le mur du parc précédé d'un saut de loup.

Sur le rebord du fossé, ou tout simplement sur ce qui fut le pavé du Roi, s'est éparpillée une halte de saltimbanques. Ces braves gens ont fait leur petit campement devant la grille du château pendant que le directeur est allé taquiner le goujon dans une mare voisine. Mademoiselle Merluce, l'étoile de la bande, reprise prosaïquement ses hardes et celles de ses camarades, tandis que Grenuchon, l'homme-canon, tient dans ses mâchoires une haltère, histoire de se faire les dents. Au cours des pauses nécessitées par cet exercice, l'homme-canon apprend au public comment la troupe, dont il a l'honneur de faire

Un monsieur qui l'avait vu travailler, lui, Grenuchon et ses camarades, les a abordés et leur a dit :

« Comme saltimbanques, vous êtes merveilleux. Et je m'y connais, car je suis homme politique, candidat à la députation, dans l'arrondissement de Versailles. Je ne vous lâche pas, j'ai trouvé un moyen, que je crois irrésistible, de séduire l'électeur, c'est de lui donner des représentations mieux que gratuites, attendu que je paierai à chaque spectateur vingt sous par séance. Vous avez tout ce qu'il faut pour amuser les paysans qui ne débourse- ront pas un sou, au contraire pour vous voir faire tous les tours de votre métier. Je vous engage comme agents électoraux. »

Les saltimbanques ne se le sont pas fait dire deux fois, et depuis huit jours, leur nouveau directeur, qui répond au nom suggestif de Siette au Beurre, promène en roulotte, dans tout l'arrondissement de Versailles, la troupe qui comprend, outre Merluche et Grenuchon, déjà nommés, une attrayante sirène et une femme torpille, celle-là engagée spécialement pour électriser l'électeur.

Or, pendant que les excellents forains se remémorent ainsi leur dernière aventure, voici que deux amoureux, égarés dans les bois de Fosse-Repose, débouchent, eux aussi, devant la grille de Rocquencourt. Ce couple, un vicomte et une baronne, appartient à une société dite des Amateurs, qui, depuis deux ou trois ans qu'elle est créée, qu'elle fonctionne et même qu'elle expose à Paris, a fait grandement honneur à ses fondateurs.

Au surplus, écoutez ce que nous en dit le vicomte sur le vieil air de la *Revue de Longchamps* :

Tous artistes du meilleur monde,
L'hiver, l'ornement des salons,
L'été, nous faisons à la ronde
Des ballad' dans les environs.
La peinture, la littérature,
Pour nos âmes sont comme un bain.
Nous cultivons même la sculpture
Compromise par Monsieur Ro-Jin.

Au lieu d'être à Puteaux,
En voiture, en vélo,
Nous visitons les vieux châteaux.
C'est à Chantilly, puis à Vaux !...
On nous voit, sport nouveau,
Sur l'herb' mangeant du veau,
Parler d'art immortel.
C'est l'pic-nic intellectuel !...
Gais et contents,
A travers bois et champs,
A notre tête ayant
L'bon Sarlovéze,

Nous nous prom'nons,
Chantons, conférençons
Et te ressuscitons,
Gaité française !

Hâtons-nous d'ajouter que le baron pratique une façon de ressusciter la gaité française qui n'est pas absolument inscrite dans les statuts de la Société d'Amateurs. Il a astucieusement

« semé », comme il dit, le président et, en compagnie de la déléguée baronne, il a pris dans les fourrés le chemin des écoliers, qui les a menés — lentement — devant Rocquencourt.

Soudain, la grille s'ouvre. Le concierge du château paraît, va droit à Siette au Beurre en lui tendant une lettre et lui fait part tout de go d'une mission dont il est chargé. Le prince et la princesse Murat, désolés de n'être pas à Rocquencourt, prient les membres de la Société de se regarder au château comme étant chez eux. Vous devinez que le concierge, nouveau venu dans le personnel, a pris ingénument la bande de saltimbanques pour un détachement de la Société des Amateurs. Siette au Beurre, interloqué, ouvre la bouche pour le détromper, mais le fonctionnaire à casquette galonnée complète sa mission en communi- quant le menu admirablement affriolant et suggestif d'un lunch préparé pour les membres de la Société des Amateurs et, alors, changement à vue complet. Le candidat député a beau ne pas vouloir, étant d'opinion avancée en politique, accepter l'hospitalité d'un prince, sa troupe, qui

meurt de faim, insiste vivement pour goûter de la cuisine du château. De leur côté, le vicomte et la baronne, qui ont compris le quiproquo et s'en amusent, pressent Siette au Beurre d'accepter et finalement la troupe entière des hommes-canon et des femmes-torpilles pénètre joyeusement dans le parc, bras dessus, bras dessous, avec un vicomte et une baronne. Voile-toi la face, ombre de d'Hozier !

DEUXIÈME TABLEAU

Autour d'une table, dressée sur la pelouse du parc et copieusement garnie, tous les personnages de la troupe sont assis dans des poses abandonnées. Les bordaux des années les plus reculées et les champagnes extra-secs ont fait leur œuvre. Siette au Beurre, qui a mis la baronne à sa droite, oublie pour elle le suffrage universel, pendant que le vicomte demande à examiner de près le mécanisme de la femme-torpille.

Mais la baronne, toujours de plus en plus amusée du milieu où elle se trouve, a demandé à voir une représentation de la



Cliché M. Bouquet.

SIETTE AU BEURRE
(M. Baron)

LA BARONNE
(M^{lle} Lender)

troupe. Ses désirs sont des ordres pour Siette au Beurre. Tout le monde quitte la table. « Mesdames et Messieurs, on commence », crie Merluche. Et Grenuchon, continuant, fait le boniment avec la voix de l'emploi.

« Voici d'abord la femme-torpille et la sirène de Bergerac. Vous pouvez les revoir plus à l'aise à l'intérieur... La première est destinée à faire sauter le ministère, la seconde à consoler les ministres tombés. »

On continue le spectacle par l'exhibition de symboles politiques, confinés à l'anarchie, c'est-à-dire par un défilé de ce que M. Jules Ferry appelait autrefois les destructions nécessaires, la suppression de l'armée, entre autres, qui se traduit, comme il était à prévoir, au moyen d'un sabre avalé dextrement par Grenuchon. Seule, la destruction de la présidence de la République soulève des objections, la baronne ayant déclaré qu'elle a « un faible pour ce Faure », et Merluchette opine dans le même sens sur l'air des *Enfants*, de Massenet :

Il ne faut pas faire à Fé-
lix
Une peine même légère.
Il est aussi grand qu' l'O-
bélix,
Mais moins pointu de ca-
ractère.

La séance continue par une consultation de la somnambule extralucide. Cette personne distinguée, mais moins voyante — peut-être oserai-je l'insinuer — que voyeuse, nous raconte une galante partie de coachs parisiens, s'en allant inaugurer un hôtel en Belgique. La petite fête a été charmante partout, mais surtout en route. On a valsé avec fureur dans les compartiments pendant que le train filait à toute vapeur. C'est ce qui s'appelle exactement être dans le mouvement.

Cette innovation chorégraphique est tout de suite célébrée par Merluchette en ces termes :

Au retour, une autre surprise
A ravi tous les invités,
Et par la valse qui les grise,
Les couples sont vite emportés.
Pendant qu'on roule, roule, roule,
Depuis Dinant jusqu'à Laon,
Tout le long du train se déroule
La spirale du Cotillon.
Ce sont les wagons où l'on danse,
Où l'on danse.
Car il faut bien changer un peu,
Les salons, c'est par trop vieux jeu ;
Ce sont, pour flirter en cadence,
Les premiers wagons où l'on danse.

« Mais, qu'est-ce que vous avez là ? crie tout à coup la somnambule à la baronne en la regardant avec attention. Je ne m'y trompe pas. Vous êtes malade de la maladie à la mode, la

cartonite, dont voici l'historique sur l'air de la *Boiteuse*, popularisée par l'excellent chanteur Polin,

Les dam's, jadis, pour charmer leur loisir,
Dans tout Paris consentaient à courir
Fair' des visits, selon les convenances,
Chacune au jour de tout's leurs connaissances.
Mais le nombre augmenta
Tellement, qu'à la fin se compliqua.

L'une avait l'lundi,
Cell'-ci l'vendredi ;
Cell'-là vous disait
Qu'elle recevait,
Entre deux et trois,
Quatre jours par mois.
L'autr' entr' cinq et six
Les jours d'Opéra.
Et puis patati,
Et puis patata !
On en oubliait la moitié,
Et l'on avait l'cerveau félé.

II

Bientôt on s' dit : Faut pas
[s' fair' de tracas,
Plus de visites, c'est un bon
[débarras.
J'frai porter des cart's
[chaq' jour par ma voiture,
Et pendant c' temps... j'ad-
[mirerai la nature.

Puis petit à petit,
Dans la maison tout le
[monde s'y mit.

Chacun fut convié
A faire ce métier ;
Dans chaque quartier,
Après l' valet de pied,
Le groom bon à rien
Qu'a prom'ner le chien,
Puis tout l' personnel,
Après l' maitr' d'hôtel
Et l' parent ruiné,
Marcheur obstiné,
L' cousin du mari,
L' voisin du Berry,
L'ami complaisant,
La bonne d'enfant,
Dans Paris furent tous oc-
[cupés
A mettre des cartons cornés.

Impossible, bien entendu, aux destinataires de se reconnaître dans l'avalanche des « cartons » remis par le concierge. Vous les entendez d'ici : Qu'est-ce que c'est que toute cette flopée d'amis-là ? Et dire qu'il faudra leur rendre encore des cartes. O la cartonite, l'infâme, la facheuse cartonite ! Vous devinez la conclusion de cette lamentation :

Les cartes ! Qui supprimera
Cette diable d'invention-là ?

Cependant, entre deux couplets, les flirts commencés s'accroissent.

Siette au Beurre se répand de plus en plus en grâces auprès de la baronne, qui ne reste pas absolument insensible à ces attentions et, comme toutes les filles d'Eve, en prend texte pour être plus que maussade avec le vicomte, son flirt de tout à l'heure.

Celui-ci, piqué au jeu, riposte, et les voici qui, de guerre lasse, finissent par se reprocher mutuellement les cadeaux qu'ils se sont faits avec l'argent d'autrui, en d'autres termes, les objets de cotillon échangés entre eux lors des derniers bals de la saison.

Ce qui amène dans la bouche de la baronne cette observation aussi philosophique que bien fondée sur le mérite des fêtes



Cliché M. Bouquet.

LE VICOMTE
(M. Cooper)

LA BARONNE
(M^{lle} Lender)



Cliché Maurice Berquet
LA JEUNE TORPILLE
(M^{lle} Médal)

mondaines vues sous l'angle spécial de l'économie domestique.

Un bal, c'est le bonheur suprême,
C'est l'idéal longtemps cherché,
La solution du problème
De l'existence à bon marché.
C'est le bon confort
Gagné sans effort,
Jusqu'au grand jour du mariage,
Où l'on peut à deux, sans façon,
Mettre en commun dans son ménage
Tous les cadeaux du cotillon.

Mais, au dehors, il est bien question de cotillon. Les événements se sont précipités. Les saltimbanques ont suivi à la lettre les indications du proverbe : qui a bu boira. Excités par les grands crus du prince, ils entendent continuer, comme le fameux nègre, et les voilà qui ont mis les caves au pillage. Siette au Beurre, pour calmer ses esprits échauffés par ses entretiens avec la baronne, a voulu aller pêcher encore à la ligne et il est tombé dans le bassin. En même temps, les autres membres de la Société des Amateurs, qui s'étaient égarés, eux aussi, dans le bois, viennent d'arriver. Parmi eux, le baron, mari de la baronne, un jaloux. En l'apercevant de loin, le vicomte n'a que le temps d'entrer dans la baraque et d'en ressortir avec un costume d'Indien qui le fait tout de suite prendre par tout le monde pour le Maharajah de Karputhala, l'hôte fêté d'une partie du Tout-Paris, le printemps dernier. Le truc ayant réussi, le baron, la baronne et le vicomte quittent en bons amis la place où se trouve maintenant seul notre vieux Siette au Beurre. Repêché de son bain forcé dans le bassin, le candidat a été enveloppé douillettement dans la robe de chambre du prince, et il s'y trouve même si moelleusement que, la fatigue aidant, ses yeux se ferment et que dans un demi-sommeil il murmure ces mots, les derniers de l'acte :

« L'accueil qu'on vous fait ici est charmant. J'y reviendrai quand je serai député... Député, ah ! quel beau rêve ! »

TROISIÈME TABLEAU

Nous sommes en plein dans le rêve de Siette au Beurre, car nous voici transportés avec lui au Palais-Bourbon.

Le décor représente la salle des séances en petit, mais avec une exactitude scrupuleuse. Quelques bancs de droite, de gauche ; au milieu, la tribune surmontée du fauteuil présidentiel. Siette au Beurre a été élu, et même avec une belle majorité, mais il éprouve pour sa validation des tranches sérieuses dont il fait part à ses collègues du groupe socialiste. Son élection est vivement contestée. Et en effet, la séance à peine ouverte, le rapporteur monte à la tribune, d'où il laisse tomber d'ardentes flétrissures sur cette manœuvre honteuse d'un cirque ambulancier chargé de racoler le suffrage universel. Quelques mots acerbes de cette philippique indignent Siette au Beurre, qui quitte précipitamment sa place, court à la tribune et se rue sur l'orateur. Bataille qui devient bientôt une mêlée, car les groupes de droite et de gauche s'en mêlent. Insultes, provocations, finalement coups de poing échangés dans l'hémicycle. Bref, tout une bagarre dont nous ne dirons pas qu'elle est d'une vérité frappante, attendu que ce calembour a déjà été fait et puis aussi parce que les auteurs, en nous avertissant que tout cela n'est qu'un rêve, ont écarté la pensée que de pareilles tristesses puissent être une réalité au Palais-Bourbon.

QUATRIÈME TABLEAU

Le réveil. Siette au Beurre ouvre les yeux, mais à peine les affres du cauchemar dissipées, voici une autre alerte. Grenuchon et Merluce accourent lui apprendre que la lettre de la princesse



Cliché M. Berquet.
LA SIBIÈNE DE BERGERAC
(M^{lle} Grimault)



Cliché Maurice Berquet.

Typographe Goussier J. C., Paris.

LE THÉÂTRE EN PLEIN AIR
UNE FÊTE AU CHATEAU DE ROCQUENCOURT
Merluchette (M^{lle} Marguerite Deval)

ne lui était pas destinée et que justement le prince et la princesse viennent de rentrer à Rocquencourt.

« Alors il ne nous reste plus qu'à déguerpir, dit en soupirant Siette au Beurre. C'est dommage. Je me plaisais ici. »

Vous devinez que tout s'arrange. Le prince est bon prince. Siette au Beurre et la troupe resteront toute la journée au château, à condition d'y donner une représentation, et le candidat, qui en a assez de la politique depuis qu'il a vu une Chambre en rêve, écoute sans sourciller cet éloge du grand ancêtre du roi Murat dont la glorieuse mémoire plane sur la demeure de l'arrière-petit-fils :

C'est le vaillant preux de Gascogne,
Joyeux, souriant au destin,
Toujours prêt partout où l'on

C'est le vaillant preux de Gas-

En Egypte, en Prusse, en Pologne,
Beau, pare comme un muscadin;
C'est le vaillant preux de Gascogne,
Joyeux, souriant au destin.

D'autres pourfendent sans ver-

Lui, c'est Murat le paladin;
Massacrer n'est pas sa besogne.
D'autres pourfendent sans ver-

En Egypte, en Prusse, en Pologne;
Il charge, une badine en main,
D'autres pourfendent sans ver-

Lui, c'est Murat le paladin.

Le tout se termine par une fanfare à l'orchestre. C'est l'air du régiment des Guides, commandé, sous Napoléon III, par le père du châtelain de Rocquencourt. Après un rappel poétique ému donné à ce souvenir,

tous les personnages de la pièce s'en vont diner... Et la toile tombe.

Les auteurs ne me pardonneraient pas si j'entreprenais une controverse en règle sur le fort et le faible de leur œuvre. Eux-mêmes en faisant dire à un de leurs interprètes, au cours de la pièce, qu'

On n'en finira donc ja-

et en intitulant la leur *C'est la dernière*, m'ont convié à un silence que je leur tiendrai. Mais leurs comédiens et leurs comédiennes ont droit à être tirés de pair. La revue où ces excellents artistes ont paru n'est pas de celles dont on dit au deuxième tableau :

Y'en a de jouées par de vrais acteurs,
Ils sont tocs que c'en est un charme.

Loin d'être « toc », la troupe qui a donné à Rocquencourt a été merveilleuse d'entrain et aussi de sûreté de mémoire. Recrutée pour un jour, elle avait la cohésion d'un régiment de vieille garde, mais elle n'en avait pas les moustaches.

Au vrai, c'est la troupe idéale du théâtre mondain, celle dont nous avons déjà applaudi les victoires rue Boissy-d'Anglas et rue Royale, mais corsée du côté masculin, par l'immortel Baron que son fils accompagne, par Galipaux, pitre égal au poète (*Encore des galipettes!*) et par l'irrésistible M. Cooper, qui, tel que son ancêtre Cail de Faucon, n'en rate pas une.

Mais c'est à ces dames qu'il convient de rendre le principal hommage, car nous sommes bien d'accord que, si c'est un agrément de les entendre, c'en doit être un plus attirant de les regarder et qu'il importe d'abord, et avant tout, qu'elles soient jolies, plaisantes, bien en chair et ici — expérience que beaucoup ne sauraient ou ne pourraient tenter — bonnes à voir hors des feux de la rampe et sans l'accessoire du spectacle.

En vérité, elles ont tout à y gagner et rien à y perdre. Si la toilette de Mademoiselle Lender est à souhait pour les

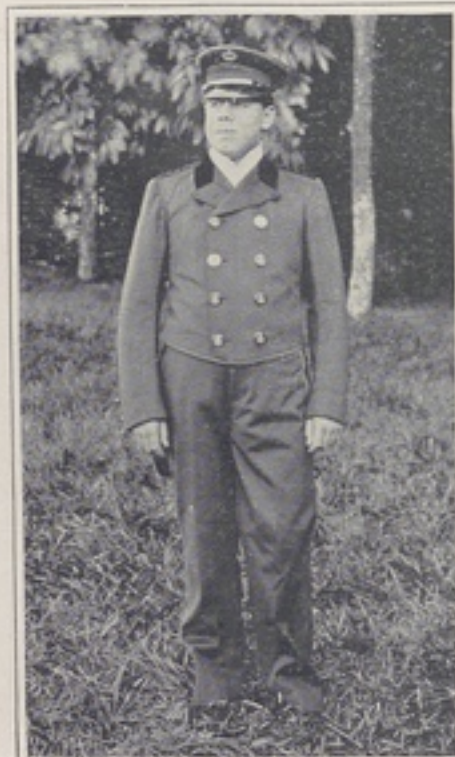
Sarlovèze Fournier, son visage sied

parties d'été, où charge en toute saison et on n'en saurait de plus aimable pour une comère. C'est Mademoiselle Médal qui est la cause de tous ces accidents électriques qui emplissent des feuilles et pour Mademoiselle Deval, devenue la divette attitrée des Cercles, Salons et autres succursales des diverses Bodinières, inutile de faire son éloge. Pour le surplus, voyez le programme. Il suffira à nos lecteurs d'y jeter les yeux pour être certains qu'avec de pareils éléments le théâtre de Rocquencourt devait remporter une victoire éclatante... à la Murat.

GASTON JOLLIVET.



Cliché M. Bouquet. BECAVER (M^{me} Lamotte)



Cliché M. Bouquet. LE CONCIERGE (M. Baron Bis)



Cliché M. Bouquet. LE BARON (M. Tarrido)



Cliché Costinca. ALPHONSE V (M. Alves) LE DUC DE BRAGANCE (M. João Rosa) D'ALVARO VAS D'ALMADA (M. Augusto Rosa) ACTE II

LE THÉÂTRE EN PORTUGAL

O REGENTE, TRAGÉDIE EN DOUZE TABLEAUX DE M. MARCELLINO DE MASQUITA

Si nous exceptons l'Italie où survécut la tradition des classiques anciens, le Portugal est en date le premier peuple de l'Europe moderne, chez qui se firent jour, au sortir du moyen âge, les tentatives presque parfaites d'une comédie nationale. On sait la protection que trouvèrent à la Cour de Jean III, Gil Vicente et Sá da Miranda.

Leurs successeurs furent moins heureux : deux siècles s'écoulèrent sans que cette branche de l'art national obtint un appui officiel. L'opéra italien avait conquis la situation privilégiée qu'il occupe encore au théâtre *San Carlos* de Lisbonne, alors que la comédie et le drame paraissaient sur d'obscurs tréteaux, dénaturés par des acteurs ignorants.

Il en fut ainsi jusqu'en 1836 : un décret de Maria II dá Gloria ordonna la création du théâtre qui porte son nom.

L'heure était propice ; au triomphe des idées libérales, l'art romantique ajoutait ses promesses ; poètes et historiens travaillaient simultanément à une rénovation de l'art et de la patrie. Les uns avaient rapporté, de longs voyages à travers l'Europe, de précieux et salutaires exemples ; sous l'influence des autres, un passé glorieux et presque ignoré, surgissait de la poudre des cartulaires, rendant au peuple portugais un peu de cette nature

poétique et originale qu'il semblait avoir oubliée durant un sommeil de plusieurs siècles.

Mais surtout, un homme fut là, — dont le nom symbolise la renaissance du théâtre en Portugal — le vicomte d'Almeida Garrett qui dota son pays d'une tradition, d'une poésie et d'un répertoire.

C'est à ses instances auprès de la reine doña Maria que Lisbonne doit le remarquable édifice qui se dresse de nos jours sur la place du *Rocio*, sur l'emplacement même de l'antique palais de l'Inquisition, disparu dans le célèbre tremblement de terre de 1755.

Sous sa direction, s'éleva également le *Conservatoire national*, qui forma les artistes nécessaires à ce théâtre nouveau et à cet art nouveau.

Saluons au passage un humble collaborateur du poète, l'acteur Paul (du Gymnase), venu vers cette époque en Portugal avec une *compagnie française*. Ses conseils aidèrent les jeunes élèves de l'école dramatique, qui devait alimenter le théâtre Maria II, et ainsi se forma peut-être le lien étroit qui unit encore le théâtre portugais et le théâtre français.

Joignant l'exemple aux préceptes, Garrett laissa à ses compatriotes un admirable répertoire : il écrivit pour les besoins du



Photographie de Lisboa. M^{me} ROSA DAMASCENO

théâtre qu'il venait de fonder des comédies et des tragédies, des farces et des drames.

Bien que le théâtre de Garrett reflète d'une façon générale les tendances littéraires en cours à cette époque dans le centre de l'Europe, il échappe, comme par enchantement, au romantisme purement imaginaire.

L'œuvre du fondateur du théâtre moderne portugais est empreinte d'un caractère particulier : sortie tout entière des récits des anciens chroniqueurs et des légendes de la poésie chevaleresque, elle garde un aspect de solidité et de durée qui ne s'est pas démenti.

Frère Luiz de Sousa, et Philippa de Vilhena, restent des chefs-d'œuvre.

Dans le genre historique seulement, les successeurs de Garrett se sont montrés véritables dépositaires de sa doctrine : nous constatons dans la pièce de M. Marcellino de Mesquita « *Le Régent* » un souci de vérité historique qui contraste singulièrement avec les qualités imaginatives et poétiques du caractère portugais. Les pièces françaises et étrangères, qui ont toujours figuré dans une large part dans le répertoire du théâtre Maria II, ont, à différentes époques, influencé visiblement les auteurs portugais.

Hugo, Dumas père, Barrière ont eu des imitateurs dans l'ancienne génération, comme Dumas fils, Feuillet et Halévy, parmi les auteurs plus récents.

Contemporain de Garrett, Mendès Léal obtint des succès avec *Martin de Freitas*, *Egaç Monis* et *Les hommes d'or*, paraphrase des *Filles de marbre*, de Barrière.

Joaquim de Costa Cascaës se fit un nom avec *La Charrité*.

Citons également parmi les morts : Ernesto Biester, l'auteur du drame « *Les Jeunes Vieux* » ; Ricardo Cordeiro ; Pinheiro Chagas, un des disciples de Feuillet qui fit représenter une « *Héritière du Majorat de Valflo* » ; Gervasio Lobato, auteur

d'une « *Comtesse Héloïse* » ; Francisco Galhá, Fernando Caldeira, etc.

Les noms d'Antonio Ennès et d'Eduardo Garrido sont généralement connus en France : le premier est l'auteur des *Lazaristes* et des *Salimbanques* ; le second est notre hôte depuis de longues années ; il a donné toute son existence au théâtre et sa fécondité prodigieuse a défrayé les théâtres portugais et brésiliens pendant un quart de siècle.

MM. Schwalbach, Alberto Braga, Jean de Camara représentent plus spécialement la comédie moderne.

MM. Henrique Lopez de Mendouça, Abel Batalho et Marcellino de Mesquita ont rendu au drame national la place qu'il devrait toujours occuper dans la production portugaise.

La pièce historique « *Le Régent* » est la deuxième œuvre théâtrale de M. Marcellino de Mesquita.

C'est, selon la conception romantique, une série de fresques et de tableaux d'histoire, rappelant par le mouvement et le coloris, les drames de Shakespeare, la trilogie de *Wallenstein* et surtout le *Goetz de Berlichingen* de Goethe.

Au lever du rideau, nous sommes avertis par un court prologue en prose, débité fort sérieusement et tout d'une haleine par un mignon petit page, du caractère rigoureusement historique de la pièce. L'auteur a suivi pas à pas le récit du chroniqueur.



Clôti A. Babone [Librairie].

João Nosa (dans le rôle de Louis XI, de Casimir Delavigne).



Clém. Maurice Bonquet.

Tappinowit Gaspil, Paris.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

SANS RIMES, NI RAISON (REVUE)

M^{lle} Starck. — Rôle de Marguerite d'Écosse.

Pour la plus grande gloire du peuple portugais, il veut faire revivre les gloires d'antan : « ceux qui par leur bonté égalaient les saints et qui par leur courage surpassaient les héros ».

L'action se passe en plein xv^e siècle, dans la période qui précède immédiatement la découverte de la route des Indes par Vasco de Gama.

Le rideau se lève sur un superbe décor et nous assistons sur la place de la Sé ou de la cathédrale, à une véritable émeute populaire.

Nous apprenons par la lecture d'un édit que la mort du roi Don Duarte a laissé le royaume de Portugal sans appui et que son fils, le prince Alfonso V, est encore un faible enfant. La régence n'est pas restée tout entière dans les mains de la reine doña Leonor; les infants, oncles du roi défunt, ont, de la volonté du roi défunt, gardé plusieurs prérogatives. Le peuple les préfère ouvertement à l'Aragonaïse, tel est le nom que l'on a donné à la Reine qui est d'origine espagnole.

Des factieux surgissent de tous côtés : le clergé, visiblement soutenu par l'archevêque de Lisbonne, a pris parti contre le peuple et contre les princes. Un moine effronté va subir le supplice de la corde pour quelques paroles imprudentes quand survient le héros de la pièce, l'infant Don Pedro, oncle du Roi, escorté de celui qui restera son fidèle ami, Don Alvaro Vaz d'Almada, comte d'Avranches. Don Pedro s'enquiert de la cause de tout ce bruit, il fait mettre le moine en liberté et exhorte le peuple à recourir aux moyens légaux au lieu d'exercer ses revendications les armes à la main. Il promet du reste la prochaine réunion des Cortès : là, le peuple peut compter sur sa voix, comme ailleurs sur son épée.

Il sort au milieu des acclamations de la foule qui salue de vivats le futur et populaire Régent. Un messenger de la Reine qui survient en ce moment doit rebrousser chemin.

Le second tableau nous fait assister à une réunion des partisans de la Reine : l'évêque de Lisbonne veut opprimer les Cortès, le comte de Barcellos ne rêve que surprise et embuscades. On aurait pu mettre à profit l'absence de l'infant Don Pedro, mais son fidèle ami Don Alvaro Vaz d'Almada veille sur la ville. Or, avec lui, il faut compter, c'est un preux qui a laissé le souvenir de prouesses dans tous les pays du monde.

La Reine, qui survient, annonce aux chefs de son parti qu'elle quittera Lisbonne sans attendre la réunion des Cortès et elle prie le comte de Barcellos de réclamer à Don Pedro la promesse de mariage qu'il avait reçue pour sa fille.

Le comte accomplira avec joie cet ordre, car lui-même est le père d'une fille qu'il destine au Roi.

Un tableau à grand spectacle termine ce premier acte qui est une manière de prologue : au son des cornemuses, escorté par des écuyers, et acclamé par le peuple, l'infant Don Pedro jure sur l'Évangile, entre les mains de l'évêque d'Évora, de gouverner le royaume jusqu'à la majorité du Roi, de le défendre contre tous les ennemis, de faire respecter les droits de tous dans leur intégrité, de donner aide et protection,

selon la formule de l'époque, au pauvre, à la veuve et à l'orphelin.

Par la volonté du peuple, Don Pedro occupe la régence et gouvernera en respectant les antiques libertés.

..... Une période de temps assez longue s'est écoulée.



Clém. A. Maurice Bonquet (Lisbonne). D. ALVARO VAZ D'ALMADA (O Régente) (M. AUGUSTO ROSSI)

Au deuxième acte, nous apprenons par une conversation des gens du Palais, que la reine-mère s'est enfuie et que le comte de Barcellos a fait sa soumission et a reçu le titre de duc de Bragançe. L'infant Don Pedro gouverne avec sagesse et modération; il a su éviter la guerre étrangère et il a rendu le calme à ce pays jadis divisé par les factions.

Mais un nouvel incident va réveiller les haines anciennes et les jalousies, le jeune Alfonso V a épousé la fille du Régent: on redoute l'ascendant qu'elle pourrait avoir sur l'esprit de son mari.

Un nouveau parti, composé des vestiges de l'ancien parti de

l'Aragonaise, s'est formé contre Don Pedro: le moine maudit qu'il a sauvé de la corde, le comte de Barcellos, devenu duc de Bragançe, l'archevêque de Lisbonne sont à la tête de la conspiration.

On laisse entendre au jeune roi que certaines circonstances mystérieuses ont entouré la mort du feu roi Don Duarte, on l'excite à se débarrasser de ce régent à l'influence néfaste qui a su prendre tant d'importance dans le royaume.

Alphonse V se laisse convaincre et fait comprendre au Régent qu'il pourra désormais se passer de ses services: l'ancien parti de la reine Leonor obtient ainsi une victoire et



Cidade Costada.

« O Regente » (ACTE I^{er})

L'INFANT D. PEDRO (M. Brazão)

ne laisse pas sortir Don Pedro de la salle du Conseil sans le lui marquer.

Alors d'Avranches, en véritable paladin, couvre de son autorité son illustre ami: il jette son gantelet en défi à l'assemblée et prend aux applaudissements de tous la défense de celui qui fut un des plus beaux caractères de cette époque.

Cette scène éloquent et mouvementée produit un effet considérable et termine le troisième acte.

Don Pedro s'est retiré à Coïmbre en compagnie de son fidèle d'Avranches: le duc de Bragançe a pris une grande influence sur l'esprit du roi: il poursuit de sa haine les deux amis: tous les moyens lui sont bons pour les humilier.

C'est sur ses instigations qu'un héraut du Roi vient réclamer les armes que portent leurs suivants et les gens de leur maison.

C'en est trop: l'infant Don Pedro a relevé la tête, la colère le fait parler haut et franc: il rappelle l'autorité royale au respect des libertés acquises par la haute noblesse et il traite

comme il le mérite un second envoyé du duc de Bragançe.

Au palais du Roi, cet acte d'insoumission a été rapporté. Il est considéré comme une véritable révolte; vainement la Reine s'est jetée aux genoux du Roi et l'a supplié d'avoir égard aux anciens services de son père. Le Roi est inexorable.

Le duc de Bragançe est chargé de punir le rebelle et de l'aller chercher mort ou vif en son château de Coïmbre.

C'est aux environs de cette ville que se passe le cinquième acte.

A l'annonce de l'assaut que son château devra subir l'infant Don Pedro prend le parti de résister. Son caractère indomptable ne saurait supporter les mesures arbitraires qu'a prises contre lui son roi.

Agenouillés dans la chapelle de Saint-Thiagi, Don Pedro et d'Avranches inclinent devant l'autel leurs épées qui n'ont jamais combattu que pour le droit et la justice. D'Avranches pose ensuite la sienne sur le front des plus jeunes fils du Ré-

gent et c'est par une cérémonie religieuse qu'ils se préparent au combat.

Le dernier tableau représente le champ de bataille d'Alfarrobeira: le combat et succombe celui qui fut le grand Régent, le protecteur des humbles.

Penché sur lui, d'Avranches, dans une magnifique prosopopée, pleure la fleur de la chevalerie, la gloire de la noblesse portugaise. Il est blessé lui-même et son corps inanimé tarde pas à couvrir le cadavre de celui qui fut son émule et son ami.

Tel est dans ses grandes lignes le développement de cette action: le plan paraît peut-être touffu, il est modelé scrupuleusement sur le récit du chroniqueur et s'il manque des qua-

lités d'invention, du moins rend-il à merveille l'esprit chevaleresque de cette époque, l'enchaînement des faits et la suprême dignité des caractères.

La pièce a été luxueusement mise à la scène par les co-directeurs du théâtre Maria II.

Trois artistes du plus grand mérite, les frères Jean et Auguste Rosa et M. Brazão ont assumé depuis plusieurs années la lourde responsabilité de mener à bien l'œuvre du vicomte d'Almeida Garrett.

Un administrateur nommé par le gouvernement leur est



Cidade Costada.

LE RÉGENT (M. G. Brazão) VAZ D'ALMADA (M. Aug. Rosa)

« O Regente » (ACTE V)

adjoint un peu à l'imitation de ce qui se passe chez nous à la Comédie-Française.

La concurrence des petits théâtres qui fourmillent à Lisbonne et les difficultés qu'entraîne une variété incessante de spectacles n'empêchent pas la direction de la première scène portugaise de réaliser de merveilleux efforts artistiques.

Le théâtre Maria II est resté, selon la volonté de son fondateur, le Théâtre Normal, une école de probité artistique.

Jean Rosa, l'aîné des deux frères, est doué d'un talent très souple et joue avec autorité les rôles de composition; il a abordé, avec un égal bonheur, *L'Abbé Constantin* et le marquis de *Mademoiselle de la Seiglière*, le Richelieu de *La Jeunesse de Louis XIV* et le *Louis XI* de Casimir Delavigne: il est inoubliable dans cette dernière création.

Il interprète le rôle ingrat du duc de Bragançe dans *Le Régent*.

Augusto Rosa est un fin lettré et un remarquable comédien. Distingué, de belle taille, doué d'une voix sonore, c'est un comédien comme nous n'en avons plus guère en France: son répertoire comprend la plupart des rôles de Coquelin aîné et de Le Bargy: *Don César de Bazan*, *Destournelles*, le duc de Septmonts, *Henri III*, *L'Ami Fritz*.

Par sa tenue et sa grande allure, il a su donner une physionomie inoubliable au loyal D. Alvaro Vaz d'Almada, le fidèle ami du Régent.

Eduardo Brazão enfin, le troisième co-directeur du théâtre Dona Maria II est un tragédien de grande allure, qui joue *Kean*, *Hamlet*, *Othello*, *Hernani*; il tient avec succès les rôles de David Sichel dans *L'Ami Fritz*, et du duc d'Alésia dans le *Marquis de Villemor*. C'est lui qui incarne la noble figure du Régent dans la pièce que nous avons analysée.

EPHREM VINCENT



Clélie Gosselin (Milan)

HEDDA (M^{lle} Mary Garulier) HARALD (M. Caruso)

ACTE II

LE THÉÂTRE EN ITALIE

HEDDA, LÉGENDE SCANDINAVE DE MM. P. FERRIER ET P. COLLIN, MUSIQUE DE M. F. LE BORNE

au LIRICO de MILAN (Direction Sonzogno)

C'est à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, dans un des concerts de l'Association des Artistes musiciens, que j'eus l'occasion d'entendre pour la première fois des œuvres de M. Fernand Le Borne, auquel une grande partie de la soirée était consacrée. *L'Amour de Myrto* et la *Symphonie dramatique*, qu'on applaudit depuis aux Concerts Lamoureux, figuraient au programme. L'auditoire fit au jeune compositeur un succès éclatant, et, de ce jour, ma conviction fut faite. Aussi, lorsqu'à quelque temps de là, on annonça à Sainte-Gudule sa *Messe solennelle*, je n'eus garde de manquer cette audition, dont je sortis profondément impressionné, y ayant éprouvé une grande sensation d'art. Mais que tout cela est déjà loin ! Les obligations de la vie artistique et du journalisme m'ayant ensuite conduit en Amérique avant de m'imposer un assez long séjour en Italie, je ne pus assister, à l'Opéra, au triomphe retentissant des *Temps de guerre*, ni à l'exécution d'*Amour trahi*, chez Lamoureux. Je n'entendis pas da-



Clélie Gosselin

M. FERNAND LE BORNE

vantage, au Trocadéro, les importants fragments de *Daphnis et Chloé* (dont la première eut lieu, en 1885, à Bruxelles), ni aux Concerts d'Harcourt, les *Aquarelles*, ainsi que la deuxième *Suite d'orchestre*, et j'avoue ne pas connaître une note de la musique de chambre de M. Le Borne, qu'on dit remarquable. N'importe, quand je sus que M. Sonzogno, l'intelligent éditeur italien, avait acheté au jeune maître français la partition d'*Hedda*, commandée naguère par M. Carvalho, et qu'il allait monter l'œuvre dont l'Opéra-Comique s'obstinait à reculer sans cesse la représentation, ma curiosité se trouva vivement piquée. Je comptais sur un ouvrage d'une réelle valeur, mais j'étais loin, je le confesse, de m'attendre à une œuvre aussi complète et aussi profondément personnelle que l'est *Hedda*.

À la vérité, aucun parti pris d'école ne semble avoir présidé à la composition de l'ouvrage, et l'on dirait, en l'écoutant, que Le Borne n'a eu qu'une préoccupation, celle de souder constamment l'expression musicale au sens

des paroles et d'appuyer le chant sur la déclamation. Pour qu'une œuvre conçue de la sorte puisse plaire, il faut que le poème en soit intéressant. Or, sous ce rapport, le livret d'*Hedda*, méritait de tenter un musicien ennemi des conventions.

La scène se passe en Norvège. Au lever du rideau, Karl, très agité, est en train d'achever la décoration de l'école où il a obtenu du bailli l'autorisation de faire le festin des fiançailles de sa sœur Edith avec le beau chasseur Harald. Oh ! la perspective de ce mariage ne lui sourit guère. Il aurait préféré Nils, un pêcheur sérieux et considéré, à ce rêveur d'Harald, qui jouit d'une réputation d'illuminé. Mais Edith n'a pas voulu en démordre, et comme le père et la mère n'étaient plus là, il a bien fallu consentir à ce qu'on ne pouvait empêcher. Sur ces entrefaites commencent à arriver les parents, porteurs de provisions de bouche et de cadeaux. Karl, de plus en plus affairé, les conduit dans leurs chambres respectives. Mais voici Edith, bientôt suivie d'Harald. Tous deux sont rayonnants de joie... Il y a si longtemps qu'ils s'aiment !...

Au milieu des souvenirs et des projets d'union, les fiancés ont oublié l'heure de la cérémonie. Karl les interrompt en coup de vent et Edith se sauve, afin d'aller revêtir sa robe de fête et poser sur ses longs cheveux la couronne de fiancée.

Peu à peu les invités arrivent, qui en carriole, qui à cheval, qui dans des barques.... Karl, véritable mouche du coche, court de l'un à l'autre, ne sachant auquel entendre, tandis que la tante Ragna ne cesse de minauder, cherchant à attirer l'attention des galants. Tout cela vit et grouille à souhait. C'est au milieu de cette agitation que résonne la cloche du temple. Une sorte de cortège se forme et se dirige vers le saint lieu. Karl, ayant oublié un ordre à donner, se trouve arrêté par Nils, qu'il croyait en mer, bien loin... Nils a tout appris et s'est bien promis d'empêcher le mariage. Néanmoins, après une scène de reproches, il feint de se contenter des explications embarrassées de Karl, plus mort que vif, et fait contre fortune bon cœur. Mais, plus tard, trouvant le moyen de rester seul avec le fiancé, il excite par tous les moyens son imagination et lui parle, en s'en moquant, des voix mystérieuses que le chasseur s'est vanté d'avoir entendues. C'est ainsi qu'à la fin de l'acte, au milieu des hurlements d'une tempête affreuse, Harald, subjugué et attiré malgré lui par les chants surnaturels que lui envoie le fyord, saute dans une barque et s'enfuit à la poursuite de son rêve.

Au second acte, l'orage a fait échouer Harald près des ruines d'un antique donjon. Pendant qu'il les parcourt, des sirènes sortent des algues entr'ouvertes, qui brillent comme des émeraude à la clarté de la lune, et attirent le jeune chasseur, non sans nous avoir appris que *la loi de Freya leur défend d'aimer, sous peine de perdre leur voix d'or et toutes leurs séductions, et de devenir semblables aux tristes mortelles*.

