LE

THÉATRE

LEGATORIA
DOMENICO
CORNI BORGONI
MILANO
VIA MONTE NAPOLEONE

BIBL00248

1899 JANVIER N° 13

LE THÉATRE

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

DIRECTION ET RÉDACTION :
24, Boulevard des Capucines.

AGENCE DE PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines

Cliché Boyer. Typogravure Goupil, Paris.

Mme SIMON-GIRARD *(Rôle de CLAIRETTE)*

ÉDITEURS : Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX NET : 2 fr.

LE MARÉORAMA

Le *Maréorama ?* que signifie ce nom ? Tout simplement panorama de la mer.

Mais ne croyez pas avoir affaire au panorama classique, vieux d'un siècle et usé jusqu'à la corde. Ce ne serait vraiment pas la peine. Non, il s'agit d'un spectacle nouveau, inédit et dont jusqu'à présent on n'aurait pas osé même concevoir l'idée.

Depuis longtemps déja on recherche l'émotion, non plus seulement dans la vue, mais surtout dans la sensation propre. Les montagnes russes remises à la mode ont fait pousser de délicieux petits cris d'effroi à nos mondaines et demi-mondaines. Les chevaux de bois se sont transformés en chevaux à bascule, puis ont acquis tous les mouvements de la course. On a même inventé des bateaux tournants ayant l'ondulation de la vague ..

Dernier mot du progrès, le *Maréorama* vous donnera l'illusion d'un véritable voyage en mer. Pas un petit voyage banal, une excursion de quelques instants, un véritable voyage, aussi sérieux, aussi attrayant que si vous étiez réellement sur le pont d'un steamer en marche.

D'abord c'est bien sur un véritable steamer que se placeront les spectateurs, un steamer d'une exactitude irréprochable, muni de sa mâture et de tous les accessoires apparents, ayant un équipage de vrais marins qui exécuteront les manœuvres sous les ordres d'un capitaine.

Au moyen d'une machinerie spéciale, le navire subira tous les mouvements de roulis et de tangage, absolument comme si on se trouvait en mer. L'illusion créée par ces mouvements, combinés avec le déroulement des toiles et les effets d'éclairage, sera complétée par la senteur des brises marines qu'éprouveront les passagers.

N'étant pas, comme les anciens panoramas, à ciel ouvert, mais muni d'un plafond machiné, lui aussi, le *Maréorama* montrera un horizon et un ciel en harmonie avec les péripéties du voyage : plein soleil chaud pour la journée, nuit étoilée et même nuages noirs sillonnés d'éclairs pendant les gros temps, correspondant avec un roulis beaucoup plus accentué... Car on tient à donner aux passagers les émotions d'une tempête... sans dangers !

L'itinéraire du voyage choisi est celui-ci : Départ de Marseille ; escales à Alger, Stax, Naples, Venise et Constantinople.

Les vues des divers pays sont exécutées par l'inventeur du *Maréorama*, M. Hugo d'Alési, dont le brillant talent de paysagiste est si apprécié, et à qui les grandes Compagnies de chemins de fer et les compagnies de transports maritimes ont confié le soin de ces magnifiques affiches en couleurs, si admirées, et que le ministre de l'Instruction Publique a, récemment, fait adopter dans les établissements scolaires de France.

Les vues des villes célèbres où le spectateur sera conduit, malgré leur perfection d'illusionnement et la vérité que saura leur donner M. Hugo d'Alési, ne formeront qu'une part en quelque sorte secondaire du spectacle. Le grand attrait sera l'animation de l'arrivée, mouvement du vaisseau, sifflet de la sirène, cheminée fumante et trépidante, vent vif du large ; puis arrêt, manœuvre du débarquement, spectacles épisodiques exécutés par une figuration nombreuse. Par exemple, à l'escale de Naples, des bateliers arriveront autour du navire, escaladeront le bord pour solliciter les voyageurs et exécuteront une vive tarentelle. Plus loin, ce seront les arabes, les almées avec leur danse voluptueuse, etc.

En route les incidents seront nombreux et variés : rencontre d'une escadre, lever de soleil, tempête en mer...

Une vaste symphonie, exécutée par un orchestre invisible, se déroulera d'un bout à l'autre du voyage, se nuançant de couleur locale à chaque pays différent.

Inutile de dire que ce projet colossal a été adopté avec enthousiasme par la commission qui l'a choisi comme l'un des « clous » des attractions de 1900.

C'est la Banque Française Industrielle, 30, boulevard Haussmann, qui s'est chargée d'assurer l'émission des actions de la Société du *Maréorama*. Tâche facile, car en présence de la sûreté de cette affaire, les souscriptions ont de suite afflué.

Il s'agit, en effet, d'une attraction absolument inédite, curieuse, amusante, passionnante, à laquelle le public ira et retournera plusieurs fois.

Le grand avantage du *Maréorama* c'est que, contrairement à ce qui arrive pour les établissements créés pour une exposition, il ne mourra pas avec cette exposition. Une fois qu'elle sera finie, il pourra être démonté, transporté dans une ville et retrouver là un succès d'autant plus grand que sa renommée se sera répandue.

Ce sera donc, pour les heureux actionnaires, une source de gros bénéfices pendant l'année de l'Exposition, de bons revenus ensuite...

C'est du reste l'opinion de toute la presse parisienne qui, aussitôt qu'elle en a eu connaissance, n'a pas tari en éloges sur les succès auxquels est appelée cette entreprise, tant au point de vue artistique qu'au point de vue financier.

Personnellement, je connais toutes les attractions du passé, toutes celles qui vont paraître pour 1900, et je déclare en conscience que je n'en connais pas de plus intéressantes ni de plus productives que celle-là.

C. DUHAMEL.

LE THÉATRE

N° 13 — Janvier 1899.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Cliché Meiret. — STRUENSÉE (M. Albert Lambert fils) — RANTZAU (M. Leloir)

Struensée, drame en cinq actes et un prologue, en vers, de M. PAUL MEURICE. — Acte IV.

Cliché Carte de Mailhourg

Mlle LUCY GÉRARD, du Théâtre des Variétés

SOMMAIRE

REVUE DU MOIS THÉATRAL, par M. Francisque Sarcey.
LA GALERIE DU THÉATRE. — Mademoiselle de Nocé, de l'Opéra.
MADAME ROSE CARON, par M. Adolphe Jullien.
LA MODE AU THÉATRE, par Madame Claire de Chancenay.
« *STRUENSÉE* », *à la Comédie-Française*, par M. Léo Claretie.
LA NOUVELLE SALLE DE L'OPÉRA-COMIQUE. — Soirée d'ouverture, par M. Antonin Proust.
« *LA FILLE DE MADAME ANGOT* », *à la Gaîté*, par M. A. Aderer.
« *PAPA LA VERTU* », *à l'Ambigu*, par M. G. Jollivet.

HORS-TEXTE EN COULEURS

« *STRUENSÉE* ». — M. Le Bargy.
« *STRUENSÉE* », acte V. — M. Albert Lambert fils, Mademoiselle Lara.

Revue du Mois théâtral

A tout seigneur, tout honneur! Commençons cette revue par la pièce de la Comédie-Française. *Le Berceau*, drame en trois actes de M. Brieux.

Le Berceau est une pièce à thèse. L'auteur est parti de cette idée qu'entre deux époux le divorce ne devrait être permis que s'il n'y a pas d'enfant né de leur union.

Madame Chantrel, après quelques années de mariage, s'est aperçue que son mari la trompait. Elle avait un fils. Cette considération ne l'a pas arrêtée. Dans le premier mouvement de colère, elle a demandé le divorce. Elle a, pour son malheur, été soutenue dans ses revendications par son père et sa mère, M. et Madame Marsanne, qui n'aimaient pas leur gendre. Ils ont mal conseillé leur fille; elle a obtenu son divorce. Ils lui ont dit ensuite qu'une femme seule était incapable d'élever un garçon. Elle les a écoutés, et, après les délais légaux, elle a épousé un fort honnête homme, M. de Girieu, de vingt ans plus âgé qu'elle, qui l'aimait éperdument. Elle a cru, en lui accordant sa main, donner un père à son fils, et elle a fait jurer à M. de Girieu d'être ce père.

Un jour, l'enfant qui a dix ans quand le drame s'ouvre, tombe malade chez M. Marsanne, où il avait été conduit pour passer deux jours de vacances. Force est bien de prévenir le vrai père, M. Raymond Chantrel. La loi l'avait autorisé à prendre l'enfant un jour par semaine; il lui faut obtenir accès dans la maison du grand-père. Il demande à M. de Girieu la permission de s'asseoir au chevet de son fils. M. de Girieu ne peut faire autrement que de l'accorder; c'est un galant homme.

Vous devinez ce qui arrive. Les deux anciens époux se retrouvent au berceau de l'enfant, qui est entre eux un ineffaçable trait d'union. Il y a là une scène exquise.

M. Chantrel vient d'obtenir de M. de Girieu l'autorisation de pénétrer dans la chambre du malade. Justement Madame de Girieu en sort; elle voit le père et d'un mouvement instinctif, sans plus faire attention à son mari, elle va au père qui lui demande anxieusement des nouvelles. Elle lui présente l'ordonnance du médecin; et tous deux se rappellent une rougeole qu'eut le bébé; et ils en causent, sans plus se soucier du mari, qui n'existe plus, puisqu'il n'est pas le vrai père.

Ce premier acte est une merveille d'exposition. Il est clair, il est net, il est logique; la thèse y est marquée de traits précis et vifs. C'est un acte à la Dumas.

Au second acte, l'enfant est encore malade et la maison en désarroi. Le père et la mère se sont naturellement rencontrés plus d'une fois au berceau du fragile petit être; mais ils ont, en honnêtes gens qu'ils sont tous deux, gardé la plus extrême réserve. Ils n'ont échangé que les mots nécessaires; ils n'ont eu l'esprit occupé que de l'enfant.

Voici qu'enfin la crise se termine, il est sauvé.

« Sauvé? s'écrie la mère.

— Sauvé! » reprend le père.

Et tous deux, sanglotant, tombent dans les bras l'un de l'autre. C'est le premier mouvement; le mouvement de surprise et d'abandon. Mais Madame de Girieu se ressaisit; elle sent qu'elle a eu tort d'y céder. Elle renvoie M. Chantrel et c'est M. de Girieu qui entre.

Il est soucieux; il est jaloux; il demande des explications sur ce qui s'est passé. Sa femme lui conte loyalement qu'elle a cédé

Cliché Boyer. Typographie Gospel, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Mlle DE NOCÉ

Mademoiselle de Nocé a debuté à l'Opéra, le 25 août 1898, dans le rôle de Marguerite de Navarre des *Huguenots*. Elle est représentée ici dans la toilette qu'elle portait au concert donné par le *Cercle des Armées de Terre et de Mer* où elle a obtenu un si vif et si légitime succès.

à une seconde d'entraînement. Il en prend ombrage ; décidément cet enfant le gêne.

« Vous aviez juré de l'aimer. » lui objecte sa femme.

Il ne veut plus le voir ; elle s'arrangera pour le mettre en pension.

« Et moi, je ne rentrerai chez vous qu'avec mon enfant. »

Voilà une querelle née de ce berceau, que nous, public, nous ne voyons point, mais qui n'est pas une minute absent de la pièce. Elle s'aigrit encore à la suite d'une nouvelle entrevue entre Madame de Girieu et son premier mari qui est venu demander des nouvelles.

Tous deux, après avoir parlé de l'enfant, glissent aux souvenirs et aux regrets. Ah ! quelle sottise ils ont faite. Car ils s'aperçoivent qu'ils s'aiment toujours et le rideau tombe sur ces mots désespérés :

« En découvrant cela, dit Laurence, nous n'avons fait que nous rendre plus malheureux encore. »

— En découvrant cela, répond Raymond, nous n'avons fait que nous rendre plus malheureux encore.

Tout s'exaspère encore au dernier acte. Laurence refuse de rentrer au logis conjugal.

Elle vivra donc seule, misérable, mais l'avenir d'un enfant vaut bien le bonheur d'une mère !

Ainsi finit la pièce ; le père s'en va, le second mari rentre seul à la maison et Madame de Girieu reste seule chez ses parents avec son fils. Il y a, comme elle dit, de l'irréparable sur eux : dénouement triste, mais logique, et qui est comme la consécration de la thèse.

Le Berceau a été admirablement joué par Madame Bartet et Worms, bien par Albert Lambert et Mademoiselle Lecomte, suffisamment par les autres.

* * *

Le lendemain, par un hasard singulier, les Variétés donnaient un vaudeville où un sujet analogue était présenté sous une forme plaisante, *Le Voyage autour du Code*, de MM. Duval et Hennequin.

Dans *Le Voyage autour du Code* comme dans *Le Berceau*, on nous montre une femme, Madame Verdisson, qui a pincé son mari en flagrant délit de liaison extra-conjugale ; qui a divorcé par coup de tête ; qui, de dépit, a épousé une espèce d'imbécile, M. le baron de Clérembois ; qui, le soir même de ses noces, regrette la sottise qu'elle a faite, et la regrette si bien qu'elle pousse le verrou de sa chambre. Le pauvre baron passe mari *in partibus* ; c'est un mariage blanc.

D'enfant, il n'y en a pas eu du premier mariage, il n'y en aura pas, et pour cause, du second. Les auteurs ont aiguillé vers le quiproquo. Je n'ai pas assez de place pour vous conter les inventions des deux auteurs ; quelques-unes sont d'excellente bouffonnerie. Il suffit de constater que la pièce a beaucoup réussi. Les deux premiers actes, qui sont de préparation, s'écoutent avec plaisir ; le troisième est d'une gaieté étourdissante ; le dernier est charmant ; il s'y trouve une scène des plus neuves et des plus piquantes.

Cette jolie comédie de genre est jouée à ravir. Brasseur est d'une gaîté piquante dans Verdisson ; Prince a peut-être un peu chargé le ridicule du baron ; Guy est, dans son rôle de vieux zouave gaffeur, d'une crânerie et d'un entrain étonnants. Mademoiselle Lucy Gérard s'est fort bien tirée du rôle difficile et complexe de Madame Verdisson ; Madame Magnier est une bonne et aimable tante et Mademoiselle Rogé une jolie soubrette aux yeux éveillés, à l'accent méridional.

Passons au Vaudeville. On nous y a donné *Georgette Lemeunier*, comédie en quatre actes de M. Maurice Donnay.

Les deux premiers actes nous ont charmés. C'est une suite de conversations tout imprégnées de ce parfum spécial que Nector Roqueplan avait appelé « la parisine ». On croirait lire des articles détachés de la *Vie Parisienne*.

J'indique en quelques mots le sujet, car il en faut bien un tout de même pour soutenir quatre actes. Mais l'auteur évidemment n'y attache qu'une médiocre importance.

L'ingénieur Lemeunier, marié a une femme adorable, qui, depuis six ans, l'aime d'un amour exclusif, se trouve en rapport d'affaires avec un spéculateur louche, Sourette, qui a plusieurs moyens malhonnêtes de gagner de l'argent ; le plus malhonnête encore est d'avoir une jolie femme, Thérèse Sourette. Lemeunier s'en éprend ; sa passion est d'autant plus vive qu'il a atteint l'âge de la crise sans avoir traversé de crise. Il offre un bijou de dix mille francs à la belle, signe au mari un billet de cent mille, et n'obtient rien en échange. Car c'est un nigaud, comme tous les amoureux.

Une gaffe faite par un bijoutier révèle à Georgette Lemeunier la trahison de son mari. Elle s'en va chez la maîtresse de l'infidèle lui faire une scène. En revanche, à l'acte suivant, c'est Thérèse qui vient chez Lemeunier et cherche querelle à la femme ; après quoi, Georgette, restée maîtresse du champ de bataille, pardonne à son mari, et tous deux, quand le rideau tombe, se dirigent vers la chambre à coucher.

Tout cela est peu intéressant et mal agencé par un homme qui manque d'adresse. Mais, encore un coup, l'intérêt de la comédie n'est pas dans la fable qui la soutient, comme la corde soutient le pendu. Elle est dans l'observation fine, aiguë, pénétrante des mœurs parisiennes ; des mauvaises, s'entend ; dans la variété et l'imprévu des scènes épisodiques ; dans l'esprit du dialogue qui abonde en saillies charmantes. Les deux premiers actes sont un émerveillement ; il y a encore bien des mots à cueillir dans les deux autres.

La pièce est si bien faite pour être un prétexte à dialogues que le personnage qui a passé au premier plan est le raisonneur, celui qui observe en philosophe toute cette histoire et dit à chaque moment de l'action le mot qui la résume et la juge. C'est Huguenet qui a joué le rôle d'une façon délicieuse. Georgette Lemeunier, c'est Madame Réjane, qui est toujours une sûre et brillante comédienne ; à côté d'elle, Mademoiselle Mégard est splendide et charmante tout ensemble dans le rôle de Madame Marneffe, je veux dire de Thérèse Sourette. Guitry fait le mari pris aux filets de la courtisane. Il y porte, comme à son ordinaire, une nonchalente indifférence pleine de séduction.

Nous finirons par le Palais-Royal, où l'on nous a donné *Chéri*, comédie en trois actes de MM. Paul Gavaut et Victor de Cottens.

La donnée est assez originale. M. Laubergeois, qui s'est fait un nom dans l'astronomie, est le mari d'une jolie femme, Raymonde, qui le trompe avec son disciple Léon ; un disciple à qui il a chipé l'honneur d'une planète découverte.

Raymonde a de la vertu à sa manière ; elle n'a jamais consenti à suivre Léon dans sa garçonnière ; ce serait un dévergondage indigne d'une honnête femme. Elle garde tout pour la maison. C'est ce qui fait qu'elle et Léon s'embrassent dans tous les coins. Ils se font constamment pincer par la bonne ; et tout aussitôt la bonne est flanquée à la porte. 13 francs pour ses huit jours ; 100 francs pour son silence. C'est un prix fait. Onze bonnes ont été ainsi renvoyées l'une après l'autre. M. Laubergeois a beau être un astronome doublé d'un mari, il s'étonne de tant de bonnes mises coup sur coup à la porte. Raymonde le rassure par une explication qui ne lui paraît pas trop invraisemblable. C'est qu'elles tombent toutes amoureuses de son mari, et elle est jalouse.

Laubergeois est inquiet et désolé. Il s'ouvre de cette situation à son ami Lamadou qui lui donne la clé du problème. Il y a dans la maison un microbe qui développe la fièvre de l'amour.

Laubergeois le croit ; il en est même convaincu, lorsque on amène une nouvelle bonne chez lui. C'est une drôlesse, qu'on lui a donnée comme vertueuse, et qui tombe tout de suite dans ses bras. Elle a son idée : Laubergeois est un vieux inflammable.

Il l'est. Il installe Caroline dans un petit entre-sol, où Caroline le trompe avec Lamadou, avec Léon, sans parler de quelques autres. C'est chez elle que se passe l'acte des quiproquos. Il est fort gai et finit par une étourdissante bouffonnerie où trois hommes surpris en chemise chez la belle jouent les Loïe Fuller. C'est de la farce, mais cette farce a soulevé des rires inextinguibles.

Les auteurs ont trouvé, pour terminer leur acte, une scène très piquante, mais qu'il serait trop long de conter ici. Le vaudeville, en somme, a beaucoup réussi. C'est Polin, le Polin des cafés-concerts, qui a eu les honneurs de la soirée. Il a un rôle épisodique : celui d'un garde municipal, chargé de veiller sur la vertu de sa sœur Caroline et qui veut embrocher tous ses amants. C'est lui qui dit ce mot épique :

« Ils sont trois, et je n'ai qu'un sabre ! »

Polin a été d'un naturel et d'une fantaisie inexprimables dans ce rôle. Citons Gobin d'un comique énorme dans Laubergeois, Raymond qui joue Léon avec aisance et piquant. Mademoiselle Cheirel fait avec sa maîtrise accoutumée, le rôle de la servante devenue cocotte ; Mademoiselle Piernold est suffisante dans celui de la femme mariée, Raymonde.

FRANCISQUE SARCEY.

Madame Rose Caron

C'ÉTAIT, il y a près de vingt ans, à l'époque où MM. Colonne et Pasdeloup luttaient à qui nous ferait entendre le plus de Berlioz et travaillerait le mieux à la réhabilitation du grand musicien si longtemps méconnu. Pasdeloup, afin de ne pas se laisser devancer par M. Colonne, avait imaginé d'exécuter *La Prise de Troie* en trois séances consécutives et, pour incarner le magnifique rôle de Cassandre, il avait fait appel à la créatrice du rôle de Didon, à Madame Charton-Demeur. En ces jours-là (novembre et décembre 1879), on vit paraître à côté de la célèbre cantatrice, une grande jeune personne, aux regards profonds, à la figure allongée, à la mine presque souffreteuse : elle avait été choisie par le directeur des Concerts populaires pour tenir le petit rôle d'Hécube et quelques semaines après, le brave Pasdeloup, qui ne demandait pas mieux que lui faire gagner quelques sous, la chargeait de chanter la partie du Soucî, dans le *Faust* de Schumann.

Cette nouvelle venue s'appelait brièvement sur le programme Madame Caron : c'était une élève nouvellement entrée dans la classe de Masset, au Conservatoire. Elle s'appelait de ses noms de jeune fille Rose-Lucile Meuniez, était née à Monerville (Seine-et-Oise), le 17 novembre 1857 et était inscrite sur les registres de l'école sous le nom de son mari. Madame Rose Caron, pour lui laisser désormais le nom sous lequel elle est devenue célèbre, prit part pour la seconde fois au concours de chant, mais non à celui d'opéra, en 1881, avec l'air de la folie, d'*Hamlet*, qui lui fut plus favorable que ne lui avait été, douze mois auparavant, l'air des bijoux, de *Faust* ; elle se vit octroyer un deuxième accessit d'encouragement. En 1882, enfin, elle remportait un deuxième prix de chant avec le grand air des *Puritains* et obtenait un premier accessit d'opéra, en jouant avec feu la scène du *Miserere*, du *Trouvère*, tandis que la récompense suprême était enlevée, haut la main, par Mademoiselle Figuet, sur laquelle on fondait alors de brillantes espérances... Et n'est-ce pas le grand chanteur Obin, lui-même, alors professeur de déclamation lyrique au Conservatoire, qui jurait ses grands dieux qu'on ne tirerait jamais rien de cet « échalas de Caron », et qui ne se gênait nullement pour lancer cette prophétie décourageante à la tête de la pauvre jeune femme ?

ROLE DE SALAMMBÔ

En sortant du Conservatoire, elle était allée demander des conseils à son illustre devancière, Madame Marie Sass, qui s'efforçait de former de nombreuses élèves à son image en les faisant profiter de sa grande expérience, et la créatrice du rôle de Sélika ne fut pas sans exercer une réelle influence sur Madame Caron, dont elle développa singulièrement les moyens vocaux en même temps

qu'elle échauffait son tempérament dramatique, sa sensibilité nerveuse, et lui apprenait à se livrer tout entière en scène, en face du public, comme elle le faisait dans le particulier, avec son nouveau professeur. Sur ces entrefaites, MM. Stoumon et Calabresi, les directeurs de la Monnaie de Bruxelles, ayant besoin d'une première chanteuse dramatique pour remplacer Mademoiselle Duvivier, la créatrice d'*Hérodiade*, eurent la curiosité d'entendre l'élève de Madame Marie Sass et, vite, ils l'engagèrent aux appointements de 1,100 francs par mois, alors que la chanteuse qui s'en allait en gagnait 3,500 : certes, la situation n'était pas brillante, mais c'était la vie assurée pour une artiste qui n'avait pas pu trouver de position fixe en France. Et puis, c'était la carrière dramatique qui s'ouvrait devant elle à l'improviste, au moment où le découragement commençait à l'envahir : avec quelle ardeur elle sut s'y élancer !

Le samedi 1er septembre 1883, Madame Rose Caron se présentait aux amateurs bruxellois dans Alice, de *Robert le Diable*, et conquérait tout d'abord leurs suffrages par son bon style et sa voix expressive, par l'intelligence qu'elle mettait dans son chant et dans son jeu ; mais c'est quelques jours après, quand elle aborda le rôle de Marguerite, de *Faust*, que son succès tourna au triomphe : elle prêta à la douce héroïne de Gœthe une physionomie si touchante, une voix si pure, une façon de phraser si parfaite que tout l'auditoire en fut émerveillé. Elle reprit ensuite le rôle d'Hérodiade, où elle n'eut pas de peine à faire oublier Mademoiselle Duvivier, puis elle chanta *les Huguenots* où elle confirma, sans les dépasser, toutes les espérances qu'on fondait sur elle ; mais jusque-là c'était dans le rôle de Marguerite qu'elle s'était élevée le plus haut et ce fut ce rôle-là qui décida du coup de fortune auquel elle allait devoir une réputation considérable et une carrière exceptionnellement brillante. L'auteur de *Sigurd*, qui n'était encore que l'auteur de *la Statue*, excédé de ne pouvoir faire agréer par aucun directeur de Paris le grand opéra sur lequel il travaillait depuis vingt ans, avait fait promesse à MM. Stoumon et Calabresi de leur donner son *Sigurd* ; mais le difficile était de trouver une interprète de taille à incarner le personnage de Brunehild... On commençait même, à Bruxelles, les études préparatoires de *Sigurd* sans trop savoir qui jouerait le premier rôle de femme ; mais quand les directeurs virent l'effet que produisait la nouvelle Marguerite, ils pressèrent l'auteur de venir l'entendre et, séance tenante, ils se trouvèrent tous les trois d'accord pour confier le rôle de Brunehild à Madame Caron.

Cliché Bouqet-Bary. ROLE DE DESDÉMONE (*Othello*)

Quelle belle soirée que celle du 7 janvier 1884, où surgit, en pleine lumière, une des œuvres les plus considérables de la musique française à notre époque, où une artiste de premier ordre trouva la pleine expansion de son rare instinct dramatique et se posa d'emblée en grande tragédienne lyrique ! Et cependant Madame Caron n'était pas encore à l'apogée de son beau talent ; si sa voix avait déjà toute la profondeur d'accent, tout le rayonnement poétique auquel elle put jamais atteindre, l'actrice n'avait pas encore tout à fait cette noblesse souveraine et cette grandeur quasi surhumaine qui nous enchantèrent par la suite. Elle avait cependant réalisé des progrès considérables depuis le premier jour où elle avait paru sur la scène de la Monnaie ; elle avait des trouvailles de jeu et d'accent, prêtait à son chant une intensité de vie extraordinaire et avait acquis une élégance de gestes, une grâce dans les attitudes qu'on n'aurait pu guère soupçonner à l'heure de ses premiers débuts. *Sigurd* alla tout d'une traite au bout de la saison sans voir diminuer la faveur du public et, quand vint la réouverture, on reprit encore ce bel ouvrage avec Madame Caron ; mais celle-ci alors se montra aussi dans *la Juive*, où on ne lui aurait demandé, disait un journaliste belge, que de varier un peu plus l'expression de sa physionomie toujours grave et sévère : entre temps, elle avait vu monter ses appointements à 3,000 francs par mois. Cette seconde année de séjour à la Monnaie se terminait pour elle par la création du rôle d'Eva, dans *les Maîtres Chanteurs* (7 mars 1885) un rôle qui ne lui convenait guère, où sa noblesse d'allure et son visage en quelque sorte héroïque allaient mal d'accord avec les grâces juvéniles et l'humeur un peu mutine d'une petite bourgeoise telle qu'Eva : du reste, elle parut le comprendre et ne tarda pas à céder ce rôle à Madame Bosman.

Cependant, les directeurs de l'Opéra de Paris (c'étaient alors

MM. Ritt et Gailhard), un peu confus d'avoir laissé échapper un opéra de la valeur de *Sigurd*, pensaient à le ramener à Paris. Ils ne voulaient pas rester sous le coup du ridicule qui frappait leurs prédécesseurs Halanzier et Vaucorbeil, lesquels avaient fait fi de cette œuvre maîtresse, et la retraite de MM. Stoumon et Calabresi disloquant la troupe de la Monnaie, ils s'empressèrent d'engager trois des principaux artistes de là-bas, Madame Caron, Madame Bosman, M. Gresse et se trouvèrent très vite en mesure de représenter *Sigurd*, en joignant à cette Brunehild incomparable, à cette excellente Hilda, à ce farouche Hagen un Sigurd tel que M. Sellier, un Gunther comme M. Lassalle, qui devait lâcher son rôle au bout de deux soirées, un grand prêtre et une nourrice aussi solides que M. Bérardi et Mademoiselle Richard. C'est le vendredi 12 juin 1885 que *Sigurd* et Madame Caron firent de compagnie leur apparition sur la scène de notre Académie nationale de musique et de danse et remportaient un succès qui fut peut-être encore plus vif alors pour l'interprète que pour l'œuvre elle-même. C'est qu'il fallait que le public, tout de suite conquis par les admirables dons de la chanteuse, eût le temps de s'initier aux grandes beautés d'une œuvre très différente de celles qu'il avait accoutumé d'entendre à Paris. Cette initiation, d'ailleurs, se fit assez vite et *Sigurd*, en deux années de temps, pendant les deux années que Madame Caron passa alors à l'Opéra, atteignit presque cinquante représentations, malgré la brouille qui avait éclaté entre l'auteur et les directeurs (à propos de coupures brutalement opérées) et qui ne disposait pas très bien ceux-ci pour une œuvre à laquelle ils se vantaient d'avoir donné une seconde vie.

Cliché Bouqet-Bary. ROLE D'ÉLISABETH (*Tannhauser*) ACTE III

Cliché Bouqet-Bary. ROLE D'ELSA (*Lohengrin*) ACTE II

Quatre mois après avoir créé Brunehild sur la scène de l'Opéra de Paris, Madame Caron, à défaut de la Marguerite de *Faust*, qu'elle aurait tenu à chanter tout de suite après *Sigurd* et qu'on avait promis de lui confier pour son second début, se rejetait sur Rachel, de *la Juive*, et rendait ce rôle avec une force dramatique extraordinaire en trouvant des attitudes et des expressions de terreur qui ne s'enseignent nulle part, mais non sans faiblir un peu dans certains passages trop durs pour sa voix plus pénétrante et plus expressive que réellement puissante. Ensuite, elle reprenait dans *Le Cid* le rôle de Chimène, créé par Madame Fidès Devriès ; elle abordait *les Huguenots* à l'improviste en remplaçant au cours d'une représentation Mademoiselle Dufrane, indisposée ; elle succédait à Mademoiselle Krauss dans Catherine d'Aragon, de *Henry VIII* ; elle obtenait enfin de chanter Marguerite, de *Faust*, qu'on semblait éviter de lui faire jouer à Paris de peur qu'elle n'éclipsât trop les Marguerites passées ou celles à venir ; puis elle prenait le rôle d'Agathe dans une reprise du *Freischütz* qui ne fut pas des plus heureuses... Et, dans tous ces rôles, même dans ceux qui, comme Valentine ou Catherine d'Aragon, ne convenaient guère à sa voix, et que ses directeurs la forçaient à chanter pour la maîtriser, disaient-ils, elle voyait croître son ascendant sur le public, elle sentait monter autour d'elle les fumées capiteuses d'un encens toujours renouvelé.

Tout à coup une brouille, brouille absolument prévue, il faut le dire, en raison de relations très tendues et de désaccords constants, éclate entre les directeurs de l'Opéra et leur nerveuse pensionnaire qui repart pour Bruxelles. Avec quelle joie MM. Dupont et Lapissida, alors directeurs de la Monnaie, ne durent-ils pas voir revenir Madame Caron ; avec quels trans-

ports les Bruxellois ne saluèrent ils pas l'admirable chanteuse à qui ils avaient lancé ses premières couronnes et qui leur revenait après

Cliché Benque-Bury.

RÔLE DE DJELMA
ACTE Ier

deux années d'éclatants succès et de victoires ininterrompues à Paris ! Mais elle n'était pas attachée à la Monnaie à poste fixe; elle y chantait seulement en représentations, dans les ouvrages qu'il lui plaisait de reprendre ou de créer. C'est ainsi qu'elle accepta le personnage de Laurence dans *Jocelyn* (février 1888), ce médiocre opéra de Benjamin Godard, dont elle ne put, malgré tout son talent, changer la destinée. C'est ainsi qu'elle représenta la passionnée et vindicative Richilde dans l'opéra de ce nom (décembre 1888) qu'un compositeur belge, M. Emile Mathieu, avait découpé dans les *Chroniques des Flandres* et qui dut pour une grande part à la superbe tragédienne de compter vingt représentations. Quelques mois après, toujours sous la direction, déjà chancelante, de MM. Dupont et Lapissida, elle interprétait de la façon la plus pathétique le rôle de Léonore dans le *Fidelio*, de Beethoven (mars 1889), puis, presqu'à la veille de la fermeture, elle abordait le délicieux rôle d'Elsa, où elle se montrait déjà tour à tour rêveuse, tendre et touchante et faisait pressentir à quel degré de grandeur poétique elle saurait s'élever plus tard dans *Lohengrin*.

Cependant, MM. Stoumon et Calabresi allaient reprendre la direction de la Monnaie et leur premier acte était de s'attacher Madame Caron de façon définitive, afin de pouvoir l'offrir à M. Reyer, qui ne voulait pas d'autre interprète pour sa Salammbô. « *Salammbô* se jouera où sera Madame Caron » avait dit le maître, et dès le mois d'octobre, l'entente était complète entre le compositeur, les directeurs de la Monnaie et la grande artiste. Celle-ci reparaissait d'abord à Bruxelles dans la Marguerite de *Faust* qui lui avait valu son premier grand triomphe en Brabant, en décembre 1883 ; puis, tandis que les études de *Salammbô* se poursuivaient sans elle, elle allait chanter à Monte-Carlo *La Statue*, avec MM. Vergnet et Bouhy, et incarnait délicieusement cette poétique figure de Margyane, digne sœur de Brunehild et de Salammbô. Après, elle revenait vite à Bruxelles et la première représentation de *Salammbô* s'y donnait le 10 février 1890, avec quel succès pour le compositeur et quel triomphe pour son admirable interprète, c'est ce qu'il est superflu, je pense, de rappeler : Madame Caron fut incomparable de simplicité expressive et de puissance tragique dans la fille d'Hamilcar et toute la salle tressaillait d'une douce émotion quand tombait de ses lèvres ce triste mot d'adieu aux colombes fugitives : « Peut-être !... »

Ici, Madame Caron touche au point culminant de sa carrière. Le grand retentissement de cette œuvre et le triomphe personnel de la chanteuse ouvrent les yeux aux directeurs de l'Opéra de Paris qui souhaitent de la voir rentrer chez eux; le raccommodement se fait sans trop de peine entre la cantatrice et le compositeur d'une part et les directeurs de l'autre, et c'est grande fête à l'Opéra, le 13 octobre 1890, à la fois pour la rentrée de Madame Caron et pour la reprise de *Sigurd* sans coupures, qui s'établit définitivement dans la faveur du public et marche à grands pas vers sa centième représentation. L'apparition de *Lohengrin* (16 septembre 1891), où Madame Caron offrit à nos regards une Elsa d'une pureté, d'une grâce enchanteresse avec des douceurs infinies dans la voix et des tendresses exquises,

Cliché Benque-Bury.

RÔLE DE BRUNEHILD (*Sigurd*)

n'arrêta pas cette marche en avant de *Sigurd* et c'est par la centième représentation de cette œuvre magistrale que les directeurs, non renommés, de l'Opéra nous firent leurs adieux le 31 décembre 1891.

Ceux qui s'en allaient se faisaient gloire, à juste titre, d'avoir ramené *Sigurd* en France; ceux qui arrivaient, MM. Bertrand et Campocasso, avaient déja pris leurs mesures pour rattraper cette *Salammbô* qui avait échappé à leurs prédécesseurs. L'admirable interprétation de Madame Caron, qui n'avait jamais été plus belle de chant, d'attitudes, de jeu, de physionomie, atteignait presque au sublime : c'était alors la Salammbô idéale. Elle fut un peu moins heureuse, il faut l'avouer, dans sa création de Sieglinde, de *la Valkyrie*, où l'on aurait cru, cependant, que sa voix expressive et ses mouvements bien rythmés et sa mimique éloquente auraient trouvé l'occasion de briller; mais quelle splendide apparition ce fut que de la voir somptueusement parée, la tête enserrée dans une coiffure toute constellée de perles, mener ce magnifique cortège de boyards et de nobles dames qui constituait, avec des danses et des chants du crû, la fête russe offerte en grand gala à l'amiral Avelane et aux officiers de son escadre en visite à Paris !

Dans *Djelma*, elle faisait penser à quelque idole indoue et jouait et chantait avec élégance et sentiment un rôle où elle ne trouvait guère l'occasion de montrer sa passion dramatique; ensuite, elle fut appelée à représenter Desdémone où elle trouva un des plus grands succès de sa carrière, à force d'émotion contenue et de douleur concentrée : avec quelle crainte instinctive et mal réprimée elle murmurait du bout des lèvres sa prière du soir à la Vierge ! Et puis ce fut le tour d'Elisabeth, de *Tannhæuser*, une des héroïnes qui devaient le mieux convenir à Madame Caron : ici, elle s'éleva au plus haut degré de pathétique en prêtant un charme idéal à cette adorable figure de jeune fille, en répandant sur tout le rôle une teinte religieuse et mystique qui fait pressentir la transformation de la vierge, frappée au cœur, en une sainte radieuse et bienfaisante. En revanche, dans *Hellé*, de triste mémoire, elle devait faire appel à tout ce qu'elle avait de force dramatique et de puissance vocale, afin de donner un semblant de vie à cette héroïne inconsistante, et dans doña Anna, de *Don Juan*, elle montrait encore beaucoup de noblesse et chantait avec largeur, mais la voix, à ce moment-là, n'était pas sans trahir quelque fatigue et la cantatrice payait les efforts qu'elle avait dû faire dans Sieglinde et dans Hellé.

Cliché Benque-Bury.

RÔLE DE DJELMA
ACTE II

Quelle victoire elle remporta encore, au mois d'avril 1897, quand le ténor Tamagno vint chanter *Otello*, en italien, au profit de la Ligue fraternelle des enfants de France et quelle émotion elle nous causait, au dernier acte, en murmurant sa complainte du Saule, en disant sa prière, en se raidissant, inanimée, sous la violente étreinte du Maure ! Mais ce devaient être les derniers beaux jours de l'admirable artiste à l'Opéra; au milieu des représentations d'*Otello* elle succomba, tant elle se dépensait et jouait son rôle au naturel, et dut, pour pouvoir prendre un repos prolongé, céder la place à Mademoiselle Lafargue. Elle rechanta bien encore à la fin de l'année à l'Académie de musique et reparut avec éclat dans *Sigurd*, mais au prix de quels efforts et de quelles souffrances courageusement dissimulées ! Elle voulait prouver à toute force qu'elle était de taille à tenir encore sa place à l'Opéra et qu'on ne la remplacerait pas aussi facilement qu'on se le figurait; mais à quoi bon s'efforcer de prouver ce qui n'avait pas besoin d'être démontré, puisque son sort était fixé d'avance et que les directeurs étaient décidés à ne pas renouveler son engagement, du moins dans les conditions qu'ils lui avaient jusqu'alors consenties ? La cantatrice, elle, n'en voulait pas subir d'autres et, les rapports devenant plus aigres, de jour en jour, entre les directeurs et leur principale pensionnaire, une rupture était inévitable. Elle éclata et, cette fois, ce fut sans raccommodement possible : à dater du 1er janvier 1898, Madame Caron ne figura plus sur les contrôles de l'Opéra.

Madame Caron, quoi que l'avenir lui réserve, a déjà fourni une carrière que les cantatrices les plus favorisées par le sort pourraient lui envier. Durant les quinze années de service ininterrompu qu'elle a pu remplir, elle, d'apparence plutôt maladive, soit à la Monnaie de Bruxelles, soit à l'Opéra de Paris, elle aura eu l'occasion de chanter les plus admirables rôles de la musique moderne et elle a su les marquer d'une empreinte ineffaçable, alors même qu'elle ne les avait pas tenus dès l'origine; elle aura eu surtout le bonheur inespéré de voir surgir à côté d'elle un compositeur dont les inspirations délicieuses et puissantes à la fois, dont les créations toutes imprégnées d'une poésie adorable, allaient s'accorder à merveille avec ses dons si personnels et trouver en elle une interprète prédestinée. Existerait-il donc une affinité sympathique, une attraction mystérieuse entre l'artiste qui crée et celui qui devra traduire ? N'est-ce pas mieux qu'une rencontre fortuite, n'y a-t-il pas comme un décret providentiel qui fait apparaître Madame Caron à l'heure précise où M. Reyer allait pouvoir faire jouer ce *Sigurd* qu'il avait vainement proposé à maints directeurs durant vingt longues années et pour lequel il avait successivement pensé à diverses chanteuses qui n'auraient fait que de pâles et vulgaires Brunehild ?

Gluck eut pour principale interprète à Paris Rosalie Levasseur; Spontini trouva en face de lui Madame Branchu; Meyerbeer put s'appuyer tour à tour sur Mademoiselle Falcon et Madame Viardot; Gounod rencontra une auxiliaire idéale, presqu'une inspiratrice en Madame Carvalho; M. Reyer, enfin, eut Madame Caron, c'est-à-dire la plus haute personnification de la tragédie lyrique en cette fin de siècle, et l'histoire, à côté du nom de cette illustre artiste, inscrira toujours ceux si glorieux de Brunehild et de Salammbô.

ADOLPHE JULLIEN.

LA MODE AU THÉATRE

Le Tout-Paris de l'art et de la littérature a applaudi *Georgette Lemeunier* et le bon public, le public vrai, non accessible aux complaisances de la camaraderie, ne consultant que les sensations qu'il éprouve, vient chaque soir ratifier l'arrêt des spectateurs de la première et couvrir de bravos les artistes et l'auteur. C'est que tout a été réuni dans cette pièce, pour le succès : talent du dramaturge, interprétation hors ligne, mise en scène parfaite, toilettes exquises.

Ce sont surtout les toilettes qui sont mon objectif, puisque je suis chargée, en quelque sorte, de leur critique. Et, comme le bon public, je ne puis que m'extasier sur le goût, le chic, le bon ton parfait, qui y préside.

Connaissez-vous par exemple, quelque chose de plus suggestif que celles de Mademoiselle Andrée Mégard ? Il y avait dans ces toilettes une difficulté à vaincre : Thérèse Sourette n'est pas une femme ordinaire. C'est un type, peut-être commun dans la vie privée, mais qui, au théâtre, devait être souligné et bien caractérisé : c'est une aventurière mariée, qui demande à d'autres qu'à son mari — qui ne l'ignore pas — le luxe dont elle s'entoure et dont il profite. Il y a donc là, dans les toilettes, comme dans l'allure, une série de nuances, très difficiles à saisir et à exprimer, un véritable problème pour le couturier.

Ce problème, Fred l'a résolu à son honneur et personne ne pouvait mieux le résoudre que le jeune et déjà célèbre couturier de la rue Royale qui, dès ses premières créations, a su se placer hors de pair. Fred a ce talent rare, de pouvoir allier harmonieusement la fantaisie à la grâce et au bon ton, et de caractériser tellement ses toilettes qu'une mondaine, du premier coup d'œil, reconnaît son cachet personnel, absolument comme on reconnaît dans un tableau la main du maître. Aussi cette coupe savante, ce cachet hardi, cet ensemble harmonieux sont-ils recherchés des femmes de goût qui, comme Mademoiselle Mégard, tiennent à briller par leurs toilettes.

Cliché Bayer.

Mlle MÉGARD (du Vaudeville)
Rôle de Thérèse Sourette dans *Georgette Lemeunier*
Manteau et toilette de Fred.

Voici, du reste, la description de ces gracieuses et élégantes toilettes.

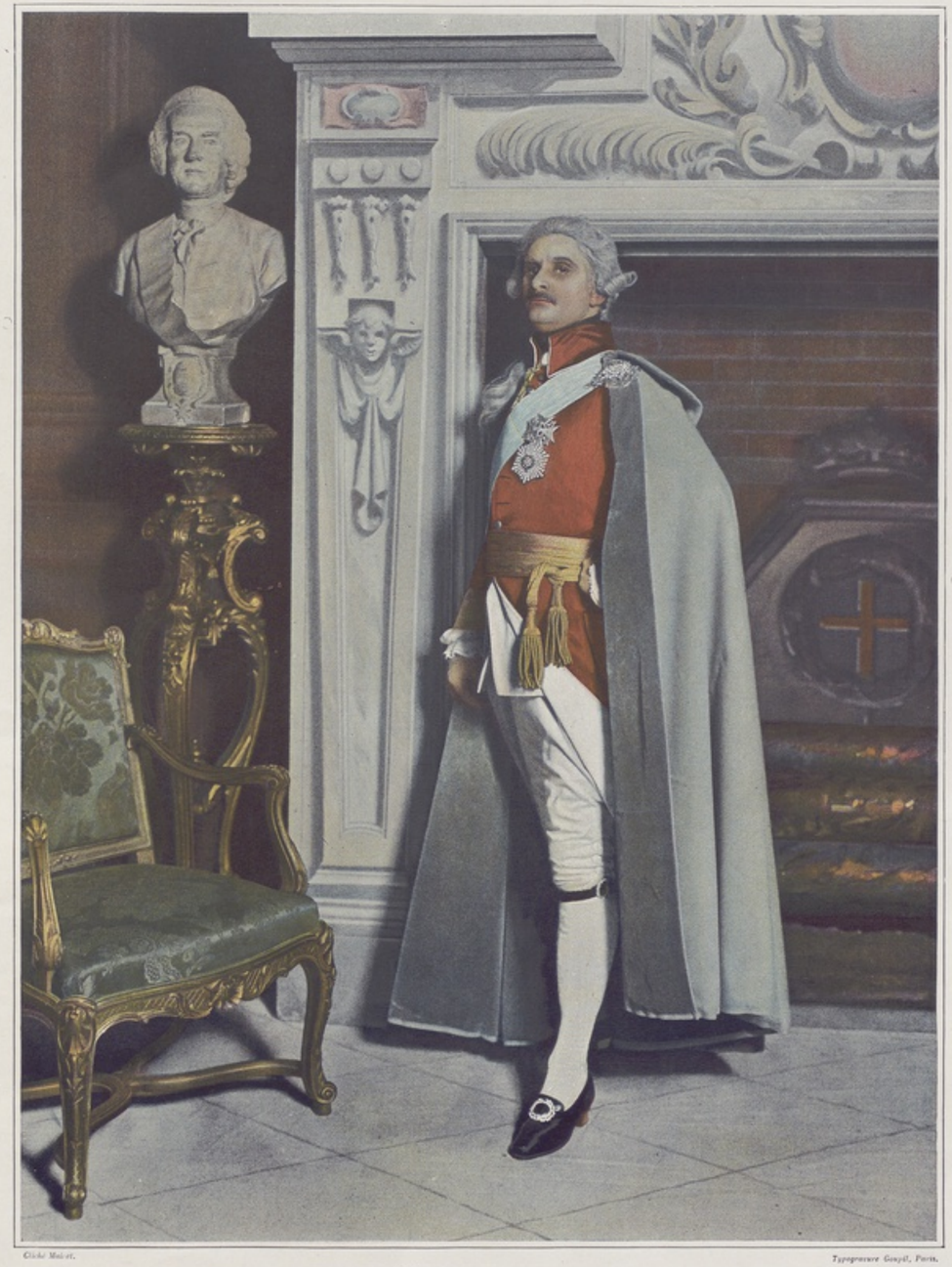
Au deuxième acte, la charmante artiste porte une robe de mousseline de soie crême, rayée de rubans de velours pailleté, recouverte d'une tunique en Venise ancien bis, draperie et ceinture de velours rose.

Au quatrième acte, l'attention se porte sur le manteau qui est une des plus belles et des mieux réussies créations de Fred. C'est un grand manteau doge en velours scabieuse frappé, col et empiècement de chinchilla, laissant voir dans le bas un haut volant de même fourrure. Vous dire l'effet qu'il a produit est impossible. Toutes les lorgnettes des spectatrices étaient braquées dessus. Sa beauté a presque fait oublier, pendant un moment, la beauté de Mademoiselle Mégard.

A ce propos, je puis vous annoncer que Fred attend avec impatience l'arrivée de la belle saison pour nous montrer de nouvelles merveilles. Il a l'intention, comme il l'a du reste fait jusqu'ici, non pas de suivre la mode, mais de la diriger. Et il est de taille à le faire. Chacune des toilettes qu'il a créées pour le théâtre cet hiver, a été imitée et est devenue un type, qui sert de modèle. Il compte avec juste raison, agir de même pour les prochaines réunions mondaines. Nous pouvons donc nous attendre à voir, à Longchamps par exemple, quelques-unes de ces nouveautés dont il a le secret, le don plutôt et qui feront de l'heureuse mortelle qui les portera le centre de l'admiration et de l'envie générale.

Les mondaines qui affluent dans ses salons, 8, rue Royale, le savent bien. C'est de là que part et que partira la saison prochaine, le mot d'ordre de l'élégance et du grand chic. Et comme, malgré les efforts de l'étranger, c'est Paris qui donne le ton à la Mode, l'été prochain le monde entier copiera les créations de Fred.

CLAIRE DE CHANCENAY



Cliché Meurisse. Typogravure Goupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE
STRUENSÉE
M. Le Bargy. — Rôle de *Christian VII.*

Cliché Meiret. FREITAG (M. Clerh) STRUENSÉE (M. Albert Lambert fils) VOLTAIRE (M. Barral) ROBERT (M. Ch. Esquier)

PROLOGUE

Comédie-Française

STRUENSÉE, DRAME EN CINQ ACTES ET UN PROLOGUE, EN VERS, DE M. PAUL MEURICE

En ce temps-là régnait en Danemark un jeune roi usé et pourri par les vices, Christian VII, fils de Frédéric V, né en 1749, roi en 1766. Il épousa Caroline Mathilde, sœur de Georges III, roi d'Angleterre.

Christian avait dix-huit ans. Ce jeune homme devenait ataxique. On le promena par l'Europe pour le faire changer d'air. En passant à Altona, il eut une crise. Ses médecins ordinaires étant impuissants, on appela un jeune médecin d'Altona fort en renom dans le pays, une célébrité locale. C'était Jean Struensée, qui avait alors trente ans. « Il était, dit Reverdil, d'une figure agréable, d'un commerce charmant, joyeux convive, beau joueur, empressé auprès des femmes, excellent chasseur, adroit cavalier. » C'était le type du jeune parveneur. Il fut présenté au premier ministre, comte de Rantzau. Celui-ci le présenta au roi comme un médecin habile : il réussit en effet à endormir les douleurs de la Majesté. Il était charmant, de belle humeur. Le roi se prit d'amitié pour lui. Struensée lui devenant indispensable, il l'attacha à sa personne, et Struensée quitta Altona dans le cortège royal qui l'escortait vers la plus haute fortune et le pire destin.

Le rideau se lève sur un prologue qui se passe dans une salle d'auberge, dans une bourgade sur la frontière du Holstein. Les carreaux des croisées sont blancs de givre. Au centre de la pièce ronfle un gros poêle en faïence de Nuremberg. Trois voyageurs sont là, Struensée, son père Adam Struensée, sa fiancée Christel. Le jeune homme part pour aller chercher gloire et fortune. Son père et sa promise sont venus l'escorter jusqu'à cette halte. Il est nuit, ils vont regagner Altona, tandis que le jeune Jean attendra, dans ce gîte, le jour pour reprendre sa route. Pendant leurs adieux, on sent l'antagonisme moral du père et du fils, — le père est un pasteur croyant; le fils est imbu des idées nouvelles et libérales des philosophes de France.

La carriole s'éloigne vers Altona. Jean reste seul dans la salle basse de l'auberge, occupé à écrire des lettres. Soudain, des grelots se font entendre. Il est minuit. L'aubergiste se préparait à aller se coucher. Il se précipite pour aller recevoir ses voyageurs tardifs et imprévus. C'est une chaise de poste. Un vieillard en descend, suivi d'un secrétaire : c'est Voltaire, retour de la cour du roi de Prusse, Frédéric II, avec qui il s'est brouillé.

Voltaire et Struensée, seuls dans cette auberge perdue, causent. Voltaire a cinquante-neuf ans, et déjà il promène cette manie valétudinaire qui lui fera signer plus tard ses lettres : « Le vieux malade de Ferney » ou « le mourant de Ferney ». La rencontre d'un médecin lui agrée.

L'auteur place ici un épisode connu et amusant du retour de Berlin.

Voltaire avait emporté de la cour du roi de Prusse un volume de vers français dus au génie piteux de Frédéric II ; il avait eu pour mission de les retoucher. Le roi s'aperçut à temps de ce détournement : il donna ordre de rattraper ses poésies et de les lui rapporter toutes à tout prix.

De ce vaste et burlesque poème du départ de Voltaire l'auteur de *Struensée* n'a retenu que les grandes lignes, et il réduit à quelques minutes ce qui a duré six mois, les difficultés qu'eut le roi de reprendre possession de ses piètres poésies, réclamées par son agent, Freitag, avec l'accent allemand, « le volume de *poéshie* ».

Le prologue finit sur cet incident.

Voltaire part pour Plombières, et Struensée part pour Copenhague.

Nous le retrouvons, à l'acte premier, à la Cour du roi de Danemark, Christian, au château royal de Christiansborg. La scène est dans un somptueux salon des appartements de la reine,

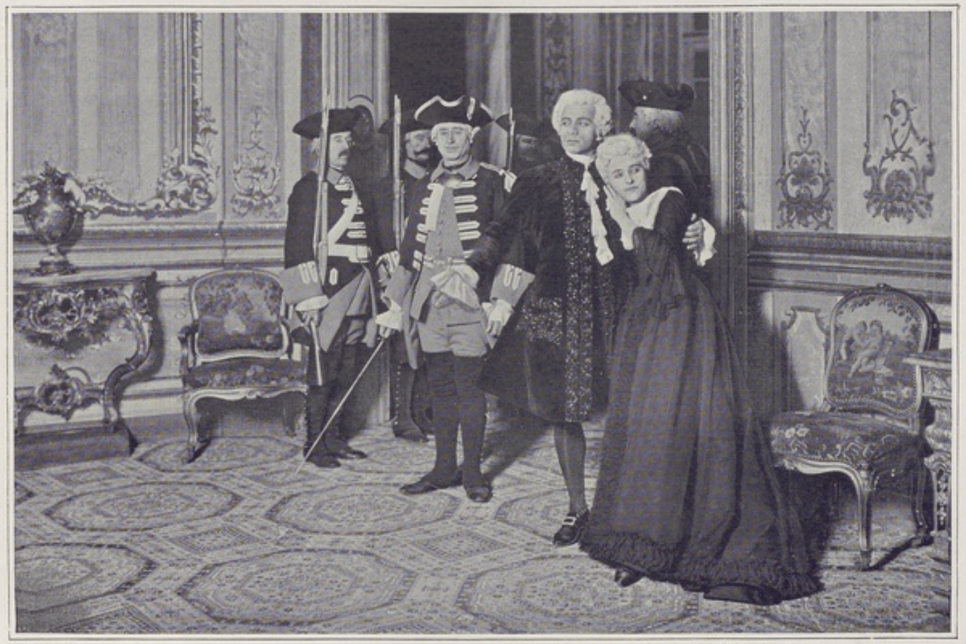
Cliché Mairet. RANTZAU (M. Loloir) BASTIAN (Petit Roy) STRUENSÉE (M. Albert Lambert fils) LA REINE (Mlle Lara) ÉRIK (M. de Féraudy)

ACTE I

Par une porte du fond, quand elle s'ouvre, on entend les cris de douleur atroces et continus du roi atteint par une crise de plusieurs jours. Les médecins consultent. Leur savoir est impuissant. Mais l'étiquette s'oppose à ce que le roi reçoive d'autres soins que les leurs.

Cependant, un jeune médecin de la Cour, que le roi a pris en affection, s'offre à le guérir. Les courtisans conçoivent une amère jalousie de sa faveur croissante. Ils espèrent que sa témérité va être punie par l'insuccès. Mais, avec ses soins, le roi, qui a consenti à déroger au protocole, ne souffre déjà plus. C'est un triomphe. Ce jeune homme intéresse la reine qui écoute et partage ses théories philanthropiques.

A l'acte suivant, Struensée a monté : il est ministre ; il a remplacé le puissant comte de Rantzau, ancien favori. Celui-ci, pour se venger, soulève le peuple. Les mutins sont arrêtés, leur chef, masqué, est amené à Struensée qui reconnaît avec stupeur l'ancien premier ministre. Par la bouche de cet ennemi, dont la haine est une garantie de franchise, Struensée entend la voix du peuple mécontent de lui, et soudain il prend conscience qu'il a mal fait ce qu'il avait à faire. Il a menti à sa destinée, il a fait banqueroute à son devoir. Le peuple lui reproche d'abord d'avoir promis des progrès, des améliorations à la condition des humbles : et rien n'a été fait. Struensée a manqué de parole. La honte est plus grande encore, car le ministre oublie les cris de détresse du peuple dans les plaisirs et l'amour, en devenant l'amant de la reine.



Cliché Mairet. STRUENSÉE (M. Albert Lambert fils) CHRISTEL (Mme Wanda de Boneza)

ACTE V

Du milieu de ses délices passionnelles, Struensée prend conscience qu'il fait fausse route et qu'il néglige son apostolat. Il l'apprend directement et brutalement du peuple lui-même, dans une secrète assemblée populaire de la Sainte Vehme, à laquelle il assiste masqué, au milieu des ruines pittoresques d'un vieux couvent, la nuit : et c'est le troisième acte. Des vociférations de l'extrême gauche et des objurgations plus tempérées du parti de la droite, il ressort pour lui qu'il a failli à son devoir de sauveur du peuple. Il fait lui-même son propre procès devant cette assemblée tumultueuse, et quand le peuple même serait plus enclin à l'indulgence et se contenterait d'un simple avertissement, il demande la mort.

Dès ce moment, c'est fini, et la mission de Struensée est terminée : il l'a mal remplie et il expiera volontairement. Sans que l'auteur l'ait rappelé, on sent qu'il se souvient de l'adieu de Voltaire quand il lui disait que les grandes idées, une fois lancées par le peuple, germent dans le sang. Et voilà pourquoi il est décidé à mourir. Il mourra, parce qu'il a oublié le peuple pour aimer une reine, et parce que son martyre ouvrira peut-être une ère de liberté. Le roi, — nous sommes au quatrième acte, et c'est la scène superbe, jouée avec un talent incomparable par M. Le Bargy, — le roi en est venu à haïr son favori, ce Struensée à qui il doit trop, et contre qui il a la rage haineuse des obligés :

Il m'accable..
Avec son dévouement et sa sollicitude.

Cliché Mairet. L'HOTELIER (M. Berr)

ACTE III

Il fait juger sommairement ce favori odieux qui a cessé de plaire, et il le fait amener devant lui pour jouir de son orgueil humilié, de sa protection brisée et écrasée. Dans l'excès de sa rage, il tombe en syncope. Tous les secours sont vains. Il va mourir, la reine sera régente et Struensée sera sauvé. Mais le héros s'est juré de ne pas vivre : par son art, il sauve une dernière fois le roi.

La chance s'attache quelquefois avec l'obstination du malheur. Le roi n'a pas eu le temps de signer l'arrêt de mort de son favori. Acharné à sa propre perte, Struensée fait un faux et signe pour son maître. Il demande seulement à Rantzau, revenu en sa faveur, étonné et ébranlé par tant d'héroïsme, d'attendre, pour le faire fusiller, le retour de la reine, à qui on cachera la sentence pour qu'elle ne puisse lui imposer son salut. Ainsi du moins, le peuple croira que la reine l'a laissé tuer, et il ne pourra plus penser qu'il était son amant, car elle l'eût soustrait à la mort infâme. La reine demeurera l'idole pure et sans tache.

Au dernier acte, il y a bal à la Cour. La reine ne sait rien, ne soupçonne rien, et dans une rapide entrevue avec son amant, elle se promet de longues années d'amour. Struensée, avec un courage surhumain, lui laisse ignorer que dans quelques instants il va mourir. Mais il ne peut se contenir plus longtemps quand il voit venir sa fiancée d'autrefois, la petite Christel, à qui il explique sa raison de mourir :

Le droit que nous placions comme sur un autel,
La grande cause humaine obstinément servie,
Je leur donne ma mort, à défaut de ma vie.

Le peloton d'exécution est là. Il le suit.