Hedda, la plus belle d'entre elles, a juré de faire d'Harald sa victime. Celui-ci veut donner sa vie pour elle, maintenant qu'il a eu la félicité de la contempler. Mais voici que les paroles qu'il lui adresse deviennent si tendres, si troublantes, que la

sirène est prise à son propre piège et tombe dans les bras de l'aimé. Un ébranlement de toute la nature répond à son cri d'amour. L'obscurité règne sur la scène et, dans le lointain, traîne une longue plainte de sirènes. Quand la lumière reparait, Hedda se retrouve, vêtue comme une pauvre pêcheuse, dans la barque d'Harald, qui la presse tendrement sur son cœur.

Cependant Edith a supplié Nils de l'aider à retrouver son fiancé, et le pêcheur, repentant, a consenti à la suivre. Après avoir vainement cherché, ils arrivent près des ruines qu'ils parcourent tristement. Soudain ils se trouvent en face des amants. Edith, après avoir accablé Harald de reproches et avoir abreuvé sa rivale d'injures grossières, a fini par s'adoucir, voyant à quelle force surnaturelle son fiancé a obéi. Hedda peut à peine se défendre, car tandis que l'organe de la jeune Norvégienne a pris une force que lui donne l'indignation, la sirène, elle, a perdu sa beauté et sa voix. Comprenant l'inégalité de la lutte et l'égoïsme du cœur humain, elle monte lentement sur la tour du donjon, adresse une imprécation à Freya et se précipite au fond des flots, cependant qu'Harald sent disparaître le vent de folie qui avait soufflé sur lui et qu'Edith cherche à l'entraîner vers le vrai bonheur.

Poétique donnée dont le seul défaut est de manquer peut-être un peu d'action au début du second acte.

Mais c'est là un détail sur lequel je crois inutile d'insister, d'autant que la partition s'impose, à mon sens, vibrante et superbe. A Milan, pendant les répétitions, les artistes étaient en émoi. Ce n'était plus le moule accoutumé où l'opéra versait complaisamment ses formules, ce n'était pas non plus l'imitation du drame wagnérien : les musiciens d'orchestre étaient stupéfaits et les chanteurs en restaient aphones ! Quoi ! du nouveau, du non entendu ! Un audacieux amalgame de toutes les richesses de la science soudé à des idées claires, franches, mélodiques, dans une prodigieuse débauche

de couleurs où rutilaient les ors de magnifiantes harmonies ! Tout cela, à première vue, gros de difficultés et devenant limpide à mesure que les effrois se calmaient pour faire place à des enthousiasmes que certains de mes confrères et moi avons entendu aux répétitions générales se déchaîner fulgurants et sincères. C'est qu'il n'y a pas à le nier, l'œuvre est profonde, et fait penser. Elle est exempte de toute recherche d'effet grossier, sans concession, sans faiblesse, sans tare. En l'écoutant, on oublie la science qui s'épanouit à chaque page pour ne se rappeler que l'émotion éprouvée. L'oreille n'est jamais heurtée par les audaces qu'on rencontre chemin faisant, tant la trame polyphonique est habilement tissée, encore qu'appuyée sur une harmonie des plus séduisantes en sa personnalité.

L'écriture, basée sur un contrepoint solide, n'est jamais confuse ; elle peut paraître compliquée à la lecture, elle devient d'une lumineuse clarté à l'exécution. Les différents dessins mélodiques, l'énoncé des thèmes, leurs renversements, leurs transformations, leurs développements sont d'une variété constante, et, malgré la fantaisie qui semble présider à leur agencement, elle ne s'écarte jamais d'une rigoureuse logique. Une recherche évi-



Clélie Gosselin (Milan)

HEDDA (M^{lle} Mary Garulier)

dente de polyrythmie règne dans toute la partition. Certes, son emploi peut paraître dangereux, et il faut tout le tact, toute la sûreté de main que possède Le Borne pour éviter la confusion et pour rester clair en ces recherches de rythmes contrariés.

Le premier acte est d'un mouvement musical intense et constant, très coloré, très gai, avec des trouvailles de timbres et d'harmonie étonnamment spirituelles. Toute la première scène constitue comme un vif allegro de symphonie. Il s'interrompt à l'arrivée des parents. Oh ! les rythmes amusants et les sonorités burlesques qui accompagnent l'entrée de l'oncle Grégor et de Ragna ! Et comme Le Borne s'en servira dans la suite de l'acte !

J'exagérerais en avançant que tous ces détails furent parfaitement saisis du gros public. Vous pensez bien qu'habitué à une école musicale et à un théâtre absolument différents, certains amateurs milanais n'ont dû y voir que du feu. Malgré cela, chacun a senti qu'on se trouvait en présence d'une véritable œuvre d'art, supérieure en sa nouveauté et l'attention est restée constante, aussi bien dans les scènes de ce genre que dans d'autres, d'une compréhension plus facile, comme le duo norvégien d'Edith et Harald qui fut acclamé. La scène entre Karl et Nils, qu'accompagne à deux reprises le choral chanté dans le temple, est une page amusante de comédie lyrique. La sortie de la chapelle se fait au milieu d'une vive agitation, comme il convient à une noce populaire qui se respecte. Puis, suivant la mode du pays, la jeune fille chante à son fiancé, du haut des marches du temple, la romance des questions, qui a soulevé d'unanimes applaudissements. Et, tandis que certains présentent leurs vœux aux fiancés et que d'autres se dirigent vers la table du smörgås, des danseurs envahissent la scène, non pour nous imposer le spectacle du traditionnel ballet, mais pour compléter le tableau mouvementé de cette fête populaire norvégienne d'une couleur locale fort suggestive.

Un bruit sourd gronde au loin. Le ciel s'obscurcit. Les jeunes gens continuent leurs danses avec plus d'acharnement encore, d'autres, inquiets, interrogent l'horizon et se font part de leurs impressions, Harald enlace Edith ; Ragna manifeste burlesquement ses craintes au sujet de sa toilette, tout cela au milieu d'une salade de rythmes, de motifs, de développements, de sonorités extraordinaires. Non, il n'y a plus à le nier, l'orchestre d'*Hedda* est d'une somptueuse richesse et d'une variété de coloris incessante.

Le deuxième acte est entièrement différent. C'est la volupté qui y règne en souveraine maîtresse : voici que, du fond des eaux sortent les appels languissamment érotiques des sirènes, bientôt dominés par la voix magique d'*Hedda*. Puis ce sont Fivna et Kilmar qui, étroitement enlacées, nagent au milieu de leurs compagnes et nous disent la loi de Freya, dont le thème jouera un rôle important dans la suite de l'ouvrage. Au moment où Harald rentre en scène, découragé, les sirènes disparaissent. Le jeune homme adresse alors une suprême prière à la divinité qui règne dans son cœur et *Hedda*, lentement, sort du sein des ondes, au milieu d'un éblouissement de lumières. Harald tombe à genoux extasié, tandis qu'à l'orchestre éclate pour la première

fois la grande phrase de passion triomphante à laquelle aboutira le duo. Il se déroule, ce duo, en des mélodies d'une infinie tendresse. La musique se fait enlaçante et caressante au possible. Mais bientôt la passion s'élargit, éclate et fulgure avec une puissance vraiment belle. La grande phrase d'amour s'amplifie, domine, subjugué et empoigne violemment. Il semble toujours que le summum soit atteint et, à chaque réapparition du thème, à chacun de ses développements, cela grandit, cela monte, cela escalade pour arriver à de très hauts sommets d'art.

L'interlude qui unit le second au troisième acte forme la continuation de cette scène. Il est d'un effet énorme et fut bissé d'acclamation. Il serait à souhaiter qu'on fit un entr'acte après ce morceau empoignant, car, présentée de la sorte, la scène entre Nils et Edith peut paraître froide. Mais, une fois que les trois

personnages principaux se trouvent en présence, l'intérêt grandit. Le conflit des sentiments est précisé à l'orchestre par d'heureuses transformations de thèmes, par des juxtapositions toujours logiques et, dans cet extraordinaire ensemble, j'admire encore que cela reste clair, lumineux et je crois bien qu'aucun geste, aucune parole ne pourraient faire comprendre le drame comme le fait l'orchestre pendant tout cet acte.

Dans le cours de cet article, j'ai insisté à plusieurs reprises sur la science de l'auteur. J'ajouterais que cette science n'est chez lui qu'un moyen d'écriture, et qu'il possède une qualité bien autrement précieuse : il éprouve les sentiments qu'il exprime et réussit à faire partager à autrui ses propres sensations. N'est-ce pas là le rôle de l'art ? C'est ce qu'ont pensé mes confrères de la presse italienne et c'est ce qu'a compris le public. Il est vraiment fâcheux que les dimensions de la salle du nouvel Opéra-Comique ne permettent pas à M. Carré de monter *Hedda* comme il en avait l'intention et l'aient décidé à commander à M. Le Borne un ouvrage nouveau. On m'assure que M. Colonne doit jouer le second acte à ses concerts du Châtelet, l'hiver prochain. C'est fort bien, mais je n'envisage jamais sans

craintes l'exécution au concert d'œuvres conçues pour la scène. D'un autre côté, les journaux d'outre-Rhin annoncent pour la prochaine saison, un drame lyrique en quatre actes de Ferdinand Le Borne : *Mudarra*, qui sera représenté d'abord à l'Opéra de Berlin et ensuite à Hambourg, Francfort, etc.

Puisse M. Le Borne y rencontrer des interprètes aussi remarquables que ceux que lui a donnés M. Sonzogno, à Milan !

Mademoiselle Mary Garnier, de l'Opéra-Comique, incarnait idéalement *Hedda*, dans un rôle qui semble écrit pour les prodigieuses hauteurs où se complait à rossignoler sa voix si claire, au timbre si limpide. Elle y fut chanteuse exquise et artiste vibrante. Mademoiselle Lorini, dont le mezzo soprano est d'un velouté prenant a personnifié merveilleusement l'ingénue et poétique Edith. M. Caruso a eu de superbes moments, surtout dans le final passionnel du second acte. M. Casini fut un Nils remarquable. La mise en scène de M. Dufrich, les décors et les costumes, ne furent pas sans contribuer au vif succès d'*Hedda*.

CHARLES DELGOUFFRE.



Edith (Mlle Eivars Lorini)

*Il. vifissimo e veloute. Spaccato
signa. Fernando Le Borne,
in segno di vera amicizia
Milano, 25-4-91. Chiara Spavina*

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.



Châtelet Antonio Garcia.

Mlle MARIA GUERRERO (Rôle de CLARA)
La Dama Boba

Figueras Gaspil, Paris.

PUBLICATIONS NOUVELLES

DE LA MAISON

GOUPIL & C^{IE}

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & C^{IE}

ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCESSEURS

PLANCHES FAC-SIMILE POUR PARAVENTS

D'APRÈS MADAME MADELEINE LEMAIRE



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Roses jaunes



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Hortensias

Hauteur 0^m81; largeur 0^m50



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Roses rouges

Prix de chaque épreuve tirée sur satin 100 francs
— — — — — tirée sur papier vélin 50 —



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Isola Bella, an V

Peintre : FLAMENG. — Graveur : VARIN.

Hauteur : 0^m60; largeur : 0^m78

125 épreuves d'artiste sur chine 160 fr.
25 — — — — — pour présentation 160 fr.
— avec la lettre sur chine 60 fr.



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Malmaison, an X

Peintre : FLAMENG. — Graveur : VARIN.

Hauteur : 0^m60; largeur : 0^m78

125 épreuves d'artiste sur chine 160 fr.
25 — — — — — pour présentation 160 fr.
— avec la lettre sur chine 60 fr.

LE THÉÂTRE

N° 10

SOMMAIRE

Octobre 1898

« LOUIS XI » à la Comédie-Française, par M. FRANCISQUE SARGEY. « ZAZA » au Vaudeville, par M. GASTON JOLLIVET.

LES REPRÉSENTATIONS DU THÉÂTRE-ESPAGNOL À PARIS, par M. EPHREM VINCENT.

« LE PROPHÈTE » à l'Opéra, par M. ADOLPHE JULLIEN.

« LES QUATRE FILLES AYMON » aux Folies-Dramatiques, par M. ADOLPHE ADERER.

HORS TEXTE EN COULEURS :

LOUIS XI (acte IV), M. Silvain, M. Albert Lambert fils.

LES COMÉDIENS, par M. J.-L. GÉROME.



Cliché Mayer.

LE DAUPHIN (M^{lle} M. Lecolle)

MARIE (M^{lle} Du Minil)

COMÉDIE-FRANÇAISE. — Louis XI (ACTE II)

COMÉDIE-FRANÇAISE

LOUIS XI, DE CASIMIR DELAVIGNE

La Comédie-Française vient de reprendre, avec une certaine solennité, le *Louis XI* de Casimir Delavigne. La première représentation date de 1832, la dernière reprise qui en fut faite remonte à 1863. J'y ai assisté et j'en ai même rendu compte. Voilà qui ne me rajeunit point. La pièce avait été admirablement montée par M. Edouard Thierry. C'est Geffroy qui jouait Louis XI, qu'avait créé Ligier avec un éclat extraordinaire, Delaunay, Nemours et Mademoiselle Favart, toute jeune alors et charmante avec son profil si pur, représentait Marie. Ce n'était rien moins que Régnier et Maubant qui faisaient Commes et Coictier.

Louis XI n'eut pas alors tout le succès que semblait lui promettre une distribution aussi prestigieuse. Les beaux esprits commençaient à dénigrer Casimir Delavigne qu'on appelait un poète de transition. On le mettait dans le même sac que Scribe. On se répétait en riant les vers célèbres de Fernand Desnoyers :

Habitants du Havre, Havrais,
Je viens de Paris tout exprès
Pour déboulonner la statue
De Delavigne (Casimir);
Il est des morts qu'il faut qu'on tue.

Le monde chic n'avait pas encore pris l'habitude d'aller à la Comédie-Française; et ce n'était pas une œuvre de ce Casimir Delavigne, si démodé, si en défaveur, qui aurait pu les y ramener.

Depuis 1863, *Louis XI* avait disparu de l'affiche de la Comédie-Française. Geffroy parti, on ne l'avait plus joué. La pièce n'était pourtant pas inconnue des générations nouvelles. On l'avait représentée à l'Odéon, au Trocadéro, et tout dernièrement encore au Théâtre de la République, où Taillade, le curieux et puissant artiste, porta les derniers restes d'une ardeur qui tombe et d'une voix qui s'éteint.

Le public de l'Odéon et celui du Château-d'Eau l'avaient fort bien accueilli. Mais à la Comédie-Française, ne se heurterait-il pas encore une fois au même préjugé contre lequel il avait échoué en 1863? M. Jules Claretie hésitait.

Ce qui leva ses incertitudes, c'est que deux des plus influents sociétaires avaient eu envie du rôle: Leloir et Silvain. Ils pesèrent sur la détermination de l'administrateur général. Qui des deux choisir? peut-être eût-il été plus facile à Leloir de se grimer en Louis XI; car il est maigre de corps et de visage. Mais le public tient beaucoup moins de compte que l'on ne croit de la ressemblance physique. Ce qu'il demande avant tout, c'est que le comédien traduise avec une vérité puissante le caractère et les sentiments dont l'auteur a marqué le personnage.

On a préféré Silvain. L'excellent artiste a bien été forcé de composer avec son visage trop plein, sa taille trop épaisse et un certain air de bourgeoise bonhomie qui est répandu sur toute sa personne. Les journaux ont conté en grand détail à l'aide

de quels arrangements ingénieux, il s'est, autant que possible, rapproché de son original. Les lecteurs du *Théâtre* en pourront juger par les illustrations que la revue met sous leurs yeux. Mais si nous n'avions que ce compliment à lui faire, l'éloge serait mince.

Il a par bonheur un autre mérite, qui est plus essentiel. Il a creusé profondément le rôle, et il en a rendu avec beaucoup de vérité et de puissance les aspects très divers. C'est une composition très étudiée, très poussée et qui lui fait le plus grand honneur.

Savez-vous bien que le personnage de Louis XI est un des plus vivants qui aient jamais été mis à la scène? Il a bien fallu qu'on s'en aperçût l'autre soir et que l'on en convint. Voilà déjà quelque temps que je voyais se produire un revirement en faveur de Casimir Delavigne. Déjà Jules Lemaitre, dans une conférence spirituelle, prononcée au Havre, avait tâché de réhabiliter celui qui fut, en 1830, le rival de Victor Hugo, et qui depuis s'était perdu, anéanti dans le vaste éblouissement du grand poète. Larroumet, lui aussi, parlant de *Marino Faliero*, à l'Odéon, avait essayé de réagir contre une méséstime si peu justifiée. Le succès obtenu cette fois leur a donné raison.

C'était un public d'été et par conséquent un public très mélangé. Beaucoup de provinciaux et d'étrangers, et parmi eux une foule d'artistes dramatiques et de gens de lettres, chez qui l'on pouvait croire le préjugé contre Delavigne très vivant encore. Tout ce monde a paru quelque peu surpris de s'intéresser aussi vivement à cette œuvre, dont on croyait avoir tout dit, quand on l'avait dédaigneusement qualifiée: œuvre de transition.

Le premier acte a semblé long, et il l'est en effet. Là se trouvent, comme dans la plupart des tragédies classiques, des récits qui préparent l'action, qui établissent les caractères des personnages et les rapports qu'ils doivent soutenir les uns avec les autres. Ces détails nécessaires ont besoin d'être relevés par l'éclat du style; et celui de Casimir Delavigne, quand il n'est pas échauffé et soutenu par la situation, est souvent flasque, prosaïque, chargé de fausses élégances.

Mais dès le deuxième acte, l'attention se réveille à l'entrée en scène du Roi, apostrophant le comte de Dieux :

Ne vous y jouez pas, comte, par la croix sainte!
Qu'il me revienne encore un murmure, une plainte,
Je mets la main sur vous, et, mon doute éclairci,
Je vous envoie à Dieu pour obtenir merci.
Le salut de votre âme est le point nécessaire.
Dieu la prenne en pitié. Le reste est mon affaire,
J'y pourvoirai.

Voilà qui est vraiment de haute et franche allure! Et, tout de suite après, Louis XI cause avec ses bons bourgeois sur un ton de bonhomie familière qui était tout nouveau dans la tragédie, à l'époque où Delavigne écrivait.

Au tableau suivant, nous le voyons se promener à travers un bal en plein air de paysans qui chantent et dansent. Il cause, il rit avec eux. C'étaient là de grandes hardiesses pour le temps.

On ne tient plus compte à Delavigne de son audace; mais on a encore été charmé de la gaité rustique de ce tableau. Comment n'y pas signaler Berr, qui a été, dans le tout petit rôle d'un



Châtelain

TRISTAN (M. Hamel)

UN OFFICIER (M. Falconnier)

ACTE I^{er}

paysan, délicieux de naïveté et de finesse. Il a dit avec un accent de terreur, qui n'en était que plus comique pour être vrai, ces vers qui jusqu'alors avaient passé inaperçus :

Aussi mon cœur s'en va, quand je vois, sur le soir,
Le convoi d'un défunt, les cierges, le drap noir,
Et l'office des morts avec ses chants funèbres.
Je me dis : les démons sont là dans les ténèbres,
Ils vont le prendre, et l'or, qu'il aimait à compter,
Des griffes de Satan ne peut le racheter.

Madame Kalb lui donnait vertement et gaiment la réplique. Silvain a été exquis dans cette scène: aimable avec celle qui lui faisait des compliments, furieux contre ce rustre qui lui parlait de la mort et du diable, affable avec les pauvres gens à qui il

jetait des pièces d'or, revêtant avec une égale facilité les visages les plus divers.

Crédule et dévot avec François de Paule, qu'il a fait venir à Plessis-lès-Tours sur le bruit de ses miracles, il espère que le saint en fera un pour lui, qu'il le guérira de ses maux, qu'il prolongera sa vie. C'est une des plus heureuses trouvailles de Casimir Delavigne que l'intervention de ce François de Paule, dans le drame. Son apparition n'y jette pas seulement beaucoup de variété, fournissant un magnifique prétexte à procession et à cortège; ce saint n'est pas simplement un personnage épisodique; il est étroitement mêlé à l'action, et c'est grâce à lui que le poète a trouvé la plus belle situation de sa tragédie, et l'on peut ajouter même l'une des plus belles du théâtre contemporain.

Le roi qui est souffrant a donné rendez-vous au saint dans sa chambre à coucher. Par une suite de circonstances habilement ménagées, mais dans le détail desquelles il est inutile d'entrer, le jeune Nemours a trouvé moyen de se cacher dans les rideaux du lit, attendant l'heure de le frapper. Ce Nemours est celui-là même que Louis XI avait forcé de recevoir le sang qui tombait du corps de son père torturé et décapité par son ordre. C'était donc un ennemi implacable, de qui le roi ne devait attendre ni pitié ni merci. Il va du fond de sa cachette écouter l'entretien du roi avec le saint.

Cet entretien tourne à la confession; car François de Paule ne promet son intercession près de Dieu que si le royal pénitent avoue ses fautes et marque son repentir. Louis XI commence cette confession; mais, à chaque crime qu'il rappelle, il en donne une justification tirée des nécessités de la politique.

Les intérêts d'Etat sont
[des raisons si hautes
dit-il, et le saint l'in-
terrompt rudement.

Confessez, mauvais fils,
n'excusez pas vos
fautes.

Et Louis XI reprend le défilé de ses crimes. Il arrive enfin au meurtre du père de Nemours, dont il relate les circonstances les plus aggravantes, sans se douter que tout ce récit tombe dans l'oreille du fils.

Il se traîne aux pieds du saint; il lui demande à mains jointes de prolonger sa vie. Cette vie est horrible; elle est empoisonnée de remords; elle lui est un affreux supplice; mais il en a besoin; il en a soif: « La vie, s'écrie-t-il, ah! prolongez ma vie. » François de Paule le repousse et le laisse à ses remords, Louis XI récite dévotement un pater:

Que votre volonté soit faite,
Dieu clément, et la mienne aussi.

Nemours est sorti de sa cachette; il l'écoute; mais il se souvient que le roi laissa son père jadis terminer sa prière. Il atten-

dra donc. Louis XI, ses dévotions achevées, se retourne et pousse un cri de terreur: en face de lui se dresse, un poignard à la main, l'inévitable justicier.

Ce que c'est pourtant que la situation au théâtre! Peut-être

s'était-il rencontré, jusqu'à ce moment, dans la salle, quelques railleurs acharnés, qui s'égayaient des fausses élégances du style de Delavigne, de ses inversions, de ses prosaïsmes, de ses métaphores usées. A l'apparition soudaine de Nemours surgissant vis-à-vis du roi blême de peur, tout ce mauvais vouloir, toutes ces menues critiques furent emportées, roulées dans un torrent d'intérêt et de curiosité. On assista, le cœur halebant, au duel de ces deux hommes; l'un priant, gémissant, se roulant à terre; l'autre, sûr de la vengeance et enfonçant au cœur de la victime désignée, le souvenir de tous les forfaits qu'elle venait de conter et du plus odieux de tous.

Mais cette situation, il faut en sortir. En sortir par un coup de poignard, cela n'est pas possible. Le public n'eût pas permis que l'on faussât l'histoire à ce point.

Delavigne s'en est sauvé par un artifice merveilleux, qui fait coup de théâtre.

Nemours jette l'arme qu'il brandissait sur la tête du roi couché à ses pieds. Il n'y a pour un misérable comme le roi d'autre supplice à lui infliger que la vie:

Qui, moi t'en délivrer! Je t'ai vu trop souffrir;
Achève donc de vivre ou plutôt de mourir.
Dieu! je connais ses maux, j'ai reçu ses aveux;
Pour me venger de lui, je m'unis à ses vœux.
Satisfaites, mon Dieu! son effroyable envie;
Un miracle! la vie, ah! prolongez sa vie.

La situation n'est-elle pas des plus tragiques; et elle est placée juste au bon endroit, au quatrième acte. Le dernier nous montre l'agonie du roi, et le tableau est plein de grandeur; tous



Cliché Mauret. MARIE (M^{lle} du Minil) NEMOURS (M. Albert Lambert fils)

ACTE III



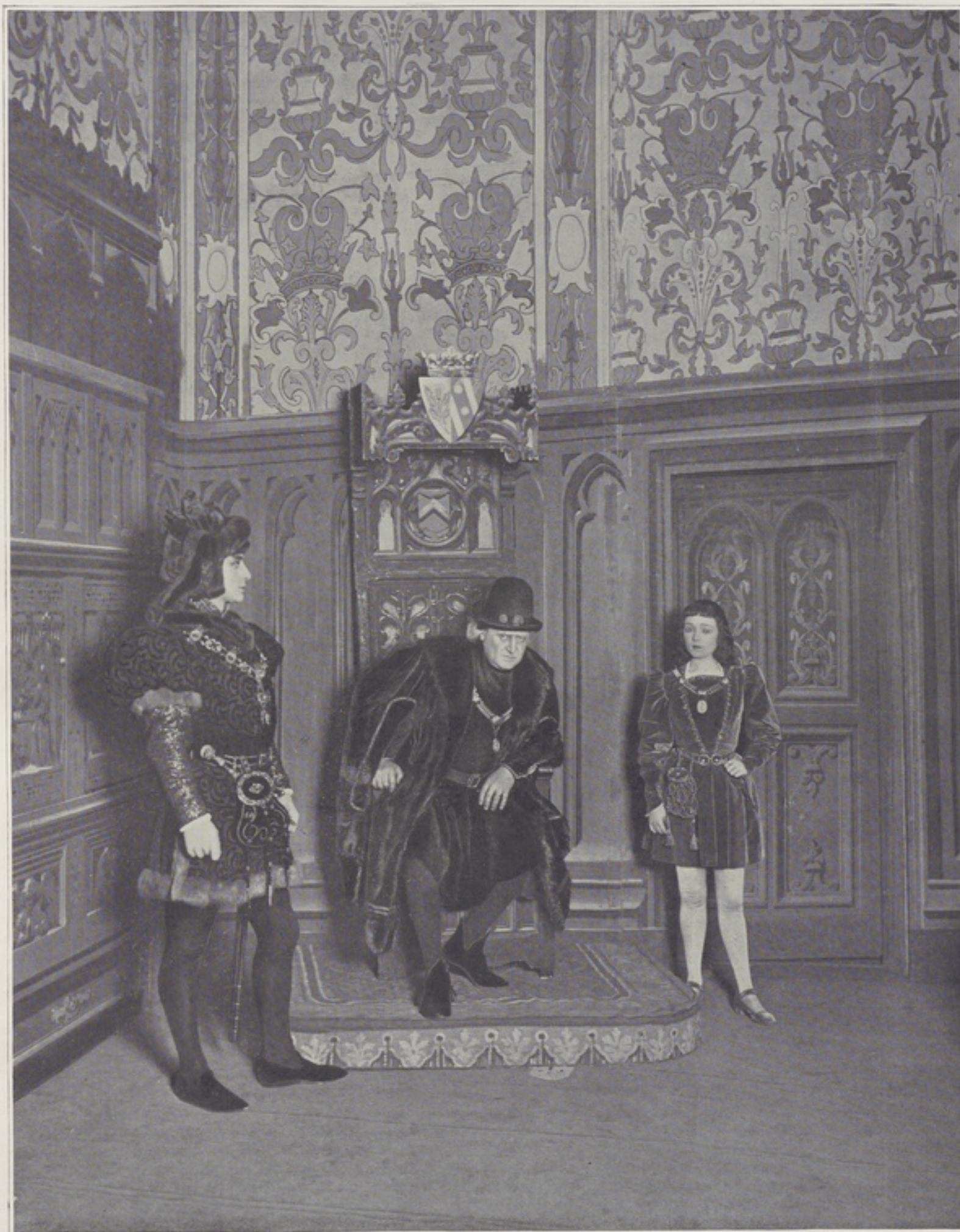
Cliché Mauret.

NEMOURS (M. Albert Lambert fils)

LOUIS XI (M. Silvala)

Typographe Goupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE
LOUIS XI (ACTE IV)



Clair Mouton NEMOURS (M. Albert Lambert 1814)

LOUIS XI (M. Silvain)

LE DUCPHIN (M^{lle} Lecomte)

COMÉDIE-FRANÇAISE
LOUIS XI (ACTE II)

les artistes, tour à tour, Ligier, Beauvallet, Geffroy, Taillade, en ont tiré des effets superbes. On croit Louis XI mort, et son fils, le dauphin, a pris sur la table la couronne que le vieux roi y avait déposée; il l'a mise sur sa tête; il prie et pleure, le visage caché dans ses mains. Le moribond s'éveille, de sa main défaillante il cherche la couronne, aperçoit son fils, et le regarde en passant cette main sur son front trop tôt couronné. La scène est terrible, et Silvain, après tous ses prédécesseurs, l'a rendue avec une grande puissance.

Le Dauphin, c'est Mademoiselle Leconte qui le joue en travesti. Elle est charmante de bonne grâce dans les scènes idyl-

liques où le futur roi fait la cour à Marie, la fille de Commines; elle manque peut-être un peu de force, lorsqu'au troisième acte, le dauphin s'élance et ramasse, en criant: *Pour Valois et les lis*, le gant qu'a jeté insolemment Nemours, l'envoyé de Charles de Bourgogne, aux pieds de son père; au dernier acte elle est touchante, agenouillée au lit du roi qui y meurt.

C'est Albert Lambert qui jouait Nemours. Il s'y est montré tour à tour tendre, mélancolique, chevaleresque, terrible. Il est jeune, il est beau, il a de l'allure et du panache. Il me semble bien, à distance, qu'il est supérieur à Delaunay, qui créa le rôle en 1863. La voix de Delaunay, une voix de tenorino ne suffisant



Cliché Malrot. FRANÇOIS DE PAULE (M. Louis Delaunay) LOUIS XI (M. Silvain) OLIVIER LE DAIN (M. Villain) LE DAUPHIN (M^{lle} Leconte) COMMINES (M. Fenoux) MARIE (M^{lle} du Minil) TRISTAN (M. Hamel) UN OFFICIER (M. Falcouste)
ACTE V. — LA MORT DE LOUIS XI

pas à ces éclats de passion violente. Il convient d'ajouter pourtant que Delaunay était infiniment plus varié de diction; il y a plus de monotonie dans le jeu et le débit d'Albert Lambert. La monotonie, même héroïque, risque de fatiguer.

Delaunay, le fils de celui de qui je viens de nommer, donne à François de Paule une dignité et une onction trop uniforme. Ce grand saint est devenu entre ses mains un bon curé; ce n'est plus François de Paule; c'est l'abbé Constantin.

Mademoiselle du Minil joue correctement le rôle de l'aimable

et pudique Marie. Ce rôle est pourtant d'une ingénue plutôt que d'une jeune première, et Mademoiselle Muller ou Mademoiselle Lara auraient mieux fait l'affaire.

Tous les rôles accessoires, et ils sont nombreux, sont tenus fort convenablement; l'interprétation en somme est dans son ensemble tout à fait digne de la Comédie-Française, et le succès près du grand public a été des plus vifs; il est à croire qu'il sera fructueux.

FRANCISQUE SARCEY.



Cliché Sociedad sur photographes. M. DIAZ DE MENDOZA M^{lle} GUERRERO M. ROULES M^{lle} BOFILL M. TORNER M^{lle} GIL M. CIRERA
LA TROUPE DU THÉÂTRE-ESPAGNOL DANS EL DESDEN CON EL DESDEN

Le Théâtre-Espagnol à Paris

MARIA GUERRERO ET SA TROUPE

L faut aimer Madrid et connaître son histoire pour savoir ce que ces deux mots: « Théâtre-Espagnol » cachent de gloire, de génie et de beauté.

Situé à l'emplacement du *Corral de la Pacheca*, une scène célèbre au temps de Philippe IV, le Théâtre-Espagnol est sorti des ruines mêmes du fameux *Colysée de la Cruz*, dont les actrices jetèrent, sur la fin du siècle dernier, ce regain de

fantaisie et de désinvolture qui est resté le véritable piment de l'espagnolisme.

Glorieuse il y a quelque vingt ans, sa destinée s'était brusquement obscurcie à la mort de Rafael Calvo. En 1895, Madame Maria Guerrero en prenait la direction: elle devait lui rendre en partie son éclat d'antan.

Tout d'abord, une restauration matérielle fut décidée, qui ne coûta pas moins de trente-cinq mille duros.

Au point de vue artistique, le culte des classiques fut scrupuleusement maintenu, mais une très large place laissée aux œuvres modernes.

La saison est courte à Madrid: à peine six mois, dont trois seulement sont fructueux. La nouvelle direction du Théâtre-Espagnol doit faire de fréquentes tournées pour subvenir à ses charges; à l'exception de Barcelone, la province rend assez peu. En 1897, elle décida de faire un effort vers les pays d'outremer, et l'Amérique latine fut parcourue avec un grand succès.

Cette année, le Théâtre-Espagnol entreprend un voyage à travers l'Europe: Paris en est la première étape. Le répertoire est de premier ordre, il est composé de pièces classiques, d'œuvres modernes et de saynètes.

La troupe, que le *Figaro* appelle joliment une troupe d'*hidalgos*, est des plus curieuses: elle est dirigée par Madame Maria Guerrero et par son mari, M. Fernando Diaz de Mendoza.

Fille d'un riche industriel madrilène, élevée dans un couvent de Madrid où le français se parle aussi couramment que l'espagnol, Madame Guerrero reçut une éducation sérieuse et complète; une vocation irrésistible l'attirait vers le théâtre; elle débuta en 1890, à l'*Espagnol*, sous la direction Vico, et, en 1892, à la *Comedia*, que dirigeait l'excellent Mario; elle conquiert d'emblée la première place: ses créations ne se comptent plus.

Un instant, elle hésita à rester en Espagne et elle pensa demander à Paris la consécration de son talent; elle étudia même notre répertoire avec Coquelin aîné.

Des leçons de son ancien maître, elle a gardé une façon de faire valoir les finales qui prend dans la langue espagnole une saveur nouvelle.

Son comique est malicieux, composé d'observation et de fantaisie personnelle.

Sa voix, un peu grave, la sert dans les rôles tragiques: c'est là qu'elle obtient, en Espagne, ses plus grands succès; son jeu

franc, sa grâce d'oiselle, sa suprême intelligence, lui permettent de marquer d'une manière à elle tous les rôles où elle paraît.

Ajoutons, pour la joie des féministes, que les hommes ont cédé désormais le pas aux femmes dans le répertoire du Théâtre-Espagnol: avant, on n'écrivait guère que pour eux, maintenant on n'écrit plus que pour l'une d'elles.

En 1895, Madame Maria Guerrero obtenait, avec l'appui de son père, la concession du Théâtre-Espagnol pour dix ans. La même année, elle épousait Fernando Diaz de Mendoza, un de ses camarades de la *Comedia*.

Ce nom illustre était le seul avantage que gardât d'une haute naissance, le fils du comte de Balazote et de Lalain, — ce séduisant marquis de Fontanar, connu dans les salons de Madrid par un beau talent de comédien amateur. Veuf de la fille du maréchal de Serrano et de la duchesse de la Torre, il s'était brusquement décidé à aborder le vrai théâtre: ses débuts furent sensationnels: il conquit facilement le public par l'aisance de ses manières et un talent de composition qui n'exclut ni la fougue, ni la finesse.

Au culte qu'il professe pour sa femme et à sa vocation très définitive pour le théâtre, Fernando de Mendoza ajoute une troisième passion: les chevaux. Les écuries de son petit hôtel de la rue Ferraz en abritent une paire payée 25,000 pesetas.

L'exemple donné par le marquis de Fontanar fut contagieux. Plusieurs jeunes gens de l'aristocratie madrilène ont abordé le théâtre et figurent dans sa troupe.

L'un d'eux, que notre confrère du *Figaro* dit « descendu en droite ligne des rois d'Espagne et de Louis XIV », a pris pour pseudonyme le nom de sa mère; d'autres portent des noms connus dans la littérature et dans les cercles à la mode.

Ce petit noyau d'aristocrates est entouré de professionnels qui ont conquis leurs chevrons: (Carsi, Cirera, Diaz, etc.; Mes-

dames Martinez et Suarez); mais il suffit pour donner à la troupe actuelle du Théâtre Espagnol un caractère particulier.

« Ils savent de naissance porter le pourpoint et l'habit noir », me disait un ami de la maison.

Un matériel de vingt mille kilos, entièrement neuf accompagne la tournée. Les décors ont été brossés à Madrid et à Barcelone.

Bussato et Amalio ont livré deux salons: l'un, *renaissance espagnole*: caissons en bois et marbre blanc avec panneaux imitant le cuir de Cordoue; l'autre, *Philippe II*, garni d'*azulejos* et de revêtements en stuc où s'encadrent des tapisseries copiées d'après Velasquez par don Juan Francès.

De l'atelier de la Castellane sortent également le plein-air de

Casa con dospuertas, reproduction de la maison de doña Maria-la-Brava et le patio moderne de *Pepa la frescachona*.

L'excellent peintre Luis Muriel a exécuté le jardin qui sert de décor à *El desden con el desden* et le rustique où se passe l'action de la *Dolorès*.

La maison Soler (de Barcelone) est représentée par un petit salon mauresque et un plein-air style ancien.

Pour encadrer ces décors, un artiste espagnol bien connu à Paris



Clédj Antonio Garcia.

M. DIAZ DE MENDOZA et M^{me} GUERRERO

Dans: *Sancho Ortiz de las Buellas*.



Clédj Antonio Garcia.

Typographe Gaspil, Paris.

THÉÂTRE-ESPAGNOL

LA DAMA BOBA

M^{me} Maria Guerrero. — Rôle: *la Clara*

par ses expositions, — don Emilio Sala, — a consenti à peindre à l'huile dans le goût du xviii^e siècle, un rideau représentant la comédie espagnole au temps où, nomade, elle dressait ses humbles tréteaux sur les places publiques, accrochant ses courtines aux motifs architectoniques.

L'exécution des costumes et des accessoires a été confiée à de bons faiseurs qui ont mis à contribution le musée du Prado et l'Armurerie royale.

Mûe par un noble souci d'orgueil national, la direction du Théâtre-Espagnol s'efforce, dans ce voyage à travers l'Europe, de faire connaître les progrès réalisés en Espagne par les arts qui touchent au théâtre.

Parlons de son répertoire :

Trois grandes pièces représentant l'art classique espagnol : trois comédies : *La dama boba*, de Lope de Vega ; *El desden con el desden*, de Moreto, et *Casa con dos puertas, malaes de Guar-dar*, de Calderon de la Barca.

La dama boba, nous traduirons la *Sotte*, est une comédie de caractère, de style classique très pur.

Deux sœurs, dont l'une est pédante, l'autre sotte, sont aimées par deux jeunes cavaliers : le hasard qui guida ce choix les a mal assorties : mais l'amour sait rectifier les erreurs du sort : la Sotte acquiert de l'esprit et séduit celui qui a su émuvoir son cœur. Madame Guerrero excelle dans ces rôles de sauvageonne ; les auteurs à sa dévotion le savent et plus d'un a coupé des pièces sur le modèle de *Dama boba* : il faut dire qu'elle y est inimitable. Elle paraît dans cette pièce avec trois merveilleux costumes d'époque, copiés d'après les portraits de l'Infante Marie-Thérèse, femme de Louis XIV : à ses côtés, Diaz de Mendoza porte la casaque noire de Philippe IV et semble sorti d'un tableau de Velasquez.

Dédain pour dédain, de Moreto, est considéré en France comme le chef-d'œuvre de la comédie espagnole classique. Molière le connut et en tira sa *Princesse d'Élide*, adaptation un peu hâtive qui n'a pas gardé tout le charme de l'original.

Si les lazzi du bouffon sont devenus aujourd'hui légèrement archaïques, du moins le dessin des caractères a-t-il conservé sa merveilleuse harmonie. — Le roi d'Aragon veut marier sa fille, l'insensible Diana ! Il a autorisé trois hauts seigneurs à lui donner des fêtes, l'un d'eux, Carlos, qui l'aime, se désespère en voyant l'orgueilleuse prêter une oreille plus

clémentine aux impertinences du bouffon qu'à ses propos d'amour.

Alors, sur les conseils de ce dernier, Carlos oppose dédain pour dédain. Un drame intime change les rôles : une passion est née dans le cœur de la jeune fille, elle aime celui qu'elle dédaigna naguère. Carlos sait épargner son orgueil et obtient sa main.

Cette pièce, d'une psychologie intense et d'une analyse raffinée, est coupée de musique et de chants : elle semble le prototype de ces fêtes galantes si chères aux peintres du xviii^e siècle, et à nos modernes poètes.

Madame Guerrero, dans le rôle de Diana, tire profit de son excellente éducation musicale et exécute parfaitement sur la harpe un morceau de musique ancienne.

Le Théâtre-Espagnol devait débiter, à Paris, le 3 octobre avec une pièce de Calderon : *Maison à deux portes est malaisée à garder*. Cette comédie de cape et d'épée, une des plus brillantes qu'ait écrites le grand poète, semblait offrir un nombre d'avantages suffisants pour compenser les difficultés d'une mise en scène compliquée d'agencements de décors neufs et d'un règlement de rampe fort méticuleux.

L'avantage était de présenter au public français une pièce très vivante où la meilleure partie de la troupe figurait avec de bons rôles : Madame Guerrero s'y effaçait peut-être un peu, mais, du moins, Fernando Diaz de Mendoza pouvait faire valoir ses qualités dans le rôle élégant de don Felix ; il faut qu'on le sache, Madame Guerrero est moins jalouse de ses succès que de ceux de son mari.