Christel prévient aussitôt la reine, qui, d'un trait de plume, révoque l'ordre fatal, toute tremblante de frayeur. Tandis que l'exprès porte la royale lettre aux officiers, les deux femmes, — deux amantes, — se lamentent. Soudain, des détonations éclatent. Struensée est mort. La reine qui, tout à l'heure haïssait Christel d'une jalousie rétrospective, tombe dans ses bras en l'appelant : « Ma sœur! »

Tel est ce drame qui est philosophique et sentimental plutôt que mouvementé et dramatiquement charpenté. C'est M. Albert Lambert fils qui joue le rôle écrasant de Struensée; il est tout à fait excellent, et a su mettre beaucoup de variété dans les nuances du personnage tantôt ardent, tantôt indigné, tantôt attristé, tantôt attendri et plein d'amour.

A côté de lui, M. Le Bargy, avec un rôle très court, a fait passer au premier plan le personnage secondaire du roi.

Le talent de M. Le Bargy était bien adapté au rôle, car la supériorité de cet artiste est de rendre avec une vérité intense tout ce qui est excessif, colère, haine, orgueil, impertinence, sécheresse, tout ce qui n'est pas la douceur, la mansuétude et la bonté. Il faut dire aussi avec quel art il a su camper et costumer ce roi, qu'on dirait descendu d'un cadre du siècle passé. On ne voit jamais M. Le Bargy qu'en jaquette: si on le mettait aux rôles à costumes, il apporterait un goût, une science et une conscience rares au service de la vérité pittoresque.

Cliché Meisel. M. DE FÉRAUDY — M. PAUL MEURICE, Auteur de *Struensée* — M. LELOIR — M. JULES CLARETIE, Administrateur général

M. Leloir joue le rôle peu commode de Rantzau, le ministre disgrâcié, conspirateur puis remis en faveur : il a fortement rendu le caractère haineux, sec, méprisant, malfaisant, qu'adoucit vers la fin, l'admiration pour le héros par qui il se sent vaincu, tant sont grands le pouvoir des belles âmes et l'ascendant de la générosité.

Avec M. Leloir, le personnage a grande allure et figure bien le ministre peu tendre qui ne gouverne pas « avec du sentiment ».

M. de Féraudy est bon et touchant dans son rôle de chef des paysans; M. Georges Berr n'a que quelques mots à dire à la Sainte Wehme, et il y met une parfaite fantaisie d'étudiant gouailleur, un pilier de meeting.

M. Barral joue Voltaire et il y a du talent dans la façon dont il rend les mille tons de cette conversation tantôt ironique, tantôt enflammée, tantôt rabaissée aux menus détails de la santé du patriarche; le son de la voix est très étudié; l'homme est seulement trop grand, trop fort, trop ample pour le maigre Arouet. M. Delaunay tient le court rôle du père de Struensée. Enfin, selon la belle coutume de la Maison, qui assure des ensembles d'une unité puissante et liée, les petits rôles sont tenus par d'excellents sujets : MM. Joliet, Roger, Villain, Clerh, Falconnier, Hamel, Esquier, Fenoux. Quant aux femmes, Mademoiselle Lara est touchante et tendre dans le rôle de la reine, bonne, douce et compatissante aux malheureux; et il y a beaucoup de pureté, d'élévation dans ses amours, comme si l'auteur eût voulu confondre aussi cette passion dans la grande et universelle tendresse de Struensée pour tout ce qui souffre : car quel être souffre plus que cette reine mariée trop jeune à un mari répugnant!

Mademoiselle Wanda de Boncza donne beaucoup de grâce à la fiancée de Struensée, Christel. Une petite paysanne est jouée par Mademoiselle Régnier, élève du Conservatoire.

Le public a fait un accueil chaleureux à ce drame héroïque, aux belles et puissantes inspirations, qui est l'apologie du devoir et du dévouement à l'Idée jusqu'à la mort, jusqu'au suicide. Struensée est le justicier de soi-même, l'heautontimoroumenos de la philanthropie naissante, le martyr volontaire des rêves de Paix, de Liberté, d'Egalité; il a assumé la tâche sublime de consoler le peuple, et il meurt d'avoir été inférieur à sa noble ambition.

LÉO CLARETIE.

Cliché Mairet. STRUENSÉE (M. Albert Lambert fils) LA REINE (Mlle Lara) Typogravure Goupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE

STRUENSÉE (ACTE V).

Cliché Benque-Bary. Mlle GUIRAUDON

La Nouvelle Salle de l'Opéra-Comique

SOIRÉE D'OUVERTURE

Sur un espace étroitement circonscrit entre les rues Favart et Marivaux, avec une légère avancée sur la place Boieldieu, derrière la maison appartenant au comte Lemarois et qui n'a pas été acquise, M. Louis Bernier, architecte du gouvernement, ancien Prix de Rome, qui s'était distingué par la construction de l'hôtel du peintre Bonnat, rue Bassano, a reçu, du Conseil des bâtiments civils, mission d'édifier une salle de spectacle destinée à recevoir l'Opéra-Comique, incendié pour la deuxième fois, sur le même emplacement, le 25 mai 1887.

Antérieurement, une entreprise privée avait offert de reconstruire l'Opéra-Comique, en faisant l'acquisition de la maison Lemarois, dont elle utilisait le premier étage sans modifier la disposition du rez-de-chaussée, moyennant une dépense de trois millions trois cent mille francs.

Cette offre, écartée par les pouvoirs publics, M. Louis Bernier eut à se mettre à l'œuvre. Il avait pour programme — entreprise difficile — d'inscrire sur une superficie insuffisante, une scène, une salle, l'une et l'autre munies de dégagements spacieux et de trouver encore la place pour le foyer du public, pour les foyers et magasins nécessaires aux artistes, sans parler des loges indispensables aux dits artistes et des bureaux destinés à l'administration.

Aux prises avec ce casse-tête chinois, M. Bernier, il faut se hâter de le dire, malgré la volonté d'art qu'il a apportée jusque dans les moindres détails de son œuvre, n'a pas réalisé le programme qui lui était demandé. Ce qu'il faut louer sans réserve, c'est la sonorité de la salle qu'il a construite et sa tonalité qui fait valoir à souhait les toilettes des femmes.

Cliché Benque-Bary. Mlle BRÉJEAN-GRAVIÈRE (Bébé de *Manon*)

L'administration de l'Opéra-Comique pourra-t-elle, pendant la fermeture annuelle, remédier, d'accord avec M. Bernier, à l'insuffisance du bureau de location, à celle des dégagements de la scène, en prenant sur la hauteur de l'édifice ce que l'architecte n'a pu trouver sur la largeur? Ce n'est pas, je crois, impossible, la salle d'attente en sous-sol n'étant pas d'une utilité absolue et les magasins placés dans le haut du théâtre pouvant, sans dommage, être supprimés. L'orchestre peut être facilement relevé; les fauteuils des derniers rangs de l'amphithéâtre de face aisément abaissés. Il n'en est malheureusement pas ainsi des modifications qu'exigeraient certaines parties de la salle, particulièrement dans les loges où un certain nombre de places sont masquées par les cariatides qui les séparent. Mais je n'insiste pas sur des inconvénients qu'il serait trop long d'énumérer, que M. Bernier a dû certainement reconnaître tout le premier et qu'il s'efforcera, j'en suis convaincu, de faire disparaître dans la mesure du possible.

Il est un aménagement que j'aurais voulu trouver à l'Opéra-Comique, parce que j'en avais apprécié à Milan, le soir de l'ouverture du *Théâtre lyrique international*, la parfaite commodité. J'ignore si cet aménagement était, à Milan, accidentel ou s'il est permanent, mais

il m'a paru des plus agréables au cours de la soirée que nous offrit M. Sonzogno. Dans une des salles voisines du foyer, on avait placé des appareils télégraphiques et téléphoniques avec des employés du télégraphe et du téléphone, puis des tables munies d'encriers, de papier et de buvards de telle sorte que chacun des représentants de la presse pouvait dans le théâtre même, écrire, télégraphier ou téléphoner à son journal sans aller faire le pied de grue au bureau voisin ou dans quelque café des environs.

On me dira que c'est là un accroc donné à la sainte Routine et que la disposition d'un semblable bureau d'écritures nuit à la belle ordonnance des équilibres que tout architecte recherche. Je n'en disconviens pas, mais je confesse que j'aime le progrès sous toutes ses formes et que je n'aime pas la symétrie. Je ne l'aime pas plus à l'Opéra qui est le type du bâtiment impersonnel, qu'à l'Opéra-Comique qui est demeuré dans ces traditions affligeantes.

Le soir de la représentation de gala l'Opéra-Comique avait offert à ses invités ce qu'on appelle un spectacle coupé.

Tout d'abord l'ouverture de la *Dame Blanche*. Puis la Chanson du Blé, des *Saisons*, de Victor Massé, chantée par M. Fugère avec un art qui lui a valu un succès d'autant plus grand que la salle savait que le Président de la République allait remettre la croix de chevalier de la Légion d'honneur, pendant l'entr'acte à l'éminent chanteur. Peu d'hommes ont eu une carrière plus brillante et plus modeste que Fugère. L'un de mes meilleurs souvenirs est l'audition d'un *Pie Jesu* qu'il dit, voilà quelques années, en cette merveilleuse petite basilique de Saint-Pierre-de-Montmartre, aux obsèques du décorateur Lavastre. Comme sa voix emplissait le vaisseau et quelle jouissance d'art éprouvèrent ceux qui assistèrent à la triste cérémonie! Chacun descendit la butte gardant précieusement en son esprit la note pure que venait de faire entendre Fugère.

Le troisième acte de *Mignon*, d'Ambroise Thomas, a été froidement accueilli. Ce n'est pas que l'interpétation en fût défectueuse. Mademoiselle Guiraudon, qui a créé avec tant d'autorité le principal rôle de *L'Ile du Rêve*, de Reynaldo Hahn, y fut parfaite. M. Clément, dans Wilhem, M. Isnardon, dans Lothario, s'y montrèrent irréprochables, et Mademoiselle Laisné chanta fort bien dans la coulisse les couplets de Philine; mais la musique de M. Ambroise Thomas montra que, entre le véritable opéra-comique comme le *Tableau parlant* et le drame lyrique comme *Carmen*, il n'y a plus de place sur la scène de la rue Favart pour les flonflons sentimentaux. Le public avait des fourmis dans les jambes, des titillements dans les yeux; ses lorgnettes se promenaient du plafond de M. Benjamin-Constant aux toilettes délicieuses des femmes, des baignoires réservées à la Commission du budget aux avant-scènes fleuries où avaient pris place le grand duc Wladimir et Madame Carré.

Cliché Boyer. Mlle GEORGETTE LEBLANC (Rôle de *Carmen*)

Quand vint l'entr'acte, on se précipita vers les foyers. La musique de la Garde républicaine, dirigée par M. Parès, en occupait l'entrée; mais elle n'était pas gênante. On espérait voir là de belles décorations de Fantin-Latour, de Besnard, de Degas, de Cazin et de tant d'autres artistes qualifiés. C'étaient MM. Joseph Blanc, Maignan, Flameng, Gervex, Toudouze, Merson, Colin, qui en avaient été chargés. M. Joseph Blanc s'était tenu dans la note rigide; M. Colin s'était laissé aller à sa poésie habituelle avec ce charme qui le caractérise et que contrariait quelque peu l'encadrement dans lequel sont serties ses peintures; M. Gervex avait peint une *Foire Saint-Laurent* spirituellement agencée; M. Flameng avait déployé un grand talent dans ses deux compositions de l'escalier d'honneur, et si M. Maignan avait commis une erreur, M. Merson s'était élevé à une hauteur qui fait de son panneau *La Musique* une des plus belles œuvres de ce temps. L'entr'acte était si court que c'est à peine si les spectateurs eurent le loisir de jeter un coup d'œil sur la figure de M. Mercié, sur celle de M. Michel et sur la place que doit occuper celle de M. Falguière. En revanche, ils eurent tout le temps, pendant l'ouverture de *Zampa*, de regarder les deux grands morceaux de M. Marquest, mis de chaque côté du manteau d'Arlequin, morceaux dont on ne s'explique pas bien la présence en telle place, et les cariatides de M. Coutan, qui forment la séparation des loges de balcon.

Madame Thiéry, une délicieuse artiste, et M. David remportèrent un gros succès avec Mademoiselle Chevalier et Madame Delorn, dans le premier acte de *Mireille*, dont le décor est merveilleusement agencé. Là, il faut louer sans réserve les chœurs et l'orchestre, qui ont été d'ailleurs remarquables pendant tout le cours de la soirée, bien que, pour ce dernier, les éclats des cuivres aient trop souvent étouffé les soupirs des cordes, par suite de la fâcheuse disposition des uns et des autres.

Madame Mariquita a réglé le ballet de *Lakmé*, selon les rites, ce qui a permis d'applaudir Mademoiselle Chasles, une transfuge de l'Opéra. Ce divertissement, joyeusement costumé,

a plu, après l'ouverture de la *Princesse jaune*, de Saint-Saëns, dont l'orchestre s'était appliqué à rendre la beauté du dessin et les finesses du coloris.

L'air de danse de *Lalla Rouck*, de Félicien David, est, on le sait, d'une charmante inspiration; mais les morceaux de résistance de la soirée ont été le deuxième tableau du troisième acte de *Manon* et le deuxième acte de *Carmen*.

M. Fugère, Madame Brejean-Gravière, M. Maréchal, qui s'était révélé dans *La Vie de Bohême*, que l'Opéra-Comique va reprendre prochainement; Mademoiselle Georgette Leblanc, Mademoiselle Eyreams, M. Louis Beyle se sont montrés, dans ces deux ouvrages, des artistes hors ligne. M. Bouvet est un comédien consommé et M. Barnolt un trial accompli.

Quelle singulière destinée que celle de ces deux ouvrages! *Carmen*, froidement accueillie, presque chutée à la première représentation et nous revenant de l'étranger avec l'auréole qui consacre le génie. *Manon*, choyée dès le début et poursuivant une carrière aussi triomphante que la *Carmen* de Bizet, reprise et saluée par les bravos enthousiastes de la foule. Je me rappelle, non sans une amère tristesse, l'attitude du public à la première représentation du chef-d'œuvre de Bizet et je me suis souvent dit, depuis ce jour, que l'hostilité ou l'emballement du public sont également inexplicables. Quand je parle de l'emballement, je ne fais aucune allusion à la *Manon* de Massenet, qui est une œuvre de tous points supérieure.

Cliché Lorrain (Nice). Mlle THIERRY

Mais je songe à l'accueil si différent que le même public fait à quelques années de distance à une femme qui est une artiste de premier ordre et qui, loin de perdre de son accent n'a fait que lui imprimer plus de personnalité. Je veux parler de Mademoiselle Georgette Leblanc, qui est quelqu'un et qui s'est trouvée en butte à des critiques que ses succès précédents ne pouvaient lui faire prévoir. A sa première audition à Paris, Mademoiselle Georgette Leblanc avait conquis les suffrages du public. A l'Opéra-Comique, à la Bodinière, dans les salons on l'avait fêtée. Son originalité lui avait valu à Bruxelles, chez nos voisins les Belges, des succès éclatants, et elle avait incarné le personnage de Carmen de façon si particulière, si différente de la maëstria de Galli-Marié et de l'interprétation séduisante de Madame Calvé, que la nouvelle direction de l'Opéra-Comique était en droit de compter sur un triomphe, en ouvrant la salle de la rue Favart avec Mademoiselle Georgette Leblanc dans le principal rôle du chef-d'œuvre de Bizet. Mais le public Parisien est mobile, capricieux, et Mademoiselle Leblanc n'a recueilli les bravos auxquels elle devait s'attendre que des mains des rares dilettante dont il faut avant tout rechercher l'approbation. Il ne faut pas que Mademoiselle Georgette Leblanc perde courage. Elle a pour elle ceux qui savent, les autres viendront après.

M. FUGÈRE

A la représentation de gala, la direction de l'Opéra-Comique a d'ailleurs montré une troupe très remarquable. Parmi les hommes, à côté de M. Fugère, MM. Clément, Marchal, Isnardon, Barnolt ont fait preuve d'un talent qui les met chacun dans leur mesure au premier rang de leur emploi. On peut regretter que les moyens vocaux de M. Bouvet s'affaiblissent visiblement. La troupe féminine, à côté de Mademoiselle Georgette Leblanc, est pour le moins à la hauteur des hommes. Madame Bréjean-Gravière est une chanteuse accomplie, Mademoiselle Guiraudon, dont j'ai cité la création de l'*Ile du Rêve* et dont j'aurais pu citer encore la création du rôle de la *Vie de Bohême*, est merveilleusement douée, et Mademoiselle Thierry se fera une grande place dans la salle de la rue Favart.

La représentation de gala de l'Opéra-Comique a été réussie. Dans un théâtre dont les recherches décoratives font regretter la simplicité de la Salle Ventadour, très malheureusement transformée en succursale de la Banque de France, l'administration qui a succédé à M. Carvalho dans l'ancienne salle du Châtelet a offert à ses invités un spectacle aussi complet que possible; elle a produit ses principaux interprètes. On ne pouvait lui demander plus. Depuis elle a repris son répertoire. Que ce répertoire soit disparate, qu'il chevauche de la comédie à ariettes au drame lyrique, qu'il n'ait pas un caractère nettement accusé, on ne saurait lui en faire un reproche. La balance penche visiblement du côté du drame lyrique, c'est aujourd'hui la forme préférée. Les temps du théâtre de la Foire Saint Germain, de la salle de la rue Mauconseil, de la première salle Choiseul, de la salle Feydeau ou de la salle Favart ont disparu, mais on cherche une forme plus nouvelle encore. Qui la trouvera?

Qui nous offrira des spectacles se distinguant des spectacles de l'Opéra, rompant avec l'immobilité conventionnelle des masses et les exhibitions pompeuses de premiers sujets débitant des rôles de personnages de féeries? Qui aura le courage d'introduire la vie moderne sur un théâtre de chant comme on l'a introduite sur nos théâtres de comédie? C'est là la question. Pour moi, je suis persuadé qu'il n'est pas d'entreprise théâtrale viable si l'on ne met le souffle là où il fait défaut.

Les efforts faits par la nouvelle administration sont intéressants. Espérons que son audace nous donnera, je ne dirai pas un genre éminemment national, mais un genre éminemment parisien, j'entends par là un modernisme nettement accusé. *Le Voyage à Paris* vaudrait bien, j'imagine *Le Voyage en Chine*.

ANTONIN PROUST.

Cliché Boyer. UNE MERVEILLEUSE (Mlle Zélie Woor) — THÉRÈSE (Mlle Luce Bailly) — POMPONNET (M. Soums) — AMARANTHE (Mlle Jane Evans) — CADET (M. Dacheux) — JAVOTTE (Mlle Jannoy) — MANON (Mlle Seylla)

ACTE I. — *FORTE EN GUEULE*

THÉATRE DE LA GAITÉ

LA FILLE DE MADAME ANGOT, OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES DE CLAIRVILLE, SIRAUDIN & KONING

MUSIQUE DE CHARLES LECOCQ

Comme bon nombre de pièces qui, aujourd'hui, sont plusieurs fois centenaires, *La Fille de Madame Angot* avait commencé par être éconduite dans la plupart des théâtres: on reconnaît là le flair de nos directeurs. De guerre lasse, les auteurs du livret, Clairville et Siraudin, portèrent leur œuvre à un directeur bruxellois, qui se montra plus accueillant. Il s'appelait Humbert; il a, dans les années qui suivirent, géré un de nos théâtres, et c'est, je crois bien, sa fille qui fut au moment divette d'opérette, à Paris, sous le nom de Mademoiselle Humberta. A Bruxelles, *La Fille de Madame Angot* obtint du succès. Les directeurs parisiens continuaient, cependant, de se montrer assez récalcitrants pour elle, lorsqu'un petit journaliste de théâtre, qui s'appelait Victor Koning, se mit en tête de lui faire ouvrir les portes, qui demeuraient obstinément fermées. Il fit beaucoup de courses, beaucoup de démarches, et il arriva, finalement, à ce qu'il voulait. Le directeur des Folies-Dramatiques consentit à recevoir *La Fille de Madame Angot*, et l'on sait qu'il n'eut pas à se repentir de cette hospitalité: car la pièce, donnée pour la première fois le 20 février 1873, se jouait encore au commencement de 1874, et, sans que les chaleurs de l'été eurent interrompu les représentations. Détail amusant: le nom de Victor Koning ne figura sur les affiches qu'après quelques soirs, mais par compensation, en grosses lettres.

J'ai pu retrouver, après de patientes recherches, le feuilleton que notre maître Francisque Sarcey, dont la réputation comme « lundiste » commençait à s'affirmer, consacra à l'œuvre nouvelle. Il disait: « L'opérette-bouffe s'en va ou plutôt elle se transforme et ce n'est pas dommage, la veine en était depuis longtemps épuisée. *La Fille Angot* n'a plus qu'un rapport lointain avec le chefs-d'œuvre de ce genre aujourd'hui démodé, *La Belle Hélène* et *L'Œil crevé*. C'est tout à fait l'ancien style du vieil opéra-comique aux beaux jours de sa naissance. A l'heure où l'*opéra-comique* tourne, d'un mouvement invincible, au grand opéra, il est tout naturel que ce genre, éminemment français, revienne sur d'autres scènes plus humbles. Le succès de *La Fille Angot* a été très vif le premier soir et cette petite révolution a été du goût du public, qui s'est énormément amusé. »

M. Francisque Sarcey avait vu juste. Les amours de Clairette, la fille de Madame Angot, et du perruquier Pomponnet, le « flirt » de Mademoiselle Lange, la maîtresse de Barras, et du chansonnier Ange Pitou, la conspiration des « perruques blondes » et des « collets noirs », la population de la Halle, les Incroyables, les Merveilleuses, les Hussards d'Augereau : les spectateurs furent ravis de tout cela en 1873. Comme eux, nous avons été ravis, à la reprise faite à l'Eden, il y a quelques années, avec Madame Jeanne Gravier et ravis encore plus que jamais, à la reprise que vient de donner la Gaité.

Il est vrai que M. Debruyère a monté l'œuvre, toujours jeune, toujours souriante, de Charles Lecocq avec éclat, avec somptuosité. Il a réuni d'excellents interprètes, Madame Simon-Girard, dont on connaît le charme et la verve spirituelle, la belle Mademoiselle de Kerlord, MM. Paul Fugère, Vautier, Noël, Mademoiselle Julia Duval, une danseuse alerte et sûre.

Et le succès de la pièce reprise paraît devoir remplir tout l'hiver : combien de pièces nouvelles auraient voulu avoir le même sort!

ADOLPHE ADERER.

Cliché Boyer. LARIVAUDIÈRE (M. Paul Fugère) — Mlle LANGE (Mlle Kerlord) — *Typographie Goupil, Paris.*

« LA FILLE DE MADAME ANGOT »
ACTE II

Cliché Boyer

DECOUDRAY LARIVAUDIÈRE CYDALISE TRÉNITZ Mlle LANGE UN OFFICIER CLAIRETTE ANGE PITOU MANON
(Mme Rochebelle) (M. P. Fugère) (Mlle Bailly) (M. Bernard) (Mlle Kerlord) (M. Fumat) (Mme S.-Girard) (M. L. Noël) (Mlle Seylla)

ACTE II. — *LA GRANDE VALSE*

Cliché Boyer.

(Mlle Brisnt) CLAIRETTE (Mme Simon-Girard)

ACTE III. — *LES FARINIERS*

Cliché Bouilloger.

SELIKA (Mlle Lender)

VIe TABLEAU. — *LE REPAS DES FAUVES*

AMBIGU-COMIQUE

PAPA LA VERTU

PIÈCE EN CINQ ACTES ET HUIT TABLEAUX, DE MM. PIERRE DECOURCELLES ET RENÉ MAIZEROY

Dans une ville de garnison adossée aux Pyrénées, devant un café en plein air, le vieux capitaine Toubanyès et un jeune sous-lieutenant devisent en prenant l'apéritif. Le sous-lieutenant étant nouveau venu au corps, le capitaine le renseigne sur tout le régiment, à commencer par le colonel, jusqu'aux sous-officiers, y compris le vaguemestre.

Cliché Bouilloger.

M. RENÉ MAIZEROY

Ce dernier mérite du reste une mention spéciale entre tous les autres sous-offs, pour cette cause inouïe que lui, militaire français, autrement dit bourreau des cœurs par destination, a obtenu de ses camarades l'ironique surnom de *Papa la Vertu*. Aucune fille d'Eve n'a, en effet, attendri Cantabeille. Soldat Joseph, il a toujours fui « ce compagnon dont le cœur n'est pas sûr », comme a dit de la femme un militaire aussi, lui, qui avait pâti par elle, Alfred de Vigny. Cependant depuis quelques jours, Papa la Vertu éprouve un vague trouble au cœur. Une ménagerie étant venue s'installer à Bayonne, il « en pince » manifestement pour la dompteuse, Madame Sélika une superbe femme. Tous les jours, il se place au premier rang des spectateurs, donnant le signal des bravos, recru-

Cliché Boyer.

M. PIERRE DECOURCELLES

Cliché Bruillinger. SELIKA (Mlle Lender)
VIe TABLEAU

tant de l'œil et du geste des applaudissements spontanés. Toute une claque volontaire pour la Madame Bidel de province. C'est à mourir de rire !

Si le capitaine parle aussi longuement du vaguemestre c'est avec l'abondance de cœur d'un ami ; il a pour lui un sentiment de frère d'armes très touchant qui vient de ce qu'ils ne se sont jamais quittés depuis leur entrée au service et qu'il a pu apprécier toute la bonté droite de son camarade. Un autre lien les rapproche encore : un ami commun à eux deux, tué à l'ennemi pendant l'Année Terrible, a laissé une fille nommée Glorieuse, dont le parrain est le capitaine et Papa la Vertu le tuteur, surveillant à ce titre la petite fortune de la jeune fille, trente mille francs. C'est leur enfant à tous deux, gâtée à tour de rôle, et aussi en même temps, par ses deux papas.

Et voici justement Glorieuse qui paraît et son parrain qui l'appelle, fier d'elle, heureux de la montrer. Elle est charmante, en effet, l'orpheline du soldat mort pour la Patrie. Peut-on même lui reprocher le choix fait par son cœur de ce beau gaillard d'Irrigoyen, le contrebandier ? Ne savons-nous pas depuis *Ramuntcho* que, dans les régions pyrénéennes, le titre de contrebandier ne sonne pas désagréablement aux oreilles d'une jeune montagnarde ?

Soudain, changement à vue complet. A la table que viennent de quitter le digne capitaine et l'excellent vaguemestre, deux individus viennent s'asseoir, d'aspect diversement sinistre. L'un, c'est l'Alphonse des boulevards extérieurs parisiens, le bellâtre au regard fuyant, aux cheveux frisés appelant la rouflaquette, parlant haut et gras, faisant des effets de

Cliché Bruillinger. SELIKA (Mlle Lender)
IIe TABLEAU

Cliché Boyer. ECCURRA (M. Liezer) DOLORIDA (Mlle A. Méry) PIERRE IRRIGOYEN (M. Lefrançois) CANTABRILLE GLORIEUSE TOURANYÈS (M. Duquesne) (Mlle Loyer) (M. Noël) PIERRELAGUE DE CROIXAILLES (M. Ranté) (M. Em. Albert)
Ier TABLEAU. — *LE CAFÉ DES OFFICIERS*

Cliché Boyer. PIERRE IRRIGOYEN (M. Lefrançois) DOLORIDA (Mlle Méry) Décor de MM. Jambon & Reilly.
Ve TABLEAU. — *DANS LA NEIGE*

torse, le type odieux du personnage que les filles de ces parages appellent, en ayant plein la bouche du vocable, « mon homme ». L'autre est un hercule, une brute, mais en qui semblent s'éveiller cependant quelques vagues révoltes lorsque Prosper, qui vient de le retrouver à Bayonne, après lui avoir rappelé certaine opération ténébreuse accomplie de concert à Paris, lui offre une place rémunérée, en même temps qu'il lui ouvre la perspective de quelques coups à faire ensemble. Ce gagne-pain proposé à Achille est celui de préposé à la nourriture des lions de la ménagerie de la belle Sélika. Et Prosper a tous les droits pour enrôler Achille, attendu qu'il règne en seigneur et maître appointé sur le cœur de la dompteuse, ce dont il se vante d'ailleurs avec un cynisme résolument sous-marin. Achille accepte, pour ne pas mourir de faim, les ouvertures de ce drôle. Et voici les deux tristes sires en route pour la ménagerie.

Le tableau suivant nous y transporte en pleine représentation de fauves, mise en scène avec une science du pittoresque qui fait un grand honneur aux auteurs de *Papa la Vertu* et aux directeurs de l'Ambigu. De vrais lions, poussant des rugissements authentiques, s'ébattent grimaçants et furieux dans leur cage, courent affolés aux barreaux, montrent au public leur face inquiète à la fois et mauvaise, mais paraissent surtout animés d'une belle rage contre la dompteuse, à laquelle ils dardent les plus déplaisantes de leurs œillades. C'est qu'aussi cette femme étrange semble goûter une volupté presque méchante, attestée par un sourire presque cruel, à cingler les fauves de coups de cravache, à leur tirer des fusées, un vrai feu d'artifice sur le nez. Ce qui n'empêche que c'est un plaisir de voir cette belle fille, le corps moulé en un maillot très accusateur, apparaissant dans toute sa gloire de dominatrice. Vous jugez si, toujours à son premier rang, Papa la Vertu s'émeut, vibre, se passionne. Ah ! c'est bien l'amoureux dont nous a parlé le commandant, un enthousiaste, un délirant, faisant du tapage, presque du scandale, ne voulant pas s'en aller une fois la représentation terminée, car il lui a semblé que la dompteuse a daigné faire attention à cet humble sous-officier et qu'elle a un peu, comme on dit dans l'argot des planches, « joué pour lui ». Et il reste, en effet, Et la dompteuse est allée à lui, gracieuse, enveloppante, et lui murmure à l'oreille qu'elle compte sur lui pour souper avec Prosper, « mon frère », ajoute-t-elle. Il soupe donc, et c'est l'épreuve définitive où sombrent les derniers scrupules de Papa la Vertu. Au tableau suivant, la dompteuse, le voyant en train de dépouiller des lettres chargées, joue avec lui l'éternelle comédie des Circés et des Dalilas. Elle le caresse, le cajole, l'affole, s'empare d'une lettre « pour rire », en fait sauter le cachet et, quand il veut lui arracher le contenu des mains, il est trop tard. Elle a emporté les billets de banque. « Malheureuse ! » s'écrie le vaguemestre. — « Viens me dénoncer ! » riposte-t-elle triomphante, car elle sait que le malheureux ne la

Cliché Bruillinger. SELIKA (Mlle Lender)
IIe TABLEAU

perdra pas, bien pis, qu'il la suivra pour lui éviter d'être arrêtée comme voleuse et aussi, et surtout, parce qu'il ne peut pas se passer d'elle, parce qu'il est lâche, parce qu'il aime.

⁂

Puis les événements se précipitent. Ce brigand de Prosper attire Glorieuse dans un piège et lui vole sa dot. Revenu à Santander où l'attend la dompteuse, ils se préparent tous deux à partir avec la ménagerie pour l'Amérique. Mais, dans l'intervalle, Papa la Vertu s'est repris. Il a vu clair dans le jeu de sa maîtresse et de Prosper. Dans une scène terrible, il se rue sur ce dernier, l'entraîne vers la cage et... le donne à manger à ses lions. Puis il revient à son régiment pour expier. Heureux homme! Ce brave Toubanyès l'a sauvé dans l'intervalle. Il a payé pour lui avec le produit de la vente de sa collection, amassée depuis trente ans, de souvenirs napoléoniens, et en même temps, il a pu donner une pieuse entorse aux règlements en antidatant un congé pour le fugitif.

Vous devinez le reste, vous tous qui avez quelque idée des moyens que l'armée offre à ses fils de se réhabiliter. Le vaguemestre rendra ses galons de sous-officier et s'embarquera comme soldat pour le Tonkin. Il ne partira pas seul. Achille, qui s'est amendé aussi lui, a eu le temps de reprendre, à Santander, les trente mille francs volés à Glorieuse et les a restitués à qui

Cliché Bayer.

DE CROIXAILLES (M. Em. Albert) — L'-Cl DE PASQUEVILLE (M. Charlier) — CANTABRILLE (M. Duquesne) — TOUBANYÈS (M. Noël) — B. BORDAGAIN (Mlle Renot) — GLORIEUSE (Mlle Loyer) — PIERRE IRRIGOYEN (M. Lefrançois)

VIIIe TABLEAU. — *SAC AU DOS*

de droit; il s'est engagé dans la légion étrangère sous un nom supposé. Lui aussi rachètera son crime.

⁂

Qui donc a dit et écrit que Paris n'a plus d'acteurs de drames et que, pour cette unique cause, le drame a vécu. Double erreur deux fois démentie à l'Ambigu. Outre que *Papa la Vertu* est là pour prouver que le drame a la vie robuste, la troupe de ce théâtre est la démonstration vivante qu'il se rencontre toujours de bons comédiens pour les bonnes pièces.

Mademoiselle Lender, la dompteuse, mérite une vedette bien à part. Cette artiste a déployé, dans un rôle difficile, un talent souple comme ses félins, et elle a dompté les spectateurs aussi triomphalement que ses fauves. C'est en même temps une irrésistible sirène qui rend presque excusables les défaillances de Papa la Vertu devant ses lettres chargées. M. Duquesne, chargé du rôle du vaguemestre, a des qualités de sobriété et de tenue absolument remarquables. Son rôle est magistralement composé. M. Ravet, qui joue Prosper, est effrayant de vérité. Il s'est tellement incarné dans le rôle que c'est à lui jeter des pierres à la sortie... ou un hameçon. M. Noël, le capitaine Toubanyès, est admirable de bonhomie brusque. Enfin la ménagerie, tant sur la scène que dans les coulisses, a mérité tous les suffrages. *Bien rugi lions!*

GASTON JOLLIVET.

Directeur: M. MANZI. — Imprimerie Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, Asnières. — Le Gérant: G. BLONDIN.

1899 FÉVRIER N° 14

LE THÉATRE

ABONNEMENT ET VENTE: Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot — DIRECTION ET RÉDACTION: 24, Boulevard des Capucines — AGENCE DE PUBLICITÉ: 24, Boulevard des Capucines

Cliché Bayer. — Typographeur Goupil, Paris.

Mlle GEORGETTE LEBLANC *(Rôle de CARMEN)*

EDITEURS: Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX: 2 fr.

Compagnie Coloniale
CHOCOLATS
de Qualité Supérieure
Thés
une seule Qualité. Qté Supérieure
Composée exclusivement de Thés Noirs
Entrepot Général
19 Avenue de l'Opéra. Paris
Dans toutes les Villes chez les Principaux Commerçants

LE THÉATRE

N° 14 Février 1899.

THÉATRE SARAH-BERNHARDT

Cliché P. Nadar. LA TOSCA (Mme Sarah-Bernhardt)

La Tosca, drame en cinq actes et six tableaux, de M. Victorien Sardou. *(Reprise.)*

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 14 — Février 1899

SOMMAIRE :

LE MOIS THÉATRAL : La Tosca — Mercadet — La Dame de chez Maxim', par M. Francisque Sarcey.

« *VÉRONIQUE* » *aux Bouffes-Parisiens*, par M. Gaston Jollivet.

« *LA BURGONDE* » *à l'Opéra*, par M. Adolphe Aderer.

MADEMOISELLE GEORGETTE LEBLANC, de l'Opéra-Comique, par M. Arsène Alexandre.

« *FOLIES-REVUE* » *aux Folies-Dramatiques*, par Montcornet.

LA GALERIE DU THÉATRE. — Madame Carrère, de l'Opéra.

LA MODE AU THÉATRE, par Madame Claire de Chancenay.

HORS-TEXTE EN COULEURS

« *VÉRONIQUE* », acte II. — M. Jean Périer, Mademoiselle Mariette Sully.

« *FOLIES-REVUE* ». — Mademoiselle Méaly.

Le Mois Théâtral

LA TOSCA ✣ *MERCADET* ✣ *LA DAME DE CHEZ MAXIM'*

Madame Sarah Bernhardt, qui se trouvait trop à l'étroit au théâtre de la Renaissance, s'est installée à celui des Nations, que vient d'abandonner l'Opéra-Comique. Elle sera plus à l'aise pour déployer, dans ce vaste cadre, son goût des belles et poétiques mises en scène; elle y portera le grand drame et le jouera avec la magnificence dont elle est coutumière.

Comme elle n'avait pas, pour entrée de jeu, de pièce nouvelle sous la main, elle a repris *La Tosca*, de Sardou. Elle y a retrouvé au quatrième acte, le seul où elle se livre tout entière, son succès d'autrefois.

Je n'ai pas besoin, je pense, de vous conter un drame aussi connu que *La Tosca*. Mais rappelez-vous la maîtresse scène du quatrième acte. La Tosca a obtenu de l'infâme Scarpia un sauf-conduit pour son amant, mais à cette condition qu'elle se livrerait elle-même pour payer le misérable de sa complaisance.

Scarpia se met en devoir de signer le sauf-conduit. Tandis qu'il est occupé à l'écrire, elle se rapproche de la table où elle a dîné, et là, droite, superbe, le visage farouche, les yeux immobilisés par l'idée fixe, sa main erre lentement sur la nappe, y cherchant un couteau. Elle le saisit d'un mouvement machinal; elle le serre; et l'implacable résolution qui l'anime éclate si bien dans toute l'allure de sa personne et dans la fureur sombre de sa physionomie, qu'il y a eu dans toute la salle comme un tressaillement d'effroi. On ne respirait pas.

Scarpia s'est avancé, les bras ouverts; et comme il allait l'envelopper, elle a levé le bras et, d'un geste superbe de vengeance, elle lui a enfoncé son couteau dans le cœur, et, se penchant sur le cadavre qui remuait encore dans les affres de l'agonie :

« Meurs! s'est-elle écriée, meurs en expiation de tes crimes et de ton amour, scélérat. Meurs... meurs... »

Et rien ne peut rendre l'expression de haine et de vengeance dont Madame Sarah Bernhardt charge ce mot trois fois répété : « Meurs, meurs, meurs! »

Cliché Bruillinger. LA MÔME CREVETTE (Mlle Cassive)

A cette scène de pantomime furieuse en succède une autre de pantomime touchante. La Tosca est dévote; elle voit cet homme étendu mort, qui a péri sans confession ni sacrements. Elle va décrocher un crucifix, le pose sur la poitrine du cadavre, allume deux bougies, les place des deux côtés du mort et se retire en silence, à pas suspendus, évitant de faire du bruit; et cette sortie muette n'est pas une des moindres merveilles de cette merveilleuse pantomime.

Et à vrai dire, toute la curiosité de la pièce est enfermée dans ces deux tableaux, où Madame Sarah Bernhardt s'était, dès le premier soir, montrée grande tragédienne, et qu'elle a toujours joués avec une incomparable puissance.

Elle a retrouvé aux Nations les applaudissements qui l'ont toujours suivie partout et le traditionnel enthousiasme de la Renaissance. Mais nous l'attendons à des créations nouvelles. *La Tosca* est trop familière au public pour que la pièce puisse durer longtemps encore sur l'affiche.

J'en dirai autant du *Mercadet*, de Balzac, que la Comédie-Française vient de reprendre avec un éclat médiocre. Je tiens, quant à moi, *Mercadet* pour un chef-d'œuvre. C'est, avec *Le Gendre de M. Poirier*, la comédie qui fait le plus honneur au dix-neuvième siècle. Elle durera longtemps encore après que bien

d'autres œuvres, qui ont fait plus de bruit qu'elle, auront disparu du répertoire.

Mais les chefs-d'œuvre du temps passé demandent à être supérieurement joués pour être appréciés à leur valeur par le nouveau public. L'exécution a été, cette fois, à la Comédie-Française, loin d'être parfaite. La pièce aurait eu besoin, pour être au point, d'un supplément de quelques répétitions. Les acteurs n'étaient pas tous sûrs de leur mémoire, et l'interprétation n'était ni homogène, ni fondue. Féraudy, qui faisait Mercadet, a du mouvement et de la verve; c'est un brûleur de planches; il manque de relief et d'éclat.

La direction avait cru devoir pour cette reprise habiller les personnages à la mode de Louis-Philippe. Le costume a cet avantage qu'il amuse toujours le public et qu'il fournit à des journaux comme celui-ci de jolis motifs d'illustration. Mais j'aurais préféré que nos acteurs ne missent pas toute leur coquetterie uniquement dans le souci du costume.

Cliché Bayer. M. GEORGES FEYDEAU

Mercadet est un si admirable ouvrage qu'il a réussi tout de même, et je ne serais pas étonné qu'il poursuivit longtemps encore le cours de ses représentations. Mais c'est Balzac, le grand Balzac, qui triomphe tout seul.

Les Nouveautés ont fini par remiser, après trois cents représentations consécutives, *Le Contrôleur des Wagons-lits*, de Bisson. Elles ont joué *La Dame de chez Maxim'*, vaudeville en trois actes, de M. Georges Feydeau.

Je ne souviens guère d'avoir vu une première obtenir un si franc succès de fou rire. Nous nous sommes prodigieusement amusés, et je crois bien que, depuis *Champignol malgré lui*, je n'avais pas tant ri et de si bon cœur.

Il y a dans cette pièce une merveilleuse fertilité d'inventions drôlatiques; c'est un perpétuel jaillissement de quiproquos imprévus; c'est une intarissable gaieté de dialogue. Et, ce qui étonne le plus, c'est la certitude avec laquelle tout y est réglé, expliqué; c'est un mécanisme extraordinairement délicat d'horlogerie dramatique dans la plus extravagante bouffonnerie; des quiproquos rebondissent sans cesse les uns contre les autres; et il n'y en a pas un qui ne soit amené, pas un dont on ne se dise, quand il se produit : oui, ça ne pouvait pas se passer autrement. Vous ne trouverez pas un détail oiseux; pas un qui n'ait son utilité dans l'action; et il n'y a pas un mot qui ne doive avoir, à un moment donné, sa répercussion dans la comédie, et ce mot s'enfonce dans la mémoire; il reparaît juste au moment où il doit jeter une vive

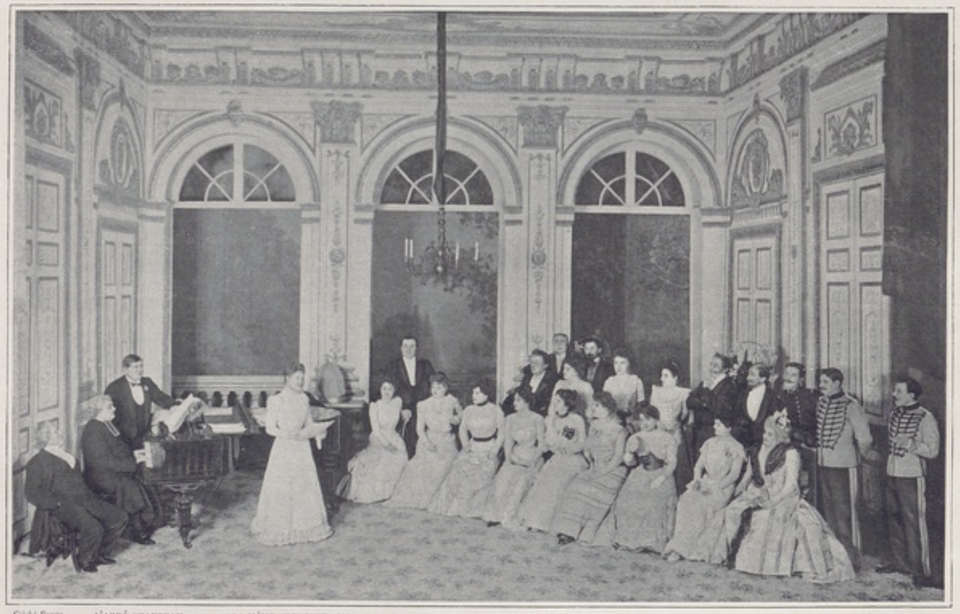
Cliché Bayer. MONGISCOURT (M. Colombey) — CHAMEROT (M. Royer) — LUCIEN PETYPONT (M. Germain) — ÉTIENNE (M. Landrin) — MADAME PETYPONT (Mme Maurel) — PETYPONT DU GRÊLÉ (M. Tarride)

ACTE III. — *Le fauteuil extatique.*

lumière sur un incident que nous n'attendions pas, mais qui nous paraît tout naturel, qui nous charme tout à la fois et par son imprévu et par cette impression que nous aurions dû le prévoir.

Quand le rideau se lève, nous sommes dans l'appartement de M. Petypont, médecin célèbre. La chambre est toute en désordre; il y fait nuit encore bien que midi ait sonné. Mongicourt, un des amis du docteur, vient prendre de ses nouvelles. C'est que tous deux, la veille, sont allés, après une opération chirurgicale, se rafraîchir chez Maxim. On a bu du vin de champagne; Petypont s'est laissé aller; Mongicourt l'a quitté comme il commençait à se griser, et il vient prendre de ses nouvelles. Il le trouve qui dort en bras de chemise sous le canapé renversé. Il le retire. Petypont ne sait plus rien de ce qui s'est passé. Aurait-il, comme le héros de Labiche, assassiné une charbonnière ? il a tout oublié.

Derrière le rideau de l'alcôve, il entend des baillements. Il ouvre le rideau. C'est la Môme Crevette, qu'il a ramenée de chez Maxim', et qui s'est couchée dans son lit, tandis qu'il s'effondrait sous le canapé pour y cuver son vin. Le voilà dans un bel embarras. Il est marié et sa femme n'est pas commode. Elle entre et la Môme se fourre sous les couvertures. On lui explique tant bien que mal le désordre de la chambre et l'absence de la nuit. Elle



Cliché Boyer. L'ABBÉ CHANTEAU (M. Viret) — LUCIEN PETYPONT (M. Germain) — LA MÔME CREVETTE (Mlle Cassive) — Mme SAUVAREL (Mlle J. Marsan) — Mme VIRETTE (Mlle Mylda) — Mme HAUTIGNOL (Mlle Burkel) — Mme VIDAURAN (Mlle de Miramon) — LA DUCHESSE DE VALMONTÉ (Mme Chandora)

ACTE II. — *La Marmite à Saint-Lazare*

aperçoit sur une chaise une robe de femme; elle croit que c'est la robe qu'elle avait commandée à la couturière et l'emporte.

La Môme ne demanderait pas mieux que de s'en aller, car elle est bonne fille. Elle ne peut pourtant pas sortir toute nue. Tandis qu'on délibère, un oncle de Petypont arrive; c'est un vieux général qui passe par Paris pour se rendre à son château, où il doit marier sa nièce. Il vient dire bonjour à son neveu Petypont et l'inviter à la noce. Il découvre la Môme dans le lit :

Ah! ça! qu'est-ce qu'on lui avait dit que Petypont avait épousé une femme mûre !

« Elle est charmante ta femme. »

Petypont n'ose pas dire que non. Au reste le mensonge n'aura pas de conséquences, puisque le général repart dans une heure pour son château. Mais de voir une si gentille femme, une idée pousse dans la cervelle du général :

« Je t'emmène toi et ta femme au château; elle fera les honneurs de mon salon. »

La Môme bat des mains. Tout ça lui semble du plus haut comique. Mais la vraie Madame Petypont va revenir. Comment filer sans qu'elle ne sache rien ?

Il y a là une de ces imaginations fantasques, qui sont familières à Feydeau. Il nous avait indiqué en deux mots que Madame Petypont croyait aux apparitions, qu'elle était une fervente de Mademoiselle Couesdon.

Tout à coup part de derrière le rideau une voix angélique :

« Ecoute ! je suis sainte Eulalie... »

On tire le rideau ; c'est la Môme, debout sur le lit, enveloppée d'un drap, tenant à la main une boule électrique, qui continue du même ton :

« Va-t-en ! tu feras quatre fois le tour de la place de la Concorde. Le premier homme que tu verras près de l'obélisque te dira le grand secret, d'où il te naîtra un fils, allons sors! »

Et la Môme ajoute prudemment :

« Emmène le domestique, et qu'il ne revienne pas. »

Voilà qui donne le temps d'aller acheter une robe à la Môme. C'est Mongicourt qui se charge de cette besogne.

Nouvelle complication : deux militaires se présentent ; ils viennent demander raison à Petypont de l'insulte qu'il a faite à leur camarade Corignon, qui, jaloux de la Môme, n'avait pas voulu la laisser partir à son bras. Petypont n'a aucune souvenance de cet incident. Il est tout effaré. L'un des témoins est très sec et de temps à autre il se tourne vers son co-témoin, qui n'a pas l'air d'écouter :

« N'est-ce pas votre avis ?

— Je m'en f... » répond tranquillement l'autre.

Heureusement il se trouve que Corignon est le prétendu de la nièce du général. Il vient chez Petypont serrer la main de son futur cousin qu'il n'a jamais vu. Il reconnaît son rival de la veille, s'excuse galamment ; il paraît enchanté quand on lui dit qu'ils se retrouveront tous au château. La Môme est ravie, elle aussi, à l'idée de la tête que fera Corignon, quand il la verra faisant les honneurs d'une demeure seigneuriale.

Et cependant tout n'est pas fini. Madame Petypont, la vraie, est revenue de la place de la Concorde. Oh ! le récit qu'elle fait de son aventure ! C'est d'une drôlerie inconcevable. Elle trouve à la maison un mot du général qui lui indique les heures de train et lui renouvelle son invitation.

Elle veut partir ; comment l'en empêcher ?

Petypont a inventé un fauteuil électrique. Toute personne qui s'y assied, s'endort si l'on tourne un bouton derrière elle, et elle garde la posture et l'expression de physionomie qu'elle avait, quand le sommeil l'a instantanément prise. Petypont y assied sa femme, tourne le bouton, et ouvre la porte pour s'esquiver.

« Sapristi, dit-il, qui la réveillera ? »

A ce moment entre un balayeur, et comme on lui demande ce qu'il vient faire :

Cliché Boyer. Mme VIDAURAN (Mlle de Miramon) — Mme HAUTIGNOL (Mlle Burtel) — LUCIEN PETYPONT (M. Germain) — LA MOME CREVETTE (Mlle Cassive) — LE DUC (M. Torin) — Mme POUANT (Mlle Lamart) — Mme SAUVAREL (Mlle J. Marsan)

ACTE II. — *Le cavalier seul.*

« Tiens! vous m'avez, hier soir, en m'embrassant dans la rue, invité à déjeuner! »

L'incident était si imprévu et si drôle qu'un fou rire a couru toute la salle.

Mais je vous l'ai dit : dans une pièce de Feydeau, il faut que tout serve.

« Mon ami, dit Petypont au balayeur, on va te servir à déjeuner ; mais dans cinq minutes tu tourneras ce bouton pour réveiller la dame qui dort là. Allons ! bon appétit ! »

Il se sauve, et le rideau tombe.

Que de fils ingénieusement tendus et croisés, sans que l'esprit du spectateur soit brouillé! Vous pensez bien que tous les personnages vont se retrouver au château où la Môme amusera les Tourangelles de ses excentricités, qu'elles prendront pour des modes nouvelles de Paris. Toutes répéteront les drôleries montmartroises des habituées du Moulin-Rouge ; toutes s'écrieront, pour être dans le mouvement : « Eh ! allez donc, c'est pas mon père ! »

Il est étourdissant, le second acte, étourdissant de verve et de gaîté : vous y trouverez même un grain d'observation satirique, par où le vaudeville outrancier confine à la comédie. Toutes les jeunes Tourangelles que le général a invitées pour la noce de sa nièce, tâchent de prendre exemple sur la Môme, une vraie parisienne, qui leur apporte le dernier cri de Paris. C'est du snobisme provincial. Il y a parmi elles une jeune femme qui se figurait connaître Paris et donnait le ton avant l'arrivée de la Môme. On lui fait honte de son ignorance. Comment ! elle ignorait que ce fût un geste très chic que de passer sa jambe par dessus la chaise où l'on allait s'asseoir.

« Moi, dit-elle superbement, je le savais. »

Et elle essaie le tour de jambes et elle manque de se casser le nez.

On prie la Môme de chanter. Elle chante une chanson de café-concert : *Ma Marmite à Saint-Lazare.* Personne ne comprend rien à cet argot ; tout le monde n'en applaudit que davantage. Le bon curé, qui est parmi les invités... entre nous, j'aurais préféré qu'il n'y fût pas ; il paraît qu'à la seconde et à la troisième représentations, quelques personnes ont marqué leur désapprobation par un coup de sifflet ; je comprends ces scrupules, enfin! Feydeau l'y a mis et l'y a maintenu!... le bon curé donc est touché jusqu'aux larmes de la chanson de la Môme. Il pleure sur cet honnête homme qui offre sa marmite au grand saint Lazare. Et cependant une faute de français le tracasse. Il y a dans la chanson que cet excellent chrétien troquera sa marmite contre une peau. C'est contre un pot qu'il aurait fallu dire.

Vous pensez bien que Petypont suit pas à pas la Môme, pour l'empêcher de se livrer à de trop fortes excentricités. Le général, à chaque instant, l'arrête et la sermonne.

« On n'est pas jaloux, comme cela ! » lui dit-il.

C'est bien une autre affaire, lorsque entre la vraie Madame Petypont. Une fois descendue du fauteuil électrique, elle a pris le train, et la voilà qui tombe à l'improviste chez son oncle le général, pour faire, comme elle y avait été invitée par lui, les honneurs du château.

Le général la reconnaît : car au premier acte, comme elle était survenue, au moment où il causait avec Petypont, qui lui avait déjà présenté la Môme comme sa femme :

« Qui est cette vieille toupie ? avait demandé tout bas le général.

— Madame Mongicourt, avait répondu Petypont pour sauver situation. »

Il est stupéfait, le pauvre général, du sans-gêne de cette vieille toupie dont le nom lui échappe. Petypont passe son temps à empêcher que les deux femmes ne se rencontrent. Mais la Môme continue de faire des siennes. On lui a parlé d'un petit duc jeune et

Cliché Boyer. MONGICOURT (M. Colombey) LUCIEN PETYPONT (M. Germain) MADAME PETYPONT (Mme Maurel) PETYPONT DU GRELÉ (M. Tarride)

ACTE II. — *L'apparition du Séraphin.*

innocent cocquebin, qui sera riche à millions. Elle le prend sur ses genoux, l'embrasse malgré lui à pleine bouche.

« Embrasse-moi donc aussi, grand bébé, et allez donc ! c'est pas mon père ! »

Il l'embrasse. Elle lui propose de planter tout là et de se sauver avec lui. Un domestique a surpris le secret de la fugue projetée ; il en avertit le général.

« Madame Petypont est une drôlesse ! » s'écrie-t-il.

Sur quoi, Madame Petypont, la vraie, qui a entendu le propos lui lance une gifle. Le général suffoqué aperçoit Mongicourt, qu'il croit le mari responsable de la vieille toupie. Il lui rend la gifle qu'il vient de recevoir.

Et le rideau tombe au milieu des éclats de rire.

Le troisième acte qui nous ramène chez M. Petypont ne le lui cède en rien. Si nous avions une critique à faire, c'est que l'auteur en a trop mis. Cette rapide succession de coups de théâtre et de quiproquos finit par fatiguer à la longue. Trois heures de rire continu, c'est peut-être trop.

La pièce a été très bien jouée, dans un mouvement de tous les diables. Mademoiselle Cassive est charmante dans la Môme et Tarride rend le général comique, sans en faire une invraisemblable ganache. Citons encore Colombey qui est très plaisant dans le rôle de Mongicourt.

Germain, cette fois, n'a pas le premier rôle de la pièce. C'est lui qui joue Petypont ; ses ahurissements sont d'un comique achevé. Citons encore Viret, qui a trouvé moyen de ne pas rendre ridicule ce bon curé, naïf commentateur de chansons grivoises. C'est égal, si l'on me trouve en Touraine beaucoup de prêtres aussi niais que celui-là, j'irai le dire à Rome.

Ai-je besoin d'ajouter que les Tourangelles du second acte sont représentées par de jeunes et jolies actrices, qui forment un très gracieux bataillon ? La mise en scène est réglée avec infiniment de goût, ainsi que l'on peut s'en assurer en consultant les illustrations qui accompagnent ce texte. Les Nouveautés tiennent dans *la Dame de chez Maxim'* un succès qui sera aussi long et aussi fructueux que celui de *Champignol malgré lui.*

FRANCISQUE SARCEY.

Cliché Nadar. FLORESTAN (M. Jean Périer) VÉRONIQUE (Mlle Marlette Sully) Typogravure Goupil, Paris.

THÉATRE DES BOUFFES-PARISIENS

VÉRONIQUE (Acte II)

Cliché Boyer. FLORESTAN (M. Jean Périer) AGATHE (Mme Tariol-Baugé)

ACTE I

BOUFFES-PARISIENS

VÉRONIQUE, OPÉRETTE EN TROIS ACTES DE MM. GEORGES DUVAL ET ALBERT VANLOO.
MUSIQUE DE M. A. MESSAGER.

Vous connaissez, comme moi, nombre de Parisiens qui, au sortir d'une première représentation, prononcent doctoralement : « Cette pièce ne fera pas le sou » ou avec la même autorité infaillible : « Elle fera plus que le maximum. » J'admire cette sûreté dans la prophétie, mais, pour expliquer que je me refuse à monter aussi, moi, sur le trépied des Pythonisses, laissez-moi placer un petit souvenir personnel.

Il y a quelque vingt-cinq ans, j'accompagnais deux amis à la première représentation d'une opérette aux Folies-Dramatiques. Ayant dîné assez longuement au restaurant, nous n'arrivâmes que vers la fin du premier acte. Quand le rideau se releva sur le « deux », comme on dit dans les coulisses, nous vîmes s'agiter, parler et chanter sur la scène des personnages avec lesquels nos voisins étaient familiarisés, mais pas nous. L'effort qu'il nous fallut faire pour comprendre l'intrigue nous sembla pénible. Nous primes le parti de nous distraire en regardant la salle. Ce spectacle, lui aussi, nous lassa vite. Si bien qu'après le second acte, nous nous trouvâmes tous les trois, sans nous être donné le mot, au vestiaire, en train de redemander nos paletots. Et au bout d'un quart d'heure, redescendus dans Paris, nous portions ce jugement péremptoire sur la pièce que nous venions d'entrevoir :

« Elle n'aura pas dix représentations. »

Or, l'œuvre dramatique que j'ai ainsi, moi troisième, condamnée à mort le soir de son apparition, s'appelait : *Les Cloches de Corneville*.

Cette petite histoire m'est revenue à l'esprit le soir de la première de *Véronique*, comme une salutaire leçon. Un jeune homme, à la sortie des Bouffes, dans un cercle d'amis où je me trouvais, ayant lancé un rapide : « Quand on m'y repincera ! » je ne me laissai pas un seul instant détourner par un arrêt aussi som-

Cliché Bouyer-Bary
M. ANDRÉ MESSAGER

maire de l'idée d'aller voir cette pièce au théâtre du passage Choiseul. Me rappelant, au contraire, que les auteurs sont des écrivains experts et déliés, que le musicien, M. Messager, compte tout simplement parmi les deux ou trois compositeurs les mieux doués de sa génération, j'eus l'intuition très nette, presque divinatrice, que *Véronique* pourrait bien être un digne pendant du livret de l'opérette des *Cloches de Corneville*, ce Mathusalem de théâtre que j'avais tué au jour même de sa naissance. Et je ne me trompais pas. A en juger par l'empressement du public, je puis pronostiquer cette fois à coup sûr que la disparition de *Véronique* de l'affiche des Bouffes-Parisiens n'aura lieu qu'à cette date invraisemblable de notre histoire nationale où l'on ne parlera plus de « l'Affaire ».

Cliché P. Nadar

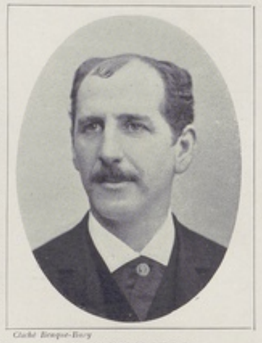
M. ALBERT VANLOO

Cela dit, introduisons *Véronique*.

* *

Au premier acte, nous nous trouvons dans le magasin de fleurs avec leurs accessoires, ou, comme on disait au temps du Directoire, de « frivolités » dirigé par M. Coquenard et Agathe sa sémillante moitié. Tout un monde de Mimis Pinsons s'agite autour des étalages et du comptoir. Et je dis « Mimis Pinsons » à dessein, car nous sommes en plein règne de Louis-Philippe, séparés par quelques années seulement du temps où Alfred de Musset chantait :

Mimi Pinson est une blonde,
Une blonde que l'on connaît...
. . . . . .
. . . . . .
Elle a les yeux et la main preste.
Les carabins, matin et soir,
Usent les manches de leur veste,
Landerirette ! à son comptoir.