Maison à deux portes est, du reste, un modèle d'habileté scénique. On parle toujours de Scribe : il était curieux de constater qu'en 1629, aucune des ficelles que nos vaudevillistes serrent précieusement dans leurs tiroirs, n'était inconnue à Calderon ; mais, dans ce merveilleux Théâtre-Espagnol l'habileté n'a jamais nui à l'inspiration et la psychologie la plus subtile s'y enseigne sur une mesure battue en deux-quatres.

La pièce annoncée, des difficultés survinrent à la dernière heure : les décors se mirent mal en place, la rampe laissa à désirer : Maria Guerrero vit pour la première fois sa volonté se briser contre l'impossible. On remit ce spectacle au lendemain, puis on l'ajourna.

Cet incident n'eut, du reste, aucune répercussion sur les débuts de la troupe espagnole : en substituant *La dama boba* à *Casa con dos puertas*, Madame Guerrero a conquis plus sûrement le public parisien : comment ergoter devant les mines et



Cl. M. Antonio Garcia.

M^{me} GUERRERO
Dans une Saynete Valencienne



Cl. M. Antonio Garcia.

Espresso Gagli, Paris.

TEATRO-ESPAÑOL

M^{me} MARIA GUERRERO

Dans *El Vergonzoso en Palacio*.

les enfantillages de la séduisante Clara, évoluant en vertugadin dans cet intérieur copié d'après Velazquez ?

Pour alterner avec les pièces anciennes, Madame Guerrero a choisi les quatre principales créations de son répertoire moderne : toutes appartiennent au genre tragique : ce sont Matilde, dans *Mancha que limpia*, Eugénia, dans *El Estigma*, (Ces deux drames sont de don José Echegaray), Martha, dans *Tierra Baja*, et Dolorès, dans le drame du même nom; ces deux dernières pièces sont, la première, du poète catalan Angel Guimera, la seconde, du regretté Féliu y Cordina.

Mancha que limpia (la tache qui lave) est un drame en quatre actes, joué pour la première fois au Théâtre Espagnol en 1895 : Maria Guerrero et Fernando Diaz de Mendoza y tinrent, à cette époque, les rôles dans lesquels ils se sont montrés à Paris.

La pièce, commencée sur le ton de la comédie mondaine, se termine par une scène tragique d'une grande intensité.

Une dame du monde a recueilli chez elle deux orphelines, elle a un fils et le destine à l'une d'elle : l'autre, pauvre, doit se résigner à accepter les hommages d'un homme âgé qui lui déplaît.

Le hasard déjoue ces combinaisons : les sentiments du jeune homme vont vers la déshéritée, à juste titre; car celle qu'on lui réserve, comme fiancée, a un amant.

Matilde, c'est le nom du personnage que joue Madame Guerrero, désire savoir à quoi s'en tenir sur cette calomnie, elle suit sa compagne à son insu et constate le fait. Elle veut à tout prix rompre ces fiançailles odieuses et elle ne craint plus de suivre les élans de son cœur, se sentant seule digne d'être aimée. Malheureusement les circonstances se tournent contre elle : son imprudence la fait soupçonner : elle ne peut se justifier et elle doit quitter la maison de sa protectrice, laissant celui qu'elle aime au pouvoir d'une fiancée indigne de lui. Une dernière tentative qu'elle fait le matin même du mariage reste vaine, quand le hasard lui met une preuve dans la main, trop tard, hélas ! car le mariage est célébré : elle tue sa rivale et convainc celui qu'elle aime.

C'est lui qui prend à sa charge ce sang versé pour laver son honneur.

Don José Echegaray qui sort volontiers des règles tracées par

Aristote, pour la classification des genres, a écrit avec un pléonasme volontaire le sous-titre de cette pièce qu'il appelle *Drama-tragico* : voulant indiquer l'horreur qu'il prétendait faire ressentir aux spectateurs.

Ceci nous remet en mémoire les termes d'une supplique que la célèbre Maria del Rosario, la *Tirana*, écrivait au siècle dernier : elle refusait certains rôles alléguant qu'elle était : *unicamente tragica*.

« Monsieur, je suis surtout pathétique », disent encore les débutantes en entrant chez le directeur.

El Estigma (le Stigmate) est un drame en trois actes où Fernando Diaz de Mendoza obtient toujours un grand succès. Echegaray a voulu nous montrer la faute d'un père noblement tenue en silence par son fils et pesant comme une fatalité sur la destinée de celui-ci.

On sait les effets que ce grand dramaturge tire de ces enchaînements occasionnels de faits qui jouent, dans son théâtre, le rôle de l'antique *fatum*.

Tierra Baja, d'Angel Guimera, est un drame d'un très grand effet : un jeune propriétaire catalan a pris pour maîtresse une fille du peuple : il veut maintenant se marier et, pour avoir toute sa liberté, il la donne pour femme à un berger stupide.

Mais le village jase, le berger a soupçonné sa honte et il a été sur le point de tuer cette femme qu'il adore. Au cours d'une scène, un revirement s'est produit dans l'esprit de cette dernière : mariée contre sa volonté, elle a vu son aversion diminuer pour le seul être humain qui puisse la protéger et son horreur grandir pour son ancien amant. Elle s'enfuit avec le berger quand celui-ci, ripostant à un nouvel outrage, étend mort à ses pieds le maître félon et déloyal.

La *Dolorès*, la dernière pièce portée au programme, est une sorte de drame populaire qui, comme *Tierra Baja*, met en scène des gens du peuple : l'action se passe à Calatayud et débute par un jota célèbre en Aragon.

Madame Guerrero a fait une composition saisissante de Dolorès, et Diaz de Mendoza a tenu merveilleusement son rôle de séminariste amoureux.

Un mot sur les saynètes qui, généralement en Espagne, terminent la représentation.

Voici d'abord *las Olivas*, un très ancien *falso* de Lope de Rueda, remis à la scène et arrangé par M. Parellada ; c'est presque un dicton populaire mis en action : les olives ne sont pas plantées et on se bat pour savoir quel sera le rapport de l'olivier.



Clotilde Antonio Garcia.

M^{me} GUERRERO
Dans : *La Villana de Valdeco*

Los habladores est un intermède attribué à Cervantès : un mari pour imposer silence à sa femme qui l'assourdit, lui amène le plus fieffé bavard que la terre ait porté ; il causerait encore si

un alguazil ne venait l'arrêter pour un méfait ancien. Offenbach a écrit de la musique sur un scénario semblable.

El Muñelo, de Ramon de la Cruz, nous mène dans le quar-



Clotilde Antonio Garcia. M. DIAZ DE MENDOZA M^{me} DE BOGARAYA M. G. GUERRERO M. O. FIGON M. N. PALAU M. FÉLIX LAYANAN. L. VALLESTOROS D. J. ECHEGARAY

FOYER DES ARTISTES DU THÉÂTRE-ESPAGNOL A MADRID

tier de Avapiés, à la fin du siècle dernier : des *Majas* veulent bien taire, pour éviter des tragédies, une dispute qu'elles eurent au sujet d'un beignet : leurs galants sortis du préside ignorent le grave affront fait à l'une d'elles ; mais un traître révèle tout et les navajas ont brillé quand survient, fort à propos, un alcade qui met tout le monde en état d'arrestation. Les saynètes modernes, quoique souvent inspirées des anciens,

ne manquent cependant ni d'entrain, ni de pittoresque, ni d'observation : Ricardo de la Vega nous présente, dans *Pepa la Frescachona*, la vie d'une maison de Madrid moderne ; Javier de Burgós nous ramène, avec *los Valientes*, aux bas quartiers que fréquentait don Ramon il y a cent ans. Thomas Luceño, dans ses *Ultra marinos*, nous fait un tableau de genre.

EPHREM VINCENT.





ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Le Prophète

OPÉRA EN CINQ ACTES D'EUGÈNE SCRIBE, MUSIQUE DE MEYERBEER

Le *Prophète* parut pour la première fois à l'Opéra le lundi 16 avril 1849, et cette manifestation artistique fit trêve pour un jour aux plus graves préoccupations politiques. De combien de dangers était entourée la naissance de ce nouvel ouvrage du célèbre compositeur ! Il devait, pour vivre, satisfaire l'attente universelle surexcitée par tant de délais, réaliser l'idéal que chacun avait pu concevoir d'après le nom de Meyerbeer, et, chose plus malaisée encore, se défendre contre la gloire des œuvres précédentes. De même qu'à l'apparition des *Huguenots*, la critique, en y notant des beautés de premier ordre, avait, tout d'une voix, déclaré cet ouvrage inférieur à *Robert*, de même le *Prophète*, à sa naissance, fut jugé par la plupart des gens — et je parle ici des amateurs autant que des critiques — ne pas valoir ses aînés. On ne saurait imaginer à combien de précautions oratoires, de circonlocutions, de sous-entendus, avaient recours, soit en parlant, soit en écrivant, tous ceux qui craignaient de chagriner le maître pour arriver, non pas à formuler nettement, mais à laisser simplement deviner ce terrible arrêt : « Meyerbeer n'est pas ici à la hauteur de lui-même ».

Aujourd'hui, l'opinion est bien près d'être fixée : le *Prophète* a pris rang à côté, et pour quelques-uns même, au-dessus des *Huguenots*, de *Africaine* et de *Robert le Diable*. Ce n'est pas l'œuvre de Meyerbeer la plus variée et la plus frappante au premier abord pour le public ; mais c'est celle qui touche et pénètre le plus les auditeurs attentifs, celle où il y a le plus d'unité, celle à laquelle il a su imprimer la couleur la plus sévère et la plus soutenue. Le scène de la Cathédrale, une des plus belles situations dramatiques, à coup sûr, qu'on puisse imaginer, forme aussi un tableau pathétique et grandiose : ici, poète et musicien vont de pair. Le *Prophète* est, à mon sens, l'œuvre maîtresse de Meyerbeer, et je vois se ranger peu à peu de cet avis des amateurs qui pensaient d'abord tout différemment, mais que l'étude réfléchie des partitions de Meyerbeer a ralliés à cette opinion. La masse du public n'en est pas encore à juger ainsi, car l'*Africaine*, et surtout les *Huguenots*, peut-être même *Robert*, occupent un rang plus élevé dans ses préférences que le *Prophète*. Cet opéra-ci a de tout temps embarrassé les admirateurs officiels du maître. — Ernest Beulé, par exemple, dans son éloge académique, et Blaze de Bury, dans son livre plus élogieux qu'un éloge, — qui ne savaient comment concilier leur impression véritable avec les louanges qu'ils étaient tenus d'attribuer au compositeur. Il est même assez piquant de voir comment ils croyaient sortir d'embarras et par quels subterfuges de style et d'expression.

Blaze de Bury essaye de s'en tirer par des phrases — comme toujours — et il compare Meyerbeer « peintre d'histoire », disons mieux, « musicien d'histoire », tantôt à Michelet, « qui peut passer pour l'historien lyrique par excellence parmi les historiens », tantôt à Kaulbach, parce que « tous les deux obéissent aux mêmes tendances, parce que tous les deux, le chanteur du *Prophète* comme le peintre de la *Dispersion des races*, s'évertuent à reproduire, par les moyens dont ils disposent, l'un par le son, l'autre par la couleur, diverses phases du développement humain ». L'absence des airs et des cavatines, déjà sensible, à ce qu'il paraît, dans les *Huguenots*, chagrine bien un peu Blaze de Bury ; mais comme, après tout, Meyerbeer a mis en musique sa *Jeunesse de Gæthe*, il s'écrie allègrement : « Que lui impor-

tent certaines grâces de la forme, cette harmonique plasticité de l'œuvre en son ensemble dont Mozart se montre si jaloux ? Sa grande affaire à lui, c'est d'imposer à la foule par les masses instrumentales et d'agir sur les esprits entraînés par l'irrésistible attrait de la curiosité. » Qui douterait, après cette exclamation admirative, que le *Prophète* ne fût le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre aux yeux de Blaze de Bury ?

Les réserves bienséantes de l'homme du monde et la douce ironie de l'académicien percent davantage sous les phrases très élogieuses de Beulé, chargé de traduire, comme homme, ses propres impressions, et celles de ses collègues comme secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, dont Meyerbeer faisait partie ; il est vrai qu'il n'y avait pas grande distance entre celles-ci et celles-là. « Peu de temps après avoir écrit la première *Africaine*, Meyerbeer composa le *Prophète*, achevé dès 1843, représenté en 1849. Comme s'il s'était repenti d'avoir trop poursuivi le chant et la clarté, Meyerbeer prit un parti extrême : il bannit de son opéra les formes habituelles des airs et des cavatines, il voulut donc que tout fût action, dialogue, vérité ; il crut que l'excès des détails produirait l'excès d'intérêt ; les mélodies furent réduites à quelques mesures et se perdirent dans le cours de la déclamation. Il obtint ainsi une couleur égale, un ciel sans éclaircies, qui rappellent matériellement la tristesse des paysages du Nord et les brumes de Munster. Le drame est théologique, plein d'un recueillement qu'exprime la gravité des accords, et d'un fanatisme qui affecte les tons liturgiques ; l'amour y est étouffé par des passions austères, le charme y est sacrifié souvent aux abstractions. Si le caractère historique de l'œuvre ressort vigoureusement, l'art est au second plan et la forme ne se dégage plus... On dirait que Meyerbeer a écrit son opéra pour des penseurs choisis, sans se soucier plus longtemps d'émouvoir la foule ; il s'est rapproché de l'Allemagne, des souvenirs de sa jeunesse et des leçons de l'abbé Vogler. Peut-être le *Prophète* est-il l'expression du tempérament musical de Meyerbeer et des préférences secrètes d'un talent que la volonté n'a jamais cessé de contraindre, d'assouplir et de transformer. »

Appréciez-vous bien comme il convient de le faire toutes ces phrases, fort louangeuses en apparence, en réalité très perfides et qui ne sont que petites critiques dissimulées sous de précieux éloges ? Quelle singulière chose, vraiment, que le style académique, qui permet de parler sans rien dire, en dissertant sur le « recueillement des graves accords » et le « fanatisme des tons liturgiques » ; sur le « développement historique qui ressort » et la « forme qui ne se dégage plus », sans oublier de comparer tel ou tel morceau, peu importe, à un fleuve entrant dans l'Océan ! Heureux public que celui qui se foula à étouffer pour entendre débiter un pareil galimatias, plus heureux discoureur qui se félicitait d'avoir pu aiguïser des éloges aussi malicieusement que « ciel sans éclaircies, tristes paysages du Nord, brumes de Munster », et qui croyait naïvement diminuer un artiste créateur en lui reprochant de préférer aux suffrages de la « foule émue » ceux de « penseurs choisis ».

L'époque même où il fut joué contribua à assurer le succès du *Prophète*. Jamais œuvre ne parut mieux répondre aux préoccupations du moment : l'utopie, le rêve confus, le fanatisme populaire aux prises avec la fortune et la puissance. Les spectateurs pensèrent retrouver dans la bouche des anabaptistes les déclamations échauffées des feuilles communistes du temps. Peut-être Meyerbeer n'eut-il jamais, quoi qu'on en ait dit, l'in-

tention de traduire dans ses opéras les mouvements d'idées et de goût auxquels il lui était donné d'assister, mais il est certains maîtres qui résument à leur insu dans leurs œuvres le sens et les aspirations, quelles qu'elles soient, de l'époque où ils écrivent. Et sûrement, si Meyerbeer ne céda pas, en composant le *Prophète*, au courant des idées qu'il sentait bouillonner dans les cervelles autour de lui, il sut très bien — et cela de façon très positive — attendre et saisir le moment le plus propice à l'apparition de son cher opéra. Quand il comprit que l'heure était venue et qu'il ne retrouverait probablement plus jamais des cir-

constances aussi favorables, immédiatement toutes les raisons qu'il avait mises en avant jusque-là pour différer s'évanouirent comme par miracle et, du jour au lendemain, toutes les conditions qu'il souhaitait de trouver réunies le furent en effet : vite il donna carte blanche aux directeurs.

Quand je dis qu'il donna carte blanche, c'est une façon de parler, car jamais Meyerbeer ne s'en remit à d'autres que lui du soin de régler les moindres détails de mise en scène et d'exécution de ses opéras. Mais enfin il ne souleva plus d'objection formelle et se montra très satisfait de confier les principaux rôles



Cliché Broyer.

FIDÈS (M^{lle} Delna)

ACTE II



Cliché Broyer.

FIDÈS (M^{lle} Delna)

ACTE IV & V

de son ouvrage à deux nouveaux venus sur la scène de l'Opéra : l'un à Madame Pauline Viardot, dont la jeune célébrité s'était établie aux Italiens et qui se recommandait tout autant par son beau talent de tragédienne lyrique que par la qualité de sa voix ou la science du chant ; l'autre à Roger, qui avait brillé jusque-là du plus vif éclat à l'Opéra-Comique et qui jouait avec chaleur, mais qui n'était pas un grand ténor d'opéra et ne répondait sûrement pas, sous ce rapport, à l'idéal de Meyerbeer. Le compositeur, cependant, ne chercha pas plus longtemps et fit comme s'il était l'homme le plus satisfait du monde : il lui arrivait pourtant, dans le particulier, de gémir un peu sur les mo-

difications sensibles qu'il avait dû apporter au rôle de Jean de Leyde, afin de l'approprier à la voix de l'interprète et de ne pas trop surmener ce précieux ténor.

Il paraît bien aujourd'hui que le grand succès du *Prophète* en 1849 ne reposait pas précisément sur les plus belles pages de l'œuvre et que les jolis airs de danse du ballet des patineurs, les ariosos de Fidès ou les romances de Jean, que les couplets bachiques du *Prophète* et certains effets de musique puérilement imitative, comme le bruit sec du briquet qui pétille — et cela sans oublier le plaisir de voir des gens patiner ou un soleil de feu flamboyer sur la scène de l'Opéra — exercèrent certai-

nement plus d'attrait sur le public des premiers jours que les scènes grandioses de la révolte des troupes anabaptistes et du sacre du Prophète dans la cathédrale de Munster. Aujourd'hui, par un revirement qui se produit toujours pour les œuvres musicales d'une réelle valeur et qui s'est produit également pour *Faust*, pour *Carmen*, toutes les parties qui n'étaient en quelque sorte que des amusettes ou des attrape-nigauds, ne sont plus d'aucun secours pour l'œuvre — elles la diminuent au contraire — et ce sont les pages dont on n'avait pas tout d'abord



Cliché Bouquet.
JEAN (M. Alvarez)
ACTE III.

acte, en particulier, avec le grand air à vocalises de Fidès et les motifs si vulgaires, si pauvrement accompagnés, que débitent tour à tour Jean, Fidès et Bertha, n'est plus tolérable pour des oreilles un peu faites aux sonorités, aux formes, aux accents de la musique dramatique moderne. Mais le *Prophète* reste debout quand même et cela grâce à ces deux admirables scènes de la révolte et du sacre. Entre les deux, c'est sûr, il n'y a pas de comparaison possible, et la seconde, tant par la conception dramatique que par la réalisation musicale, est supérieure à la première : mais tout le tableau de la révolte des anabaptistes, avec l'intervention du Prophète, qui les rallie sous sa bannière et les entraîne à l'assaut de Munster, est une très belle page de

sentimental grandeur qui la font vivre et la maintiennent dans l'estime des connaisseurs.

Si certains morceaux de chant pur, comme le célèbre arioso de Fidès : *O mon fils, sois béni*, ou quelques phrases sentimentales dans le rôle de Jean, charment encore le public, surtout quand l'artiste qui les chante possède une voix caressante ou les met bien en valeur, si les piquants airs de ballet n'ont rien perdu de leur agrément, d'autres passages, en revanche, et qui sont très nombreux, portent bien leur âge, et tout le dernier



Cliché Bouquet.
JEAN (M. Alvarez)
ACTE IV.

musique dramatique comme en comportait l'opéra soi-disant historique, et quant à l'émouvant épisode du sacre du Prophète, interrompu par le cri de Fidès et qui se termine par l'abaissement de la mère devant son fils, devant le roi-prophète, il constitue toujours, dans son ensemble et malgré quelques détails légèrement défraîchis, une des créations les plus grandioses et les plus puissamment réalisées de la musique française en ce siècle-ci.

Un secrétaire de Meyerbeer qui, ayant vécu plusieurs années dans son intimité, aurait pu nous révéler des choses fort intéressantes sur sa façon de comprendre l'art et de composer, mais qui n'a été frappé, le plus souvent, que par des détails singulière-

ment futiles, nous conte ce qui suit : « Deux jours avant la première représentation du *Prophète*, j'allai chez lui le soir : il était assis comme d'habitude derrière son piano. — « Ah ! mon cher monsieur Weber, me dit-il quand j'entraï (je traduis ses paroles littéralement, malgré leur tournure germanique), quelle différence quand un opéra sort de la tête (ici il leva un doigt vers son front) et quand on le voit sur le « théâtre ! » — Il réfléchissait évidemment au résultat obtenu et il n'avait pas lieu d'être satisfait, son *Prophète* n'étant pas tel qu'il l'avait conçu, par suite des mutilations qu'il avait dû y faire au cours des répétitions ; il s'agissait principalement du rôle de Jean, trop lourd pour un ténor d'opéra-comique comme Roger... J'ai eu sous les yeux le manuscrit du *Prophète*, avant qu'il fût envoyé à l'Opéra. J'ai pu suivre jour par jour le cours des répétitions et les coupures qui furent faites ; j'ai pu examiner minutieusement le manuscrit depuis la première note jusqu'à la dernière, en corrigeant les épreuves de la partition d'orchestre ; j'ai vu de même *l'Etoile du Nord* et le *Pardon de Ploermel* dans la correction des épreuves de la partition d'orchestre ; j'ai pu parfaitement vérifier ainsi s'il y avait quelques tâtonnements, quelques retouches. Or, il n'en est absolument rien ; à part les coupures et un air ajouté dans le *Prophète*, la musique de Meyerbeer a été exécutée telle qu'il l'avait écrite, sans y changer une note ni un ornement. Il se servait toujours du papier grand format à l'italienne. Son écriture était assez petite, mais rapide, très nette et très lisible, etc. »

Une des modifications les plus importantes au point de vue du drame — et celle-là, le susdit secrétaire paraît l'ignorer, ne provient nullement du fait de Roger, — consista à changer tout le début du quatrième acte. A l'origine, Scribe, en tirant son

poème de *l'Histoire du Communisme au seizième siècle*, avait suivi d'assez près les faits connus et la véridique histoire de Jean de Leyde — en réalité, Bockels Bockelson, — tailleur de son état, puis commerçant, aubergiste à Leyde, s'adonnant par goût aux études théologiques et finalement chef d'une secte religieuse révolutionnaire. Au quatrième acte donc, les anabaptistes pratiquant la communauté des femmes et Bockels en ayant eu positivement seize pour lui seul, Scribe avait imaginé la scène que voici : Jean, désireux de retrouver Bertha, qu'il sait être cachée à Munster, ordonnait que toutes les jeunes filles fussent amenées devant lui pour choisir dans le nombre ses futures épouses, et « le désespoir des mères, dit un critique du temps, l'accent rude et moqueur des compagnons du Prophète, les larmes étouffées des jeunes filles avaient inspiré à Meyerbeer une série de morceaux importants que l'Opéra sacrifica, et peut-être justement, par une raison de convenance, la situation ayant paru trop délicate, surtout avec le concours de la mise en scène ». Ah ! diable, on s'offusquait de peu de chose il y a cinquante ans.

Quoiqu'il en soit, cette suppression modifia sensiblement le plan général de la pièce : Bertha qui, tout d'abord, se mêlait aux jeunes filles pour assassiner le Prophète et laissait tomber son arme en reconnaissant son fiancé, dut chercher un autre moyen pour frapper celui qu'elle rendait responsable de ses malheurs, et c'est ainsi qu'elle pénétra à présent dans les souterrains du palais pour le faire sauter avec tous les hôtes qu'il renferme. Le drame assurément dut être gâté par cette modifi-

cation, mais la musique y perdit-elle grand-chose ? Il est permis d'en douter, car deux des principaux morceaux ici retranchés, le chœur des mères et la marche des jeunes filles otages, furent exécutés par la Société des Concerts du Conservatoire au lendemain de l'apparition du *Prophète* et ne produisirent pas grand effet, dans le temps même où tout Paris n'avait d'yeux et d'oreilles que pour le nouvel opéra de Meyerbeer : que serait-ce donc aujourd'hui ?

Décor, costumes, interprètes, tout est neuf ou nouveau dans la reprise du *Prophète* que l'Opéra vient d'effectuer au printemps de cette année, après ne l'avoir pas joué pendant quatre ans, par suite de la destruction totale du matériel. Les décors exactement copiés sur ceux qui furent anéantis dans l'incendie des magasins de la rue Richer, sont tout aussi beaux que l'étaient les anciens ; les costumes, légèrement modifiés pour des points de détail — nous ne reverrons plus, par bonheur, les disgracieux élastiques des bottines des danseuses, des élastiques au xvii^e siècle ! — sont d'une couleur fort heureuse ; enfin, le ballet est très vivement mené par Mesdemoiselles Hirsch et Lobstein, qui y déploient une légèreté et une précision tout à fait remarquables. Donc, trois fois bravo pour les danseuses, les décorateurs et les costumiers.

Et les chanteurs ? Tant par la richesse de sa voix, éclatante dans le haut, très sonore dans le grave, que par l'émotion douloureuse et l'emportement dramatique dont elle avait fait preuve dans *Orphée* ou dans *Didon*, Mademoiselle Delna était toute désignée pour le rôle de Fidès. Les directeurs ont donc eu raison de faire coïncider son entrée à l'Opéra avec la remise à la scène de l'opéra de Meyerbeer, car elle n'a pas médiocrement contribué au succès de cette reprise, et les bravos qui l'ont saluée

après qu'elle eut chanté avec beaucoup de charme : *O mon fils, sois béni !* ont dû lui prouver qu'elle n'avait rien perdu des sympathies du public. Dans la scène de la cathédrale aussi, elle a eu de beaux accents, d'émouvants jeux de physionomie, et l'auditoire en a paru tout remué ; mais elle aurait pu, selon moi, s'abandonner davantage et montrer là autant de violence et d'élan qu'elle en mettait autrefois dans *Orphée* ou dans *l'Attaque du Moulin*. M. Alvarez prête le charme de sa voix incomparable au personnage de Jean de Leyde qu'il représente avantagement, sous le rapport du physique, et qu'il rend, comme comédien, avec toute la chaleur et l'émotion dont il est capable ; enfin Madame Bosman tient avec sa sûreté ordinaire et sa voix toujours égale le rôle si dur et si ingrat de Bertha. Du comte d'Oberthal et des trois Anabaptistes qui auraient dû nous terrifier comme ils terrifiaient nos pères et qui nous ont plutôt fait sourire, il n'y a qu'une chose à dire, c'est qu'il ne dépendait ni de M. Fournets, ni de MM. Cabillot, Gresse et Bartet, que nous les prissions plus au sérieux.

Et Meyerbeer, qui ne voulait désobliger personne et qui comblait toujours d'éloges les moindres d'entre ses interprètes, n'aurait eu sûrement que de bonnes paroles pour tout le monde, à l'occasion de cette reprise, s'il était revenu pour un soir à l'Opéra... Pourquoi donc, alors, ne pas agir ainsi qu'aurait fait le maître et ne pas se modeler respectueusement sur lui ?

ADOLPHE JULLIEN.



Cliché Mérot.
LE BALLET
M^{lle} Lobstein. — M. Vasquez.



Cliché Beyer

Épigraphes Geopli, Paris

LES MATHURINS (OUVERTURE)

M^{lle} MARGUERITE DEVAL, DIRECTRICE



Cliché Beyer

LISA (M^{lle} Deroche) PHRASIE (M^{lle} Darthenay) NINI (M^{lle} Déboutrière) MICHELINE (M^{lle} M. Sully)

VICTORINE BÉCAVIN GRISSOURIS PLUVIER (M^{lle} H. Rey) (M. LINVAL) (M. Labretton) (M. Moizat)

ACTE I^{er}

FOLIES-DRAMATIQUES

LES QUATRE FILLES AYMON, OPÉRETTE EN CINQ TABLEAUX, D'ARMAND LIORAT ET DE M. FONTENY

MUSIQUE DE M. LACOME

Le titre de la pièce nouvelle, avec laquelle le nouveau directeur des Folies-Dramatiques, M. Numès, a inauguré la saison d'hiver, n'évoque-t-il pas devant l'imagination tous ces preux de la « douce France », dont nos vieilles chansons de geste et nos romans de chevalerie content les prouesses et les aventures? Les poètes, sans doute, revoient par la pensée les quatre frères juchés sur leur cheval Bayard, le magicien Maugis, la fée Orlande et la belle Clarisse. Eh bien, non! il ne s'agit ici ni de fiers chevaliers, ni de gentes dames, ni de vieux sorciers, ni de fées captivantes.

Nous sommes, d'abord, à Croissy, sur les bords de la Seine, près de Paris, en l'an de grâce 1898. Quatre sœurs jumelles, Micheline, Nini, Lisa, Phrasie, ont hérité de leur père une auberge achalandée, qui a pour enseigne: *Les quatre fils Aymon*. L'enseigne bien dorée se balance devant la maison.

Les quatre sœurs ont géré l'hôtellerie paternelle en se partageant la besogne et la fortune sourit à leurs efforts. Quand elles sortent du village pour une raison ou pour une autre, elles montent toutes les quatre sur un âne à la large encolure, et c'est ainsi qu'au titre primitif de l'enseigne de l'auberge, les commères ont substitué celui-ci, qui n'est pas moins en situation: « Aux quatre filles Aymon ». Les sœurs ont décidé de mener, en tout et pour tout, une existence identique: nées le même jour, elles se marieront le même jour. Or, lorsque la toile se lève, le jour des quatre noces est arrivé. Grissouris, Bécavin et Pluvier, trois

des fiancés, viennent, en grands habits de fête, apporter à Nini, à Lisa et à Phrasie leurs bouquets de noce, et les chercher pour aller à l'église. Et le fiancé de Micheline, « que fait-il donc? » Le beau forgeron Pinsonnet jase, paresse, ne se presse pas. Pinsonnet est le coq du village; il va épouser Micheline, mais il lui trotte dans la cervelle de vagues idées, qui n'annoncent pas un mari fidèle. Ces idées prennent corps lorsqu'apparaît Mademoiselle Cyclamen, danseuse étoile des Fantaisies-Modernes, qui vient, avec ses camarades, manger une matelotte à l'hôtellerie des quatre filles Aymon. Pinsonnet—qui pourtant a dû en voir bien d'autres à Croissy, à Bougival et à Chatou—reste bouche bée devant « l'actrice de théâtre ». Une actrice de théâtre! son rêve! Il risque une déclaration embrouillée, qui met en joie la belle Cyclamen. Pinsonnet en sera-t-il pour sa courte honte? Non. Voici venir, en effet, un certain Chevassus, ancien directeur de théâtre qui, en douze ans, fit quinze fois faillite. Après avoir connu toutes sortes de métiers, il est aujourd'hui clerk de notaire à Croissy. Il a lu, dans la correspondance de son patron, que le beau Pinsonnet vient d'hériter d'un oncle d'Australie qui, en mourant, lui a laissé deux millions. Or Chevassus est, de son côté, l'oncle de Cyclamen, à qui, naturellement, il veut du bien. Lorsque Pinsonnet lui raconte sa flamme pour la belle « actrice de théâtre », Chevassus se dit que, si les deux millions du benêt tombaient dans l'escarcelle de sa nièce Cyclamen, cela ne serait pas une si mauvaise chose: sûrement, Cyclamen se montrerait

reconnaissante et elle donnerait — comme commission — à son oncle Chevassus la maison de campagne, à volets verts, dont il rêve. Chevassus aurait enfin une petite pelouse à lui, avec une boule en verre au milieu. Cyclamen est prévenue du complot par Chevassus. Elle accueille plus favorablement les déclarations de Pinsonnet. Celui-ci, transporté de joie, lâche tout, village, amis, fiancée et mariage pour courir à Paris avec la belle « actrice de théâtre ». Quand les quatre sœurs, qui s'impatienteient, viennent le chercher, le beau Pinsonnet s'est envolé. « Oh ! mais, on ne l'enlèvera pas mon mari comme cela ! » s'écrie

Micheline. Elle enfourche l'âne Bijou : ses trois sœurs, qui ne veulent pas l'abandonner, enfourchent l'âne aussi. Et toutes quatre courent à Paris, à la poursuite de l'infidèle.

Tel est le premier acte, le meilleur des trois, à notre goût. Il expose clairement et gaiement la situation. Il est frais, dans son décor campagnard et ensoleillé. Ici le livret est bon, et comme il arrive presque toujours, la musique l'est aussi : librettistes et compositeur se sont mutuellement aidés.

Le dernier acte nous transporte — naturellement — aux Folies-Modernes, au foyer de la danse. Depuis que l'Opéra a montré,



Ch. de Beer — BRIGADIÈRE (M. De Beer)
FRANCE DE BOUSSY-MOUSSEUX (M. Bourgeois)
LE BRIGADIER (M. Ch. Mey)
2^e VOYOU (M^{lle} Mercedes)

CYCLAMEN (M^{lle} Berty)
ACTE III. — LE THÉÂTRE DES FOLIES-MODERNES
LE CORPS DE BALLET

LES QUATRE FILLES AYMON
DEPORTO-RICO (M. Vayssière)
1^{er} VOYOU (M^{lle} Nelly)

dans le ballet de l'*Etoile*, ses propres coulisses et les « dessous » de son corps de ballet, c'est à qui l'imitera ou le parodiera. La belle Cyclamen, avant de connaître Pinsonnet, ne s'était pas contentée — on le pense — des quatre-vingts francs d'appointements que lui donne son directeur chaque mois, ... quand il les lui donne. Le lieutenant de la *Dame Blanche*, avec des émoluments à peine supérieurs, fait des économies : on ne saurait demander la même chose à une jolie femme, à une « actrice de théâtre. » Aussi la belle Cyclamen a accepté les hommages d'un certain comte de Porto-Rico, qui représente à Paris la République de

l'Orénoque, et dont la générosité n'égale que la jalousie. La présence de Pinsonnet, que Chevassus pilote dans le théâtre des Folies-Modernes, n'est pas sans le surprendre. Les premières explications qui lui sont fournies lui semblent raisonnables (il n'est pas difficile) ; et il pousse la confiance jusqu'à prêter à M. de la Pinsonnière — c'est sous ce nom que Chevassus a présenté le beau forgeron — deux mille francs. O naïveté de l'amour ! ... Mais des incidents surgissent qui lui dessillent les yeux. Il se fâche ; il va chercher ses pistolets ; il veut massacrer tout le monde. Pinsonnet de la Pinsonnière tremble et se cache ; Cyclo-



Typographe Goupil, Paris.

LES COMÉDIENS

PAR J.-L. GÉROME

men ne sait que faire. Le théâtre est sens dessus dessous. Et, de plus, l'heure de la représentation est arrivée. Par surcroît de malheur, le principal numéro — constitué par un fameux danseur et une célèbre danseuse espagnols — va manquer; les phénomènes exotiques ont manqué le train! Que faire? C'est Chevassus qui sauvera la situation... et la recette. Il se souvient qu'il a été directeur de théâtre: il lui vient une idée géniale, dont nous voyons le développement au tableau suivant.

Ce tableau représente la scène même des Folies-Modernes. Des loges sont figurées sur la scène: dans ces loges prennent place les habitués du théâtre, lesquels? vous les avez devinés: le comte de Porto-Rico, les vieux messieurs qui « protègent »

toutes ces dames du corps de ballet, et aussi les quatre filles Aymon qui savent que Pinsonnet est au théâtre et qui n'auront de repos que lorsqu'elles l'auront découvert. La représentation est donnée. Les danses se poursuivent. Cyclamen est acclamée. Et voici les fameux danseurs Espagnols, qui ne sont autres que... Chevassus et Pinsonnet. Idée géniale, sans doute: malheureusement Micheline reconnaît, sous la robe de la Macarona, son traître de fiancé. Elle se précipite sur Pinsonnet, qui disparaît dans une trappe, au milieu d'un tohu-bohu inexplicable.

L'acte, dans ses deux parties, est mouvementé: il grouille. Peut-être a-t-il l'inconvénient de nous montrer des choses déjà



Clair Boyer 1^{er} DE BOURN-BOUSSEUX (M. Bourgeois) MITOUFLET (M. Lasse) CYCLAMEN (M^{lle} Burt) PORTO-RICO (M. Vavasseur) CHEVASSUS (M. Lassonche) MICHELINE (M^{lle} Sally) PINSONNET (M. Simon Max) LISA (M^{lle} Deroche) NINI (M^{lle} Deboutrie) PHRASE (M^{lle} Dasthouy) ACTE III

vues et de rééditer des quolibets trop connus et des plaisanteries bien vieilles. Qu'importe, le public n'est pas si difficile, et j'ai vu que la représentation des Folies-Modernes l'amusa beaucoup.

Au troisième acte, nous sommes chez Cyclamen. Elle est sur le point d'épouser Pinsonnet. Celui-ci a signé, sur les instances de Chevassus, le contrat. Pour ce contrat, le vieux cabotin, devenu clerc de notaire, a simplement pris un exemplaire d'engagement dramatique, de ceux que directeur et acteurs signent par convention mutuelle. L'énumération des diverses obligations des deux époux devient, de ce fait, assez plaisante. Mais, tout à coup, on apprend que ce n'est point Pinsonnet qui hérite,

mais Micheline. A cette nouvelle, Cyclamen ne se gêne point pour flanquer à la porte Pinsonnet: elle se rejette dans les bras de Porto-Rico. Le noble rastaquouère vient précisément de recevoir de son gouvernement l'argent nécessaire pour la confection de quatre cuirassés: « Nous les mangerons ensemble », dit Porto-Rico à son amie. L'estomac de Cyclamen peut, certainement, supporter ce festin. Micheline pardonne à Pinsonnet, qui l'épouse. Les quatre mariages pourront se faire, aux sons de la musique. Chevassus — nous allions l'oublier — sera content, lui aussi. Les cuirassés lui fourniront de quoi acheter la petite maison à volets verts, avec la pelouse et la boule: il aura sa boule.



Clotilde Boyer

ACTE II. — LE FOYER DES FOLIES-MODERNES

Le dénouement est adroit, quoique un peu trop prévu. La musique qui, au deuxième acte, n'avait peut-être pas l'entrain voulu, est redevenue, au troisième, gracieuse et agréable : c'est au troisième acte que se trouvent les couplets *A la Caserne*, qui, dans leur allure cocardière, seront rapidement populaires.

Il serait injuste de ne pas donner à César ce qui appartient à César, c'est-à-dire de ne pas reconnaître que, cette fois, l'interprétation a une grande part dans le succès de l'œuvre nouvelle. Mademoiselle Mariette Sully joue le rôle de Micheline : elle y est tout à fait charmante. L'opérette se mourait un peu, faute d'étoiles : Mademoiselle Mariette Sully renoue la chaîne des Judic, des Jeanne Granier et des Théo. Le rôle de Cyclamen est tenu par

Madame Burty : jolie femme, elle se montre experte comédienne. Quand elle figure la diva des Folies-Modernes, elle a des jetés-battus et des pointes qui feraient pâlir d'envie les petits rats de l'Opéra. M. Lassouche, dans le personnage du vieux

Chevassus ; M. Simon-Max, en Pinsonnet ; M. Vavasseur, en comte de Portorico, sont tous trois fort amusants. Autour d'eux, papillonnent d'agréables minois, Mesdemoiselles Debouatrie, Deroche, Darthenay, Mary-Hell, Nelsy et Deverne. Oui, certainement : les auteurs (les ai-je nommés ?...) ce sont ce pauvre Armand Liorat, mort le jour même où devait avoir lieu la lecture de sa pièce, M. Fontenay et M. P. Lacôme, les auteurs, dis-je, n'ont pas à se plaindre de leurs interprètes.

ADOLPHE ADERER.

Clotilde Boyer M. NUNES M^{lle} BURTY M. S. MAX M^{lle} SULLY M. LACÔME M. FONTENAY M. ST PAUL M. ARNAUD M. DEMERKIL M. VAVASSEUR
Le soufleur (Cyclamen) (Pinsonnet) (Micheline) régis-général, chef d'orch. administr. (Porto-Rico)

UNE RÉPÉTITION AUX FOLIES-DRAMATIQUES



Clotilde Nader

Tippengraber Goupil, Paris.

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE

ZAZA

M^{lle} Réjane, rôle de Zaza (Acte V)

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE

ZAZA, COMÉDIE EN CINQ ACTES, DE MM. PIERRE BERTON ET CHARLES SIMON

L'abondance des matières — cliché consacré — nous a empêché jusqu'ici de parler de Zaza. Le succès du premier soir garantissait d'ailleurs de longs mois d'actualité à la critique de cette œuvre distinguée.

Zaza est une étoile, de café-concert, de province il est vrai, mais non pas une étoile « en herbe » comme imprimajadis un feuilletoniste ami des métaphores audacieuses. Son talent et son charme révolutionnent la sous-préfecture au firmament de laquelle elle rayonne. Tous les jeunes gens du crû et les Parisiens de passage se sentent un peu plus du vague à l'âme. C'est un de ces derniers, Bernard Dufresne, qui parvient à fixer un astre lequel avait déjà légèrement erré, un camarade de planches, le comique Cascart s'étant rencontré dans son orbite. Bernard Dufresne est jeune, agréable mais

Cliché Bouillier. CASCART (M. Huguenot) ACTE I^{er}

son principal élément de séduction, c'est qu'il n'a pas l'air d'un amoureux transi. Loin de là même, Bernard a peur de l'amour. Zaza lui paraît trop séduisante pour être, comme on dit dans la jolie langue du jour, « plaquée » facilement sans déchirure pour le cœur du « plaqueur. » Il joue donc l'indifférent. L'étoile, selon l'usage, se pique au jeu, s'enflamme et un beau soir c'est elle-même qui fait sa déclaration. Elle la ponctue même par un certain baiser sur la nuque de Dufresne... Et nous voici en pleine idylle, le rideau du premier acte étant tombé ou à peu près sur le baiser de Zaza.

Au second acte, commencement de lune rousse. Non certes que les deux amoureux paraissent déjà las l'un de l'autre mais un mystère plane sur les faits et gestes de Bernard. Comment se fait-il que ses affaires le rappellent à chaque instant à Paris ? Pourquoi surtout un beau jour vient-il annoncer un grand départ pour l'Amérique ? Sans doute l'amant de Zaza ne vit pas de l'air du temps. Il est dans « les affaires » mais ses explications paraissent quelquefois confuses et Zaza s'en inquiète. Au retour surtout d'une dernière reconduite de son amoureux à la gare, elle se trouve avec Cascart, son « plaqué » du reste consolé du plaquage, et, de cet entretien d'ancien amant devenu ami, se dégage une révélation terrible. Si Bernard s'absente si souvent ce n'est pas pour le motif qu'il invoque. Ses affaires ont bon dos ; en réalité il va retrouver à Paris son foyer. Il est marié.

Vous devinez aisément que le troisième acte se passe à Paris. Zaza ne veut croire à la déclaration de Cascart que si elle a contrôlé sur place et elle court sur les traces de Dufresne. Elle a l'adresse de sa maison de commerce. Elle s'y précipite. Là on lui fait connaître le domicile particulier. Elle y bondit en compagnie d'une petite camarade. Bernard n'est pas chez lui. Reçue dans le salon, la diva attend, palpitante, prête à ne pas reculer devant une explication orageuse avec la femme légitime. Mais ce n'est pas Madame Dufresne qui ouvre la porte. C'est une main de petite fille et cette enfant, à peine entrée, est interrogée anxieu-

sement par Zaza, dit avec la naïveté de son âge tout ce que celle-ci se refusait encore à croire. Elle est bien et dûment la fille de Dufresne et de Madame Dufresne. Cascart n'avait pas menti.

Au quatrième acte, Zaza est retournée dans sa sous-préfecture le cœur brisé. Elle ne sait que faire. La rupture, sans doute, serait raisonnable, mais Zaza aime toujours ardemment Bernard. Elle n'a pas le courage de renoncer à lui. Et c'est ainsi que lorsqu'il revient, elle n'éclate pas tout de suite en colère. Elle joue la sérénité. Bernard qui n'a rien appris de la fugue à Paris, la croit sincère. Mais Zaza est trop femme, et amoureuse, pour cacher longtemps ses griets. Elle finit par tout confesser. Elle est allée à Paris, chez lui, Bernard. Elle a causé avec sa petite fille; elle a même échangé quelques mots de banalité avec sa femme qui, étant entrée dans le salon, a voulu savoir quelle était cette inconnue. Devant cet aveu Bernard s'irrite. De quel droit sa maîtresse a-t-elle violé son foyer ? Il lui reproche cette invasion avec dureté. Zaza s'exaspère à son tour et pousse ce cri mensonger : « J'ai dit à ta femme que j'étais ta maîtresse ». Hors de lui Bernard l'invective, lève la main sur elle... Pauvre Zaza ! Elle comprend tout alors. Elle n'a été qu'un passe-temps pour un Parisien désœuvré, bon bourgeois, bon père de famille et à peu près bon mari, puisqu'il ne s'offre que peu de frasques et qu'il ne badine pas dès qu'il s'agit de son repos domestique. C'est fini. Adieu, adieu l'amour, que Bernard parte pour l'Amérique comme il le dit, et plaise à Dieu qu'il ne revienne pas troubler un cœur encore tout plein de lui.

Il revient pourtant le cruel, et c'est ici le cinquième acte. Zaza qui est devenue une étoile, non plus en herbe, mais en pleine floraison pour continuer le trope malencontreux, resplendit maintenant à Paris. Bernard, un soir qu'il est allé l'entendre, se sent repris pour elle de ce qu'il a appelé justement le « revenez-y » et ce que les psychologues et les cuisinières condamnent justement sous l'appellation pittoresquement populaire de « le réchauffé ». Ils se retrouvent, ils causent longuement, très embarrassés de l'entretien et n'ayant plus rien à se dire, ils se quittent. Ils ne s'aiment plus et cependant une grande mélancolie embrume cet adieu final. Toute l'amertume du passé est remontée aux lèvres des amants.

Zaza a pleinement réussi. Vainement essaierais-je de dissimuler qu'une très grande part du succès revient à Réjane. D'aucuns ont dit que son rôle tient par trop exclusivement toute la pièce. Comment n'être pas tenté de faire la part de la lionne à une comédienne dont chaque mot, chaque geste sont épiés avec une égale intensité d'attention par l'oreille et par la lorgnette et qui, dans Zaza, s'est montrée égale, c'est tout dire, à elle-même.

GASTON JOLLIVET.



Cliché Bouillier. CASCART (M. Huguenot) ACTE II

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE
Librairie du FIGARO, 26, rue DronotDIRECTION ET REDACTION
24, Boulevard des CapucinesAGENCE DE PUBLICITÉ
24, Boulevard des Capucines

MARRAINE



Cliché Bouillier.

Mlle MEGARD (Rôle de JULIA DUBOURG)

Typographie Goyé, Paris.

PUBLICATIONS NOUVELLES

DE LA MAISON

GOUPIL & C^{IE}

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & C^{ie}

ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCESSEURS

PLANCHES FAC-SIMILE POUR PARAVENTS

D'APRÈS MADAME MADELEINE LEMAIRE



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Roses jaunes



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Hortensias

Hauteur 0^m81; largeur 0^m50



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Roses rouges

Prix de chaque épreuve tirée sur satin 100 francs
— — — — — tirée sur papier vélin 50 —



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Isola Bella, an V

Peintre : FLAMENG. — Graveur : VARIN.

Hauteur : 0^m60; largeur : 0^m78

125 épreuves d'artiste sur chine 160 fr.
25 — — — — — pour présentation 160 fr.
— avec la lettre sur chine 60 fr.



Copyright 1908 by Jean Bouscod, Manzi, Joyant & Co.

Malmaison, an X

Peintre : FLAMENG. — Graveur : VARIN.

Hauteur : 0^m60; largeur : 0^m78

125 épreuves d'artiste sur chine 160 fr.
25 — — — — — pour présentation 160 fr.
— avec la lettre sur chine 60 fr.

LE THÉÂTRE

N° 11

Novembre 1898.



THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE. — *Médée*, tragédie en trois actes de M. CATULLE MENDÈS.
(*Médée*, M^{me} Sarah Bernhard)

SOMMAIRE

« MÉDÉE », à la Renaissance, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

« COLINETTE », à l'Odéon, par M. FRANCISQUE SARCEY.

LE SPECTACLE AU GYMNASSE, « MARRAINE — 1807 », par M. GASTON JOLLIVET.

« CHAMPIONNET », au Théâtre des Nations, par M. LÉO CLARETIE.

LA MODE AU THÉÂTRE, par Madame CLAIRE DE CHAN-CENAY.

HORS TEXTE EN COULEURS :

« COLINETTE ». — Acte IV.

« 1807 ». — Scène V.



Théâtre de la Renaissance

MÉDÉE, TRAGÉDIE EN TROIS ACTES, DE M. CATULLE MENDÈS

« L'honneur sans plus, du vert laurier n'agrée. »
 C'est fut la devise d'un charmant poète, oublié aujourd'hui, Albert Glatigny, et ce sera toujours la règle des grands artistes et leur raison d'être. Ce beau vers nous hantait, au retour d'entendre la *Médée* de M. Catulle Mendès, pour qui, dans la circonstance, il semble fait.

Voilà en effet un théâtre rare : un théâtre où un poète et une tragédienne n'ont d'autres propos en tête que de présenter au public une œuvre d'art pur, sans savoir si cette œuvre a ce qu'il faut pour plaire, sans se soucier si elle est ou non « au goût du jour ». Monter une pareille tragédie, avec la résolution de n'en donner que trente représentations (l'interprète étant après cela réclamée par des engagements hors de Paris), jeter au public cet immense et passionné monologue, faut-il appeler cela un acte de courage ? Les artistes ne l'appelleront pas ainsi, car il n'y a rien de plus simple lorsqu'on a en vue uniquement de faire bien, et de cueillir ce vert laurier. En art, il n'y a pas de moyen terme : il faut travailler pour soi ou pour les autres. M. Catulle Mendès et Madame Sarah Bernhardt ont cette fois vaillamment travaillé pour leur seule satisfaction, et si celle des autres fut vive, ce n'a été que par surcroît.

Dans le petit remerciement au public que M. Catulle Mendès, ravi des acclamations qui s'adressaient à son œuvre et à sa créatrice, publiait le lendemain de la première, il se qualifiait, avec une certaine coquetterie de « vieux poète ». Il parvient difficilement à nous faire accepter l'épithète. A moins que la jeunesse ne finisse aujourd'hui par où elle commençait jadis, on n'écrit plus de tragédies quand on est vieux, surtout de tragédies qui vibrent d'une aussi intense et d'une aussi ardente jeunesse.

Il faut également faire un mérite à M. Catulle Mendès d'avoir simplement repris un vieux thème pour le renouveler par ses personnels dons de forme. C'est un bel et utile exemple, dont on s'est trop écarté en art pendant

ces dernières années. Le tort des auteurs d'aujourd'hui est de croire qu'ils apportent une idée nouvelle. Beaucoup s'étendent à la poursuite de cette chimère. Les maîtres d'autrefois ne mettaient pas leur effort à inventer des sujets : ils se contentaient d'avoir trouvé de nouvelles façons de les traiter.

La légende de *Médée* est un de ces thèmes durables. Elle est même un de ceux qui paraissent avoir exercé une particulière fascination sur les poètes tragiques. Pourquoi ? La raison n'en apparaît pas très clairement, puisqu'ils semblent généralement éviter ce qui doit dans cette fable les attirer le plus, ou, s'ils ne l'évitent pas, ils ne vont certainement pas jusqu'au bout de la splendeur et de l'horreur, qui en sont les deux éléments dominants.

La splendeur : *Médée* est un personnage quasi surnaturel ; les sortilèges les plus merveilleux lui sont familiers comme les plus atroces :

... Médée, une fois, par la foudre dorée
 Du jour, fut, en la nuit orageuse et gendrée.

Elle peut déchaîner les éléments, faire apparaître les ombres, les esprits de la terre et du ciel. En un mot c'est une magicienne. Or les poètes ont généralement dédaigné, le jugeant d'ailleurs peut-être trop faciles et trop extérieurs, les côtés fantasmagoriques du personnage. Pourtant il me semble que si Shakespeare avait eu fantaisie de traiter le sujet, il aurait montré *Médée* devant ses chaudières infernales, apprêtant les philtres, faisant s'accumuler les noirs troupeaux des nuées et se parant merveilleusement.

L'horreur, d'autre part : il est certain que la seule poésie à l'immunité de ne pas nous rendre intolérable, suprêmement odieuse, une mère qui tue ses enfants pour se venger de l'abandon de leur père. Or, non seulement les poètes tragiques ne nous montrent pas cette horrible action en scène, mais encore ils éprouvent tou-

jours le besoin d'y chercher les circonstances atténuantes. Dans le très intéressant examen que M. Mendès a fait de sa pièce, à l'exemple de nos grands poètes du XVIII^e siècle, il criti-



M. CATULLE MENDÈS

que cette tendance chez ceux qui ont traité le sujet de *Médée*. Il s'étonne, par exemple, que les uns aient imaginé une *Médée* tuant ses fils pour que Jason ne les lui enlève pas ; que les autres l'aient montrée cédant à un mouvement de fureur jalouse parce qu'ils couraient à la rivale... Or, lui-même, tout en donnant la vraie, la seule raison du meurtre (*Médée* tue ses enfants parce qu'elle aime, et pas pour autre chose), n'a pas pu se soustraire à la très douteuse obligation de lui fournir un semblant d'excuse dans un redoublement de trahison de la part de Jason.

En voyant, chez tous ces poètes, à la fois cette attraction vers

le sujet et cette crainte de l'accepter jusqu'au bout dans toute sa splendeur et dans toute son horreur, dans son merveilleux de féerie et dans son atrocité d'égorgeage, faudrait-il penser que *Médée* appartient à la catégorie des « faux bons sujets » ? Très franchement, au risque de nous faire honnir par les ombres d'Euripide et de Corneille et par le très vivant, très jeune et non vieux poète Catulle Mendès, nous ne serions, ainsi que M. Sarcey, pas absolument éloignés de le penser.

D'ailleurs, sans tomber dans la théorie de l'art pour l'art, le sujet vaut surtout ce que vaut la forme dont on l'a revêtu, et celle que jeta M. Mendès comme un riche manteau sur l'action



Globe Répét. IRBON CHÉON JASON MÉDÉE
 (M^{lle} M. Mareilly) (M. Jahan) (M. Al. Darmont) (M^{lle} Sarah Bernhardt)
 CALLIDICE DAPHNÉ
 (M^{lle} Bl. Dufréne) (M^{lle} Seylor)
 ACTE I^{er}

sanglante, a été vraiment splendide. Ces beaux vers, ces scènes à la fois antiques et modernes, ont décidé du succès de la pièce.

Le poète tragique a, par un caprice que nous nous expliquons par le noble désir d'accumuler les difficultés pour s'en tirer avec plus d'honneur, accepté docilement la vieille règle des trois unités. Il ne faut pas l'en blâmer, au contraire. Il a compris, ainsi que le musicien, M. d'Indy, qui a écrit la musique de scène, que, sur des coupes traditionnelles on pouvait épandre les plus audacieux développements. M. d'Indy a revêtu d'harmonies neuves, à ce point qu'elles ont déconcerté le public, des idées d'une simplicité et d'une noblesse qui nous ont fait penser à Gluck qu'il semble avoir ici pris pour modèle. De même M. Mendès, en se soumettant aussi humblement à la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action, a souvent fait parler ses personnages en une langue libre, nerveuse, éblouissante qui aurait, beaucoup plus que celle du *Cid*, effarouché les pointilleux commentateurs de la vieille Académie française. Mais les délicats de ce temps, qui savent que contrairement à l'usage il est beau de faire sur des pensées antiques des vers nouveaux, y ont pris un plaisir extrême.

L'action s'ouvre sur un tableau de fêtes, mais qu'un contraste accentué, contraste qui sera la base de toute la tragédie. Le palais des rois éolides, resplendissant, est porté à porte avec l'affreux temple d'Hécate, mystérieux et inquiétant amas de rocs, défendu par une lourde porte d'airain. Et tout à l'entour, c'est Corinthe, délicieuse et fleurie. Les jeunes filles chantent l'épithalame de Créuse et de son héroïque époux Jason. Le couple radieux arrive, acclamé et rentre dans le palais tandis que sinistre, la voix de *Médée* est entendue entre les rocs, clamant le malheur et l'anathème.

C'est l'abandonnée, ainsi que le conte aux jeunes filles et aux femmes, la vieille nourrice de l'épouse trahie, ne cachant pas ses alarmes :

... Je tremble en mon cœur, sachant quelle est Médée !
 J'ai peur qu'un soir, d'un astre infatigable guidée,
 Dans la maison qui fut sa maison, vers le lit
 Qui fut son lit, tâtant les longs murs que pâlit
 La complaisante horreur d'Hécate maternelle,
 Elle entre, et, le fer nu sur l'épouse nouvelle
 Et l'époux, couple heureux que l'amour resserra,
 Les éveille d'un coup qui les rendormira...



Callidice (M^{lle} Blanche Dufrene)

Elle craint même pour les enfants auxquels cette mère a cessé de sourire !

Nous apprenons ensuite que Médée va être bannie par Créon, père de Créuse et maître de Corinthe. Mais la voici... Eperdue et furieuse, inquiète et menaçante, elle interroge et s'indigne. Elle trouve parmi les Corinthiennes des sympathies qui l'induisent à s'épancher douloureusement :

Vous habitez la ville où votre mère est née,
Vieille, tu te souviens de tout ce que tu vois
Si l'on te parle mal, tu reconnais la voix
Et c'est une douceur dont s'émousse l'offense.
Jeune femme, tu peux, aux sœurs de ton enfance
Demander la pitié des torts de ton mari;
Vierge, si tu te plains après avoir souri,
Ton frère te console, enfant qui te ressemble,
Avec des jeux que vous avez appris ensemble.
Mais moi, qu'un traître amant traina comme un butin,
De ma chère patrie, en ce pays lointain,
Moi qu'il outrage et laisse, après m'avoir volée,
Sans parents, sans amis, je n'ai, moi, désolée,
Sur le sol étranger trop cruel pour s'ouvrir,
Ni des bras où pleurer, ni des cœurs où souffrir !

Créon ne la chasse qu'en tremblant, tant est terrible sa réputation de sorcière et violente son ironie :

Donneuse de trésors, je suis la mendiante
Importune du seul salaire qui me tente;
Je suis la veuve, ayant vendu tant de maris;
Et la coupable : c'est moi, moi, pour quelques cris
Dans ces rochers, de deuil et de plainte impuissante...
Et, là haut, dans mon lit, Créuse est l'innocente !...

Elle sait feindre pourtant, pour se mieux venger, et elle obtient de Créon, après avoir supplié et remercié, de demeurer un jour et une nuit encore dans Corinthe... C'en est assez ! « Elle prévoit de tels désastres, qu'elle rit ! » Et elle rentre dans le temple d'Hécate pour y implorer les plus atroces inspirations, cependant que revient, contrastant avec ces menaces, l'écho du gracieux épithalame.

Le second acte a entraîné décidément le succès. Madame Sarah Bernhardt qu'on avait trouvée peut-être un peu heurtée au premier, a été cette fois merveilleuse de passion, d'amour, d'égaré. Lorsqu'elle apparut, radieuse et parée de vêtements clairs, au seuil du temple d'Hécate, ce fut une impression de charme et d'inquiétude.

Un exquis interlude de babillages virginaux et de cortèges guerriers précède la rencontre de Médée et d'Égée, qui offre à la bannie l'hospitalité. Ce personnage est un peu bien sacrifié et j'imagine que les spectateurs non au courant de la fable n'ont pas très clairement compris son intervention. Mais ce n'est pas là que sont l'intérêt et l'émotion. Ils sont dans la double et terrible rencontre entre Médée et Jason. Certes Jason est un soudard assez odieux, et jadis mon maître et ami La Pommeraye aurait écrit que ce n'était pas un « personnage sympathique. » Il fait le bravache et le fat. Médée le voit toujours beau :

Ah, si vous l'aviez vu venir du couchant rose !

Mais pour nous, il est assez insupportable surtout quand il engage cette conversation sur un ton de parfaite ingratitude :

JASON
Et de quels crimes donc m'accuses-tu ?

MÉDÉE
Des miens !....

JASON
C'est pour ces crimes-là que la Grèce t'abhorre !

MÉDÉE
C'est pour ces crimes-là que la Grèce t'honore !

JASON
Qui n'y mit point la main n'en porte pas le faix...

MÉDÉE
Puisqu'ils t'ont profité c'est toi qui les as faits !

JASON
Tu crois t'appartenir ? Non pas, tu te soumetts ;
Et tu m'a bien servi parce que tu m'aimais.

MÉDÉE
Parle encore, j'écoute et je suis étonnée.

JASON
Ton salaire de tout, c'est de t'être donnée....

JASON
Je n'ai rien à craindre en ce beau jour.

MÉDÉE
Rien ? Pas même, imprudent, ce que fut mon amour ?

JASON
Il t'en reste encore trop pour être de la haine.

Voilà un beau vers, mais un bien écœurant sentiment de bellâtre. Disons en passant que ce ne fut pas un faible mérite chez M. Darmont de ne pas rendre ce personnage absolument méprisable; au contraire, il parvint à lui conserver beaucoup de dignité.

Une scène effrayante succède: celle où Médée tient ses enfants entre ses bras, et parmi les femmes terrifiées, laisse entrevoir ses desseins. Ils iront, ordonne-t-elle, porter à Créuse le voile superbe et empoisonné; ils reviendront porteurs de la bonne nouvelle lorsque ce voile aura fait son office... Alors !...



Créon (M^{lle} M. Labridy) - SAPHIRE (M^{lle} Seylor) - CALLIDICE (M^{lle} Bl. Dufrene) - LES MATRONES

ACTE III. — INVOCATION A LA LUNE

De ces mains que baises de parjures serments,
Sur ces genoux que, d'or et de victoire avide,
Embrassa si souvent un suppliant perfide,
Vous que du lâche époux, virile, j'engendrai,
Je vous... ce qu'il faut faire, enfin, je le ferai !

A ce moment nous avons frémi, car à la façon dont elle pressait ses enfants contre elle, égarée, les mains tremblantes de menaçantes caresses, nous avons vu l'avenir, nous avons eu la certitude de la noire action...

Cependant Jason n'était pas assez odieux, au gré de la nature et au gré du poète. Il faut qu'il ajoute la nouvelle insulte, la nouvelle humiliation et douleur d'une fourberie. Pourquoi ? parce qu'il a peur ! Il seint alors de vouloir reconquérir Médée. La scène est peut-être la plus belle de tout l'ouvrage, non pour l'odieuse duplicité du fat qui s'aggrave d'un lâche, mais pour la faiblesse même de Médée, pour cette reprise d'amour, où la magicienne redevient crédule et femme :

MÉDÉE

Quel mal me viens-tu faire et quel piège me tendre ?

JASON
J'apporte le bonheur de jadis, et plus tendre !...

MÉDÉE
Toi ! le bonheur après mes gloires en débris !

JASON
De quoi te plaindrais-tu, s'il était à ce prix ?
Sache d'abord que j'ai voulu cet hyménée
Non pour le trône offert, mais pour toi, détronée.
Pour tes fils qui me sont plus chers d'être les tiens.

MÉDÉE
De sorte qu'à trahir tes serments, tu les tiens !

JASON

Oui.

MÉDÉE
C'est par l'amour seul de l'ingrate Médée
Que Créuse sera dans tes bras fécondée !

JASON

Oui....

J'ai su d'un autre hymen, sans que mon cœur s'éprit
Faire un royal refuge à notre hymen proscrit.

MÉDÉE

Comme elle tisse bien sa toile d'araignée,
L'astuce, qui lui fut par moi-même enseignée!

En vain elle lui crie avec un mépris terrible: « Tu mens! je le sais! je le sens! » Il faut qu'elle succombe au piège qu'elle voit. Alors que de beaux vers! Celui-ci, par exemple:

Oh! combien pour mon cœur mon cœur a de mépris.

Ou celui-ci encore:

Menteur, qui m'as reprise et non persuadée!

Médée exige une preuve à la sincérité des beaux discours de Jason. Elle veut qu'il déserte la couche nuptiale, et après un semblant de résistance, il ne lui en coûte guère de promettre. Alors elle éclate en adoration, elle exulte d'amour. Et pourtant, une fois encore, lorsqu'il a disparu, elle demeure sur un doute et sur une menace:

Et vous, célestes dieux, si vous
[ne voulez pas
Que, stupeur de la vie et sursaut
[des trépas,
Inconnu de la Terre, imprévu du
[Tartare,
Un crime sans égal en sa hideur
[sans tare
Rebrousse l'astre et l'ombre et
[l'éclair ralenti,
Faites, ô dieux prudents, qu'il ne
[n'ait pas menti!

Le dernier lever du rideau, quoi que l'acte se passât dans le même décor, a produit une vive impression: les groupes de femmes s'arrangeaient harmonieusement dans la nuit, tandis que, dolente et anxieuse, Médée demandait d'une voix palpitante s'il n'allait pas venir, ce Jason si attendu.

Elle ne tarde pas à avoir l'impitoyable certitude, à apprendre que Jason et Créuse ne se sépareront point:

Vers les appartements d'hymen,
[couple éivré,
Ils vont, les yeux époux déjà....

Tout est décidé alors... Médée envoie ses enfants, naïfs porteurs de présents de mort; et elle est là, dans une attente farouche, dans une impatience qui ne tardent pas à se changer en un effrayant triomphe. Ah! ce rire de Madame Sarah Bernhardt, nous l'entendrons longtemps résonner à nos oreilles, rire affolé et haletant, lorsque les nouvelles lui arrivaient de la mort de Créuse et de la réussite de ses enchantements! Rire de fave et de femme outragée qui s'est vengée à souhait. Puis ce fut, comme un coup de fouet, l'indicible accent de mépris avec lequel elle lança ce mot: « Coquette! » en apprenant que Créuse avait pris plaisir à se contempler parée du voile fatal. Et sa fureur en entendant que Jason la pleure:

Il serre dans ses bras son effrayant trésor!

C'est cette dernière exaspération qui décide du massacre des enfants par la mère. Car, jusqu'au dernier moment, Médée espérait encore, et c'est en cela que M. Catulle Mendès a

fait preuve de connaissance parfaite des cœurs amoureux:

Il peut venir, sans que Créuse le rappelle,
Puisqu'elle est une morte et puisque je suis belle!

Elle ne peut comprendre qu'il la regrette:

Quoi! cadavre!...

LA NOURRICE

Il l'adore!

MÉDÉE

Et hideuse?...

LA NOURRICE

Il l'embrasse!

Nous avons eu tant d'émotions violentes, que le reste a paru presque affaibli. Je ne sais pourquoi M. Catulle Mendès a fait se passer le meurtre hors de la scène. La vue pouvait se supporter de cet égorgement de ses enfants par Médée, puisque Delacroix, entre autres, l'a magnifiquement retracé dans la peinture si tragique du musée de Lille. Mais il est probable que le poète n'a pas voulu recourir à de trop faciles violences exercées sur les nerfs des spectateurs et qu'il a préféré devoir l'émotion au seul pouvoir des vers.

Les mêmes préoccupations, nous l'avons déjà remarqué plus haut, l'ont conduit à adopter les formes les plus rigoureuses de la tragédie classique. S'il n'était coupé par deux ou trois mouvements de scène et repris par des personnages différents, le récit de la mort de Créuse serait une façon de récit de Thémistocle, appliqué, il est vrai, à une action plus directe et à une situation plus émouvante.

Peu nous importe après cela que Jason reparaisse défait et misérable, et que Médée disparaisse pour

Monter à l'horizon comme une
[horrible aurore.

Au contraire, il est bon que la tragédie se conclue rapidement et il ne faut pas qu'on ait le temps de chercher la moralité, s'il en est, à cette histoire de passion.

Nous n'avons, par cette analyse, donné qu'une idée rapide de la tragédie de M. Mendès. Insistons sur ce point que ce fut, vers, musique, déclamation et mise en scène, une véritable œuvre d'art. Peut-être, malgré la noble préoccupation de suivre les traces des maîtres les plus grands de l'art classique, l'inspiration d'Euripide est-elle ici un peu modernisée par des analyses de passion et de nerfs où l'antiquité ne se complut pas, et Phidias a-t-il été un peu retouché par une main moins sereine que celle qui décora le Parthénon? Mais il faut être de son temps même lorsqu'on s'est proposé d'être de tous les temps et de recueillir « sans plus, l'honneur du vert laurier ».

ARSÈNE ALEXANDRE.



Clara Roger.

JASON (M. A. Darmont)

IIIe ACTE



Clara Roger.

M. GABRIEL MARTIN

M. GINISTY, directeur

M. LESÔTRE

M. DERRIEN, régis.-général

M. FOUCAULT, 1^{er} régisseur

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

COLINETTE, PIÈCE EN QUATRE ACTES DE MM. G. LENOTRE ET GABRIEL MARTIN

ColINETTE est une de ces pièces qui semblent faites pour que les journaux qui accompagnent d'illustrations le compte rendu obligé prennent plaisir à les conter au public.

C'est que tout l'agrément de l'œuvre est dans la variété et la grâce des tableaux qui s'y succèdent. Vous avez tous vu *Madame Sans-Gêne*. Ce n'était certes pas une comédie indifférente, puisqu'il s'y trouvait un premier acte délicieux et au troisième acte une scène qui est une des plus piquantes et des plus agréables que Sardou ait jamais écrites. Il n'en est pas moins vrai qu'une bonne part de l'incroyable succès de *Madame Sans-Gêne* peut être attribué à l'extraordinaire adresse avec laquelle l'auteur avait ménagé des exhibitions de costumes et ce que l'on appelle aujourd'hui, non sans quelque emphase, une reconstitution de l'époque.

Vous n'avez pas oublié, j'imagine, au premier acte, ce mélange de soldats, d'hommes du peuple et d'émigrés chez une blanchisseuse; au second, cette fête dans un palais où l'on admirait les toilettes des plus célèbres beautés du Premier Empire. La comédie avait sans doute du mérite par elle-même; mais l'exactitude et la somptuosité de ses tableaux avaient pour une large part contribué à exciter la curiosité du

public. On était allé chercher à *Madame Sans-Gêne* autant une satisfaction des yeux éblouis et charmés qu'un plaisir de l'esprit.

C'est par là que la comédie historique, ou si le mot vous semble bien imposant et un peu prétentieux pour la chose, c'est par là que la comédie anecdotique plaît à la foule, même alors qu'elle n'est pas, comme dans *Madame Sans-Gêne* ou dans la *Partie de Chasse d'Henri IV*, traitée de main de maître.

C'est par là que *Colinette* a réussi. Il faut bien le dire: la première représentation de *Colinette* avait été froide, et nous nous étions retirés n'augurant pas un long avenir de représentations fructueuses pour l'œuvre nouvelle que l'Odéon venait de nous représenter. Nous nous trompions, comme il arrive souvent, quand on suppose chez le grand public des goûts d'amateurs raffinés. *Colinette* a vu, jour à jour, croître le chiffre de ses recettes quotidiennes, et elle ira loin, malgré les prédictions fâcheuses, et il n'y a qu'un mot à répondre aux doléances des lettrés qui s'étonnent: le public s'y amuse, et le public va partout où il s'amuse; il est même permis d'ajouter qu'il ne va guère que là où il s'amuse. — A-t-il donc si tort, après tout? est-ce que



Clara Roger.

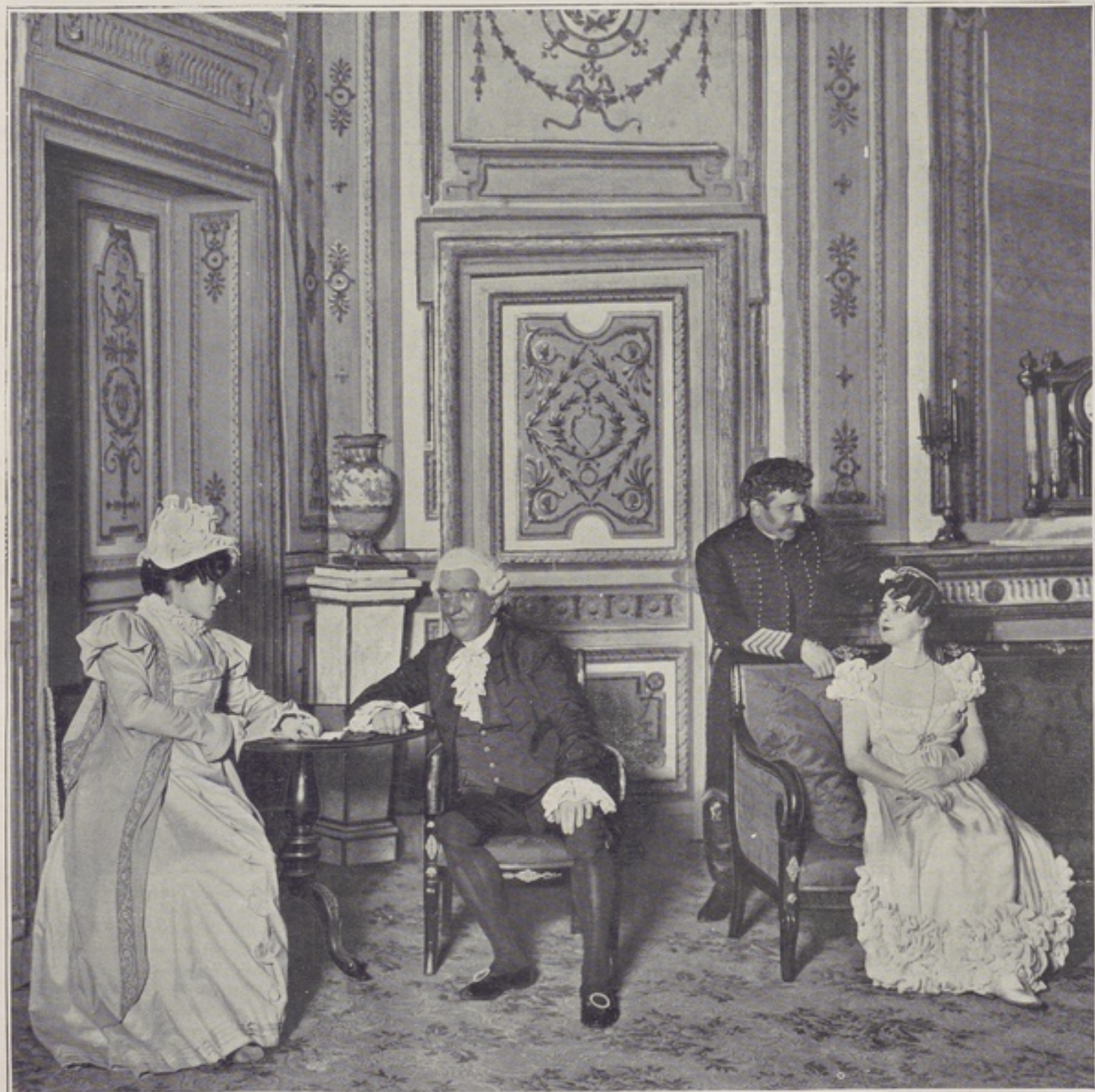
Mlle YAHNE

(Rôle de Collette)

le théâtre n'est pas par essence un lieu de récréation pour l'esprit? Il y a sans aucun doute des délassements de toutes sortes; mieux vaut préférer les plus nobles. Mais le premier devoir des plus nobles même est de délasser, puisque ce sont des délassements.

Dans la comédie anecdotique, les auteurs n'ont pas pour

objet principal de nous intéresser à une fable habilement aménagée, ni de nous peindre les caractères et les passions des personnages qui doivent y prendre part. Tout leur soin, le principal de leur soin tout au moins, consiste à faire ce qu'on appelle de la couleur locale. Ils prennent un souci extrême du mobilier, du costume, du bibelot, de la mise en scène. Là-dessus, ils sont



Clotilde Mérol. MADemoiselle VICTOIRE (M^{lle} Jane Biéry)

LE DUC DE ROUVRAY (M. Cornaglia)

JACQUES DE ROUVRAY (M. Borguet) COLETTE (M^{lle} Yahne)

ACTE I^{er}

d'une exactitude et d'une sincérité à défier le plus truqueur des marchands de curiosités de la Capitale.

Ils s'efforcent ensuite de piquer industrieusement dans leur pièce tous les mots, historiques ou non, mais légendaires, que les mémoires du temps attribuent à ces personnages. Ils intercalent dans le tissu, presque toujours assez mince et fort lâche du drame, des récits d'anecdotes qui n'ont avec lui qu'un rapport

lointain, qui n'en ont même point du tout le plus souvent. Ils s'imaginent ainsi donner un tableau complet et vivant de l'époque.

Ce tableau est parfois très agréable à regarder. Je vous parlais tout à l'heure de *Madame Sans-Gêne* et de la *Partie de chasse d'Henri IV*. Il arrive aussi, sans qu'on sache trop pourquoi, que le public regimbe. Les *Merveilleuses* de Sardou, malgré



Clotilde Mérol.

COLETTE (M^{lle} Yahne)

LOUIS XVIII (M. Chelles)

Typographe Goupil, Paris.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON
COLINETTE (ACTE IV)

l'acte du Palais-Royal qui était charmant, n'ont point réussi. Tout dernièrement encore, nous avons vu *Paméla*, malgré le talent de Madame Réjane, trainer péniblement un nombre restreint de représentations. Il y a de ces mécomptes, de ces inexplicables mécomptes, dans la comédie anecdotique. Le chef-d'œuvre du genre, c'est la *Partie de Chasse d'Henri IV*, de

Collé. C'est que Collé s'est contenté de mettre tout uniment une histoire et de l'histoire en scène.

M. Lenôtre, un des auteurs de *Colinette*, est un passionné fureteur d'archives, qui a porté tout l'effort de ses recherches sur la Révolution française et sur la Restauration. Il a même écrit sur ces deux époques des ouvrages où il marque son goût



CH. MALOT.

COLETTE (Mlle Yahné)

M. D'ALBARÈDE (M. Darnoville)

ACTE II

pour les menus faits, pour les anecdotes inconnues, pour les coins mystérieux de l'histoire. Il aime le bric-à-brac, il se plaît aux détails rares et pittoresques; aussi en a-t-il chargé et surchargé sa comédie de *Colinette*.

Le marquis de Rouvray est le fils d'un émigré. Mais, sur le conseil même de son père, il s'est rallié à l'Empire. Il a pris du

service, et comme, en ce temps-là, on avançait vite, il est colonel à trente ans. Il épouse Mademoiselle Colette Pradels, fille d'un banquier, à qui l'Empereur a donné pour dot les biens de la famille de Rouvray, qui avaient été, de par la loi portée sous la République contre les émigrés, confisqués par la Révolution.

Au retour des Bourbons, les Rouvray, oncle et tante du

marquis, rentrent en France avec leur roi et s'installent chez le jeune ménage — le roi a laissé au marquis son grade et lui a retiré son régiment. Tout le premier acte, qui est d'ailleurs fort agréable, se passe à nous montrer les habitudes de vie et de langage des émigrés, en contraste avec les mœurs nouvelles que représentent le marquis, officier de l'empire, fanatique de l'Empereur, et sa bonne petite roturière de Colinette qui s'adorent et se moquent tout bas de ces vieux trumcaux.

Ces sortes de scènes amusent toujours le public. Il est ravi quand il voit les prétentions aristocratiques d'un vieil imbécile

de marquis ou les impertinences d'une marquise rabattues par une phrase simple ou piquante d'une gentille bourgeoise. Rappelez-vous Madame Sans-Gêne frappant familièrement sur la cuisse d'un duc, ou lui lâchant en plein visage un mot populaire qui lui cloue le bec.

Colinette est donc traitée du haut en bas par ses beaux-parents, qui lui font durement sentir la distance qu'il y a entre la fille d'un banquier et une dame de haut parage dont les aïeux se sont illustrés aux croisades. Mais voici qu'on apprend que Sa Majesté le roi Louis XVIII l'a distinguée et lui a fait des



Clotilde Maïrot. DUC DE ROUVRAY (M. Cornaglia) DE PUYGIRON (M. Goullis) VICTORINE (M^{lle} Béryl) COLINETTE (M^{lle} Yahne) COMTESSE DE CINTRAY (M^{lle} Dehou) PULCHÉRIE (M^{lle} Bozob)

ACTE III

vers. Or il se trouve que Madame du Cayla, la maîtresse — ou si le mot vous semble, quand il s'agit de Louis XVIII, impliquer des relations dont il n'est pas capable, la favorite — du roi est en disgrâce. C'est un horizon qui s'ouvre. On s'empresse autour de Colinette, on pressent en elle la future dispensatrice des grâces royales. On lui fait la cour.

Colinette est une bonne fille et une gentille femme. Elle ne s'en fait point accroire et elle adore son mari. Elle s'amuse avec lui de ce revirement, et elle blague très spirituellement ces vilaines gens qui comptent édifier leur fortune sur sa honte.

Jusqu'à présent, nous n'avons eu qu'une succession de scènes épisodiques, pas trop bien reliées les unes aux autres, mais agréablement présentées; nous n'avons pas encore vu poindre un soupçon de drame.

Attendez. Voici qu'arrive en grand mystère à l'hôtel un homme déguisé. C'est Cottier, un général de l'empire, condamné

à mort pour le rôle qu'il a joué dans les Cent-Jours, traqué par la police, et qui vient demander l'hospitalité à son compagnon d'armes, Jacques de Rouvray. Jacques, bien que rallié à la cause royaliste, a gardé un fidèle souvenir aux gloires impériales. Il ouvre les bras tout grands au proscrit; il lui promet de le cacher jusqu'à ce qu'il ait pu lui faciliter un moyen d'évasion. En attendant, il le dérobera à tous les yeux; mais il ne peut faire autrement que de mettre Colinette dans le secret.

Nous avons tous cru, à l'apparition de ce général condamné à mort et cherchant un refuge chez un royaliste, que c'était lui qui allait devenir le pivot du drame.

Oh! que ce drame sera vide d'événements! il n'y a rien ou presque rien dans le second acte. Cottier veut partir afin de ne pas compromettre ses hôtes; mais il n'a point de passeport. Il faut lui en procurer un. Colinette, à qui le comte d'Albarède, un vilain homme, l'entremetteur bénévole des plaisirs du roi, vient

proposer la place de lectrice près de Sa Majesté, insinucé à ce digne gentilhomme que, pour accepter ces fonctions honorables, il lui faut éloigner son mari. Il n'y a qu'à donner à ce mari une mission en pays étranger; pour remplir cette mission, il a besoin d'un passeport. Le brave d'Albarède donne dans le piège; il est un peu bien nigaud pour des fonctions si délicates. Il a tout justement un passeport sur lui; il le signe et le tour est joué. Cottier pourra partir.

Et c'est tout le second acte.