Cliché Benque-Bory

M. GEORGES DUVAL

Et justement, pour plus de couleur locale encore, c'est un sosie d'Alfred de Musset lui-même qui entre dans le magasin des époux Coquenard, sous les traits de l'acteur Périer. Oui, le personnage de Florestan de Valaincourt, incarné par ce comédien, nous rend d'une façon saisissante l'auteur de *Rolla* tel que le représentent les aquarelles de son camarade, Eugène Lami. Vêtu de l'habit à la française en plein jour, avec le gilet rutilant et ce pantalon qui, d'après la loi dictée par Brummel, roi des dandys, trainera — relisez *Mardoche* — bien avant l'époque où se place *Véronique*, jusqu'aux talons, le jeune « lion » porte de plus, sous le chapeau démesurément haut et à bords échancrés, les cheveux longs et plats, couvrant l'oreille, presque des bandeaux à la Mérode, la barbe un peu en pointe et la fine moustache du poète des *Nuits*. Comme par surcroît, M. Périer ressemble physiquement à ce dernier. On voit que la pièce a une date bien précise. L'illusion est complète.

Cliché Bayer.

AGATHE (Mme Tariol-Beaugé) — ARISTIDE (M. M. Lamy) — DENISE (Mme Mathieu) — SÉRAPHIN (M. Brunais) — ERMERANCE (Mme Laporte) — COQUENARD (M. Regnard) — VÉRONIQUE (Mlle Mariette Sully) — FLORESTAN (M. Jean Périer)

ACTE II. — *A Romainville*

Nous nous croyons transportés à la période de notre histoire, en somme assez banale, où trônait le juste milieu, alors que nous cédions déjà à l'Angleterre au sujet de l'indemnité Pritchard, que le perron de Tortoni était un endroit, comme on dit aujourd'hui, très « smart » et que les rigueurs de Mimi Pinson désespéraient les carabins.

Florestan de Valaincourt, au moment où l'action s'engage, est un homme perplexe. Il a ourdi, depuis quelque temps, avec la belle Agathe Coquenard, une amoureuse intrigue qui n'a pas eu de traverses ; Coquenard en effet n'est pas jaloux car à vrai dire il n'a qu'un souci en tête, celui d'être nommé capitaine de la garde nationale. Malheureusement, cette idylle sans orage est à la veille de finir brusquement. Florestan va se voir contraint de rompre. L'oncle du jeune homme vient de lui déclarer qu'il ne lui paiera ses dettes qu'à la condition qu'il épousera Mademoiselle Hélène de Solange, une jeune fille charmante qu'il lui tient en réserve. Or, on sait où, en ce temps-là, menait un prodigue le non-paiement de ses dettes : tout

Cliché P. Nadar.

AGATHE (Mme Tariol-Beaugé)

simplement au fond d'une cellule de cette prison grise et lépreuse, aujourd'hui démolie, placée presque en face la rue de Parme, dans la rue de Clichy, dont elle portait le nom. Florestan, entre la perspective de la maison de correction pour dettes et son amour pour Augustine, n'a pas hésité. Il s'est annoncé à son oncle comme résolu à épouser Hélène. Les jeunes gens étaient déjà un peu fin de siècle au milieu de celui qui finira l'an prochain.

En revanche, les femmes ne l'étaient pas. Elles devaient avoir même gardé un fond romanesque de la lecture de George Sand alors à ses débuts, s'il faut en croire du moins *Véronique*. En effet, Hélène de Solange ne s'avise-t-elle pas de cette idée bizarre d'étudier le cœur de Florestan en employant un procédé légèrement mélo. Ayant appris que son fiancé est du dernier bien avec Agathe, elle veut savoir s'il tiendra exactement sa promesse de rompre, et la voici qui, pour mieux exercer sa surveillance, s'offre comme demoiselle de magasin aux époux Coquenard, sous le nom de Véronique. Pour sauver l'invraisemblance de ce point de départ, les auteurs de la pièce ont flanqué Hélène d'une tante excentrique et mûre, Madame Ermerance de Champ d'Azur, nature de feu, se contentant de débuter, dans une histoire d'amour, par un rôle muet, dans l'espoir qu'elle aura un jour de son côté son petit duo tendre à renouveler. Ermerance entre donc très facilement dans le jeu de sa nièce. Elle se donne aussi, elle, aux marchandes de fleurs comme dame vendeuse. Pendant ce temps-là, Florestan a pu avec adresse faire accepter à Agathe l'idée de la séparation et, pour clore définitivement sa vie de garçon, il a proposé d'emmener les époux Coquenard, avec tout le personnel du magasin, à une partie de campagne ayant pour théâtre Romainville, endroit cher à Paul de Kock. L'idée a été acceptée par tout le monde avec enthousiasme et par Agathe avec résignation. Bien entendu, Hélène de Solange et Ermerance de Champ d'Azur seront de la partie.

Cliché P. Nadar.

AGATHE (Mme Tariol-Beaugé)

C'est donc à Romainville que nous nous retrouvons au second acte. Vous avez déjà deviné qu'Hélène, sous le couvert de son incognito, a pu se permettre des assauts répétés sur le cœur de celui qu'elle aime tout en le surveillant et en l'étudiant. Florestan, séduit par la gentillesse

Cliché P. Nadar.

AGATHE (Mme Tariol-Beaugé)

de la jeune fille, ne s'occupe guère que d'elle, à la grande colère d'Agathe Coquenard. Explications, paroles aigres entre les femmes, presque crépage de ces chignons que masquait alors le bavolet. Bref, Florestan, de plus en plus intrigué, finit par une déclaration en règle à la prétendue demoiselle de magasin, mais elle lui échappe des doigts et se sauve. Entre temps, la tante Ermerance a donné un cours aussi libre qu'elle a pu à sa nature expansive.

C'est au bal des Tuileries que se place le troisième acte. Si bourgeoise qu'ait pu être la cour du roi Louis Philippe, toutes les licences de l'opérette doivent être requises pour admettre que ce souverain avait coutume d'inviter à danser chez lui des boutiquiers, même si ces braves électeurs censitaires avaient été nommés dans la journée, comme Coquenard, capitaines de la garde nationale. Ce bal des Tuileries de *Véronique* ressemble donc un peu au pont d'Avignon, où tout le monde passe.

Mais l'essentiel, c'est que tout s'arrange. Entre deux quadrilles Florestan retrouve Hélène, découvre son identité et lui déclare sa flamme, cette fois, à bon escient. Hélène reçoit cet aveu avec la grâce pudique d'une héroïne de Scribe, et tout finit bien. Agathe se consolera comme elle pourra. Ne nous mettons pas en peine pour elle. Encore moins pour Ermerance, qui est devenue de plus en plus femme de feu en se frôlant à ce roman d'amour et qui, faute de Coquenard, se rabattra peut-être sur un ancien

Cliché Boyer. AGATHE (Mme Tariol-Baugé) SÉRAPHIN (M. Brunais) COQUENARD (M. Regnard)

ACTE III. — *AUX TUILERIES*

domestique à elle, qui n'a pas trop l'air d'être promu en grade dans ces Tuileries démocratiques où il passe les plateaux non sans boire à la dérobée les rafraîchissements destinés aux invités.

Tel est, dans ses lignes essentielles, le sujet de *Véronique*. Certains critiques, trop sévères à notre gré, lui ont reproché le manque de péripéties; j'avoue être de ceux qui font aux livrets d'opéras comiques, entre autres crédits, celui de l'originalité et de l'invention. La fable de *Véronique* est honnête, claire; les scènes sont rapides, bien menées, variées. Je n'en demande pas plus à un scénario, pour ma part.

Les auteurs ont trouvé pour leur œuvre un cadre nouveau servant de prétexte à exhibitions curieuses. Songez que, depuis l'apparition de l'opéra comique sur la scène française, toutes les époques ont été exploitées plutôt deux fois qu'une. Joconde n'a pas été plus cosmopolite dans ses amours que le « genre éminemment français » dans le choix des endroits où il se meut. Toutes les mythologies, toutes les histoires, sans compter la Fable, ont défilé avec lui sur la scène. Trouver le moyen d'intéresser les yeux avec de l'inédit constituait donc un vrai problème. Cette tâche difficile a été résolue.

Je ne parlerai pas de la partition, car elle est déjà sur tous les pianos et je viendrais trop tard pour en dire tout le bien qu'il en faut penser. Je me bornerai à signaler le deuxième acte en entier, suite sans solution de continuité d'inspirations dignes de l'auteur applaudi de la *Basoche* et de *Madame Chrysanthème*.

Quant à la troupe, elle forme un excellent ensemble. Mademoiselle Mariette Sully est une chanteuse spirituelle et vivante et, à côté d'elle, Madame Tariol-Baugé, une duègne un peu jeune, rachète cet heureux défaut par sa méthode impeccable de chanteuse. Très comique et très maître des planches également M. Périer, déjà nommé, Regnard (Coquenard), Maurice Lamy, qui incarne un gentilhomme ruiné devenu recors et Brunais, le domestique qui boit les rafraîchissements du roi citoyen.

GASTON JOLLIVET.

Cliché Malvet. ACTE Ier. — *Le camp d'Attila.*

Académie Nationale de Musique

LA BURGONDE

OPÉRA EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX, PAROLES DE MM. E. BERGERAT ET C. SAINTE-CROIX

MUSIQUE DE M. PAUL VIDAL

Cliché Malvet. DIVERTISSEMENT Mlle SALLE (*Danse du sabre*)

Les auteurs de la dernière œuvre nouvelle représentée sur la scène de l'Opéra ont longtemps cherché le titre qui lui convenait. *Attila, Gautier d'Aquitaine, Les trois Otages,* ont été successivement essayés et abandonnés; on s'arrêta à *La Burgonde*. C'était user de galanterie envers l'héroïne principale, poétiquement représentée par Mademoiselle Bréval. Mais, à lire le résumé du livret que nous ferons tout à l'heure, il est facile de se convaincre que le vrai titre de l'œuvre mise en musique par M. Paul Vidal était *La Mort d'Attila*.

Les historiens anciens nous ont laissé un portrait saisissant du roi des Huns, du « Fléau de Dieu ». Voici comment ils l'ont peint : « Court de taille et large de poitrine, Attila avait la tête grosse, les yeux petits et enfoncés, la barbe rare, le nez épaté, le teint presque noir. Son cou, jeté naturellement en arrière, et ses regards qu'il promenait autour de lui avec intérêt ou curiosité, donnaient à sa démarche quelque chose d'impérieux. Si quelque chose venait à l'irriter, son visage se crispait, ses yeux lançaient des flammes; les plus résolus n'osaient affronter les éclats de sa colère. Ses paroles et ses actes même étaient empreints d'une sorte d'emphase calculée pour l'effet; il ne menaçait qu'en termes effrayants; quand il renversait, c'était pour détruire plutôt que pour piller; quand il tuait, c'était pour laisser des milliers de cadavres sans sépulture, en spectacle aux vivants. A côté de cela, il se montrait doux pour ceux qui savaient se soumettre, exorable aux prières, généreux envers ses serviteurs et juge intègre vis-à-vis de ses sujets. Ses vêtements étaient simples, mais d'une grande propreté; sa nourriture se composait de viandes sans assaisonnement, qu'on lui servait dans des plats de bois; en tout, sa tenue modeste et frugale contrastait avec le luxe qu'il aimait à voir déployer autour de lui. Avec l'irascibilité du Kalmouk, il en avait les instincts brutaux; il s'enivrait, il recherchait les femmes avec passion. Quoi qu'il eût déjà des épouses innombrables, il en prenait chaque jour de nouvelles et ses enfants formaient presque un peuple. On ne lui connaissait aucune croyance religieuse; il ne pratiquait aucun culte; seulement des sorciers attachés à son service, comme les « chamans » à celui des empereurs mongols, consultaient l'avenir sous ses yeux dans les circonstances importantes. »

En somme, Attila était ce qu'on pourrait appeler une belle brute. Les auteurs dramatiques et lyriques, pour venger nos aïeux écrasés et meurtris par le féroce barbare, se sont abattus sur sa mémoire. Sans remonter jusqu'à Corneille, dont la

tragédie ne méritait peut-être pas tout le dédain de Boileau, il y a quelques années, M. Henri de Bornier donnait à l'Odéon *Les Noces d'Attila :* ce fut même, si je ne me trompe, le chant du cygne de la direction Duquesnel. La tragédie de M. de Bornier avait pour dénoûment le meurtre d'Attila par sa captive Hildiga, dont il avait voulu faire sa femme, et qui tuait son roi et maître d'un coup de hache, au pied du lit nuptial. Selon son habitude, le poète avait semé son œuvre d'allusions transparentes à des événements récents, et l'auditoire salua notamment d'applaudissements nourris ces vers, dits par un ambassadeur de Rome à Attila :

Cliché Meiret.

M. BERTRAND (Co-directeur de l'Opéra) — Mme HÉGLON (Bôle de Pyrrha) — M. P. VIDAL — M. HANSEN (Maître de ballet) — M. BERGERAT — M. GAILHARD (Co-directeur de l'Opéra) — M. C. SAINTE-CROIX

EN RÉPÉTITION

> Ta première victoire est due à nos discordes :
> Mais reviens désormais, pousse vers nous tes hordes,
> Et ce peuple, blessé par lui-même souvent,
> Tu le retrouveras, uni, libre et vivant.

On devrait reprendre la tragédie de M. Henri de Bornier : elle serait d'un bon conseil.

* *

Donc c'est la mort d'Attila que les auteurs de l'opéra, qui nous occupe, MM. Emile Bergerat et Camille Sainte-Croix, nous ont racontée à leur tour. Voyons comment ils préparent ce dénoûment :

Comme ils sont tous deux érudits, ils connaissaient le poème en vers latins qu'un moine de l'abbaye de Fleury-sur-Loire, le doux Gérald, consacra, vers la fin du dixième siècle, aux aventures de Walter ou Gautier d'Aquitaine. Il est dit dans ce poème qu'Attila, étant entré dans les Gaules, força les rois du pays de lui remettre chacun en otage un de leurs enfants. Le roi des Francs livra son fils, Hagen ; le roi d'Aquitaine, son fils Gautier, et le roi de Burgondie, sa fille Hildegonde, qui effaçait les autres femmes par sa beauté, « comme la lune efface les étoiles ». Attila, ayant confié Hildegonde à sa femme Ospiru, éleva Walter et Hagen comme s'ils avaient été ses fils, dans l'art des batailles. Gautier se prit d'un grand amour pour Hildegonde, et celle-ci ne fut pas insensible aux paroles du jeune guerrier. Ils résolurent de s'enfuir ensemble. Pour accomplir ce dessein, Gautier offrit dans sa maison un grand banquet au roi, à la reine, aux ducs et aux officiers. On but beaucoup ; et lorsque l'on boit beaucoup, « toute tête se trouble, toute langue balbutie, les plus fermes héros ont peine à se tenir sur leurs pieds ». Pendant l'orgie, les deux fiancés s'enfuirent sans être aperçus, et, lorsque Attila se réveilla, Gautier et Hildegonde étaient déjà loin. Après bien des aventures, ils rentrèrent dans le beau pays d'Aquitaine, où ils se marièrent et où, sans doute, ils eurent beaucoup d'enfants.

Le récit du bon moine est devenu, entre les mains des librettistes, l'opéra suivant : Hagen, fils du roi franc de Worms, et otage dans le camp d'Attila, dont les tentes s'abritent sous les grands arbres des forêts de l'Orléanais, apprend par son émissaire que son père vient de mourir : on l'attend à Worms pour le couronner et, peut-être, pour secouer le joug que le défunt avait dû

Cliché Meiret.

ATTILA (M. Delmas)

Cliché Meiret.

GAUTIER (M. Alvarez)

Cliché Meiret.

BÉRICY (M. Bartet)

accepter. Hagen hésite à partir. Partir, c'est abandonner à un rival la belle Ilda, la fille du roi de Burgondie et otage aussi chez Attila, dont il est ardemment épris. Ilda ne partage pas la passion de Hagen. Elle écoute plus volontiers les paroles enflammées de Gautier d'Aquitaine, troisième otage d'Attila. Le roi des Huns, lorsqu'il apprend la mort du roi de Worms, offre à Hagen sa liberté. Hagen, devant lui, déclare son amour pour Ilda, ce qui lui vaut de dures remontrances de la part de Gautier. Cette discussion n'est pas sans surprendre Attila. Trouvant les deux jeunes princes bien hardis d'avoir jeté les yeux sur sa captive, il enjoint à Hagen de partir pour Worms, il regarde sévèrement Gautier et ordonne à Ilda de rentrer au gynécée : notre Lafontaine, dans la fable de *l'Huître et les Plaideurs*, nous raconte des choses semblables. Mais Gautier et Ilda se rejoignent bientôt. Menacés dans leur amour, ils conviennent que le lendemain, au festin que doit célébrer Attila, Ilda versera à l'excès le vin au roi : profitant de son ivresse, ils s'enfuiront, et, s'ils ne peuvent échapper, ils mourront ensemble.

Le festin est donné, au milieu des danses et des chants. Tour à tour, les femmes qu'Attila a faites prisonnières, au cours de ses conquêtes, exécutent, sous ses yeux, les danses de leur pays. Attila boit... comme un templier, et ses yeux se troublent. Sa favorite Pyrrha, qui est enchantée d'être débarrassée d'une rivale, aide les deux amoureux dans leurs projets. Elle substitue à Ilda une jeune esclave qui tient, à sa place, la coupe d'Attila : Gautier et Ilda disparaissent. Lorsque Attila se réveille de son ivresse, il se fâche. Mais voici venir, sur un beau cheval blanc, un homme masqué. Le cavalier promet de rejoindre les fugitifs et de les ramener au camp, à condition qu'il pourra choisir dans les esclaves d'Attila la femme qui lui plaira. La condition est acceptée.

En effet, le cavalier masqué, escorté de vingt guerriers, découvre bientôt les traces des deux fugitifs. Il les rejoint sur les bords de la Dordogne, au moment où Gautier se hâte de construire un radeau pour traverser le fleuve. Gautier et Ilda sont enchaînés et ramenés au camp du roi des Huns.

A la vue de sa captive, Attila est joyeux. Mais le cavalier masqué réclame l'exécution du pacte qui a été conclu. Il se découvre : Hagen apparaît, et il demande Ilda. Attila, qui n'a nul souci de ses serments, le raille et le chasse. Il garde la Burgonde et, enlevant à Pyrrha la garde du « glaive roi », glaive sacré, que les Huns vénèrent et craignent, il le confie à Ilda. On n'a pas de ces imprudences : Ilda n'est pas plutôt en possession du glaive saint qu'elle en perce Attila, lorsque le roi veut abuser d'elle. Attila, frappé à mort, vient recommander à ses guerriers de ne pas dire que « le fléau de Dieu est tombé frappé par une femme ». Gautier brandit le glaive que les Huns respectent, et, protégé par ce pouvoir mystérieux — un peu comme Matho par le Zaïmph, le voile saint, dans *Salammbô* — Gautier et Ilda s'éloignent... en chantant.

Je sais bien que la mort d'Attila ne fut pas racontée de la même manière par les Huns. Ceux-ci prétendirent que leur roi était simplement mort d'une attaque d'apoplexie : sujet à des saignements de nez, le fléau de Dieu aurait été surpris par une hémorragie, alors qu'il était couché sur le dos, et le sang, en trouvant pas son passage habituel au dehors, se serait amassé

HAGEN (M. Noté) Cliché Maivet.

dans la gorge et aurait étouffé le roi. Ce fut là le récit officiel. MM. Bergerat et Sainte-Croix ont préféré la légende suivie par les Latins. Je ne les blâme pas. Nous savons ce qu'il faut penser quelquefois des documents officiels.

***

Je veux bien rendre justice à l'habileté des librettistes. Leur livret est adroitement coupé et il n'est pas ennuyeux. On y trouve des situations. On ne demandait pas autre chose, il y a cinquante ans, dans les *opéras*. Mais, de nos jours, depuis la floraison du *drame lyrique*, on exige que le poète et le compositeur nous présentent des caractères ; on veut, et l'on a raison, que leurs personnages ne soient pas seulement des fantoches, tenus par des ficelles et mis en mouvement par des mains expertes, mais qu'ils soient des êtres vivants et résistants, capables de sentiments vrais, jouets de passions réelles. Le Hagen de MM. Bergerat et Sainte-Croix ne diffère pas beaucoup des traîtres de Guilbert de Pixérécourt ou de Bouchardy ; leur Gautier nous apparaît comme un troubadour.... de Toulouse. Ilda les a mieux inspirés, mais combien trop doux est leur Attila ! On dirait qu'ils ont eu peur d'effaroucher les belles abonnées de l'Académie nationale de musique, tant le fléau de Dieu s'est affadi entre leurs mains. Il est galant et, pour un peu, il écrirait des madrigaux sur la toile de sa tente, comme François Ier sur les vitres du château de Chambord. Lui, un Kalmouk ivrogne ! allons donc, c'est à peine s'il se grise comme un ami du Régent.

Le poème a donné la partition qu'il devait donner. On apportait au compositeur un opéra conçu, coupé, versifié suivant l'ancienne formule ; le compositeur s'est conformé au texte qui lui était soumis. Les critiques et, en même temps, ceux qui sont compositeurs, joués ou non, se sont montré sévères pour la nouvelle œuvre de M. Paul Vidal.

On a fait litière des jolis « coins », que l'on trouve fréquemment dans *la Burgonde*, le début du premier acte, le chant du glaive, quelques figures du ballet, tout le troisième acte et la conclusion du dernier. Les qualités de grâce et de finesse, qui marquent particulièrement le talent de l'auteur, ont été oubliées pour faire place au blâme primordial dont on a accablé M. Paul Vidal. On l'a sévèrement accusé d'avoir arrêté la marche en avant de la jeune école française et de l'avoir ramenée de cinquante ans en arrière. Autre chose encore. On a dit que la partition nouvelle, outre ses tendances rétrogrades, manquait d'originalité, et l'on a affecté de voir dans M. Vidal, non pas le compositeur luttant pour l'expression de sa propre pensée, mais seulement le chef d'orchestre, imbu du répertoire courant, se rappelant les pensées des maîtres dont il conduit, chaque soir, les œuvres à l'Opéra, et remettant à la scène des choses déjà entendues, des « effets » déjà connus.

Connaissant M. Paul Vidal pour un homme aux sentiments sincères et élevés, inaccessible aux rancunes mesquines, mais ferme dans ses intentions et préparé pour les discussions courtoises, j'ai pensé qu'il serait intéressant de savoir l'opinion que lui avait laissée l'accueil réservé à son œuvre par une partie de l'aréopage de la critique musicale.

Il a bien voulu m'adresser la lettre suivante. Je suis heureux de la mettre sous les yeux des lecteurs du *Théâtre*, à qui son intérêt n'échappera pas :

Mon cher ami,

Vous me demandez quelles impressions j'ai gardées des représentations de la Burgonde, *à l'Opéra. Je ne vous cacherai pas que ces impressions restent encore un peu confuses dans mon esprit, étant donnée surtout la divergence des appréciations dont mon ouvrage a été l'objet.*

Cependant, peu à peu, certains points se précisent pour moi. Je sens bien que je ne suis pas d'accord avec plusieurs de mes confrères au sujet, non seulement de ce que je puis faire, mais encore de ce que je puis aimer. J'ai des admirations qu'ils ne partagent pas. Ils me font un tort de connaître trop bien le répertoire de l'Opéra et de m'en inspirer à l'excès ; ils me reprochent la forme trop précise de certains morceaux ; ils me reprochent de trop rechercher l'effet vocal, en un mot, tout ce qui me paraît indispensable dans un art aussi oratoire *que l'art dramatique musical.*

Je ne puis cesser d'admirer ce que j'admire. Tous les jours, la pratique du répertoire me confirme dans mes préférences ; tous les jours, je vois plus clairement combien sont immuables les lois de l'optique *et de* l'acoustique *du théâtre, combien est étroite la parenté qui unit nos classiques à l'art contemporain, notamment à celui de Wagner, et je ne puis que persévérer dans la voie qu'ont tracée les maîtres dont je suis, chaque jour, l'interprète respectueux et fervent.*

Je puis vous affirmer que je connais à fond les œuvres musicales les plus récentes, les plus avancées, que beaucoup de ces œuvres me charment infiniment. Et je ne crois pas ma dernière partition aussi retardataire, aussi rétrograde que quelques-uns l'ont dit. Si je n'avais eu l'imprudente loyauté d'appeler mon œuvre un opéra, *voulant affirmer ainsi mon attachement aux traditions qui me sont chères, certaines pages, sans doute, de ma partition auraient détourné de moi le blâme qui m'a été infligé d'avoir dédaigné le* drame lyrique.

Cliché Maivet. ZERKAN (M. Vaguet)

Croyez, mon cher ami, à mes sentiments affectueusement dévoués.

PAUL VIDAL.

***

Il me reste à parler de l'interpétation, qui a été excellente. M. Gailhard avait soigné son collaborateur et ami et il lui avait donné pour tous les rôles les meilleurs artistes de son théâtre. M. Delmas, dans le personnage d'Attila, a montré, une fois de plus, les rares qualités de composition, qui ont fait de lui un artiste de premier rang : il nous a rendu, mieux que les auteurs, l'Attila de la légende. M. Noté est un vigoureux Hagen, M. Alvarez un Gautier à la voix généreuse, M. Vaguet, un bouffon plaisant et M. Bartet, un guerrier magnifique. Madame Héglon est une Pyrrha frémissante et superbe. Ilda, la Burgonde, c'est Mademoiselle Bréval, qui chante avec un art très sûr et un très grand charme : et aussi, pour me servir d'une phrase devenue fameuse, le geste est beau !

Je m'en voudrais de terminer cet article, déjà étendu, sans saluer, au passage, toutes ces demoiselles du corps de ballet. Elles figurent, à ravir, les diverses nations du monde. En particulier, le succès de Mademoiselle Hirsch dans un pas cosaque a été triomphal, et l'on a admiré la beauté plastique de Mesdemoiselles Torri et Robin. Il y avait des moments où on ne s'ennuyait pas, au camp d'Attila !

AD. ADERER.

Clichés Maivet. Mlle L. PIRON Mlle RACHEL METZGER

Divertissement Mlle ROBIN Mlle TORRI

Cliché Maivet. Mlle J. RÉGNIER Mlle HIRSCH Mlle IXART

Cliché Dupont (Bruxelles)

Mademoiselle Georgette Leblanc

DE L'OPÉRA-COMIQUE

L'ART dramatique, étant surtout un art d'interprétation et de vie, devrait bien plutôt s'appuyer sur l'intelligence que sur la tradition. Il faudrait savoir gré à un comédien, à un artiste lyrique, de jouer un rôle comme il le comprend lui-même, et non comme le comprenait tel ou tel devancier célèbre.

Ce qu'on appelle au théâtre la tradition n'aurait véritablement sa raison d'être, que si le public d'aujourd'hui était identique au public d'hier. Or nous n'avons ni les mêmes façons de voir, ni les mêmes façons de sentir que les foules qui ont précédé celle dont nous faisons partie. Nous devons donc nous intéresser surtout aux artistes qui tiennent à être eux-mêmes, qui veulent apporter à la scène des voix vivantes, des gestes spontanés, et non pas des échos du passé et des ressouvenirs d'ombres.

Cliché Boyer. Rôle de CARMEN

Cliché Boyer. Rôle de CARMEN

Cliché Boyer. MADEMOISELLE GEORGETTE LEBLANC
Rôle de *Carmen*

Puis, entre nous, qu'est-ce vraiment que la tradition en matière théâtrale ? Sur quoi repose-t-elle d'indiscutable ? On peut bien dire avec certitude : « Monsieur Ponchard s'asseyait de telle façon, » ou bien « A tel moment, au deuxième acte de *Carmen*, Madame Galli-Marié cassait une assiette, pour s'en faire des castagnettes. » Ce sont là des faits incontestables parce qu'ils sont aussi matériels que secondaires d'ailleurs. Mais dès qu'il s'agit non plus d'une indication de mise en scène et de costume, dès qu'on passe à l'ensemble du jeu dans ce qu'il a de mouvementé et de prenant, à l'émission de la voix, au *cri*, cela ne peut plus se constater, se prouver. La tradition devient alors quelque chose d'extrêmement vague, d'extrêmement tyrannique, dont les critiques et les rivaux s'empressent de jouer pour opposer aux artistes vivants qui ne leur plaisent pas, les artistes disparus qui sont la complaisance même.

C'est pourquoi, incapables pour notre compte personnel, d'accepter aveuglément la tradition quand elle ne répond pas à notre propre façon d'éprouver, nous aimons à placer notre plaisir et notre espoir sur les artistes qui apportent au théâtre leur vision sincère, dégagée de souvenirs, et leur personnelle vision des choses.

Mademoiselle Georgette Leblanc, parmi les artistes lyriques qui se sont révélées en ces dernières années, nous paraît être une de ces natures intelligentes et indépendantes, qui, après avoir tout d'abord surpris le public, respectueux et traditionniste par instinct, s'emparera de lui et lui imposera sa personnalité. Elle ne comprend pas un rôle comme un objet de musée, mais comme un moyen de rendre avec le plus d'intensité possible tout ce qu'un auteur a pu mettre de passion dans la conception d'une créature humaine. Aussi, tout en pouvant un peu dérouter, justement par ce caractère âpre et vivant, dans les rôles du répertoire (où nous ne sommes plus habitués à en demander tant), elle est une des rares qui soient vraiment aptes à créer une œuvre moderne. Elle doit en donner la preuve un de ces jours dans la *Proserpine* de Saint-Saëns, dans *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. Vous verrez après cela que le répertoire suivra tout seul.

Il suffit de jeter les yeux sur les illustrations de cette notice, qui sont le fidèle souvenir des plus caractéristiques silhouettes de cette récente *Carmen* qui fut tant discutée, pour se rendre compte de la façon dont cette artiste entend la composition d'un rôle. Il est impossible de ne pas voir que c'était là quelque chose de nouveau, de vibrant et de charmant. Nous ajouterons que ce caractère de nouveauté n'est pas du tout fantaisiste ni arbitraire. C'est une Espagnole, du bout du soulier au sommet du chignon, une Espagnole de Goya, et même, si l'on y tient, de Mérimée.

Mademoiselle Georgette Leblanc, avant de s'essayer dans ce rôle, avait été passer quelque temps à Séville, et avec autant de décision que de souplesse, elle s'était assimilée, à réjouir les amoureux de la vieille Andalousie, les ardeurs et les langueurs, l'accent sauvage et canaille de toutes les Carmens et Carmencitas résumées en celle de Bizet. C'est ce désir de faire vrai et vivant qui avait donné à la tentative son mérite et sa saveur ; c'est lui encore qui permettra à la prochaine « Proserpine » d'affirmer toujours plus nettement sa volonté de creuser et de parfaire un rôle, tant dans la ligne générale que dans les menus détails. Elle sera alors la femme de la Renaissance italienne.

Lorsqu'elle joua *Thaïs*, Mademoiselle Georgette Leblanc se documenta avec la même passion, et elle voulut en savoir presque aussi long que M. Anatole France sur l'histoire et la plastique de l'héroïne antique, et il fallut bien que l'auteur ouvrît sa bibliothèque à une aussi curieuse interprète.

En un mot, la vie l'attire sous toutes ses expressions, tant la vie d'autrefois que la vie d'aujourd'hui. Aussi, ses débuts à l'Opéra-Comique, il y a quatre ans environ, furent-ils, entre elle et M. Carvalho, l'occasion d'un malentendu qui lui-même est de la bonne comédie. Elle débutait dans l'*Attaque du Moulin*, de M. Alfred Bruneau, et n'ayant dû son éducation musicale et théâtrale à aucun Conservatoire, elle avait tous les défauts et toutes les qualités d'une autodidacte. Elle se dépensait avec une fougue qu'elle-même aujourd'hui juge un peu luxuriante, et cela ne répondait pas à l'idéal du directeur qui, habitué de tout temps à voir les chanteuses considérables réserver posément leurs plus beaux effets pour la boîte du souffleur, ne pouvait com-

Cliché Dupont (Bruxelles).

Rôle de THAIS

Cliché Reutlinger.

Rôle de SAPHO

Cliché Dupont (Bruxelles).

Rôle de THAIS

prendre qu'on parcourût la scène dans tous les sens avec cette exubérance. M. Carvalho pensa l'assagir en cherchant à l'orienter vers des « *Noces de Jeannette* ». Cela ne pouvait continuer bien longtemps, un pareil duo.

A présent, Mademoiselle Georgette Leblanc n'est pas plus qu'autrefois une nature à faire des concessions ; mais elle veut créer de façon plus réfléchie, plus rationnelle. Elle ne néglige rien et mettra autant d'intensité et de raffinement dans l'interprétation d'une chanson de Mœterlinck ou d'un *lied* de Schumann que de tout un personnage de drame lyrique. Elle travaillera passionnément un rôle, mais, dans sa passion, elle se souciera de rechercher l'équilibre et l'harmonie. C'est à ce point de vue, une très curieuse nature de femme non moins que d'artiste. Elle s'est habituée à s'interroger, à lire en elle même, à jeter sur le papier, d'une grande écriture emportée et volontaire, mais très lucide, ses pensées, ses examens de conscience.

Cliché Dupont (Bruxelles).

Entre quelques-unes de ses réflexions, publiées récemment, nous en détachons deux qui indiquent un esprit peu banal, une perspicacité et un raffinement qui ne sont nullement inutiles chez une véritable artiste.

« Ceux qui croient à la nécessité de se masquer ne sont-ils pas encore eux-mêmes dans le choix de leur masque ? — Comment distinguer ce que nous sommes de ce que nous souhaitons être ? Où s'arrête le désir de notre volonté et où commence notre nature involontaire !... Si vous êtes dénué de sagesse et de raison, aurez-vous l'ambition d'être sage et raisonnable ? »

Et celle-ci, qui est vraiment fort jolie : « Chaque jour, chaque heure apporte à notre vie intime une parcelle d'or, de cuivre ou d'argent et, semblable à une mosaïque admirable ou médiocre, cette vie dépend tout entière de la sagesse qui préside au dessin et à l'assemblage des métaux que le hasard nous envoie. » C'est d'un esprit délicat et élevé, et l'on conçoit sans peine qu'à l'artiste qui peut voir aussi clairement et aussi finement, M. Mœterlinck ait dédié son beau livre *De la Sagesse et de la Destinée*.

Mais nous n'avons pas voulu écrire un article philosophique, et il nous faut bien vite, pour terminer, revenir au théâtre. Mademoiselle Georgette Leblanc y apporte, outre son intelligence particulière et son ambition de créer des figures vivantes, des dons tout à fait rares de plastique et d'expression. La ligne est pleine de sveltesse et de force à la fois : très harmonieuse et très variée d'attitude, elle peut incarner toutes les séductions et tous les despotismes feminins. Le visage est gracieux et étrange dans sa netteté : les yeux clairs, et parfois rieurs comme ceux d'un enfant, peuvent devenir soudain cruels, sombres, ou pleins d'effroi. Ce masque, d'une grande beauté et d'une mobilité que l'art peut faire subtilement passer de l'ironie à la fureur, est celui d'une vraie femme et d'une vraie tragédienne.

ARSÈNE ALEXANDRE.

Cliché Bayer. Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE DES FOLIES-DRAMATIQUES

FOLIES-REVUE

L'Opinion publique : Mlle Méaly.

Cliché Bayer. LE PRÉSIDENT (M. Vavasseur) LES DOUZE MOIS DE L'ANNÉE L'ANNÉE 1898 (Mlle Mary Hett) MAITRE POLICHAN (M. Guyon fils) LES MEMBRES DU JURY

1er TABLEAU. — *Le Procès de l'année.*

FOLIES-REVUE, EN NEUF TABLEAUX, PAR MM. MONRÉAL, BLONDEAU ET NUMÈS

(THÉATRE DES FOLIES-DRAMATIQUES)

Cliché Bayer.

L'OPINION PUBLIQUE (Mlle Méaly)

Je me souviens d'avoir demandé un jour à M. Blondeau, l'un des auteurs de *Folies-Revue*, la revue qui tient encore l'affiche aux Folies-Dramatiques, et qui est un des plus habiles « revuistes » de notre époque, comment il arrivait, lui et son collaborateur, au bout de son travail. « Attendez-vous, demandai-je, que l'année soit écoulée pour en faire la revue ? — Non, me répondit-il ; nous notons, au jour le jour, dans les journaux, les évènements gros et petits qui s'écoulent et, au moment d'écrire, nous opérons un choix définitif, en essayant de démêler ceux qui ont retenu le plus l'attention du public. La difficulté n'est pas là, au reste. Elle consiste surtout à déduire de chaque incident l'impression « générale » qu'il a produite, et à le représenter sous une forme scénique : cela, c'est ce qu'on appelle une *idée de revue*. La Palisse l'eût dit : dans une revue, ce qu'il faut, ce sont des idées de revue. »

Je dirai tout à l'heure si, dans « Folies-Revue » il y a des idées de revue. Auparavant, je tiens à constater que l'année 1898 était malheureusement peu favorable pour les revuistes. Je n'ai pas besoin de rappeler la lamentable « Affaire », qui a marqué cette année d'un caillou noir. Comment, sous le voile de tristesse qui la couvre, un rayon de joie aurait-il pu briller ? Les évènements, dont elle a été témoin, ne nous ont laissé que des souvenirs peu agréables, et il n'est pas possible d'en rire. Comme de juste, les auteurs de revues se sont ressentis de la peine universelle et l'on ne saurait leur faire un reproche d'avoir été moins gais qu'à l'ordinaire.

***

Voyez que « l'Affaire » domine tout, puisque la revue de MM. Blondeau, Monréal et Numès s'ouvre sur un tableau, qui nous ramène au « procès de l'année ». L'année 1898 est amenée dans le temple de Thémis et, devant les juges, elle est accusée d'avoir

fomenté la discorde et semé la zizanie parmi les Français, en général, et les Parisiens en particulier. » L'avocat de l'année 1898 est entendu ; il parle de « petit bleu » et il « dépose des conclusions, et encore des conclusions, et toujours des conclusions. » Le président ordonne qu'il sera sursis aux débats et qu'il sera procédé à un supplément d'instruction.

N'avais-je pas raison de vous dire que « l'affaire est partout et dans tout. » ? Heureusement l'instruction ordonnée par le président de M. Blondeau et de ses collaborateurs consiste à amener, sous nos yeux, les rares « actualités » de l'année, et nous allons voir défiler l'une après l'autre les petites femmes, chargées de les représenter.

Cliché Boyer. 3e ORCHIDÉE (Mlle Lea Dorville)

Voici donc se succéder, l'exposition des orchidées, la prise de Samory, la télégraphie sans fil, la grève des terrassiers, le concours des bébés, l'école des foraines et la foire de Neuilly, où s'étalent « le théâtre des demi-mondaines » et le « cirque des cochons savants », que le hasard a rapprochés. La prison de Fresnes ne pouvait pas être oubliée : c'était un des « clous » obligés de toutes les revues. Malheureusement, les plaisanteries qu'elle devait suggérer étaient trop faciles : on les attendait. Elles avaient traîné dans tous les journaux et je n'ai pas trouvé qu'aucun des revuistes les ait renouvelées. La voiturette, le fiacre électrique, la voiture-réclame font aussi leur apparition, ainsi que la roue de l'Exposition : une courte allusion à la guerre hispano-américaine, et enfin, pour terminer le deuxième acte, les inévitables Cadets de Gascogne.

Cliché Boyer. COLISETTE (Mlle Jane Dartheuzy)

Cliché Boyer. MAITRE POLITAIN (M. Guyon fils)

Le cortège est brillant ; la chanson est sonore. « Et maintenant, dit le compère, en avant la farandole ! » La farandole se déroule « joyeuse et folle » et « le Nord en est tout abasourdi. » En effet.

Tout cela est assez vit et suffisamment amusant. Mais ce qui, au cours de ces deux actes, a mis surtout le public en joie, c'est la scène « du poivrot », autrement dit de l'ivrogne.

Dorénavant chaque poste de police sera pourvu d'un brancard destiné à recevoir les ivrognes d'un transport difficile. Les revuistes nous montrent alors les tribulations d'un brave gardien de la paix, obligé de rouler dans la « poivrière » l'ivrogne ramassé dans la rue, jusqu'à ce qu'il ait retrouvé le domicile que l'autre a oublié. Pendant que l'agent se fatigue et sue,

Cliché Boyer. 6e DEMI-MONDAINE (Mlle Vailleroy)

Cliché Boyer. L'ANNÉE 1898 (Mlle Mary-Holt)

Cliché Boyer. MAITRE POLITAIN (M. Guyon fils) LA DIRECTRICE (Mlle Aug. Lericho) L'OPINION PUBLIQUE (Mlle Méaly)

IIIe TABLEAU. — *L'École des foraines.*

le poivrot très à l'aise dans la brouette, chante à tue-tête :

Puisque les pauv' bougr's ils n'ont pas de calèche,
Pourquoi donc qu'à pied ils reviendraient chez eux?
Quand ils n' peuv'nt plus licher
Quand ils n' peuv'nt plus marcher,
Maint'nant les brav's poivrots
N'us'nt plus leurs godillots...
Sur un brancard coquet
Gentiment on les met
Et l'on voit les agents
Forcés d' les ballader tout le temps.

Trois ou quatre fois, le poivrot reparaît, toujours brouetté par l'agent. Ils vont ainsi à la Butte aux Cailles, à Ménilmontant, à Belleville. Et l'agent, surmené, esquinté, s'écrie : « C'est égal ! le jour où le grand chef a inventé la poivrière, il a eu une fichue idée ! Quel sale fourbi ! »

Voilà une « idée de revue. » Aussi l'on a beaucoup ri.

Je trouve une autre idée de revue dans l'acte des théâtres, qui, obligatoirement, termine ce genre de spectacle. Je laisse de côté les parodies de *Colinette*, de *Papa-la-Vertu*, de *Zaza*, de *Médée*, de *Struensée*, plus ou moins bien réussies, et, je m'arrête à la

scène du capitaine des pompiers, qui est vraiment drôle. Un capitaine de pompiers, habitant et conseiller municipal de Bouzy-le-Têtu, nous déclare qu'il n'a jamais vu Sarah Bernhardt. Cependant, il est venu à Paris et, aussitôt débarqué, il s'est rendu à la Renaissance. Mais, ce soir-là, c'était la Duse qui jouait : le capitaine ne comprend rien à ce qu'elle dit, et il se retire sans

Clichés Boyer. LA VOITURETTE (Mlle Darthenay)

LA LOCOMOTIVE ÉLECTRIQUE (Mlle Douvrez)

Se ORCHIDÉE (Mlle Camille Andrée)

avoir vu Sarah. Trois mois après, il revient à Paris. Il court encore à la Renaissance : il entend Novelli et ensuite la Guerrera !

Trois mois après, je reprends mon train
Et d'urgence
Vers le boulevard Saint-Martin
Je m'élance.
J' lou' ma plac' sans désemparer,
Je m'y glisse
Je vais donc pouvoir savourer
La fameuse actrice !
L'rideau s' lève... un décor très bien...
Quell' déveine !
V'là qu'on parle encore italien
Sur la scène !
J' m'informe, on m'dit d'un ton poli
Qu' c'est la troup' de m'sieu Novelli !
Le mois suivant, autre départ.
Cett' fois, j'verrai Sarah Bernhardt !
Je loue un fauteuil... espoir fol...
L' rideau s' lève... on parle espagnol.
J'apprends avec stupéfaction
Qu' l'Espagne est en r'présentation.
J'ai vu Guerrera
Duse, et cœtera
Mais j' n'ai jamais vu Sarah !

Et quand le brave capitaine tente une dernière fois l'aventure, le théâtre fait relâche... pendant que Sarah Bernhardt, qui est en tournée, joue à Bouzy-le-Têtu !...

Ce qu'il faut aussi, pour le succès d'une revue, c'est que les deux artistes chargés de la mener, le compère et la commère, aient beaucoup de verve et d'entrain. Il ne suffit pas que la commère soit jolie et possède de jolies jambes : il faut qu'elle chante agréablement et qu'elle dépense beaucoup de mouvement et un peu d'esprit. Je crois qu'aucune actrice du moment ne réunit toutes les qualités voulues autant que Mademoiselle Méaly. M. Guyon fils est un compère adroit, sûr de son métier, qui détaille finement le couplet. Il serait injuste de ne pas parler de MM. Vavasseur, Liesse, May (le poivrot) et de Beer, (le capitaine de pompiers).

Vous dirai-je les noms des demoiselles qui composent le « bataillon » des petites femmes ? Pourquoi pas ? Elles s'appellent Darthenay (celle-ci chante bien), Lanthenay, Mary-Hett, Prelly, Léo Demoulin, Douvrez, Villars, Liliane, Léa Dorville, Berville, Derlange, Valroy, Kolinska. Cette dernière est chargée de figurer le zèbre, et c'est avec un air noble et digne que le zèbre nous a dit : « Je suis le cadeau du roi d'Abyssinie au Président de la République. » Nous avons compris tout de suite l'importance diplomatique de cette déclaration.

MONTCORNET.

Cliché Boyer. Typographie Goupil, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Mme CARRÈRE (Madame Xanrof)

Mme Carrère, après de brillants débuts, en 1889 au Grand-Théâtre de Marseille, est entrée en 1892 à l'Académie Nationale de Musique où, le 24 juin, elle a paru pour la première fois dans la Marguerite de *Faust*. Singulièrement remarquée dès lors pour sa beauté et son talent, elle a abordé depuis, avec un égal succès, les rôles de la Reine *(Les Huguenots)* de Juliette *(Roméo et Juliette)* et récemment de Zerline *(Don Juan)*.

La Mode au Théâtre

C'est surtout en fait de mode qu'il faut dire : « Brûle ce que tu as adoré ; adore ce que tu as brûlé. » Nous sommes-nous assez

Cliché P. Nadar. Mme TARIOL-BEAUGÉ
Rôle d'Agathe dans *Véronique*.
Chapeau de Lenthéric.

moquées, dans le temps, de ces robes du Directoire et du premier Empire, avec la taille sous les bras et la jupe ultra-collante ? Eh ! bien, nous les avons presque reprises, il y a deux ou trois ans. Et pourquoi ? Parce que nous les admirions, portées par les charmantes interprètes de *Madame Sans-Gêne !...* Aujourd'hui, grâce à *Véronique*, le succès des Bouffes-Parisiens, nous voilà tentées d'imiter Mesdames Mariette Sully, Tariol-Baugé et Laporte, dans leur reconstitution des coiffures de l'époque Louis-Philippe.

Le charme des jolies actrices y est pour beaucoup. Mais ce qui nous séduit encore plus c'est le savoir-faire, l'habileté avec lesquels sont présentées ces reconstitutions de modes d'autrefois. Ces grandes capotes, telles que les a faites Lenthéric, le maître en l'art de la coiffure et du chapeau, sont réellement artistiques. Leurs dimensions font les figures plus mignonnes, les traits plus fins... Il y a là de quoi nous faire renoncer à nos bonnes dispositions et, après avoir porté la petite toque tout l'hiver, nous sommes capables de revenir aux grands chapeaux... peut-être aux cabriolets !

Dame ! ils sont si jolis !... Celui que porte délicieusement Madame Tariol-Baugé est en mousseline de soie orange, entièrement coulissée, avec petits velours noirs, sur la passe et sur la calotte ; grandes branches de capucines avec feuillage, brides de velours. Mademoiselle Laporte est coiffée d'une capote en paille de riz bleu turquoise, ruchée tout autour dans le sens de la calotte et de la passe, de Valenciennes écrue. Les orchidées, fleurs emblématiques de Lenthéric, lui servent de garniture. De larges brides et un nœud énorme en taffetas, complètent ce petit chef-d'œuvre. Enfin, la capeline, en paille d'Italie, de Mademoiselle Sully est peut-être plus remarquable encore ; ornée de branches, de fleurs et de cerises, avec grand nœud de velours noir, tombant derrière, jusqu'à la ceinture.

Il a fallu à notre grand modiste Lenthéric une merveilleuse connaissance des modes du passé qui fait bien augurer pour l'avenir.

Mais le terrain sur lequel Lenthéric est incomparable, c'est celui de la coiffure. Il est presque impossible de s'apercevoir que les perruques que portent les charmantes interprètes de *Véronique* sont artificielles. Cette perfection est obtenue, d'abord grâce au talent des artistes qui confectionnent les perruques, ensuite et surtout à la qualité des cheveux *naturels* exclusivement employés par Lenthéric. Les perruques qu'il confectionne peuvent facilement être portées à la ville aussi bien qu'à la scène. Les frisettes

Cliché P. Nadar. Mlle LAPORTE
Rôle d'Ermerance dans *Véronique*.
Chapeau de Lenthéric.

sur le front et les grandes boucles encadrent la figure, en s'identifiant admirablement avec le visage.

J'ai souvent noté les connaissances de Lenthéric en matière de mode. Je constate aujourd'hui qu'il s'est surpassé.

CLAIRE DE CHANCENAY.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

1899 MARS N° 15

LE THÉATRE

ABONNEMENT ET VENTE : Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot
DIRECTION ET RÉDACTION : 24, Boulevard des Capucines.
AGENCE DE PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines

Cliché Reger. Typographie Goupil, Paris.

LES MATHURINS. — Mlle MARGUERITE DEVAL

EDITEURS : Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX : 2 fr.

Compagnie Coloniale

CHOCOLATS

de Qualité Supérieure

Thés

une seule Qualité. Qté Supérieure

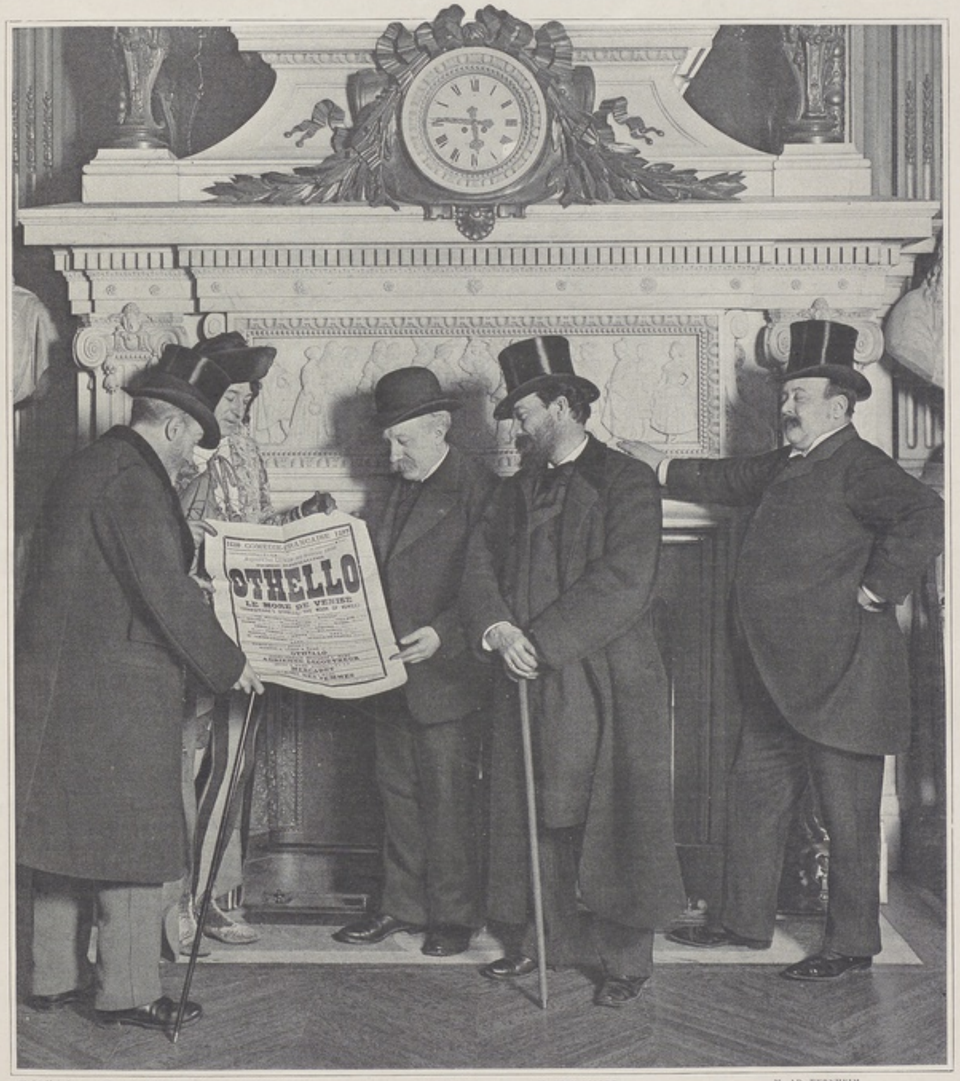
Composée exclusivement de Thés Noirs

Entrepot Général
19 Avenue de l'Opéra. Paris

Dans toutes les Villes chez les Principaux Commerçants

LE THÉATRE

N° 15 — COMÉDIE-FRANÇAISE — Mars 1899.



Cliché Meurdi. M. JULES CLARETIE, Administrateur général — M. BAILLET, Rôle de *Cassio* — M. JAMAUX, Régisseur général — M. JEAN AICARD, Traducteur du drame — M. AD. BERNHEIM, Inspecteur des Théâtres subventionnés

AUX RÉPÉTITIONS D'*OTHELLO*. — AU FOYER DU PUBLIC

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 15 — Mars 1899

SOMMAIRE :

LE MOIS THÉATRAL. — Le Lys rouge — Le Vieux Marcheur — Les Miettes, par M. Francisque Sarcey.
« *OTHELLO* » *à la Comédie-Française*, par M. Adolphe Aderer.
« *LES ANTIBEL* » *à l'Odéon*, par M. Léo Claretie.
MADEMOISELLE DEVAL, aux Mathurins, par M.
LE THÉATRE EN ITALIE. — Iris à la Scala de Milan, par M. Henry Lyonnet.

HORS-TEXTE EN COULEURS

« *OTHELLO* ». — M. Mounet-Sully, rôle d'Othello.
« *LES ANTIBEL* ». — Mademoiselle C. Sorel, rôle de Jane.

Le Mois Théâtral

LE LYS ROUGE ✣ *LE VIEUX MARCHEUR* ✣ *LES MIETTES*

Le Vaudeville nous a donné cette semaine *Le Lys rouge*, drame en cinq actes, de M. Anatole France. *Le Lys rouge* a été écouté, le premier soir, avec la déférence qui est due à la réputation et au talent de son auteur; je suppose que toute la bonne compagnie ira le voir par curiosité; je doute que la pièce attire jamais la masse du grand public.

L'exposition se fait, comme c'est la mode depuis une vingtaine d'années, dans un tohu-bohu de conversations entre gens que nous ne connaissons pas, qui jettent un mot en passant, s'éloignent, reviennent, sans qu'on sache quelle part ils prendront à l'action et s'il est besoin qu'on attache une attention plus particulière à ce qu'ils disent. Ces bouts de causeries ne nous apprendraient pas grand'chose sur les personnages qui prendront la direction du drame, si nous ne connaissions, par le programme, les noms des acteurs qui les représentent. Nous pensons tous que Madame Réjane, Guitry et Grand, du moment qu'ils sont sur l'affiche, doivent fixer plus spécialement notre attention.

Réjane, c'est la femme d'un homme politique, Martin Belleyme, qui est en passe de devenir ministre et qui est déjà depuis longtemps un mari trompé. Madame Martin Belleyme, Thérèse de son petit nom, a pris un amant, sans trop l'aimer, par ennui, pour faire comme les autres; c'est un clubman, nommé Lemesnil, qui porte dans la passion la correction parfaite d'un homme du monde.

Thérèse commence à s'ennuyer de cette liaison trop unie et trop fade, quand on lui présente le sculpteur Déchartre. C'est le coup de foudre. Dix minutes de conversation leur suffisent, et tous deux sentent qu'ils vont s'aimer éperdument. Déchartre doit partir pour Florence; justement Thérèse a été invitée par une de ses amies, miss Bell, à une villa qu'elle possède près de Florence. Voilà qui va des mieux; les deux amoureux vont y filer le parfait amour, tandis que le clubman, qu'on laisse à Paris, y tournera ses pouces.

Au second acte, nous sommes donc à Florence. Beaucoup de scènes épisodiques, dans ce second acte; des scènes qui, par malheur, ne se rattachent ni de près ni de loin à l'action. C'est le poète bohème Choulette, dont la figure énigmatique (une figure si curieusement fouillée dans le roman) passe et repasse sur la scène, sans qu'on devine ce qu'elle y vient faire. C'est un savetier qui vit très heureux en ressemelant les souliers de ses contemporains et en soignant un petit oiseau à qui il a raccommodé la patte à l'aide d'une allumette. Je n'ai pas très bien saisi le sens de cet épisode. Il doit y avoir du symbole là-dessous. Au reste, la scène a été jouée à ravir par Léraud.

En dehors de ces épisodes, il n'y a dans cet acte qu'un duo d'amour entre ce Roméo de la sculpture et cette Juliette du grand monde, qui ne se sont pas encore définitivement entendus.

Au troisième acte, les deux amants ont pris possession l'un de l'autre. Ils en sont à l'extase. Second duo d'amour, duo lyrique celui-là, duo échevelé, duo d'action de grâces. « Tu m'aimes? — Je t'aime. — Tu m'aimeras toujours? — Toujours! » Des baisers ponctuant les phrases.

Un domestique apporte une carte à Thérèse. C'est le clubman qui est arrivé. On l'avait laissé à Paris, sans lui écrire un mot de lettre. Il s'était inquiété, il avait pris le chemin de fer, il veut une explication.

Thérèse la lui donne très nette et très péremptoire: « Je ne veux plus de vous; laissez-moi tranquille. »

L'homme du monde se fâche. Il passe de la douleur à la colère; il menace et il supplie. Généralement un gentleman ne fait pas tant de bruit quand une maîtresse lui signifie son congé. Celui-là est un diable déchaîné: « Vous m'appartenez! je vous garde! »

Il se retire et c'est Déchartre qui entre.

Elle n'a pas de veine cette pauvre Thérèse. Déchartre a vu l'homme du monde sortir de chez elle. Il est jaloux. Qu'est-ce que vient faire ici ce Lemesnil? Qu'est-ce qu'il a dit? Elle se défend de son mieux. Elle proteste contre ces soupçons. « Je n'aime que toi! » et en route pour le troisième duo d'amour. « Tu n'aimes que moi? — Je n'aime que toi. — Tu m'aimeras toujours? — Toujours. »

Et ça recommence, et les baisers pleuvent; ils ne s'en lassent point, je le conçois. Mais nous! c'est fatigant de voir les gens s'embrasser tant que ça! Il a couru dans le public comme un sourd murmure de désapprobation.

Le quatrième acte est l'exacte répétition du second, sauf qu'au lieu d'être à Florence dans un palais, nous sommes à Paris, sur la scène de l'Opéra, pendant un entr'acte. Thérèse est avec ses amies dans l'avant-scène derrière le rideau. Anatole France a

profité de cette disposition pour montrer le va-et-vient des danseuses, des machinistes, des habitués de l'Opéra. On organise un ministère au milieu de ce grouillement et les solliciteurs abondent déjà sous les pas des nouveaux ministres; les ballerines jacassent sur les camarades; tous ces petits tableaux sont gentils et pittoresques; mais Donnay et Lavedan ont, en ce genre, une main autrement légère.

A travers ce tohu-bohu, le drame reprend de plus belle; l'homme du monde tourne autour de Thérèse qu'il affiche; le sculpteur les observe, et Thérèse va de l'un à l'autre, répétant au premier le « *laissez-moi tranquille* » et au second, le « *je t'adore* » que nous avons déjà entendus à l'acte précédent.

C'est toujours la même chose.

L'acte se termine par cette phrase que l'homme du monde dit à Thérèse, intentionnellement assez haut pour que Déchartre l'entende:

« Demain, je vous attends chez nous, rue Spontini. »

Cet homme du monde est un muffle.

Au dernier acte, nous sommes dans l'atelier du sculpteur. C'est le matin. Thérèse arrive afin d'avoir une explication avec son amant. Elle ne trouve là qu'un petit modèle à qui, pour passer le temps, elle fait conter ses chagrins. Toutes deux hélas! aux deux bouts de l'échelle sociale, sont aussi malheureuses l'une que l'autre et se prennent en pitié. La scène, encore qu'épisodique, est délicieuse.

Cliché Bayer. COMEDIE-PARISIENNE. — Mlle BLANCHE TOUTAIN.

Déchartre entre. Il a passé la nuit, désolé, fiévreux, à errer sur les bords de la Seine. Il est sombre, il est furieux. Thérèse le prie, le supplie, lui jure qu'elle n'a jamais aimé que lui.

« Et pourtant, l'autre a été votre amant? »

De guerre lasse, Thérèse finit par avouer cet amant, qui n'en a pas été un, à vrai dire. Elle n'a aimé qu'un homme, celui qu'elle aime encore.

« Bats-moi, s'écrie-t-elle dans un moment de passion qui a emporté la salle, bats-moi, tue-moi, mais ne me quitte pas. »

Déchartre ne peut pardonner, il se sauve et laisse Thérèse seule, qui, après de longues hésitations, ouvre la porte et, désespérée, en franchit le seuil; tout est fini.

La pièce a été accueillie froidement. Ce n'est pas la faute de Guitry ni de Madame Réjane, qui ont porté dans leurs duos d'amour la même passion dont ils sont coutumiers. Tous les rôles, qui sont nombreux, ont été parfaitement tenus, et la mise en scène est soignée.

∴

Aux Variétés, *Le vieux Marcheur*, de M. Henri Lavedan, a obtenu, le soir de la première représentation, un succès égal à celui du *Nouveau Jeu*. La pièce n'est pourtant pas de même qualité. Mais elle a, au point de vue particulier de ce journal, un mérite indéniable. Elle se prête à une mise en scène très variée et très riche; le troisième acte surtout a charmé par la façon dont le directeur, M. Samuel, a fait évoluer, sur une scène relativement étroite, une foule nombreuse qui formait le plus divertissant des spectacles.

Le vieux marcheur, on disait autrefois le vieux viveur, c'est toujours notre ami Labosse, du *Nouveau Jeu*, qui a passé la soixantaine, mais qui est toujours d'attaque, porte beau, et court les petites femmes. Justement quand la comédie s'ouvre, il *marche* avec Mademoiselle Pauline de Glaves, une grue de haute marque, et il échange avec elle des propos à faire rougir les singes. Un sien neveu, potaché fin de siècle, arrive lui demander deux mille francs qu'il a perdus au jeu.

« Si encore c'était avec les femmes! » s'écrie l'oncle.

Mais René est un blasé, un désabusé; il sait la vie, il a dix-huit ans. Il n'aime plus les femmes.

« Déniaise-moi donc ce garçon-là! » dit Labosse à Pauline.

Elle y prend tant de peine que Labosse la pince serrant le jeune homme dans ses bras.

Il flanque le neveu à la porte, rompt avec la belle et déclare qu'il s'en ira faire un mois de villégiature en son château des Tourniquets.

Là il retrouve Mademoiselle Léontine Falempin.

Mademoiselle Léontine Falempin est une institutrice que nous avons vue au premier acte, courant le cachet et donnant des leçons de français à la belle Léontine. Elle a été nommée directrice de la nouvelle école des Tourniquets, que justement le ministre vient inaugurer. Rien de plus amusant que cette cérémonie, dont tous les détails ont été réglés par M. Samuel avec un goût exquis et un sens curieux du pittoresque. Les fanfares des pompiers, les défilés des autorités, des sociétés de gymnastique, des enfants de l'école, forment le plus amusant des tohu-bohu. Le discours du ministre est une merveille de drôlerie.

Il attache les palmes académiques sur le corsage de Mademoiselle Falempin, chez qui il reconnait une jolie fille, avec qui il a passé, quand il était étudiant, un quart d'heure bien agréable.

« Attendez-moi ce soir, lui dit-il tout bas ; nous en recauserons chez vous.

— Attendez-moi ce soir, dit à son tour Labosse. C'est moi qui vous ai fait avoir les palmes ; vous me devez une récompense.

— Attendez-moi ce soir, lui dit aussi René, qui est rentré en grâce auprès de son oncle et qui est devenu fou d'elle.

— Attendez-moi ce soir », lui dit également un haut magistrat, Giroux Judart, vieux polisson, qui fait ses farces avec le vieux marcheur.

Voilà bien de la besogne sur la planche pour une seule nuit.

Léontine Falempin ne s'en tirerait pas si elle ne recevait la visite inopinée de Pauline, qui est venue la voir en passant. Elle envoie Pauline dans le grenier, où René l'attend sans lumière ; quand Pauline en sort, laissant René endormi, elle la pousse dans la chambre où elle a caché Labosse. On dirait un conte de Lafontaine.

Ces gravelures ont passé; elles sont tout de même un peu fortes. Léontine se délivre du ministre en lui promettant de l'aller voir à Paris ; un accident la débarrasse du haut magistrat ; entre ces quatre amoureux, elle a conservé sa vertu.

Aussi épousera-t-elle au dernier acte, qui n'est pas très bon, le vieux marcheur repenti et gaga.

Mesdames Jeanne Granier et Marcelle Lender ont été la joie de ce vaudeville : toutes deux sont incomparables ; Brasseur est charmant dans le vieux Labosse; Prince très plaisant dans René; Guy a fait du magistrat une caricature de haut goût.

* * *

A la Comédie-Parisienne nous avons eu *Les Miettes*, comédie en deux actes, de M. Edmond Sée, et *L'Anglais tel qu'on le parle*, de M. Tristan Bernard.

Les Miettes, c'est du marivaudage compliqué de rosserie; un marivaudage si subtil que Marivaux doublé de Porto-Riche ne le comprendraient pas toujours; une rosserie effroyable, car elle est inconsciente.

Les personnages de M. Sée ne sont pas immoraux, car être immoral, c'est reconnaître qu'il y a des lois morales et qu'on ne les observe pas. Non, ils sont *amoraux*.

Madame Marcelle Doise est née pour l'amour. Elle a besoin d'avoir près d'elle un homme qui l'aime et le lui prouve. Il parait que son mari qui est fort occupé ne lui a pas suffi. Elle a pris un amant, Pierre Tontine, et un ami qui est son confident, Mérissel. Mérissel est celui dans le gilet de qui l'on vient pleurer aux jours de brouille. Il console, il baise les doigts, il fait les commissions; c'est le *patito*. Il attend. Il se doute bien que Tontine un jour passera la main. Ce sera lui qui la prendra. Quant au mari, il affecte de ne rien voir et ne rien savoir; ce M. Doise est un philosophe.

Quatre ans se sont ainsi écoulés, sans grands orages. La crise arrive.

Tontine se marie ; il l'annonce à sa maitresse, et c'est même une fort jolie scène. Que va devenir Marcelle ? Mérissel, le bon Mérissel est là ; il se propose.

Mais Mérissel lui est trop connu ; ce qu'elle aime dans l'amour c'est le piquant du nouveau et de l'imprévu; Mérissel ne saurait le lui apporter. Elle ne peut voir en lui qu'un bon camarade.

Il y a un certain Xylas qui est venu tout dernièrement lui rendre visite. Il est un peu bête, ce garçon, avec ses airs de blasé qui est revenu de tout. Mais il est fort amoureux; il ferait mieux son affaire.

Mérissel n'est pas trop content. On lui fait tort d'un héritage qui lui était dévolu. Il disserte longuement sur cette situation avec Marcelle et ils se livrent à des analyses psychologiques d'une ténuité et d'une complication extraordinaires.

Mérissel, pour évincer le nouveau venu s'avise d'un ingénieux artifice :

« Il vous faut un amour, lui dit-il en substance, je le comprends ; et vous ne voulez pas de votre ami Mérissel; mais ne vaudrait-il pas mieux revenir franchement à votre mari et rentrer dans le sentier de la vertu officielle. Je resterai votre camarade, votre confident, et nous recommencerons notre bonne petite vie à trois, moi ramassant les miettes comme je l'ai fait jusqu'à ce jour. »

Elle suit le conseil. La scène entre elle et son mari est charmante et faite de main de maitre. Marcelle, avec son habituelle inconscience, se met en devoir de faire à M. Doise la confession de ses fautes. Mais lui, c'est un aimable sceptique, un spirituel résigné; il l'arrête justement sur le bord de l'aveu, il ne veut rien savoir; il la tient pour bonne et fidèle épouse; il lui pose un baiser sur le front.

A cette caresse, elle tressaille de répulsion physique et s'éloigne.

« Vous voyez bien, lui dit le mari en souriant. Si vous m'en croyez, restons-en là, et reprenons notre vie, moi de travail, vous de plaisir. »

Voilà qui la met à son aise. Elle prendra Xylas pour amant, et Mérissel attendra la prochaine vacance. Il est de ceux qui n'ont que les miettes du festin servi aux autres.

La pièce, qui est curieuse, a été jouée à merveille par Mademoiselle Blanche Toutain, qu'il faut mettre en première ligne; cette jeune actrice que nous ne connaissions pas, bien qu'elle appartienne depuis deux ans au Vaudeville a fait là un éclatant début. Elle ira loin. Citons encore Burguet (Mérissel) ; Bruly (Xylas) ; Bullier (le mari), et Mayer (le premier amant). J'ai rarement vu un ensemble aussi parfait.

L'Anglais tel qu'on le parle est un désopilant vaudeville, tout plein de fantaisie. On y a ri follement.

FRANCISQUE SARCEY.

Cliché Meurot — ACTE II. — *Le Port de Chypre.* — Décor de MM. Rubé & Waisson.

COMÉDIE-FRANÇAISE

OTHELLO ou *LE MORE DE VENISE*, Drame en cinq actes et six tableaux, en vers, par M. JEAN AICARD

SHAKESPEARE'S "OTHELLO, THE MOOR OF VENICE"

Othello est, sans doute, l'œuvre de Shakespeare qui convient le mieux à des spectateurs français, car elle a été souvent traduite et représentée sur nos théâtres.

Sans étaler une érudition inutile, il est permis de rappeler que la première « adaptation » d'*Othello* fut donnée par Ducis, sur la scène même du Théâtre Français, en pleine Révolution, le 26 novembre 1792. On reconnaitrait mal dans la tragédie de l'honnête Ducis le sombre drame shakespearien. Les noms même des personnages sont changés. Desdemona est devenue Hedelmone, Cassio s'appelle Loredan et le vieux Brabantio, le père de Desdemone, se nomme Odalbert. Ducis prend encore d'autres précautions. Il donne au More un teint à peine cuivré « pour ne pas révolter l'œil public, surtout celui des femmes. » Il est assez curieux de voir les périphrases qu'un auteur dramatique employait, comme il le dit lui-même, « pour diminuer aux yeux du spectateur l'horreur de certaines situations », alors que, pendant « certaines » journées révolutionnaires, des luttes tragiques ensanglantaient les rues de Paris.

En 1829, une seconde traduction d'*Othello* est offerte au public français. Celle-ci est plus sérieuse. Elle est signée d'un grand nom, celui d'Alfred de Vigny. Certes, l'auteur de *Eloa* et de *Chatterton* était un autre écrivain que le bon Ducis. Cependant, Vigny n'adapte pas l'œuvre shakespearienne. Il la traduit littéralement, presque mot par mot et s'il touche à quelques scènes, ou s'il les déplace, pour diminuer les changements à vue, il s'agit seulement des scènes tout à fait accessoires. Eh ! bien, malgré le talent de Vigny, malgré la vigueur de ses vers, la pièce, représentée au Théâtre-Français, pour la première fois, le 24 octobre 1829 n'eut qu'un succès d'estime, et il en fut de même lorsqu'on la reprit, en 1862, au Théâtre Historique du boulevard du Temple, malgré le talent de Rouvière, son principal interprète. Théophile Gautier, que j'aurai plus d'une fois à citer au cours de cet article disait : « Les Français sont également ennemis de la traduction exacte et de l'originalité pure. Ce qui leur convient le mieux, ce sont des imitations lointaines, arrangées, modifiées, assagies, et s'il faut le dire, affaiblies, de sujets déjà traités par des poètes étrangers ou anciens. »

Othello retombe, ou à peu près, dans l'oubli pendant de longues années jusqu'au jour où un des jeunes écrivains de notre temps, M. Louis de Gramont, apporta à l'Odéon une traduction en vers de l'œuvre shakespearienne : il y a de cela dix-sept ans, le 15 avril 1882. Cette traduction fut accueillie par la critique et par le public avec faveur. Le traducteur, habile et consciencieux, avait suivi fidèlement la pièce du grand Will et l'on retrouvait souvent dans ses vers la saveur du style shakespearien. La célèbre lamentation du More nous est restée dans la mémoire :

... Tambours qui ranimez le courage abattu,
Fifres aux sons aigus, trompettes éclatantes,
Chevaux qui bondissez joyeux autour des tentes,
Adieu, fiers escadrons aux panaches mouvants,
Etendards qui flottez superbes sous les vents;
Adieu, vous qui grondez plus haut que le tonnerre,
Engins de mort! Adieu la gloire! Adieu la guerre!
C'en est fait d'Othello !

C'était l'acteur Taillade qui jouait le rôle d'Othello. Il l'avait

Cliché Malvet.

OTHELLO. — M. MOUNET-SULLY

étudié avec passion. Au dernier moment, on lui annonça que ses costumes ne seraient peut-être pas prêts. — « Qu'on me donne, s'écrie-t-il, un oreiller pour ma femme et un poignard pour moi, il ne m'en faut pas plus. »

Malgré toutes ces tentatives, malgré Ducis, Alfred de Vigny et M. Louis de Gramont, on peut dire que l'œuvre de Shakespeare serait restée seulement connue des lettrés, si d'autres circonstances n'avaient contribué à la rendre populaire. Tout d'abord, les musiciens s'en emparèrent. Ils sont quelquefois dangereux, les compositeurs qui s'attaquent à des œuvres littéraires consacrées. Ils les transforment tellement qu'on ne les reconnait guère : Shakespeare a été plus d'une fois leur victime. Mais *Othello* a été réclamé par deux musiciens de génie, par Rossini et par Verdi. Ni l'un ni l'autre n'ont altéré l'œuvre shakespearienne, et tous d'eux l'ont interprétée comme il faut. Il n'y a pas très longtemps que le célèbre ténor Tamagno est venu chanter, sur la scène de notre opéra, l'*Otello* de Verdi et s'y fit justement applaudir : nos mères nous ont dit les pleurs qu'elles avaient versées, lorsqu'elles entendaient aux Italiens, où Rossini triomphait, la romance du saule, ou la chanson du gondolier.

Ce n'est pas tout : les plus fameux tragédiens anglais ou italiens sont venus jouer *Othello*, dans leur langue, à Paris. J'ai entendu, dans ma prime jeunesse, les célèbres Rossi et Salvini, qui vinrent se montrer à nous dans les mêmes rôles à quelques années d'intervalle, et je crois, si mes souvenirs ne sont pas confus, que je préférai le premier des deux. Je n'ai pas vu, comme de juste, l'acteur Macready, qui vint aussi, avec une compagnie anglaise, donner des représentations du drame shakespearien, alors joué en son entier. « Les Parisiens de 1844, écrivait Gautier, ont donc pu supporter du Shakespeare tout pur : ils ont pu se convraincre que l'Eschyle anglais n'est pas un sauvage ivre. »

Il parait que, pour jouer Othello, Macready, dont la chronique s'occupa beaucoup, s'était affublé d'un costume absolument grotesque. « Figurez-vous le More de Venise revêtu d'une étroite simarre de velours cramoisi frangée d'une crépine d'or ; coiffé d'un toquet ou mortier de même couleur, bordé d'un galon ; portant des jarretières rouges sur des bas chocolat qui ont la prétention de simuler un épiderme africain. Nous aurions autant aimé voir Othello en uniforme écarlate avec des épaulettes de colonel, un chapeau à trois cornes et poudré à blanc comme on le représentait autrefois en Angleterre. » Le même soir, la scène de la romance du saule avait été supprimée — simplement. Desdemona apparaissait, tout de suite, couchée dans son lit, et même « comme les Anglais n'oublient jamais le confortable, Desdemona était coiffée d'un joli bonnet de nuit orné d'une ruche. »

* * *

En rappelant brièvement ces souvenirs, j'ai voulu surtout établir qu'*Othello* ou le More de Venise est bien, de toutes les œuvres de Shakespeare, celle qui a le plus et le plus souvent attiré un public français. Pourquoi cela ?

Est-ce parce que, comme l'a dit Johnson, *Othello* est la pièce la plus régulière et la plus parfaite qui soit sortie du cerveau du grand Will ? C'est une première raison. Nous autres Français, en effet, nous aimons les « bonnes pièces », les pièces bien faites. Souvent vous entendez dire, après la représentation d'une de ces œuvres contemporaines, où l'esprit abonde, mais où le sujet est mince, et l'action nulle : « Cela est amusant ; mais *il n'y a pas de pièce*. On n'ira pas. » Depuis trois siècles, les Français aiment et préfèrent les œuvres solidement construites, fortement charpentées : il ne faut pas leur changer leurs habitudes. Eh ! bien, Othello est une bonne pièce, solidement construite, fortement charpentée, qui a un commencement, un milieu et une fin. Son architecture ne surprend pas des yeux français : elle leur plait.

Est-ce le seul motif de notre préférence pour *Othello ?* A mon sens, il y en a encore une autre, d'une portée plus grande. Il est devenu banal de constater que l'amour est le principal et presque unique ressort du théâtre des Français.

Nous n'aimons pas « les pièces sans amour », qui, du reste, sont rares dans nos annales dramatiques. Je ne vois guère que l'immortel chef-d'œuvre de Racine, *Athalie*, qui, « sans amour » ait réussi : encore soyez sûrs que la plupart des spectateurs lui préfèrent *Phèdre* ou *Andromaque*. Or, dans *Othello*, Shakespeare décrit l'une des formes les plus saisissantes de l'amour, l'amour jaloux. Il nous montre que l'amour le plus violent est celui qui touche le plus près à la haine. Il suit, avec une psychologie d'une rare perspicacité, la naissance, les progrès, les angoisses de cette passion, sans laquelle la plupart des hommes ne connaissent pas l'amour : la jalousie. Comment, par suite, des Français n'affectionneraient-ils pas tout particulièrement le tragique More de Venise, plutôt que l'ambitieux Macbeth ou le rêveur Hamlet ?

Je comprends donc fort bien que la Comédie-Française ait voulu remettre à son répertoire, après de trop longues années d'oubli, l'*Othello* de Shakespeare. Beaucoup des admirateurs du grand auteur anglais auraient désiré que l'on tentât l'épreuve d'une traduction en prose, et littérale, sans aucun changement, *Othello* étant, sans contredit, l'œuvre qui se prête le mieux à une restitution semblable. On la réclamait en 1882 : nous la demandons encore en 1899. Mais, puisqu'il n'en fut pas ainsi, on ne pouvait mieux choisir comme traducteur que le poète Jean Aicard, dont le vers agile et souple, devait s'adapter heureusement au texte primitif. M. Jean Aicard a attendu longtemps l'apparition de sa traduction. Si nous ne nous trompons pas, elle est prête depuis vingt ans. Vingt ans d'attente !

Il est vrai qu'un fragment de la traduction, le cinquième acte, avait été joué, pour un bénéfice à la Comédie-Française et un autre lu dans une soirée littéraire. A la Comédie-Française, M. Mounet-Sully donnait déjà la réplique à Madame Sarah Bernardt et notre maitre Francisque Sarcey racontait dernièrement que, ce soir là, M. Mounet-Sully ayant demandé à M. Got comment il le trouvait costumé et ce qu'il pensait de sa figure, M. Got aurait répondu :

« Très bien, mon ami. Mais où est donc votre pendule ? »

On cita aussi ce mot d'un autre critique : « Il y a un peu trop d'Aicard entre l'anglais et le français. »

Mot facile et, d'ailleurs, absolument injuste. La traduction de M. Jean Aicard est extrêmement honorable. On ne se doute pas de ce qu'il faut de conscience, de peine, de talent, pour mener à bien un travail de ce genre. M. Aicard doit être loué de l'œuvre qu'il a faite.

Aussi bien, par ses applaudissements très sincères, très chaleureux, le public, le grand public, l'a récompensé du grand effort qu'il a accompli.

* * *

Au milieu du long drame, plusieurs « morceaux » se détachent et ils ont gardé, dans la traduction de M. Aicard, leur valeur et leur saveur. C'est d'abord le premier acte, cette merveille d'exposition, où le père de Desdemone, le sénateur Brabantio, nous apprend l'enlèvement de sa fille par le More ; où les sentiments de haine de Yago, l'honnête Yago, contre le More se dévoilent déjà, où le caractère, aussi ardent que confiant d'Othello éclate, et qui se termine par cette prophétie émouvante :

« Prends garde ! Elle a trompé son père ! Elle pourra tromper son mari ! »

C'est ensuite le retour d'Othello, vainqueur des Turcs, et tout le second acte, grouillant et tumultueux.

Puis, c'est l'immortelle scène où Yago, tout en disant :

« Oh ! gardez-moi de la jalousie ! » verse goutte à goutte, dans les veines du More où le sang bat, le subtil poison de la jalousie.

Cliché Malvet. DESDÉMONE (Mlle Lara) EMILIA (Mme Wanda de Boncza)

Cliché Boyer YAGO. — M. PAUL MOUNET.

Poison, en effet. C'est Musset qui l'a dit, et il s'y connaissait aussi :

« Tu ne le connais pas, ô jeune Vénitienne
Ce poison florentin qui consume une veine
Le dévore et ne veut qu'un mot pour arracher
D'un cœur d'homme dix ans de joie, et dessécher
Comme un marais impur ce premier bien de l'âme
Qui fait l'amour d'un homme et l'honneur d'une femme!
Mal sans fin, sans remède, affreux, que j'ai sucé
Dans le lait de ma mère, et qui rend insensé!
— Quel mal? dit Portia.
— C'est quand on dit d'un homme
Qu'il est jaloux.

La scène d'Othello et de Yago est la scène capitale, la plus belle, sûrement, de tout le drame shakespearien. Elle est *classique*, et, à ce titre, je crois que nos lecteurs me sauront gré de reproduire ici la traduction, encore inédite, qu'en a faite M. Jean Aicard. Il eût été intéressant de comparer le texte et la traduction ; mais je dois me borner. Voici donc la scène en question :

OTHELLO, YAGO

YAGO (*parlant à voix basse*)
Mon noble seigneur?

OTHELLO
Quoi? Tu parles à voix basse?

YAGO (*va à lui*)
Cassio, monseigneur, savait-il votre amour
Pour madame, au temps où vous lui faisiez la cour?

OTHELLO
Oui — du commencement jusqu'à mon mariage —
Pourquoi veux-tu savoir cela?

YAGO
Par bavardage
Tout simplement, — pour rien, par curiosité, —
Pour satisfaire à ma pensée.

OTHELLO
En vérité?
Et quelle est ta pensée, Yago? continue.

YAGO
Mais.. je ne croyais pas qu'il l'eût alors connue.

OTHELLO
Oh si! même il nous a, très amicalement,
Servi de messager.

YAGO
Ah! vraiment!

OTHELLO
Ah! vraiment!
Oui vraiment! Qu'y vois-tu? n'est-il donc pas honnête?

YAGO
Honnête, monseigneur!

OTHELLO
Honnête; je répète:
Honnête, oui.

YAGO
Mais si, je le crois, monseigneur,
Si — autant que je le sache, il est homme d'honneur.

OTHELLO
Quelle est donc ta pensée?

YAGO
Oh! seigneur! ma pensée?...

OTHELLO
Oh! seigneur, ma pensée? — Elle est embarrassée,
Ta pensée! Il me fait écho pour chaque mot,
Comme s'il redoutait de découvrir trop tôt
Une chose effrayante, un monstre qu'il me cache!
Chaque hésitation à l'autre se rattache.
Que veux-tu dire, enfin, et qu'as-tu dans l'esprit?
Tantôt en s'éloignant, Cassio te surprit
Et tu disais: « Ceci ne me plaît guère » Qu'est-ce
Qui ne te plaisait pas? Tu rumines sans cesse!
Quand je t'ai dit qu'il fut, depuis le premier jour
Jusqu'à la fin, dans les secrets de notre amour,
Tu t'es écrié: « Ah! vraiment! » C'est ta réponse.
Et je vois à ce mot ton sourcil qui se fronce
Comme si tu cachais quelque horrible secret
Si tu m'aimes, parle!

Cliché Boyer. Typographie Gaupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE
OTHELLO, LE MORE DE VENISE
Othello, M. Mounet-Sully.

YAGO

Ah! monseigneur douterait
Que je l'aime!

OTHELLO

Je crois, Yago, que tu m'aimes
Et je te crois l'honneur et le dévouement mêmes;
Mais je crois que tu sais le poids des mots; aussi
Je m'étonne à te voir balbutier ainsi.
Chez un vrai fourbe, ces questions qu'on élude,
Ces hésitations sont ruse d'habitude,
Mais quand un homme droit vous répond à regret,
C'est l'indice évident, sûr, d'un trouble secret.

YAGO

Pour Cassio, j'en jure; il est... il ne peut être
Qu'honnête.

OTHELLO

Je le crois.

YAGO

Pourquoi peut on paraître
Avec un air trop vrai ce qu'on n'est pas vraiment?

OTHELLO

Ah, certes! on devrait être réellement
Ce qu'on paraît.

YAGO

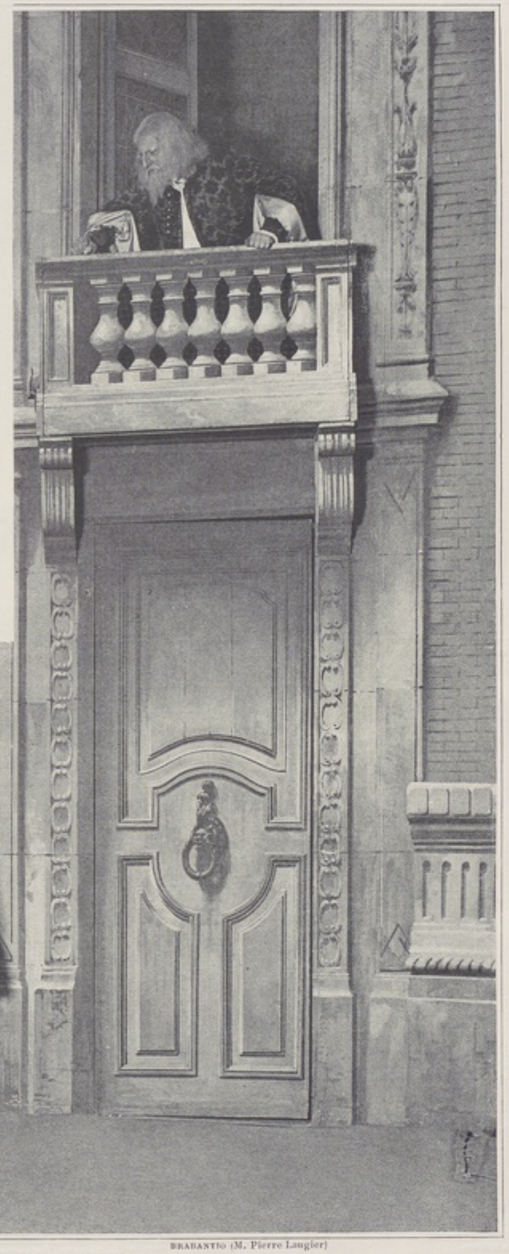
Aussi, je le crois très honnête.

OTHELLO

Non! cela signifie autre chose en ta tête.
Voyons: ne pousse pas ma patience à bout.
Dis-moi tout, je t'en prie; Yago, dis-moi tout,
Et sans rien adoucir de toute ta pensée,
Rien!

YAGO

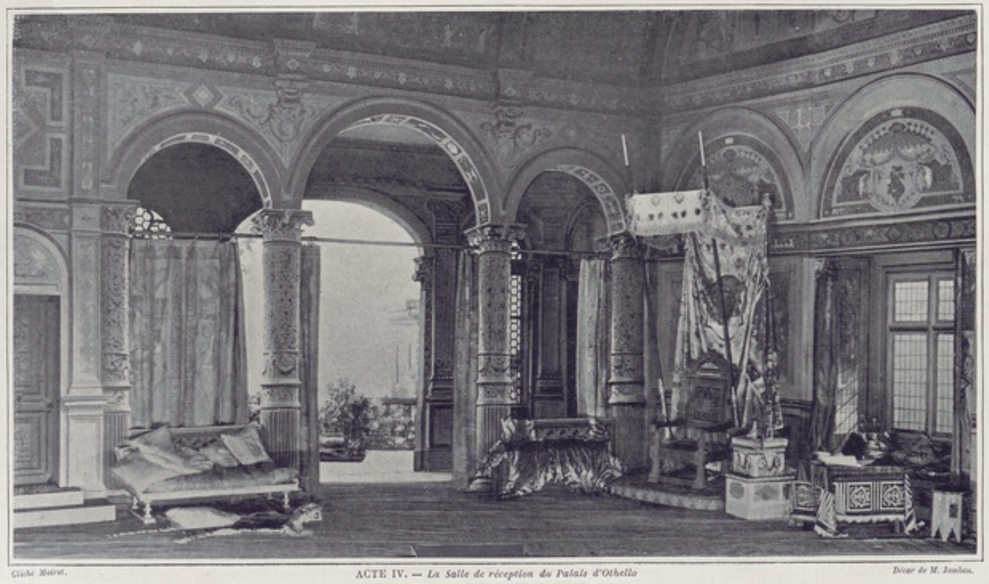
Mon obéissance en sera dispensée.
Mon bon seigneur! je suis un serviteur soumis.
Mais de certains refus pourtant me sont permis.
Un esclave est exempt de ce qu'on me demande:
Exprimer ma pensée! Et si je l'appréhende



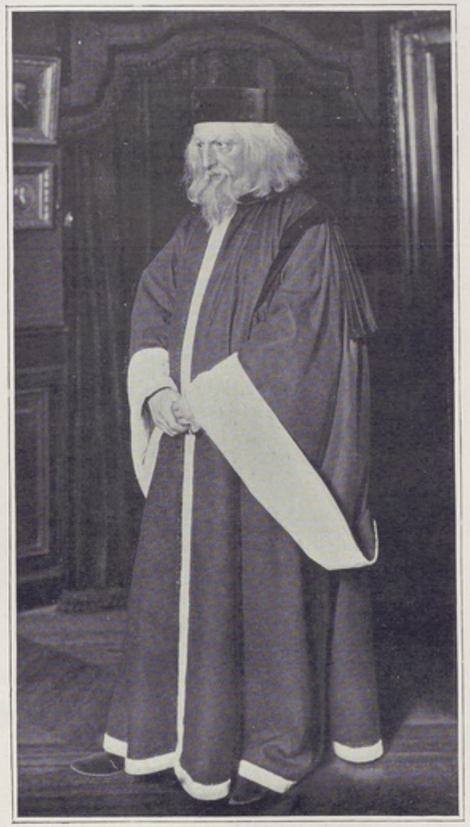
Cliché Mulot. RODRIGO (M. FENOUX) YAGO (M. Paul Mounet) BRABANTIO (M. Pierre Laugier)

ACTE III. — *La Maison de Desdémone à Venise.*

Cliché Meiret. ACTE III. — *Le Palais d'Othello à Chypre* *Décor de MM. Robé & Moisson.*



Cliché Meiret. ACTE IV. — *La Salle de réception du Palais d'Othello* *Décor de M. Jambon.*



Cliché Meiret. BRABANTIO (M. Laugier)

YAGO

... Ah! l'honneur c'est encore,
Hommes, femmes, pour tous le plus riche trésor ;
C'est le plus personnel, c'est la richesse intime.
Qu'importe un vol d'argent dont je me vois victime!
L'argent, c'est peu de chose ou rien même ; enfin quoi,
Il est à vous, à lui; d'un autre il passe à moi.
C'est une chose vile, un esclave des hommes,
Et qui doit obéir à tous, tant que nous sommes.
Mais qui m'a pris l'honneur, le seul bien d'ici-bas,
M'a rendu misérable et ne s'enrichit pas !

OTHELLO *(se levant)*

Oh! par le ciel, je veux connaître tes pensées !

YAGO

Quand mon âme tiendrait dans vos deux mains pressées,
Vous ne le pourrez pas! vous n'y pouvez donc rien.

OTHELLO

Oh!

YAGO

... Cher seigneur, pour clore un si triste entretien,

Cliché Boyer. MONTANO (M. Hamel)

Fausse ou vile ! Quel est dites-moi, le palais
Où ne pénètrent pas mendiants et valets !
Et quel homme ici-bas — qu'on m'en cite un exemple —
Quel homme sage, eût-il de son cœur fait un temple,
Dira ce cœur humain juste, au point d'être sûr
Qu'à ses bons sentiments rien n'est mêlé d'impur.

OTHELLO

Tu trahis ton ami, si, croyant qu'on l'outrage,
Tu te tais!

YAGO

Monseigneur!

OTHELLO

Eh bien?

YAGO

Je vous engage,
— Car, je dois l'avouer, souvent et sans raison,
Je crois au mal; je suis trop facile au soupçon :
C'est un vice inhérent, hélas! à ma nature! —
Je vous engage donc, en cette conjoncture,
A ne pas toujours croire un homme comme moi,
Qui s'emporte aisément, quoique de bonne foi;
A ne pas vous bâtir un monde de chimères
Sur de vains fondements qui seront éphémères...

OTHELLO

Que veut-il dire enfin ?

Tenez la jalousie... infernale... à distance!
C'est le monstre aux yeux verts, nourri de sa substance.
L'homme peut vivre heureux qui, trompé, se croit tel,
Et n'aime plus après un outrage mortel.
Mais malheur à celui qui doute lorsqu'il aime,
Et qui, plein de soupçons, est plein d'amour quand même.

OTHELLO

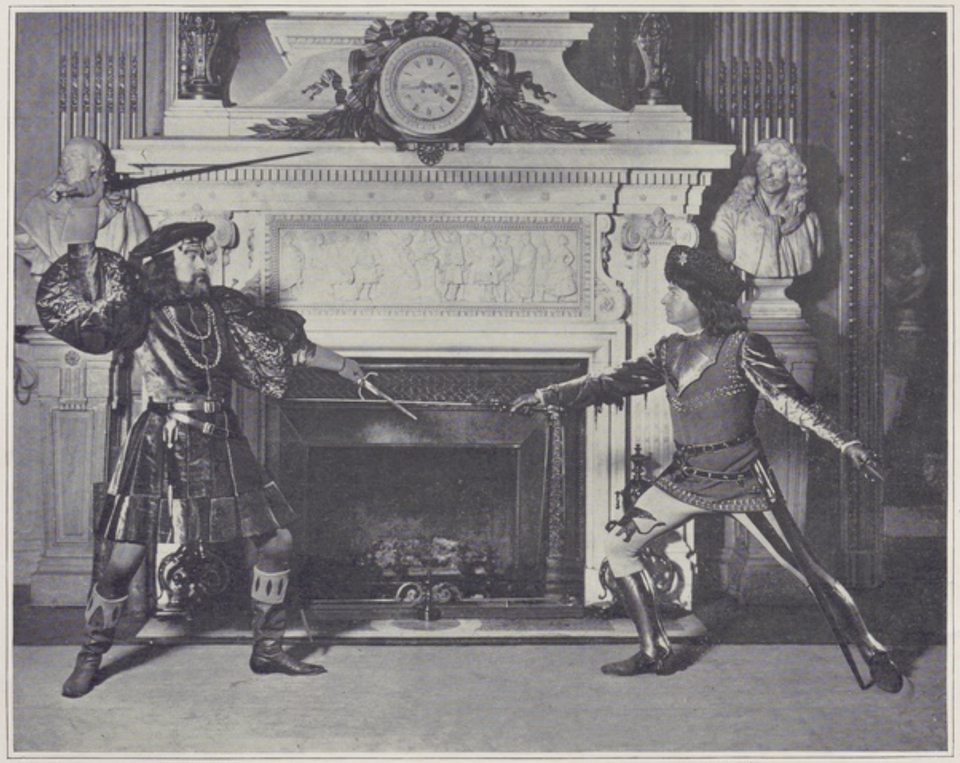
Misère!

YAGO *(les yeux au ciel)*

O ciel, gardez tous les miens, gardez-moi
De la jalousie!

OTHELLO

... Oh! mais — dis : Pourquoi! pourquoi
Tout cela? Penses-tu que je voudrais, moi, vivre
Dans ces vagues tourments dont rien ne vous délivre
Et qui vous font flotter de soupçon en soupçon?
Non, jamais, m'entends-tu? Ce n'est pas ma façon!
Jamais on ne pourra me voir, âme commune,
Changer d'humeur avec les changements de lune!
Vienne un doute, et l'état de mon cœur est fixé.
Mais tu ne m'émeus point! Je serais insensé
Le jour où je pourrais admettre à la légère
Des soupçons comme ceux que ton cœur me suggère...
Mots en l'air, propos vains, sans aucun fondement!
On ne me rendra pas jaloux, tout bonnement,
Parce que l'on dira que ma femme se pare,
Qu'elle est d'une beauté suave, d'un goût rare,



Cliché Meivet. MONTANO (M. Hamel) CASSIO (M. Baillet)

Répétition du duel au Foyer.

Qu'à chanter, à danser, d'un talent sans égal,
Elle aime voir le monde et briller dans un bal,
Et que, vive à propos, elle se plait aux fêtes.
L'honnêteté des gens rend ces choses honnêtes.
Puis, si j'ai peu de ces attraits qui font aimer,
Je n'en suis pas pourtant plus prompt à m'alarmer.
Car elle avait des yeux et m'a choisi quand même.
Sur celle que j'estime, enfin, comme je l'aime,
Je n'aurai même pas un doute — avant de voir...
C'est la preuve avant tout qu'il me faudrait avoir.
Après le doute, il faut la preuve... Après la preuve,
Alors de quoi veux-tu que l'âme encor s'émeuve?
C'est fini! ce qui fut l'amour s'en va de nous,
Et, sans l'amour, voit-on qu'on puisse être jaloux?

YAGO

Vous me faites plaisir de parler de la sorte,
Car je peux vous montrer quel amour je vous porte,
Et pour cela je vais répondre à cœur ouvert...
En moi, c'est bien vraiment l'amitié qui vous sert...
Voilà donc un avis... l'heure en est opportune...
Mais je n'ai pas encore de preuve, aucune, aucune.
... Veillez sur votre épouse, et quand notre homme est là,
Auprès de Cassio, vous dis-je, observez-la.
Observez avec soin. Demeurez — c'est facile —
Sans jalousie et sans confiance, tranquille!

Car je ne voudrais pas que vous, si généreux,
Si loyal, vous fussiez un jour trompé par eux!
Veillez! je connais bien la race de Venise!
La femme à son époux y paraît très soumise,
Mais elle avoue au ciel plus d'un joli péché,
Et toute sa morale est dans « péché-caché ».

OTHELLO

Crois-tu?

YAGO

Vous en avez l'indice sûr, j'espère.
— N'a-t-elle pas d'abord pour vous trompé son père?
Et quand elle semblait, frissonnante, avoir peur
De vos yeux, c'est alors — n'est-il pas vrai, seigneur?
Qu'elle les évitait le moins.

OTHELLO

Je le confesse,
C'est vrai.

YAGO

Donc, celle qui, si jeune, eut tant d'adresse,
— Suivez bien, s'il vous plait, tout mon raisonnement, —
Celle qui, pour tromper son père, habilement,
Garda son cœur fermé comme le cœur d'un chêne,
Tant qu'il crut la magie en un tel cas certaine,
Cette personne-là... mais je suis à blâmer,
Monseigneur... c'est du moins pour trop bien vous aimer.
Pardonnez seulement à l'excès de mon zèle.

Cliché Boyer. LE DOGE (M. Villain)

Cliché Boyer. RODRIGO (M. Fenoux)

OTHELLO

Je t'en dois une grâce, au contraire, éternelle.

YAGO

Cependant, je vois bien que je vous ai troublé.

OTHELLO

Pas du tout, pas du tout.

YAGO

Ah! il m'avait semblé!
Je le crains, j'en suis sûr! trop d'amitié m'emporte.
Ne vous tourmentez pas, d'ailleurs, plus qu'il n'importe.
D'après ce que j'ai dit, si vous avez conçu
Plus qu'un soupçon, c'est trop, et c'est, à mon insu,
Donner à ma parole un succès détestable,
Et puis Cassio m'aime en ami véritable;
Il est mon digne ami! Monseigneur, je le vois,
Vous êtes ému!

OTHELLO

Non! pas très ému, je crois
Vraiment que Desdémone est honnête, fidèle...

YAGO

Et puissiez-vous toujours vivre calme près d'elle!

OTHELLO

La nature pourtant peut s'égarer.

YAGO

Pardi!
C'est là le point! Et pour être avec vous hardi,
Je dirai que d'avoir repoussé, jeune fille,
Tant d'excellents partis que voulait la famille,

Des hommes de son rang, de sa couleur, surtout
De son pays, je dis que cela prouve un goût
Du singulier, enfin un penchant au bizarre.
— Je ne parle plus d'elle ici, je le déclare —
Pardonnez ; mais enfin on peut craindre qu'un jour
Lorsque le jugement plus froid calme l'amour,
Elle ne vous compare aux hommes de sa race...

OTHELLO

C'est bien! assez! reviens me renseigner, de grâce,
Si tu surprends jamais quelque chose de plus.
Adieu.

YAGO

Adieu!

(Il sort).

OTHELLO *(seul)*

Maudit le jour où je lui plus!
Pourquoi me suis-je mis le mariage en tête!
Ah! oui, oui, j'en suis sûr, très sûr, cet homme honnête
En sait plus long, beaucoup plus long qu'il ne le dit!

Il faut s'arrêter enfin au dernier acte, pathétique, terrible, un

Cliché Meiret. BIANCA (Mme Lainé-Luguet) CASSIO (M. Baillet)

des plus beaux qui soient au théâtre. Qui ne s'apitoierait sur la destinée lamentable de la douce Desdemone, et aussi sur les douloureuses tortures du More, que la jalousie affole jusqu'au crime! « Quelle éloquence a écrit Schlegel, pourrait peindre la force terrassante de la catastrophe de cette tragédie! »

Je ferai ici encore une courte citation, celle de la « Romance du saule » une page célèbre :

DESDEMONE *(chantant)*

La belle enfant s'assied au pied d'un saule ;
En soupirant, elle y vient tous les jours.
Chanter le saule, ah! le saule, le saule!

Les longs rameaux effleurent son épaule,
Sa tête penche, elle pleure toujours,
Ses pleurs amers touchaient les pierres même.

(Parlant à Emilia)

Range ces vêtements ; ta lenteur est extrême.

Chantez le saule et les tristes amours!

(Parlant à Emilia)

Fais vite ; il va venir bientôt... Comme je l'aime!

En saule vert, faites mon diadème!
Je n'ai qu'affronts du cavalier que j'aime.
Mais je les souffre et je l'aime toujours!

(Cherchant)

La suite ? — On a frappé! Chut!

EMILIA

C'est le vent, Madame.

DESDEMONE *(chantant).*

Moi je l'appelle un menteur, un infâme
Mais je ne veux que personne le blâme...
Lui que dit-il?... « Si j'aime une autre femme. »

Chantez le saule et les tristes amours!
Changez d'amants, belle, et changeons toujours! »

* * *

La Comédie Française a monté l'œuvre shakespearienne avec un soin particulier, ni Shakespeare, ni M. Jean Aicard n'ont à se plaindre de M. Jules Claretie.

L'interprétation a été de premier ordre. M. Mounet-Sully désirait depuis de longues années interpréter *Othello*. Il ne voulait pas terminer sa carrière sans s'être mesuré, dans ce rôle si beau, avec les grands tragédiens que nous avons cités. C'est une bonne fortune pour nous qu'il ait réalisé le rêve longtemps caressé. On voit que M. Mounet-Sully a pénétré le rôle dans tous ses replis : la sincérité et la conscience de cette interprétation ne sont pas moins grandes que les dons naturels dont l'incomparable artiste dispose toujours. L'effet a été saisissant, lorsqu'on l'a vu, rugissant comme un fauve, tourner autour du lit où repose Desdemone, et se jeter sur elle pour l'étouffer.

D'aucuns l'ont chicané un peu sur certains détails de ses costumes, sur la couleur de son teint : ils l'ont trouvé trop « noirci ». Ce reproche a presque toujours été fait aux différents interprètes du More de Venise. Gautier écrivait justement : « Pourquoi faire du More de Venise un nègre? Le titre même de la tragédie de Shakespeare s'y oppose : les Mores ne sont pas noirs. Ils sont olivâtres, basanés, couleur de cuir de Cordoue ou de bronze de Florence, mais non couleur de cirage anglais. Qu'une jeune Vénitienne se soit éprise d'un beau More, aux traits réguliers, à l'œil de flamme, à la stature imposante, malgré une légère couche jus de réglisse, cela n'a rien d'étonnant. La plupart des jeunes patriciens peints par Vecelli, Giorgione ou Tintoret ont, dans leurs chaudes carnations, des teintes de bistre et de peau d'orange qui n'ont pas grand'chose à envier au hâle africain le plus intense. »

M. Paul Mounet a été excellent dans Yago. Yago n'est pas le traître du mélodrame : c'est un pervers intelligent, psychologue, qui se plaît, en dilettante, au mal qu'il fait et que cela amuse d'être appelé « l'honnête Yago ». Toutes ces nuances ont été rendues fort intelligemment par M. Paul Mounet. Il faut louer encore Mlle Wanda de Boncza, qui a déployé une farouche énergie, à laquelle elle ne nous avait pas habitués : on l'a beaucoup applaudie. Pour n'oublier personne, nous citerons encore MM. Baillet (Cassio) Villain (le doge) et Louis Delaunay (Ludovic).

J'ai gardé, pour la fin, Mademoiselle Lara, qui a montré une grâce touchante dans le rôle de Desdemone. Le succès qu'elle a obtenu a eu, dès le lendemain, une consécration officielle : le comité du Théâtre Français, à l'unanimité, a nommé la jeune artiste sociétaire. Cette promotion a été ratifiée par le public, que Mademoiselle Lara avait profondément ému, lorsque, au dernier acte d'Othello, elle chanta

Cet air, qu'en s'endormant Desdemona tremblante,
Posant sur son chevet son front chargé d'ennuis,
Comme un dernier sanglot, soupire au fond des nuits.

ADOLPHE ADERER.

Cliché Meiret. MARTRIL (Mme Tessandier) ANTIBEL (M. Chelles) JANE (Mlle Sorel) FRONT (M. Janvier)

ACTE I.

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

LES ANTIBEL, pièce en quatre actes, de MM. EMILE POUVILLON et ARMAND D'ARTOIS.

La comédie *Les Antibel* continue la veine des paysanneries au théâtre, et elle offre son intérêt, après *Le Chemineau* de Richepin, comme après *Le Maître* de Jean Julien, qui demeure un des types les plus robustes de cette littérature spéciale.

Au premier acte, qui se passe dans la maison d'Antibel, la vieille Martril bougonne. Son fils Antibel, après avoir perdu sa première femme, Fabiane, s'est laissé enjoler par une paysanne pauvre, Jane, qu'il va épouser. La sorcière a prédit des malheurs, et que l'ombre de la Fabiane se vengera de ce mari qui l'oublie et la remplace trop tôt.

Martril insulte et raille cette Jane honnie. Elle la calomnie auprès d'Antibel pour le dégoûter d'elle ; elle menace de reprendre tout son bien et de quitter la maison pour s'en aller vivre ailleurs plutôt que d'habiter sous le toit de la gueuse. Antibel est du Quercy, où l'on est têtu comme en Bretagne. Il reste ferme comme roc. Il épousera Jane.

Ce premier acte est un prétexte à des restaurations de mœurs locales du Quercy, entre autre le charivari, qui est une bande masquée venant hurler et battre des casseroles sous la fenêtre, quand un veuf se remarie. Des paysans chantent des couplets satiriques de circonstance, ce qu'à l'école de la rue d'Ulm on appelle des « canulards ». D'autres tettent à même le tonneau. C'est très Quercy.

Cliché Meiret. JANE (Mlle Sorel) MARTRIL (Mme Tessandier)

Acte deuxième. Jan, le fils d'Antibel et de la feue Fabiane, revient du Tonkin ; il a les fièvres. La scène du retour est touchante ; la grand'mère le reçoit avec des pleurs de joie ; ils parlent de la défunte, et Martril apprend à son petit-fils la nouvelle abominable : son père s'est remarié avec une servante. Elle dépeint celle-ci de traits tels, que quand Jean voit son père, il le salue froidement et, quand il aperçoit sa jeune et jolie belle-mère, il l'insulte. Mais l'émotion aidant la maladie et la fatigue de la route, il est pris d'un accès de fièvre et tombe en syncope.

Acte troisième. Jan est guéri. Il avait dit qu'il partirait, qu'il irait habiter ailleurs avec sa grand'mère, l'Ancienne. Cependant, il est encore là. Sombre, taciturne, désœuvré, il ne se rend utile à rien. La sœur de Jane, la futée petite Mette, est venue vivre chez Antibel. Elle a beau l'agacer, l'aguicher, il demeure froid et hostile. L'Ancienne croit qu'il déteste

Jane. En réalité il est devenu amoureux fou de sa belle-mère. C'est *Phèdre* avec le thème transposé : Phèdre aimait son beau-fils Hippolyte; ici, c'est Hippolyte qui aime Phèdre ignorante et innocente. Il aime cette Jane d'un amour tel que, la nuit, il grimpe par les espaliers des vignes vierges pour atteindre sa fenêtre. Mais on a surpris des traces de pas. Le mari veille, le fusil au poing. Il voit l'individu grimper au mur. Il va tirer. Il reconnait son fils. Par un détour assez habile, le mari prend le change, et la pièce repart. Tous croient que Jan allait, non à la fenêtre de Jane, mais à celle de Mette. On les mariera pour réparer.

Au dernier acte, le mariage traine. Mette se dépite. Elle a un amoureux qui la poursuit, et dont elle ne veut pas. Celui qu'elle adore, Jan, la regarde à peine.

Jan continue à porter le secret qui le consume et l'écrase. Se trouvant seul avec Jane dans la montagne, il devient fou, il se jette sur elle, il veut la violenter; elle crie; le mari accourt et va tuer son fils d'un coup de faux. Mais l'Ancienne l'arrête; cet amour incestueux, c'est la vengeance de la Fabiane. Que Jan vive; mais il disparaitra à jamais.

Tel est le sujet. Il est poignant, ingénieusement dramatique, et bien conduit. Il se précisera encore par l'analyse des caractères et la critique de l'interprétation.

Madame Tessandier joue la vieille mère Martril, l'Ancienne.

Cliché Meurisse. MARTRIL (Mme Tessandier) METTE (Mlle d'Arcyille)

ACTE II.

Elle lui donne une physionomie pittoresque de vieille paysanne hargneuse, bougonne. C'est un caractère complexe. Cette mégère ne décolère pas, et l'on pressent à sa colère plus d'une cause. D'abord elle blâme son fils de se remarier trop vite. Sept mois de deuil, c'est trop peu. Elle souffre de ce sacrilège envers la mémoire de la Fabiane, dont elle redoute la vengeance. Elle offre ce spectacle d'une grand'mère qui préfère son petit-fils et sa feue brue, à son fils qu'elle abhorre.

Antibel, c'est M. Chelles, qui le joue avec rondeur, bonhomie, ténacité. Qu'est-il, cet Antibel? Un amoureux? On ne l'eût guère cru; mais enfin il aime furieusement cette Jane qu'il épouse envers et contre tous, malgré les menaces, les criailleries, le danger d'y perdre son bien. Sa mère est insupportable de le traquer et de le harceler; heureusement, il ne s'en émeut guère, ce qui n'est pas d'un très excellent fils. Il remise son ascendante avec sans gêne et élégance. On ne lui en veut pas. Nous avons tort. Mais c'est la faute des auteurs, car son mariage est une trop belle affaire pour prêter à la moindre raillerie. Sa femme n'est pas ce que l'Ancienne pense. C'est un trésor. Dès lors, qui pourrait le blâmer puisqu'il est si bien tombé?

Mais venons à cette épouse, à Jane, jouée par Mademoiselle Cécile Sorel. Disons tout de suite que celle-ci s'est tirée avec honneur de ce pas. D'aucuns, qui ne lui accordaient d'autre talent que celui d'une « professional beauty » apte à faire valoir des toilettes plus ou moins complètes à l'avant-scène, disaient avec stupeur: « Eh! quoi? voilà qu'elle a du talent! »

Cliché Meiret. Typographie Gaupil, Paris.

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

LES ANTIBEL

Jane, Mlle C. Sorel.

Oui, un talent vrai, souple, facile, gracieux, dont le principal mérite est de paraître aisé, sans étude. Nulle trace d'effort. Elle joue naturellement, et elle tombe sur la note juste, elle trouve le geste qu'il faut, comme par instinct, dirait-on, tant le travail se fait peu sentir. Elle a à jouer une paysanne : elle a le bon esprit de ne pas marchander le sacrifice de ses coutumières élégances ; elle fait la paysanne en plein, bras rouges, cheveux ébouriffés, chemise rude, tablier sale, vieilles clés rouillées pendant à la ceinture ; on la dirait descendue d'un cadre de Millet.

Son beau-fils, Jan, c'est le cousin du Jean de l'*Arlésienne*, celui dont on disait :

« Ah ! je vous réponds qu'il a été bien mordu ! »

Il y a aussi du René, du Werther, en lui. C'est le sombre amant que l'amour paralyse et rend inerte, inhabile à tout travail. Il crie sa peine à l'herbe qui pousse, aux arbres, au nuage qui passe. Il eût pu dire des choses admirables, lyriques ; les auteurs ne les lui ont pas données à dire, sans doute par un scrupule de vérité, parce que les paysans ne sont point accoutumés de dire des choses si belles, et se contentent de les penser à part eux, dans un mutisme impuissant. M. Dorival a donné une physionomie de malade intéressant, de Byron rustique, à ce désenchanté qui se meurt d'aimer.

A côté de lui gazouille, babille et sautille la sœur de Jane, la drôlette Mette, qui aime ce grand rêvasseur sans parvenir, malgré

Cliché Meiret.

MARTHE (Mme Tessandier) — JAN (M. Dorival) — METTE (Mlle d'Arcylle) — JANE (Mlle Sorel) — ANTIBEL (M. Chelles)

ACTE III.

ses agaceries, à le dégeler ; elle est gracieusement figurée par Mademoiselle Mylo d'Arcylle.

M. Janvier est très typique et caractéristique dans le rôle du paysan Front qui voudroit épouser Mette si elle n'aimait plus Jan.

Mademoiselle Jane Béryl, en vieille sorcière, MM. Céalis, Garbagni toujours plein d'entrain, dans le rôle farce du masque Piboul, Chevillot, Beauvais, complètent ce bon ensemble.

Costumes, décors, milieux, accessoires sont ceux dans lesquels vivraient ces gens s'ils existaient. Mais comment s'expriment-ils? Nullement comme des paysans. Les gas de George Sand ont un langage beaucoup plus rustique. C'est dire que les Antibel n'ont que peu de rapport avec les rustres du Théâtre Libre, dont le vocabulaire est adéquat à la réalité, et s'il en différait, c'était seulement, peut-être, par un peu plus de grossièreté encore que dans la vie vraie.

C'est une erreur que l'école réaliste n'a pas inventée d'ailleurs, puisque dans cet ordre d'idées, nos auteurs ont été de beaucoup dépassés à l'avance par Molière.

Les paysans de Molière jargonnent avec un réalisme tel, qu'à la scène on ne comprend pas ce qu'ils disent. Ils jargonnent exactement, avec toutes les nuances des dialectes de leur province, et l'on entend sans y voir goutte des Picards, des Manceaux et des Limousins qui parlent plus rustiquement cent fois que les paysans de nos modernes réalistes. C'est une erreur, à mon sens. La copie du jargon, du patois, n'est pas nécessaire et

Cliché Mairet.

JANE (Mlle Sorel) — ANTIBEL (M. Chelles) — JAN (M. Dorival) — MARTRIL (Mme Tessandier)

ACTE IV.

est insuffisante à donner l'impression de l'âme et de la vie des paysans. Ce n'est point par ces formes extérieures que le tableau devient plus précis. Le patois ne sert qu'à donner à l'œuvre un air grossier, à lui ôter tout caractère littéraire, sans grand profit pour la psychologie. On peut, on doit, et c'est là le talent, peindre des paysans et des gens du commun sans ce bric à brac poudreux et boueux du vocabulaire des Nicolas de cafés chantants, *c'ti, morguienne, jarnigué, j'avons, pas ti seulemint* et autres balivernes dont la plupart sont de fantaisie, d'ailleurs.

Aujourd'hui, la paysannerie a le privilège de pouvoir être assez paysanne et triviale pour avoir du caractère, sans devenir assez grossière pour cesser d'être littéraire. Les réalistes ont dépassé les limites de la littérature, dans lesquelles MM. Pouvillon et d'Artois ont bien fait de se maintenir. Le vrai talent est de donner l'impression de l'âme paysanne sans abdiquer la tenue de sa plume.

Cliché Mairet. M. GINISTY, Directeur de l'Odéon — M. ÉMILE POUVILLON, M. ARMAND D'ARTOIS, Auteurs des *Antibel*.

Quant à la composition de ce drame, dont l'invention est, somme toute, heureuse, elle est simple et naturelle ; l'intrigue suit normalement son cours entre les personnages peu nombreux. Pourtant, le premier acte est trop chargé d'éléments inutiles et nuisibles, par exemple, quand les gas du village viennent, masqués et costumés en chienlits, faire le charivari à Antibel. Celui-ci s'empoigne avec le meneur de la bande, et le roule à terre. Aussitôt, à l'air de haine de ce vaincu, nous partons sur une fausse piste ; peut-être cet adversaire est-il un rival ? Il va devenir le traître du drame ? Il va persécuter Jane pour se venger d'Antibel ? Enfin, nous ne savons pas. Mais il ne faut pas nous creuser la tête. Ce gas ne sert à rien du tout. On ne le voit plus. Il paraît pour se faire rouler, et c'est toute son action dans le drame. Les auteurs devraient toujours se rappeler le mot si juste d'Émile Augier : « Il ne faut jamais mettre, dans une pièce de théâtre, un fusil qui ne part pas. »

LÉO CLARETIE.

Cliché Crouse.

LES MATHURINS

Mademoiselle Marguerite Deval

Des gens prétendront que Mademoiselle Marguerite Deval est d'aujourd'hui ou même de demain, qu'elle est moderniste et *fin de siècle* (l'odieux et bête de mot !) ; de vrai, elle est d'hier et d'avant-hier, et c'est pourquoi elle est d'à présent et elle pourra être de toujours. Elle est la Chanson, elle la représente et l'incarne en ces temps-ci, mais cette chanson est bien la plus vieille, la plus sérieuse et la plus permanente institution qui, à travers les âges, ait fleuri sur le sol de France, plus vieille, bien plus que l'Académie Française, si vieille que pour la peindre en un mot et attester son antiquité, on trouve à dire seulement qu'elle est *Gauloise*. Cela n'est pas mal comme généalogie ; heureusement pour Mademoiselle Deval, elle-même ne remonte pas personnellement si loin : elle se contente d'être à travers les temps une incarnation de la Chanson, laquelle depuis César s'incarna plus souvent encore que Vishnou.

Des amateurs de Chansons qui se rappellent Mademoiselle Déjazet prétendent trouver quelque analogie entre sa manière et celle de Mademoiselle Deval. Et pourtant, à dire vrai, il n'est rien de commun entre ces deux êtres, ces deux fées chansonnières. Chez Déjazet, qui triompha surtout dans les rôles travestis et qui, jusqu'à son dernier jour presque, aima se montrer en culotte, c'était une pointe de gauloiserie à la Panard, la survivance du Vaudeville de l'Empire, de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, quelque chose de polisson, mais d'une polissonnerie un peu vieille, un peu surannée, qui paraîtrait singulièrement fade à nos contemporains. Chez Mademoiselle Deval, tout autre chose. Rien de travesti, la recherche constante du moderne du demain, de l'allusion fine, risquée, politique au besoin. Quelque chose d'imprévu, d'inattendu, servi par un vrai talent et par un tempérament à part. On assure que Thérésa, lorsqu'elle entendit pour la première fois la petite Deval, laissa couler sur elle un enthousiasme attendri et lui prédit les plus belles destinées. C'est là une marraine qui en vaut une autre et les souhaits de la *Chatte blanche* se sont déjà aux trois quarts réalisés.

Comme Déjazet, Mademoiselle Deval mourait d'envie d'avoir son théâtre à elle, pas un Cirque, pas Orange, un tout petit théâtre de son format, une boite à musique. Elle l'a, elle le possède, elle le dirige, elle y fait le beau temps — pas la pluie, car on n'y pleure pas. C'est les Mathurins dont tout Paris sait à présent le chemin, et où, pour regarder la divette et l'entendre, se font à présent les plus belles chambrées et les plus élégantes.