Le troisième n'est qu'un joli intermède, à la Sardou, mais sans le tour de main du maître.

Colinette a été invitée par le roi à un concert de la cour. On lui essaie une robe, ainsi que vous pouvez le voir dans une des photographies dont ce texte est illustré. Sa tante la pare de ses mains et lui glisse à l'oreille des recommandations qu'elle devra faire parvenir au roi. Chacun s'empresse autour de la nouvelle favorite. Colinette écoute en souriant ces flatteries et promet tout ce qu'on veut. Elle a son idée, l'idée de derrière la tête.

Au moment de partir, elle déclare qu'elle a la migraine et qu'il lui est impossible de paraître au concert du roi. Voilà ses parents consternés; voilà le comte d'Albarède déconfit et penaud; tous partent sans elle. Et tout aussitôt elle bat des mains, elle appelle son mari, et elle apporte une petite table toute servie comme pour un en-cas. Elle entend faire la dinette avec son mari, tandis que le roi l'attend à sa fête.

Vous reconnaissez bien là les procédés de Sardou.

Ils sont en train de causer et de rire, quand on frappe à la porte. Ils n'ouvrent pas; on insiste; c'est au nom du roi. Tous deux s'effarent. Cottier sans doute a été arrêté. Justement, Jacques de Rouvray a dans sa poche des papiers importants que le proscrit lui a confiés avant de partir. Ces papiers sont, à ce qu'il paraît, horriblement compromettants. Rien ne serait plus simple, puisqu'on n'a pas encore enfoncé la porte, que de les jeter au feu; il y a justement dans la cheminée un brasier tout allumé. Mais la poétique de Sardou ne veut pas que les choses se déroulent de façon si simple. Jacques de Rouvray court éperdu aux portes, aux fenêtres, et c'est seulement lorsque l'officier lui signifie l'ordre d'arrestation, qu'il passe les papiers à Colinette en lui disant tout bas: brûlez-les.

L'officier les saisit au passage.

« Trop tard, monsieur, » lui dit-il.

Eh! oui, c'est ce dont nous nous plaignons tous dans la salle. Trop tard! mais que ne se dépêchait-il pas! on eût dit vraiment qu'il l'avait fait exprès. Et c'est qu'en effet, il l'avait fait exprès pour avoir une scène mouvementée et pathétique, pour avoir un coup de théâtre.

Ces trois premiers actes nous avaient paru trainants, quoi-

qu'ils fussent égayés par-ci par-là de jolies scènes épisodiques, d'historiettes amusantes et de piquantes allusions.

C'est le quatrième acte qui, le premier soir, avait ranimé l'attention un peu languissante du public; c'est lui qui, aux représentations suivantes, a emporté le succès.

Quand le rideau se lève, nous sommes aux Tuileries, et c'est Louis XVIII qui est en scène, assis sur un fauteuil et la jambe droite étendue sur une chaise. Car le roi souffre de la goutte. Chelles a reproduit avec beaucoup de bonheur la figure légendaire de ce roi boursoufflé et fin, majestueux et bonhomme, dont les contemporains se sont tant moqués. Cette exactitude dans la ressemblance a fait un plaisir infini aux spectateurs qui ont dès lors paru prendre un vif intérêt à l'action.

Colinette vient demander au roi la grâce de son mari. C'est un brave homme que ce roi et il serait ravi de faire ce petit plaisir à Colinette, qu'il trouve jolie et séduisante. « Mais, lui dit-il, si je vous accordais ce que vous sollicitez, après tous les mauvais bruits que l'on a répandus sur l'affection que je vous porte, on ne manquerait pas de dire que cette grâce a été payée du déshonneur de votre mari, et la mort lui serait moins douloureuse que cette honte. »

Il semble que l'on soit acculé à une impasse. Mais fiez-vous aux élèves de Sardou pour trouver une issue.

A plusieurs reprises, dans le cours des trois premiers actes, on nous avait parlé de l'évasion de Lavalette, qui était l'histoire du moment. Madame Lavalette avait obtenu la permission de voir son mari une dernière fois en prison. Elle lui avait prêté ses vêtements; et le comte s'était sauvé sous le déguisement, tandis que sa femme attendait pour répondre aux guichetiers et au bourreau.

Louis XVIII imagine de se payer pour lui tout seul une seconde représentation de cette évasion:

« Madame, dit-il à Colinette, votre mari est sous bonne garde dans cette chambre à côté. Allez le voir; vous avez vingt minutes pour lui faire vos adieux. »

Il continue d'expédier les affaires et cause avec le comte d'Albarède des nouvelles du jour. La chambre du prisonnier s'ouvre et nous en voyons sortir une forme de femme, enveloppée de crêpes de deuil. D'Albarède a des soupçons et se précipite au-devant pour l'arrêter.

« Laissez passer », lui crie impérieusement le roi.

Tout cela est un peu enfantin et sent son guignol. Mais le public est enchanté, et la pièce se termine au milieu des applaudissements.

La pièce est montée avec goût et fort bien jouée. Mademoiselle Yahne est très gentille dans Colinette; Henry Burguet plein de chaleur dans Jacques de Rouvray, et Chelles a dans le roi Louis XVIII enlevé tous les suffrages.

FRANCISQUE SARCEY.



Clotilde Maïrot. COLINETTE (M^{lle} Yahne) LOUIS XVIII (M. Chelles)

ACTE IV

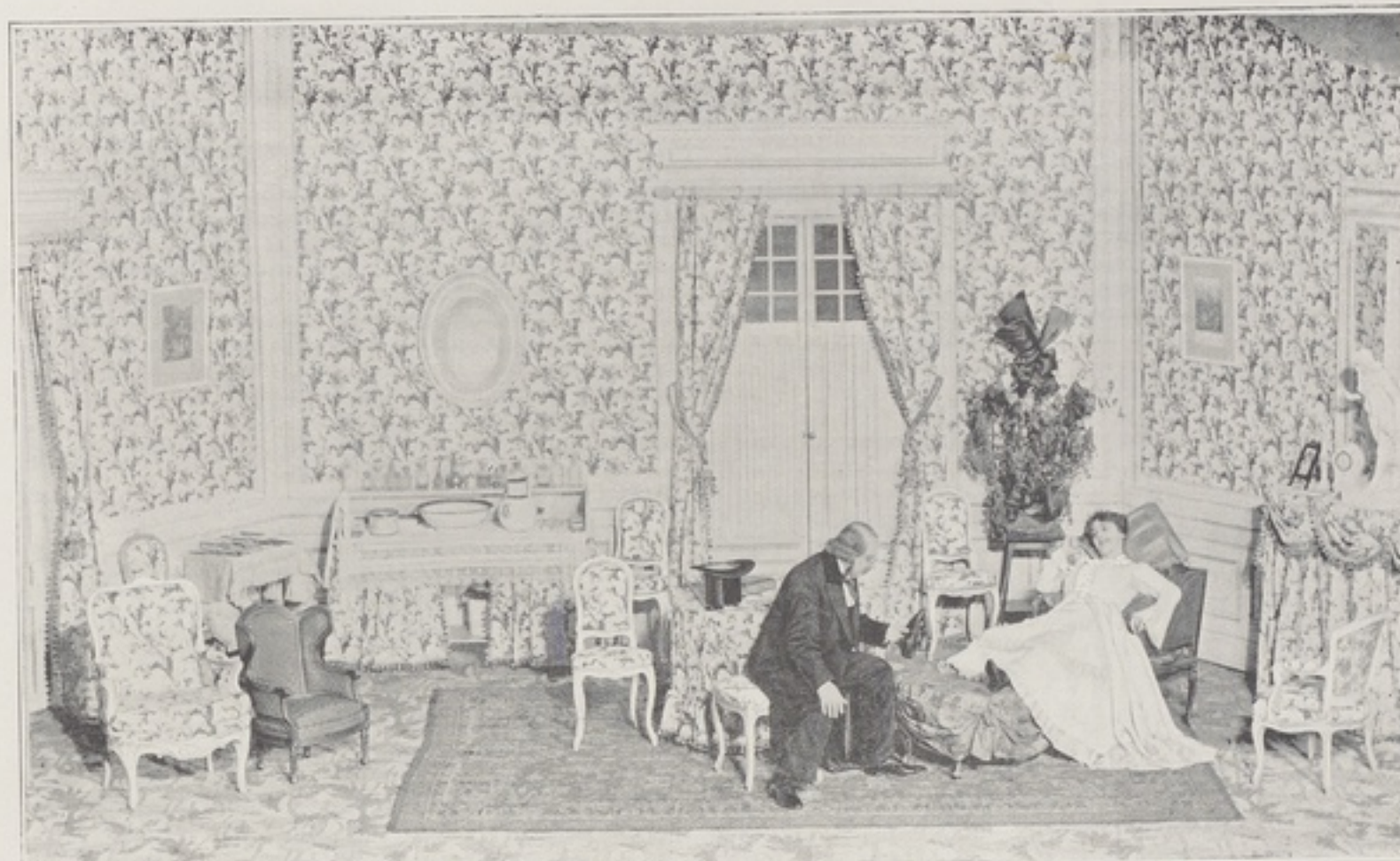


Clélie Boyer.

Typographe Gayé, Paris.

GYMNASE DRAMATIQUE

MARRAINE

Julia Dubourg (M^{lle} Mégard)PITON-LABAUMETTE (M. Hogwécl) JULIA DUBOURG (M^{lle} Mégard)1^{er} ACTE

GYMNASE DRAMATIQUE

MARRAINE, COMÉDIE EN TROIS ACTES, DE M. AMBROISE JANVIER

Au lever du rideau, dans un cabinet de toilette « dernier cri », admirable manufacture de conseils judiciaires, Julia Dubourg, la théâtrreuse, évolue. En même temps qu'elle se passe les ongles au polissoir ou se regarde sans déplaisir devant la glace, elle cause avec Violette, une jolie jeune fille — sa filleule pour tout le monde, — sa fille en réalité, mais qu'elle n'a jamais voulu déclarer telle, car, professionnellement, elle n'a aucun intérêt de clientèle à faire cette révélation. Mais, filleule ou fille, il faut que Violette se marie. Julia s'est mis cette idée d'embourgeoisement dans la tête et elle n'en démordra pas. Déjà elle a jeté la sonde dans « le monde ». Une ancienne marchande de curiosités de la rue Laffite, Madame Fauconnet, qui possède un fils dans les assurances, a été tâchée avec quelque succès. Le fils Fauconnet, jeune homme austère et rangé, n'est pas de ces curieux qui s'informent avec insistance d'un passé de belle-mère. Devant une dot ronde il fermerait les yeux et ouvrirait les mains.

Julia a fait à sa marotte un sacrifice coûteux dans le sens exact de l'adjectif. Elle vient de rompre une liaison très rémunératrice, qui avait le tort d'être bruyante, affichante, « folle fête », et maintenant elle rêve le protecteur de tout repos, l'homme rassis et mystérieux, presque anonyme, comme les Sociétés de ce nom, mais comme quelques-unes d'entre elles aussi, à responsabilité illimitée, au point de vue « galette ».

Où se trouve ce phénix ? d'autres diraient ce dindon. Julia se le demande et le demande tout haut, une fois sa fille partie, à deux types amusants de femmes hantant chez les cocottes.

L'une, c'est une couturière qui, après avoir mené la vie de Julia, trouve plus lucratif de rédiger des factures de robes que de les payer; l'autre, qui répond à l'appellation burlesque de

Léfredon, est une créature paresseuse, veule, peu née pour une vie dans laquelle l'initiative est souvent nécessaire, qui mourrait de faim si son indolence ne se trainait pas chez des amies de Julia aux heures des repas, et qui une fois à table, preuve irrécusable de sa résignation à se passer de galants, quémande de préférence les plats où sévit la perfide échalotte.

Soudain, au milieu de la conversation sur le « phénix » entre dans le cabinet de toilette un inconnu précédé par la femme de chambre. Ce personnage hoffmanesque porte une redingote d'homme d'église, surmontée d'un chapeau tromblon, et des gants de Suède gris, sentant l'inélégance laborieusement étudiée. Avec cela, des moustaches et des favoris teints économiquement, de ceux qui font dire tout de suite à deux vieux beaux qui se rencontrent le mot connu : « Ah ! mon pauvre ami, comme nous noirçissons ! » « On ne lui donnerait pas deux sous », murmura Julia à son amie la couturière. Mais l'autre fine mouche, qui a reconnu le nouveau venu : « Je sais qui c'est. Il a un fort sac. Songe à la dot de Violette ». Cette référence suffit. Julia fait signe à ses deux amies de s'en aller. Restée seule avec l'intrus, elle glisse lentement jusqu'à la chaise longue, tapote ses coussins, puis s'étend et attend.

Digne, sévère, presque renfrogné, l'homme mal teint parle. Il se nomme d'abord. Son nom est Piton-Labaumette. Président de la Société pour le rachat de l'Enfance galante, il a su que Julia a une fille et il vient la demander, cette fille, afin de la mettre dans une pension d'où elle sortira vertueuse. Julia se récrie : elle entend garder Violette près d'elle. Mais tout en protestant, elle lève les yeux sur cet homme qui « a le sac » et elle s'aperçoit qu'il la regarde avec intérêt. Une idée se glisse sous ses bigoudis. Si cet homme, digne de tous les respects,

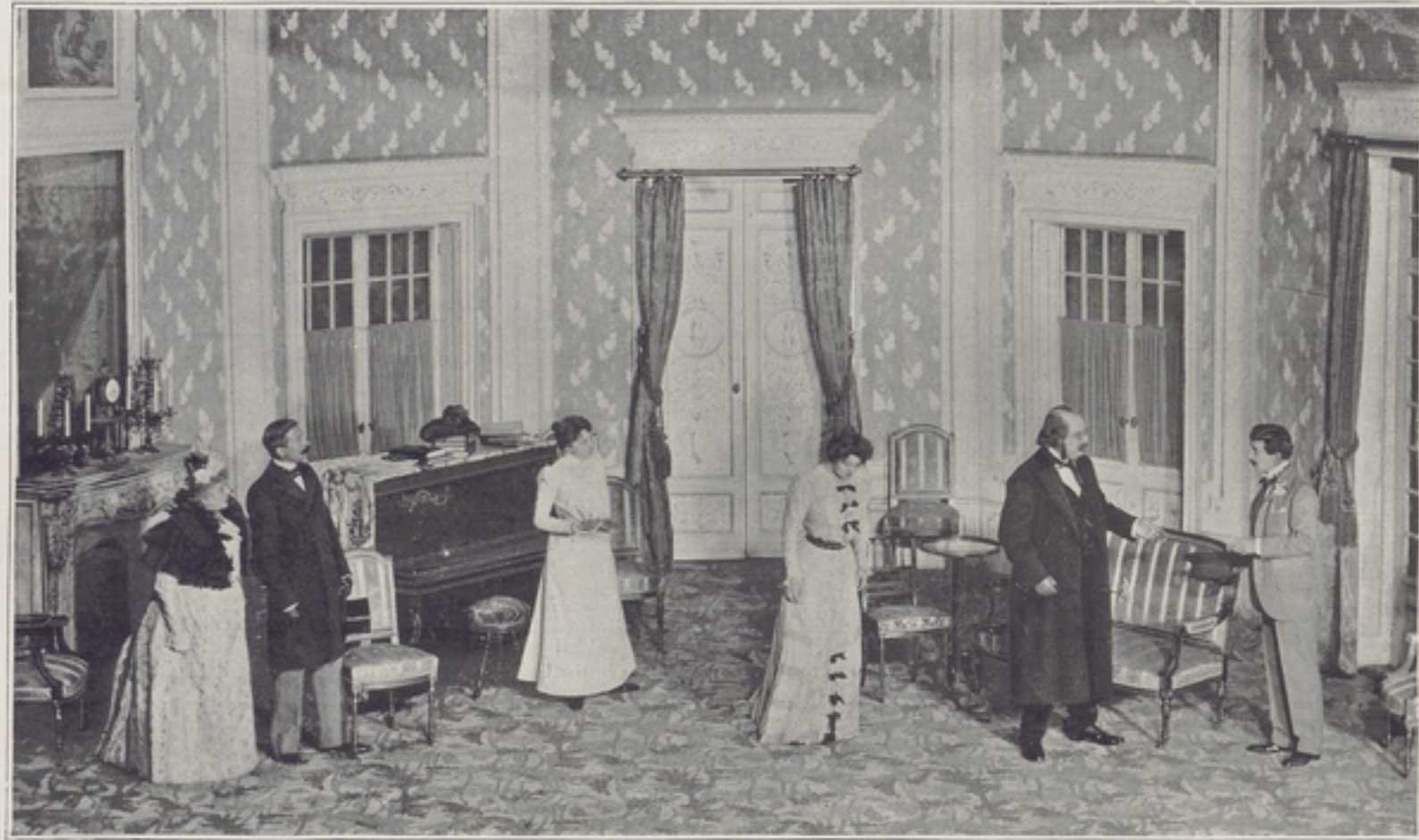
pouvait être le protecteur masqué dont elle attend la venue ? Essayons ! Et la voilà qui, s'étirant dans sa pose d'odalisque, allonge un pied cambré et tentateur chaussé d'une mignonne pantoufle à demi sortie du pied, à laquelle elle imprime un gentil balancement. Et Piton-Labaumette suit doucement des yeux ce petit sport en chambre jusqu'au moment où, d'un coup de jarret qui dévoile un commencement de mollet, Julia, comme par mégarde, jette la pantoufle au milieu de la chambre. Le racheteur de l'Enfance galante a vu le mouvement, il se précipite sur l'objet lancé, le ramasse, le reporte et recharge longuement, très longuement Julia... Je n'en dirai pas plus long. Vous m'avez compris.

C'est mieux ou pis qu'un protecteur, c'est presque un mari que ce Piton-Labaumette, installé, au second acte, chez Julia qui, de son côté, s'est façonné tout l'extérieur d'une femme légi-

time. D'abord nous ne sommes plus dans le cabinet de toilette avec sa damnée et damnante chaise longue, mais dans un salon discret, de nuances calmes, en quelque sorte une pièce familiale, avec le piano de Violette bien en vue. Piton-Labaumette, en veston d'appartement, tout à fait « chez lui », regarde, attendri, l'innocente fille de Julia qui, en vierge bien stylée, joue les *Cloches du Monastère*. On sent que le rédempteur de l'Enfance galante se plaît dans ce milieu... Et quand Julia le prend à part pour l'inviter à constituer une dot à Violette, ce n'est qu'un réveil très court de son passé d'homme pratique qui lui dicte cette rapide insinuation : « Est-ce que je ne pourrais pas remplacer l'argent par de l'argenterie ? » Un regard de Julia, coulé dans la direction du cabinet de toilette, suffit pour qu'il coure chez son notaire, bien résigné à doter Violette de deux cent mille francs.

Mais ici les imbroglis commencent.

Sitôt parti du salon, Piton-Labaumette est remplacé par



Clélie Dupré, MADAME FAUCONNET (M^{lle} J. Rose) LÉON FAUCONNET (M. Numa) VIOLETTE (M^{lle} S. Carlix) JULIA DUBOURG (M^{lle} Mégard) PITON-LABAUMETTE (M. Huguenet) GEORGES MARTINEAU (M. Noblet)

ACTE II

un de ces jeunes mystificateurs auxquels on passe tout parce qu'ils amusent ce Paris du plaisir, qui, laissé à lui-même, s'ennuie parfois royalement. Georges Martineau est justement entré chez Julia pour en faire une bien bonne. Il vient lui proposer de l'habiller en mariée avec la fleur d'oranger traditionnelle, lui devant être le marié. Il y aura des landaus, des garçons d'honneur, des demoiselles d'honneur, tous des camarades à Julia et à lui. Ensuite le programme classique. Déjeuner au restaurant de la Porte-Maillot et le tour obligatoire autour du lac. Sur quoi, solennellement, Georges fait le simulacre de mettre des gants blancs pour demander la main de Julia qui, bonne fille, se prête à la farce, quand tout à coup changement de front complet. Fini de rigoler. On annonce les Fauconnet. Il n'est que temps de fourrer Georges dans la chambre à côté et d'entamer avec les nouveaux venus un colloque d'affaires serré. Très corrects les Fauconnet, et Julia très femme du monde, quoique troublée de temps en temps par des aboiements de chien venus de la chambre voisine et dont l'auteur

n'est autre que ce farceur de Georges, qui s'ennuie tout seul. Terrible ce Georges. Malgré les objurgations de Julia, il trouve drôle de rester une fois les Fauconnet dehors, et ainsi il se trouve nez à nez avec Piton-Labaumette, qui à sa vue fronce un sourcil jaloux, provoque chez Julia des explications qui ne le satisfont pas, et, après une brouille éclatante, déclare qu'il va porter sa tendresse à Lédredon, ce qui induit à penser qu'il ne redoute pas l'échalote.

Mariage manqué pour Violette ? Que non pas ! Un autre mari se présente qui n'est autre que Georges Martineau, brave garçon après tout et de premier mouvement. Laisse seul avec Violette, cette petite le charme tellement par sa simple honnêteté, que l'aimable mystificateur en conçoit l'idée d'une dernière farce destinée à épater Paris, un mariage avec une fille de la cocotte.

Cet événement s'accomplit à la fin du troisième acte, à la suite d'autres incidents réjouissants qui ont comme théâtre le siège de la Société pour le rachat de l'Enfance galante. Tout s'arrange du reste au dénouement selon le gré des principaux personnages.

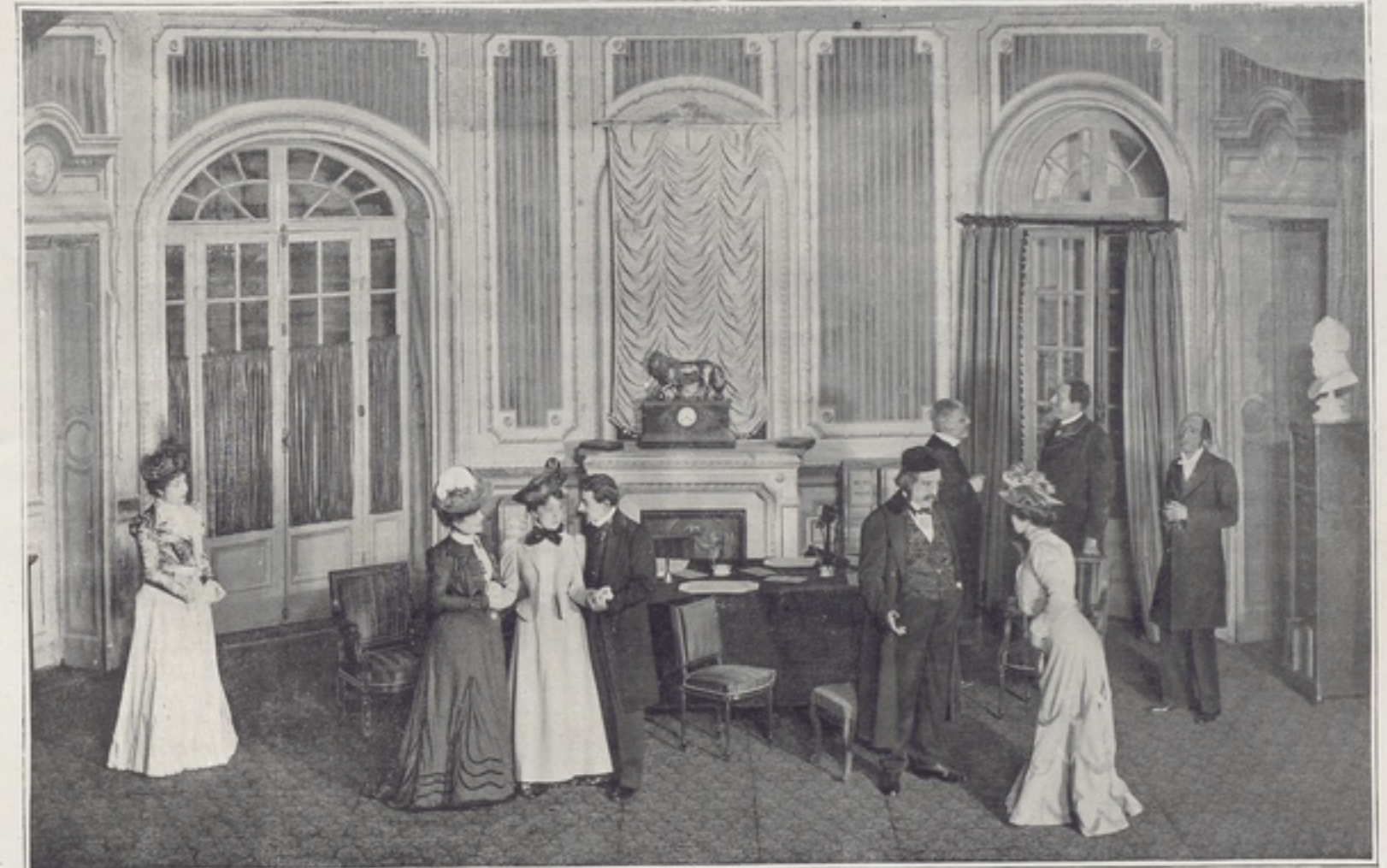
Piton-Labaumette se laisse reprendre par Julia avec d'autant plus de joie que dès que c'est Martineau qui épouse, il n'a plus le souci de doter Violette. Georges sincèrement épris sera le plus parfait des hommes mal mariés. Seul Fauconnet cherchera une autre fiancée chez les mères du quartier Marbeuf. Il a de grandes chances de ne pas faire buisson creux.

M. Ambroise Janvier a reçu de la Muse comique les dons les plus précieux. Il les a prodigués dans *Marraine*. Sa belle humeur escamote de la plus heureuse façon l'odieuse des personnages mis en cause. Peut-être ce résultat est-il parfois obtenu par l'introduction de situations « Palais-Royal » mais qu'importe ? si tous ces types de « fripouilles » amusent au lieu de tourner à ce genre « rosse » dont le public est maintenant si excédé.

La troupe qui joue la comédie de M. Ambroise Janvier ne mérite que des éloges.

Nous devons une mention spéciale à Mademoiselle Mégard qui, est enfin et justement sortie hors de pair et qui, ayant brillé tant de fois en second rang, a prouvé aujourd'hui qu'elle ne s'éclipsera pas au premier. Il est superflu de signaler sa beauté mais son talent de comédienne a une saveur particulière. La Julia Dubourg est une viveuse très vécue avec des ondulations, des gestes, des intonations, des grassements du meilleur effet. Ses airs de compositrice quand elle reçoit les Fauconnet sont aussi impayables que dans un genre tout opposé ses divers moyens de séduction parlés et mimés à l'adresse de Piton-Labaumette.

Je n'aurai garde d'omettre ses toilettes qui sont vraiment de la pièce, également « comédiennes ». On a beaucoup pris entre autre autres celle du cabinet de toilette. Voici comment y



Clélie Dupré, LÉDRÉDON (M^{lle} Henriot) ALBERTINE VIOLETTE GEORGES MARTINEAU (M^{lle} Caron) (M^{lle} S. Carlix) (M. Noblet) PITON-LABAUMETTE JULIA DUBOURG (M. Huguenet) (M^{lle} Mégard)

ACTE III

est habillée cette Julia Dubourg dont il est dit aussi au cours de *Marraine* que c'est la femme qui se déshabille le mieux de Paris.

Robe en mousseline de soie blanche toute rayée en long d'entre-deux de dentelle sur un dessin de soie rose, légèrement ouverte par des revers de velours rose. Les cheveux ondulés, coiffés selon la formule actuelle, celle du beau désordre qui est un effet de l'art.

Auprès de Mademoiselle Mégard, Mademoiselle Cécile Caron avec sa grande aisance et sa diction parfaite, Mademoiselle Carlix la preste et intelligente comédienne, Mademoiselle Henriot très vraie en Lédredon, Mademoiselle Jenny

Rose, une non moins réaliste Madame Fauconnet représentent sous le plus flatteur aspect la troupe féminine du Gymnase.

Les hommes sont à l'avenant. M. Huguenet a toujours ces qualités saisissantes de nature, de sobriété et aussi ce souci de l'habillement et du grimage qui font de lui un des comédiens les plus consommés de cette fin de siècle. Que dire de M. Noblet sinon qu'avec une égale souplesse il sait nous faire rire aux éclats et presque nous forcer à drainer une larme au coin de l'œil ? Enfin M. Numa a rendu acceptable le personnage ondoyant de Fauconnet fils. C'est assez dire qu'il a beaucoup de talent.

GASTON JOLLIVET

GYMNASE DRAMATIQUE

« 1807 », COMÉDIE EN UN ACTE DE MM. ADOLPHE ADERER & EPHRAÏM

J'ai la faiblesse de goûter fort les spectacles dits *coupés*, c'est-à-dire composés de pièces en un acte, et je crois que toute question de préférence mise à part, cette combinaison offre un avantage inappréciable pour quiconque se préoccupe de l'avenir du théâtre, celui de former des auteurs.

Il va de soi, en effet, que, pour un écrivain qui se destine à la scène, la mise au point d'un acte unique constitue un apprentissage, presque nécessaire, en tout cas très utile. Il n'est pas plus aisé à un jeune auteur de faire d'emblée une pièce en trois ou en cinq actes, qu'à un architecte de débiter par la construction d'une église ou d'une chambre des députés. La pièce en un acte est pour un directeur une amorce quand elle lui offre ce qu'on appelle des promesses. C'est en même temps pour l'auteur un terrain de manœuvre où il s'exerce. Que sa pièce soit reçue et le voici pourvu pour l'avenir de ce levier qui a fait faire de si grandes choses et de si grandes œuvres : la confiance en soi.

Viennent les répétitions de cet acte unique et tout de suite le jeune auteur apprend un peu, sinon tout son métier, du moins cette partie professionnelle, si essentielle, qui s'appelle la mise en scène. Pour peu que le directeur ou le régisseur sachent, comme on dit familièrement, leur affaire, il s'initiera devant la rampe aux mystères des « passades », à la science des groupements, des mises en valeur de tel ou tel accessoire. L'art surtout des coupures, ce qui ne se siffle jamais, a dit Scribe, lui sera enseigné. Je mets en fait que si un auteur dramatique pouvait être coté

comme une valeur de bourse il vaut, après une série de répétitions d'un acte unique, le double de ce qu'il pouvait être estimé à son origine ou, comme on dit dans le temple de la rue Vivienne, de son prix d'émission.

Et par conséquent, plus tard il commettra moins d'écarts.



CH. M. M. HUGUES DE FRONSAÇ (M. Gauthier)

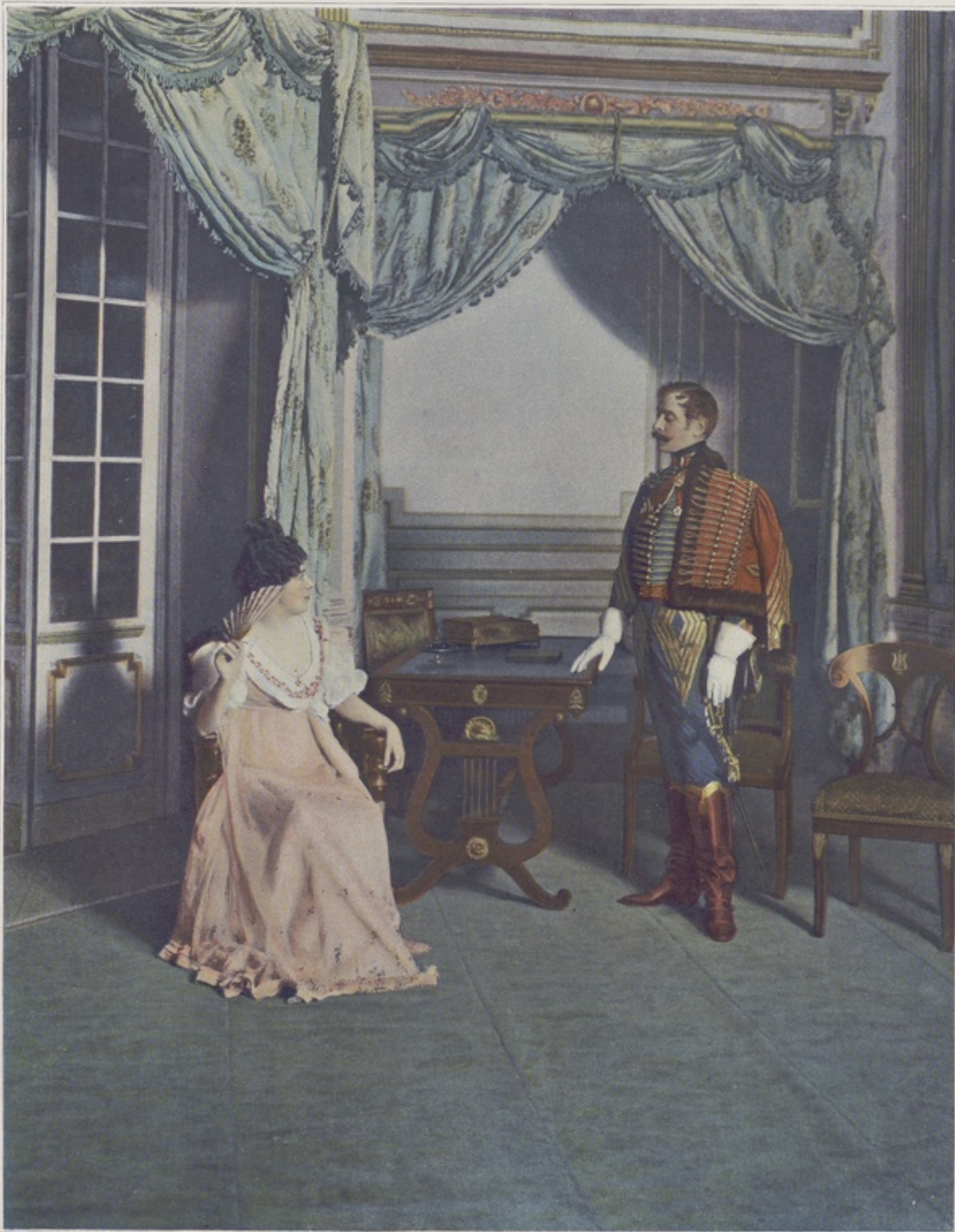
MADAME DE MÉLUSEY (M^{lle} Crozet)

s'y donne plusieurs petits plats au lieu de ceux dits « à résistance », qui résistent parfois si mal?

Ce préambule a un peu pour objet de vous inviter à hâter l'heure de votre dîner pour voir se lever le rideau sur 1807,

Il sera mieux outillé pour aborder les difficultés d'une pièce en trois actes ou en cinq actes. Il ne se contentera plus, comme trop d'écrivains le font aujourd'hui, de ces tranches de vie qui trahissent beaucoup moins le défaut d'invention, chez ceux qui nous les étalent sur la scène, que l'inexpérience. Si tel ou tel des jeunes gens qui se montrent par là insuffisants auteurs dramatiques avaient eu une pièce en un acte répétée sous les yeux, les successeurs ne manqueraient peut-être pas aujourd'hui aux Emile Augier et aux Dumas.

J'ajoute que nos contemporains prendraient goût à ce retour aux pratiques du temps de ma jeunesse, alors que le délicieux répertoire de pièces en un acte, de Labiche, défila au Palais-Royal. On commence à comprendre que *La Grammaire*, *L'Affaire de la rue de Loursine* et *Vingt Neuf degrés à l'Ombre*, par exemple, constitueraient une affiche plus récréative, que bien d'autres composées de pièces en trois ou cinq actes. La vogue des petits théâtres genre Montmartre ne tient-elle pas beaucoup à ce qu'il



Globe-Miroir

CHARLOTTE DE FRONSAC (M^{lle} Archambault)

COLONEL MONTCORNET (M. Mabry)

Typographe Goupil, Paris

GYMNASE DRAMATIQUE

« 1807 » — SCÈNE V

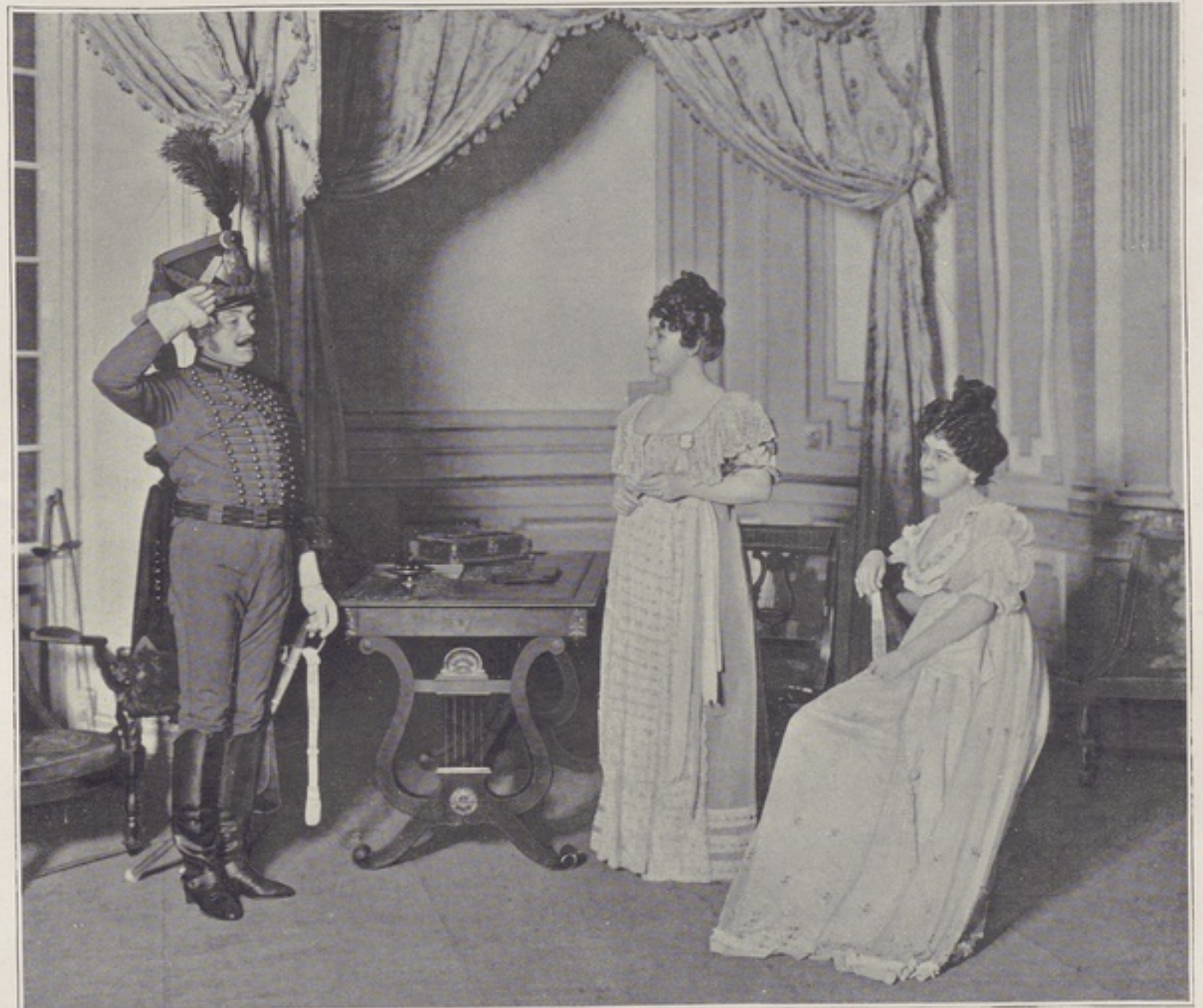
comédie en un acte de MM. Adolphe Aderer et Ephraïm qui précède la *Marraine*, au Gymnase.

Ce titre *1807* ne vous prend pas en traître. La pièce nous transporte aux plus belles heures de la grande Épopée, au lendemain d'Iéna, en pleine halte entre deux triomphes.

Nous sommes à Paris, dans ce Paris des débuts de l'Empire où le génie de Napoléon, entre autres institutions plus importantes, a créé une société, ou comme on dit aujourd'hui, un monde. Le vainqueur de l'Europe s'est plu à rayer des listes de proscription nombre d'émigrés et cela, non seulement par

esprit de justice ou par condescendance pour les sollicitations de Joséphine, mais aussi par intérêt de chef d'état. Les seigneurs de l'ancienne cour lui semblent seuls en mesure de donner à la nouvelle, la sienne, un peu du vernis, de l'aisance polie et polie d'autrefois. C'est pourquoi il va jusqu'à favoriser le mariage entre ses jeunes officiers d'avenir et les belles veuves d'émigré, et que — nous voici au début de *1807* — il songe à donner son brillant colonel de cavalerie Montcornet pour époux à la marquise de Fronsac, tout récemment rentrée de l'émigration.

La marquise de Fronsac est jeune et belle, mais de plus pour



Globe-Miroir

LÉONIDAS (M. Pentat)

MADAME DE MÉLÈSEY (M^{lle} Crozet)CHARLOTTE DE FRONSAC (M^{lle} Archambault)

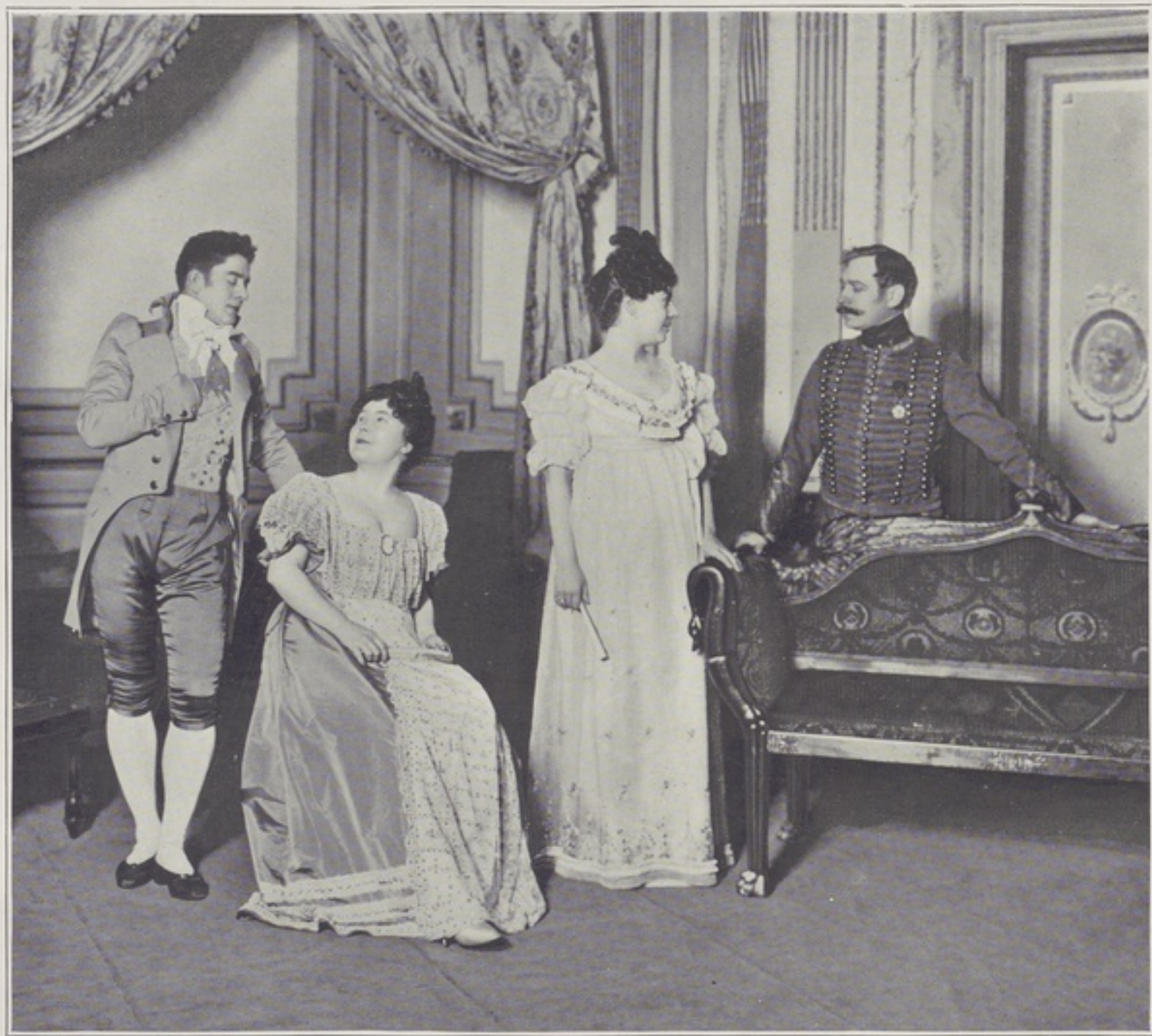
l'inflammable Montcornet elle revêt un prestige particulier. Vous connaissez le mot de La Bruyère « Une grande dame a toujours vingt ans pour un bourgeois ». Or le colonel Montcornet se trouve vis-à-vis de celle qu'il aime déjà victime d'une origine sociale bien plus humiliée que celle d'un bourgeois. A quinze ou seize ans, il a exercé les fonctions de marmiton dans le château où la marquise était enfant. C'est lui-même qui l'apprend à cette dernière avec une bonne humeur exempte de tout snobisme. Malheureusement Mademoiselle de Fronsac ne goûte pas précisément cette évocation du passé. En vain, la bonne tournure et la chaleureuse déclaration du colonel l'avaient-elle bien disposée : elle quitte la place sans avoir dit le oui néces-

saire, sensiblement refroidie. Montcornet s'aperçoit vite du changement, et, une fois seul, comprend douloureusement qu'il est plus ou moins aisé parfois pour un cavalier de prendre un cœur de femme qu'une forteresse comme Magdebourg. Heureusement, voici qu'un excellent dérivatif s'offre à sa mauvaise humeur. Hugues de Fronsac, cousin de la marquise, jeune émigré rapatrié avec lui et déjà chambellan de Joséphine, se prend à plaisanter à son tour Montcornet sur le passé de ce dernier qu'il vient d'apprendre. D'aigres répliques s'échangent, puis une provocation directe et les voilà qui partent « sur le pré » afin de voir si l'épée du colonel vaut, comme le demande narquoisement Fronsac, la broche d'autrefois. Ils ont compté sans la tendresse

très peu voilée d'une autre parente de Fronsac, Madame de Mélusey qui, mise au courant de la dispute, conjure la marquise, sa cousine, d'user du pouvoir de ses charmes pour empêcher le duel. La marquise qui ne cherche qu'un prétexte pour revenir sur une rigueur qu'elle regrette, provoque un nouvel entretien avec le colonel. Là, tout se répare. Des demi-avux ponctuent des soupires pleins de promesses et Montcornet transporté de

joie court sur le terrain où il épargne son adversaire de façon à s'en faire un ami. Tout s'arrange ainsi dans le meilleur des mondes et le colonel jouit d'une de ces lunes de miel d'alors d'autant plus délicieuses qu'elles étaient plus écourtées par l'appel du clairon.

Cette pièce, commencement-de-siècle, qui a plu et plaît encore infiniment, mérite de tous points les suffrages du public. Elle est jouée avec beaucoup d'adresse par MM. Gauthier (Hugues



CH. BÉLIER. HUGUES DE FRONSAC (M. Gauthier) MADAME DE MÉLUSEY (M^{lle} Crozet) CHARLOTTE DE FRONSAC (M^{lle} Archambault) COLONEL MONTCORNET (M. Maury)

de Fronsac), Maury (colonel Montcornet), Madame Archambault (Charlotte de Fronsac) et Mademoiselle Crozet (Madame de Mélusey) très bien secondés par MM. Peutat, Lebas et Mademoiselle Muraour. Mise en scène artistique et soignée. L'acte se passe dans un salon très correctement empire. Montcornet qui revient de Prusse couvert de plus de lauriers qu'il n'en a mis autrefois dans ses saucés, n'a, ne porte pas, comme il en aurait le droit, la poudreuse tenue de campagne. Il est étincelant, chamarré, tout battant neuf. Hugues de Fronsac a la tenue de l'ancien régime, presque celle du vrai Fronsac à le voir avec sa culotte de satin noir, l'habit à la française, en drap grenat, le gilet blanc à revers et surtout cette chemise à jabot sur laquelle s'exerçait l'art aristocratique de donner juste la chique-

naude qui chassera les grains de tabac d'Espagne. Mesdames de Fronsac et de Mélusey ont, comme il convient, la taille sous les bras et la jupe étroite. La robe de Madame de Fronsac est en mousseline de soie brodée de fleurettes de couleur et craée de rubans vert myrte. Celle de Madame de Mélusey est en taffetas à fleurettes garnie de tulle pailleté. Les cheveux relevés toujours à l'Empire c'est-à-dire avec le chignon très en avant, la nuque complètement dégagée et deux bouquets de bouclettes sur les tempes descendent presque par-dessus les oreilles. Telle apparaît Madame Récamier ou Madame Hainguerlot dans quelques gravures de ce beau temps de 1807, si gracieusement évoqué par MM. Aderer et Ephraïm.

GASTON JOLLIVET.



CH. BÉLIER. PÉLISSIER (M. Woll) MAYSONCEUR (M. Normand) CYRILLE (M. Laurin) ROMÉUX (M. Desmaré) SÉDOR (M. André) COQUELONS (M. Vallières) CHAMPIONNET (M. Garnier) MADEUSEY (M^{lle} Albani) M^{lle} DE CHABREUIL PAULINE (M. Montigny) (M^{lle} Pauline Marsy)

1^{er} TABLEAU. — LE BATAILLON.

Théâtre des Nations

CHAMPIONNET, DRAME EN CINQ ACTES ET SEPT TABLEAUX, DE M. THÉODORE HENRY.



Le Théâtre des Nations renaît des cendres de l'Opéra-Comique, et le voici qui rouvre ses portes, fermées depuis onze ans, avec un drame militaire: *Championnet*. L'auteur est M. Théodore Henry, un méridional, né en 1849, qui est surtout connu pour ses romans populaires. Au théâtre, il a fait du gros mélodrame, non sans succès, *Les Nuits du Boulevard*, *La Cellule 7*. Il est président de la Presse parlementaire départementale et de plusieurs sociétés de secours mutuels, ce qui indique une tendance à venir en aide au prochain. Elle se manifeste également dans son drame *Championnet*, qui constate, beaucoup plus que de grandes qualités littéraires ou dramatiques, le souci de semer dans les masses de grands enseignements, de bons exemples, des leçons salutaires de commune admiration, d'intégrité et d'héroïsme. Et cela aussi c'est de l'assistance mutuelle, ce sont les secours de l'âme publique.

Le Théâtre des Nations! Comme ce sont déjà des souvenirs lointains qui s'évoquent à ce nom ressuscité! C'était le Théâtre Historique, les Matinées Dumas, où on jouait, les jeudis et les dimanches, les pièces de tous les répertoires anciens et modernes, grecs, latins, étrangers, d'Aristophane et de Plaute à Calidasa, avec conférences par Henri de Lapommeraye, — tout comme devaient le faire plus tard l'Odéon et l'Œuvre, qui ont repris l'idée.

C'est sur cette même scène qu'avaient aussi paru *Marceau* ou *les Enfants de la République*, *Les Muscadins*, *Le Régiment Historique*, *La Maison du Pont-Notre-Dame*, *Kléber*: le terrain était tout préparé pour le passage des canons et des escadrons de l'armée d'Italie commandée par le général Championnet. Le drame historique se retrouve là chez lui.

A Paris, derrière Montmartre, entre l'avenue de Saint-Ouen et, vers La Chapelle, les ateliers de la gare du Nord, une longue rue s'appelle la rue Championnet; il y a aussi un passage du même nom.

A Valence, sur l'ancienne esplanade, qui est la place Championnet, se dresse une statue colossale de notre héros, par Sappay. Dans la même ville, l'église de Saint-Ruf renferme son cœur. Quant à son corps, il repose à Antibes, où il mourut.

Dans les fossés de la vieille citadelle, on voit encore une pierre tombale sur laquelle on lit ces simples mots:

« Ci-git Championnet, général de la République. »

Ce héros n'a pas reçu d'autres hommages. Il en compte un de plus depuis le drame de M. Théodore Henry. Il le mérite. Beaucoup moins connu et moins populaire que Hoche ou Marceau, il fut de la même lignée, et comme eux généreux, désintéressé, brave et magnanime, il a droit à la même immortalité.

Sans vouloir retracer ici un portrait historique, comment ne pas évoquer cette noble et belle figure qui fut une des plus pures gloires de nos armées de volontaires?

Né en 1762 à Valence, il mourut à 38 ans, atteint par l'épidémie de typhus qui décimait son armée.

Il était fils naturel d'un maître des postes. Sa courte carrière fut brillamment remplie. Il avait 27 ans quand la Révolution éclata. Il avait servi dans les armées royales. Il s'enrôla comme volontaire. En 1794, Hoche le nomma général de division sur le champ de bataille. A Fleurus, c'est lui qui assura la victoire. Sur le Rhin, sa rapide décision lui valut d'accomplir de si brillants faits d'armes, que l'armée d'Italie lui fut confiée. Il eut facilement raison de ces soldats napolitains, dont un ministre disait au roi de Naples:

« Habillez-les de vert ou de jaune, comme il vous plaira, ils foutront toujours le camp ! »

Sous le Directoire il connut les tristesses de la rivalité entre le pouvoir civil et le pouvoir militaire; son intégrité se révolta contre les concussionnaires des agents du gouvernement, qui le traduisit devant le tribunal de Grenoble et le mit en prison. Il fut acquitté aux applaudissements de la France entière et reprit sa place à la tête de l'armée d'Italie. La mort seule arrêta ses exploits.

M. Théodore Henry a mis habilement en œuvre les données que lui fournissait l'histoire. Le drame s'ouvre à Valence en 1792. Le régiment va élire son colonel. Il y a deux candidats : Championnet, dont le nom est sur toutes les lèvres et dans tous les cœurs, et M. de Maysoncelle, qui est le traître de la pièce. Il a pour âme damnée un valet, Légas, qui lui apporte le secret qu'il

a surpris. Championnet, qui vient d'être élu colonel, est le bâtard d'une servante, Rosa, en service dans la même maison que Légas, chez le marquis de Chabeuil, dont Maysoncelle convoite la fille, Mademoiselle Pauline de Chabeuil. Mais celle-ci aime Championnet et déteste son rival. Son père consent à son mariage avec le nouveau colonel. De dépit, Maysoncelle apprend à M. de Chabeuil qu'il a donné sa fille au bâtard d'une domestique. Le père noble retire alors sa parole, et les deux jeunes gens réduits au désespoir se quittent en larmes. Championnet part pour la Champagne que les alliés menacent. Maysoncelle a gagné cette première manche.

Aussitôt après le départ du rival abhorré, il dénonce M. de Chabeuil comme suspect, le fait emprisonner; son crédit cependant lui permet de sauver sa victime de la guillotine; il le fera à une condition, c'est que la fille, Mademoiselle Pauline, épousera



Clair Boyer.

CHAMPIONNET
(M. Garnier)

PÉGAN
(M. Wolf)

ANDRÉ MAYSONCELLE
(M. Segus) (M. Normand)

HÉGAY
(M. Saint-Ys) (M. Desmarest)

BOBIEUX
(M. Landrin)

III. TABLEAU. — LE TRAÎTRE

le sauveur de son père. Mademoiselle de Chabeuil consomme ce sacrifice et se dévoue pour le salut paternel.

Championnet apprend ce mariage dont il ignore le vrai mobile, et il méprise Pauline, infidèle et parjure au souvenir de leurs amours et de leurs serments.

Il la retrouve dans des circonstances tragiques. M. de Maysoncelle, délégué du gouvernement français auprès de lord Heathfield, trahit la France, et livre Ostende aux Anglais. Mais Madame de Maysoncelle a surpris ce secret, elle fait prévenir à temps Championnet, qui accourt et reprend Ostende, sans savoir à qui il doit cet avis utile.

Poursuivant le cours de ses campagnes, il arrive à Rome, où nous le retrouvons dans son quartier général, au château Saint-Ange. M. de Maysoncelle, dont les méfaits ignorés n'ont pas entamé le crédit à Paris, a été nommé représentant du Directoire en Italie. Il s'est fait donner le pouvoir d'exiger de Championnet le secret de ses plans de campagne. Le général, — car depuis Ostende, Championnet est général, — refuse une communication aussi grave. Il est forcé de la donner. Mais ce n'était

pas pour le Directoire que Maysoncelle la désirait. Ce traître en informe aussitôt l'ennemi, afin que le plan de Championnet soit déjoué. Il hait à mort ce général, dont il sait que sa femme est toujours éprise, et dont il souhaite la défaite pour qu'il disparaisse à jamais.

L'espion, ce Légas qui est l'âme damnée de Maysoncelle, est surpris par des soldats de Championnet au moment où il remettrait à l'ennemi un paquet de documents. Légas et son maître sont aussitôt arrêtés et déferés par le général devant un conseil de guerre.

Ce misérable est sauvé par sa femme, Madame de Maysoncelle. Pauline n'a cessé d'aimer Championnet, qui ne l'a pas oubliée non plus. Elle vient le trouver, le supplie de relâcher son mari; certes, elle le hait et le méprise, mais elle conjure son ancien fiancé de lui épargner à elle-même et à ses enfants le déshonneur de cette infamie. Le général ému par les prières de son ancienne amie, fait élargir Maysoncelle et Légas.

La campagne d'Italie continue victorieusement, malgré les difficultés et la misère. Jamais ravitaillés, jamais renforcés, un

contre vingt, les soldats de Championnet font des miracles d'audace et de bravoure. Mais Maysoncelle ne désarme pas, et son valet Légas soudoie un lazzarone pour assassiner le général, en lui disant, pour le décider à ce meurtre, que Saint Janvier a refusé de faire liquéfier son sang dans la fiole de l'église, miracle que le saint réserve à ses seuls amis. Mais le sang de Saint Janvier s'est liquéfié; le sicaire se voyant trompé par Légas, honteux d'avoir levé le bras sur un protégé de son grand Saint, se venge en assassinant Légas. Et d'un; nous voilà toujours débarrassés d'un traître sur deux.

L'armée française entre triomphalement à Naples.

Maysoncelle, dont le crédit à Paris s'accroît, fait arrêter Championnet pour rébellion contre le pouvoir civil, parce que le général condamne les concussionnaires et les exactions auxquelles les vaincus sont soumis.

Le prisonnier est détenu dans la forteresse de Turin. Une femme demande à le voir. C'est Pauline de Maysoncelle, autre-

fois Pauline de Chabeuil; elle a quitté son mari indigne et vient rejoindre Championnet pour ne plus le quitter. A ce moment passe au pied de la forteresse l'armée française en déroute; Championnet la voit du haut des créneaux, et son cœur est à la torture. Il supplie et il obtient, dans une scène qui est bien menée, que le gouverneur de la forteresse le laisse sortir pour aller diriger la retraite qui menace de se changer en déroute.

Après son acquittement par la cour de Grenoble, il reprend la tête de l'armée d'Italie. En 1800, il tombe malade, frappé par le mal contagieux. Il est transporté dans une petite maison à Antibes, où Pauline le soigne avec un dévouement touchant. Arrive le mari, Maysoncelle, qui prétend user de son droit pour reprendre sa femme fugitive. Championnet, mourant, décroche deux épées et provoque le misérable en disant :

« Cet homme est un lâche; il faut qu'il meure. »

A ce moment, un brave prêtre, qui a été soldat dans le régi-



Clair Boyer.

LAZARE
(M. Courvelles)

BERNARD
(M. Lagarde)

COQUELON
(M. Vallières)

GÉRÔME
(M. Perrenot)

GEORGES KILLBOT
(M. Bizard)

IV. TABLEAU. — LES SOLDATS EN HAILLON

ment de Championnet, et qui lui est dévoué, saisit un pistolet, vise Maysoncelle et le tue. Championnet, épuisé par l'émotion et la joie, meurt doucement dans les bras de son amie Pauline, dont il connaît à présent l'affection dévouée et sans bornes.

Tel est ce drame, dont la facture est un peu enfantine, mais répond aux besoins du genre. C'est une biographie découpée en tranches que relie un fil tenu, la rivalité du général et de Maysoncelle. C'est de facture un peu grosse; il ne faut demander ici ni profondeur, ni finesse; c'est vraiment du théâtre populaire avec ses conventions épaisses et ses invraisemblances; l'on voit un général prisonnier recevoir les visites de plusieurs dames et de tout un régiment; la prise d'Ostende s'exécute au bas d'une fenêtre comme une partie de polo; mais qu'importe? Le genre étant admis avec ses faiblesses et ses ficelles qui sont des câbles, ce drame peut marcher. Le tort le plus grave est que l'auteur n'est pas ou ne s'est pas fait assez historien. Son œuvre n'est pas assez instructive, et la figure de Championnet est mal replacée dans son milieu; ses actes ne sont pas assez reliés à l'histoire générale; ils ne sont pas datés, et Championnet évolue

dans le vide. C'est toujours la même bataille et la même victoire. C'est fait vite.

Bien qu'il y ait beaucoup de personnages, il n'y a qu'un rôle, celui de Championnet, bien tenu par Philippe Garnier, dont le masque et l'organe, le talent concentré et l'expression renfermée donnent à merveille le type de ces généraux de la Révolution et de l'Empire, hommes d'action, songeurs et silencieusement géniaux, dont le front plissé, les yeux à demi clos et les lèvres pincées donnent l'impression des calculs et des plans gigantesques que brasse sans cesse leur cerveau en travail. Philippe Garnier donne beaucoup de vie et de vérité à ce général Championnet dont il incarne la vigueur, la fierté, l'énergie, la bravoure, la droiture, la générosité, la tendresse d'âme. Il justifie l'admiration affectueuse que ses soldats professent pour lui.

C'est le seul rôle qui constate quelque essai de psychologie. Les autres sont d'une simplicité unilatérale. Madame Paule Marsa joue Pauline de Chabeuil, si méchamment mariée à Maysoncelle. Elle est uniformément plaintive. Madame Marthe Marsans tient un rôle artificiel de timide amoureuse de Championnet. Elle est l'Infante de ce Cid. Elle est suivie par une



Gladé Bayre.

V^e TABLEAU. — BALLETM^{lle} Coraella Riva M^{lle} Willaume

Gladé Bayre.

CYRILLE ANDRÉ COQUILLON MICHEL LE FOU BOMIEUX CHAMPONNET HÉRAY BOSSA
 (M. Landrin) (M. Séguis) (M. Valléry) (M. Charlys) (M. Desmarests) (M. Garnier) (M. St-Ys) (M^{lle} Berthias)

V^e TABLEAU. — ENTRÉE DES FRANÇAIS À NAPLES

gouvernante qui n'a pas trois mots à dire, mais le rôle est tenu par Irma Perrot, qui a de l'invention et de l'originalité; elle a fait sortir ce personnage accessoire au premier plan, par la couleur et la ligne qu'elle a su lui donner. Ses silences même ont fait rire.

M. Landrin, c'est l'abbé Cyrille, qui paraît tantôt en soldat de Sambre-et-Meuse et tantôt en soutane. Il est à la fois le sabre et le goupillon. Il est le sympathique terre-neuve de Championnet.

Le traître Maysoncelle est joué par M. Normand, qui est un peu lourd. Un traître doit être fluide et insinuant, pour glisser entre les pièges. M. Vallières a donné de l'entrain et de l'allure à un brave garçon de Coquillon. Les autres n'ont que des bouts de rôle et les tiennent, d'ailleurs, convenablement. L'ensemble est suffisant et a de la tenue, de la liaison.

Mademoiselle Henriette Berthias est touchante dans le rôle, vieux pour elle, de Rosa. Nommons encore MM. Montigny et Gaspari, qui jouent, l'un le marquis de Chabeuil, le frère de Pauline, et l'autre, Lord Heatfield, diplomate anglais. Le général Marck de Liebrick a de la prestance, grâce à M. Talrick. MM. Dubois, Saintis, Brizard, Guéray, Woll, Charlys n'épuisent pas la liste très longue des interprètes que ce drame très peuplé comporte. Nommons encore Mesdames Albanie et Noris.

La mise en scène n'a pas été ruineuse; elle est convenable. Le premier acte se passe dans un parc; le second dans un salon; le troisième dans une salle, le suivant est un campement sous les arbres. Tout l'effort a porté sur le cinquième tableau, qui est animé. Le soleil d'Italie illumine une place publique de Naples; des escaliers descendent des terrasses dorées par des siècles d'air pur; Mademoiselle Coblantz, avec ses mandolinistes, chante des chansons napolitaines au milieu de groupes pittoresques d'Italiennes en tabliers rayés; un gracieux ballet, réglé par M. Gaspari, conduit par Mademoiselle Cornelia Riva et Mademoiselle Willaume, fête avec éclat l'entrée des Français à Naples, et la salle entière acclame chaque soir l'armée française avec ses clairons et ses fifres et son état-major à cheval: car il n'y a pas moins de cinq chevaux sur la scène, et le délégué du manège Lalanne, vêtu en napolitain, n'a pas peu à faire de les surveiller pour qu'ils ne franchissent pas la rampe.

Au deuxième tableau, un autre intermède a plu. C'est une vieille romance, *Pauvre Jacques*, chantée avec accompagnement de clavecin dans un décor très directoire; c'est comme

une petite Bodinière. Ces divertissements, joints à quelques notes de musique de M. Ch. Thony, tempèrent agréablement l'austérité de ce spectacle sain, moral, fait pour inspirer le respect de l'armée et le culte de la patrie. Ces drames-là, c'est l'école du peuple.

Rien n'enchanter, ne soulève plus sûrement le gros public, — le vrai public, — que le spectacle des uniformes entrant en scène tandis qu'éclatent les fanfares militaires. On acclame ces modestes figurants comme s'ils étaient les vrais héros de la victoire, tant est vive et prompt l'imagination populaire. Ces uniformes de location, ce drapeau du magasin des accessoires, ce ne sont plus des oripeaux de théâtre, c'est le symbole même de l'armée et la grande image de la Patrie. Les drames militaires, dans tous les pays, ont toujours plu et réussi. Le peuple aime à voir défilé, même en effigie, les défenseurs du sol de son pays, et il y a de la reconnaissance dans son enthousiasme. Il acclame les soldats des coulisses avec le même entrain qui le fait saluer et accompagner le régiment de la rue. C'est une idée heureuse d'avoir fait de *Championnet* le vrai drame militaire d'autrefois. On n'en fait plus; c'est un tort. Il y a à un prestige d'un effet certain. Aussi le public goûte mieux, dans le drame qui nous occupe, l'apothéose du patriotisme et l'apologie de l'armée, que certaines allusions aux faits récents qu'il laisse tomber inaperçues, comme le châtement du traître qui livre à l'ennemi des papiers et des documents d'état-major. Ces reminiscences de l'histoire contemporaine sont loin d'empoigner le public comme le simple et naïf spectacle d'un défilé de l'armée française. Le drame historique et le drame militaire, ce sont peut-être de vieilles formules d'art: elles sont inusables, et elles plairont toujours chez les peuples fiers tout ensemble et de leur passé et de leurs soldats.

C'est une mine inépuisable pour le théâtre héroïque que cette période qui vit comme une contagion de dévouements et de bravoure. Les dramaturges n'avaient pas encore songé à *Championnet*. L'idée était bonne. Combien d'autres encore restent en friche, et combien serait heureusement inspiré, porté par son sujet, celui qui mettrait ainsi à la scène Drouot, Marbot, Desaix, Ney et tant d'autres, qui semblent avoir vécu et agi pour inspirer plus tard les *Plutarque* de la scène.

LEO CLARETIE.



Gladé Bayre. BÉLUCS

(V. André)

BOMIEUX

(M. Desmarests)

MADELINE

(M^{lle} Albanie)

CHAMPONNET

(M. Garnier)

PAULINE

(M^{lle} Pauline Marsa)

MARGARETTE

(M^{lle} Marsa)

BOSSA

(M^{lle} Berthias)

COQUILLON

(M. Vallières)

VII^e TABLEAU. — LA MAISON D'ANTIBES

La Mode au Théâtre

Il est bien entendu que nous ne nous occuperons, parmi les pièces de ce mois, ni de *Médée*, ni de *Colinette*. Malgré tout le charme qu'apporte Sarah Bernhardt dans sa toilette, cette toilette qui nous reporte à je ne sais combien de milliers d'années avant Jésus-Christ, ne nous intéresse que



Cliché Brühliger. M^{lle} MÉGARD (du Gymnase)
Rôle de Julia Dubourg (*Marraine*)
Toilette de Fred.

médiocrement, — pour le moment du moins — car s'il prenait fantaisie à un couturier de s'en inspirer pour en faire une mode nouvelle, cela changerait bien vite la question.

De même pour *Colinette*, toilette d'époque.

Il nous reste *Marraine* et c'est assez, car nous avons une sérieuse étude à faire des trois ravissantes toilettes que porte, dans cette pièce, la belle Andrée Mégard. La photogravure les a prises toutes les trois, car elles sont capitales... et capiteuses. En voici la description.

Au premier acte, une robe d'intérieur, en crêpe de Chine blanc rayé, dentelles sur transparent vert d'eau. Il est impossible de donner, même par le dessin, une idée de ce qu'a de charme cette création de Fred. Il est vrai que Mademoiselle Mégard sait admirablement la faire valoir. C'est, pour un innovateur une véritable bonne fortune que d'avoir, pour exposer ses œuvres, des « modèles » pareils.

La robe d'intérieur de Mademoiselle Mégard a, d'ailleurs, aujourd'hui, les honneurs de la couverture. Et elle les mérite.

La toilette du deuxième acte n'est pas moins remarquable. C'est une robe de dîner, tout en Cluny sur transparent cerise. La jupe et le corsage attachés par de petits nœuds de velours noir. Cela tranche par la couleur et par le style avec la toilette précédente et c'est dans ce contraste de deux créations également réussies que nous pouvons juger des ressources de l'esprit inventif de Fred.

Cet esprit inventif se révèle une fois de plus dans la toilette du troisième acte : robe de drap beige, formant trois jupes bordées par du velours piqué formant des dents. Empiècement de Venise. Celle-là, on peut bien en juger les détails dans la photogravure qui est en tête de cet article, car la pose de la charmante artiste permet de les examiner à loisir. Et l'on saura un nouveau gré à Fred. C'est lui, en effet, qui a fait adopter par les femmes du monde, au lieu du costume tailleur anglais, droit et sans grâce, le costume tailleur parisien, élégant onduleux, délicieusement garni, qu'on peut mettre l'après-midi pour les visites. Le grand couturier se révèle maintenant dans les toilettes du soir, alliant la fantaisie à la grâce, à l'élégance et au bon ton. Les trois toilettes de Mademoiselle Mégard seront reproduites dans le



Cliché Brühliger. M^{lle} MÉGARD (du Gymnase)
Rôle de Julia Dubourg (*Marraine*)
Toilette de Fred.

monde et la mode de cet hiver s'en ressentira certainement.

CLAIRE DE CHANCENAY.

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.

NUMÉRO DE NOËL — LA DANSE

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.



Cliché Brühliger.

Typographe Gaspil, Paris.

LA LOIE FULLER

Compagnie Coloniale

CHOCOLATS

de Qualité Supérieure

Thés

une seule Qualité. Q^UTE SUPÉRIEURE

Composée exclusivement de Thés Noirs

Entrepot Général
19 Avenue de l'Opéra. Paris

Dans toutes les Villes chez les Principaux Commerçants

LE THÉÂTRE

N° 12

NUMÉRO DE NOËL. — LA DANSE

Décembre 1898

SOMMAIRE

UNE ANNÉE DU THÉÂTRE, par M. FRANCISQUE SARCEY.
LA DANSE A L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE, par M. ANTONIN PROUST.

A TRAVERS LA DANSE. — Danses Lofe-Fuller; Danses espagnoles; Danses orientales; Danses japonaises; Danses d'autrefois, par M. ADOLPHE ADERER.

DANSES ANGLAISES, par M. O. STEPHEN.

HORS TEXTE EN COULEURS :

M^{lle} MAURI,

M^{lle} SUBRA,

M^{lle} CLÉO DE MÉRODE,

M^{lle} LABOUNSKAYA.

de l'Académie nationale
de Musique.

L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE



Clara Wren.

M^{lle} Morlet

M^{lle} Carré

M^{lle} Hatrel

LOGE DE DANSEUSES

Première Année

C'est moi qui ai tenu *LE THÉÂTRE* sur les fonts baptismaux. C'est moi qui, le jour où le premier numéro a paru, ai mis sur ses lèvres le grain de sel, symbole de la sagesse et qui lui ai souhaité la bienvenue dans le monde. Voici que le douzième numéro paraît et que la première année s'achève. J'ai plaisir à constater que l'enfant est vigoureux et bien portant; à me retourner en arrière pour mesurer, à mes souvenirs, de combien il a grandi.

J'avais bien peur pour lui quand il est né. J'en ai tant vu depuis quarante ans que je suis dans la critique, j'en ai tant vu se fonder de ces journaux illustrés hebdomadaires ou bi-mensuels ou mensuels, qui prétendaient nous rendre visible par le dessin ou la photographie tout le mouvement théâtral. Ils paraissaient à grand bruit, leur existence, hélas! n'était pas longue; au bout de quelques numéros, le journal qui s'était lancé dans la vie si pimpant, si radieux d'espérances, commençait à éprouver ce que Fontenelle appelait par euphémisme: une grande difficulté à vivre. « Faute d'argent, disait Rabelais, c'est douleur non pareille. » Faute d'argent et parfois aussi faute de goût; et tout se terminait par un trépas discret, faute d'abonnés.

Ces sortes de publications-là, il n'y a pas à dire; il faut, si l'on veut qu'elles réussissent, être décidé à faire beau et à dépenser tout l'argent nécessaire; car on n'a rien pour rien dans ce monde. « Un bon diner pour peu d'argent! » s'écriait maître Jacques indigné et gouaenard.

Qu'on dût avoir de l'argent, je n'en faisais aucun doute. Les éditeurs Goupil sont de ceux dont le nom ne permet point que l'on conçoive la moindre inquiétude à cet égard. Qu'on dût joindre à la puissance de l'argent, le goût du beau; les admirables publications de la maison en répondaient suffisamment. Mais aurait-

on la persévérance? Si bon marché que coûtât le numéro, je connaissais nos parisiens. Ils montent jusqu'à 75 centimes ou un franc pour une livraison illustrée. Au-dessus, ils font la grimace et réfléchissent. Durerait-on assez longtemps pour vaincre les préjugés, pour les habituer à tirer de leur porte-monnaie la pièce de quarante-sous?

Montaigne eût dit: « Peut-être » et Rabelais: « Que sais-je! »

Le succès est venu, par bonheur, rapide et presque instantané.

Eh! oui, par bonheur! Car il y a dans toutes les entreprises une part de chance dont il est juste de tenir compte. Tout ce qu'on peut exiger de ceux qui les lancent, c'est qu'ils n'engagent la partie qu'avec de bons atouts dans la main; c'est qu'ils aient, par avance, intelligemment savonné la pente sur laquelle la fortune glissera vers eux.

Je viens de parcourir ces douze livraisons dont l'ensemble forme une année complète, et je ne m'étonne plus que le public ait, d'un élan si spontané, accueilli cette publication; les directeurs ont merveilleusement rempli le programme qu'ils avaient affiché:

« Nous voulons, disaient-ils, que *LE THÉÂTRE* enregistre d'une façon définitive la physionomie, le geste et l'attitude des acteurs de ce temps:

« Que, pour chaque pièce à succès, il donne une idée suffisante du décor, de la mise en scène générale, l'aspect le plus frappant de chacun des tableaux, l'instantané de la scène à effet, qui par là déterminera et établira la tradition;

« Qu'il publie les portraits des acteurs et actrices les plus célèbres dans tous leurs rôles importants, et fournisse ainsi des notions exactes et certaines sur le costume. »

LE THÉÂTRE n'a point

failli à son programme. Il est bien rare que le premier numéro d'un journal qui naît à la lumière soit tout à fait intéressant et réussi. On ne parvient en général qu'en tâtonnant et ces



Mlle SUBRA DANS SA LOGE

incertitudes se reflètent sur la livraison. *LE THÉÂTRE* a eu le bonheur d'avoir pour ses débuts à parler de *Cyrano de Bergerac* à la Porte-Saint-Martin et des *Maîtres Chanteurs* à l'Opéra. Tout de suite le public a été séduit par la beauté du texte, dont l'impression est d'une correction et d'une élégance merveilleuses, par la variété et l'exactitude des images qui illustrent ce texte et lui donnent la vie.

Mais *LE THÉÂTRE* ne devait pas se borner uniquement à nos scènes parisiennes. Il tenait à être international, à nous rensei-

gnier sur l'art dramatique à l'étranger, comme il renseignait les étrangers sur nos pièces. Dès le second numéro il nous donnait un croquis des représentations de Madame Marie Bréma à Bayreuth, et il nous transportait ensuite à Londres, où il mettait sous nos yeux les principales scènes du *Petit Pasteur*, qui se joue à Haymarket.

Ce deuxième numéro inaugurait encore une rubrique dont le titre était suggestif: *LE THÉÂTRE DANS LE MONDE, Représentation du Cercle de la rue Royale*. Ce titre seul était un signe que *Le Théâtre* n'entendait pas se limiter aux théâtres subventionnés, mais qu'il voulait fidèlement exécuter la seconde partie de son programme:

« *Le Théâtre*, disait ce programme, aura ses entrées partout où se produit une représentation théâtrale, curieuse ou amusante, il ne négligera aucune occasion de fournir sur les mœurs et les habitudes mondaines des documents certains que l'on trouverait sans prix sur les théâtres de Saint-Assise, de Trianon, de la Malmaison.

« Il se tiendra au courant des grandes premières lyriques et dramatiques à l'étranger, aussi bien que des pantomimes, des féeries, des pièces à truc; il suivra au besoin nos acteurs en tournées et saisira parfois leurs spectateurs mêmes. »

Ce n'étaient point là des paroles en l'air. Il suffit de feuilleter cette première année pour se rendre compte que toutes les promesses ont été tenues. Il me semble bien qu'il ne reste que peu d'efforts à faire pour atteindre la perfection en ce genre.

Il ne m'appartient pas de louer les études publiées dans un journal où je collabore assidûment. Je sentais même quelque embarras à signaler de façon plus particulière les artistes chargés dans le journal de la partie de l'illustration. Du moment que je ne puis les nommer tous; mieux vaut dire au public: vous êtes à même maintenant de vous faire une idée très nette de l'œuvre: Voyez et jugez. Mais il y a une considération sur laquelle je ne saurais trop insister.

Quand MM. Noël et Stoullig commencèrent cette publication annuelle: *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, qui touche déjà presque à sa vingt-cinquième année d'existence, un quart de siècle! je leur dis: ne vous inquiétez pas trop du succès de vos deux ou trois premiers volumes. Votre publication ne commencera à valoir quelque chose que le jour où le public aura la persuasion qu'elle durera. Il vous viendra alors nombre de nouveaux acheteurs qui se procureront les volumes déjà parus et qui épuiseront l'édition.

Car il saura que toute l'histoire du théâtre contemporain est enfermée dans vos *Annales* et il voudra en avoir la collection complète. Dans vingt ans, le premier volume devenu introuvable fera prime. Eh bien! j'en dirais autant du *THÉÂTRE*.

Il sera, dans dix ans, le répertoire le plus curieux, le plus intéressant, le plus varié, des diverses formes qu'aura revêtues l'art dramatique en cet espace de temps; il gardera pour les amateurs, pour les collectionneurs, pour tous ceux que le théâtre intéresse, le dépôt des mises en scène, des costumes, des visages d'auteurs et d'artistes, de tout l'extérieur en un mot de l'art dramatique.

Ah! que nous voudrions être renseignés nous-mêmes sur le théâtre du xvii^e siècle comme nos arrière-neveux le seront sur le nôtre! Combien ne paierait-on pas aujourd'hui une mise en scène exacte du *Misanthrope* avec un portrait authentique de Molière!

Il faut que cette collection, que *LE THÉÂTRE* a commencé à nous donner, se poursuive pour notre agrément et pour l'instruction de nos petits-fils. Peut-être souriront-ils en voyant les costumes et les décors que nous aimons. Le goût aura changé. Qu'importe, *LE THÉÂTRE* suivra la mode, et fournira à chaque génération un prétexte à se moquer doucement de ses aînés.

Et c'est ainsi qu'ira toujours le monde, les jeunes traitant les vieux de perruques, et coiffant la perruque à leur tour; la perruque est d'un autre modèle, mais c'est toujours une perruque.

Et *LE THÉÂTRE* avec une impartialité photographique enregistrera l'une après l'autre la forme, incessamment changeante, de toutes ces perruques.

FRANCISQUE SARCEY.



Mlle SALLE
de l'Académie nationale de Musique.



Cliché Bouyer-Bary. Mlle L. MANTE



Mlle SANDRINI



Mlle S. MANTE

LA DANSE

A L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

DANS ses célèbres *Lettres sur la Danse* qui renferment des observations judicieuses, Noverre dit avec une candeur que lui eut enviée M. de la Palisse : « Si les bons maîtres étaient plus communs, les bons élèves ne seraient pas si rares. Mais les maîtres qui sont en état d'enseigner, ne donnent point de leçons et ceux qui devraient en prendre, ont toujours la fureur d'en donner aux autres. »

Cet aphorisme qui peut s'appliquer à l'enseignement de tous les arts, est également injuste pour tous les arts.

Il y a eu et il y a, dans la Danse, des maîtres excellents. Il y a eu et il y a des écoles qui ont donné et qui donnent d'admirables résultats.

Ces maîtres et ces écoles existent particulièrement dans les pays latins et dans les pays slaves. On ne les rencontre point, ou on ne les rencontre que très rarement, chez les Anglo-Saxons. La race anglo-saxonne, qui nous est cependant si supérieure dans la plupart des exercices de sport, est absolument réfractaire à la danse.

En Angleterre, on se trémousse, on gigotte. En Amérique on bamboules, on ne danse pas.

Les peuples de la Germanie, qui ont au plus haut degré le goût de la musique, sont même, par une étrange anomalie, à l'exception de ceux du midi, les Viennois, qui ont constitué à l'Opéra de Vienne un remarquable corps de ballet, peu sensibles, je ne dirai pas à l'attrait, mais à la pratique de la danse.

Sans vouloir faire ici un historique de la chorégraphie à travers les âges, il convient de rappeler que les Grecs et les Romains goûtaient fort la danse et la mimique, que l'apparition des Euménides eut un caractère si expressif sur le théâtre grec qu'elle jeta l'effroi dans l'âme des spectateurs et que, chez les Romains, Pylade et Bathyle portèrent l'art du geste à une perfection telle qu'ils se faisaient comprendre des étrangers les plus barbares par la seule puissance de leur pantomime.

Des écrivains qualifiés affirment que la musique et la danse ont précédé tous les arts et que le premier sentiment de l'homme, ayant été l'expression de sa reconnaissance envers le Créateur, la première danse ont été sacrées.