Et c'est là justice, car c'est ici une artiste de race et si quelque jour M. Lavedan ou M. Feydeau l'employaient dans une de leurs pièces, on verrait beau jeu : cela passerait sans doute les Mathurins et il faudrait s'en exiler ; le plaisir qui est à présent réservé aux habitués et aux raffinés serait largement offert au grand public, mais les mathurinisants ne sont pas égoïstes et ils suivraient leur étoile comme de simples rois mages.

L'étoile est-ce trop dire ? Il en est de toutes grandeurs, et ce ne sont pas les petites qui brillent le moins. Dans le catalogue stellaire, si Mademoiselle Deval n'est pas au rang des planètes, elle a une bonne petite place, qui n'est qu'à elle, et on la souligne comme un des meilleurs articles de fabrication parisienne.

Montmartroise, faut-il dire, car c'est de la Butte Sacrée, nourricière des poètes et des artistes, qu'elle a opéré sa descente en plein Paris. Elle a connu la renommée sur le Tréteau de Tabarin. On s'est empressé là à regarder ce petit brin de femme qui jouait, mimait, chantait, de tout son cœur, et de tout son corps ; on a applaudi en elle — outre cette qualité étrange et rare, l'accord absolu du geste et de la voix, — l'accent si vibrant, les effets si imprévus, que Paris a été conquis et Paris n'a point eu tort : Parfois, chez Deval, la bouffonnerie atteint au sublime et, par des procédés insaisissables, la parodie d'art arrive à la gravité de l'art.

Ce sont des gestes géométriques, rythmés, polygonaux, un peu marionnettes, c'est une voix gouailleuse et vibrante, accentuée de parler *parisien*, avec une prononciation précise et martelée ; c'est une étude et une préparation très assidue et très longue, une improvisation devant le public qui laisse place à toutes les improvisations de la fantaisie ; ce sont, sur des thèmes identiques, des effets variés à l'infini qui semblent produits — et le sont — par une sorte de constante bonne humeur, par un amusement personnel qu'elle prend à amuser le spectateur.

Fixer cela, comment ? A défaut de la voix, pourrait-on tenter le geste ? J'ai prié l'excellent photographe Boyer de prendre une série d'instantanés assez rapprochés pour traduire l'évolution de

ce geste. Il a fait de son mieux, mais Mademoiselle Deval vibre médiocrement devant l'objectif; pour qu'elle développe tous ses moyens, il lui faut la rampe et le public. Aussi l'expérience n'a-t-elle réussi qu'à demi; d'autant que l'espace dont je dispose ne me permet point de fournir toute la série des épreuves. Pendant que Mademoiselle Deval chantait, pour le *Théâtre*, ce couplet du *Prince des Poètes :*

Voici les amis, les très chers amis,
Qui vous pressent les doigts
Et partout vous débinent;
Voici les amis, les très chers amis,
Qui vous mangent dans la main
Et se croient tout permis.

J'ai compté *quarante-cinq gestes* se suivant, s'enchainant, accentuant chaque mot, si brefs, si justes, si successifs et si rapides, si précis pourtant, que chacun avait sa signification, son accent, sa personnalité et traçait l'idée plus nettement que le mot. Il faut renoncer à les décrire, il ne faut point s'essayer à en traduire la signification. Trente-quatre mots dont quantité ne sont que pour fournir les liaisons, et n'ont nul sens précis — trente-quatre mots dont il en faut déduire quinze de remplissage, — et quarante-cinq gestes qui tous disent quelque chose, et quelque chose de mieux que les mots. En vérité c'est à perdre la tête que de vouloir fixer cet impalpable et tracer en lignes nettes ce tourbillon.

Quoi ! c'est une artiste : et le compliment n'est point si banal. Qu'elle chante aux Mathurins, *Little Tich*, qu'elle incarne dans les Revues mondaines les personnages les plus fantaisistes, qu'elle

Clichés Boyer
Voici les amis,

les très chers amis,

Qui vous pressent les doigts

Et partout vous débinent.

Voici les amis,

les très chers amis,

Qui vous mangent dans la main

Et se croient tout permis.

aille porter dans les salons collet-montés les idylles les plus bocagères, on applaudit partout son aimable espièglerie, sa grâce, son esprit et son très réel talent, car elle a même pris la peine d'apprendre la musique. Elle voudrait bien apprendre autre chose encore, voir seulement des tableaux, aller au Louvre — Elle avait pensé satisfaire cette innocente fantaisie le Vendredi-Saint — Mais la voilà retenue pour un Concert spirituel !

M.

Cliché Guarini [Milan].
ACTE Ier. — *Scène des Marionnettes japonaises*

Le Théâtre en Italie

IRIS, opéra en trois actes, de M. Luigi Illica, musique de M. Mascagni, au Théâtre de la Scala de Milan

Cliché Guéguen & Bassi [Milan].
M. PIETRO MASCAGNI

Le grand événement artistique de la saison présente en Italie aura été, sans contredit, *L'Iris* du maëstro Mascagni, livret de Luigi Illica, opéra en trois actes, donné d'abord à Rome, puis quelques semaines plus tard au Théâtre de la Scala à Milan, avec Madame Héricléa Darclée et le ténor De Lucia. Mais, à ce seul nom de *L'Iris*, voici toute une levée de boucliers... protestations, contestations et discussions ! Tant il est vrai qu'il y a toujours une certaine hardiesse à vouloir sortir des sentiers battus... et rebattus. Mais s'agit-il d'une innovation ?

Assurément oui, pourrions-nous répondre, non seulement comme musique, mais aussi comme livret. — Sans aller pourtant jusqu'à affirmer, comme certains fanatiques n'hésitent pas à le faire, que le compositeur s'est proposé de tenter une révolution musicale, de rendre le livret esclave de la musique, et de battre en brèche les récitatifs, en supprimant toutes les *ficelles* archiusées pour donner libre cours à la mélodie.

Cliché Guéguen & Bassi [Milan].
M. LUIGI ILLICA

Disons-le sans ambages : la grande impression produite par *L'Iris* est moins due aux procédés d'école et aux tendances wagnériennes non dissimulées qu'au cadre choisi, frais et ensoleillé, qu'à la saveur exotique et poétique de l'ensemble, ainsi qu'à certaines beautés indiscutables.

Ceci posé, nous entrerons en plein dans le sujet.

La salle et la scène plongées en pleine nuit, voici le rideau qui se lève sur un paysage japonais dont nous ne pouvons d'abord entrevoir un détail à cause de l'épaisseur des ténèbres. L'orchestre, avec un *andante* soutenu dans les basses, accentue encore l'impression de la nuit profonde ; puis, du *pianissimo* passant au *crescendo*, presque insensiblement, voici que les violoncelles se mettent de la partie, et, à leur suite, tous les instruments qui s'animent. La nuit abandonne le ciel, les premiers arbres apparaissent et dessinent leurs silhouettes légères.

De délicats arpèges nous font comprendre que les calices des fleurs s'entrouvrent ; l'aurore est annoncée par une douce phrase ; le Fousiyama — la montagne dont le sommet neigeux décore le fond de la scène — reçoit déjà les premiers rayons rosés du soleil, et le chœur qu'on ne voit pas éclate en accents joyeux : « *Son io ! — Son io, la vita ! — son la Beltà infinita, la Luce ed il Calor !* » Magnifique page symphonique, la plus belle de la partition. Ce que nous devons admirer aussi sans restriction, ce sont les effets de lumière parfaitement réglés, rendant lentement et progressivement toutes les teintes de l'aurore qui jette ses reflets dorés sur les cimes tout à l'heure encore endormies.

Cliché Falkotti (Rome). IRIS (Mme Héricléa-Darclée)

Cliché Montabone. KYOTO (M. Guglielmo Caruson).

Enfin, voici le jour, et avec lui Iris qui nous apparait sur le seuil de sa maisonnette, au milieu de ses fleurs, dans son petit jardin. Iris a fait un songe affreux : elle a rêvé, la pauvre mousmé, que sa poupée était malade, que ses fleurs étaient tristes, que les blanches cigognes fuyaient épouvantées. L'orchestre colore le récit, l'accompagne de curieux détails dont la chaleur contraste même avec la puérilité du thème. Mensonges ! Fiction ! Le soleil est revenu, et avec lui les chimères se sont envolées.

Iris est la fille d'un pauvre aveugle qu'elle soigne avec une tendre piété, et sachez, avant d'aller plus loin, que cet aveugle est un symbole. Qui l'eût crû ? C'est le symbole de l'égoïsme, comme Iris est le symbole de l'innocence, de la vie naissante ; mais nous apprenons bientôt dans une scène sans grand relief que le riche Osaka a remarqué Iris et qu'avec la complicité de Kyoto, son confident, il est tout prêt à l'enlever.

L'arrivée des mousmés qui viennent laver leur linge au frais ruisseau est une des bonnes pages de la partition ; ce chœur est d'un rythme étrange et charmant. Le tableau, dans son ensemble, est exquis.

Nous voici arrivés à l'une des scènes capitales de l'ouvrage, celle des marionnettes, fort agréablement enlevée. Osaka, secondé par Kyoto et résolu à enlever Iris, apparait en saltimbanque avec un théâtre ambulant. Les mousmés viennent se grouper autour de la petite scène, tandis que les instruments accompagnent la ronde qui mène la représentation des fantoches. Tout ce passage, bien qu'un peu long, nous fait patienter jusqu'à la *sérénade*, un des *clous* de la nouvelle production de Mascagni. Cette sérénade, chantée derrière le paravent du théâtre des marionnettes par Osaka, est sobrement accompagnée sur la harpe, ainsi que par quelques discrets coups de tam-tams et de clochettes (treize tam-tams et une vingtaine de clochettes, exactement). Les danses étranges de la Beauté, de la Mort et du Vampire, qui suivent la représentation, n'ont peut-être rien de japonais, mais elles sont courtes.

Cependant les accords des instruments japonais se sont fait entendre de nouveau ; le théâtre des fantoches a été démonté en un clin d'œil, et Iris a été enlevée sans bruit. La scène de désespoir de l'aveugle qui se croit abandonné par sa fille, termine le premier acte avec un pianissimo en *fa mineur* prolongé.

Au second acte, nous sommes dans le riche intérieur de Osaka ; au lieu de l'humble maisonnette, au lieu de la paix des champs et de la majesté du Fousiyama, ce ne sont, autour de la pauvre Iris, que meubles et bijoux précieux, étoffes soyeuses, ivoires finement travaillés, objets de laque incrustés de nacre et d'or. Ici, le soleil ne pénètre jamais ! Un grand Bouddah sym-

Cliché Gaziol (Milan).

ACTE II. — *La Maison d'Osaka*

KYOTO (M. Caruson) UNE GUECHA (Mlle Milanesi) OSAKA (M. de Lucia) L'AVEUGLE (M. Tiseli-Rubini)

ACTE Ier. — *Scène des Marionnettes japonaises*

bolique se tient immobile dans un coin. Au dehors, le bruit des marchands, le va-et-vient d'une ville japonaise, les cris des samourais, la marche cadencée des djins, les divers idiomes qui se croisent. Près du lit d'Iris, encore endormie sous un riche vélum, les guechas chantent à « bouche fermée ». L'on attend avec intérêt la déclaration passionnée d'Osaka, une mélodie voluptueuse soutenue par un harmonieux accompagnement et la réponse d'Iris, qui se laisse tomber aux pieds du jeune homme en l'implorant afin de pouvoir retourner auprès de son père. Ici, le drame se condense; la musique qui accompagne le chant devient de plus en plus suggestive. La mélodie *Voglio il giardinio mio* nous repose un instant, jusqu'au tumulte populaire provoqué par la beauté d'Iris et bien rendu avec de fortes couleurs orchestrales et un *crescendo* d'intensité qui impressionne vivement — pour arriver à la malédiction du vieil aveugle qui, ramassant de la boue à pleines mains, en couvre sa fille.

Un cri terrible, bref, suprême a retenti : Iris transformée, pleine d'énergie et de volonté, s'est précipitée dans le vide, au fond d'un profond abime, sous les yeux d'Osaka désespéré.

Décidément les auteurs d'*Iris* aiment la nuit. Ils nous y replongent encore avec délice, et nous ne savons trop où nous sommes au début de ce troisième et dernier acte; des chiffonniers armés de crochets et éclairés par des lanternes sourdes, rôdent au bas des falaises où gît inanimé le corps d'Iris. Il faut bien l'avouer : ces ténèbres épaisses et prolongées, ces horreurs du gouffre ne sont pas sans refroidir quelque peu l'enthousiasme des spectateurs, tandis qu'éclatent à la cantonade les voix de l'égoïsme qui viennent tourmenter l'agonie de la jeune fille — l'égoïsme d'Osaka, l'égoïsme de Kyoto, l'égoïsme de l'aveugle.

Cliché Mantelaur (Rome). UNE GUECHA (Mlle Tilde Milanesi)

Les voix mystérieuses se sont tues; les ténèbres se sont dissipées; l'air s'est rempli de clartés; les sombres falaises ont disparu pour faire place à des champs d'iris qui s'étendent à perte de vue. C'est le soleil, c'est la Lumière âme du monde. Iris ne sent plus ses tortures et va mourir dans un rayon de soleil, parmi les fleurs, ses compagnes, obéissant à la voix bien connue de l'astre bienfaisant qui l'appelle : « *Son io! — Son io, la vita! — Son la Beltà infinita, la Luce ed il Calor* ».

Nous voici revenus au prélude enchanteur du premier acte; toutes les fleurs se tournent vers Iris et lui susurrent de douces paroles. L'hymne au soleil a synthétisé le passage de l'âme d'Iris à l'Eternité, son retour dans le règne de l'Infini.

Telle est, en résumé, *L'Iris* de Mascagni : livret fort peu banal; nombreuses innovations musicales : avec Madame Darclée et le ténor de Lucia, en voilà, certes, plus qu'il ne faut pour remplir la Scala jusqu'à la fin de la saison.

HENRY LYONNET.

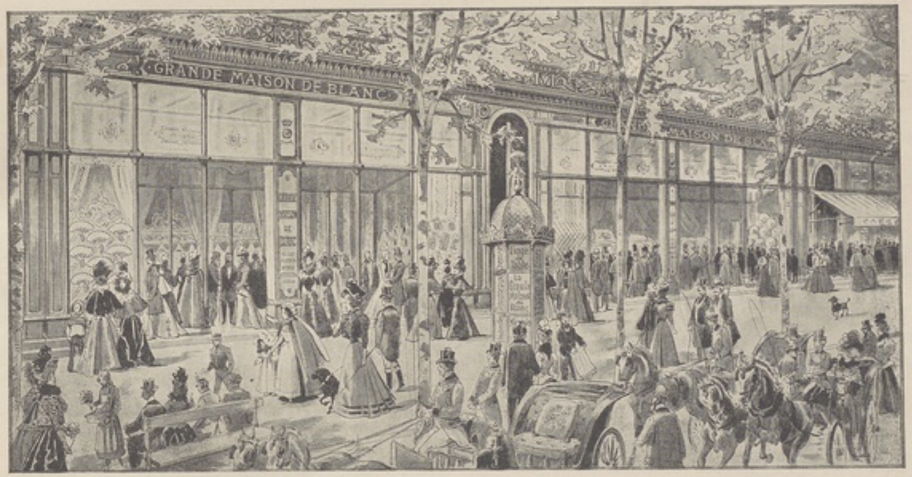
Cliché Gauzini (Milan). ACTE III. — *Les Champs d'Iris*

Directeur: M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOUANT & Cie, Asnières. Le Gérant: G. BLONDIN.

GRANDE MAISON DE BLANC

6, Boulevard des Capucines, PARIS

Aucune Succursale en France ni à l'Etranger



Linge de Table et de Maison

Lingerie, Couvertures, etc.

TROUSSEAUX

COMPLETS depuis 1,500 francs

J. LOUVET et ses FILS, Propriétaires ✣ O. BOYER, Directeur Commercial

PARFUMERIE DES ORCHIDÉES

LENTHÉRIC, Parfumeur,

PARIS — 245, Rue Saint-Honoré, 245. — PARIS

SUCCURSALES :

AIX-LES-BAINS : *Place Carnot* | NICE : *2, Place du Jardin-Public*

MONTE-CARLO : *Hôtel de Paris*

Parfumerie — Modes

Coiffures d'Art — Ganterie

Voilettes — Ecaille

SPÉCIALITÉS :

LOTION VERTE DE LENTHÉRIC, contre les pellicules et démangeaisons. — *Le Flacon :* **5** fr. **85**; *le 1/2 litre :* **10** fr. **85**; franco de port.

ANTISEPTIQUE LENTHÉRIC, (schampooing français), pour nettoyer les cheveux en quelques minutes, sans laisser d'humidité. — *Le Flacon :* **4** fr. **85**; *le 1/2 litre :* **6** fr. **85**; franco de port.

ROSÉE ORKILIA, contre les rides, les boutons, gerçures et rougeurs de l'épiderme. — *Le Flacon :* **5** fr. **85**, franco de port.

POUDRE DE RIZ ORKIDÉE, d'une adhérence parfaite due à son extrême finesse. — *La Boîte :* **3** fr. **30**, franco de port.

PARFUMS :

DERNIÈRE CRÉATION : CYCLAMEN DE LA SAVOIE.

Le Flacon : 2 fr. 85 — 4 fr. 35 — 5 fr. 85; franco de port.

ESSENCES — Orkidée — Violette Orkidée — Orkidée Impériale

DEMANDER LE CATALOGUE ET LES « CONSEILS DE BEAUTÉ »

LE THÉATRE — N° 15, Mars 1899. Mensuel, publié par JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie — Prix 2 fr. — PARIS, 24, Boul. des Capucines — NEW-YORK, 170, Fifth Avenue

1899 AVRIL N° 16

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an 28 fr.

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

Cliché Bayer. — Typographie Gouyl, Paris.

Mlle MASTIO (*Rôle de HÉRO*)

ÉDITEURS : Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — **PRIX : 2 fr.**

Compagnie Coloniale
CHOCOLATS
de Qualité Supérieure
Thés
une seule Qualité. Qté Supérieure
Composée exclusivement de Thés Noirs
Entrepot Général
19 Avenue de l'Opéra. Paris
Dans toutes les Villes chez les Principaux Commerçants

LE THÉATRE

N° 16 Avril 1899.

THÉATRE DE MONTE-CARLO

Cliché Moiret. MESSALINE (Mme Héglon) Typographie Goupil, Paris.
ACTE Ier. — *L'Invocation à Vénus.*

Messaline, drame lyrique de MM. A. Silvestre et E. Morand, musique de M. Isidor de Lara.

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 16 — Avril 1899

SOMMAIRE :

LE MOIS THÉATRAL : Les Truands — Marthe — Madame de Lavalette, par M. Francisque Sarcey.
« *LES TRUANDS* » *à l'Odéon*, par M. Léo Claretie.
« *BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN* » *à l'Opéra-Comique*, par M. Adolphe Aderer.
« *MADAME DE LAVALETTE* » *au Vaudeville*, par M. Gaston Jollivet.
« *MESSALINE* » *au Théâtre de Monte-Carlo*, par M. de Fourcaud.
LA MODE AU THÉATRE, par Madame Claire de Chancenay.

HORS-TEXTE EN COULEURS

« *LES TRUANDS* », Mlle Laparcerie, rôle de la Mignote.
« *LE LYS ROUGE* », Madame Réjane, rôle de Thérèse.

L'abondance des matières nous force à remettre au numéro prochain, dont la date d'apparition sera avancée, le compte-rendu de PLUS QUE REINE. Nous en profiterons pour donner à l'analyse graphique de cette pièce le développement qu'elle mérite.

Le Mois Théâtral

LES TRUANDS ✣ MARTHE ✣ MADAME DE LAVALETTE

L'Odéon nous a donné *Les Truands*, drame en cinq actes en vers, de M. Jean Richepin. *Les Truands* n'ont pas répondu à l'attente qu'ils avaient excitée. Le nom de l'auteur, le choix du sujet, le souvenir du *Chemineau* avaient éveillé de vives espérances. Elles ont été déçues.

Le drame, en soi, est mal fait ou plutôt il n'est pas fait du tout. La fable en est enfantine ; elle peut se conter en quelques lignes.

Robin Costeau est le roi des Truands. Il a pour femme ou pour maîtresse légitime, on ne sait pas trop, une certaine Marie, dite Marion l'Idole, qui est une ivrognesse à demi-folle et, de plus, horriblement jalouse. Elle querelle tout le temps son mari, qui est une bonne pâte d'homme. Elle est constamment en scène et reste parfaitement inutile à l'action. Elle n'a aucune influence sur la conduite du drame ; ses fureurs jalouses n'aboutissent jamais à rien. Il y a comme cela, dans l'œuvre de Richepin, nombre de lignes amorcées où ne se prendra aucun poisson.

Robin Costeau a, de Marion l'Idole, un fils, Michault, que le père a prudemment écarté de sa dangereuse profession. Ce fils est extrêmement amoureux d'une belle fille, la Mignote, qui vit chaste et pure dans le monde des Truands, et qui, elle, s'est prise de passion pour Robin Costeau. Elle l'admire pour sa vaillance, pour ses exploits, pour sa belle humeur, pour sa bonté. De l'admiration à l'amour, il n'y a qu'un pas ; elle l'a franchi : c'est elle-même qui s'offre à Robin Costeau, qui le provoque, tandis que Michault, dévoré de jalousie, se désespère.

Ne vous arrêtez pas, je vous prie, à cette rivalité d'amour entre le père et le fils ; l'auteur n'en tirera ni une étude de passion, ni un coup de théâtre ; une ou deux tirades tout au plus. Car c'est un magnifique et verbeux rhétoricien.

C'est d'un autre côté que tourne le drame ou le semblant de drame. Michault, mis en présence de son père, lui dit en substance : « Je m'ennuie de n'être rien ; j'aspire à devenir comme toi, un parfait truand, à me signaler par quelque action d'éclat.

— Eh bien ! dit le père, sois un des nôtres ; je te nomme capitaine. Il y a justement un superbe coup à faire ; c'est toi qui sera chargé de l'expédition. »

Il s'agit de cambrioler le Trésor de Notre-Dame. Robin Costeau avait fort bien arrangé les choses. Il avait chargé la Mignote, qui est musicienne et danseuse, d'amuser le guet, tandis qu'il ferait main basse sur les objets précieux. Flora la courtisane, qui, elle aussi, est dévouée à Robin Costeau, avait promis de garder M. le Prévôt dans son alcôve comme dans une prison.

Peut-être, sur ces indications, vous imaginez-vous, puisque c'est ici un drame de cape et d'épée, que vous allez avoir un tableau chez Flora, un autre au corps de garde avec la Mignote et un troisième à Notre-Dame.

Rien de tout cela. C'est par des récits qu'à l'acte suivant nous apprenons que la Mignote ni Flora n'ont point fait leur office, que Michault, surpris en train d'exécuter le coup, a tué cinq soldats du guet et, par-dessus le marché, un archidiacre, ce qui est plus grave, car pour un meurtre de prêtre on est pendu sans miséricorde. Il a pu se sauver ; mais le prévôt et ses hommes sont sur ses traces, et ils vont venir le chercher justement dans le repaire où loge Robin Costeau, dont ils ont découvert la retraite.

Ils arrivent, ils enfoncent la porte. C'est là qu'est la maîtresse scène du drame, celle pour laquelle Richepin l'a écrit.

« Qui a tué l'archidiacre ? demande le prévôt.

— C'est moi ! » répond fièrement Michault, qui revendique tête haute un acte au bout duquel se dresse la potence.

Mais le vieux Costeau ne veut pas que son fils meure ; il préfère se sacrifier.

« C'est moi, dit-il, qui ai fait le coup. »

La situation est pathétique ; elle n'émeut pourtant guère. Elle paraît trop concertée, trop voulue, trop invraisemblable.

Entre les deux affirmations contraires, le grand prévôt hésite. J'imagine qu'un prévôt du quinzième siècle aurait tout uniment expédié ces deux gaillards à la potence. Messire Hugues d'Estouteville y met plus de façon ; il interroge les témoins. Marion l'Idole refuse de répondre. Entre son mari et son fils, comment choisirait-elle ? La Mignote est interrogée à son tour.

La Mignote est dans une grande incertitude. Elle aimait Robin Costeau de toute son âme ou croyait l'aimer ; elle aime à cette heure ou croit aimer Michault, le hardi compagnon qui a tué six hommes, dont un archidiacre. Lequel des deux aime-t-elle le mieux ? elle l'ignore ; nous l'ignorons également. Mais Robin lui enjoint de le nommer comme le vrai coupable, afin de sauver son fils. Elle s'y résout, et l'on emmène le vieux truand prisonnier.

Nous touchons au dénouement.

Le rideau se lève sur un décor qui représente un carrefour de routes, dont l'une mène à Montfaucon. On aperçoit dans le loin-

Cliché Bayer. — Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

LES TRUANDS

La Mignote, Mlle Laparcerie.

tain des silhouettes de pendus. C'est par là que doit passer Robin Costeau allant au supplice. Marion l'y attend avec un de ses vieux amis. Le sergent permet au condamné de s'arrêter dix minutes pour causer avec eux. Le truand prend son sort avec philosophie; il rit gaillardement au nez de la mort; on lui fait remarquer que ni son fils ni la Mignote ne sont venus lui faire leurs adieux. Il les excuse en souriant et se remet en route.

Mais à ce moment on entend une rumeur, des bruits confus. Ce sont les truands qui, conduits par la Mignote et par Michault, fondent sur l'escorte et la mettent en déroute. Robin va donc être délivré. Mais il ne l'est que pour mourir. Dans la bagarre, il a été atteint d'une flèche, tirée du camp des siens. C'est peut-être, qui sait? la Mignote qui l'a lancée. Il en a, dit-il lui-même, l'âme en fête. Il leur donne à tous deux, en ce dernier moment, le conseil d'être très amoureux pour être très heureux. Quant à lui, la mort l'appelle, et il n'a jamais fait attendre les dames.

Robin Costeau, c'est le *Chemineau* transporté dans un autre milieu. Il a, comme lui, le mépris le plus large des préjugés sociaux; il aime la vie indépendante et fière; il est pauvre, mais il est noble et généreux; il est bon surtout; il l'est à un point qu'on ne saurait dire. C'est un gueux plein de vertu et de tendresse; un gueux admirable et adorable.

On avait fait au Chemineau un accueil enthousiaste; on a fraichement accueilli le roi des Truands. Il n'y a qu'heur et malheur en ce monde. Il est vrai que les personnages qui s'agitent autour de Robin sont ou insupportables ou très effacés. Jean Richepin a conservé ses mêmes qualités de virtuose du vers. Il a, cette fois, tâté du vers libre, et il a montré qu'il en connaissait toutes les ressources.

La pièce a été bien jouée, sans que personne mérite d'être mis plus particulièrement en lumière. La mise en scène est fort simple.

Le Nouveau-Théâtre nous a donné *Marthe*, pièce en quatre actes, de M. Henry Kistemackers. Il n'est pas utile de s'étendre longuement sur un drame qui n'a eu qu'un succès très médiocre et qui ne rachète la faiblesse de l'intention première par aucune supériorité d'exécution. C'est l'histoire assez vulgaire d'une femme qui a épousé sans amour, mais contrainte par son père, un marquis ruiné, qui est le dernier des drôles. Ce marquis dissipe au jeu et aux femmes les millions de sa dot; Marthe le prend en horreur, s'enfuit avec un amant, qui l'adore et qui est digne d'elle. Quand son gredin de mari vient la relancer dans le nid d'amour où elle s'est cachée, elle le tue, comme un chien, d'un coup de pistolet. Aventure banale, où l'auteur, en la contant, imite tour à tour Dumas père et Dumas fils, sans donner nulle part une note personnelle.

Il faut dire que la pièce a paru plus insuffisante qu'elle n'était peut-être en réalité, tant elle a été mal défendue.

L'auteur prendra sa revanche.

Le Vaudeville nous a donné *Madame de Lavalette*, comédie en cinq actes de M. Emile Moreau.

Tout le monde connait l'anecdote qui fait le fond de ce petit drame. Au retour des Bourbons, après les Cent Jours, Lavalette accusé d'avoir trahi son roi en acceptant, sous l'usurpateur, les fonctions de directeur général des postes, fut arrêté, jugé et condamné à mort. Madame Lavalette après avoir sollicité en vain sa grâce au roi Louis XVIII, l'alla voir dans sa prison, changea d'habits avec lui et le fit évader.

C'est cette anecdote que l'auteur a découpée en cinq petits tableaux, qui se suivent comme les poules quand elles vont aux champs. Au premier acte Lavalette est arrêté; au second il est condamné; au troisième Madame de Lavalette demande sa grâce au roi; au quatrième elle le fait évader; au cinquième elle obtient sa grâce après avoir assuré sa fuite.

De ces cinq actes, qui rappellent par l'innocence du procédé les imageries d'Epinal, les deux premiers qui sont d'exposition ont paru un peu longs; il faut dire pourtant que le second est ingénieusement coupé. Madame de Lavalette est chez elle, anxieuse et, dans la fièvre de l'impatience, elle attend les nouvelles du Palais. On lui apporte morceau par morceau les impressions d'audience, et, à chaque fois, elle refait avec emportement le plaidoyer en faveur de son mari. L'intérêt est ainsi adroitement aménagé et soutenu jusqu'au dernier messager qui annonce la condamnation à mort.

Le troisième acte est l'acte pittoresque, celui où la comédie anecdotique se pique de donner une idée, sinon des mœurs du temps, au moins de ses modes, de ses goûts et de ses ridicules. Il a plu par la somptuosité des costumes, par l'exactitude du décor, par l'arrangement ingénieux de la mise en scène. Nous sommes aux Tuileries, un jour de réception. Le Roi se rend à la messe. Les ordres les plus sévères ont été donnés pour que Madame de Lavalette ne pût pénétrer jusqu'à lui. Mais le duc de Raguse s'est senti ému de compassion pour elle; il a pris sur lui de la poster sur le passage de Sa Majesté, dont elle pourra s'approcher quand le roi reviendra de la messe.

Par malheur pour elle, Louis XVIII est de fort méchante humeur. Il vient d'être pris d'un accès de goutte; il répond froidement à Madame de Lavalette que la seule faveur qu'il lui puisse accorder, c'est de voir une dernière fois son mari dans la prison et il disparait.

Au quatrième acte, Lavalette attend dans sa prison l'heure fatale. Il est désolé; sa femme n'est pas encore venue le voir. Elle l'avait épousé sans amour; il s'était flatté, lui qui l'adorait, de la conquérir à force de tendresse. Il sentait qu'il n'avait pas encore touché son cœur. Mais tant d'insensibilité en un pareil moment!

La porte s'ouvre; c'est sa femme. Elle l'adore à présent qu'il est malheureux. Elle vient le sauver; toute la mise en scène de l'évasion est réglée avec infiniment d'ingéniosité et d'adresse. Madame de Lavalette une fois son mari dehors attend et compte les minutes. Un bruit de ronde qui passe... il est perdu... non, la ronde s'arrête... le geôlier entre... il faut gagner quelques secondes. Tout cela est très habilement arrangé; tout cela a été joué à ravir par Madame Réjane et par Guitry.

Le dernier tableau est le plus pathétique et le plus neuf.

C'est au ministère des Affaires étrangères que s'est réfugié Lavalette. Un de ses amis, Baudus, qui loge au ministère où il est employé, lui a préparé une cachette, comptant bien qu'on ne viendra pas l'y chercher. Le calcul ne s'est pas trouvé bon. L'enquête rapidement menée par le préfet de police, le comte d'Anglès, a rabattu de ce côté les recherches à faire. Madame de Lavalette sent le danger. Acculée ainsi à la dernière extrémité, elle s'adresse au duc de Richelieu et va pour lui confesser qu'en effet son mari s'est réfugié sous son toit.

« Je vous en supplie, madame, interrompt le ministre, ne me dites pas ce que je ne puis entendre. »

Elle n'en pousse pas moins sa pointe. Tandis qu'elle parle Lavalette entre éperdu. On le traque; il a fui, il est arrivé dans cet appartement; il se trouve devant le duc de Richelieu.

« Monsieur, lui dit le ministre, ce n'est pas moi qui vous ai invité à venir ici; mais enfin vous êtes mon hôte. Voici une porte qui s'ouvre sur un corridor secret, par où vous pourrez gagner une rue qui n'est pas gardée; allez. »

Le prisonnier s'enfuit; à ce moment le comte d'Anglès rentre. On n'a rien trouvé.

« Vous pouvez continuer vos recherches », dit le duc au préfet de police.

Madame de Lavalette s'incline sur la main du ministre, la baise et la toile tombe.

Le succès a été très vif. Réjane est toujours Réjane; Guitry plus étudié et plus puissant qu'à son ordinaire; Maury a tout à fait grand air en duc de Richelieu; M. Numès merveilleux d'exactitude et de pittoresque dans Louis XVIII. Tous les rôles accessoires sont bien tenus. C'est une représentation qui a fait honneur au Vaudeville.

FRANCISQUE SARCEY.

Cliché Boyer.

FLORA (Mlle Mitry Dalti) — ROBIN COSTEAU (M. Decori) — LA MIGNOTE (Mlle Laparcerie) — FRANÇOIS VILLON (Mme Chapelos) — JEHAN DE CONFLANS (M. Cornaglia)

ACTE Ier

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

LES TRUANDS, DRAME EN CINQ ACTES, EN VERS, DE M. JEAN RICHEPIN

Demandez-vous une pièce bien charpentée ? *Les Truands* de M. Richepin ne vous donneront pas satisfaction. Mais admettez-vous au théâtre un divertissement qui ne soit pas purement dramatique, qui vaille surtout par la littérature, et plutôt par l'esprit que par le cœur ? alors vous seriez servi. Le malheur est que la plupart des gens vont au théâtre pour le « sujet », pour le drame, pour l'intérêt, l'action, l'intrigue, le dénouement, tout comme, dans un salon de peinture, le public juge un tableau d'après la scène qu'il représente, d'après l'image.

Le public n'est pas assez littéraire ni dilettante pour s'amuser aux *Truands*, qui sont une œuvre charmante de fantaisie, de repos, de gymnastique de plume, de rimes ingénieuses, de petits vers à panache. C'est à lire.

C'est une œuvre qui sent à plein nez le Normalien qui sommeille toujours chez Richepin. C'est un jeu d'esprit et de savoir. La passion et le sentiment y ont à peine droit d'entrée. Mais la verve et l'ingéniosité y foisonnent, et il y a telles pages qui sont exactement ce que nous appelions, dans nos farces de la rue d'Ulm, des « Canulards », c'est-à-dire des jeux d'extravagance, de truculence, de sonorités bullifères et de brutalités enguirlandées. Au fond, c'est le sublime de la rhétorique agréable ; c'est le fin du fin de l'humanisme. Cela sent le Collège de France, avec un relent de place Maubert. C'est toujours Richepin, avec son amusant mélange, le Normalien et le gueux, le poète et le claquepatin, l'érudit et le tzigane de la Thiérache, le dilettante et le portefaix de Bordeaux, l'helléniste et le gamin de Belleville ; il a été tout cela, et il lui est resté de tout un peu ; comme les étudiants du XIVe siècle, il porte le justaucorps mi-parti, bleu céleste par ici, et lie de vin par là. Jamais on ne vit un si piquant mélange d'érudition et de populacerie ; sa Muse est retroussée, a les bras rouges, des savates trouées et des airs canailles, mais elle parle grec et latin, et elle appelle François Villon, qu'elle a lu, « ma petite crotte ».

Le gros public demeurera fermé au charme de tant de talent, si neuf, si original, si piquant. Tant pis pour lui. Les lettrés, les intellectuels prendront plaisir à ces rimes libres et fantastiques.

Plusieurs influences ont évidemment hanté Richepin pendant la gestation de cette œuvre, dans laquelle on retrouve trace de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, et aussi de *Cyrano de Bergerac* de M. Rostand, dont le nez passe un peu à travers le premier acte, avec, au bout, une petite ballade concurrente au nez de Coquelin :

> Ton nez va devant,
> Suis ton nez.

Mais les effets de nez ne sont pas de ceux qui sont inépuisables. Une autre influence, c'est celle de Richepin lui-même sur lui-même. Robin Costeau, roi des *Truands*, c'est toujours Decori le Chemineau, avec transposition dans le recul du passé. C'est une seconde mouture. Café repassé ne vaut pas l'étrenne.

Vous raconter la pièce ? Mais cette pièce n'est pas faite pour être racontée. Ce qui s'y passe ? Qu'est-ce que cela vous fait ? D'abord, vous l'avez lu dans les feuilles, et puis est-ce qu'on raconte un opéra ? Or, ceci, c'est un opéra lyrique sans musique ;

c'est un tissu doré et brodé de morceaux de bravoure ; que nous importe la trame de fil gris et grossier ?

Ce qu'on en retient, c'est des visions de costumes, de décors, d'attitudes, et des échos de rimes amusantes ; c'est la grande salle d'école du XVe siècle, les élèves en justaucorps assis sur la paille, Robin Costeau, revêtant l'hermine, et répandant du haut de la chaire un sermon macaronique, comme c'était l'us alors, François Villon faisant la mauvaise tête et se préparant déjà, par sa paresse, les remords qu'il exprimera plus tard :

> Ah ! bien, si j'eusse estudié
> Au temps de ma jeunesse folle !
> Je ressemblais l'arondelle qui vole...
> Je faisais le mauvais enfant...

Il fait le mauvais enfant et s'embauche parmi les Truands. L'École envahie donne un instant la vision de la fameuse cour des ribaudes ; mais ce côté n'a pas été tiré en lumière. C'est dommage ; on regrette ainsi plusieurs tableaux, l'attaque du trésor de Notre-Dame, la scène de danse au cabaret quand la ribaude amuse le guet pour laisser le champ libre aux voleurs et que le jeune Michault, par une délicatesse imprévue dans ce monde de gueux, s'oppose à cette exhibition des grâces de sa mie devant la soldatesque. Ce sentiment l'honore : par malechance, c'est un défaut de cette pièce, qu'aucun des personnages ne mérite une franche sympathie, tant ils sont tous de vilains compagnons occupés à de pendables ouvrages.

Mais que de couplets harmonieux, rythmiques, habiles, dans ce vers libre si difficile à dire et si sonore !

Il y eut au XVe siècle une école poétique qui eut une importance et une durée qu'on a trop oubliées, et qui a préparé la floraison prosodique de la Pléiade, où notre poésie s'est assouplie et mollement brisée. On l'appelait l'École des *Grands Rhétoriqueurs*. Elle comptait des gens comme Meschinot, G. Cretin et plus tard Marot.

Leurs aspirations étaient celles de nos Parnassiens : la difficulté de la forme, l'acrobatie dans le rythme. Jamais on ne l'a portée plus loin. Ce n'était que calembours, répétitions, rimes *concaténées* ou *équivoquées* ou *redoublées*, battelées, fratrisées et mille autres sornettes.

Banville eût signé ces vers d'alors :

> Camp de taverne et pavois de jambon
> Et bœuf salé qu'on trouve en mangeant bon.

Ou encore :

> Je ronge ici mes croutes et mon lard
> Et je dis : Bien pour nous qui aimons l'art.

Ce fut l'âge d'or des exercices difficiles et des virtuosités :

> La blanche colom*belle belle*
> Souvent je vais *priant, criant,*
> Mais dessous la cor*delle d'elle*, etc.

On voit que Richepin a été modeste dans ses hardiesses poétiques, et qu'il eût pu se livrer à plus de fantaisie sans atteindre la vérité du temps où il a placé son action. Toute une scène où les personnages riment en *ote* sur le nom de la Mignote est tout à fait dans cette note. La langue est riche, opulente, il y coule cette bonne vieille sève de notre français du XVe siècle, dont les mots oubliés sont si expressifs, et seraient de bien meilleurs néologismes à introduire dans notre langage d'aujourd'hui que les vocables anglais ou techniques de l'automobilisme et de l'amateurisme. Richepin a le tour, le ton, la note, le genre de nos vieux poètes, Gringoire ou Villon. Oyez le prévôt et Robin, sitôt pris, sitôt pendu :

> « Va vieux drôle, fais le gamin !
> De la trappe au gibet n'est pas loin,
> Ni la procédure épaisse
> Pour les gens de ton espèce :
> Jugé ce soir, pendu demain. »

Et Robin de répondre :

> « Eh donc ! jusqu'à demain laisse-moi de la marge,
> Ce soir à ta santé, si je veux boire un coup,
> Qu'au moins je le boive à mon goût,
> Lampé d'un trait, la gueule au large,
> Et sans cravate autour du cou ! »

Parlons de l'interprétation, ce qui nous sera l'occasion de pré-

Cliché Boyer. ROBIN COSTEAU (M. Decori).

ciser les détails de l'action. Le rôle principal est celui de Robin Costeau, joué par M. Decori avec verve, ampleur, pittoresque. Le personnage parle beaucoup et de divertissante façon. Il agit peu. Il ne fait même qu'une chose, mais elle est belle et scénique ; il se laisse condamner à mort à la place de son fils par un sublime mensonge et par le sacrifice d'un délicat amour. Le jeune Michault, à seule fin de s'emparer du Trésor de Notre-Dame, a rossé cinq sergents, ce qui est vétille, et tué un diacre, ce qui mérite la corde. Robin s'accuse de cet assassinat et fait témoigner une jeune fille qui l'aime, et qui lui accorde sa délation par amour. La scène de cette héroïque substitution est la plus belle du drame au point de vue de l'action.

La Mignote aime inconsciemment et ardemment le franc et hardi larron qu'est Robin Costeau ; une fois, sous les maisons de bois du pont Notre-Dame, dans un décor qui nous a rappelé des dessous de pont déjà vus, notamment dans le *Hoche*, de Déroulède, La Mignote s'est jetée avidement sur le cœur de Robin. Celui-ci voit qu'elle est à lui et il sait qu'il en fera ce qu'il voudra. Il ne tarde pas à pouvoir user de ce philtre. A plusieurs reprises, nous l'entendons recommander à la jeune fille de

Cliché Boyer. MICHAULT (M. Dorival) MARION L'IDOLE (Mme Tessandier) HUGUES D'ESTOUTEVILLE (M. Céalis) ROBIN COSTEAU (M. Decori) LA MIGNOTE (Mlle Laparcerie) FRANÇOIS VILLON (Mme Chapelas) THIBAULT (M. Janvier)

ACTE IV

répéter après lui ce qu'il dira quand le moment sera venu. Elle promet ne sachant pas, non plus que nous, ce dont il s'agit.

Robin habite une bicoque à la lourde porte fermée; une large fenêtre donne sur la Seine; c'est par là qu'on entre ; on accède à ce repaire en barque, et on y arrive en grimpant à la corde. Voilà du pittoresque de vieille gueuserie.

Et voici la maréchaussée qui défonce la porte; le lieutenant de police accuse Robin du meurtre du diacre de Notre-Dame, et Robin, par sacrifice, pour sauver son fils, qui ne le mérite guère, ne le contredit pas. L'interrogatoire commence ; Marion l'Idole se récuse ; le fils qui est présent réclame ses droits au châtiment et se proclame coupable ; mais il n'a pas de témoins à citer, tandis que Robin prétend avoir eu un témoin à son meurtre ; il cite La Mignote, et lui rappelant sa promesse de lui obéir, il la somme de certifier que le coupable c'est Robin. Celle-ci fait ce sublime sacrifice ; elle envoie l'homme qu'elle aime à la potence par obéissance et par amour : et voici une fort belle situation, pathétique, touchante, neuve, car il n'y a pas de scène dans les œuvres classiques où une femme soit contrainte de livrer son amant par amour. C'était une belle idée ; elle méritait de remplir tout le drame, d'en être le centre, le sommet vers lequel toutes les scènes de la tragédie eussent gravité par une série de préparations et de gradations. Mais non ; le drame ne se dessine que vers la fin, quand il est trop tard. C'est une mode fâcheuse de nos jours ; il en va tout de même dans *Plus que Reine*. On bourre le début avec des scènes accessoires, des bouts de tableaux vivants, des vues pittoresques, des lambeaux de panoramas, des projections d'estampes, comme ici dans *Les Truands*. Les tableaux ont des titres qui semblent tombés du bas d'une vieille eau forte : Vieille école du xve siècle, la Grève devant Notre-Dame, le Chemin de Montfaucon.

Là dedans, de curieux tableaux de mœurs qui sont d'intéressantes reconstitutions, mais qui ne vont pas *ad rem*. Jadis on jouait des tragédies fortes d'intrigue et sans aucun décor. Aujour-

Cliché Boyer. Typographie Lemercier, Paris.

THÉATRE DE L'ODÉON

LES TRUANDS

Flora (Mme Mitzy Dalti)

d'hui on est à l'autre extrême, et on fait des pièces où le décor et le pittoresque et les bouts de scènes de mœurs étouffent la vraie action. On perd à cela deux ou trois actes sur cinq, où l'auteur s'amuse et

Il court le grand galop quand il est à son fait.

C'est comme un repas où tout se passerait en hors-d'œuvre et en menus brimborions. Le goût de la curiosité envahit tout ; l'art dramatique devient bibelotier, et l'on prend trop aisément pour du génie scénique l'art de reconstituer un coin du vieux Paris, que ce soit la Vieille école ou le Palais-Royal en 1793. Le théâtre fait concurrence au diorama ; il s'en repentira.

Le fils, Michault, amoureux de la ribaude La Mignote et jaloux de son propre père, est représenté avec chaleur et ardeur par M. Dorival. Mais le rôle est un peu hésitant de contour. La rivalité amoureuse du père et du fils ne donne pas de résultat et n'est pas fortement traitée. Ce fils semble tout du long détester son père, comme fait sa mère, sans qu'on sache pourquoi. Sa nomination au haut grade de chef des Truands, paraît raccommoder cette amitié filiale bien pâle, mais cela n'est pas dit nettement. D'autre part, son amour pour la Mignote s'efface à la fin, derrière ses exploits de truand. On demeure dans le vague, et c'est de la psychologie à fleur de cœur.

M. Janvier est aimablement philosophe dans le rôle du massier Thibault qui, les étudiants une fois envolés, reste seul à écouter le cours de Jehan de Conflans, composé avec sens et

Cliché Bieger. ROBIN COSTEAU (M. Decori) FRANÇOIS VILLON (Mme Chapelas) LA MIGNOTE (Mlle Laparcerie) THIBAULT (M. Janvier)

ACTE V

portraituré avec humour par l'excellent artiste M. Cornaglia. M. Céalis fait un superbe préfet de police galant et ami du sexe. M. Daumerie est un vaillant truand.

Madame Marie Tessandier fait Marion l'Idole, la déjà vieille maîtresse de Robin, jalouse et folle à demi, qui aime son Robin jusqu'à la haine. Elle a au second acte une scène d'hypocondrie qu'elle a jouée avec un talent puissant. Mais sa psychologie demeure un peu indécise et confuse. La Mignote, la jeune rivale de Marion, aimée de Michault et amoureuse de Robin, c'est Mademoiselle Laparcerie, qui a de la conviction et de la passion vraie. Mademoiselle Mitzy Dalti est charmante et Mademoiselle Chapelas fait de son rôle de François Villon tout ce qu'on en peut faire.

Il y a au moins trois belles parties : au premier acte, la scène du sermon macaronique de Robin ; au quatrième, la scène du dévoûment du père pour le fils ; et au cinquième, les adieux de Robin à la vie, sur la route qui mène au gibet de Montfaucon, dont on aperçoit au loin les pendus noirs. Dans le reste, ce ne sont que de fort beaux vers, d'un tour ingénieux et plein de talent.

Le succès a été considérable le soir de la première représentation. Le rideau s'est relevé six fois à la fin, et une partie du public a hurlé durant un quart d'heure pour forcer l'auteur à venir saluer. Il n'est pas venu, et c'est seulement quand les chandelles furent éteintes que, les cris cessant, la salle fut vidée. Le public des autres salles a modéré tant de fougue.

De jolis décors : l'école, le pont, tout chargé de maisons, sur la Seine, devant Notre-Dame ; le repaire de Robin, la route de Montfaucon. Les amis du vieux Paris ont eu une joie qu'ils ont partagée, sans la diminuer, avec les amateurs de truculente poésie.

Le vulgaire est moins accessible à ce plaisir, mais ce n'est jamais un mécompte pour les poètes, qui ont toujours mis une certaine coquetterie à chanter l'*odi profanum vulgus*. Le mont Parnasse n'est pas à Montparnasse.

LÉO CLARETIE.

Cliché Bieger. BÉATRICE (Mlle Telma) LE MOINE (M. Gresse) HÉRO (Mlle Mastio) LÉONATO (M. G. Beyle) BÉNÉDICT (M. Clément) CLAUDIO (M. L. Beyle) LE ROI (M. Pugère) DON JUAN (M. Isnardon)

ACTE III. — *Le Mariage.*

Théâtre National de l'Opéra-Comique

BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN, OPÉRA EN QUATRE ET CINQ TABLEAUX, D'APRÈS SHAKESPEARE

PAROLES DE M. E. BLAU, MUSIQUE DE M. P. PUGET

Ce n'est pas la première fois que la comédie de Shakespeare, *Beaucoup de Bruit pour rien* (*Much ado about nothing*), est transportée sur notre théâtre. Sans parler du *Béatrice et Bénédict* d'Hector Berlioz, une adaptation élégante de la pièce shakespearienne a été donnée sur le théâtre de l'Odéon, en l'année 1887 : elle était de M. Louis Legendre, et le directeur, M. Porel, avait demandé à Benjamin Godard, aujourd'hui disparu, d'écrire la musique de scène. La pièce avait été montée par M. Porel avec un goût très sûr et nous n'avons pas oublié le beau spectacle qui nous fut offert alors.

La scène est à Messine ; l'époque, du XVe au XVIe siècle, en vertu de ce charmant *ad libitum* de Shakespeare qui donne plus de jeu à la fantaisie. Grande agitation dans la maison de Léonato, gouverneur de Messine. De jeunes seigneurs, de gentes damoiselles se penchent sur les balustrades d'une galerie donnant sur la mer, pour voir entrer dans le port une caravelle dont on entend retentir les salves. Elle amène le roi d'Aragon, don Pèdre, qui fait escale en rentrant dans ses États, au retour d'une guerre quelconque. Le voici lui-même chez le gouverneur, avec son frère don Juan, avec son ami Claudio, avec Bénédict, son compagnon d'armes, et avec d'autres seigneurs de moindre importance. La fille de Léonato, Héro, et sa nièce Béatrice viennent saluer leurs hôtes et leur offrir des fleurs.

Claudio, à leur passage à Messine, s'était complu à la gentillesse de Héro, « enfant encore, aux grands yeux étonnés ». Il la retrouve presque femme et c'est pour eux le coup de foudre. Don Juan s'en aperçoit. Sans avoir rien, d'ailleurs, de son célèbre homonyme, don Juan, dont l'âme est méchante, pour qui faire le mal est un besoin, qui ne supporte pas les bienfaits de son frère, don Juan ne peut assister au bonheur d'autrui et il rêve, tout de suite, de le traverser. Bénédict, de son côté, retrouve Béatrice, avec laquelle il était déjà en commerce de taquineries, comme il convient à des amis d'enfance. Ils échangent quelques brocards et les voilà convaincus, une fois de plus, qu'ils ne peuvent se souffrir.

La double action se noue. Le roi, paternel et enjoué, pavé de bonnes intentions, veut que les fêtes données en son honneur soient pour les autres un bonheur : il pousse Claudio, un peu timide, dans les bras de Héro, que lie une chaste réserve, et il songe à quelque manège ingénieux pour réunir dans un même honnête nœud Bénédict et Béatrice.

Ainsi se déroule le premier acte, dans une exposition nette et précise. Tandis que les deux fiancés, bien vite persuadés, s'égarent dans le poétique hallier shakespearien, où les inspirent tous les esprits du « Songe d'une nuit d'été », Bénédict erre à l'écart de son côté et Béatrice l'épie du sien, sans bienveillance. Le roi et le gouverneur feignent de venir causer en secret dans ce jardin où chaque bosquet et chaque colonne cache un curieux. En passant devant la cachette de Béatrice, ils plaignent Bénédict : « Pauvre garçon ! Las de se consumer pour cette cruelle, il va nous quitter ; il va se faire tuer chez les Turcs ! » Et quelques pas plus

loin s'arrêtant devant le bosquet où se dissimule Bénédict : « Cet étourdi ne voit pas, ce dédaigneux néglige l'amour sincère de Béatrice. — Pauvre fille ; elle n'y peut tenir ; elle ira au couvent... » Ainsi ces deux bons gentilshommes tendent pour le bon motif le filet où... les deux oiseaux vont se prendre incontinent. Et à peine ceux-ci ont-ils quitté la place, déjà sur le pied de paix, que Héro et Claudio sortent d'un bois plus secret et se disent les derniers mots de l'éternel duo, qui se chante du Paradis terrestre au Jugement dernier. Ils se quittent, non sans peine : ce sont les dernières heures de la séparation ; demain, ils seront unis. « Que je suis heureux ! » s'écrie Claudio en tombant presque dans les bras du roi et de don Juan qui surviennent. — « Heureux ! dit don Juan à part ; l'insensé ! » Il a trouvé, en effet, machiné la catastrophe, qui surgit entre la coupe et les lèvres des amants. Un homme à lui, Borrachio, ivrogne, cupide, fait pour les basses besognes, s'est laissé convaincre par l'argument irrésistible. Il a, le soir, des rendez-vous avec la suivante d'Héro. Il l'amènera, comme jeu, à se montrer avec lui à la fenêtre, sous les habits et le voile de sa maîtresse... Don Juan retient alors au jardin Claudio et le roi. La fenêtre s'ouvre. Deux formes apparaissent. Des paroles passionnées s'échappent et viennent frapper au cœur le malheureux Claudio. Il ne doute pas d'avoir vu sur le balcon Héro avec un amant : il ne se sent plus de force que pour se venger. Le trop confiant roi jure de l'y aider.

Cliché Boyer. LE ROI (M. Fugère)

Aussi, le lendemain, à l'église, quand le prêtre demande aux deux fiancés agenouillés le mot de consentement, quand il dit à Claudio : « Devant Dieu, qui permet que j'accepte en son nom, messire, vous déclarez prendre dame Héro, que voici, pour votre femme ? » Claudio s'écrie : « Non ! » Et, au milieu de l'indescriptible émotion des assistants, du désespoir de Héro et du vieux Léonato, le roi, descendu de son trône, vient témoigner pour Claudio et dit : « J'ai vu ». Le père, lui-même, courbe la tête : « Le roi ne peut se tromper ». Seuls Béatrice et Bénédict ne croient pas à la faute de Héro et soupçonnent une traitrise. « Je la vengerai ! » s'écrie le jeune homme, et il quitte l'église, tandis que l'espiègle Béatrice, dans les larmes, veille Héro, évanouie, tenue pour morte et déjà enve-

Cliché Boyer. ACTE Ier. — DON JUAN (M. Isnardon)

Cliché Boyer. ACTE II — BÉATRICE (Mlle Telma)

Cliché Boyer. LE MOINE (M. Gresse) HÉRO (Mlle Mastio) LÉONATO (M. G. Beyle) BÉATRICE (Mlle Telma)

ACTE III. — *Scène finale.*

Cliché Boyer. HÉRO (Mlle Mastio) LÉONATO (M. G. Beyle) BÉATRICE (Mlle Telma) CLAUDIO (M. L. Beyle) LE ROI (M. Fugère)

ACTE IV. — *Cinquième Tableau.*

loppée comme dans un linceul de son blanc voile d'épousée.

L'imbroglio se débrouille de la façon la plus naturelle. Boracchio, bien pourvu d'argent par don Juan, a commencé par se griser abominablement. Des compagnons de bouteille lui racontent la nouvelle, qui court Messine, de la mort de Héro, succombant à sa douleur. Dans le sacripant un ange se réveille ; le roi et Claudio, passant à point nommé devant la guinguette, Boracchio se jette à leurs pieds et avoue l'infamie de son maître.

Comment réparer l'irréparable ? Le roi et Claudio courent à l'église. Devant le lit funèbre, où Héro repose entre les torchères allumées, le roi confesse son erreur, l'amant fait éclater son désespoir. Mais la Providence est clémente. Cet état, que l'on avait pris pour mort, n'était que léthargie. Plus heureuse que Juliette, Héro se réveille aux pleurs de Claudio, et le moine, qui allait bénir une dépouille mortelle, bénit deux cœurs qui battent, deux corps qui vivent. Quatre même : car Bénédict et Béatrice veulent être de la même fête.

∴

Comme tous les compositeurs actuels, M. Paul Puget a été très-préoccupé d'écrire un orchestre non seulement coloré, mais expressif ; sinon très polyphonique toujours, du moins commentant suffisamment les situations, exprimant les sous-entendus, caractérisant les personnages. Sans système de *leitmotive*, et même presque sans rappel de thème, il a souvent atteint son but. La couleur et, pour ainsi dire, l'atmosphère orchestrale qui entoure chaque personnage est bonne en général ; mais aussi, un peu lourde parfois et un peu bien bruyante, notamment au premier acte et au troisième, dans la grande scène de l'église. Il y a des parties de dialogue musical qui en sont obscurcies, et des effets

Cliché Boyer. LE MOINE (M. Grosse) — BÉATRICE (Mlle Telma) — HÉRO (Mlle Mastio) — LÉONATO (M. G. Beyle) — BÉNÉDICT (M. Clément) — CLAUDIO (M. L. Beyle) — LE ROI (M. Fugère)

ACTE IV. — *Cinquième Tableau.*

dramatiques, que le musicien avait dessein de marquer, ne sortent pas assez au milieu de ce déchaînement de sonorités. Il lui eût été bon de se rappeler qu'avec deux trombones seulement, Mozart, dans *Don Juan*, donne toutes les appréhensions du châtiment et de la mort.

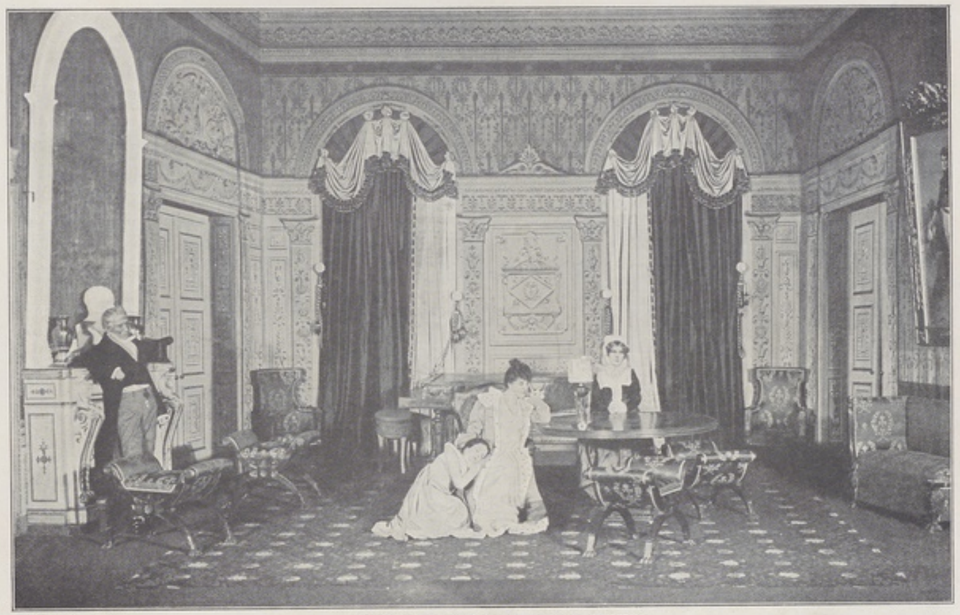
∴

Deux débutantes se présentaient dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Mademoiselle Mastio, qui nous vient de Lyon et de Bruxelles et qui figure Héro, y est une apparition de candeur virginale une sorte de lys élancé, plus lyrique que dramatique, avec une voix claire et pure. Mademoiselle Telma, qui débutait aussi dans le rôle de la brune et malicieuse Béatrice, s'y est montrée piquante : elle est bien dans le rôle et on peut être assuré de son succès à venir. M. Léon Beyle, tendre ou violent, est bien le Claudio voulu par les auteurs. Dans le Roi, on ne trouve pas les caractères que M. Fugère a l'habitude d'incarner : l'artiste n'y est pas moins excellent, tantôt de bonhomie, tantôt d'autorité ; c'est, entre tous un maître d'un débit expressif. MM. Isnardon (don Juan) Clément (Bénédict) Carbonne (Boracchio) Gaston Beyle (Léonato) complètent un ensemble très-distingué.

Tous les personnages apparaissent dans des costumes, qui sont pleins de goût dans leur originalité. M. Bianchini les a dessinés et réussis. Il a combiné notamment une délicieuse toilette de mariée pour Héro, la calomniée rayonnante d'innocence.

Il faut noter et louer beaucoup la part de collaboration du directeur du théâtre, M. Albert Carré : mise en scène brillante, ingénieuse, plantations de décors, groupements pittoresques, déploiement inattendu de cortèges sur cette scène si exigüe de l'Opéra-Comique. C'est certainement au théâtre de la place Boieldieu que se voit, en ce moment, l'art le plus joli, pour la mise en scène.

ADOLPHE ADERER.



Cliché Boyer. BAUDUS (M. Lérand) — JOSÉPHINE DE LAVALETTE (Lucyenne) — Mme DE LAVALETTE (Mme Réjane) — Mme DUTOIT (Mme Caron)

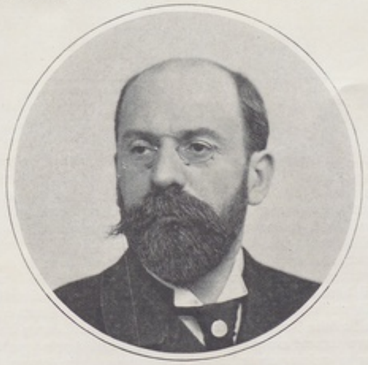
ACTE II

THÉATRE DU VAUDEVILLE

MADAME DE LAVALETTE, PIÈCE EN CINQ ACTES DE M. ÉMILE MOREAU

Dans mon enfance, aux messes de l'église de la Trinité — qui n'était du reste alors qu'une simple chapelle sur l'emplacement de laquelle s'élève aujourd'hui, ironie de la bâtisse, une salle consacrée aux danses fringantes — on m'a montré deux dames mystérieuses.

L'une était la fille très respectable, paraît-il, « d'un homme au nom duquel la rumeur publique accolait depuis un demi-siècle l'épithète d' « assassin ». L'autre était la fille de Madame de Lavalette. (Lisez *Madame* LAVALLETTE, car je ne sais pourquoi M. Moreau lui donne du *de* et lui coupe une L). Je ne me rappelle presque pas la première, qui ne faisait rien d'ailleurs pour fixer l'attention, mais je n'ai pas oublié la curiosité passionnée avec laquelle mes regards de bambin se détournaient de la contemplation de l'autel pour suivre les faits et gestes dans l'église de la dame dont on m'avait dit : « C'est la fille de celle qui a sauvé son mari, condamné à mort, en se substituant à lui dans sa prison ».



Cliché Bouyer-Burg.

M. ÉMILE MOREAU

Il y a quelques mois de cela, comme dit l'autre ; mais les impressions de l'enfance passent avec raison pour tenaces. Et celles-ci m'ont toujours tenu en émotion sur ce drame, éminemment propre à être transporté au théâtre.

On sait dans quelles circonstances Lavallette fut mis en prison. Accusé, après la chute de Napoléon, en 1815, de s'être emparé à main armée de l'Hôtel des Postes, il comparut, sous l'accusation de crime de haute trahison, devant le jury de la Seine, qui lui appliqua le verdict le plus rigoureux : il fut condamné à mort.

Les trois premiers actes de *Madame de Lavalette* nous amènent à ce point précis où l'ancien directeur général des Postes n'a plus qu'à attendre l'arrivée d'un geôlier venant lui dire que le couperet de Samson l'attend.

Le rideau se lève sur l'intérieur des époux Lavalette. Nous sommes tout de suite présentés aux personnages amis du ménage venant apporter les bruits du dehors, peu rassurants pour la sécurité de l'ancien serviteur de l' « Ogre

de Corse », car la réaction royaliste sévit. Ney et Labédoyère ont été fusillés. L'ancien directeur des Postes est suspect. La haine de son successeur, le comte Ferrand, le poursuit. Le préfet de police, le comte d'Anglès est sur ses traces. Madame de Lavalette s'inquiète. Son mari la calme de son mieux, mais sans grande confiance personnelle. Et en effet, à la fin de l'acte, les appréhensions des amis de la maison se trouvent justifiées. Le comte d'Anglès lui-même — mettons d'Anglès — vient signifier à l'ancien fonctionnaire bonapartiste qu'il est son prisonnier.

Au second acte, qui se passe dans le même décor, s'agitent encore les amis, venant minute par minute, tenir Madame de Lavalette au courant du sort de son mari, jugé par la Cour d'assises en ce moment. Ces renseignements successifs sont confus, contradictoires, mais généralement pessimistes. La pauvre femme veut tout de même espérer, contre toute espérance, jusqu'au moment où la fatale vérité lui est apportée. Lavalette est condamné à mort. Cette révélation, — donnons-nous la satisfaction de le déclarer tout de suite — plonge la malheureuse dans un désespoir, un anéantissement de tout l'être que rend Madame Réjane avec la puissance tragique d'une Rachel ou d'une Ristori.

Elle se redresse cependant, cette effondrée, et avec quel admi-

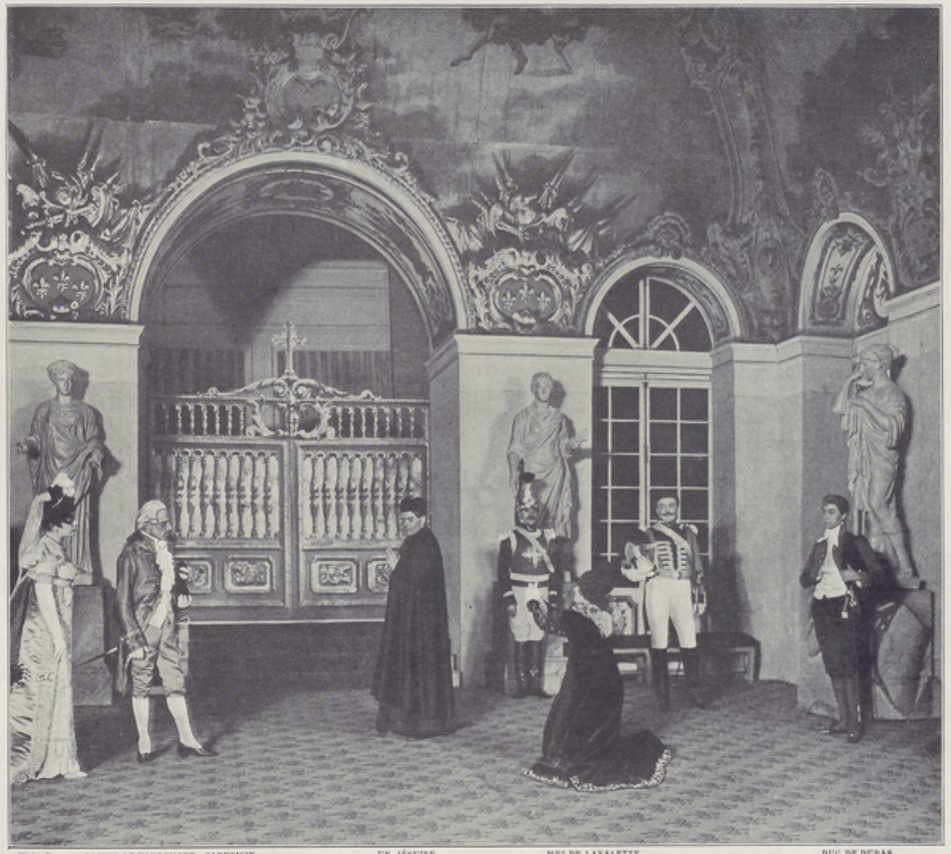
Cliché Bayer. PRINCESSE DE VAUDEMONT (Mme Archainbaud) — CARVOISIN (M. Gildes) — Mme DE LAVALETTE (Mme Réjane) — DUC DE RICHELIEU (M. Maury) — LOUIS XVIII (M. Numes) — UN JÉSUITE (M. Rambert)

ACTE III

rable ressort ! à l'acte suivant, où elle vient implorer la clémence royale, au palais des Tuileries, à l'heure où le roi Louis XVIII se rend à la messe. Madame de Lavalette, que le duc de Raguse protège, a été placée sous les pas du souverain, un placet à la main. Le Roi passe calme, souriant, au milieu de sa cour, mais dès qu'il aperçoit la femme qui s'agenouille devant lui, il fronce le sourcil et déclare froidement que tout ce qu'il peut faire pour la suppliante sera de l'autoriser à voir son mari dans la prison. Ce roi Louis XVIII si implacable est-il bien « vécu » ? Il est permis d'en douter. De même, je ne crois pas volontiers la duchesse d'Angoulême aussi méchante que l'a faite l'auteur, jetant un regard dédaigneusement dur à la pauvre femme avant de dire à un officier de service : « Veillez à ce que je puisse passer librement ». Mais il faut faire d'autant plus la part de la passion politique en cette occurrence qu'elle sert la pièce. L'intérêt qui s'attache à l'héroïne s'augmente précisément de toutes les rebuffades dont elle est victime en haut lieu.

Le quatrième acte était le plus difficile à faire, pour la raison que j'indiquais tout à l'heure, à savoir que tout le monde sait que Lavalette se sauvera de la prison grâce à sa femme. Mais il ne faut pas s'exagérer ce danger. Beaucoup de pièces ont plu de tout temps, dont le public savait d'avance le dénouement. Ce qui, du reste, dans l'évasion du prisonnier, devait piquer principalement notre curiosité, c'étaient les détails pittoresques qu'elle appelait, les incidents à faire naître autour d'elle. Sur ce point, nous avons été servis à souhait. Rien de saisissant comme la fin du tableau. Après que Lavalette a quitté sa cellule habillé des vêtements de sa femme, Madame de Lavalette est restée seule, attendant. Une clef grince dans la porte. Un geôlier paraît dans la pièce, éclairée par une lampe unique. Il apporte la « pistole »

machinalement, sans regarder la place où le prisonnier se met d'ordinaire. Madame de Lavalette, dès l'entrée de cet homme, s'est réfugiée derrière un paravent. Le geôlier, croyant Lavalette encore là, adresse une question. Qu'est-ce à dire ? Il n'obtient pas de réponse. Etonné, il redresse la tête et soudain il pousse un cri : Madame de Lavalette a éteint brusquement la lampe. Trahison ! Le geôlier s'élance au dehors. Il appelle à l'aide. Des camarades accourus entrent dans la prison avec des lumières et découvrent la femme du détenu assise à la place du détenu disparu. Fureurs, imprécations, poings levés sur le visage de la noble femme, affaissée, immobile dans une détente, épuisée, mais regardant bien en face ceux qui la menacent, et parmi eux,



Cliché Bayer. PRINCESSE DE VAUDEMONT (Mme Archainbaud) — CARVOISIN (M. Gildes) — UN JÉSUITE (M. Rambert) — Mme DE LAVALETTE (Mme Réjane) — DUC DE DURAS (M. Demanse)

ACTE III

le plus exaspéré de tous, car c'est lui qui a le plus à perdre à une évasion opérée sans sa permission, le préfet de police, sur la déconvenue effarée duquel le rideau tombe gaiement.

Si, comme je l'ai dit en commençant, l'auteur a respecté l'histoire vraie en tout ce qui touche au dévouement de Madame de Lavalette, sa fantaisie pouvait se donner plus de carrière pour la suite de cet heureux coup d'audace. C'est ainsi qu'au dernier acte le duc de Richelieu devient dans la pièce le bon génie du couple Lavalette, ce qui, du reste, n'a rien d'invraisemblable, et alors comme premier ministre d'une part, et d'autre part comme galant homme doublé d'un brave homme, il se trouve placé dans une délicate position. C'est dans l'hôtel même des Affaires étrangères, qu'habite le duc, que Lavalette s'est réfugié, car de tout temps il n'y a jamais eu de plus sûr asile pour un proscrit que le domicile du proscripteur, attendu que c'est le dernier endroit où il sera recherché. Ce qui de plus a aiguillé Lavalette une fois libre vers le ministère des Affaires étrangères, c'est qu'il y retrouvera deux royalistes de ses amis qui ont favorisé sa fuite, M. de Baudus et M. Bresson, ce dernier fonctionnaire du ministère dont M. de Richelieu est le chef. On n'est jamais mieux trahi que par les siens. Ce qui donne au duc de Richelieu l'occa-

sion d'intervenir, c'est que d'Anglès a pu découvrir cette retraite, ce qui l'autorise à y perquisitionner. Tout semble perdu. Heureusement Madame de Lavalette est encore là pour sauver une seconde fois son mari. Seule avec le duc de Richelieu, elle l'implore avec tant d'éloquence que le ministre donne à Lavalette les moyens de s'éloigner. On sait — et ici l'histoire retrouve ses droits — que l'ancien fonctionnaire bonapartiste ne fut jamais repris par la police d'Anglès et qu'il put même se tenir en lieu sûr jusqu'à la Révolution de 1830, date à laquelle il revint à Paris sans encombre.

***

L'auteur de *Madame de Lavalette* a collaboré à *Madame Sans-Gêne*, et il ne m'en voudra pas si je laisse entendre que, pour cette dernière pièce, il n'a pas à se plaindre d'avoir travaillé avec Sardou; mais l'œuvre actuellement jouée au Vaudeville n'en témoigne pas moins d'un mérite particulier très appréciable chez M. Emile Moreau. Cet écrivain est homme de théâtre au premier chef. De plus, il a le sens des sujets historiques, et en les traitant avec le souci des convenances qu'il faut, il exploite avec art les situations qu'ils comportent. Je connais peu de tableaux de théâtre aussi émouvants que la découverte de l'évasion. Le cœur est littéralement serré pendant tout le temps que les geôliers courent, affolés, à la recherche du fugitif. Très émouvant aussi le dernier acte, qui n'était pas facile à mettre au point, l'intérêt semblant épuisé après le bon tour joué aux policiers.

Mais l'auteur ne me saura pas mauvais gré davantage de dire qu'il a trouvé dans le directeur du Vaudeville une collaboration dont il a également à s'applaudir. Tout Paris voudra voir une des mises en scènes les plus riches, les plus sincères, les plus artistiques qui aient reconstitué une époque. La Monarchie de 1815 revit tout entière dans son éclat, à cette cour des Tuileries, dans ce magnifique vestibule sur lequel donne la grille fermant la chapelle royale. Toutes les Parisiennes auront le grand désir de braquer leurs lorgnettes sur les toilettes des princesses et des grandes dames se rendant à la messe. La duchesse d'Angoulême, notamment, — à toute Altesse tout honneur — est admirable de vérité historique dans sa robe fourreau à grande traine en satin blanc, et avec son gros turban orné de plumes blanches, posé sur les cheveux comme coiffure. Elles observeront, question d'étiquette, que toutes les dames sont décolletées en plein jour. On connait, au Vaudeville, son protocole, même celui qui remonte à tout près d'un siècle.

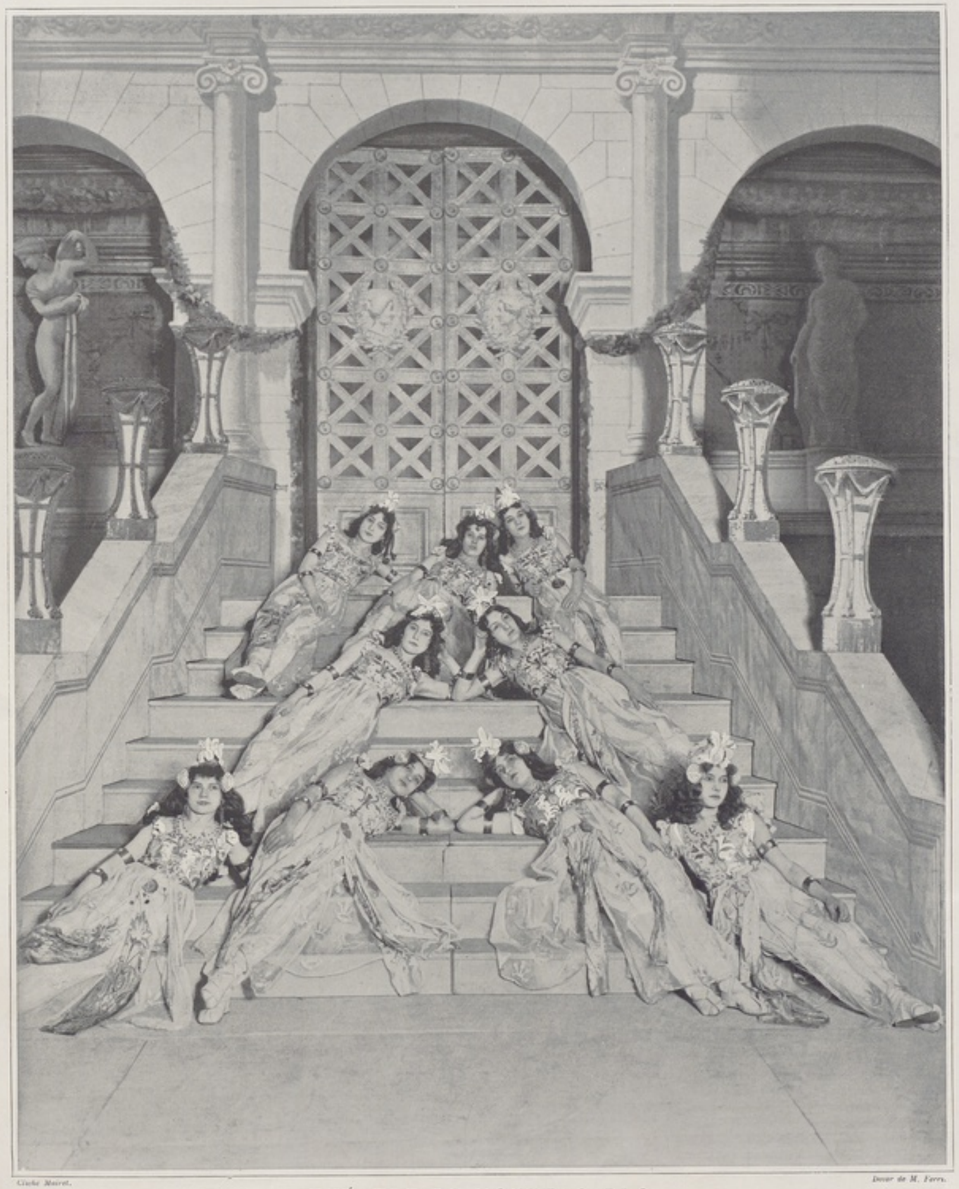
Cliché Boyer. JOSÉPHINE (Lucyenne) — Mme DE LAVALETTE (Mme Réjane) — BAUDUS (M. Lérand) — LAVALETTE (M. Guitry) — ANGLÈS (M. Grand) — LAFONT (M. Leubas)

ACTE IV

Que dire de Madame Réjane, sinon qu'elle éclaire encore ces merveilles de mise en scène par la magie de son talent? Aucune actrice, à l'heure présente, n'a plus de prise sur le public. Aucune ne donne avec plus d'art l'illusion du réel. Ai-je besoin de dire que cette comédienne, qui incarne d'ordinaire si complètement la Parisienne, avec tout ce que ce mot comporte d'esprit léger et de grâce enjouée, s'est surpassée elle-même dans un rôle tout d'énergie, presque masculin. C'est assez dire si elle a révélé une nouvelle face d'un des talents les plus souples dont se soit jamais honoré la scène française.

A côté de Madame Réjane, le Vaudeville nous a montré une troupe digne de tout éloge. M. Guitry n'a pas pu, dans ce personnage forcément secondaire de Lavalette, déployer ses qualités habituelles de pince-sans-rire délicieux. Mais qui se plaindra de l'avoir vu, dans un rôle tout entier de dignité et de distinction, remplir à souhait ce personnage? M. Lérand est un Baudus dessiné avec une conscience parfaite. MM. Maury et Grand font, le premier aimer, le second haïr comme il convient le principal ministre et le préfet de police du roi Louis XVIII. Ce dernier, le Roi, est personnifié par M. Numès, qui s'est soigneusement grimé à cet effet. Il a, du reste, été aidé par la nature. Le nez arqué de cet artiste, qui est, me dit-on, d'origine sémite, peut, à la rigueur, passer pour bourbonien. Une mention spéciale, en terminant, pour les comédiennes Mesdames Caron, Henriot, Avril, Archainbaud, Marlys, Crozet, Lucyenne, Andral et Muraour, qui ont, chacune dans la limite de ses moyens et de son rôle, contribué à cette ingénieuse restauration de la Restauration qu'est *Madame de Lavalette*.

GASTON JOLLIVET.



Cliché Meuret. Décor de M. Ferri.

THÉATRE DE MONTE-CARLO

MESSALINE

ACTE Ier, Scène première — *Les Esclaves attendent le réveil de l'Augusta.*

Cliché Meiret. ACTE Ier. — *Le Palais* Décor de M. Ferri.

LE THÉATRE A MONTE-CARLO

MESSALINE, DRAME LYRIQUE EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX

PAROLES DE MM. ARMAND SILVESTRE ET EUGÈNE MORAND, MUSIQUE DE M. ISIDOR DE LARA

Au cours d'un voyage récent dans nos parages du Sud-Est, il m'est arrivé de passer une soirée au théâtre de Monte-Carlo, où s'interprétait, pour la troisième fois, une œuvre lyrique nouvelle : la *Messaline*, de MM. Armand Silvestre et Eugène Morand, mise en musique par M. Isidor de Lara. Déférant, aujourd'hui, au désir de la direction de cette Revue, je dirai nettement et simplement, en toute impartialité et toute indépendance, les impressions restées en moi du drame, de la partition et de la représentation même. Je ne suis pas de ceux qui sentent, dès qu'il s'agit d'une pièce créée à Monte-Carlo, leur liberté aliénée ou compromise. Où que j'aille et quoi que j'écoute, la mienne demeure intacte. Jamais personne n'a cherché à y porter atteinte et je ne parle qu'à mon gré.

Cliché P. Nadar.

M. ISIDOR DE LARA

La tragédie lyrique de MM. Silvestre, Morand et Isidor de Lara a pour personnage essentiel l'impératrice Messaline. Avant donc de résumer les faits scéniques, il me parait utile de préciser au plus bref le type effrayant fourni par l'histoire.

Entre les monstres absolus et si odieusement divers formés au temps des Césars, deux l'emportent, à mon avis, sur les autres, en épouvantable saillie : une femme et un homme — Messaline et Néron. Néron, toutefois, est plus cultivé, d'une perversité plus savante. Sa corruption se raisonne, se déduit, procède par recherches de raffinement abject. Messaline se laisse aller à ses instincts, se roulant au jour le jour en une sensualité bestiale sur laquelle l'idée ne lui vient même pas de jeter le moindre voile d'art. Elle a passé sa jeunesse parmi des corrompus, mêlée à de familières débauches. Les images qu'on a d'elle la font voir d'une beauté sans noblesse, épanouie en sa chair voluptueuse, toute à l'instant qui court, sans scrupule, sans prévision. Mariée à Claude, rien ne l'attache à cet homme froid et lourd, rêveur nébuleux, historien, philosophe et politicien aux conceptions parfois généreuses, appesanti de grossièretés et de faiblesses. En la faisant impératrice, le sort a livré le monde en pâture à ses appétits effrénés. Il lui faut du plaisir et de l'or à toute heure. Pour se procurer de l'or, elle confisque les biens des riches, elle vend les charges de l'Empire, elle verse le sang. Comme elle ne trouve que le vide au fond de tous ses plaisirs, elle s'enrage à les renouveler. Où qu'elle marche, elle ramasse des amants. On connait leurs

Cliché Meurisse. GALLUS (Mélchissédec) HÉLION (M. Tamagno) MESSALINE (Mme Higgins) BARÈS (M. Bouvet)

THÉATRE DE MONTE-CARLO
MESSALINE. — ACTE II

noms : Montanus, Pompée, Polybe, Sabinus — et vingt autres. Lassée chaque jour, jamais assouvie, selon l'énergique expression du poète, ceux qu'elle a éprouvés, elle les livre à la mort. Point de lendemain avec elle. Juvénal affirme que, tourmentée de l'aiguillon des jouissances, la soif de l'égoût la brûle. Ses cheveux noirs cachés sous une perruque blonde, les seins contenus en des réseaux d'or, on l'aurait pu reconnaitre, plus d'une nuit, aux rangs des Vénus populaires des bouges de Suburre, vautrée, non calmée. Telle ignominie est-elle croyable? Hélas! elle n'est que trop possible.

Pareille créature convient à la scène tragique, ayant, sous ses pas, fait naitre tant de tragédies. On ne la sent rien moins que lyrique. L'aveugle et fatale force de l'impur désir, toujours trompé, renaissant toujours, la mélait aux existences pour les troubler, pour les briser. Autour d'elle se nouèrent des intrigues. Où elle parut les ruines s'entassèrent. Enfiévrée de la quête des jouissances, elle échappait aux pensées humaines et aux douleurs, inconsciente comme les fléaux.

Aussi bien les auteurs du poème ont compris la nécessité de transposer le type en légende. En la licencieuse impératrice, ils ont essayé de montrer une victime non de la perversion amoureuse, mais du rêve d'un impossible amour. Messaline aspire à rencontrer l'homme fort, capable de la subjuguer, de l'absorber et, par la contrainte même, de lui enseigner la vie. De recherche en recherche, c'est l'idéal qu'elle poursuit. Déçue hier, qui sait si le bonheur de l'asservissement ne l'attend pas ce soir ? Une éternelle folie la surexcite et l'emporte. Ainsi la conception se dessine. Je ne sais si MM. Silvestre et Morand y sont venus du premier coup. Çà et là, des hésitations se trahissent. Rien de gênant, au point de vue de la psychologie lyrique, comme les détails de mœurs historiques auxquels on ne peut se dérober. Le poème musical se veut absolument libre dans l'évocation des âmes et le dessein d'événements élevés, au sens légendaire. *Messaline* est un drame d'intention hardie, mais trop composite de développement et d'agencement.

Cliché Mairet. HARÈS (M. Bouvet)
ACTE III

. .

La fiction sort d'un fonds brutal. En voici la substance. Deux Africains sont, récemment, arrivés à Rome, — un gladiateur, Hélion ; un chanteur, Harès. Frères tendrement unis, fils d'un père mort pour sa patrie en combattant les Romains, en eux vit la haine farouche de l'oppresseur. Dans la ville des Césars, ils guettent l'heure des vengeances. Tous deux ont gagné le suffrage du peuple : Hélion, brute superbe, par sa stature et sa souplesse, sa puissance d'athlète et ses constantes victoires aux jeux du Cirque ; Harès, par la douceur de sa voix et aussi par ses chants satiriques contre l'abjecte Messaline. Le chanteur, en dépit de ses satires, représentera particulièrement la sensibilité humaine ; le gladiateur pourra symboliser la force physique susceptible de faire dominer, suivant ses emplois, le bien ou le mal. L'un et l'autre succomberont au caprice de l'impériale prostituée. Que dis-je ? Hélion, jouet d'une erreur affreuse, tuera de ses mains son frère bien aimé. Messaline a fait le désastre en eux comme en tous ceux qu'elle touche.

Pour traiter lyriquement un tel sujet, deux procédés se proposent. Le procédé issu de la poétique wagnérienne, resserrant l'action dans le développement des caractères, s'attachant à tout concentrer, imposant au musicien la rigueur des déductions symphoniques, et le procédé pittoresque, multipliant les épisodes, entrecoupant les faits, cherchant les extériorisations réalistes. Ce mode plus aisé, plus complaisant, moins haut, d'une plus grande variété apparente, est actuellement très en honneur en Italie. L'auteur enveloppe, pour ainsi dire, ses scènes importantes de petits tableaux divers, rendus aussi vifs qu'il se peut faire. Les pièces, en cette forme, deviennent moins essentiellement musicales ; la musique s'y fait nécessairement plus illustrante ; l'agitation, la gesticulation, les illusions d'un spectacle changeant et pailleté y prennent large place. Mes préférences, vont aux dispositions où chant, symphonie et action tendent le plus nettement à s'identifier. *Messaline* appartient, avec une sensible volonté d'élargissement, au concept pittoresque.

Au lever du rideau, l'aube blanchit les jardins du Palatin. Devant la porte d'or, où les fleurs s'amoncellent et où fument les cassolettes, les belles esclaves assoupies attendent l'éveil de leur maitresse. Aux premiers rayons du soleil apparaissent des courtisans singulièrement matineux. Des paroles s'échangent, dures à l'épouse de Claude, dont on n'ignore pas les frasques aux bouges de Suburre. Nous apprenons que, dès l'aurore, la ville s'est mise en rumeur, fanatisée par les chants de Harès et qu'un parti de rebelles se dirige vers le palais. L'Impératrice, à ce moment, descend l'escalier de marbre. Des cris éclatent au dehors. Elle fait introduire auprès d'elle le chef des factieux ; elle lui ordonne de chanter pour elle sa cruelle chanson. Harès obéit. Sera-t-il châtié ? Non. Il sera l'amant du jour.

Cet acte d'exposition commence, à mon avis, par une vision poétique un peu trop vague, suivie d'allées et de venues et de conversations qu'on souhaiterait plus significatives. Il n'eût pas été impossible d'imaginer une entrée en matière plus typique, plus particulière au personnage principal et plus révélatrice. L'invention de l'émeute matinale est si peu féconde que les auteurs s'en débarrassent aussitôt. Les émeutiers se bornent à reprendre, dans les coulisses, le refrain de la chanson. Mais si le véritable intérêt dramatique se resserre dans la situation établie entre Harès et l'Impératrice, le mieux eût été, même au strict point de vue lyrique, de la dégager totalement des contingences.

Deuxième acte. — Le soir, au quartier de Suburre. On célèbre la fête orgiaque du Bacchus indien. Il passe et repasse sur la scène des cortèges et des danses. Les incidents se suivent ou s'entremêlent : amours et beuveries de cabarets, jeux et disputes, galanteries d'ordre divers, intervention de la police romaine... On fait connaissance avec le gladiateur Hélion, acclamé par le peuple et consolant son frère, repoussé déjà par Messaline. L'Impératrice elle-même vient à paraitre sous un déguisement. Quelques débauchés la poursuivent sans la reconnaitre. Elle appelle au secours : Hélion fait tête à la multitude et la sauve. Au fort de ce tumulte, Harès aperçoit la souveraine aux bras de son frère. C'est le gladiateur qui va supplanter le chanteur.

A l'acte suivant, Messaline a conduit sa conquête en sa petite maison des bords du Tibre. Harès se présente : elle le fait précipiter dans le fleuve. Parmi les musiques, grisé de parfums, ne se doutant point de ce qui s'accomplit, Hélion se sent dompté, anéanti de langueur... Puis, soudain, le décor change. Nous voici sur l'autre berge du fleuve, sous la nuit étoilée, en face de la demeure éclairée où se consomme l'impériale infamie. Des bateliers retirent de l'eau un homme qui se noyait. Harès revient à lui ; il reprend conscience de ce qu'il a vu. Demain, il tuera Messaline... Et ce tableau s'achève dans la solitude, à la molle clarté des astres, au murmure lointain de voluptueuses chansons.

Enfin, le dénouement nous amène au cirque dans la loge de la Cour. Le gladiateur ayant appris la disparition de son frère vient le réclamer à l'indigne épouse de César. Vaincue à son tour, Messaline est bien près de l'aimer autant qu'il peut être en elle. Hélion est terrible. Mais, brusquement, apparait Harès, armé pour le meurtre de la prostituée. Hélas ! sur lui, d'abord, s'abat le poignard d'Hélion. Et le gladiateur, affolé de désespoir, se précipite dans le cirque pour y mourir, tandis que Messaline repousse d'elle le cadavre...

Plus d'incidents accessoires en ce dernier acte. Rien que le fait. Les auteurs ont rompu tout à coup à leur méthode. Peut-être même, après ce qui précède, la rupture est-elle trop complète, car on ne comprend guère cet isolement de la souveraine en sa loge officielle. Je n'insiste pas. On a vu la succession des épisodes

Cliché Mairet. HÉLION (M. Tamagno) MESSALINE (Mme Héglon) Décor de M. Ferri.
ACTE IV

et le système dramatique. Assurément, la donnée n'est pas banale. Il ne servirait de rien de s'attarder aux détails.

. .

Si j'ai fait une si grande part à l'analyse du poème, c'est que, suivant la doctrine acceptée aujourd'hui, tout part du poème et tout y revient. Or cette justice est due à M. de Lara qu'il n'a rien négligé pour lier sa musique aux situations et aux paroles.

Le compositeur est d'origine anglaise et, m'a-t-on dit, d'éducation italienne. A ses débuts, il s'était fait à Londres une renommée toute spéciale en écrivant des mélodies qu'il chantait lui-même en perfection. Ses premiers essais au théâtre ont été *Amy Robsart* et la *Lumière de l'Asie* — deux partitions que je ne connais point. Par contre, j'ai entendu de lui une *Moïna* en deux actes, à laquelle j'ai pris peu de plaisir. *Messaline* accuse sur cette œuvre un progrès véritable. Les idées sont plus soutenues et mieux enchaînées ; les effets plus naturels ; les sonorités instrumentales plus distinguées et plus discrètes. Le parti-pris de

suivre le drame pas à pas, exactement, y domine tout. L'artiste est absolument conséquent avec lui-même. J'ajoute qu'il est toujours d'une extrême sincérité. Il se donne visiblement tout entier avec le souci de faire, non mieux que personne, mais de son mieux. Et cette absence de prétention n'est pas aujourd'hui commune.

La prédilection de M. de Lara pour le chant résulte de son éducation, de son tempérament et de son talent de chanteur. Pourtant, sa mélodie se rajuste, à l'ordinaire, plus au mode français qu'au mode italien.

La recherche du caractère vocal influence jusqu'à ses interludes d'orchestre. Mais, à côté de la phrase proprement mélodique, la déclamation joue un rôle évident dans sa préoccupation. Cette déclamation est souvent expressive et généralement bien accentuée.

On ne saurait, du reste, imputer au compositeur certains remplissages que lui impose une versification parfois trop verbeuse et substituant, par places, le poète qui écrit aux personnages qui parlent. L'observation s'applique surtout au rôle du gladiateur. Rien ne montre mieux à quel point la franchise musicale tient à la justesse du parler initial.

Il ne conviendrait pas de demander à un ouvrage d'esprit non wagnérien une arbitraire appropriation de la technique wagnérienne. M. de Lara n'use point de *leitmotive*, au sens précis du terme : il n'emploie que des motifs caractérisant, dans sa pensée, l'entité de ses personnages, et il les présente non symphoniquement, mais en rappels. Tel est le thème du gladiateur, lequel a, certainement, l'aspect rude et fort. J'ai déjà dit qu'en ce mode de théâtre, la musique est « illustrante ». Mais ces rappels n'en ont pas moins un rôle expressif et voulu qui a sa portée scénique. En outre, l'auteur, attentif aux mouvements, s'attarde à les souligner par de nombreux interludes, tantôt poétiques, tantôt purement pittoresques, rythmant le jeu muet des acteurs. Les intentions s'attestent, à l'occasion, par des timbres particuliers, témoin la trompette en sourdine insistant sur la chanson contre Messaline ou nous la rémémorant.

A un point de vue plus large, j'ai remarqué pour la première fois l'intervention d'un instrument susceptible d'entrer dans une foule de combinaisons et de donner aux basses un mordant assez curieux : la contrebasse clarinette.

D'une façon générale, cette œuvre répond en somme à ses principes. Elle est ce qu'elle veut être en action et en couleur. Je sais par où elle pèche ; je ne la juge par comparaison à nulle autre. Mais la mémoire me reste de pages langoureuses comme le chant des esclaves nubiennes modulant leur mélancolique *Leïl-Leïla ;* de pages où les sons évoquent un état de paysage, comme ces chants entendus, par la nuit étoilée, sur le Tibre miroitant, et de pages âpres, où s'étrangle une douleur sourde comme en telles parties du dernier acte. Et je n'éprouve plus nul besoin de disserter. L'artiste a dit ce qu'il avait à dire.

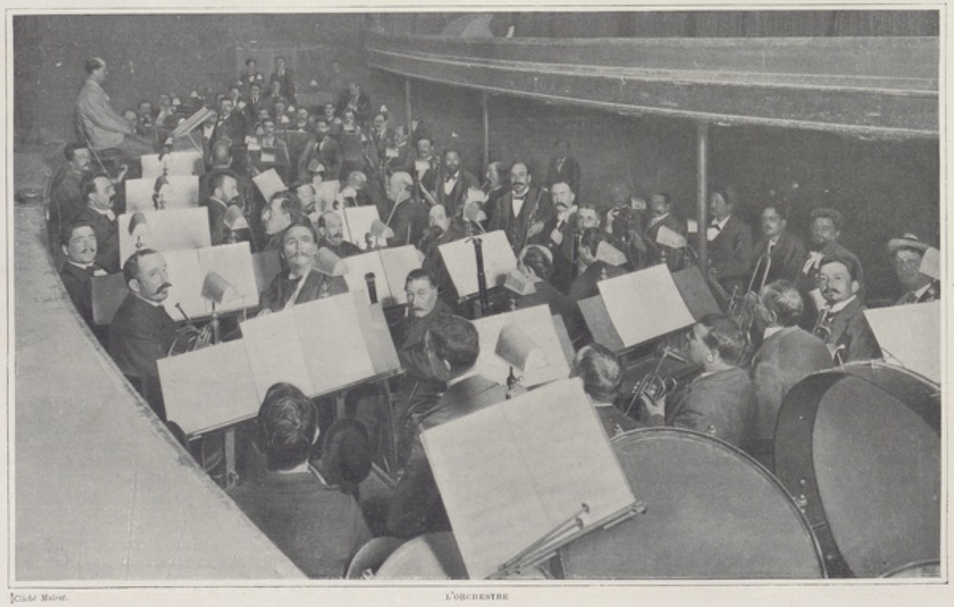
* * *

Messaline a été chantée, jouée et mise en scène presque en tout supérieurement.

Madame Héglon marquait le type de l'aventurière couronnée d'un signe de beauté hardie, d'étrangeté ondoyante et perverse. Dans le rôle du gladiateur, M. Tamagno, le prince des ténors d'Italie, déployait sa voix extraordinaire, qu'on voudrait voir seulement au service d'un style plus pur. A rendre le personnage de Harès, M. Bouvet se montrait chanteur accompli. M. Soulacroix, de son organe velouté, détaillait les sentences d'une douteuse philosophie d'un débauché romain, courtisan au Palatin, effronté à Suburre. Mademoiselle Leclerc roucoulait à délices sa longue cantilène de harem. Les chœurs étaient solides et nourris. L'orchestre, conduit par M. Jéhin, sonnait sans reproche. On avait les yeux emplis de beaux et mouvants spectacles : brillants décors, riches costumes, prestiges proches et fuyants.

Telle fut, en toute vérité, la représentation à laquelle je me trouvais et tel est, très sincèrement, le sentiment qui m'est demeuré du drame.

L. DE FOURCAUD.



Cliché Mairet. L'ORCHESTRE

Cliché P. Nadar. Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE DU VAUDEVILLE

LE LYS ROUGE

Thérèse. Mme Réjane.

La Mode au Théâtre

L'événement théâtral de ces derniers temps — au point de vue toilettes — c'est la pièce du Vaudeville, le *Lys rouge*. La principale interprète, c'est Réjane, et vous savez qu'en fait de toilettes, Réjane tient à être impeccable.

Dans le *Lys rouge*, elle en montre cinq, — autant qu'il y a d'actes. Et chacune est une merveille — mieux que cela : un modèle à admirer, à étudier et à suivre.

Je les décris, pour mes lectrices, l'une après l'autre, avec la certitude que celles qui les ont vues les reconnaîtront, avec l'espoir que celles qui n'ont pu aller les voir sauront les reconstituer.

Voici d'abord une délicieuse toilette en guipure blanche sur mousseline de soie jaune. Haut volant de dentelle retenu par un ruché en mousseline de soie jaune. Grande étole ajustée devant et derrière, en crêpe de Chine bleu ciel découpé en guipure Renaissance ; ceinture de velours noir et turquoises. Nœud de tulle noir, retenant des turquoises tombant en grappes. Col et épaulettes de guipure Renaissance faisant berthe derrière.

Puis un vêtement original en mousseline de soie Parme, rehaussé d'applications de feuilles de guipure en relief. Grand col froufrou. Pans en mousseline de soie blanche doublée de mauve et garnie de petits velours noirs. Haut volant de dentelle. Ceinture intérieure en mousseline de soie mauve, se nouant devant, à volonté. Ce vêtement, cintré derrière, n'a de manches que les épaulettes.

Mlle DRUNZER (du Vaudeville)
Rôle de la Princesse dans *Le Lys Rouge*.

Troisième toilette, en mousseline blanche brodée très délicatement, découpée sur de la guipure blanche sur transparent rose. Manches de guipure sur les bras nus. Simple petit châle très étroit, noué devant par une rose blanche, en mousseline de soie mauve, légèrement brodée d'or et de diamants au bord.

Délicieuse, la quatrième, dans son exquise simplicité. Corsage à la vierge en crêpe de soie rose de deux tons monté en petits plis autour d'un col de fine guipure. Ce corsage est traversé par une bande de même guipure. Ceinture de satin rose, fermée de roses blanches sur le côté. La jupe, unie, très collante et très ample en même temps, est également en mousseline rose peinte de feuillages et d'hortensias bleus.

Enfin, comme cinquième toilette, une adorable robe d'opéra en crêpe de Chine blanc, brodé très en relief de grands lys blancs, légèrement diamantés. La robe princesse se termine, en haut, en corselet bordé d'un massé de paillettes d'argent. Le haut de la robe, en tulle blanc drapé en travers, retient un lys rouge en cabochon, brillants et rubis. Bretelles de perles et diamants, retenant le corsage sans manches.

Ce lys rouge, qui a donné son nom à la pièce, est une œuvre capitale. C'est de lui que miss Bell (Suzanne Avril) disait à Réjane :

« Oh ! ce lys est magnifique. Mais il a quelque chose de cruel ! »

Nos lectrices, dans la grande page en couleurs qui donne le portrait en pied de Réjane, pourront juger de la vérité de cette appréciation en examinant la reproduction du bijou qui se trouve dans un cartouche, au haut, à gauche. Le lys rouge — joyau — est l'œuvre de MM. Risler et Carré, deux jeunes joailliers artistes, Faubourg Saint-Honoré. Si la pièce ne se joue plus, le bijou restera comme la consécration de leur talent.

Je passe aux toilettes, également très remarquables, de Mademoiselle Suzanne Avril. D'abord un costume en cachemire drap tourterelle. Bolero très court garni de tresses de soie, s'ouvrant sur un gilet ajusté en panne mordorée. Chemisette à la *Lamartine* en satin noir. Jupe originale dont les volants forment des petits godets très marqués.

Puis un costume en cachemire bleu nuage. Corsage garni de tresses argent et or mêlés. Revers de mousseline blanche garnis de large Valenciennes. Jupe garnie de volants bordés de petite guipure blanche.

Enfin la toilette de Mademoiselle Drunzer. Robe princesse en drap de soie mauve très clair. Le devant forme étole droite, en même étoffe brodée de bouquets et de branches de violettes de Parme, velours et soie teintes naturelles et feuillages. Le bord de l'étole garni de guipure. Sur les hanches, des plis s'ouvrant pour donner beaucoup d'ampleur

Mlle MARLYS (du Vaudeville)
Rôle de Mme Vresson dans *Le Lys Rouge*.

Mlle AVRIL (du Vaudeville)
Rôle de Miss Bell dans *Le Lys Rouge*.

molle à la jupe, qui est garnie dans le bas de trois biais de drap.

∴

J'ai beaucoup à prendre également au grand succès des Variétés : *Le vieux Marcheur*. Granier et Lender y ont été fort admirées.

Granier surtout a un costume en drap moucheté vert foncé, légèrement vague devant et très ajusté de côté et derrière, qui est un petit chef-d'œuvre. Il est garni d'incrustations de velours rubis et vert qui le relèvent délicieusement. Un toquet de parme rubis, garni de violettes de Parme, complète la toilette de la crâne divette.

De la belle Lender je veux citer la dalmatique de guipure qui a fait sensation. Cette dalmatique prend en veste de côté et tombe en longs pans à franges de jais d'argent et de perles. Les croisillons de guipure sont brodés, pailletés et incrustés de petits motifs de velours corail. Des velours noirs de différentes largeurs passent dessus et dessous à travers la guipure coupée à cet effet. Nœud de satin derrière. Grande jupe de fine dentelle sur transparent rose.

Mademoiselle Lender a également un délicieux petit collet de mousseline de soie rose bouillonnée retenue par des choux et rubans roses. Grand volant de dentelle blanche.

∴

A la Comédie-Parisienne, un petit théâtre où M. Henry Burguet déploie des prodiges d'activité et d'intelligence pour ramener le public, je trouve encore de quoi glaner avec profit. *Les Miettes*, qui ont admirablement réussi, nous montrent d'exquises toilettes.

Voici, par exemple, Mademoiselle Toutain, qui a le déshabillé le plus vaporeux qu'on puisse rêver. C'est un déshabillé vague, fait d'une longue tunique de guipure. Blouse de mousseline de soie maïs. Echarpe corselet en même mousseline enserrant la poitrine. Bretelles de gaze rose. La tunique absolument droite, forme Empire.

De la même Mademoiselle Toutain : costume en drap gris de fer orné de piqûres blanches. Veste boléro croisé de côté et boutonné de cristal. Jupe garnie de piqûres simulant des dents arrondies.

Enfin Mademoiselle Darcourt. Une très jolie robe en gaze rayée avec guimpe originale à petit col derrière. Corsage fermé de velours noir pincé dans des boucles de strass et garni de petits velours noirs frisés. Capeline noire garnie de roses de Nice, d'une coquetterie sans égale.

∴

Bien que le *Conseil judiciaire*, au Gymnase, ne soit qu'une reprise, Mademoiselle Chevilly y étale une série de toilettes aussi modernes qu'élégantes. Elle a notamment un manteau en drap cuir beige orné de piqûres, à double collet et à parements évasés qui est d'un chic inimitable dans son apparente simplicité.

Il y a aussi une robe de bengaline blanche avec dentelle rehaussée de paillettes or, argent et strass qui fait énormément d'effet.

Très jolie enfin la robe en lainage bleu moucheté de chenille blanche, avec corsage garni de drap bleu, perforé à jour sur bleu, et jupe ornée de chenille blanche.

Je m'en voudrais de ne pas dire aussi un mot des toilettes de Mademoiselle Thomassin. Elles sont très belles. L'espace qui m'est mesuré ne me permet plus de les décrire. Mais il faut que je dise que son chapeau en tulle noir garni d'un papillon de jais et d'ailes légères en jais, est la plus délicieuse coiffure qu'on puisse imaginer.

Je reviendrai, dans un prochain article, sur les toilettes que j'ai dû forcément négliger aujourd'hui.

CLAIRE DE CHANCENAY.

Directeur: M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant: G. BLONDIN.

1899 MAI N° 17

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . . . . 28 fr.

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

Cliché Boyer. Typographie Goupil, Paris.

Mme JANE HADING *(Rôle de Joséphine)*

PRISONS POUR FEMMES

Peut-on imaginer rien de plus cruel que ces trois corsets de fer qui sont au musée de Cluny, et dont nous retrouvons la gravure dans le livre très documenté que M. Léoty a écrit sur le corset. « Prisons pour Femmes »; le mot n'est pas de trop, car on ne conçoit guère ces corsets sans la fatale ceinture de chasteté dont les serruriers gardaient peut-être la clef en double.

Là-bas, c'est la zona ; la simple ceinture qui entourait la taille des dames romaines, sous les seins, et que les Merveilleuses avaient remise en honneur, sous le Directoire et sous l'Empire. Dès que les Merveilleuses ont engraissé, elles ont renoncé à la ceinture pour revenir au corset, et... elles ont bien fait. Ce régime de liberté devenait, pour les formes de la femme, un régime de licence et de débordements !...

Mais voici de coquets petits corsets Louis XV, aux étoffes chatoyantes, aux formes raides, mais suggestives, avec de jolis nœuds de rubans. Ah ! s'ils pouvaient parler, que d'histoires d'un jour, que de contes d'une heure dont ils pourraient nous égayer ! Louis le Bien-Aimé les a peut être tenus sous sa main caressante, et quelque officier de mousquetaires les a peut-être saisis de ses mains rudoyantes.

Corsets d'une époque galante, ne rappellent-ils pas les couplets que chantait Milher dans je ne sais plus quelle opérette :

Je les reconnais au parfum.
Rien qu'en les flairant, sur mon âme,
On pourrait donner à chacun
Le nom ravissant d'une femme.

Ce parfum-ci, c'est un secret.
La peste soit, la belle fille !
Si Sa Majesté le savait,
Je périrais à la Bastille !

Voyez la jolie fille qu'une soubrette accorte est en train de lacer. Est-ce la Duthé ou quelque fille de duc et pair se préparant à une présentation à la Cour ? Le corset est trop droit, trop éloigné des formes naturelles, mais avec quel art il laisse voir une gorge naissante et en fait ressortir les lignes délicates et la blancheur lactée !

« A-t-elle de la gorge ? demandait Louis XV à M. de la Fare qui était allé chercher en Saxe la nouvelle Dauphine qui fut mère de Louis XVI.

— Sire, je n'ai pas osé...

— Allez dit Louis XV, vous n'y entendez rien. La gorge est la première chose qu'on doit regarder. »

Il y a chez Léoty, dans une jolie vitrine, une collection très curieuse de corsets anciens. Il y en a un notamment qui m'a fort intrigué, avec des volets à la hauteur des seins. Qu'est-ce là ? C'est un corset de nourrice. Mais il est fort élégant. Ou les nourrices de ce temps étaient mises comme des princesses, ou les grandes dames nourrissaient quelquefois leurs enfants, avant que Jean-Jacques Rousseau n'eût prêché le retour à la nature.

Mais ils comprimaient encore, ces jolis corsets, et les seins qu'ils enfermaient souffraient comme des prisonniers.

C'était encore la Bastille, mais une Bastille qui laissait voir les jolis prisonniers, et inspirait le désir de leur rendre la liberté.

Ni prison, ni débordements ; il faut que tout soit dans l'ordre et à sa place, dans un régime de liberté. C'est le principe qui nous régit, et c'est aussi celui du corset moderne.

On le verra un peu plus loin.

LE THÉATRE

N° 17. THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN Mai 1899.

JOSÉPHINE (Mme Jane Hading)
5e TABLEAU. — *Le Sacre.*

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN

« PLUS QUE REINE »

Pièce en Cinq actes et Sept tableaux, de M. ÉMILE BERGERAT

COMPTE RENDU ANALYTIQUE

PROLOGUE ET PREMIER TABLEAU

C'est la veille du 13 vendémiaire de l'an IV, au Palais-Royal, le soir. Paris est dans l'effervescence d'une contre-révolution royaliste. La misère est universelle, le pain est à soixante francs la livre. On se bat déjà dans la rue. Le gouvernement va être débordé. La République n'a point d'hommes pour la guider ni la défendre, presque point de troupes, et pas de généraux sous la main. Ceux dont elle dispose sont sur le Rhin, en Vendée, aux frontières...

C'est dans ce cadre remuant qu'apparaît Joséphine, un carlin sous le bras, une pochette à échantillons de café à la ceinture.

Que vient-elle faire au Palais-Royal, suivie de la fidèle Avrillon, sa camériste ? Laissée veuve, avec deux enfants et sans ressources, par la mort de son mari Alexandre de Beauharnais, guillotiné sous la Terreur, elle cherche à vivre, comme les autres, un peu par aventure et surtout en plaçant du café de la Martinique, son île natale. Elle porte à Corcellet le reste de sa provision.

Presque à la porte du célèbre marchand, elle se heurte à un vieil ami des jours heureux. C'est Talleyrand, retour d'Amérique, qui, mêlé aux nouvellistes du jardin, flaire le vent politique. Touché de la situation précaire de la belle vicomtesse, il l'engage à se remarier, et il ne lui donne, sur ce recours, que le conseil qu'elle reçoit tous les jours de son miroir même. Or elle y songe.

Pour que la contre-révolution réussît, il faudrait un Monk à sa tête, et il n'y en a pas, comme le dit Talleyrand en reconduisant la jolie créole.

Ce Monk pourtant, ne pourrait-il point le reconnaître en voyant sortir de chez les Frères-Provençaux un petit homme nerveux, agité, les yeux pleins d'éclairs, le geste fiévreux, le corps étique, qui vient d'y dîner avec un camarade ? Dès les premiers mots, le public sait à qui il va avoir affaire : l'un est un lieutenant d'artillerie nommé Junot, l'autre est son général, il s'appelle Bonaparte. Ce dernier commence à sortir de l'ombre ; il s'est distingué au siège de Toulon et la République lui doit le salut de cet important port de guerre. Mais elle le néglige et l'oublie. Il est mécontent d'elle, elle ne sait pas utiliser son épée. Brûlé d'ambition, dévoré par son génie militaire, il projette de quitter l'Europe, « où l'on étouffe d'histoire », et d'aller en Orient fonder un vaste empire. Il attend son frère Lucien, qu'il a l'habitude de consulter sur ses affaires, pour l'emmener avec lui à Constantinople.

Celui-ci arrive et, tout de suite, il comprend la crise morale que traverse Bonaparte. Républicain ardent, il veut conserver la République. Le général ne lui cache pas d'ailleurs que son mécontentement va jusqu'à le faire hésiter à passer aux royalistes, et telles furent en effet les perplexités de l'ambitieux à la veille de Vendémiaire. Lucien, âme droite, nette et toute d'une pièce, le sauvera, et il sort précipitamment en lui donnant rendez-vous au Théâtre Feydeau. Il a son plan.

A ce moment, cherchant de tous côtés son cher carlin qui s'est sauvé, effrayé par le tocsin, Joséphine reparaît et aborde Bonaparte. Le jeune général, frappé de sa grâce de créole, de sa beauté et de son élégance mondaine, s'engage dans un fleuretage que le lieu justifie, et qu'elle s'étonne elle-même d'accueillir si irrésistiblement. Il se nomme. L'entretien s'engage, les confidences s'échangent, la double attraction opère, le nœud se forme. Tous deux, ils sont des îles : elle, des Antilles, lui, de Corse.

Chacun d'eux obéit à une destinée écrite. Dans l'avenir de la jeune femme il y a une couronne ; elle doit être « plus que reine », et ce sort lui a été prédit dès l'enfance par une devineresse noire de son pays. Quant à lui, il suit une étoile, oui, une étoile ! Et tout à coup il l'aperçoit, l'étoile, juste au-dessus de Joséphine, dans le ciel profond de vendémiaire. Telle est leur première rencontre.

Lucien, par son retour, en rompt le charme. Il vient du Comité de Salut Public, il y a demandé pour le vainqueur de Toulon le commandement des troupes de la Convention et de l'armée de l'ordre. Il l'a obtenu. Il ramène aussi à son frère un homme d'action, digne de lui, son admirateur, chef d'escadron d'artillerie, et c'est Murat. En avant donc ! Bonaparte reste à la République et il va la sauver. Quant à la séduisante créole, il la reverra, il en est sûr. Il ne lui demande même pas son nom. A quoi bon ? Leur destins sont noués. Elle sera plus que reine, il sera plus que roi. L'étoile marche. Au revoir ! Et l'insurrection envahit le Palais-Royal. Vive la République ! Vive le Roi ! Bataille.

On m'a reproché de n'avoir pas reproduit cette première rencontre telle qu'elle eut historiquement lieu, lorsque Joséphine vint à la Place de Paris remercier le gouverneur d'avoir fait rendre à Eugène l'épée confisquée de Beauharnais, son père. Les gens de théâtre comprendront pourquoi j'affronte le reproche. La scène n'eût rien rendu d'abord et elle eût ensuite vieilli Joséphine. Les enfants datent les mères. *Non erat hic locus*, comme dit Horace.

Une autre critique taxe encore ce premier tableau d'inutile. C'est en parler un peu à l'aise. Rien de plus utile pour un divorce que le mariage qui le précède, et rien de plus indispensable à un mariage que l'amour qui y mène. Loin que ces préliminaires pussent être éliminés sans inconvénient, ils ne l'eussent été qu'au détriment de l'intérêt de l'œuvre, si elle en offre, et contre toutes les lois de la composition. Le procédé shakespearien n'est pas, ici, plus en cause que le procédé racinien, et toute pièce est tenue de présenter d'abord clairement les données de son thème, les personnages qui vont agir, s'attirer ou se repousser, et se choquer enfin sous le ressort d'une fatalité, ne fût-elle que la bonne aventure d'une négresse et l'astrologie pastorale d'un berger corse. Sans ce prologue donc, *Plus que Reine* serait incompréhensible, et je défie qu'on le retranche, même en partie. Il est vrai que les personnes du bon ton qui ne viennent pas au spectacle avant neuf heures opèrent elles-mêmes ce retranchement sans douleur, mais elles perdent ainsi, ce semble, le droit d'en remontrer à l'auteur sur l'art de conduire une étude dramatique et il récuse leur jugement. Qu'elles arrivent à l'heure. On a droit à son premier acte.

Tous les clichés qui se trouvent dans ce numéro sont dûs à M. Paul Boyer.

Collation au Palais Royal.

ACTE Ier, PREMIER TABLEAU : *Le Grain de Café.*

DEUXIÈME TABLEAU

Entre le premier tableau et le deuxième, il y a quatre ans et toute la campagne d'Italie.

Je n'ignore pas que l'omission est forte et que l'auteur peut sembler très fautif d'avoir laissé dans la coulisse cette période passionnée de l'amour de Bonaparte pour Joséphine. Cet amour tint de la rage, la correspondance en fait foi. Mais, outre qu'il n'était pas dans les ressources théâtrales d'en suivre le développement sur les routes d'Italie, parmi les fourgons, de ville en ville, il me parut suffisant d'en résumer la crise vagabonde, non point par un récit, à la mode tragédique, mais par des indications caractéristiques de dialogue.

M. ÉMILE BERGERAT

C'est à quoi s'emploie Talleyrand dès la première scène du tableau, et je pense que ce travail ne laissera pas d'intéresser les connaisseurs. Il n'était peut-être pas très facile.

Nous sommes à l'hôtel Chantereine, dans la « petite maison », c'est le mot, achetée par Bonaparte à Madame Talma pour Joséphine. Il en est absent depuis dix-sept mois, car, après la campagne d'Italie, il a entrepris celle d'Egypte. Il en revient, d'ailleurs, et ses fidèles l'attendent d'une heure à l'autre, hantés du mystère de son retour. Seule, Joséphine n'en est pas avisée, et pour cause, et elle profite des derniers moments de son « veuvage » pour s'amuser encore un peu, courir les bals et les théâtres et s'adonner aux joies de son âme légère de caillette. Car Joséphine n'a pas aimé Bonaparte, elle n'a aimé que Napoléon.

Nous la voyons donc en train de se costumer en Cléopâtre pour un bal au Petit Luxembourg, chez Barras. Talleyrand lui tient les épingles et il marivaude, fort préoccupé malgré les apparences, de ce coup d'Etat de Brumaire que Lucien prépare avec Sieyès et l'état-major de l'armée, et dont il faut être, s'il doit réussir. Il ne sait rien lui-même et constate que la propre femme de Bonaparte n'en sait pas plus que lui sur ce retour d'Egypte, plein d'énigmes.