L'Exode nous apprend, en effet, que Moïse, après le passage de la mer Rouge, chantait et dansait au son des tambours, en conduisant un chœur d'hommes, tandis que Marie, sa sœur, conduisait un chœur de femmes, que les Benjamites dansèrent pour exprimer leur joie après avoir enlevé les filles de Silo, et que le roi David se livra à une variation orbiculaire devant l'arche, quand les lévites le conduisirent de la maison d'Obédédon à Bethléem. S'il faut en croire Scalliger, les premiers évêques ne furent appelés *præsules* que parce qu'ils menaient la farandole dans les fêtes chrétiennes. Mais les renseignements sur les jetés battus et les entrechats du corps épiscopal primitif sont vagues.



Cliché P. Nader.

Ce qui est plus précis, c'est que l'art de la danse a été apporté sur nos scènes théâtrales en même temps que l'art du chant par des Italiens venus de la Lombardie. Ces premiers essais furent, à la vérité, rudimentaires. La musique, ou pour mieux dire, le plain-chant qui accompagnait les paroles avait le caractère d'une sorte de mélodie et la danse consistait en quelques belles attitudes que prenaient les figurants, ou en pantomimes bouffonnes coupant l'action, comme dans le *Ballet comique de la royne fait aux nocces de Monsieur le duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont*.

A dater de ce moment, l'art de la danse fut cependant accueilli et cultivé en France avec une faveur si marquée que le poète Baif, qui logeait avec son ami Ronsard dans le faubourg Saint-Marceau, avait institué un cours de musique et de danse dans leur habitation commune et que le grave Sully ne dédaignait pas de composer des ballets qui étaient un des amusements favoris de Henri IV. Richelieu aimait tant la danse qu'il lui donna asile dans le Palais Cardinal. Mazarin fit plus. Il la pratiquait, dansant, dit-on, la pavane avec Anne d'Autriche. C'est lui qui fit écrire, par Bensérade, des ballets pour que le jeune roi Louis XIV pût danser en public. La dernière fois que Louis XIV se fit voir sur la scène de l'Opéra, ce fut dans le ballet de *Flore*, le 13 février 1669. Il avait alors trente et un ans. Mais, après sa retraite comme danseur, il ne cessa de prendre intérêt à la danse. Il y introduisit même une innovation. Jusqu'en 1681 les hommes remplissaient dans les ballets les rôles de femmes. Pour le divertissement du *Triomphe de l'Amour*, de par l'ordre du Roy, l'Opéra dut engager des danseuses. Le danseur resta cependant le souverain maître, gardant sa place prédominante pendant tout le XVIII^e siècle et pendant les premières années du XIX^e. Duport a été le dernier représentant de la tradition des Dupré, des Vestris et des Gardel, et l'on peut dire que si, au cours du XVIII^e siècle, des femmes comme la Camargo ont réussi

à se faire un nom, ce n'est que par condescendance de la part des danseurs qui, pour employer une expression moderne, détestaient le record de battre et de croiser.

Aujourd'hui, le féminisme triomphe. L'homme est passé au second plan. Il n'est plus que le satellite de l'Etoile. Souvent, même, il n'a pas d'autre emploi que de danser dans les adages. La femme étant cependant d'une intelligence plus avisée et d'une humeur plus conciliante que l'homme ne l'a pas écarté des divertissements chorégraphiques. Elle a compris qu'il était indispensable pour que la danse théâtrale, sorte de déclamation muette, pût peindre et retracer une action avec les apparences de la réalité, l'homme devait demeurer son compagnon.

Le luxe des décors, le jeu des machines, la richesse des costumes, l'éclat des lumières lui paraissaient des accessoires insuffisants. Elle pensait, avec raison, que les entrées, les variations, les pas de deux, de trois, de quatre, les figures les plus ingénieuses formées avec des masses, en recrutant le personnel dans le seul élément féminin, ne pouvaient suppléer l'illusion que donne l'association nécessaire de l'homme et de la femme. C'est ce qu'a exprimé en termes très nets et très justes la Taglioni.

J'ai dit tout à l'heure qu'il y avait des maîtres excellents et de très bonnes écoles. Les trois écoles les plus renommées sont celle de Paris, celle de Pétersbourg et celle de Milan. La plus active de ces écoles devrait être l'école de Paris, mais c'est à Milan que se sont formés le plus rapidement et le plus complètement les artistes de la danse, hommes et femmes.

Et j'en vais donner la raison. Milan est demeuré fidèle à la doctrine de Cempuis, bien avant que cette doctrine fut mise en vedette parmi nous. Hommes et femmes travaillent ensemble. Toutes les écoles d'Italie se sont d'ailleurs conformées au principe milanais.

Il ne saurait suffire, en effet, pour instruire un élève, d'étudier sa conformation, de le placer, de lui donner selon ses apti-



Cliché Meyer. Mlle WEUNER Mlle KELLER Mlle NIBRÉE Mlle S. MANTE

tudes l'aplomb nécessaire, de lui apprendre les exercices élémentaires, de lui faire parcourir la gamme d'un art chaque jour plus difficile et plus compliqué, de donner en un mot, au prix d'un travail incessant, à toutes les parties de son être, cette harmonie d'où naît la grâce, le charme et aussi la sûreté et la précision. Il

faut encore lui donner le sentiment de l'action dramatique ou comique qu'il sera appelé à figurer. Et comment arriver à ce but si vous n'avez pas les classes des deux sexes réunies à tous les degrés de l'enseignement ?

Je faisais ces réflexions un soir à l'Opéra devant Delibes. Ou

répétait le *Freischütz*. C'était pendant un entr'acte. Nous étions sur la scène derrière un portant sous la demi-clarté du jour frisant de la rampe. Léo Delibes n'a pas été seulement le compo-



Clotilde P. Noverre. M^{lle} HIRSCH

siteur de ballets le mieux inspiré de notre temps; il aimait passionnément l'art de la danse et il en parlait avec enthousiasme.

« Ce que vous dites-là est vrai, fit-il, mais ce n'est pas uniquement parce que la tenue des classes est mieux comprise en Italie que les progrès y sont plus rapides et que l'entente de la mimique y est plus complète, c'est aussi, c'est surtout parce que l'on y travaille avec une assiduité, une persistance, un acharnement que nous ne soupçonnons pas ici. Connaissez-vous l'école du professeur Penco, à Milan, cette école dirigée par le frère de la cantatrice que nous avons applaudie rue Le Peletier? Eh bien, allez, par curiosité, voir ce maître incomparable faire travailler ses élèves. Du matin au soir, il est à son poste, faisant recommencer dix fois, vingt fois le même temps quand il ne le satisfait pas. Et ses élèves l'aiment parce qu'ils se sentent en présence d'un convaincu, d'un homme qui a le ferme propos d'aboutir.

« La première fois que je l'ai vu, c'est dans les dernières années de l'Empire. Je venais d'écrire *Coppélia* et j'avais écrit *Coppélia* pour la Fioretti. Mais la Fioretti devait quitter le théâtre. Il fallait trouver quelqu'un pour la remplacer. Perrin et Saint-Léon m'avaient dit: « Allez à Milan et voyez Penco »; j'allai à Milan et je vis Penco qui n'avait à ce moment personne à m'indiquer dans sa classe où il ne possédait que des enfants entr'autres Rosita Mauri et Cerale. A Turin, à Rome, à Naples je ne fus pas plus heureux. Quelle ne fut pas ma surprise quand je revins à Paris! On avait présenté à Perrin une jeune fille, la Bozzachi, qu'il avait confiée à Madame Dominique. Le cours de Madame Dominique était à ce moment installé rue Richer dans les magasins des décors de l'Opéra. Madame Dominique était un professeur des plus

remarquables. Est-ce elle qui a fait Emma Livry? Je ne crois pas. Emma Livry a dû travailler avec Taglioni. Mais c'est elle qui a formé, si je ne me trompe, Léonine Beaugrand, Julia Subra; Rosita Mauri a travaillé avec elle mais après avoir appris son art, comme je viens de vous le dire, à Milan. Donc nous allions chaque jour Perrin, Saint-Léon et moi, faire étudier à notre petite napolitaine, car la Bozzachi était de Naples, ses parents s'y livraient à une industrie qui y est restée fort en honneur, la fabrication des bronzes à la cire perdue. Cela marchait à merveille avec cette délicieuse petite étoile, qui nous était pour ainsi dire tombée du ciel. Mais Perrin, qui n'a jamais voulu laisser arriver à la rampe rien qui ne fut pas d'un fini irréprochable, retardait constamment les débuts de la Bozzachi qui furent, vous vous en souvenez, éclatants dans *Coppélia*. Hélas! la pauvre enfant qui venait de créer mon ballet, devait mourir bien peu de temps après son triomphe. Elle a été enlevée par la variole pendant le siège de Paris et, dans son lit où elle garda jusqu'à la mort une entière présence d'esprit, sa dernière parole fut pour demander qu'on plaçât dans son cercueil les présents que nous lui avions offerts le soir de la première représentation de *Coppélia*.

Lorsque je suis allé à Milan, il y a quelques années, pour l'inauguration du *Théâtre lyrique international*, dû à M. Edouard Sonzogno, le professeur Penco et ses cours avaient disparu. Et, dans le monde des théâtres, on était généralement d'avis que la danse traversait, tout au moins en Italie, une période critique. L'enseignement s'affaiblissait. On avait envoyé



Clotilde Penco. M^{lle} ZAMBELLI

à l'Eden de Paris ce que l'on avait de mieux, en dehors des artistes qui tenaient les premières places dans les grands théâtres du continent: la Zucchi, la Cornalba et les mimes aux gestes

exubérants qui faisaient la gloire des scènes italiennes. Les ballets militarisés de Manzotti étaient moins goûtés. Il se préparait une réaction déjà visible. Il fallait revenir à plus de simplicité. La tendance était en faveur de thèmes moins compliqués. Mais où trouver des maîtres de ballets comme Saint-Léon, Perrot, Merante? Où rencontrer des professeurs comme Penco, comme la Taglioni, comme Madame Dominique? C'est de la France qu'on attendait une rénovation dans l'art de la Danse.

En attendant réclamer le retour à la simplicité je songeais aux lettres si remarquables de Mademoiselle Clairon sur la nécessité de ramener le sentiment du vrai au théâtre.

Noverre, qui admirait beaucoup la grande tragédienne, disait à propos de ces lettres: « La plus grande partie de nos élèves

croient qu'il ne faut avoir que des jambes pour être danseur, de la mémoire pour être comédien, de la voix pour être chanteur. Les uns ne s'appliquent qu'à remuer les jambes, les autres qu'à faire des efforts de mémoire, les derniers qu'à pousser des sons. Tous se destinent à être également détestables. On vous dira, ajoutait-il, qu'il y a mille difficultés dans l'art de la Danse. La vérité est qu'on ne saurait énumérer les difficultés de cet art, mais que l'important est de les aborder toutes, de les vaincre et d'en triompher à ce point que rien ne paraisse difficile et que tout soit fait avec la plus parfaite aisance. » Mais pour arriver à cette supériorité il faut être doué et employer toute son intelligence, comme le dit Mademoiselle Clairon, à être naturel.

Où en est actuellement l'enseignement de la Danse dans les



Clotilde Penco. M^{lle} CHABOT

classes de l'Opéra, desquelles les habitués du café Biffi, à Milan, paraissent attendre la renaissance en vertu de ce principe que c'est du Nord que vient la lumière.

Les classes qui sont installées à l'Opéra sont en premier lieu les classes des enfants tenues par Madame Bernay et par Madame Parent qui a tout récemment remplacé Mademoiselle Piron, dont les abonnés de l'Opéra n'ont pas oublié la fougue et la vigueur.

C'est dans ces classes de petites filles, de même que dans les classes de petits garçons et d'adultes, dirigées par M. Stilh que le professeur peut deviner celles ou ceux qui ont un avenir.

On a pu voir dans le ballet de *Etoile* représenté cette année et qui donne, en son second acte, le tableau de l'examen de la danse, avec quel fini et souvent avec quel brillant quelques-uns des petits exécutent leurs exercices.

Madame Théodore professe dans ce qu'on appelle la classe



Clotilde Penco. M^{lle} BOOS

des coryphées. Les coryphées sont déjà des adultes. Les coryphées traversent l'âge où, pour employer le langage allégorique cher à nos pères, le travail doit lutter contre les tentations de l'amour et de la richesse. C'est là un tableau qui pourrait être peint sur les parois des salles du septième étage à l'Opéra, si ce septième étage était décoré de peintures comme le grand foyer de la Danse.

Les mimes comme Madame Invernizzi, Madame Laus en ses rares apparitions, Mademoiselle Salle, Mademoiselle Torri, Mademoiselle Robin, n'ont pas de classes proprement dites. C'est le maître de ballet, M. Hansen, qui, pour chacune des œuvres représentées, leur donne des conseils.

Dans le grand foyer de la Danse, chaque matin, de neuf heures à dix heures et demie, M. Vazquez tient la classe des petits sujets, de dix heures et demie à midi, Mademoiselle Mauri donne des leçons à Mademoiselle Subra, à Mademoiselle Sandrini, à Mademoiselle Zambelli, à Mademoiselle Hirsch, à

Mademoiselle Lobstein, à Mesdemoiselles Chabot, Violat, Piodi, Trelluyer, Vangoetten, aux sœurs Régner, etc., etc., demeurant chaque jour jusqu'à cinq heures pour donner à quelques-unes d'entre elles et à MM. Cléret et Stass des leçons particulières.

On voit que le professeur n'est pas une sinécure, qu'il est d'autant moins une sinécure que ce n'est pas seulement à l'Opéra mais en dehors que l'on désire avoir des conseils de Madame Bernay, de Madame Parent, de M. Stilb, de Mademoiselle Théodore, de M. Vazquez et de Mademoiselle Mauri.

L'une des ancêtres de Mademoiselle Théodore s'était même fait une telle réputation en 1781 que ses élèves lui avaient adressé le quatrain suivant :

Qui plait le plus dans Théodore,
Fraîcheur, esprit, grâce, talent.
C'est un secret que l'on ignore,
Mais pour charmer elle en a cent.

La direction de l'Opéra en rétablissant la classe de perfectionnement qui a été dirigée autrefois par Mademoiselle Taglioni, et, en la confiant à Mademoiselle Rosita Mauri, n'a fait que reprendre des traditions antérieures à la venue de la Taglioni, des traditions que Duport, dans une lettre au comte d'Artois, jugeait indispensables au progrès de la chorégraphie.

Mademoiselle Rosita Mauri a repris les usages de l'ancienne école milanaise. Elle a, sinon toutes les classes d'hommes réunies aux classes de femmes, au moins un certain nombre de danseurs qui s'exercent avec les danseuses.

Ce qui ne serait pas moins nécessaire que l'enseignement simultané des hommes et des femmes si heureusement rétabli, c'est que l'on instituât à l'Opéra, et j'invoque à ce sujet l'opinion de Gardel, un cours de maintien pour les artistes du chant. Madame Rose Caron a, pendant le temps où elle est demeurée à l'Opéra, donné sur ce point un salutaire exemple.

Avant de créer ses rôles, elle prenait conseil du regretté M. Pluck pour chacun de ses gestes. Mais aussi, quelle admirable artiste !

L'Académie nationale de musique et de danse a représenté dans la nouvelle salle de l'Opéra, treize ballets, je ne parle pas des divertissements qui accompagnent presque tous les drames lyriques.

De ces treize ballets, qui sont



Cléret Mauri.
M^{lle} D. LOBSTEIN M. VAZQUEZ M^{lle} VIOLLAT



Cléret Mauri.
M^{lle} INVERNIZZI

La Source, Coppélia, Sylvia, Le Fandango, Yedda, La Korrigane, Namouna. La Farandole, Les Deux Pigeons, La Tempête, Le Rêve, La Maladetta, L'Etoile, trois ont été empruntés à l'ancien répertoire de la rue Le Peletier ou de la salle Ventadour. Ces trois ouvrages sont *La Source, Coppélia* et *Sylvia*. C'est Madame Sangalli qui a repris les rôles de *La Source* et de *Sylvia*, qu'elle avait créés.

Mademoiselle Léontine Beaugrand a succédé dans *Coppélia* à la Bozzachi et depuis la retraite de Mademoiselle Léontine Beaugrand, Mademoiselle Julia Subra est devenue titulaire du rôle, qui a été cependant dansé pendant qu'elle était malade, par Mademoiselle Delleri, Mademoiselle Hirsch, Mademoiselle Désiré et, récemment, par Mademoiselle Sandrini.

Madame Sangalli a fourni à la rue Le Peletier, place Ventadour et dans la nouvelle salle de l'Opéra une longue et brillante carrière. Elle avait dansé précédemment à Londres, aux États-Unis, à Vienne et à Trieste.

On a gardé à Trieste, dans la colonie italienne, le souvenir d'une manifestation que Madame Sangalli fit à l'occasion de la mort du roi Victor-Emmanuel. Elle parut sur la scène du théâtre municipal de Trieste avec un bouquet de fleurs noires à son corsage. La police fit interrompre la représentation et força l'artiste à retirer son bouquet. Le lendemain, Madame Sangalli fit son entrée en scène avec une touffe de fleurs vertes et rouges dans les cheveux. Nouvelle intervention de la police autrichienne et nouvelle injonction à l'artiste d'avoir à retirer les fleurs aux couleurs italiennes.

Le dernier ballet que Madame Sangalli ait dansé à l'Opéra est le ballet de *Namouna* de M. Lalo, donné sous la direction de M. Vaucorbeil et que la direction actuelle tiendra, sans aucun doute, à honneur de reprendre.

Mademoiselle Léontine Beaugrand était, par excellence, la danseuse impeccable. Elle avait su donner au rôle de *Coppélia* une interprétation personnelle dont plus d'un abonné conserve le souvenir et sa création du *Fandango* de M. Salvayre l'avait mise au premier rang des danseuses françaises.

En 1878, M. Halanzier pensait avec raison qu'il avait le premier corps de ballet du monde : La Rosati, Mourawieff,



Cléret Bouquet Eury.

Typpographe Gaspé, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

M^{lle} ROSITA MAURI

Fioretti, Granzoff, Boschetti avaient disparu. Emma Livry était morte victime d'un accident survenu au cours d'une répétition de *La Muette*, après huit mois d'horribles souffrances.

La pauvre petite Bozzachi avait été enlevée pendant le siège



Clara Macci

Mlle DESIRÉ

de Paris. La Ceritto, dont personne n'avait oublié la grâce suprême dans ce ballet du *Violon du Diable* où son mari, M. Saint-Léon, un maître de ballet supérieur, lui avait tracé un de ces rôles inoubliables, s'était retirée. (Elle vit encore à Paris, entourée de quelques amis fidèles).

Mais M. Halanzier avait Léontine Beaugrand, la perfection même, la Sangalli avec sa fantaisie vigoureuse et séduisante, Michel Vazquez qui venait de débiter avec éclat dans le *Fandango*, Mérante qui avait encore, malgré son âge, toute son élégance de danseur, qui était de plus un maître des plus remarquables dans l'art d'ordonner un ballet, puis Fonta, Fatou, Piron, les Ottolini, Adèle Mérante, Sanlaville, Montaubry, etc. Madame Dominique formait des élèves qui donnaient les plus grandes espérances, particulièrement Mademoiselle Julia Subra.

Il semblait qu'avec un semblable état-major, secondé par des petits sujets, des coryphées, des quadrilles qui évoluaient sous la direction de M. Pluck avec une précision toute militaire, avec des élèves promettant un bel avenir, l'Opéra n'eût rien à envier à aucun théâtre du monde.

M. Halanzier avait compté sans la Scala. Le grand théâtre de Milan, à ce moment dans tout son éclat, venait de produire une danseuse qui avait fait une impression telle sur le public et sur les abonnés de la scène milanaise que ceux-ci avaient exigé son réengagement pour la saison suivante. Gounod, voyageant en Italie en compagnie de M. Poirson, l'auteur du livret de son *Cinq Mars*, avait assisté à une représentation du *Songe d'un*

Vijir, ballet qu'on jouait à la Scala et, dans leur enthousiasme, ils avaient écrit à Halanzier de venir à Milan.

Halanzier vint, fut émerveillé et s'entendit avec la direction de la Scala pour avoir Rosita Mauri à la fin de la saison du théâtre Milanais, promettant de lui donner sa liberté pour la saison suivante et de ne signer d'engagement définitif avec elle qu'au lendemain de la seconde saison qu'elle avait promis de faire. Rosita Mauri débuta à Paris dans le divertissement de *Polyeucte* à la fin de 1878, retourna à Milan et ne revint définitivement que après avoir à nouveau dansé pendant la saison de la Scala. Son succès dans *Polyeucte* fut tel que tous les ballets donnés depuis à l'Opéra ont été créés par elle à l'exception de *Namouna* que M. Lalo avait promis à la Sangalli.

Dans une lettre dont j'ai l'original sous les yeux, Mademoiselle Taglioni remerciant l'Empereur de l'avoir fait nommer professeur de la classe de perfectionnement à l'Opéra dit : « qu'elle doit la supériorité qu'elle a su acquérir dans son art aux conseils incessants que lui a donnés son père, à la sévérité de son enseignement, à la conviction que son père a toujours eue que les difficultés doivent être surmontées à ce point que le public ne soupçonne jamais l'effort que l'on a fait pour les vaincre et qu'il lui paraisse que toutes choses sont de la plus grande facilité. » C'est à cette lettre que j'ai fait allusion plus haut. Rosita Mauri, élève de son père, pourrait signer cette lettre. Je partage d'ailleurs pleinement pour ma part l'opinion de la Taglioni sur la simplicité dans l'art de la danse.

Je ne sais, en effet, rien de plus odieux que la déclamation. Qu'elle soit oratoire, tragique, lyrique ou chorégraphique, qu'elle se manifeste dans la peinture, dans la sculpture, dans le geste ou dans la parole, elle est également haïssable. J'étais dernièrement en Belgique. Je revenais de voir la très belle exposition des Rembrandt à Amsterdam. Mais que de journées délicieuses j'ai



Clara Watney

Mlle ELANC

passées devant les Van Eyck, les Memling et les Quentin Matsys! Quels artistes admirables! Ai je parlé de Harlem et des



Cléo Brühl.

M^{lle} CLÉO DE MÉRODE

Hals? Non. Je répare cet oubli. Il me semblait revivre là les émotions que l'on éprouve, à Madrid, devant les Velasquez, parce que, chez Hals comme chez Velasquez, c'est la franchise, la netteté, la précision, la loyauté dans l'impression. Mais un peu d'emphase ne déplaît pas. L'humanité admire le panache et elle l'aimera longtemps encore. Nous ne sommes pas près d'être débarrassés des théoriciens et des praticiens de la Renaissance. Leurs traditions tapageuses pèsent lourdement sur notre civilisation.

Ah! que l'on comprend bien la très éloquente lettre de Saint-Evremond sur les représentations de l'Opéra et la joie qu'il exprime, quand, au milieu de l'exagération, souvent trop fréquente à cette époque, du spectacle lulliesque, il rencontrait le sentiment du vrai. La direction actuelle de l'Opéra avait introduit dans ses concerts dominicaux, qui n'ont duré qu'une année, une restitution de danses anciennes: la gavotte, le menuet, la pavane, la chaconne, le passe-pied. Si on avait rendu à ces danses la naïveté de leur allure primitive, au lieu de les enfanfrelucher au goût du jour, on eût éprouvé un plaisir sans mélange, mais telles qu'elles étaient présentées, elles reposaient tant de la coupe habituelle des ballets et des divertissements que l'intermède était des plus agréables.

Diderot a dit avec beaucoup de raison: « On ne se distingue au théâtre que lorsqu'on est quelqu'un et qu'en complète possession de toutes les règles de

son art on donne l'impression d'un mouvement naturel dont le spectateur ne songe qu'à admirer la grâce et l'esprit sans rechercher comment l'artiste qui l'exécute a pu produire l'effet qui le séduit. »

Devant ces pas, en apparence si faciles où tout parle sans affectation, où l'on ne sait qui a le plus de charme, de l'imperceptible jeu des pieds, du tour des bras ou de la physiologie générale de l'attitude, le public est en effet entraîné par la force de l'illusion. Il suffit en effet de se rappeler la Sabotière dans la Korrigane, ou l'entrée du Cid, ou la valse de Patrie, pour se rendre compte de la justesse de cette observation. Quelle est la variation, quel est l'adage qui soit supérieur à ces trouvailles de l'originalité. Mais je reviens à l'année 1878. Peu de temps après que Rosita Mauri avait été engagée par M. Halanzier, Léontine Beaugrand, au grand regret des habitués de l'Opéra, abandonnait la carrière qu'elle avait illustrée, Madame Sangalli se montrait à côté de Rosita Mauri, si je ne me trompe, pour la dernière fois sous la direction de M. Vaucorbeil, à l'occasion d'une fête donnée pour le centenaire d'Auber, dans un divertissement calabrais improvisé pour la circonstance. Et après le très grand succès de Rosita Mauri dans la Korrigane de Widor et dans la Française de Rimini d'Ambroise Thomas, Julia Subra sortait de la classe de Madame Merante qui avait succédé à Madame Dominique et faisait des débuts brillants qui la mettaient, avec Rosita Mauri, hors de pair. On

Cléo Brühl. M^{lle} CLÉO DE MÉRODE (Dances anciennes) M. HANSEN.

qui avait succédé à Madame Dominique et faisait des débuts brillants qui la mettaient, avec Rosita Mauri, hors de pair. On

repretrait pour elle le divertissement d'Hamlet, le Fandango de M. Salvayre; on la fêta dans Namouna; elle se disposait à prendre possession du rôle de Coppélia laissé par Léontine Beaugrand, et elle se réservait un succès dans le divertissement de Patrie de M. Palhadile. Puis elle devait faire à côté de Rosita Mauri la création séduisante de la Maladetta.

Les comédiens sont les plus aimables gens du monde, de plus les plus charitables. Si la jalousie les divise souvent, devant une œuvre de bienfaisance, en présence d'une misère à secourir, ils sont étroitement unis et il n'est pas de sacrifices qu'ils ne soient disposés à faire dès que l'on touche du côté de

leur cœur. Cela tient à ce qu'ils ont été longtemps des opprimés, des excommuniés, et que toute oppression, toute excommunication les révolte et les émeut. On ne saurait trop leur rendre, à cet égard, une éclatante justice. Ils poussent le dévouement jusqu'à se laisser exploiter sous prétexte d'humanité, par des humains qui, après avoir profité d'eux, affectent de les mépriser.

Mais ce qui distingue, dans le monde des comédiens, le personnel de la danse, c'est la fraternité qui existe entre tous ses membres, c'est le respect que l'on y a pour la gloire des disparus, l'amitié qui lie les camarades aux camarades, la générosité



Cléo Brühl.

LOISE COMMERE

avec laquelle les plus favorisés par le talent prodiguent les conseils aux plus humbles.

J'ai beaucoup vu le monde des comédiens. J'ai été témoin des intrigues les plus perfides et en même temps les plus naïves. Dans le personnel de la danse, je n'ai rencontré que des idées de solidarité.

Avec quelle joie tout ce personnel, hommes et femmes, a félicité Mademoiselle Hirsch lorsque le public lui a fait, dans le divertissement de Don Juan, le succès qu'elle aurait dû rencontrer auparavant!

Combien il a été heureux d'applaudir au triomphe de Mademoiselle Désirée Lobstein, la merveilleuse nonne de Robert le Diable, dans son pas de la Prophète!

C'était à qui s'empresserait autour de Mademoiselle Zambelli après l'acte dansé de la Favorite!

Les succès de Mademoiselle Emma Sandrini dans ses danses

grecques semblaient être le succès de tous. Il n'y avait pas de jour où l'on ne s'inquiât de la santé de Mademoiselle Désirée, une des mieux douées, après l'accident dont elle avait été victime et qui menaçait de l'éloigner du théâtre. Il faut entendre les camarades parler de la grâce exquise de Violat, qui est en train de conquérir ses galons de première danseuse, de l'avenir très grand de la petite Jeanne Regnier, de la maesiria avec laquelle sa sœur, Henriette Regnier, a dansé l'autre soir son pas dans la Maladetta, de la superbe tenue de Vangøthen, de la façon remarquable dont est placée Piodi, des dispositions de Trelluyer, de la mignardise de Chabot, de la pureté avec laquelle Gally danse ses variations.

Mademoiselle Invernizzi, qui est une mime remarquable, est la première à rendre hommage à Mademoiselle Sanlaville, qui l'a précédée dans le rôle de Franck de Coppélia et dans la Fée de la Korrigane. Elle, qui sait composer un rôle, loue la

valeur de celles qui la remplacent. Elle aime Mademoiselle Torri. Elle ne manque pas une occasion de féliciter Mademoi-

selle Mathilde Salle. Mademoiselle Robin qui est, avec Mademoiselle de Mérode, la plus jolie femme du corps de ballet, et



Clara Morlet

M^{lle} ZAMBELLIM^{lle} BOOSM^{lle} VANGËTHENM^{lle} PIODI

qui joint à un grand amour de son art une modestie qui fait d'elle une des femmes les plus séduisantes, a eu souvent recours à l'expérience de Mademoiselle Pepa Invernizzi, particulièrement pour son rôle de *L'Étoile*, qu'elle joue avec une rare perfection.

Le Théâtre, qui donne dans ce numéro les portraits de Mesdemoiselles Ixart, Mestais, Carré, Monchanin, Blanc, Boos, Sirède, Keller, Morlet, Hatrel, les deux Mante, a groupé une partie de ces petits sujets dans une photographie qui a pour titre *la loge du corps de ballet*.

Il a bien fait. Donner une image du *Foyer de la danse* les soirs de représentation soit d'un ballet soit d'un divertissement, ne présenterait qu'un spectacle peu intéressant. Les grandes danseuses ont prît le parti de n'y plus venir, préférant s'exercer dans leur loge. Les abonnés y viennent peu. Quelques spectateurs de passage s'y montrent seuls, profitant leurs silhouettes sur les peintures de M. Boulanger, d'ailleurs exécutables.

Les personnages de marque de passage à Paris font cependant la visite réglementaire du *Foyer de la Danse*, le guide des princes dans la capitale notant



Clara Morlet

M^{lle} TRELUYER

cette visite comme obligatoire. Devons-nous regretter le beau temps du *Foyer de la Danse* tel que nous le figurent les aquarelles d'Eugène Lamy? Je ne le crois pas. Si l'on s'en rapporte aux chroniqueurs qui, depuis l'illustre docteur Véron, nous ont révélé les prétendus mystères de ce *Foyer*, si l'on s'en remet aux confidences de M. Bocher, le plus ancien abonné de l'Opéra, les soi-disant réflexions étincelantes d'esprit qui s'y échangeaient paraissent assez ternes. Elles sont comme un écho des lourdes plaisanteries chères à la noble bourgeoisie de 1830, qui ne s'est jamais distinguée par la délicatesse de ses propos. Il n'est pas jusqu'à l'allemand Henri Heine qui n'ait cru devoir nous léguer ses pesantes impressions et qui aurait mieux fait d'aller de l'autre côté du Rhin lire les œuvres du chevalier de Boufflers, s'il les avait pu comprendre.

A côté des petits sujets, le Théâtre donne le portrait de M. Hansen, maître actuel de ballet à l'Académie nationale de musique et de danse.

M. Hansen est un mime remarquable, un danseur expérimenté, mais un maître de ballet qui n'a pas réussi. Ce n'est peut-être pas la bonne volonté qui lui manque, ni le désir de plaire, mais

il n'a pas été servi par les circonstances. « En matière de danse, me disait un soir à l'Eden M. Perrin, tout réside dans les nuances. Un maître de ballet ne doit pas seulement se préoccuper de graduer les mouvements, de les différencier. Il doit surtout s'attacher à distinguer les aptitudes. Quand il a à sa disposition des artistes hors ligne qui mettent dans l'interprétation de leur

c'était sur son indication qu'il en avait réglé les mouvements. On n'en est plus là. Au temps présent, le maître de ballet reçoit, du compositeur, l'œuvre toute faite. C'est à lui à en tirer parti, opération très malaisée, d'autant plus malaisée que si, selon l'expression de l'illustre Vestris « le sujet ne lui suggère pas mille traits nouveaux » il s'en tire comme il peut.

M. Perrin aimait beaucoup Saint-Léon. Saint-Léon n'a cependant pas été le seul maître de ballet remarquable de l'Opéra. La Taglioni a monté le *Papillon* et l'a monté à merveille. Perrot a été un artiste de premier ordre en ce genre. Mendès a réglé le ballet de *Yedda*. Petitpas a mis *Namouna* en scène et Méraude a su faire de la *Korrigane* et de la *Farandole* des tableaux d'une séduisante composition, sans compter tous les divertissements qu'il a mis sur pied avant que M. Hansen fit ses débuts dans *La Dame de Montsoreau*.

On aurait donc tort de voir les choses en noir. Si les matassines sont de mode dans nos théâtres, si après l'avènement des jupes extraordinairement raccourcies que nous a apporté l'Eden, à qui nous devons cependant des artistes comme la Zucchi, la Flind, la Cornalba, la Limido, la Laus, Mademoiselle Torri, M. Rossi et bien d'autres, il se produit une réaction en faveur des danses à jupe longue, si la rue du Caire de 1889 nous a légué le goût des belles Faïma, que l'on introduit sous toutes les formes dans les divertissements, ou pour mieux dire, dans les intermèdes dansants de la plupart de nos opéras, toutes ces fantaisies ne sont que passagères, on en reviendra aux gran-



Clara Morlet

M^{lle} CARRÉM^{lle} PIODI

rôle, avec la science qu'ils ont acquise, l'inspiration qui leur est propre, il faut qu'il se garde d'avoir la prétention de régenter leur volonté. Lorsqu'il met en scène un certain nombre de premières danseuses il commet une faute en faisant répéter leurs mouvements par les masses des coryphées ou des quadrilles parmi lesquelles il en est qui savent à peine marcher parce que cela n'a pas d'autre effet que d'affaiblir l'impression qu'il a voulu produire. Savoir mettre toutes choses en place et au moment voulu, telle est la tâche d'un maître de ballet. J'en ai vu beaucoup à l'Opéra et, de tous, Saint-Léon était le seul qui savait établir à la perfection un ballet ou un divertissement, le rendre clair, net, intelligible. Le *rébus* que nous avons en ce moment sous les yeux — on jouait *Excelsior* — l'eût fait bondir de colère. Avoir tant d'éléments sous la main et n'en obtenir que ces contorsions mécaniques, que ce fouillis inextricable, c'est la fin de la danse, c'est le commencement du règne des marionnettes. Car, ne vous y trompez pas, quand on aura perdu de vue la simplicité de nos conceptions chorégraphiques, quand on sera envahi par ces matassines, vous verrez ce que les Romains appelaient les *saltatores* envahir nos théâtres.

M. Perrin a toujours été très sévère, mais il dirigeait l'Opéra dans un temps où tout était plus facile qu'aujourd'hui. Il aimait à conter que, à la veille de faire son divertissement du *Prophète*, Meyerbeer avait pris conseil du maître de ballet, qu'il lui avait confié le libretto avant d'écrire son pas des patineurs et que,



Clara Morlet

M^{lle} ROBIN

des traditions de l'art de la danse, à la recherche de l'élégance dans les attitudes, de la légèreté dans les groupes, de la précision et de la netteté dans les chemins qui, conduisant aux différentes figures, les mettent en valeur. On se reprendra à copier fidèlement

ment la nature, à peindre sur la scène les différentes passions avec les nuances et le coloris que chacune d'elles exige.



Cliché Maier

Mlle SALLE

Dans sa loge, avec sa chienne Mirette

On renoncera à l'insupportable symétrie des dispositions compassées et toujours semblables et aux scènes mal cousues à l'action.

La race latine reprendra le dessus. Elle défendra ses droits contre des importations exotiques qui sont, pour quelques-unes, d'une niaiserie à faire pleurer.

Et ce ne sera pas la première fois qu'elle entreprendra ce bon combat. Au début de la Restauration, l'art de la danse avait décliné, après le départ de Gardel, de Madame Gardel et de la Bigottini; on battait, on parcourait, on pirouettait par habitude, mais sans conviction. L'avènement de la Taglioni ramena les beaux temps des Trenitz, des Camargo, des Sallé; Fanny Essler, Carlotta Grisi, Emma Livry, Fiocre, Emarot, les deux Marquet, Sanlaville donnèrent avec Marie Taglioni un éclat extraordinaire à l'art de la danse. Cette résurrection ne se produisit pas du premier coup, parce que rien n'est plus long à former qu'un corps de ballet, surtout quand il a été déformé. Il faut des années et des années de travail pour façonner les danseurs et les danseuses et leur rendre l'aplomb par les préparations indispensables.

Quand la Taglioni professait son art, elle disait à ses élèves: « Si les applaudissements vous éblouissent et ne vous encouragent pas à faire mieux encore que ce que vous avez fait, vous êtes perdues, vous ne ferez plus de progrès. Je ne me souviens pas pour ma part d'avoir été en aucun jour de ma vie pleinement satisfaite de moi-même, j'ai toujours cherché à faire le lendemain mieux que la veille. »

Je viens de parler des « préparations ». Ceux qui ont fait de l'escrime me comprendront. Si vous n'êtes pas, pour employer

l'expression technique, calé sur vos jambes, assis sur vos reins, tout ce que vous pouvez faire, si rapide que soit votre jarret, si agile que soit votre poignet, est nul. Il en est ainsi dans la danse.

L'homme qui a le mieux connu l'art de la danse, au cours de notre siècle, qui l'a le mieux étudié, qui en a saisi toutes les difficultés, décrit toutes les misères, retracé tous les éblouissements est le peintre Degas.

Les dessins, les peintures, les pastels qu'il a faits dans le foyer de l'ancien opéra de la rue Le Peletier et dans celui du nouvel Opéra sont autant de chefs-d'œuvre d'observation juste, des merveilles d'exécution où le charme le dispute à la précision. Un seul de ses croquis, et de ses croquis les plus sommaires, en dit plus sur cet art que tous les livres ou tous les articles que l'on a écrit ou que l'on écrira.

Les gens de théâtre et je parle de tous, comédiens, chanteurs ou artistes de la danse, qui se donneraient la peine d'observer les œuvres de Degas, qui s'en pénétreraient, auraient à peine besoin de professeurs pour apprendre à marcher, à être placés, à être campés et nous n'aurions plus alors la douleur de voir tituber sur la scène ou faire avec leurs bras des gestes de télégraphe affolé, des exécutants qui ne se doutent pas du rôle qu'ils ont à remplir.

Edouard Manet me disait devant ces œuvres hors ligne,



Cliché Denoyer-Bory

Mlle TORRI

devant la danseuse qui se tourne le pied à la barre, devant celle qui rattache son chausson et devant ce tableau où le père Perrot fait exécuter des élévations, des pointes et des battements :



Cliché Denoyer-Bory

Eugène Delacroix, Paris

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Mlle CLÉO DE MÉRODE



Cliché Meiser.

M^{lle} MORLAIXM^{lle} CARRÉM^{lle} HATREL

« Degas a traité les sujets de danse comme Chardin a traité les natures mortes. C'est définitif. Et quand on pense que M. Charles Garnier, architecte de l'Opéra a trouvé bon de placer dans le foyer de la danse des compositions de Boulanger lorsqu'il pouvait s'adresser à l'homme qui a fait de telles choses ! Mais tout se tient, hélas ! Il suffit de voir déambuler les hommes et les femmes de notre temps pour se rendre compte du mépris dans lequel nos contemporains tiennent leur carcasse. Ils ne savent plus comment ils la doivent conduire. Ils ont le dédain de l'attitude. Pour un homme qui s'adonne à la boxe ou à l'escrime et qui sait se tenir, il y en a cent qui ont des allures pitoyables. Au siècle dernier, toutes les femmes avaient un maître à danser, non pas pour danser, mais pour corriger ce que leurs mouvements pouvaient avoir de gauche et d'emprunté. Après tout, cela n'était pas si bête et si l'on tombait parfois dans le maniérisme, ce maniérisme était préférable à l'absence d'équilibre. »

Il est certain que passant de la scène dans la salle à l'Opéra, il semble que l'on passe d'un siècle dans l'autre. M. Ludovic Halévy a écrit sur la vie de certains petits sujets de la danse un livre tout rempli d'humour et d'esprit.

Les *Petites Cardinal* resteront comme l'une des plus jolies productions de l'un des plus charmants conteurs de notre temps. Mais si humble que soit l'origine des modèles de M. Ludovic Halévy et si noble que soit celle des femmes qui constituent son monde, les unes ont cette élégance d'allure qui les ferait croire de race, les autres n'ont que trop sou-

vent laissé s'affaler leur distinction native dans un abandon de leur corps qui les rapproche des palmipèdes.

Le peintre Degas, en scrupuleux observateur de la nature, n'a rien dissimulé des traits particuliers de ses modèles, il a souligné les attaches épaisses de quelques-unes, la vulgarité de leur type, mais il a reproduit cette sveltesse de la femme rompue à ces exercices journaliers qui lui donnent une telle grâce dans son ensemble qu'on la croirait souvent sortie des compositions que nous ont léguées la maestria de Watteau ou le raffinement de Lancret. Quelquefois, rarement, il a opposé à ces visions d'un autre temps le contraste du public dans toute la naïveté de ses accoutrements. Je ne sais rien qui donne plus à rêver que ces interprétations qui ont une saveur particulière dans l'œuvre de Degas lequel demeurera l'historien le plus vrai et en même temps le plus puissant de l'art de la danse.

J'ai commencé cette étude par la question de l'enseignement de l'art de la danse.

Tous les arts ont des préceptes communs.

Il ne manque point de professeurs qui connaissent ces principes à fond, qui les enseignent, les inculquent à leurs élèves avec un grand dévouement et la conviction d'exercer un sacerdoce. Mais cet enseignement, indispensable, d'ailleurs, est trop souvent rudimentaire. Ce n'est pas avec les éléments qu'il comporte que l'on acquiert la hardiesse, la témérité et plus encore le feu, l'étincelle, sans lesquelles il n'y a pas de véritables artistes. C'est sur le champ



Cliché Bouquet-Bary

M^{lle} MONCHANIN

de bataille, sous la conduite d'un chef éprouvé, disait Villars, qu'on apprend le métier de la guerre. Les solennels docteurs en

ronds de jambe ne sont point de cet avis. Tout ce qui trouble leur méthode les offusque. Si ces braves gens se donnaient la



Clôté Bayet Bayet Mlle MESTAIS



Clôté Bayet Mlle GALLAY

peine de rechercher ce que l'enseignement de la danse a été dans notre pays ils verraient que toutes les fois que cet art a grandi, c'est à la suite de l'introduction de la note extraordinaire dans l'ordinaire de la pédagogie.

Personne n'avait plus de respect pour la réglementation des classes de l'Opéra que le roi Louis XIV, qui les avait créées, mais, quand il donna la fête de Versailles de 1668 demeurée célèbre entre toutes, il fit venir d'Italie, sur l'avis de Vagarani les danseuses les plus renommées, qui brisèrent avec les révérences interminables et introduisirent la vie là où elle manquait.

« L'esprit fut touché, dit Molière, des beautés surprenantes des divertissements réglés à cette occasion. » La duchesse du Maine à Meaux, le prince de Condé à Chantilly, suivirent l'exemple donné par le Roy, et plus tard, sous Louis XV, au grand désespoir de Lany, ce fut la Camargo qui reçut mission d'ordonner la fête de 1750 sur laquelle fut calquée celle de 1770, donnée à l'occasion du mariage du Dauphin, précisément l'année de la mort de la célèbre danseuse.

Il faut lire les lettres des professeurs attirés du commencement du siècle, quand la Bigottini vint, par le brillant de son exécution, troubler ce que leurs conceptions avaient de vide, de nonchalant et d'ennuyeux. Ils invoquaient les grandes traditions de la danse noble que plus tard la Taglioni devait qualifier de « danse languissante » et Fanny Essler de « danse mortelle ».



Clôté Bayet-Paris Mlle IXART

Ce qui est hors de doute c'est que la femme française est admirablement douée pour la danse, qu'elle en a le goût, l'instinct, qu'il n'est pas une des danses populaires de nos provinces qui n'ait une saveur infinie dans sa naïveté, que c'est dans le génie de notre race et de la race latine en général qu'il faut chercher la rénovation de l'art de danser et non pas dans l'attachement à un jargon qu'on ne comprend plus. Jamais une artiste de la danse ne sera assez rompue à toutes les difficultés de sa profession.

En pleine possession de ses moyens il lui faudra travailler encore et travailler sans cesse, mais il appartient à la Direction de l'Opéra d'établir une discipline assez impitoyable pour que le corps de ballet de l'Académie nationale de musique ne conserve pas seulement la première place, mais accentue sa supériorité.

Qu'il me soit permis en terminant d'exprimer un regret : c'est que *Le Théâtre*, n'ait pu donner le portrait de M. de Soria très remarquable dans le Bobèche de *L'Étoile*, celui de M. Ladam un jeune premier de haute distinction et qu'il n'ait pas représenté la très charmante Mademoiselle Salle dans le meilleur de ses rôles, le travesti d'*Hamlet*. Il nous réserve cette surprise pour un prochain jour.

ANTONIN PROUST.



Clôté Bayet



Mlle MONTALBERT



A travers la Danse

Je partage, je l'avoue, l'avis du maître à danser du *Bourgeois Gentilhomme*, quand il dit : « Il n'y a rien de si nécessaire aux hommes que la danse. » Si les hommes ne dansent pas eux-mêmes, l'une des joies les plus grandes qu'ils puissent se donner, c'est de voir danser. Lorsque, dans je ne sais plus quel opéra-comique du XVIII^e siècle, j'entends un butor s'écrier : « La danse n'est pas ce que j'aime », j'ai envie de crier à la jeune fille qui l'écoute : « Ne l'épousez pas ! ne l'épousez pas ! Il ferait un trop mauvais mari ! » C'est encore un de nos meilleurs poètes qui a écrit :

C'était plaisir de voir danser la jeune fille.

Oui, c'est plaisir de voir danser les jeunes filles dans les bals, ou sur une place de village ensoleillée ; de voir danser aussi les petits « rats » de l'opéra, et les bayadères, et les gitanas, et les almées : car c'est plaisir de voir des corps souples s'agiter dans des mouvements rythmés et harmonieux. Ils sont des barbares, ceux qui ne goûtent pas le charme de la danse et qui n'en comprennent pas la poésie.

Des livres entiers, didactiques et doctes, ont été consacrés à la danse. On y trouve l'histoire de ses origines et de ses transformations chez tous les peuples. Je n'ai pas l'intention de recommencer ici un travail de ce genre. Je veux seulement flâner en dilettante autour de quelques danses, dont le tableau m'est apporté, et en causer familièrement avec le lecteur qui regarde, en même temps que moi, ces jolies images : ce sera quelque chose comme une conversation, non pas à bâtons, mais entrechats rompus.

I. — LES LOÏE FULLER

Voici d'abord la Loïe Fuller, nom ignoré il y a quelques années, nom célèbre aujourd'hui dans les deux parties du

monde. On m'a raconté, sur la première apparition de la Loïe Fuller, deux légendes différentes, qui ont toutes deux leur saveur.

D'après les uns, on vit un jour arriver chez le directeur d'un grand music-hall parisien une femme, trottant menu, revêtue d'une robe d'alpaga noire, dont un waterproof défraîchi dissimulait mal l'ancienneté : un chapeau de velours, à larges plumes,

par son aspect passé, se conformait au reste du costume. La jeune femme, ainsi habillée, portait à la main deux petites lanternes. On lui demanda, non sans ironie, ce qu'elle venait faire, elle, si pauvrement accoutrée, dans le plus somptueux des établissements parisiens. Alors, doucement, mêlant sa conversation de mots anglais et allemands, elle expliqua l'idée qui avait germé dans son esprit inventif. Pendant qu'elle parlait, ses grands yeux bleus, qui ont un regard coupant comme une lame d'acier — la comparaison, souvent employée sans objet, est ici inévitable — ses grands yeux bleus s'animaient et il semblait que, devant un public imaginaire, ils envoyaient des spectacles féériques. Le directeur sourit et cependant il devina que la jeune femme apportait avec elle quelque chose d'inattendu, de nouveau : le « nouveau », c'est après cela que tous les montreurs courent, pour ne rencontrer souvent que du vieux neuf. Quelques jours après l'entrevue, le nom de la Loïe Fuller se répétait aux quatre coins de Paris.

L'autre légende affirme que, la Loïe Fuller commençant à avoir sa réputation à l'étranger, deux directeurs rivaux, de Paris, voulurent l'engager pour leur théâtre. Ayant eu la même idée le même jour, ils seraient partis pour Londres par le même train : arrivés en même temps à Charing-Cross ou à Victoria, l'un d'eux, qui voulut prendre par le plus court pour aller au théâtre où jouait la Loïe Fuller, aurait été retardé, dans sa



Clôté Bayet LA LOÏE FULLER

route, par un embarras de voitures. Pendant ce temps, son rival, à peine entré dans la loge de la danseuse étoile, lui faisait signer un engagement, en bonne et due forme, aux appointements qu'elle fixa elle-même. L'autre directeur n'eut plus qu'à maudire les cabs et les cochers anglais, qui sont pourtant excellents. Voilà donc ce que l'on raconte encore. Je préfère et de beaucoup la première version.

Je viens de dire à propos de la Loïe Fuller : la danseuse étoile. Étoile, certainement. Mais est-elle bien une danseuse ? Il s'agit plutôt avec elle, d'une sorte d'apparition magique que d'une danse proprement dite. Tout d'abord pour augmenter l'impression étrange et mystérieuse du spectacle, les lustres du



LA LOÏE FULLER



LA LOÏE FULLER

miroitement de couleurs étincelantes, miss Loïe Fuller est tout cela dans l'espace de quelques minutes. Le spectateur, ébloui, étonné par ces visions rapides et successives, se croirait volontiers transporté devant l'autel d'une magicienne, possédant un pouvoir surnaturel. Il applaudit avec enthousiasme l'intelligente artiste qui lui a procuré une sensation nouvelle et il garde longtemps encore, devant ses yeux, l'apparition fantastique. Apparition que seul, Théophile Gautier, dont on pourrait dire qu'il avait un arc-en-ciel au bout de la plume, aurait décrite comme il faut.

Fêtée par les peintres, célébrée par les poètes et les écrivains, la Loïe Fuller est devenue l'une des enfants préférées de ce Paris qui consacra sa réputation. Dans son langage imagé et pittoresque, elle me racontait, il y a quelques jours, une anecdote plaisante. Dernièrement, des amis à elle, qui s'adonnaient avec succès à la photographie, voulurent prendre ses traits : le lieu de pose qu'on choisit fut le jardin, attenant à l'hôtel. Miss Loïe Fuller avait revêtu, pour la circonstance, ses costumes de théâtre. Or, l'hôtel est contigu à une école de filles tenue par des sœurs. Le mur qui sépare les deux maisons est peu élevé et, souvent, à sa crête, se dressent les têtes ébouriffées de gamines curieuses, qui se sont haussées jusque-là. Le jour

théâtre sont éteints jusqu'au dernier : puis, aux sons d'une musique assoupie, la toile se levant, la scène apparaît entourée, fermée de tous côtés par de longues draperies noires. Mais, vers le fond, soulevant la draperie, une forme se montre, vague et indécise. Tout à coup, des feux de lumière qui se croisent, l'illuminent : la femme apparaît à son tour, rayonnante dans son long costume blanc, aux larges plis. Elle marche, elle avance, elle se meut, elle s'agite ; les plis de sa robe tournoient autour d'elle et l'enveloppent comme la queue d'un serpent. Suivant les mouvements de la danseuse, et aussi suivant les couleurs qu'envoient les appareils de lumière, l'image se modifie : lis blanc à la tige élançée, papillon aux immenses ailes, lueur immense d'incendie,

où l'on photographia Loïe Fuller, deux ou trois de ces espérilles regardaient. Intéressées, elles appelèrent leurs compagnes, et bientôt toute l'école fut juchée sur le mur. Enchantée, miss Loïe Fuller donna à toutes ces enfants une représentation, et, jamais, elle ne mit dans ses mouvements autant d'ardeur ni autant d'entrain. Les petites filles applaudissaient à tout rompre. Soudain, les coiffes des sœurs apparurent : alors la représentation fut terminée. Le spectacle magique terrifia les femmes pieuses, et il y en eut certainement qui se signèrent, en murmurant : « *Vade retro, Satanas!* »

II. — DANSES ESPAGNOLES

« Olé ! Olé ! » que de fois ces deux syllabes sonores ont retenti sur nos scènes, lorsque des Espagnoles — vraies ou fausses — venaient s'y trémousser. Un proverbe le dit : « Il n'est pas d'Espagnol qui ne préfère retomber sous la domination des Maures plutôt que d'abandonner ses olés et ses corridas. »

Antes volvieranse Moros
 Toditos los Españoles
 Que rerunciar a sus olés
 I a sus corridas de toros!

L'Espagne est la terre bénie de la danse. Dans toute Espa-

M^{lle} LABOUNSKAYA

Cliché Rippey.



Cliché Rippey.



Cliché Rippey.

DANSES ESPAGNOLES

gnole il y a une danseuse exquise, fouguese, voluptueuse, comme dans tout Espagnol il y a un toréador. Que de fois j'ai vu, dans les villes ou les villages de l'Andalousie parfumée, des petites filles prendre des poses de danseuse, se renverser en arrière, se redresser rapidement; que de fois je vis aussi des petits garçons jouer à la « course de taureaux! »

Chaque province des Espagnes a son type de danse particulier. Il faudrait beaucoup de pages pour décrire avec soin, pour énumérer même les danses qui sont spécialement en faveur dans chaque province; quelquefois, des nuances s'établissent dans la façon dont deux villes voisines interprètent la même danse.

Je citerai seulement ici les danses les plus connues: la jota, que l'Aragon préfère à toutes les autres, impétueuse et entraînante; le zapateado, bruyant et très cadencé; le zorongo, d'un mouvement très vif, qu'accompagnent des battements de mains; la cachucha, que marquent les castagnettes.

Sans doute, nous connaissons mieux la seguidilla, la seguidille: le nom de seguidille, au reste, ne s'applique pas moins aux poésies qui accompagnent la danse, qu'à la danse elle-même. Carmen — ceci n'est plus ignoré de tous les Français — Carmen va danser la seguidilla chez son ami Lilas Bastia.

C'est encore Théophile Gautier qui nous le dit:

Un jupon serré sur les hanches
Un peigne énorme à son chignon,
Jambe nerveuse et pied mignon,
(Eil de feu, teint pâle et dents blanches
Alza! olà!

Voilà

La véritable Manola.

Le Bolero, vif et léger, a des admirateurs passionnés; mais la reine des danses espagnoles, c'est

le Fandango. « Le Bolero enivre, a-t-on dit, le Fandango enflamme. » Un écrivain français a ajouté: « Aux accents du Fandango, toute l'Espagne frissonne; c'est l'air national par excellence, qui accompagne la danse la plus gracieuse et la plus enflammée, celle qui aurait été digne d'être exécutée à Paphos ou dans le temple de Vénus, à Gnide. »

Une anecdote amusante qui date du siècle dernier, a été

rapportée au sujet du Fandango par M. Gaston Vuillier, dans son livre sur *La Danse*. « On prétend que la cour de Rome, scandalisée de l'indécence du Fandango, résolut de le proscrire sous peine d'excommunication. Un consistoire fut convoqué pour lui faire son procès; on allait prononcer la sentence de mort, lorsqu'un cardinal dit qu'il ne fallait pas condamner un coupable sans l'entendre, et qu'il votait pour que le Fandango fût dansé devant ses juges... On manda deux danseurs espagnols des deux sexes; ils dansèrent devant cette auguste assemblée. La grâce, la vivacité de ce duo commencèrent par déridier le front des Pères; un plaisir inconnu pénétra leurs âmes; ils battent la mesure des pieds, des mains; la salle du consistoire devient une salle de bal; chaque Eminence se lève, suit en cadence les gestes et les mouvements des danseurs; et, d'après cette épreuve, le Fandango obtint sa grâce. »

On me permettra d'ajouter que, cette grâce, le Fandango la méritait. Je le vis danser, à Grenade, dans les faubourgs de l'Albaycin: c'est un des souvenirs les plus charmants que j'aie gardés de mes voyages.

III. — DANSES ORIENTALES

Il y a quelques années, de véritables almées furent amenées à



Cliché Rippey.

LA TEJERO
Costume de maja



SÉLIKA

LA BELLE FERIDJÉ
DANSES ORIENTALES

SULTANA

à Paris. Elles parurent sur la scène d'un music-hall. Leur grâce, indolente et résignée, n'eut aucun succès auprès des Parisiens, pas plus que la musique grave et monotone, qui accompagnait la fameuse danse du ventre. On dut remplacer les almées venues de Tunis ou d'Alger par de fausses almées, que M. Olivier Métra fit danser sur des motifs boulevardiers : celles-là eurent un complet succès.

Il y a des tableaux, qu'il faut voir dans leur cadre habituel : la « danse du ventre » est de ceux-là. C'est à Tunis, c'est à Ouargla, c'est à Laghouat que l'on ira chercher les almées. Le voyage est lointain, mais combien il est beau ! Les plaisirs là-bas, sont peu dispendieux : à Laghouat, pour un *sourdi* (un sou) tout le monde peut contempler les danses des almées, en dégustant une tasse de café.

« Aux sons de la *rhaïta*, clarinette au son aigre, du *thar*, ou tambour de basque, d'une *therbouka*, peau tendue sur un pot défoncé qui résonne sourdement, et du *thebel*, grosse caisse que l'on frappe au moyen d'un morceau de bois recourbé, s'avancent, écrit M. Vuillier, les almées. De leurs bras chargés de bijoux, de ceintures de soie lamées d'or, elles couronnent leur tête et marchent, balançant leur ventre de tous côtés, se voilant à demi, d'une manière moins pudique que provocante. »

Un de mes amis, Pierre Giffard, a décrit, non sans humour, dans son livre sur les *Français à Tunis*, l'impression que lui avait faite la danse du ventre, exécutée sur l'estrade d'un café Maure :

« Les danseuses sont au nombre de quatre. Elles sont nues

jusqu'à la ceinture, et, sur leurs bras, sur leurs cous sont enroulés des bracelets et des colliers de sequins et de bibelots argentés. Il y a du corail dans leurs cheveux et de gros pendants d'oreilles

en or rouge leur tombent sur les épaules... Les jupes de soie rouge et bleue qui habillent ces ballerines jusqu'à la ceinture sont de simples pièces d'étoffe nouées par derrière. Les pieds sont nus et effleurent à peine de jolies babouches chargées d'or et d'argent... Sur les premiers grincements des ménétriers, les quatre personnes se mettent en danse. Elles vont et viennent l'une en face de l'autre, *traversent*, reviennent et *balancent* avec ces mouvements lascifs des hanches et de l'abdomen qui enivrent de joies les Maures. Les danseuses font de petits yeux mourants, puis de grandes figures attristées, puis elles sourient toujours en dansant. Enfin elles accélèrent le mouvement et se trémoussent dans une sorte de folie chorégraphique que suivent les instrumentistes. Tout à coup la musique et les danseuses s'arrêtent. C'est fini. »

IV. — LE JAPON A PARIS ET A LONDRES

Le « japonisme » est une mode de notre temps. Au siècle dernier, nos pères avaient eu de l'engouement pour la Chine et ses magots : nous lui avons préféré le Japon. D'aucuns ont prétendu, Auguste Vitu, entre autres, que les origines de cette sorte d'idolâtrie remontent à l'expédition de Chine de 1860. Un certain nombre d'officiers, de savants et d'artistes français poussèrent jusqu'au Japon, après la signature du traité de paix, et se montrèrent vivement



PATIMA



SHAFTESBURY THEATRE

MISS MARY TEMPEST.

La Geisha.

frappés de ce qu'ils avaient vu dans l'étrange archipel du Nippon, où la civilisation la plus raffinée s'alliait à la férocité des races barbares. Les premiers costumes japonais qui parurent aux bals costumés des Tuileries et chez M. de Morny, en 1861 et en 1862, produisirent une sensation profonde : l'exposition universelle de 1867 acheva leur popularité.

Le théâtre devait s'emparer d'un art qui, comportant toutes les richesses et toutes les élégances, se prête merveilleusement à la décoration scénique. Plusieurs manifestations japonaises ont eu lieu, dans ces dernières années : chose assez curieuse, aucune n'a réussi d'une façon complète. Pourquoi ce demi-insuccès ? Il serait trop long d'en rechercher les causes : mais ne serait-ce pas, peut-être, parce que la gracieuse immobilité des mœurs japonaises convient mal à notre tempérament vif et alerte ?

Quoi qu'il en soit, nous avons eu, comme pièces japonaises, *Kosiki*, à la Renaissance; *Yedda*, un joli ballet de Métra, à l'Opéra; la *Marchande de Sourires*, une pièce de Madame Judith Gauthier, qui fut gracieusement montée à l'Odéon par M. Porel, et, cette année même, sur le théâtre aujourd'hui fermé de l'Athénée, *La Geisha*.

La Geisha, à vrai dire, était l'adaptation d'une opérette anglaise : le livret avait été écrit et la musique composée par des Anglais. La pièce a été jouée deux ans en Angleterre. Si mes souvenirs sont exacts, on l'a jouée deux mois à Paris, bien que les adaptateurs, MM. Clairville et Lemaire, eussent fait preuve d'une réelle habileté. Rappellerai-je le sujet ? Un officier de marine anglais a connu et admiré, au Japon, dans une maison de thé, une de ces *geishas* ou danseuses de profession, qui, par



Clabé Escoffier.

LES CHRYSANTHÈMES. — LA GEISHA.
THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE-COMIQUE

leur pantomime plutôt que par leur danse, enchantent les yeux : revenu en Angleterre, il a beau se fiancer, il ne pense qu'à la petite Mimosa. Il n'y peut tenir, et il part pour aller la rejoindre. Sa fiancée, Nelly, le suit, et à la suite d'événements qu'il serait trop long de raconter, elle se substitue, dans la maison de thé, à Mimosa. Le gouverneur de l'endroit, qui a droit de police sur les maisons de thé, et que les amours de l'officier anglais et de Mimosa ont irrité, n'y va pas par quatre chemins : il met à l'encan la maison de thé. La fausse Mimosa, la fausse Geisha va être vendue ! Ne craignez rien : on s'expliquera et tout rentrera dans l'ordre. Nelly retrouvera son officier et le gouverneur conservera sa Geisha préférée.

L'héroïne principale de l'opérette était une danseuse, il était naturel qu'une sorte de reconstitution de la danse Japonaise fut tentée. A cet effet, quelques danseuses étaient venues d'Angleterre : elles apportaient leurs mouvements lents, précis, presque automatiques. Ce qui parut le plus plaisant, ce fut le jeu de la

Chon-Kina, sorte de « pigeon-vole », dont la description nous a été donnée dans les couplets suivants :

Jouez le jeu qu'on nomme la Chon-Kina !

Qu'il est joli, ce jeu-là !

Il n'y faut pas de paresse ;

On y montre son adresse,

Faisant chaque mouvement

Exactement !

Attention, celle qui se trompera,

— Qu'il est joli, ce jeu-là !

A payer elle s'engage,

Et, pour en avoir un gage,

Sur elle, ce qu'elle aura

On lui prendra !

Chœur (refrain).

Chon-Kina

Chon-chon-chon

Kina ! Kina !



Clabé Escoffier.

Typographe Goupil, Paris.

THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE-COMIQUE

Mlle JEANNE PETIT

La Geisha.

Nagasaki!
Yokohama!
Hakodaté
Hoï!
Kirigiri-Su
Hoï...

La jeune femme doit donc livrer, peu à peu, ce qu'elle a sur elle. Tout le vêtement y passe successivement, et l'on assure qu'au Japon, lorsque la Geisha est tout à fait nue, elle trouve encore quelque chose à donner, comme gage.

On a un peu médité des maisons de thé. Evidemment, ce ne sont pas des temples élevés à la sagesse et à la vertu; mais tous les maisons de thé ne sont pas des séjours de licence et de débauche. Pierre Loti, dans sa délicieuse « *Madame Chrysanthème* » a dit ce qu'il fallait penser des maisons de thé, des geishas qui dansent et des mousmés qui en sont les servantes. Quel joli mot que celui de *mousmé!* Il semble, écrit Loti, qu'il y ait dans ce mot de la *moue* (de la petite moue gentille et drôle comme elles en font) et surtout de la *frimousse* (de la frimousse chiffonnée comme est la leur).

Hélas!... le Japon des geishas, des mousmés et des kakémonos est bien près de finir: le Japon d'aujourd'hui se hérissé de batonnettes et s'entoure de canons. J'aimais mieux l'ancien.



LES ÉVENTANES
Club Alfred Elio (London).
La Geisha. — Shaftesbury Theatre

V. — DANSES D'AUTREFOIS

Des danses Japonaises au menuet la distance paraît grande, tout d'abord. Mais le menuet, comme son nom l'indique, n'est-il pas la danse des pas menus? et y a-t-il quelque chose de plus menu que la danse et les danseuses du Japon?

Le menuet, originaire du Poitou, est une de nos danses nationales, par excellence: il a la simplicité élégante, qui caractérise particulièrement notre race. Quelqu'un demandait dernièrement ce qu'il fallait entendre par le *goût* français. Entre autres réponses, on aurait pu lui dire: Regardez danser un menuet.

Les gravures qui sont ici publiées détaillent la danse du menuet. Je ne saurais trouver un meilleur commentaire que la description qui a été faite par un prince de la danse, par Vestris: « Ayant le pied gauche devant, vous portez le corps dessus en approchant le pied droit auprès du gauche, à la première position, que vous pliez sans poser le droit à terre; lorsque vous êtes assez plié, vous passez le pied droit devant vous à

la quatrième position, et vous vous élevez du même temps sur la pointe du pied, en étendant les deux jambes l'une près de l'autre, et de suite vous posez le talon droit à terre, pour avoir le



LES MANDOLINISTES
Club Eux.
La Geisha. — Athénée-Comique



Cliché Boyer Bary

Typographie Gouffé, Paris

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

M^{lle} SUBRA

Cliché Boyer

M. ROSSI ET M^{lle} PILAR-MORIN. — REPRÉSENTATIONS EN VILLE
DANSES D'AUTREFOIS

corps plus ferme et plier du même temps sur le droit sans poser le gauche, et, de là, le passer devant de même que vous avez fait du pied droit jusqu'à la même position, et, du même temps, se lever dessus et marcher les deux autres pas sur la pointe du pied, l'un du droit, l'autre du gauche, mais au dernier il faut poser le talon afin de prendre votre pas de Menuet avec plus de fermeté. » A première vue, la théorie paraît un peu compliquée : elle se débrouille beaucoup à l'exécution.

Le fameux danseur Marcel s'écriait un jour : « Que de choses dans un menuet ! » Le mot est devenu proverbe. On raconte sur ce Marcel, qui voyait tant de choses dans le menuet, des anecdotes bien amusantes. C'est lui qui disait à une duchesse : « Madame, vous venez de faire la révérence comme une servante. » Il disait encore à une autre : « Madame, vous venez de vous présenter en poissarde de la Halle ; recommencez votre révérence, et que vos titres de noblesse vous accompagnent dans vos moindres actions. »

La vue d'une belle femme dansant le menuet suffisait, à l'époque, à faire tourner toutes les têtes. La chronique affirme que don Juan d'Autriche, vice-roi des Pays-Bas, courut la poste et vint à Paris pour voir danser un menuet à Marguerite de Bourgogne. Louis XIV dansa plusieurs menuets dont Lulli avait composé la musique tout exprès pour lui : la flatterie s'en mêlant un peu, le menuet fut, sous Louis XIV et plus encore sous Louis XV, la danse par excellence de la bonne compagnie.

Dans les « bals réglés », il y avait un Roi et une Reine qui ouvraient la danse. Ce premier menuet terminé, la Reine invitait un autre cavalier à venir danser avec elle ; celui-ci, la danse terminée, va reconduire la Reine et lui demande en faisant sa révérence, quel est le nouveau cavalier qu'elle désire. La Reine ayant désigné la personne de son choix, l'autre se dirige vers cette dernière, s'incline profondément et la convie à danser.

Le menuet expira avec la monarchie. Quelques mois plus tard, on dansait aux sons de la carmagnole.

« En France, disait au siècle dernier le maréchal de Richelieu, on ne fait de haute politique qu'au bal ; le Conseil des ministres n'a été inventé que pour approuver les projets conçus entre deux menuets. »

Aujourd'hui, on ne danse plus le menuet. On ne danse plus guère nulle part. Les jeunes gens affectent de mépriser la danse, et les jeunes filles sont souvent réduites à tourner entre elles, si elles veulent danser.

D'autre part, on ne se représente pas bien M. Henri Brisson ou M. Méline sortant d'un menuet, pour présider le Conseil des ministres. Ce n'est plus au bal, comme au temps du maréchal de Richelieu, que se fait la « haute politique ». Reste à savoir, si la haute politique qui se fait de nos jours, est beaucoup meilleure que celle qui se faisait autrefois, entre deux menuets.

ADOLPHE ADERER.



Cliché Boyer

M^{lles} RÉGNIER (OPÉRA)



Clément Beyer.

M^{me} PILAR-MORIN — M. ROSSI
DANSES ANCIENNES DANS LES SALONS



Clément Beyer, Londres.
MISS NELLIE NAVETTE
Danse de Matelots



MISS KATE ADAMS
(THE CIRCUS GIRL)



MISS NELLIE NAVETTE
Danse de Matelots

Les Dançes excentriques Anglaises

Il est peu de pays où, dans les spectacles, la danse tienne une plus grande place qu'en Angleterre. On y danse partout, à propos de tout, à propos de rien. Dans les opérettes, dans les vaudevilles, dans ces pièces spéciales dont le nom est emprunté au théâtre qui leur a donné naissance et que l'on a désignées sous le nom de *Gaiety-pieces*, dans les cafés-concerts, dans les divertissements divers, la danse est pour beaucoup dans le programme et encore plus dans le succès des représentations. Tout acteur, tout chanteur doit savoir danser; pour une actrice, qu'elle chante l'opérette ou la chansonnette, c'est indispensable.

Il n'y a guère qu'à l'Opéra que l'on ne danse pas, en Angleterre; cela me dispense donc de dire que la danse qui est si fort en honneur parmi nos voisins, n'est pas la danse académique, la danse classique telle qu'elle s'enseigne à notre Académie nationale, telle qu'en éveillent l'idée dans nos esprits les mots de danse et de ballet.

Chassés des grandes scènes lyriques, la danse et le ballet se sont réfugiés sur d'autres scènes et s'adaptent au milieu nouveau dans lequel ils se trouvent.

A l'heure actuelle, et depuis vingt-cinq ans, le ballet en Angleterre est devenu la spécialité d'un, puis de deux théâtres; la danse, et par ce mot il faut entendre la danse d'ensemble et surtout la danse caractéristique exécutée par un ou

par deux danseurs, a envahi un peu toutes les scènes, à l'exception des théâtres de comédie, dont le tour viendra peut-être.

Peu à peu, le ballet anglais s'est transformé et, à présent, rien n'est rare comme un ballet où l'on danse. Aux mouvements chorégraphiques ont succédé les manœuvres, réglées et exécutées avec une précision militaire, de groupes décemment et richement costumés, évoluant sous des flots de lumière électrique multicolores. Les rayons lumineux se fondent et s'harmonisent avec les tons éblouissants des groupes, avec le scintillement des pierres, le chatolement des étoffes, l'éclat des métaux, or, argent, acier, formant, selon le goût et l'art du metteur en scène, des combinaisons de couleurs d'un effet séduisant. Les mouvements lents ou précipités des masses de danseuses qui se mêlent, se confondent en un inextricable fouillis pour se débrouiller ensuite comme les fils d'un écheveau en désordre entre les doigts d'une filandière habile, sont tour à tour onduleux, serpentinés ou droits, fuyants ou impétueux, charmant l'œil par leur diversité et leur allure. Ajoutez à cela des décors d'une richesse aussi grande que celle des costumes, des effets scéniques obtenus grâce aux perfectionnements de la machinerie théâtrale moderne et à une prodigalité de foyers électriques et vous aurez une idée de ce qui constitue le ballet à Londres. Le scénario est



Clément Beyer, Londres.

MISS CORA
(Ballet Monte-Cristo)



Cliche Bass, Londres
MISS NELLIE NAVETTE



MISS RUBY WINSTONE
(Danse écossaise)



MISS QUEENIE LAWRENCE
Danses excentriques

chose secondaire ; seule la musique garde ses droits et c'est avec une satisfaction très réelle que l'on constate que si le ballet anglais d'aujourd'hui doit beaucoup aux Italiens, il doit davantage aux compositeurs français, les Jacobi, les Wenzel, dont les partitions sont célèbres.

Les deux scènes londonniennes où le ballet règne en maître depuis vingt-cinq ans sont, par ordre de date, l'Alhambra et l'Empire-Theatre. Depuis un an ou deux, cependant, l'Alhambra semble avoir renoncé, provisoirement, il faut l'espérer, à ce genre qui fit son immense succès et son incroyable prospérité et le ballet est en ce moment l'apanage exclusif de l'Empire-Theatre. Même à ce théâtre, il faut le dire, et la constatation n'est pas sans importance, le grand ballet d'une heure et demie a fait place au ballet de 45 minutes ; en outre, au lieu de deux ballets par soirée on n'en donne plus qu'un.

Le dernier grand ballet de l'Empire-Theatre a été le ballet de *La Presse*, réglé par Madame Katti Lanner, musique de Léopold Wenzel. Dans ce ballet, on voyait Caxton, l'introduit de l'imprimerie en Angleterre, à qui la liberté de la presse (déjà) montrait dans une vision les progrès accomplis par son invention en 1498, mais en limitant ce progrès au développement atteint par les journaux londonniens à l'heure actuelle.

Tous les journaux de Londres, les principaux au moins, défilaient ainsi devant Caxton émerveillé ; les uns étaient représentés par un peloton composé



Cliche Alfred Ellis, Londres
MISS MAY BELFORD

d'autant de jeunes personnes que leur titre comprend de lettres, comme le *Times*, d'autres étaient personnifiés par une seule

danseuse. Il y avait un combat entre la presse du matin et celle du soir, armées, l'une et l'autre, de plumes en guise de lances, puis une réconciliation, puis des défilés et des évolutions d'ensemble dans lesquelles le fameux mouvement du ballet d'*Excelsior* se trouvait amené et ramené à satiété, comme dans tous les ballets. Comme danse, quelques pas trop courts et trop peu nombreux, admirablement exécutés par une première ballerine viennoise, Mademoiselle Genée (*la Liberté de la Presse*) et une gavotte gracieusement dansée par Mademoiselle Zanfretta, personnifiant *la Mode*.

Mais quelle richesse dans les costumes ! Il va sans dire que le blanc et le noir dominaient ; cependant comme les journaux de Londres s'impriment sur du papier de couleurs diverses, rose, bleu, jaune, vert et que les hebdomadaires ont des couvertures aux tons oranges, rouges, le dessinateur, M. Wilhelm, avait tiré de cette circonstance un excellent parti. Pris séparément, cependant, on aurait pu trouver beaucoup à redire à ces costumes qui ne valaient que par la masse, le groupement des couleurs et les mouvements des quadrilles et des pelotons.

L'apparition des journaux du dimanche était une trouvaille. Les danseuses chargées de les représenter, vêtues d'un costume sombre rappelant celui des Saluistes, entraient sur un rythme



Cliche Alfred Ellis, Londres

EMPIRE-THEATRE. — BALLET DE LA PRESSE. — QUADRILLE DU JOURNAL THE TIMES



Cliche Alfred Ellis, Londres

EMPIRE-THEATRE. — BALLET DE LA PRESSE. — QUADRILLE DU JOURNAL TIT-BITS

solennel aux accents d'un chœur semi-religieux (encore une innovation, des ballets mêlés de chant); puis tout à coup, elles



Cliché Koenig, Paris

MISS MAY BELFORD

relevaient leurs jupes, montraient des dessous aux couleurs voyantes et exécutaient un pas des plus vifs, ce qui symbolisait assez bien le dimanche britannique moderne, mélange de puritanisme et de dévergondage.

Les défilés terminés, le ballet de *La Presse* finissait, comme tous les ballets, par une espèce d'apothéose, avec groupement des masses de danseuses sous une cascade de rayons électriques et parmi les grondement de l'orchestre.

Voilà donc ce qu'est aujourd'hui le ballet à Londres. Il ne fait pas appel à l'intelligence, à l'esprit du spectateur, qui ne demande plus de scénario et se contente d'un simple spectacle. Et pour satisfaire le goût nouveau, on écourte, on supprime même le scénario qui exigeait un peu d'attention, une petite opération de l'esprit et on se borne à flatter la vue par des mouvements variés et des combinaisons de couleurs.

La musique seule tient encore; mais combien de temps cela durera-t-il et que peut-on attendre de compositeurs à qui l'on ne donne pas de scénario et qui n'ont à accompagner que des défilés, des évolutions qui tiennent plus de la gymnastique que de la chorégraphie, et des combinaisons de couleurs et d'effets lumineux électriques?

Si le ballet s'est transformé, que dire de la danse du théâtre et des music halls? Ici, ce n'est plus une transformation à proprement parler; c'est un genre nouveau qui a pris naissance, il y a quelques vingt ans, dans les pièces de la *Gaiety*, le théâtre consacré à la parodie d'abord, puis, maintenant, au genre essentiellement anglais de la pièce musicale, qui n'est pas une pièce, puisqu'il n'y a pas d'intrigue et qui n'est pas une opérette, puisque la musique se compose uniquement de chansons ou de romances sans aucun lien entre elles et écrites, le plus souvent, par plusieurs compositeurs.

Parodies et pièces musicales n'ont d'autre but que de mettre en évidence le talent de certains artistes des deux sexes, chanteurs et danseurs comiques, qui, ne pouvant aborder l'opérette, ne daignant pas monter sur la scène des music halls, sont... ce qu'ils sont. Le spectacle se compose simplement de numéros de

café-concert reliés par un fil des plus ténus. Les entrées et les sorties sont déterminées uniquement par la nécessité de donner à M. X. ou à Miss Z. l'occasion de chanter un air quelconque et d'exécuter un pas également quelconque. Que la chanteuse soit jolie et le chanteur amusant, que les maillots soient bien remplis, il importe peu que les rôles ne le soient point.

Cependant, il est une demi-douzaine de ces chanteuses-danseuses qui se sont acquises une juste réputation en imitant et en perfectionnant le genre dont Miss Kate Vaughan fut, en quelque sorte, la créatrice. A la danse saccadée de celle-ci, à ses tours de reins extraordinaires, à ses déhanchements audacieux ont succédé une danse plus affinée, plus gracieuse, mieux rythmée, dans laquelle les draperies jouent un grand rôle. Ce n'est pas la danse serpentine; c'en est un dérivé. Comme dans toutes les danses anglaises, c'est une série de pas où les mouvements de valse se mêlent aux mouvements spéciaux des danses nationales des trois royaumes, gigue anglaise et irlandaise, *highland fling*, *scotch reel*. Il y faut plus d'agilité que de souplesse, plus de force que de grâce.

Avec ces danses, on ponctue un couplet, on accompagne un refrain, on souligne une intention, on aiguise un sous-entendu. C'est dans ces danses, qui ne manquent pas de pittoresque, que brillent les Letty Lind, les Katie Seymour, les Topsy Sinden, les Alice Leithbridge, du côté des dames; les Fred Storey, les Will Bishop, les Seymour Hicks, les Lonnen, du côté des hommes.



Cliché Alfred Ellis, Londres

MISS ZANFRETTE
The Press Ballet. — Empire-Theatre

Cliché Alfred Ellis, Londres

EMPIRE-THEATRE. — BALLET DE LA PRESSE. — SUNDAY PAPERS.



Cliché Alfred Ellis, Londres

EMPIRE-THEATRE. — BALLET DE LA PRESSE. — SUNDAY PAPERS.



Géral P. Nator



DANSEUSES GENRE ANGLAIS. — SA MAJESTÉ L'AMOUR (ELDORADO)

De la *Gaiety*, la danse a envahi les théâtres d'opérettes, où les chœurs manœuvrent en cadence en esquissant des pas plus ou moins savants, qui sont les rudiments du *step dancing*; et les premiers sujets, quelquefois, sont obligés d'exécuter un pas seul, pour rien, pour le plaisir... des spectateurs.

Dans les music-halls, la danse revêt un caractère un peu plus excentrique, un peu plus sauvage. Autrefois, les danseuses des music-halls ne connaissaient que les danses nationales et la gigue des marins dont le succès était et est encore assuré. Sur ces danses, est venue se greffer une importation d'Amérique, la danse des nègres des États du Sud, Louisiane, Floride, etc., danse accompagnée de chansons en « petit nègre » britannique dont la vogue est très grande en ce moment. Cette danse américaine ou nègre a des ondulations, des glissements, une morbidesse où se retrouvent les entraînements passionnés des races africaines, tempérés par la nonchalance créole; elle a une saveur particulière où se mélangent à doses égales la lascivité et le décorum. C'est bien la danse d'êtres primitifs, tout prêts à se laisser aller à l'ardeur, à la fougue de la passion, à la frénésie de l'amour et qui se sentent retenus par la cravache du maître redouté, par le fouet du commandeur. Puis, par instants, il s'y mêle des mouvements de fureur et de révolte, comme un désir de vengeance aussitôt réprimé.



Géral P. Nator DANSEUSES GENRE ANGLAIS. — SA MAJESTÉ L'AMOUR (ELDORADO)

De cette combinaison des danses nationales britanniques et de la danse nègre, est résultée la danse de music-hall actuelle. Miss Nellie Navette est une des danseuses qui ont le mieux compris le parti qu'il y avait à en tirer. Très souple, très agile, ne manquant pas d'une certaine grâce particulière, elle semble avoir atteint la perfection de ce genre un peu inférieur, mais bien fait pour plaire au public des cafés chantants. A ce public, il faut

un peu de sentiment et beaucoup de mouvement. Nellie Navette lui donne l'un et l'autre. Le sentiment, c'est la chanson, le mouvement, c'est la danse, à la fois brutale et nonchalante, amoureuse et narquoise.

Il va sans dire qu'elle a des concurrentes et beaucoup; la liste en serait trop longue, car les *step dancers* dans les Trois Royaumes sont légion et il n'est pas de music-hall londonien ou provincial où, chaque soir, on n'en voie une demi-douzaine. Et il arrive que, dans la danse des music-halls, comme dans celle du théâtre, comme dans celle du ballet, c'est le mouvement qui l'emporte sur le rythme, l'agilité sur la grâce et que le temps viendra, il est presque venu, où les danseuses ne seront que des acrobates.

O. STEPHEN.