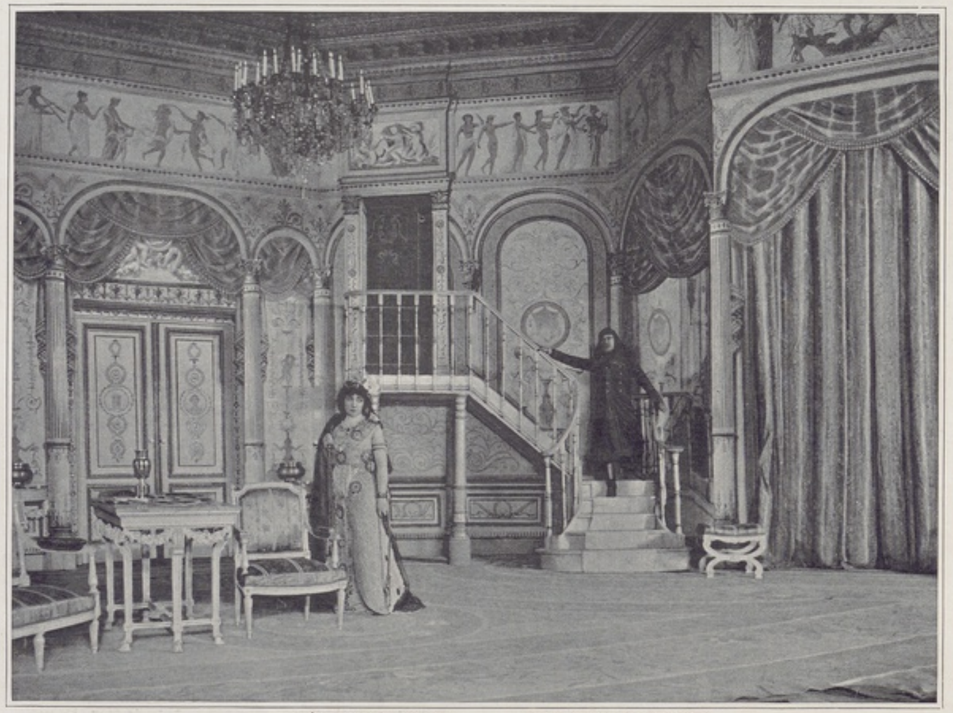
Tout à coup Junot se présente. Il vient prendre les ordres. — Quels ordres ? — Ceux de son général, les ordres pour le coup d'Etat du lendemain... — Est-il donc à Paris ? — Sans doute. — Sans m'avertir ? dit-elle. Veut-il me surprendre comme un simple directoire ! — Est-ce aussi un retour de mari ? Et ces mœurs de vilain choquent l'aristocrate, façonnée à d'autres manières ; elle demande sa voiture et va au bal, résolument.

L'imprudence est énorme, car Bonaparte est très monté contre elle, son silence même en est la preuve. Les sœurs et les frères du général, jaloux de la « créole », lui ont dénoncé dans leurs lettres les infidélités dont la calomnie charge encore aujourd'hui sa mémoire. Il n'a pu se défendre de les croire. Le mot de divorce a été prononcé déjà, pour la première fois, au Caire. Junot le sait, qui en revient et qui l'a entendu. Il avertit Talleyrand, pour qui la situation s'éclaire. Il sauvera Joséphine, il y a intérêt, il court la chercher chez Barras.

C'est alors que, précédé de Roustan et escorté de Lucien, président du Conseil des Cinq-Cents, Bonaparte rentre dans la petite maison. Rentrée terrible. « Oui, elle est au bal, elle est toujours au bal, elle me trompe, elle me trahit, elle ne m'a jamais aimé ! » Et il lance la menace fatale, la menace de divorce. Lucien cherche à profiter de son désespoir pour l'entraîner à cette besogne qu'il rêve du balayage immédiat des satrapes du Directoire... Mais Bonaparte faiblit, enveloppé par les souvenirs d'amour dont la maison est pleine... Elle le reprend, elle l'embrasse, elle l'étourdit, il aime encore Joséphine. Il pourrait lui pardonner, il ne demande que cela peut-être !...

D'ailleurs la voici revenue. Au son de sa voix, pour lui irrésistible, la voix de tourterelle, il ne sait plus à quoi se résoudre. Il monte s'enfermer dans sa chambre, pousse les verroux et, lâche d'amour encore, il se défend d'elle, comme un enfant, par un obstacle : par une porte. Hélas ! il ne tardera pas à la rouvrir. Larmes, plaintes, coquetteries intimes, roucoulements, chuchottements à travers le trou de la serrure, menaces de départ, toutes les armes de son arsenal de femme féline, câline, elle les emploie sur cette porte... qui s'ouvre enfin ! Il apparaît tête nue, pâle, bouleversé, il s'avance, recule, revient fasciné vers elle, il la prend, elle résiste, il s'empare d'elle et l'étreint... C'est fait, elle sera plus que reine, elle le sera demain, elle l'est dès ce soir !... Le coup d'Etat de Brumaire est retardé d'un jour, et le divorce est écarté.

Il y aurait certes paradoxe à prétendre que ce tableau est



JOSÉPHINE (Mme Jane Hading) NAPOLÉON BONAPARTE (M. Coquelin)
ACTE II. — *Le Retour d'Égypte : L'hôtel de la rue Chantereine.*

exactement conforme à la vérité historique, mais toujours est-il qu'il ne la contrecarre pas outre mesure et que même il la synthétise. Surprise en effet par le débarquement de Bonaparte à Fréjus, elle courut au devant de lui, en toilette de bal, dit-on, le manqua, et usa trois jours à obtenir son pardon dans les pleurs et les cris. Il ne l'accorda d'ailleurs qu'à ses enfants, Eugène et Hortense, lesquels, encore une fois, ne pouvaient avoir de rôles dans la pièce.

Avec ces deux tableaux finit la passion, à peu près éteinte, de Bonaparte pour Joséphine. Premier Consul, il ne gardera plus pour elle que de la tendresse.

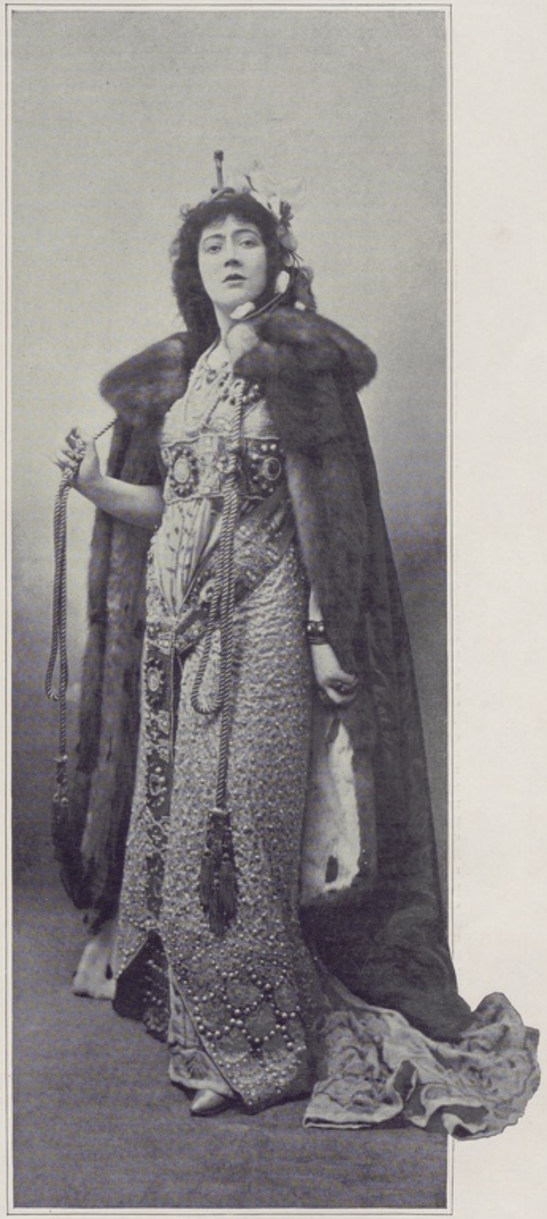
Dans le chassé-croisé d'amour, qui est l'une des lois les plus déroutantes de la nature, c'est à la pauvre femme à présent à souffrir, c'est à elle d'aimer. Le drame du divorce, surgi d'abord de la jalousie, et refoulé par un regain d'amour, va renaître de l'indifférence et grandir avec la fortune du maître. Le tyran perce déjà sous le héros, Napoléon sous Bonaparte. La pièce sort des prolégomènes.

TROISIÈME TABLEAU

Nous sommes à la Malmaison, les derniers jours du Consulat à vie, la veille de l'Empire.

Bonaparte attend, le jour même, les députations qui doivent lui offrir le sceptre. Il se prépare machiavéliquement à cet événement en jouant aux barres avec les membres de sa famille. C'est le « commediante » de la définition papale, c'est aussi le despote naissant qui veut être le maître et le premier partout, même aux barres, où il triche !

ACTE Ier. — 1er TABLEAU.



ACTE II. — 2e TABLEAU.

JOSÉPHINE (Mme Jane Hading)

Mais Joséphine est triste, son mari la trompe, il a des liaisons secrètes, sinon des maîtresses attitrées, et cela, dans sa maison même, sous ses yeux. Elle s'en plaint, il s'en défend mal et il la morigène. D'ailleurs, elle ne lui donne pas d'enfants, et ce reproche la cingle presque comme un outrage. Elle en relève l'injure en observant qu'il n'a pas besoin d'héritier et que la charge de Consul à vie n'est pas transmissible à sa lignée. Mais elle a senti sur son front le vent glacial du destin. Sa stérilité sera sa perte. Elle le conjure alors de refuser l'Empire, cet empire fatal à tous les deux, qu'il se fait offrir et qui ne peut que le précipiter dans les pires désastres. « Ne défie pas ta fortune! » lui crie-t-elle en se jetant à ses pieds. Ce qu'elle ne lui dit pas, c'est qu'elle devine, que empereur, il est perdu pour elle et que le divorce s'imposera avec l'hérédité. Il l'écoute par habitude, avec une émotion douce encore, mais elle n'a plus d'ascendant sur lui. D'ailleurs il suit son étoile, le fataliste! Ne doit-elle pas elle-même subir l'horoscope, être « plus que reine »? Résiste-t-on à qui nous mène? Ce qui est écrit est écrit, elle sera donc impératrice. En vain essaie-t-elle de l'arrêter encore en lui révélant que l'horoscope fixe au laps de sept années la durée de son règne; il passe outre; les députations se présentent; Talleyrand, à leur tête et en leur nom, lui décernent l'omnipotence impériale; il l'accepte et, bravant l'arrêt même de la magie, il impose à Joséphine la moitié du fardeau et de la pourpre. C'en est fait, la voilà « plus que reine », la malheureuse sans enfants, et l'Empire est héréditaire!

NAPOLÉON (M. Coquelin) JOSÉPHINE (Mme Jane Hading)
ACTE III, 3e TABLEAU. — *La Partie de Barres à la Malmaison.*

Au sujet de ce tableau, on a rappelé que la cérémonie de l'offre de l'Empire eut lieu réellement à Saint-Cloud. Je le savais, et même que ce fut Cambacérès qui prononça le discours dont je charge indûment Talleyrand. Mais depuis Shakespeare, au théâtre, on a le droit de mettre des ports en Bohême; je m'en autorise donc sans autre excuse, les miens étant d'ailleurs de bien petites criques.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME TABLEAUX

L'oracle est accompli, elle est « plus que reine ».

Associée à l'Empire par la volonté superstitieuse du maître de l'Europe, il ne manque plus à la créole charmante que la consécration du sacre et le couronnement. La scène est aux Tuileries, le matin du 2 décembre 1804. Tous les membres de la famille impériale, les hauts dignitaires politiques ou militaires de la nouvelle cour, vêtus des costumes étincelants réglés par le cérémonial, sont rangés dans une galerie, à leurs places officielles, et ils attendent l'heure du départ pour Notre-Dame.

Joséphine, au milieu de cet autre « camp du drap d'or », traînant sa mélancolie amoureuse et son éternelle inquiétude, semble avoir paré au coup du divorce par une ruse habile et dont enragent les ambitions déçues des sœurs et des frères de Napoléon. L'héritier de l'Empire est choisi et désigné, il le présente au peuple, c'est le petit Napoléon-Charles, le fils de Louis, roi de Hollande et d'Hortense de Beauharnais. L'enfant, s'il n'est pas du couple impérial même, est au moins du double sang de Joséphine et des Bonaparte, petit-fils de l'une et neveu de l'autre; Madame Lætitia est son aïeule. Rien de plus dynastique. L'hérédité créée ainsi, emporte à jamais le divorce.

Il s'agit maintenant d'imposer le silence aux récriminations amères et bouffonnes de cette famille corse à la curée qui ne se contente plus de royaumes distribués et ne rêve que la ruine des Beauharnais. Napoléon se charge de remettre, en personne, les choses en ordre. Une forte semonce, en termes familiers, et dont la bonhomie contraste, assez philosophiquement peut-être, avec la somptuosité d'un costume de demi-dieu, brodé de tous les diamants de la Couronne, suffit à régulariser la situation et les rangs. Le petit Napoléon-Charles est et sera Napoléon II et consacré comme tel pendant le couronnement à Notre-Dame, il sauvera sa grand-mère Joséphine, qui restera, grâce à lui, « plus que reine. »

Le cinquième tableau reproduit, on le sait, la toile célèbre de Louis David, le plus beau tableau d'histoire de notre École française, et qui est l'apothéose immortelle, non pas de Napoléon, mais de Joséphine, et a par conséquent son rôle dramatique nécessaire dans la pièce; il en marque le point culminant au troisième acte, comme d'usage.

SIXIÈME TABLEAU

Le petit Napoléon-Charles, est mort, tué par le croup, et la

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN
PLUS QUE REINE (ACTE III. — 3e Tableau)
Mme Jane Hading. — *Rôle de Joséphine.*
Toilette d'après le portrait de Prudhon (Musée du Louvre)

fatalité s'abat, les serres tendues, sur Joséphine. Elle ne passera pas les sept années de la prédiction. Il faut un héritier aux empires, et à celui-ci plus qu'à tout autre; car le monde contre lui se coalise. Or la pauvre douloureuse est incurablement bréhaigne, et

PAULINE BORGHÈSE (Mlle Kerwich)

CAROLINE MURAT (Mme Esquillar)

les beaux rêves libéraux de leur jeunesse. Disgracié d'ailleurs par Napoléon, mis hors de la famille impériale et écarté de l'hérédité, il vit dans les états du Pape avec Lætitia, dont il est le fils préféré. Il s'y est marié, ou plutôt remarié.

Il a épousé la veuve du banquier Jouberthou, Alexandrine de Bleschamps, qu'il aime et dont il a plusieurs enfants déjà. L'aîné de ces enfants s'appelle Charles-Lucien. Mais l'Empereur n'a jamais admis et n'admettra jamais ce mariage, contracté sans sa permission et qu'il tient pour une mésalliance. « Il lui faut des unions royales dans sa famille, dit-il, sa politique étant celle des alliances, comme les Bourbons. » Lucien n'a donc point reparu depuis le 18 Brumaire. Il professe d'ailleurs pour Joséphine la même animadversion que tous les Bonaparte, et sa haine même dépasse les leurs, car il lui attribue une influence néfaste sur Bonaparte.

Par un courrier secret Joséphine l'a mandé à Saint-Cloud. Ce elle entre dans la quarante-cinquième année de son âge, et son mari ne l'aime plus...

Depuis l'Empire, et même avant, Lucien boude son frère, à qui il ne pardonne pas d'avoir étranglé la République et trahi tous

Cliché Bauer. Typographie Gaupil, Paris.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN

PLUS QUE REINE

Napoléon Bonaparte : M. Coquelin.

MADEMOISELLE AVRILLON (Mlle Blanche Miroir) — JOSÉPHINE (Mme Jane Hadiegy) — NAPOLÉON (M. Coquelin) — TALLEYRAND (M. Jean Coquelin) — LÆTITIA (Mme Patey) — PAULINE (Mlle Kerwich) — CAROLINE (Mlle Esquilar)

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN

PLUS QUE REINE

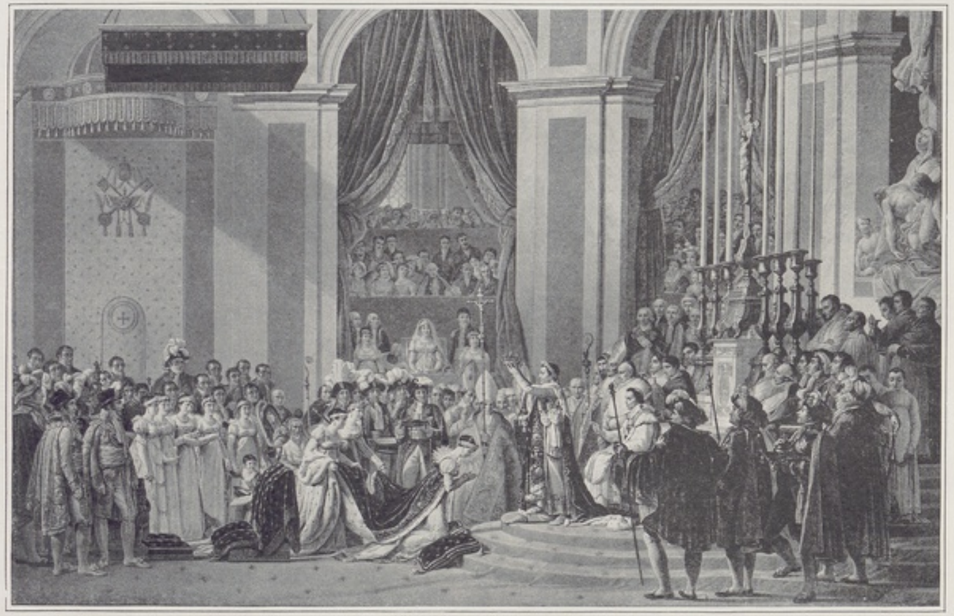
ACTE III, 4e Tableau. — *La Famille corse.*

courrier lui garantit le sauf-conduit et la liberté. Elle est impératrice, il peut venir sans crainte. Il vient.

Que lui veut-elle? Le réconcilier avec son frère. « Vous n'avez jamais cessé de vous aimer tous les deux, tendez-lui la main, et sauvez-lui son Empire en lui donnant votre fils aîné, Charles-Lucien, pour héritier. Il ne demande qu'à le prendre. » Mais Lucien se méfie, il a suivi de loin le développement de la tyrannie du conquérant, il le croit capable de tout, même d'un fratricide. L'assassinat du duc d'Enghien, dans les fossés de Vincennes, le hante d'une vision d'horreur et il est tout étonné de voir que sa belle-sœur en reste encore plus épouvantée que lui. Se serait-il mépris sur le compte de Joséphine? « Ah ! tenez, s'écrie-t-il, en montrant un verre d'eau sur la table, chez un tel frère, si l'on m'offrait seulement à boire, j'hésiterais à accepter, moi, Lucien Bonaparte ! » — « Et moi aussi », dit-elle. Ce cri d'angoisse le désarme, il verra Napoléon, mais à la condition d'être reçu comme il doit l'être. «Laissez-moi le préparer à l'entrevue », fait l'Impératrice, et elle le conduit à son propre appartement.

Napoléon entre, soucieux, maussade, l'orage dans les yeux. Corvisart consulté lui garantit la paternité avec une autre épouse. Il lâche le mot de divorce, en face, pour la première fois. Joséphine bondit sous l'insulte d'une proposition si lâche, et, l'âme renversée de colère et de honte, elle lui jette en un couplet enfiévré toute son histoire d'aventurier parvenu grâce à une jolie femme. Puis, brisée, elle s'attendrit et pleure, et lui-même, dans les cendres d'un foyer d'amour refroidi, il sent se ranimer une flamme. Il cherche avec elle une solution. Il va, pour la décider jusqu'à lui promettre qu'elle restera impératrice et qu'il y en aura deux, voilà tout, ce qui eut lieu en effet; il lui jure qu'il l'aimera toujours. Mais elle a un autre moyen, plus simple, de perpétuer son empire, et ce moyen, elle le démasque en introduisant Lucien, le frère disgracié, et en le plaçant devant lui, d'autorité.

La scène qui suit entre les deux frères, et dont on m'a fait



LE SACRE. — MUSÉE DU LOUVRE

trop d'honneur, n'est autre que celle qui eut lieu à Mantoue, le 12 décembre 1807, et qui est relatée tout entière dans les *Mémoires de Lucien Bonaparte* lui-même. Je m'étonne qu'aucun critique ne l'ait remarquée, car elle est fort célèbre. L'Empereur y offrit à Lucien l'hérédité impériale pour son fils et sa descendance à la condition que le prince de Canino divorcerait d'avec la mère de l'enfant, dont il ne voulait pas dans la famille. J'ai résumé les refus de Lucien par son invective hautaine de mari fidèle et d'honnête homme: « Garde l'Europe, j'ai ma femme ! » et pour le reste j'ai théâtrifié la scène de mon mieux. Mais la fin de l'acte n'en doit plus rien à l'histoire.

Outré du refus de « l'entêté, vrai crâne de corse » le tyran abuse de la confiance qu'il a eue dans le sauf-conduit de Joséphine, il l'arrête de sa propre main, comme un gendarme. Mais il y va de l'honneur de l'Impératrice, qui se redresse, et fait d'un geste le champ libre à son beau-frère, sous le regard terrible de Napoléon. « Appelez Talleyrand », s'écrie-t-il, furieux. Or, Talleyrand c'est le bourreau servile du duc d'Enghien, le politique sans scrupules et sans loi, Talleyrand, c'est l'assassin. « Fuyez, oh fuyez ! » jette-t-elle à Lucien.

Et quand le prince est disparu, l'Empereur dicte au diplomate une lettre au Czar Alexandre où il lui demande officiellement la main de sa fille Catherine. A cette férocité, qui ne dément rien du caractère soldatesquement impérieux de l'homme d'Erfurth, Joséphine se révolte, arrache la lettre à Talleyrand, la déchire en hurlant de douleur et s'abat évanouie, sur un canapé. Plus ému qu'il ne veut paraître de sa brutalité, dont il craint que le bruit se répande, il cherche à la faire revenir à elle-même sans autre secours que l'aide de Talleyrand, et apercevant le verre d'eau, il prie le prince de Bénévent de lui donner un peu à boire. Joséphine reprend ses sens, voit le verre tendu par l'exécuteur de Vincennes, se relève éperdue et crie grâce. On veut l'empoisonner, Lucien avait deviné juste. Stupéfait de l'état d'esprit effrayant que décèle un tel soupçon, l'Empereur prend le verre et l'offre lui-

même à Joséphine : « Oh ! pas toi ! gémit l'infortunée, au moins pas toi ! » C'est alors que, dans un vertige d'orgueil, le fataliste déifié par une armée, presque adoré par une nation entière, appelle Junot dans la coulisse. « Voici un verre, l'eau est empoisonnée. Bois !!! » Et d'un trait,sans hésiter, le soldat avale le breuvage. « Voilà comment on m'aime ! » jette Napoléon à Joséphine.

Quelque symbolique en sa synthèse que soit cette scène du verre d'eau, elle ne laisse pas de s'étayer sur l'histoire et il est notoire que Joséphine craignit très sérieusement d'être empoisonnée, sinon par l'Empereur, du moins par sa famille.

Quant à l'acte stoïque de Junot, j'avoue que je ne comprendrais guère qu'on en contestât le fanatisme à des hommes d'un temps où, sur un clin d'œil du dominateur universel, les gardes impériales entraient tranquillement dans les fournaises, et s'y fondaient.

L'acte de boire sans hésiter, sur l'ordre et sous le regard de l'Empereur, un verre d'eau qui est, ou qui n'est pas, empoisonnée, ne dépasse certainement point la mesure de dévouement dont les prêtres du culte napoléonien étaient capables, et j'ose dire qu'il symbolise leur religieuse folie. Il n'y a que la différence des temps pour rendre cet acte surprenant, et comme quelques-uns l'ont écrit, improbable, et cette différence n'est peut-être pas à l'avantage de notre temps, pratique assurément, mais où toute grandeur produit l'effet d'une anomalie. Il suffira de se reporter aux célèbres *Mémoires de la duchesse d'Abrantès* pour reconnaître que si j'en ai ajouté à Junot c'est fort peu, et que plus que tout autre, le « Sergent la Tempête » était propre à justifier le trait allégorique.

SEPTIÈME TABLEAU

Il s'encadre dans le palais de Fontainebleau, en 1809, le soir d'une représentation de comédie organisée par Berthier, et où, très

MURAT (M. D'Avançon) — JOSÉPHINE (Mme Jane Hading) — NAPOLÉON (M. Coquelin) — PIE VII (M. Albert) — TALLEYRAND (M. Jean Coquelin)

ACTE III, 6e TABLEAU. — *Le Sacre.*

authentiquement, Brunet joua une facétie bourrée d'allusions au divorce, et d'ailleurs inepte. J'ai supposé que le théâtre était en mauvais état et que des ouvriers travaillaient encore à sa réparation, ce qui n'a rien d'improbable.

Depuis deux ans déjà, Joséphine se débat contre le divorce, et elle lutte vaillamment, la languissante créole, de toute sa force d'amoureuse et de chrétienne. Il faut qu'elle signe l'acte d'acquiescement à ce déshonneur immérité, et elle s'y refuse. Le papier, trempé de ses larmes, traîne sur sa table de toilette, « comme une papillotte ». Napoléon est furieux de sa résistance. Il s'en ouvre à Junot, qu'il croit dévoué jusqu'à l'obéissance passive. Metternich, à Vienne, attend la signature de l'Impératrice pour envoyer l'archiduchesse Marie-Louise, à son époux, en France. Il faut donc en finir. L'Empereur est résolu à en venir aux plus dures extrémités.

Et d'abord il charge le duc d'Abrantès de faire murer par les ouvriers qui travaillent au théâtre la petite porte de communication secrète par où Joséphine entre chez lui, de jour et de nuit, et vient encore reprendre sa puissance. Junot refuse une pareille mission, et devant l'ordre violent qu'on lui intime, il rend fièrement son épée. Mais la porte sera murée tout de même, l'omnipotent a d'autres créatures.

Joséphine, avant l'heure de la représentation, vient s'étudier anxieusement devant une psyché et essayer ses parures. Elle ne se néglige plus une minute maintenant, et elle porte à sa chainette la petite clef triomphante qui lui donne accès à volonté à la chambre conjugale.

Mais tout à coup un bruit se fait entendre derrière la tapisserie qui sépare la galerie du petit théâtre. « L'Empereur ! » a annoncé Roustan. Il lui fait cette injure d'entrer seul et sans elle,

JÉRÔME BONAPARTE (M. Rosemberg)

dans la salle du spectacle, et d'officialiser leur dissentiment. Pauline et Caroline, ces pestes, accourent à l'envi lui retourner le poignard dans le cœur, et Talleyrand, qui n'a pas digéré la scène du verre d'eau, ajoute son fiel à la coupe d'amertume. « L'Empereur attend ! L'Empereur s'impatiente ! » Tant de méchancetés ont pour effet d'exalter l'âme de Joséphine. Elle coiffe royalement la couronne du sacre que Mademoiselle Avrillon lui tire de sa pochette à échantillons de café où elle était superstitieusement enfermée, elle donne l'ordre d'ouvrir la tenture et d'annoncer. « Sa Majesté l'Impératrice ! » clame Roustan, et elle entre lentement, magnifiquement, brave entre les braves, dans cette salle pleine d'ennemis, d'ingrats et de lâches, à la grande admiration du bon Junot, qui se lamente et pleure « son général » comme un enfant.

Mais la sotte pantalonnade, choisie par Berthier, avec ses allusions au divorce, a glacé d'effroi tout l'auditoire. L'Empereur, n'y pouvant plus tenir, s'est levé brusquement et il est rentré dans ses appartements. Toute la Cour est en déroute, et l'on se sauve de toutes parts dans les carrosses. Caroline et Murat, Pauline ensuite, désertent le palais à la hâte.

La tenture se rouvre sur la salle déserte, et Joséphine, couronne en tête, souriante et pâle, rentre seule, presque sans escorte. C'est la fin, mais le dernier mot n'est pas dit. Elle n'a rien signé d'abord et ensuite la petite clef lui reste. Avec elle, elle ne craint rien, ni personne, pas même Metternich et l'Autriche.

Avrillon congédiée, Joséphine revient à sa psyché, elle s'y contemple de la tête aux pieds, et sûre d'elle-même, détache ses parures une à une, place une simple rose à sa ceinture, et va à la petite porte... Murée, elle est murée ! Oh ! l'abominable expédient, l'infâme défense, le lâche moyen ! Un gagneur de batailles !... Et, demi folle, elle se rue sur ce mur, s'y cramponne, s'y élance de tout le corps, s'y brise et remplit le palais de sa douleur. Enfin, elle saisit la couronne, la ceint furieusement, et, la tête en avant, se précipite contre l'obstacle, et elle tombe ensanglantée, un cercle rouge au front, en murmurant de sa voix expirante le mot de son lamentable destin : « Plus que reine ! »

Mais aux cris, Napoléon est accouru. Il ne peut soutenir lui-même le spectacle affreux de sa Joséphine blessée et à demi-mourante.

Il la relève, la prend sur ses genoux, la caresse, lui éponge le front, les yeux, la chevelure, et, pour la première et unique fois de sa vie peut-être, il connait le soulagement des larmes.

Des larmes, lui, Napoléon, qui n'en versa jamais sur les champs de bataille ! Il l'aime encore, car il n'aima jamais qu'elle, et c'est par cette faiblesse, humaine celle-là, qu'il touche les poètes.

« Ne pleurez pas, Sire, lui gazouille à l'oreille la voix de tourterelle, ils le sauraient dans la Grande Armée ! »

Elle court à l'acte resté sur la table, elle le signe d'un trait, revient s'abattre aux pieds de l'Empereur et laissant tomber le papier de mort devant lui, elle résume tout son sacrifice par le cri déchirant de : « Vive Napoléon II ! »

Et maintenant, excusez les fautes de l'auteur.

Ces fautes, il les connait aussi bien que le plus sagace de ses critiques, et il n'y a rien là qui puisse étonner les artistes honnêtes de tous les arts auxquels toute réalisation laisse toujours une déception, au refroidissement.

Si la mode était encore comme aux siècles passés de se défendre soi-même dans des avertissements, dédicaces au Roy, ou autres préfaces, je pourrais, tout comme un autre, indiquer à quels préceptes j'ai failli dans *Plus que Reine* et quelles lois j'ai transgressées devant le spectre d'Aristote. Mais il faut que tout le monde vive, et j'aime mieux laisser de la besogne aux bonnes gens dont notre production alimente l'esthétique. Ils ont été d'ailleurs peu sévères cette fois, et sans doute je leur dois quelque gratitude de s'être adoucis devant une constance de trente-cinq ans qu'aucune injustice n'a lassée et que la lutte fait toujours rebondir. A bientôt !

ÉMILE BERGERAT

L'INTERPRÉTATION DE « PLUS QUE REINE »

Ceux qui n'ont pas vu, à la Porte-Saint-Martin, Coquelin dans le rôle de Napoléon, ne peuvent guère se douter, eussent-ils comme moi suivi l'artiste dans toutes ses créations, de l'étonnante incarnation qu'il en réalise. Me croira-t-on si je dis que dès le premier jour j'avais présagé ce résultat et que je n'ai jamais eu la moindre incertitude sur la réussite ?

N'en déplaise à tous ceux qui ne voient rien par eux-mêmes et dont l'esthétique s'alimente des lieux communs de la blague boulevardière, nul tempérament de comédien d'abord ne s'adaptait mieux au personnage, et, de taille, d'allure, d'œil, de geste et de voix, Coquelin était déjà Napoléon même et naturellement, à moins que les Mémoires soient inexacts et que les témoins oculaires, qui sont tous d'accord entre eux, n'aient menti.

Restait le nez, ce nez impérial, en bec d'aigle, équilibré d'un menton de galoche, dont l'idiosyncrase physionomique constitue le type immodifiable et populaire du grand homme. Or, tout de suite et d'avance, il fut décrété par la Critique sérieuse que ce nez était l'obstacle, la première condition étant de l'avoir aquilin pour représenter Bonaparte, la première et la seule peut-être ! Quant à la Critique non sérieuse, elle se borna à rigoler, selon son rôle sur la terre. Mais allez donc dire à ces rigolos qu'avec un peu de cire et de diachylon on se fait tous les nez que l'on veut et qu'il n'y faut que le plus simple exercice du maquillage ? Moi qui les connais bien pourtant, je ne me doutais pas de leurs scrupules « d'artistes » à vouloir que ce nez fût l'authentique nez, le nez nature et sans artifices, « avec lequel ils ont été élevés », et qu'il leur faut à cette « illustre poire ». Leur exigence devait aller jusqu'à la trépidation esthétique, et nous pensâmes un moment, Coquelin et moi, à nous procurer l'appendice par le moyen qu'emploie le notaire d'Edmond About, soit par une greffe dans les parties charnues d'un stoïque enfant de l'Auvergne. Ce n'était qu'une question de chirurgie et d'argent, et si la direction des frères Floury était décidée à tous les sacrifices, Coquelin l'était à tous les dévouements.

Mais il recula devant la perspective de cet écussonnage. — « Mon respect de la Critique ne va pas jusque-là, me déclara-t-il, et j'aime mieux m'en fier à sa largeur de vues bien connue. Elle me fera crédit du nez, si pour le reste elle est contente. Remarque d'ailleurs, ajouta-t-il, que, dans Shakespeare, si Shylock demande une livre de chair à Antonio, il ne spécifie pas que ce soit pour s'en faire un nez sémite de rechange. Nous avons cette autorité peut-être, le diachylon suffira. » Voilà pourtant comme on s'abuse ! Le diachylon ne leur a pas suffi ils voulaient la livre de chair.

Le public, lui, ne demandait que l'âme du rôle. Il l'a eue. Il parait content.

Quant à moi, dont l'opinion ne saurait être plausiblement écartée sur le sujet, puisque j'ai écrit la pièce, il me demeure encore incompréhensible qu'une conception propre et personnelle à un cerveau puisse être, comme elle l'est ici, transvasée dans un autre cerveau, résorbée et assimilée au point d'inquiéter le pâle concepteur lui-même. C'est le phénomène de la transfusion du sang pure et simple, et il m'est impossible de m'expliquer autrement le travail extraordinaire de l'artiste. Ce Bonaparte-Napoléon, le mien, qui n'est peut-être pas le vôtre, ni le leur, car chacun a le sien et se le fait à son image, mon Napoléon de *Plus que Reine* enfin, pendant les répétitions, Coquelin me le subtilisait phrase à phrase, pensée par pensée, rêve par rêve, mot par mot, il me l'extrayait en douceur, il me l'exprimait de sa genèse comme un citron dans une tasse, et je perdais le souffle à

JUNOT, DUC D'ABRANTÈS (M. Velay)

LUCIEN BONAPARTE (M. Desjardins)

me voir vider ainsi goutte par goutte de toute ma philosophie créatrice, En moins d'un mois, le « bonhomme » fut à lui, et des pieds à la tête... Je n'osais plus le regarder. Il me faisait peur de moi-même. J'aurais aboyé dans la glace à l'image reflétée et vivante.

J'ignore si quelques-uns de mes confrères ont jamais ressenti, avec d'autres comédiens interprètes de leurs œuvres, la sensation réellement étrange que j'essaie de vous définir, mais pour me faire dire que Coquelin n'a pas réalisé le Napoléon de *Plus que Reine*, il faudrait m'amener à déclarer que, sans m'en douter, j'en ai moi-même peint un autre tout différent, et que le verbe a sous ma plume un sens diamétralement opposé à l'idée qui me le dicte. Et cela, voyez-vous, vous ne me le ferez pas avouer ! J'attends d'être à Charenton, où j'irai, si la critique continue.

Quant à Jane Hading, voici. Le thème de *Plus que Reine*, comme celui de Bérénice, est le conflit d'un grand amour aux prises avec une inexorable ambition. C'est le drame des grands de la terre. Sous le despote couronné de fatalité, la nature va chercher l'homme, le débusque de son trône empourpré, et le nivelle à l'éternelle égalité de la faiblesse humaine. Nul n'est roi devant la femme aimée. Toute puissance sombre à ses pieds. Il n'y a de lutte possible pour personne, et rien qu'à l'engager, on s'expose au déchirement.

Ce sujet, certes, n'est pas neuf, mais il sera toujours nouveau, et, en une telle tragédie, il ne peut y avoir que l'auteur qui défaille. Le thème lui survit. *Et quasi cursores !* Refaites Bérénice, mais refaites-la pour Jane Hading, c'est le conseil que je vous donne.

J'espère que mes plus acharnés détracteurs (et que le bon Dieu me les conserve, car ils manqueraient à mon courage !) me pardonneront cette fois beaucoup de mes erreurs et de leurs méprises en faveur de la bonne fortune qui m'a permis de produire dans un rôle à sa mesure la magnifique comédienne, estimée déjà telle par les vrais connaisseurs, — voire poètes, — à qui sa seule séduction rayonnante de femme barrait encore la voie triomphale et le premier rang du cortège. Après « Joséphine », les écrivains dramatiques de mon pays n'ont plus d'excuses s'ils suspendent encore leurs lyres aux saules du rivage. Ils savent pour qui travailler.

Il y a, sous la clémence de notre ciel parisien, dont médisent seuls les autocthones, une femme qui, prêtresse superbe du grand art, peut en être aussi une Muse. On demande un Racine pour cette Champmeslé, et, comme je vous le disais, des Bérénice.

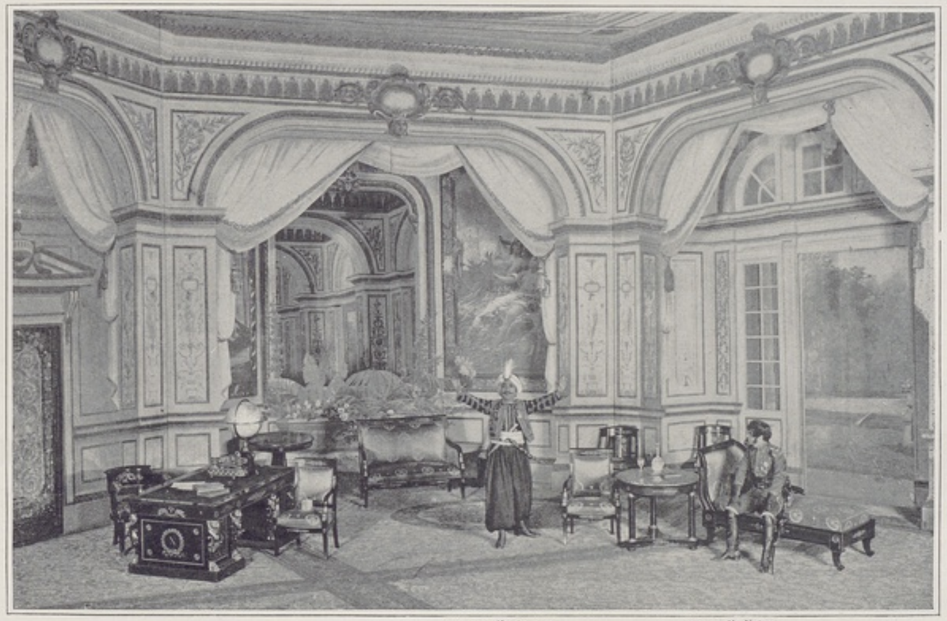
Sous le manteau impérial, rougi du sang de deux millions d'hommes, un Napoléon a ressenti la peine de l'amour et ses affres, mais qu'il l'ait inspiré, quel fait incompréhensible ! Il n'y a donc rien absolument exécrable, et la femme peut encore subir l'attraction, — Gœthe dit : l'affinité élective, — de ceux qui lui tuent ses enfants. Joséphine a douloureusement aimé, d'un amour tardif plein de tendresse triste et de fierté aussi, le dompteur de rois qui fut son œuvre, mais elle ne l'aima que du jour où elle n'en fut plus aimée, quand il lui échappa... Allez voir Jane Hading rendre la mélancolie passionnée de cet état d'âme féminine !...

Si, contrairement à ce que l'histoire enregistre du modèle, mon Talleyrand eût été bête, je dis bête à tromper des oies, personne ne se serait aperçu de la dissemblance du portrait, tant Jean Coquelin le pare de finesse naturelle et d'esprit. Mais, par le diable, il m'en prête, et à poignées. Le diseur tire des traits de mon texte, comme un presdigitateur tire des fleurs d'un bâton de chaise. C'est à Jean Coquelin que je dois d'avoir sauvé ma réputation de styliste des griffes de la critique rigolote. Sans lui elle m'avalait par ce bout aussi. Mais puisque je reste présentable pour l'Académie Française, Jean, tu m'apprendras à y lire mon discours.

Interprété comme il a été par Desjardins, le rôle de Lucien Bonaparte n'a peut-être rien ajouté à la réputation de ce remarquable comédien, puisqu'elle est complète, mais il a ajouté à la mienne. C'est grâce à lui que j'ai eu l'air de savoir camper d'aplomb une figure de bel honnête homme, simple et droit, et qui, comme disent les peintres, se tient sur ses jambes. Tous les compliments sont épuisés pour lui sur cette création, mais il apprendra avec plaisir peut être, et de bonne source, que dans la famille même du prince de Canino, l'émotion de sa ressemblance double, morale et physique, a été presque poignante, et comme d'une résurrection de l'aïeul.

Le couple des jeunes seïdes, fanatisés, de l'homme de bronze, Junot, en qui se synthétise le dévouement aveugle de la Grande Armée, et Murat, qui en personnifie l'allégresse juvénile et la chance, sont représentés l'un par Volny, comédien exercé et maître de son art, l'autre par un jeune homme d'avenir, je l'espère, qui a appris son rôle à mon foyer. Tous les deux tiennent la partie à la perfection.

On trouvera dans la brochure de *Plus que Reine*, une description de la bataille d'Austerlitz vue et racontée par le Mameluck Roustan, qui dans la bouche de l'excellent Gravier avait, à la répétition générale, produit un effet considérable. Il a fallu retrancher le morceau, soit presque tout le rôle, pour gagner sur quelque chose la mesure usuelle des



ROUSTAN (M. Gravier) JUNOT, (M. Volny)

ACTE IV, 6e TABLEAU. — *La Bataille d'Austerlitz racontée par Roustan.*

spectacles. Je suis plus inconsolable que Gravier lui-même du sacrifice de cet épisode, car il y était admirable. On a toujours mal à un bras coupé.

Il ne fallait rien moins que Mademoiselle Miroir pour développer dans tout son intérêt un rôle maintenu à l'état d'esquisse par les lois de la composition. Que de sagesse n'ai-je pas dû déployer en l'écoutant, pour ne pas transgresser ces lois et pour résister à la tentation de laisser au premier rang cette touchante Avrillon qui, grâce au talent de la comédienne, s'y trouvait porté à chaque réplique et de lui-même. De même pour Madame Patry, à qui je dois une Lætitia comparable pour l'art à ces magistrales ébauches en quelques traits où les maîtres se signent sans signature et que les musées s'arrachent à l'envi, lorsque les millionnaires les leur laissent.

Radieuses de beauté elles aussi et justifiant toutes les adorations légendaires que leurs personnages, Pauline Borghèse et Caroline Murat, suscitaient sur leurs pas, Mademoiselle Esquilar et Mademoiselle Kerwich se disputent mon admiration et se partagent ma reconnaissance. De quelle vie elles animent ces folles mésanges grisées de la vendange, qui pépient, jabotent et piquent du bec rose la branche dansante de la vigne impériale ! Rien de plus gai, de plus divertissant et de mieux observé. La faiblesse de Napoléon pour ses sœurs n'a plus besoin d'explication quand on les voit représentées ainsi dans tous les attraits de leur perfidie délicieuse.

Comme elles, l'auteur remercie tous les dévoués et charmants artistes de la troupe auxquels il est redevable de la réussite.

Dans sa première version, Plus que Reine *se terminait sur un épilogue que la longueur de la pièce determina l'auteur à supprimer au grand regret de Coquelin, des interprètes et de la direction, à qui cette suppression laissait un décor pour compte.* Dura lex, sed lex. *La pièce eût fini trop tard et hors des règlements de police... D'ailleurs, la substance philosophique de cet épilogue, dernière station du calvaire de Joséphine, est résumée dans le cri qu'elle pousse maintenant à la fin du septième tableau : « Vive Napoléon Deux », et qui conclut l'œuvre. Les amateurs de choses théâtrales trouveront peut-être plaisir ou intérêt à connaître cette partie inédite, qui n'est pas imprimée dans la brochure, et nous l'avons demandée à M. Emile Bergerat pour notre clientèle spéciale, à laquelle rien de ce qui est travail dramatique ne demeure indifférent.*

(NOTE DE LA DIRECTION).

NAPOLÉON (M. Coquelin)
ACTE V. — 7me TABLEAU

PLUS QUE REINE

Épilogue Inédit

20 MARS 1811

A la Malmaison. — Le Salon de Joséphine

Scène I.

JOSÉPHINE, Mlle AVRILLON

Mlle AVRILLON, *elle lit à haute voix.*

« Chez les Grecs et les Romains, les morts ordinaires reposaient à l'entrée des villes, le long des chemins publics, apparemment parce que les tombeaux sont les vrais monuments du voyageur... » (*Elle tourne le feuillet et reprend.*) « Du voyageur... On ensevelissait les morts fameux au bord de la mer... »

(JOSÉPHINE, *étouffe un baillement*).

Mlle AVRILLON

Votre Majesté est distraite.

JOSÉPHINE

C'est très beau ce que tu me lis, mais il y a plus gai.

Mlle AVRILLON

J'avais pris au hasard dans le livre à la mode, *Le Génie du Christianisme*.

JOSÉPHINE

Un chef-d'œuvre. Peux-tu m'expliquer pourquoi en France les chefs-d'œuvre sont toujours un peu ennuyeux ? Il reste bien quelque roman dans la bibliothèque de la Malmaison ? Nous n'avons pas tout emporté au château de Navarre. Va m'en choisir un et... du Pigault-Lebrun... si tu en trouves.

Mlle AVRILLON, *prenant un livre sur la table.*

Voici *Corinne*.

JOSÉPHINE

Encore un chef-d'œuvre !

Mlle AVRILLON

C'est de la baronne de Staël, une amie de Votre Majesté

JOSÉPHINE

Une amie de l'an Deux, et nous voilà en 1811 ! Je sais un vieil adorateur de la baronne, que ce livre moral a dû faire bien rire ! Cherche un peu dans nos souvenirs... un diplomate !

Mlle AVRILLON

Je nommerais le prince de Bénévent si ce méchant homme avait jamais ri !

JOSÉPHINE

Prince, il ne l'était pas encore sous le Directoire, mais il se défroquait déjà entre nos jupes... Pauvre Talleyrand ! Que c'est loin, tout cela !

Mlle AVRILLON

Madame pense encore à lui ? J'espère bien qu'elle ne va pas pardonner aussi à celui-là ? Elle lui doit tous ses malheurs.

JOSÉPHINE

Mais je ne le vois plus, mon enfant.

Mlle AVRILLON

C'est que je crains tout de la bonté de Madame ; si ce fourbe des fourbes venait implorer sa grâce, Votre Majesté serait encore capable de lui tendre la main !

JOSÉPHINE

Ignores-tu qu'il est en disgrâce ? L'Empereur est très dur pour lui en ce moment.

Mlle AVRILLON, *béante.*

Eh bien ?

JOSÉPHINE

Je ne me rappelle plus où j'ai mis la lettre qu'il m'a écrite à ce sujet... j'ai dû la laisser à Navarre .. mais il désire une audience...

Mlle AVRILLON, *inquiète.*

Votre Majesté la lui aurait-elle accordée ?

JOSÉPHINE

Je ne puis refuser une audience, étant toujours Impératrice... une audience n'est pas une visite... La nuance est observée .. c'est très correct... Je crois bien que l'audience est pour aujourd'hui ou demain... Retrouve-moi donc sa lettre...

Mlle AVRILLON

Ainsi, Madame va le recevoir ?

JOSÉPHINE, *très simplement.*

Il a peut-être un service à me demander... Si nous allions faire un tour dans le jardin ? nous verrions où en sont mes serres. Nous avons

Cliché Boyer. Typographie Gospel, Paris.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN

PLUS QUE REINE

Talleyrand : M. Jean Coquelin.

reçu un très bel envoi de fleurs du Jardin des Plantes... Il paraît qu'il y en a de la Martinique!... Avrillon, c'est mon pays!

Mlle AVRILLON

Une attention de l'Empereur, sans doute... Il n'a pas cessé d'aimer Madame.

JOSÉPHINE

Cette fois, pourtant, le présent n'est pas de lui. Il me croit encore à Navarre.

Mlle AVRILLON

S'il savait Madame ici, il lui ferait une de ces visites qui la rendent toujours si heureuse.

JOSÉPHINE

Pas en ce moment, ma fille. Je ne l'attends pas.

Mlle AVRILLON

Aux ordres que Votre Majesté nous a donnés, j'ai cru comprendre qu'elle désirait que sa présence à la Malmaison demeurât secrète pour tout le monde.

JOSÉPHINE

Oui, s'il vous plaît : exception faite pour M. de Talleyrand. Il a son audience... Mais quel jour est-ce?... Donne-moi le calendrier... *(Elle regarde le calendrier.)* Tu dis que nous sommes?...

Mlle AVRILLON

Le vingt mars...

(Joséphine s'abîme dans la lecture du calendrier. Un long silence).

Scène II.

JOSÉPHINE, Mlle AVRILLON, NAPOLÉON

(L'Empereur paraît au fond, en costume de chasse. Mlle Avrillon l'aperçoit et elle demeure interdite à sa vue. D'un geste impérieux, il lui impose le silence, et lentement il s'avance vers Joséphine).

NAPOLÉON, *derrière Joséphine.*

Bonjour, mon amie.

JOSÉPHINE, *se dressant sur place.*

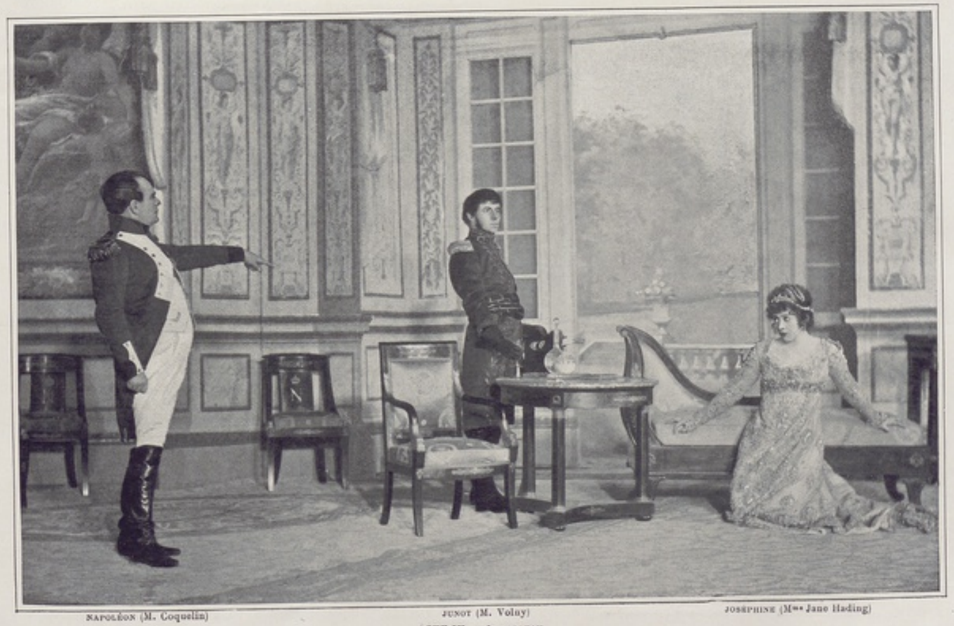
Oh! toi!... C'est vous, Sire!... *(A Mlle Avrillon.)* Laisse-nous mon enfant.

NAPOLÉON, *retenant Mlle Avrillon.*

Non pas, restez... *(D'un ton détaché.)* Je suis à la chasse... aux environs... Le hasard m'a conduit ici... avec un écuyer... Il garde mon

LUCIEN BONAPARTE (M. Desjardins) — NAPOLÉON (M. Coquelin)

ACTE IV. — 6e TABLEAU



NAPOLÉON (M. Coquelin) JUNOT (M. Voisy) JOSÉPHINE (Mme Jane Hading)

ACTE IV. — 6e TABLEAU.

cheval à la porte... Je suis incognito... (*A Mlle Avrillon.*) Fermez les portes... (*Mlle Avrillon ferme les portes. Napoléon va à Joséphine.*) Ainsi, malgré mes ordres, te voilà à la Malmaison? Je le savais.

JOSÉPHINE (Mme Jane Hading)
ACTE V. — 7e TABLEAU. — *Joséphine à Fontainebleau.*

JOSÉPHINE

Et tu viens me voir tout de même? Merci.

NAPOLÉON

Non, non, je ne fais qu'entrer et sortir... Accidentellement... le temps de savoir comment tu vas...

JOSÉPHINE

Tu vois!

NAPOLÉON, *bourru, mais sans rudesse.*

Il paraît que tu pleures? Je te l'ai dit et fait dire, je te l'ai même écrit... Je ne veux pas que l'on pleure. Tu finirais par en devenir aveugle.

JOSÉPHINE

Parle-moi plus doucement. On peut t'entendre.

NAPOLÉON, *se radoucissant.*

Est-ce raisonnable? Ne dois-tu pas être heureuse, si je le suis...

JOSÉPHINE

Dis-moi alors si tu l'es?

NAPOLÉON, *en se détournant.*

Oui.

JOSÉPHINE

Je le suis donc aussi.

NAPOLÉON

A la bonne heure... mais t'en revenir ici, en ce moment, à une portée de canon des Tuileries, pendant l'événement qui s'y prépare — qui t'a conseillé cela?

JOSÉPHINE

Mon cœur.

NAPOLÉON

Mais, malheureuse, on attend la naissance de l'enfant d'un jour à l'autre; au plus tard pour la fin du mois qui court!

JOSÉPHINE

C'est cela. J'ai voulu être des premières à l'apprendre.

NAPOLÉON

Par le canon des Invalides.

JOSÉPHINE

Au moins... comme tout le monde.

NAPOLÉON

Les femmes sont des énigmes!... on dirait qu'elles aiment à souffrir!... (*Un silence; il vient s'asseoir auprès d'elle et d'une voix attendrie.*) Ah! mon amie, pourvu que ce soit un garçon!

JOSÉPHINE

N'en doute pas... Je te le promets... J'ai tant prié...

NAPOLÉON, *se levant.*

Eh bien! nous verrons cela bientôt!... En attendant, je trompe mon impatience par l'exercice... Je brûle les heures... Je chevauche et crève des chevaux... Je chasse... je viens de tuer six faisans et quatre lièvres.

JOSÉPHINE

Ne te fatigue pas trop... Tu n'a pas l'estomac solide...

NAPOLÉON

Je ne mange plus.

JOSÉPHINE

Elle te soigne, dis?

NAPOLÉON

Qui?

JOSÉPHINE

Mais ta nouvelle femme?

NAPOLÉON, *refrénant son émotion.*

Certainement... certainement... (*A Mlle Avrillon.*) Qu'est-ce que vous faites-là vous? Retirez-vous... (*Mlle Avrillon sort; à Joséphine.*) Enfin, puisque te voilà ici maintenant, je fermerai les yeux... Tu ne manques de rien, au moins?... Tu as des fleurs, des oiseaux, des diamants?... J'ai fait payer tes dettes... Elles sont énormes. Tu n'en connais pas le chiffre toi-même... mais inutile de te gronder... l'argent ne te tient pas aux doigts!... Ta liste civile est votée... Tu peux semer l'or autour de toi... Désires-tu quelque chose?... (*Elle incline la tête en souriant.*) Quoi? Parle...

JOSÉPHINE, *les doigts sur les lèvres.*

Chut!... voir ton enfant!...

NAPOLÉON

Mais pourquoi pas?

JOSÉPHINE

Et l'embrasser.

NAPOLÉON

Nous verrons! Je crois qu'il sera beau!

JOSÉPHINE, *souriant.*

Un Bonaparte! c'est son devoir!

NAPOLÉON

Mais sa mère est jolie...

JOSÉPHINE

On me l'a dit.

NAPOLÉON

Et puis elle a reçu une éducation exceptionnelle. Elle possède huit langues, dont le latin et le turc! Elle a tous les arts d'agrément!

JOSÉPHINE

Est-elle gaie?... Il faut savoir te faire rire!... Tu as des côtés plus frivoles qu'on ne pense... mais elle doit déjà te connaître.

NAPOLÉON

Nous jouons à cache-cache dans la chambre. Elle m'apprend la walse... elle est si jeune encore!

Mlle AVRILLON (Mlle Blanche Miroir) JOSÉPHINE (Mme Jane Hading)
ACTE V, 7e TABLEAU.

JOSÉPHINE

Est-ce vrai qu'elle te gagne au billard?

NAPOLÉON

Elle me gagne? Elle me gagne? Je me laisse gagner!...

JOSÉPHINE

Comme aux barres. (*Il rit.*) Tu ris donc, enfin! Quel bonheur!

NAPOLÉON

On ne s'ennuie pas à ma cour... mais ce qui est mieux, mes peuples l'aiment... elle a réussi... après toi, ce n'était pas facile!

JOSÉPHINE

Mon ami!

NAPOLÉON

Quand elle m'est arrivée de chez son père, elle avait des attraits, rien de plus... elle s'est formée... Paris est la ville des élégances.. Mes généraux eux-mêmes ont pris de meilleures manières... J'ai resserré l'étiquette autour d'elle... A présent, elle dicte les modes... Elle a des peintres et des poètes, comme toi, qui la célèbrent... C'est vraiment une impératrice!

JOSÉPHINE, *presque à voix basse.*

L'autre !

NAPOLÉON

Eh bien ! n'ai-je pas tenu ma parole ! Il y en a deux !... Tu règnes toujours, tu règnes en équilibre et de pair avec une archiduchesse de

Mlle AVRILLON (Mme Blanche Miroir)
ACTE III, 4e TABLEAU.

la maison d'Autriche ! Et personne ne bronche, pas même l'Autriche !... Va, je t'aurai bien aimée !...

JOSÉPHINE

Bonaparte !

NAPOLÉON

Assez... *(Il s'éloigne.)* Adieu.

JOSÉPHINE

Quoi ?... déja ?... Rien ne te presse. Demeure... Parlons d'elle... d'elle seulement.

NAPOLÉON

Je dois partir... on ne sait où je suis... Je ne puis plus tenir en place ! Rappelle ta dame de compagnie.

JOSÉPHINE

Encore une minute. Un pressentiment m'avertit que je ne te verrai plus.

NAPOLÉON, *revenant vivement.*

Pourquoi ?

JOSÉPHINE, *se reprenant.*

Que je ne te verrai plus... lorsque tu seras père, voilà ce que je voulais dire.

NAPOLÉON

C'est possible, en effet.

JOSÉPHINE

Elle connaît tes visites... Elle s'en inquiète ?... Elle est jalouse, peut-être ?

NAPOLÉON

Je n'admets pas qu'elle soit jalouse. Allons, c'est l'heure.

JOSÉPHINE

Adieu alors... Regarde, je ne pleure pas. Tu n'emporteras pas une vilaine image de ta Joséphine. *(Elle s'efforce de le regarder en souriant et fond en larmes.)*

NAPOLÉON

Oui, tu souffres !... Mais raisonnons la situation... causons comme autrefois. Je suis venu pour cela d'ailleurs. Quelque grande que soit ta douleur d'Ariane, qu'est-ce auprès de mes angoisses de souverain ? Comme je te l'ai prédit un jour, il y a deux ans, j'atteins aujourd'hui à l'apogée de ma fortune, sans avoir accompli mon destin !... je crains tout de ce qui va suivre. L'Europe n'est pas fondue dans ma main. La moitié de l'ouvrage reste à faire. Qui la fera lorsque je ne serai plus là ? Il y faudrait un autre moi-même... Dans ma famille, ils n'ont rien entendu à mon système. Quand je leur distribue des royaumes, ils s'imaginent que c'est pour leurs beaux yeux. Ils croient qu'on donne ainsi des peuples, comme, au jour des Rois, des tranches du gâteau de la fève... Je comptais sur Lucien... Il m'a trahi... C'est un rêveur... Toi seule tu me comprenais, parce que tu as été du commencement, parce que tu m'aimes... Depuis toi, je suis tout seul, comme on est sans miroir ; je ne me vois plus ! Aussi je sens que je tâtonne !... Ils l'ont deviné, là-bas, en Angleterre !...

JOSÉPHINE, *avec élan.*

Tu seras père... Tu vas l'être... Ton fils achèvera ton œuvre.

NAPOLÉON

Oui, je lui montrerai mes fautes... L'alliance avec l'Autriche, par ce mariage, en est une !...

JOSÉPHINE

Ne dis pas cela !...

NAPOLÉON

Si, elle a trop fait peur aux marchands de Londres. L'ennemi du continent c'est l'île... J'ai encore l'Europe, ils ont la mer qui la cerne... c'était une princesse moscovite qu'il me fallait... La Russie passait de mon côté... La voilà de l'autre... Elle menace !... L'ours grogne dans les neiges !

JOSÉPHINE

Voyons, veux-tu que j'aille à Pétersbourg... J'y verrai notre bon cousin Alexandre... Je ferai sa conquête. Veux-tu ?

NAPOLÉON

Il faut attendre la venue de l'enfant... un fils changera tout... Ils trembleront, si c'est un fils.

JOSÉPHINE

Tu vas dire que je suis superstitieuse, mais j'ai le droit de l'être... Tous les présages sont pour un garçon. J'ai vu Mademoiselle Lenormant.

NAPOLÉON

Ah ! tu consultes, toi aussi ? Enfin, nous n'avons plus qu'à patienter quelques jours.

JOSÉPHINE

Quelques heures... on ne sait jamais rien... Je me rappelle que pour Eugène !... Les médecins eux-mêmes, les plus forts...

NAPOLÉON, *terminant.*

...Sont des ânes, Corvisart tout le premier... Il n'a rien pu me dire... Aussi, je ne vis plus... Je ne dors plus... La nuit je me promène dans les galeries... Je descends même dans les jardins regarder le jeu

des étoiles. J'écoute le bruit sourd que fait la terre en travail... Il y a un marronnier qui est près de fleurir...

JOSÉPHINE, *avec joie.*

A cette époque, c'est bon signe, cela ! La nature hâte son printemps pour toi... Courage !...

NAPOLÉON

Oui, la nature ! c'est elle qui commande ! Que pèsent mes grenadiers dans la balance ? Le sort du monde dépend du ventre d'une femme !...

JOSÉPHINE

Ah ! mon ami ! on souffre tant ! Sois bon pour elle !

NAPOLÉON

C'est toi qui la plains ?

JOSÉPHINE

Je la plains et je l'envie !

NAPOLÉON, *l'attirant à lui.*

Ma bonne Joséphine ! *(Mlle Avrillon entre.)* Qu'est-ce ?

Mlle AVRILLON, *très troublée.*

Sire...

NAPOLÉON

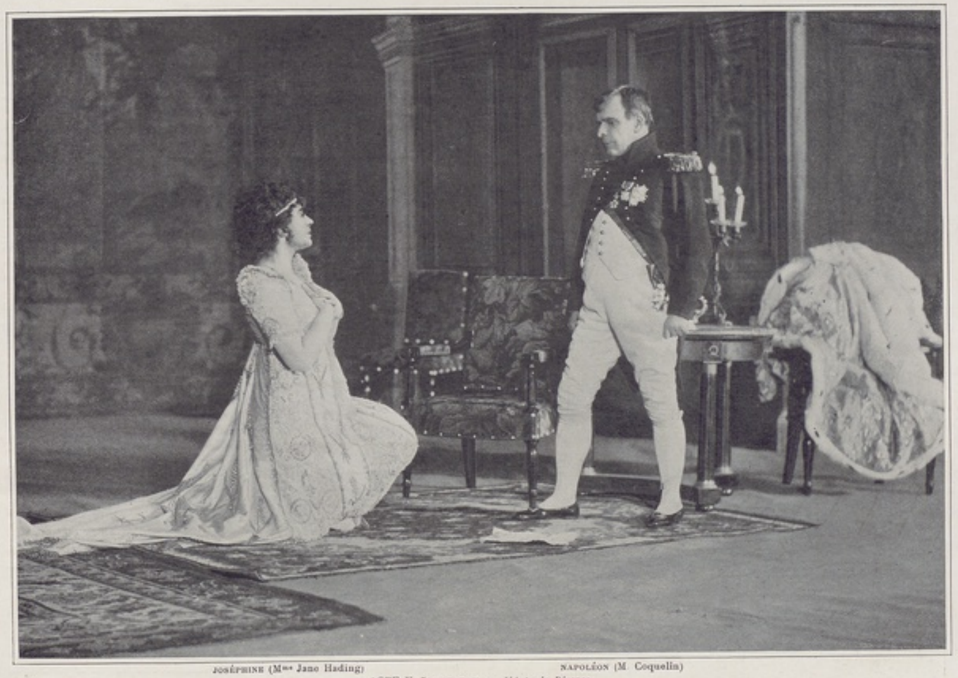
Eh bien, parlez !

Mlle AVRILLON

Si Votre Majesté veut ne pas être vue... C'est Monsieur Talleyrand !

NAPOLÉON

Il vient te voir ? Talleyrand courtisan du malheur ? On me l'a



JOSÉPHINE (Mme Jane Hading) NAPOLÉON (M. Coquelin)
ACTE V, 7e TABLEAU. — *L'Acte de Divorce.*

changé ! C'est bien. Promets-lui ce qu'il te demandera. Je te l'accorde d'avance. Je retourne aux Tuileries. Je voudrais être transporté déjà par un magicien. Je passe par la bibliothèque. *(Il va à droite.)* Adieu !

JOSÉPHINE

Tu reviendras ?

NAPOLÉON, *sur le seuil.*

Si tu es sage.

(Il sort à droite).

JOSÉPHINE, *à Mlle Avrillon.*

Je suis bien heureuse, Avrillon. A présent, faites entrer le prince ! *(Talleyrand entre).*

Scène III.

JOSÉPHINE, Mlle AVRILLON, TALLEYRAND.

JOSÉPHINE

Prince, quelque soit le motif qui me rende un vieil ami, il est le bienvenu. Prenez donc la peine de vous asseoir.

TALLEYRAND

J'attendrai que votre gracieuse Majesté veuille bien m'en donner l'exemple.

JOSÉPHINE, *s'asseyant.*

Je vous écoute. Au plus pressé, d'abord. Parlez.

TALLEYRAND, *montrant le portrait de l'Empereur.*

Il va très bien.

JOSÉPHINE

Je le sais. Merci.

TALLEYRAND

Il ressemble à son Empire !... Hier, c'était César, aujourd'hui, c'est Auguste !

JOSÉPHINE

Il est heureux. Il me l'a dit lui-même, à la place où vous êtes.

TALLEYRAND

Il n'y a donc pas à en douter.

JOSÉPHINE

Est-ce pour bientôt la délivrance ? Sait-on la date approximative ?

TALLEYRAND

Le monde l'espère d'un jour à l'autre. Mais il n'y a plus d'astrologues.

JOSÉPHINE

Revenons à ce qui vous amène. Serais-je vraiment assez favorisée

JOACHIM MURAT (M. d'Avançon)
Costume du Sacre.

pour pouvoir vous obliger en quelque manière?... Oh! que ce soit difficile au moins!

TALLEYRAND

Votre Majesté sait par sa propre expérience que si l'inaction est douce, elle peut être malsaine aussi pour certains tempéraments. Mon médecin... mais est-ce qu'il ne vient pas de tonner?...

JOSÉPHINE

Je n'ai rien entendu.

Mlle AVRILLON, *effrayée.*

Ah! mon Dieu! *(Elle reprend vivement.)* Les orages ne sont pas rares en mars. L'an dernier, à Navarre, nous en avons eu un .. presque le même jour qu'aujourd'hui...

TALLEYRAND, *préoccupé.*

Ah! vraiment, mademoiselle.

Mlle AVRILLON

Oui. Monseigneur m'excusera si je ferme ces portières, je suis poltronne. *(Elle va tirer les portières de la baie.)*

TALLEYRAND

Franklin l'était! C'est à cela que nous devons le paratonnerre.

JOSÉPHINE

Il serait singulier que l'enfant d'un tel père naquît dans un orage.

TALLEYRAND

Mais c'est bien le sort qui lui est réservé. Rien ne ressemble au bruit de la foudre comme celui de la poudre, et c'est le canon des Invalides qui est chargé d'annoncer au peuple de Paris la venue de l'enfant impérial.

JOSÉPHINE

Je le sais, et si le vent porte de ce côté, ce jour-là, j'entendrai les salves de ce salon même.

TALLEYRAND

J'y pensais en ce moment. Je me disais que de la Malmaison, il suffirait de savoir compter pour comprendre la voix du bronze. « Vingt et un coups de canon, si c'est une fille, et cent coups pour un garçon » a publié le grave *Moniteur*... De telle sorte qu'au vingt-deuxième, la dynastie napoléonienne sera, oui ou non, fondée. C'est un beau coup de théâtre. *(Coup de canon lointain.)* Mais il me semble...

JOSÉPHINE

Vous disiez que votre médecin?

TALLEYRAND

Il m'ordonne le jeu d'échecs.

JOSÉPHINE

Contre l'inaction .. mais on est assis!

TALLEYRAND

Pas devant l'échiquier européen, madame!

JOSÉPHINE

Vous avez eu des démêlés fort vifs avec l'Empereur. Il est si brusque quelquefois, mais il est très bon.

TALLEYRAND

Quel malheur qu'un si grand homme ait été si mal élevé.

JOSÉPHINE

Eh bien! je vous réconcilierai. Je crois qu'il vous regrette. Laissez-moi faire... mais... *(coup de canon).* Voyez donc la pauvre Avrillon! As tu si peur du tonnerre?

(Elle écoute).

Mlle AVRILLON

Non, n'écoutez pas, madame, n'écoutez pas. .

JOSÉPHINE

Ah! ce n'est pas de l'orage... Ouvrez toutes les fenêtres. *(Elle va elle-même ouvrir la baie du fond avec emportement, on aperçoit le parc de la Malmaison, sous un soleil de printemps magnifique. Elle appelle : des domestiques entrent à ses cris).* Venez! venez tous! Il est père! Il est père!

Mlle AVRILLON, *éperdue.*

Ah! mon Dieu! ma bonne maîtresse!

JOSÉPHINE, *aux domestiques.*

Quel chiffre, celui-ci?

UN DOMESTIQUE, *qui vient de droite.*

J'ai compté dix-huit.

JOSÉPHINE, *à un autre domestique.*

Et vous?

UN AUTRE DOMESTIQUE, *qui vient de gauche.*

Dix-huit aussi.

PLUSIEURS DOMESTIQUES

C'est bien le dix-huitième.

JOSÉPHINE

Ecoutez! *(Coup de canon.)* Dix-neuf! *(Un autre coup.)* Vingt! *(Un autre.)* Vingt et-un. *(Un silence.)* Exaucez-moi, mon Dieu! ayez pitié de Joséphine. Agréez mon sacrifice! *(Elle est agenouillée, se relève, se penche presque hors de la fenêtre, retenue par Mlle Avrillon et Talleyrand. Le vingt-deuxième coup retentit.)* C'est un garçon! *(Elle se dresse et tombe évanouie en disant :* Vive l'Empereur!!!*)*

FIN DE L'ÉPILOGUE.

REMERCIEMENTS DE L'AUTEUR

SONNET A JANE HADING

Comment l'ai-je peint d'après toi
Et sans vous connaître, madame,
Ce douloureux portrait de femme
Dont l'idéal pleurait en moi?

L'Art et l'Amour ont même loi.
Joséphine vit, c'est son âme,
Tous les soirs, lorsqu'il vous acclame,
Que vous brûlez au peuple roi.

Quand près de mon nid de mouette,
Dont la mer trempe les duvets,
Vous passâtes, un jour, muette,

Où donc alliez-vous?.., Où je vais!
Car chaque femme a son poète.
Vous me cherchiez, je vous rêvais!

Avril 1899.

SONNET A COQUELIN

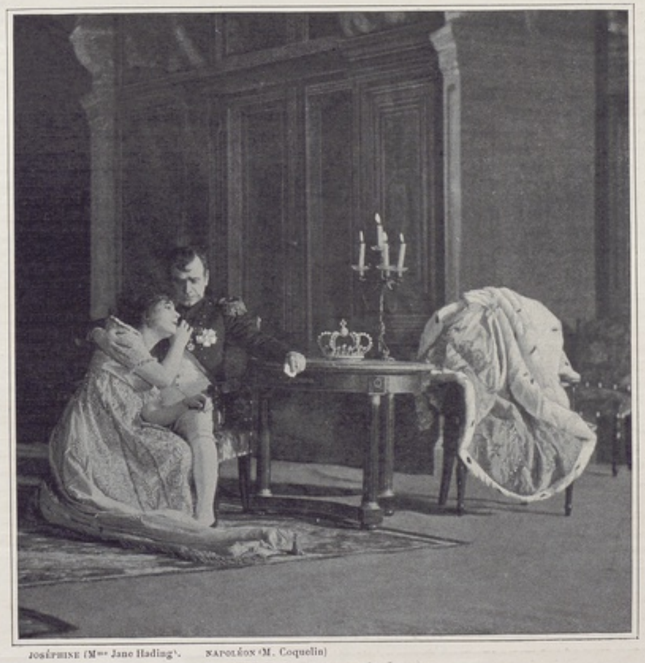
Le martyre d'aimer, la haine, horreur suprême,
La honte d'être laid, méchant, vieux, tous les maux
De l'espèce, inconnus des autres animaux,
L'ennui d'appartenir au genre humain lui-même,

Tout est doux, rien n'égale en douleur l'anathème
Qui condamne ici-bas des hommes anormaux
A porter les flambeaux de l'Idée et des Mots
Dans l'effrayante nuit du monde au dix-neuvième.

Nés trop tard ou trop tôt, les poètes mort-nés,
Comme les dieux vaincus des cultes surannés,
Sèment dans le néant leur semence inféconde.

A cet amer destin je m'étais endurci.
Le temps à son cadran sonne-t-il « ma seconde »?
On écoute mon verbe... Il a ta voix!... Merci.

ÉMILE BERGERAT.



JOSÉPHINE (Mme Jane Hading). NAPOLÉON (M. Coquelin)
ACTE V, 7e TABLEAU. — *Les Larmes.*

QUELQUES NOTES

Sur la Mise en Scène de PLUS QUE REINE

Il y a un point sur lequel *Plus que Reine* n'a pas eu de détracteurs, c'est celui de sa mise en scène au théâtre de la Porte-Saint-Martin, et, de fait, il ne semble pas possible de réaliser avec plus de somptuosité à la fois et d'exactitude la conception d'un poète, fût-ce le plus difficile à contenter. Les frères Floury ont conquis là leurs galons de grands directeurs parisiens, c'est unanime. Mais l'or qu'on jette par les fenêtres rentre par la porte, et l'événement une fois de plus, donne raison au principe.

Le grand « clou » décoratif de l'ouvrage était cette reconstitution animée du chef-d'œuvre de David, tel que tout le monde peut l'admirer au Musée du Louvre dans le Salon carré de l'École française, *Le Sacre de l'Impératrice Joséphine*. Le magnifique déploiement de richesse des costumes de cour, ruisselants d'ors, de pierreries, de brocarts, de satins et de dentelles, tout cet apparat de faste et d'éblouissement qui n'a d'égal en peinture que le « Cana » du Veronèse, proposait ici le problème d'un tableau vivant d'autant plus difficile à résoudre que le public en a lui-même tous les jours le modèle sous les yeux. C'était beaucoup déjà d'obtenir, et grâce au talent infaillible d'un maître tel que M. Chaineux, les moindres détails de cette costumation grandiose, mais il fallait encore en rendre tout l'effet dans une apparition rapide, au milieu de son cadre de cathédrale, et traduire à la scène cette lumière du tableau qui est l'artifice du peintre impérial. Or, dans le décor de Notre-Dame en raccourci, un tour de force de M. Carpezat, quand la vision du *Sacre* surgit des ténèbres, c'est chaque soir, un cri de toutes les poitrines. Je n'ai rien à dire là-dessus que toute la presse n'ait chanté!

M. FÉLIX FLOURY

M. EDMOND FLOURY

Directeurs du Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

M. CHAINEUX

Dessinateur des Costumes.

Deux autres décors charmants (*L'intérieur de l'Hôtel Chantereine*, par M. Bard, et le *Jardin de la Malmaison*, de M. Lemeunier), sont, de cet art de la décoration française, des pièces de maîtrise réellement incomparables et qui arrachent aux étrangers l'aveu de notre suprématie indétrônée dans cette production. M. Bard, déjà nommé, a signé en outre une copie du *Palais de Fontainebleau*, plus dramatique même que le drame qu'elle entoure. Il y a de M. Chaperon un salon du *Palais de Saint-Cloud*, dont la restitution ferait oublier aux plus patriotes la destruction même du modèle, et enfin c'est à M. Jambon que revient l'honneur d'un *Palais Royal* automnal en 1795 que revendiquerait Debucourt.

Quand on s'est adressé à de pareils artistes pour la décoration on ne peut plus déchoir et les commandes d'habillements, d'ameublements, d'accessoires et de machinerie vont aux plus réputés. Pour l'heureuse *Plus que Reine* donc, qu'ils aimaient les jeunes directeurs sont allés aux premiers de la place. C'est la Maison Goupy, dont Arachné envie les ouvrières qui, pour la joie des dilettantes de l'élégance, exécuta les six toilettes successivement portées par Madame Jane Hading et que tous les journaux du monde ont décrites comme des merveilles qu'elles sont en effet à tous les yeux. Pendant ce temps, M. Muelle brodait tous les costumes de Coquelin, jusqu'à celui du Sacre, monument prodigieux de son art, et dont la reproduction vaut la vitrine d'un musée de souverains. Il n'y avait plus que la Maison Pascaud qui fût à la hauteur du reste de la tâche et elle en partagea l'honneur avec la Maison Bauer-Ertzbischoff pour les autres toilettes, délicieusement ressemblantes, d'abord de Pauline, Caroline, Mademoiselle Avrillon, Lætitia et les splendides uniformes variés à chaque acte, de Talleyrand, Murat, Junot, Roustan et du reste des personnages. Quant au mobilier « Empire » du quatrième acte, exact à tromper des experts, il est l'ouvrage de la Maison Soubrier, et c'est tout dire que de nommer les fabricants de la bijouterie, MM. Gutperle et Broit, M. Henri pour la machinerie, M. Massé pour les accessoires, et enfin le savant et précieux M. Ch. Aimé pour les coiffures.

Reste la mise en scène proprement dite, qui est le travail de vivification du texte par les passades, les positions, les allées et venues, et ceci n'est point petite besogne. Par un comble de chance *Plus que Reine* a bénéficié de l'admirable expérience et des ressources sans fin d'un vrai maître du genre, mon confrère Louis Péricaud, auteur dramatique lui-même, et des meilleurs. Je n'aurais eu qu'à le laisser faire si je ne m'étais résigné à perdre l'occasion d'apprendre. Je le remercie de tout mon cœur, lui et tous mes autres collaborateurs.

ÉMILE BERGERAT.

Directeur: M. MANZI. Imprimerie Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant: G. BLONDIN.

LE THÉATRE

Supplément au N° 17 Mai 1899.

FRANCISQUE SARCEY

FRANCISQUE SARCEY CHEZ SA FILLE, MADAME BRISSON. — Tableau de M. Baschet.

FRANCISQUE SARCEY

C'est Francisque Sarcey qui a présenté *LE THÉATRE* au public; c'est lui, comme il se plaisait à l'écrire, qui l'a tenu sur les fonts du baptême. Il en a été le premier, il en est resté le plus fidèle collaborateur; il a compris et il a exposé cent fois, avec son indéniable compétence et son admirable bon sens, quelle part de nouveauté apporte un tel journal, fixant à jamais la mise en scène des pièces, le costume, la physionomie, le geste des acteurs, établissant d'une façon stable et définitive la tradition, devenant l'indispensable guide des amateurs et des professionnels. Il doutait seulement — et il y est revenu à bien des reprises — que l'effort pût se maintenir égal et la bonne volonté pareille. Il avait, en sa longue vie de critique, tant vu s'écrouler d'entreprises ingénieuses, tant vu tomber de ces bâtiments de carton qui changent à vue au coup de sifflet du machiniste invisible! Aussi, à chaque numéro, se prenait-il à des joies et des enthousiasmes qui semblaient la meilleure récompense du labeur accompli. Il avait, il a jusqu'à son dernier jour, conservé cette curiosité inlassable, cet éveil d'intelligence, cette rectitude de pensée qui lui permettaient, avec un égal agrément, de s'intéresser à tout et d'en disserter; mais depuis Geffroy, nul n'a poussé à ce degré la connaissance des choses du théâtre.

Il y portait toutes les qualités, toutes les vertus, peut-on dire, d'un esprit admirablement français : un Jacques Bonhomme singulièrement cultivé, sachant toutes les sources, connaissant toutes les formules, merveilleusement érudit, quoique jugeant le pédantisme inutile et oiseux, ne s'y attardant pas et courant au fait. Avec une vigoureuse et opiniâtre netteté, il a lutté contre des influences étrangères qui tendaient à obscurcir, à dénaturer, à détruire même le Théâtre national ; il y voulait des règles, il y demandait un attrait, il y exigeait une construction; il ne pouvait se faire à des pièces qui ne fussent point ouvrées, où manquassent à la fois l'exposition et la conclusion. Il a combattu le bon combat, non qu'il fût agressif de nature ou qu'il cherchât dans des polémiques des matières à articles, mais parce que, prétendant comprendre ce qu'on lui racontait, il se mettait réellement dans la peau du public, du vrai, celui qui paye, celui qui veut être intéressé, ému, distrait, amusé, charmé, non étonné et ahuri. Ainsi le snobisme contemporain, sous quelque forme qu'il se soit présenté, l'a-t-il eu pour implacable adversaire et l'on se demande avec inquiétude qui osera désormais dire la vérité sur certains talents et sur certaines œuvres.

Cette vérité qu'il aimait, il a eu la joie de la servir en prêtre fidèle, sans se laisser jamais entamer, en sa conscience, par un goût de ce qu'on appelle les honneurs et de ce qu'on nomme les distinctions; il est demeuré jusqu'au bout ce qu'il avait prétendu être dès le début, un spectateur attentif, faisant participer la foule à son amusement et à son ennui, disant le pourquoi des choses et instruisant à sa mode. C'est parce qu'il avait vu ici un effort très sincère vers la vérité qu'il s'était attaché à ce journal et qu'il lui avait apporté son précieux concours. Aussi serions-nous bien ingrats si, en ce jour qui met en deuil la Presse parisienne, nous ne lui apportions l'hommage respectueux d'une gratitude qui ne saurait s'éteindre et qui, pour s'exprimer dans l'avenir, cherchera constamment à s'inspirer de ses traditions.

LA DIRECTION.

FRANCISQUE SARCEY

Le maître journaliste qui vient de mourir laissera dans le monde théâtral des regrets dont il sera difficile de mesurer l'étendue. Francisque Sarcey semblait indispensable aux diverses scènes parisiennes dont il suivait avec une persistance légendaire les productions même les moins signalées comme devant plus tard provoquer les gaîtés d'un souper de centième. Longtemps encore les spectateurs habituels des premières — Sarcey par parti pris d'impartialité n'allait jamais aux répétitions générales — chercheront des yeux à son fauteuil de balcon ce gros homme rablé, trapu, à la figure doublement masquée par une épaisse barbe broussailleuse et par une lorgnette occupée pendant tout l'acte à fouiller la scène. Et sa place ne semblera pas moins vide dans le volume du *Temps* et aussi dans ce *Théâtre* qui avait pu s'attacher sa collaboration si vivement sollicitée qu'elle fût d'autre part.

La double caractéristique de l'éminent critique aura été la conscience et la bonhomie.

Sa conscience a si clairement apparu à tous les Parisiens pendant près d'un demi-siècle, qu'il serait superflu de la mettre longuement en relief à cette place. J'insisterai cependant sur ce point qu'elle a été plus méritoire qu'on ne le pense généralement, car Sarcey n'était pas exactement l'homme dont on a pu dire qu'il aimait le théâtre presque goulument, semblable à ce joueur célèbre qui disait : « Ce que j'aime le mieux dans le jeu, c'est de gagner et ensuite de perdre » et goûtant par conséquent d'abord les bonnes pièces, puis les mauvaises. Il y a eu un incident mystérieux dans sa carrière pour expliquer l'assiduité avec laquelle par les chaleurs estivales, il s'asseyait dans sa stalle, plaint par les pompiers eux-mêmes, ses compagnons de martyre qui auraient volontiers tourné sur son front ruisselant de sueur une lance compatissante. Si Sarcey, au regard du moins de la présente génération, n'a jamais manqué la représentation d'une pièce même d'ordre infime; c'est parce qu'il supportait cette tâche comme un châtiment, comme l'expiation d'une faute commise autrefois par lui dans l'exercice de son sacerdoce de critique. L'histoire étant en somme tout à son honneur, il est permis de la rappeler. Il y a quelque quarante ans, dans un de ses feuilletons, il lui était advenu de rendre compte du jeu d'une actrice, alors que cette actrice n'avait pas paru ce soir-là sur la scène. La scène était celle de l'Odéon et l'actrice s'appelait, si ma mémoire ne me trompe pas, Pauline de Mélin. Cette aventure fit grand bruit dans le Tout-Paris d'alors. La comédienne avait de nombreux camarades journalistes de la petite presse où Sarcey, qui avait déjà pris une place importante dans la grande, comptait beaucoup d'envieux. Pendant plus d'une année il fut criblé de brocards par des confrères dont quelques-uns, a-t-on dit en ce temps-là, avaient eu recours à son obligeance confraternelle. Il ne répliqua pas, ne chercha pas à se justifier, mais comme il avait souffert cruellement de ces attaques dont ses scrupules exagéraient la justesse, il s'était juré *in petto* de ne plus les mériter. On sait s'il s'est tenu parole. Pendant quarante années Sarcey n'a jamais rédigé comme tant d'autres, un compte rendu sur des notes d'ami. Il ne s'est pas octroyé un congé d'une semaine, d'un jour. Et sans exagération, je puis écrire qu'il est mort victime de sa notion trop minutieuse du devoir. Qui ne l'eût excusé, en effet, s'il avait manqué la première représentation du mélodrame à l'issue duquel il a contracté en montant imprudemment dans une voiture découverte le germe du mal qui l'a tué ?

Qu'il ait été récompensé de cette conscience par l'immense crédit dont il jouissait dans le monde du théâtre, il n'y a là rien que de naturel, mais ce qui ne saurait être trop répété c'est qu'il n'a jamais tiré la moindre gloriole de cette autorité reconnue. Allant très peu dans le monde, le fuyant presque, il ne savait que par ouï-dire que des milliers de Parisiens, consultés sur le point de savoir s'ils iraient voir la pièce nouvelle disaient couramment : « Ça dépend de ce que dira Sarcey. » Il vivait en famille, presque en sauvage. Jamais « oncle universel » — puisque oncle il y avait, — n'a moins connu ses neveux.

Ce fut grand dommage pour ces derniers, car il était vraiment bon à connaître. Sa bonhomie, cette seconde qualité dont j'ai parlé plus haut et qui rend le commerce d'un homme de talent si précieux, fut le fond véritable de sa nature. Avec son aspect hérissé, tout en boule, il n'aura jamais été qu'un faux porc-épic. En réalité, il ne savait même pas détester, ni même garder rancune. Gentiment, il attribuait cette incapacité de haine à sa myopie : « Comment voulez-vous, disait-il, que je tienne pour ennemis des gens que je ne reconnaîtrais pas à un pas ? » Explication peu sérieuse, car à ce compte-là, sa vue basse l'aurait rendu également indifférent à l'amitié. Or, aucun homme n'eut le cœur plus chaud. C'était même tout l'opposé d'un misanthrope. La seule façon dont il relevait en souriant ses lunettes sur son front rassurait sur sa bienveillance les jeunes auteurs qui lui lisaient un manuscrit, et les actrices, mêmes les vieilles, qui lui demandaient un conseil.

Cette bonhomie se traduisait comme de juste, par une absence complète de pose. Peu d'hommes connus pontifièrent moins. Cet ancien professeur n'avait garde de monter en chaire pour en laisser tomber des apophtegmes. C'est à la bonne franquette qu'à ses déjeuners de la rue de Douai il parlait de *omni re scibili*, et surtout d'une des questions qu'il lui tenaient le plus à cœur, avec le théâtre, celle des propriétés et des impropriétés de la langue française, riant à gorge déployée d'un fort lapsus signalé chez autrui où même chez lui — car je crois me rappeler, Dieu me pardonne! qu'il eut sur sa conscience, poids léger celui-là, la fameuse « étoile en herbes », appliqué à je ne sais plus quelle débutante — maudissant parfois très drôlement les mauvais tours que lui jouait parfois sa mémoire, quitte à indiquer tout de suite, en vieux journaliste madré qu'il était, ses trucs pour ne pas trop « gaffer », celui par exemple qui consiste à écrire « comme dit l'autre » quand on n'est pas sûr du nom de l'auteur d'une citation qu'on reproduit.

* * *

J'ai vu Sarcey un peu partout, même à Londres, le seul voyage qu'il se soit permis, et encore à la suite de la Comédie-Française. Partout, à Londres comme à Paris, comme à Royan — un déplacement qu'il se promettait depuis que Royan possède un théâtre d'été — il fournissait une quantité incroyable de copie. Cet enfantement s'opérait sans douleur. Tout était à ce maître comme à l'écolier de La Fontaine, couchette et matelas pour y griffonner sa prose. Il rédigeait aussi commodément sur un coin de table, dans une salle d'attente de chemin de fer que devant le bureau accoutumé. Dans les salles de rédaction d'un journal, couché sur son papier, il écrivait, écrivait sans relâche, levant à peine de temps en temps un œil vague sur un groupe de causeurs, jamais distrait par une conversation, et, une fois sa besogne faite, s'entretenant avec tout le monde, les plus humbles comme les plus arrivés, en « bon public. » Oh! oui, combien bon public! riant d'un énorme rire communicatif des fusées d'esprit bohème d'un Aurélien Scholl, d'un Eugène Chavette, d'un Xavier Aubryet.

« Je suis un bon garçon » disait-il de lui-même. C'était vrai. Bon garçon, sans banalité par exemple et non sans fierté. Vertu appréciable pour un homme comme lui qui a eu beaucoup d'amis au pouvoir, il est mort non décoré et, encore mieux, il a refusé l'Académie, non par orgueil, mais par crainte d'être moins libre ensuite pour faire son métier d'écrivain. Sa vie aura donc été noble. Si sa lumineuse raison ne l'a pas abandonné au moment suprême et qu'il se soit vu mourir il a eu le droit de penser qu'il avait bien gagné le seul repos dont il ait jamais connu le charme, et que le juste renom gagné par son œuvre copieuse lui permettrait de vivre de pair et compagnon dans le royaume des ombres avec ses justiciables d'autrefois, devenus plus tard ses amis, qui se sont appelés Augier, Dumas, Pailleron et peut-être même cet ennemi de toujours qui l'a précédé de quelques heures dans les Champs-Élysées dramatiques, Henri Becque.

GASTON JOLLIVET.

FRANCISQUE SARCEY

Il est mort, comme il l'avait désiré, comme il devait mourir, entouré des siens qui le pleuraient, dans une agonie calme et douce, au champ d'honneur, puisque c'est en sortant du théâtre — d'une première représentation à l'Ambigu — qu'il contracta la maladie qui l'emporta, et, puisqu'une heure avant de s'éteindre il parlait encore de son cher « feuilleton ». Depuis quarante ans, il se rendait presque tous les soirs au théâtre, et, chaque lundi, au journal *Le Temps*, il racontait ses impressions et il exposait ses vues sincèrement, honnêtement, simplement. Le public attendait son jugement, et quand un auteur ou un artiste dramatique pouvait dire : « J'ai un bon Sarcey », ils pouvaient compter aussi sur le succès. De son vivant, on l'appelait une « institution » nationale; après sa mort, il devient une « gloire » nationale; dans le pays où l'art du théâtre occupe une place si grande, il restera certainement comme le modèle achevé du critique dramatique.

Né à Dourdan (Seine-et-Oise), le 8 octobre 1828, Francisque Sarcey (de Suttières), fit de brillantes études au Lycée Charlemagne. Lauréat du concours général, il fut reçu à l'Ecole normale : il était de ces fortes promotions, où l'on compta Edmond About, Jean-Jacques Weiss, Hippolyte Taine, Prévost-Paradol, Octave Gréard, Jules Lachelier et aussi, avec d'autres encore, — qu'il me soit permis de le dire — le père de celui qui écrit ces lignes. A sa sortie de l'Ecole normale, il partit pour la province, où il professa pendant sept ans, à Chaumont, à Rhodez, à Lesneven, à Grenoble. Il avait le goût de l'enseignement (n'a-t-il pas demandé que ces seuls mots soient écrits sur sa tombe : professeur et journaliste); mais, le démon d'écrire le hantant et, de plus les triomphes de ses camarades le piquant d'émulation, il envoyait des articles aux journaux des villes qu'il habitait. Il s'enhardit et il adresse au *Figaro* des chroniques, qu'il signe Satané Binet. Enfin, il prend son courage à deux mains et il débarque, un beau matin à Paris, pour prendre son rang dans la petite phalange normalienne dont les journaux de Paris se disputaient les écrits.

Dès lors, c'est-à-dire depuis l'année 1859, c'est-à-dire aussi pendant quarante ans, il ne quitte plus la plume un seul jour. Labeur incessant, où il conquiert la notoriété puis la réputation et enfin, comme je l'écrivais plus haut, la gloire. Il porte son activité sur trois genres qui se touchent, le journalisme quotidien, la conférence, la critique dramatique, et, partout, il apparait avec ses qualités dominantes, sa bonhomie un peu narquoise, sa verve intarissable, son inaltérable bon sens.

Journaliste, il est appelé par Edmond About, lorsque celui-ci fonde, immédiatement après la guerre, le *XIXe Siècle*. Universitaire, voltairien, Sarcey se fait remarquer par l'ardeur de sa polémique contre l'esprit clérical, auquel obéissait une partie de l'Assemblée nationale. On disait alors que Sarcey « mangeait » volontiers un curé chaque matin. L'âge venu calma l'ami du sceptique Edmond About, du « petit-fils de Voltaire », et, dans les dernières années de sa vie, il n'adorait pas encore, mais il respectait déjà ce qu'autrefois il avait brûlé. Je n'en veux pour preuve que le fait d'avoir confié à des prêtres l'éducation de l'un de ses derniers enfants. Edmond About disparu, Francisque Sarcey accepta de collaborer, pour la chronique de chaque jour, à d'autres journaux et il n'est guère de feuille, à Paris ou en province, où sa signature n'ait paru. Les « grains de bon sens » qu'il publiait dans le *Figaro*, les « fagots » qu'il donnait au *Temps* sous le pseudonyme de Sganarelle occupaient, en dernier lieu, ses matinées. Les délicats, les amateurs de quintessence se déclaraient parfois fatigués de voir partout et toujours la signature de leur fécond confrère ; mais le lecteur, l'acheteur du journal le réclamaient et ils ne pouvaient s'en passer. Pourquoi ? Parce qu'en racontant ses propres aventures, ses impressions, ses pensées, Sarcey engageait avec le public une sorte de dialogue socratique, où il lui attribuait sa part et son rôle. Il vivait avec le public et le public vivait en lui.

Même chose se passait, lorsqu'il faisait une conférence. Il arrivait devant le public sans une note, sans un papier et il allait droit devant lui. Il ne récitait pas un morceau appris par cœur dans le silence du cabinet. Il ne « plaidait » pas sa conférence. Il la « causait » avec l'auditeur, de même qu'il écrivait en quelque sorte son article avec son lecteur. De là, encore, son ascendant et son succès.

Notre époque est féconde en journalistes de talent. Elle a eu aussi d'excellents conférenciers. Mais, en toute vérité, elle n'a connu qu'un grand critique dramatique, Francisque Sarcey. Les « lundis » qu'il a publiés sans interruption, pendant trente ans, au rez-de-chaussée du *Temps* préserveront son nom de l'oubli ; ils lui assurent une place dans l'histoire littéraire de notre pays. Les « lundis dramatiques » de Sarcey s'inscriront, dans l'histoire de la critique, auprès des « lundis littéraires » de Sainte-Beuve.

Chose assez amusante, ce critique naturellement voué à la prose, qui ne pouvait remplir qu'à l'aide de la prose son rôle et sa mission, avajt écrit en vers — dans des triolets agréablement tournés — son premier feuilleton dramatique. C'était à Grenoble. Le jeune professeur suivait assidûment les représentations du théâtre et, déjà, il se plaignait de l'incommodité de nos salles de spectacle :

Un peu d'espace et de grand air
Pour la muse aux ailes divines !
Nos poumons ne sont pas de fer :
Un peu d'espace et de grand air !
Vous nous fourrez tout un hiver
Au fond d'une boîte à sardines.
Un peu d'espace et de grand air !
Pour la muse aux ailes divines !

..... Quand j'ai les pieds dans un étau.
Je me lève et prends mon chapeau.
Dos mal assis n'a pas d'oreilles.....

Si je cite ces petits vers retrouvés, ce n'est point que je sois poussé par un vain goût du bibelot, de la curiosité. Il me semble que l'on y trouve déjà la « façon » particulière, la « manière » du critique. Il ne recherche ni le mot extraordinaire ni la pensée surfine. Il ne se retire ni dans une loge spéciale ni dans une baignoire écartée. Il se place au milieu du public, pour rire et pleurer avec lui, lorsque le vaudeville sera gai, lorsque le drame ou la tragédie seront pathétiques. Il n'arrive pas au théâtre pour se débarrasser d'une corvée ni même pour s'acquitter d'un devoir. Il y vient pour son plaisir et, si on ne lui offrait pas son fauteuil placé au milieu de tous les autres fauteuils, il le paierait. Au théâtre, les spectateurs, les acteurs qui jouent sur la scène, et l'auteur caché dans la coulisse, regardent anxieusement ce que pense Sarcey, ce qu'il fait, s'il applaudit, s'il reste immobile. Quand il dira son avis, sa voix sera, en quelque sorte, celle de l'opinion publique, qui, sans doute, n'est pas exempte de l'erreur, mais qui, plus que les voix sorties des cénacles ou des chapelles, proclame le sort des œuvres. Au rebours du poète latin qui écartait de lui le vulgaire non initié, Sarcey disait : « J'aime la foule et je l'appelle : *amo profanum vulgus.* »

De cette communion perpétuelle, de cette association continue avec le public, Sarcey tirait sa force et son influence. Il lui est arrivé de se tromper ; mais, quand il y avait une erreur évidente, il l'a toujours reconnue de très bonne foi. Sur certains points, cependant, il ne transigeait pas. Classique de tempérament et d'éducation, il se refusait à admettre la confusion des genres, qui est le principal défaut de notre littérature contemporaine. Il entendait que le « théâtre » restât le « théâtre » et ne devînt pas une succursale soit de l'Ecole de médecine, soit de Notre-Dame, soit du Parlement. Il a aimé le théâtre ; il a vécu pour lui.

Outre sa simplicité, sa sincérité, sa sûreté, la critique de Sarcey survivra encore pour une autre raison, que je trouve dans le caractère même de l'écrivain disparu. Elle était bienveillante. Sans doute, il défendait avec une ardente passion ses idées propres et ses goûts particuliers. Mais jamais il ne se serait permis contre un auteur une plaisanterie, pour le seul plaisir de faire un mot. Le « débinage » des couloirs était, pour lui, chose inconnue et la « rosserie », dont bon nombre de critiques ou d'écrivains poursuivent leurs confrères, répugnait à sa nature heureuse et souriante. Il aidait de ses conseils, de son appui, souvent même de ses deniers tous ceux qui faisaient appel à son intervention et qui, le plus souvent, le payaient de la plus complète ingratitude. Voyez là encore, l'une des causes de l'influence de Sarcey. « L'oncle » Sarcey était populaire, parce qu'il était bon.

ADOLPHE ADERER.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . . 28 fr.

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

Cliché Mairet. Typographie Goupil, Paris.

Mlle DEHELLY *(Rôle de LÉDA)*

Compagnie Coloniale

CHOCOLATS

de Qualité Supérieure

Thés

une seule Qualité. Qté Supérieure

Composée exclusivement de Thés Noirs

Entrepot Général
19 Avenue de l'Opéra. Paris

Dans toutes les Villes chez les Principaux Commerçants

LE THÉATRE

N° 18. Juin 1899.

Cliché Reutlinger.

Mlle YAHNE

Du Théâtre National de l'Odéon

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 18 — Juin 1899

SOMMAIRE :

LE MOIS THÉATRAL. — Le Torrent — Ma Bru — Hamlet — Briséis, etc., par ADOLPHE ADERER.
« *LE CYGNE* » *(ballet), à l'Opéra-Comique*, par M. GASTON JOLLIVET.
« *MIREILLE* », *aux Arènes d'Arles-sur-Rhône*, par M. PAUL MARIÉTON.
« *LA POUDRE DE PERLINPINPIN* », *au Châtelet*, par M. MONTCORNET.
LE THÉATRE A CAMBRIDGE. — Les représentations grecques, par M. le professeur CLARKT, M.A.

HORS-TEXTE EN COULEURS

« *L'ENFANT PRODIGUE* ». — Mademoiselle Félicia Mallet, rôle de Pierrot fils.
« *LA POUDRE DE PERLINPINPIN* ». — Mademoiselle Cazalis, rôle de la Reine des Porcelaines.

Le Mois Théâtral

LE TORRENT ✣ MA BRU ✣ HAMLET ✣ BRISÉIS

Les théâtres commencent à fermer leurs portes. Seules, les scènes subventionnées luttent encore contre la chaleur qui dépeuple les endroits clos et remplit les parcs. C'est à celles-ci presque uniquement que le « Mois théâtral » qui va suivre sera consacré. Avec quelle joie notre collaborateur tant regretté, Francisque Sarcey, aurait parlé, notamment, de sa chère Comédie-Française! Il n'est plus là et, puisque, les jours se succédant toujours, il faut que le lecteur retrouve la suite de la « vie » théâtrale de ces dernières semaines, je tâcherai au moins, dans mon émotion profonde, de me rappeler le haut enseignement et de me conformer aux doctes leçons du maître disparu que j'ai admiré et aimé.

On attendait impatiemment l'arrivée de M. Maurice Donnay à la Comédie-Française. Quelques-uns même, je puis le dire, la guettaient. Le brillant fantaisiste, le spirituel railleur saurait-il accommoder son ironie et sa verve à ce théâtre redoutable qui semble écraser l'audacieux qui s'y risque pour la première fois, sous une avalanche de grands souvenirs et de chefs-d'œuvre? Il a fallu se rendre à l'évidence. M. Maurice Donnay vint et vainquit. Il a réussi franchement. Tous ceux qui ont vu son œuvre en discutent passionnément les conclusions: par cela même, ils en font ressortir la portée et l'intérêt.

Je résume rapidement le sujet du *Torrent*. Tout d'abord, je me hâte de dire que le titre n'est point symbolique. Il s'agit bien d'un vrai torrent, dont les eaux rapides fournissent la force motrice qui met en valeur les usines de M. Lambert, papetier...? en attendant qu'il fournisse à l'auteur un dénouement commode, mais, comme je l'ai dit déjà, un peu discutable. M. Lambert est le type achevé de ce que les poètes appelaient, il y a quelques années, le « philistin ». C'est un bourgeois riche, actif, positif, de logique courte et drue. Naturellement, sa femme est tout l'opposé de ce caractère: sentimentale, au cœur tendre et fier. Près des Lambert, vit le ménage Versannes: la femme frivole, jeune poupée parisienne, la tête à l'évent et qui ne veut pas avoir d'enfants pour ne pas se déformer la taille; le mari, fatigué de l'existence mondaine de la capitale, a quitté la grande ville et ses plaisirs vains. Il s'est réfugié au gras pays du Périgord, où il se livre à l'agriculture et à l'élevage. Gentleman-farmer, il vit content au milieu des bois, des paysans et des bêtes. Il est sentimental et tendre, comme Madame Lambert.

Dès lors, ce que vous prévoyez arrivera. Versannes et Madame Lambert qui n'ont pas trouvé à leur foyer l'âme sœur s'aimeront. Depuis deux mois, ils s'appartiennent, et cette situation fausse pourrait se prolonger, si tout à coup Madame Lambert ne s'apercevait qu'elle est enceinte. Troublée, épouvantée, la jeune femme avertit son amant, que cette nouvelle, tout d'abord, remplit de joie. Lui qui désirait tant être père, se retrouver dans un enfant de sa chair et de son sang, il va posséder ce trésor rêvé, et à qui le devra-t-il? à la femme qu'il aime éperdûment. Oui, mais comment M. Lambert acceptera-t-il cette nouvelle à laquelle certainement il n'est nullement préparé? Il ne l'acceptera pas. Que faire? Un ami intime de Versannes, Mornis, observateur et psychologue d'instinct et de profession, mis au courant du drame, n'hésite pas à dire: « Partez! »

Sous les arbres de la futaie mystérieuse dont les pieds se mouillent dans le torrent, tandis que la molle inclinaison des collines périgourdines se profile à l'horizon, Varsannes presse Madame Lambert de fuir avec lui. Mais le curé du village, un brave homme à l'âme résignée, au langage simple, donne à la jeune femme un autre conseil, celui que lui dicte la religion: renoncer à l'amant, redevenir une épouse fidèle et résignée. Ainsi, il n'y aurait ni divorce, ni scandale. C'est ici que les discussions commencent et que les objections s'élèvent. Oui, certes, la grande, la haute morale, semble condamner la supercherie qui assurerait la tranquillité à venir du ménage Lambert. Mais vivons-nous dans un monde idéal, royaume stellaire de la Suprême Vertu? Hélas! non, et, puisque nous sommes des hommes, c'est-à-dire un mélange de qualités et de défauts, entre lesquels il est très difficile d'établir l'équilibre, ayons une morale « humaine ».

Ce qui démontre la nécessité de cette transaction, ce sont précisément les catastrophes auxquelles nous allons assister. Madame Lambert n'a pu consentir au sacrifice que l'abbé lui conseillait (et combien de femmes, de fort honnêtes femmes m'ont dit depuis que ce brave curé avait pleinement raison!). Elle va donc partir avec Versannes. Mais, au dernier moment, elle n'a pas la force de quitter les deux enfants qu'elle a eus de son mari. Elle prend un parti désespéré. Elle avoue tout à son mari. Lui, implacable, renvoie la femme adultère. Je m'étonne un peu de cette fureur. M. Lambert n'est, on nous l'a dit, qu'un bourgeois. Par cela même, pour lui-même, pour ses intérêts, pour la considération dont il jouit comme gros industriel, ce papetier craint le scandale. Je suis bien sûr qu'il trouverait, si l'auteur lui laissait quelques minutes, le *modus vivendi* désirable. Mais, brutalement chassée, Madame Lambert va se jeter au torrent.

Telle est cette pièce, qui appelle des réserves, celles que j'ai

formulées, et peut-être d'autres encore, mais qui ne cesse de retenir l'attention de l'auditeur et de l'intéresser. Lorsque M. Maurice Donnay se hausse jusqu'à la prédication, il a quelquefois le souffle court, mais lorsqu'il raille et qu'il plaisante, il est étincelant et intarissable : il y a, dans sa pièce, un personnage « à côté », le célibataire Saint-Phoin, dont les « mots », même lorsqu'ils sont voulus, sont très amusants.

M. Maurice Donnay a trouvé, à la Comédie-Française, des interprètes hors ligne. Mademoiselle Bartet a la charge du rôle de Madame Lambert. Elle s'en acquitte avec les dons de tendresse délicate et de sensibilité exquise, qui sont son apanage. Versannes, c'est M. Raphaël Duflos, passionné, chaleureux. Cette petite poupée de Madame de Versannes est représentée à souhait par Mademoiselle Müller. M. de Féraudy est plein de bonhomie dans le rôle de l'abbé. M. Coquelin cadet est excellent dans Saint-Phoin. M. Berr anime comme il peut un personnage assez mal venu de gentilhomme périgourdin et M. Pierre Laugier se tire aussi bien que possible du rôle assez ingrat du mari de Madame Lambert. Le psychologue Mornis, c'est — on s'en doute — M. Le Bargy. Avec tous ses beaux raisonnements, après tout, il cause la mort de Madame Lambert: fâcheux résultat d'une psychologie trop raffinée.

Cliché Caudron & Berger. — Mlle BERTHET — De l'Académie Nationale de Musique.

Avec *Ma Bru*, la pièce qui triomphe, en ce moment, à l'Odéon, nous quittons les hauts sommets de la spéculation physiolo-psychologique et nous venons aux régions tempérées du rire facile. Il s'agit simplement des démêlés d'une belle-mère avec sa bru. Sujet rebattu, s'il en fût, mais que les auteurs, MM. Fabrice Carré et Paul Bilhaud ont su renouveler, à force de gaîté et d'esprit. Quand Madame Leverdier mère a dit : « Ma bru! » elle a tout dit. Elle exprime dans ces deux petites syllabes des réserves inouïes de colère et d'antipathie. Comme de juste, la pièce tourne à la confusion de la belle-mère et à la satisfaction de la bru, qui pourra tranquillement aimer un mari dont elle est adorée.

Mademoiselle Yahne et Madame Tessandier jouent fort bien les rôles des deux madame Leverdier. La réplique leur est donnée gaîment par MM. Albert Lambert, Marquet, Céalis, Coste, Mesdames Jane Kesly et Jane Béryl.

Les fervents admirateurs de Shakespeare, auront eu, cette année, de fréquentes occasions de pratiquer leur culte. Après *Othello*, deux fois ramené sur les scènes françaises, *Hamlet* y a reparu deux fois, lui aussi. L'Opéra a remis sur son affiche l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas, qui ressemble si peu, d'ailleurs, au personnage éclos dans l'imagination du grand Will : le jeune prince de Danemark y disparaît presque complètement derrière Ophélie. Toutes les cantatrices s'essaient dans le rôle d'Ophélie avec plus ou moins de succès : Madame Emma Calvé s'est mise au premier rang, parmi celles qui l'ont successivement interprété.

En même temps, Madame Sarah Bernhardt incarnait Hamlet lui-même, et elle plaçait cette interprétation hardie à côté des interprétations inoubliables qu'elle a données de *Phèdre* et de *Lorenzaccio*. Entre les innombrables rôles qui ont marqué la carrière de la grande artiste, il me plaît de constater que ses triomphes les plus sûrs et les plus purs, elle les aura dûs à trois divins poètes : Racine, Alfred de Musset, Shakespeare.

La saison musicale, assez pauvre dans le commencement, s'est relevée à la fin. A l'Opéra, nous avons eu d'abord l'hommage pieux rendu à un compositeur, si durement frappé, à l'heure même où il allait recueillir les fruits d'un labeur long et obstiné : on a représenté le premier acte de la partition qu'Emmanuel Chabrier avait écrite sur un livret de M. Catulle Mendès et de Ephraïm Mikhaël, *Briséis*. Œuvre sévère et forte, où devait s'opposer la lutte de deux religions rivales, le paganisme expirant et le christianisme qui se lève. La maladie a empêché le compositeur de terminer l'ouvrage ardemment abordé : *pendent opera interrupta*. Le personnage d'une jeune païenne qui se convertit à la nouvelle foi a été poétiquement rendu par Mademoiselle Lucie Berthet. Nous ne nous écartons pas des sujets religieux avec le *Joseph* de Méhul. Cette partition, dont l'École française classique s'honore avec juste raison, s'est augmentée, pour arriver de la salle Favart à l'Académie nationale de musique, de récitatifs consciencieusement écrits par le savant M. Bourgault-Ducoudray. Les interprètes principaux y ont été, sans conteste, excellents : ce sont Mademoiselle Ackté (Benjamin), MM. Vaguet (Joseph), Delmas (Jacob) et Noté (Siméon).

Pendant ce temps, le répertoire de l'Opéra-Comique s'enrichissait d'une œuvre nouvelle du plus séduisant des compositeurs contemporains : j'ai nommé le maître Jules Massenet. *Cendrillon*, obtiendra dans les annales du journal *Le Théâtre* l'étude approfondie que l'ouvrage comporte et mérite ; je m'en voudrais de ne pas signaler tout de suite le succès qu'il a conquis auprès du public, et dont une part doit être reportée aux interprètes et aussi au directeur, pour le goût avec lequel il a « monté » la pièce.

Je m'en voudrais aussi de ne pas rendre justice aux vaillants efforts du Théâtre-Lyrique que les frères Milliaud ont installé, à leurs risques et périls, au théâtre de la Renaissance. Après d'heureuses incursions dans le répertoire, après les reprises d'*Obéron*, de *Martha*, du *Barbier de Séville*, de l'*Enfant prodigue*, ils ont donné un ouvrage nouveau, le *Duc de Ferrare*. Sur un livret dramatique écrit par M. Paul Milliet, M. Marty a écrit une partition, qui, si elle accuse une influence excessive du grand maître allemand Wagner, dénote aussi un tempérament vigoureux. Il faut louer MM. Milliaud d'avoir ouvert les portes de leur théâtre à une œuvre dont la valeur avait été jusqu'ici méconnue. Il faut les louer d'avoir créé patiemment, obstinément, ce troisième théâtre lyrique, si nécessaire, si indispensable, où les ouvrages injustement abandonnés de l'ancien répertoire doivent alterner avec les œuvres injustement délaissées des compositeurs nouveaux.

ADOLPHE ADERER.

Cliché Mairet. LE DÉCOR

Théâtre National de l'Opéra-Comique

LE CYGNE

BALLET EN UN ACTE, DE M. CATULLE MENDÈS, MUSIQUE DE M. CHARLES LECOCQ

Dans un paysage riant, sorte de parc ou mieux encore de forêt luxuriante, avec une rivière argentée au second plan, se déroule l'action du *Cygne*. La voici telle que que nous l'indique le livret qui s'entrelace gracieusement autour de la partition.

Pierrot, pauvre jeune berger rêve profondément, appuyé sur bâton. Parait un petit faune qui aperçoit Pierrot. Pourquoi ce dernier est-il triste? Le faune l'appelle : « Veux-tu boire de mon vin? » Pierrot laisse tomber son manteau. Provocation du faune à la gaieté. Refus et indignation de Pierrot. Il se rassied toujours mélancolique. Le faune lui donne à boire l'eau du calice d'une fleur. Il lui donne à manger des fruits.

Confidences de Pierrot. Il est amoureux d'une grande dame qui vient chaque jour accompagnée de ses femmes. Il l'a vue se baigner dans le fleuve. Pierrot se dirige vers le fleuve.

Le faune lui demande qui il est? Il indique qu'il est un pauvre berger. Et cela fait il retombe dans sa rêverie. Le petit faune cherche à égayer Pierrot et se met à danser en s'accompagnant de la flûte. Peine perdue. Pierrot se désespère. Le petit faune appelle les nymphes avec sa flûte. Et les nymphes se mettent à danser. Une hamadryade cherche à séduire le berger qui résiste. Les nymphes le provoquent en se moquant de lui.

Tout à coup un bruit de trompettes. Pierrot et les nymphes écoutent. C'est la princesse Léda qui sort de son palais et arrive avec ses femmes pour se baigner. Celles-ci, en se préparant pour le bain demandent pudiquement à Léda d'implorer Vénus pour que la déesse les couvre d'une nuit protectrice. Léda s'incline devant la statue de Vénus à laquelle les autres femmes adressent leurs implorations. Vénus exauce ces prières. La nuit vient.

Apparition vague du Cygne... On le voit distinctement. Léda lui envoie des baisers. Le Cygne est près de Léda, mais entre lui et elle les femmes forment une muraille.

Pierrot s'arme d'un bâton. Il se glisse, sans être vu, du côté de l'arbre et se précipite sur le groupe des femmes qui fuient épouvantées. Le Cygne s'élève dans l'air et, après un vol indécis, se dirige du côté du tertre. Pierrot y monte et atteint le Cygne de son bâton. Le Cygne tombe. Pierrot le traine expirant en scène et le cache dans une touffe d'herbes.

Une voix se fait entendre. C'est le chant du Cygne qui va mourir. Pierrot, surpris d'abord, s'attendrit et pleure.

Les femmes entrent éperdues à la vue du Cygne mort. Elles poursuivent Pierrot en le menaçant. Le berger cherche à leur échapper et disparait. Arrive Léda. Elle s'approche du Cygne et s'agenouille devant lui. Pierrot qui a suivi du regard toute la

pantomime de Léda veut s'approcher d'elle. Mais Léda se relève furieuse, saisit un arc et une flèche, monte sur le tertre et ajuste Pierrot qui s'enfuit. La flèche part. Les femmes regardent du côté où est sorti Pierrot et indiquent qu'il est blessé. Léda redescend lentement du tertre et fait l'oraison funèbre du Cygne. L'oiseau est placé sur une civière par des négresses qui l'emportent. Survient le petit faune. Pierrot entre blessé au cou. Il témoigne son désespoir d'avoir tué le Cygne. Jamais plus il ne pourra être aimé de Léda. Le petit faune se moque de lui : « Grosse bête, n'es-tu pas blanc comme le Cygne? Tes grandes manches ne sont-elles pas semblables à ses ailes? Dans la demi-nuit tu viendras près de Léda qui s'y trompera. » Pierrot a quelques doutes. Mais le petit faune le rassure et lui indique l'allure qu'il doit prendre. Pierrot imite les mouvements du petit

Cliché Mairet. LÉDA (Mlle Dehelly) PIERROT (Mlle Popa Iaveralizi)

faune pour ressembler à l'oiseau. Il est satisfait maintenant et remercie le petit faune. Puis tous les deux sortent. Les femmes reviennent lentement portant la civière. Elles font glisser doucement le Cygne dans le fleuve.

Léda a repris place sous un arbre et reste dans une attitude désolée. On aperçoit au loin une blancheur. C'est Pierrot qui arrive de la même façon que le Cygne.

Joie de Léda qui accueille Pierrot avec des marques de tendresse. Les femmes, comme précédemment, masquent la scène de Léda et de Pierrot.

Sur cette donnée gracieuse, poétique, avec le charmant imprécis nécessaire à la réalisation d'une idée de ballet, M. Charles Lecocq a fait courir une délicieuse musique. C'est un lieu commun maintenant de dire, dans le monde des théâtres, que la place de l'auteur de *Girofflé-Girofla* et du *Petit Duc* était depuis longtemps marquée sur notre second théâtre de musique où, du reste, son *Plutus* a déjà été très prisé des connaisseurs. Sainte-Beuve a dit de Béranger : « Il croit rimer des chansons alors qu'il chante des odes. » De même M. Lecocq, en croyant peut-être « faire » de l'opérette, a, en réalité, « fait » de l'opéra-comique, et du meilleur,

en ses nombreuses œuvres qui ont popularisé son nom dans les cinq parties du monde. Son talent ne se signale pas seulement par les inspirations les plus mélodiques ; la marque personnelle de ce talent est également la mesure, la distinction, toutes qualités requises pour ce qu'on est convenu d'appeller le genre éminemment français.

La partition du *Cygne* est de tous points digne de son auteur. L'esprit et aussi la science s'y révèlent à chaque page, à chaque note. Mais le public a particulièrement goûté, ce me semble, la valse lente, pendant laquelle les femmes quittent leurs vêtements avant de se baigner, motif voluptueux confié aux violons en sourdine ; la Prière de Vénus, l'arrivée du Cygne et le solo de violon qui accompagne la scène d'amour, le Chant du Cygne, mélodie expressive sans accompagnement, le Pas du petit Faune et vingt autres inspirations, souvenirs délicieux transmis par l'oreille charmée à la plume qui les recueille.

Le *Cygne* marque une date dans l'histoire de l'Opéra-Comique. C'est le premier ballet qui ait été monté sur ce théâtre. M. Carré devait à notre seconde scène lyrique de prodiguer tout son zèle, toute son intelligence, tout son sens artistique à cette vraiment « première ». Il a payé sa dette avec usure. Ce directeur qui a eu le rare mérite, chez un Français, de se déplacer pour aller

Cliché Mérot. LA DRYADE (Mlle Bony) — LÉDA (Mlle Dehelly) — PIERROT (Mlle Pepa Invernizzi) — LE PETIT FAUNE (Mlle Chasles)

surprendre à l'étranger le secret technique de certaines mises en scène ou somptueuses ou simplement d'exécution pratique, a utilisé, pour le plus grand charme des yeux, ses impressions de voyage, passées à la pierre de touche de son goût, élargies et fécondées par son invention propre. Le *Cygne* est une merveille d'arrangement ingénieux : sa mise en scène est harmonieuse comme sa musique. La poésie du décor et, je puis ajouter, des costumes lui font une incomparable parure.

Ai-je besoin de dire que les artistes qui se meuvent dans ce cadre enchanteur ont puissamment concouru au succès d'une œuvre déjà hors ligne par elle-même ? Mademoiselle Dehelly est une Léda qui explique toutes les métamorphoses ; Mademoiselle Chasles se fait légitimement bisser dans le Pas du petit Faune : impossible d'avoir dans les jambes plus d'esprit léger. Mademoiselle Invernizzi est la correction et le goût même dans Pierrot. Mademoiselle Mariquita, qui a réglé toutes les danses et qui encourait par conséquent une grande responsabilité dans cette prise de possession de la scène de la rue Favart par le ballet, doit être fière de ses élèves. Elle a remporté une victoire qui est un gage pour l'avenir de la chorégraphie à l'Opéra-Comique.

Je garde pour la fin Mademoiselle Davies. Cette charmante actrice dit dans la coulisse le Chant du Cygne avec une pureté de voix et une grâce qui font passer un doux frisson sur toute la salle.

Quant à l'orchestre, sous la direction de M. Luigini, il mérite des éloges à part. La nouvelle disposition de la salle a voulu qu'il fût invisible, il n'en sera pas moins toujours présent à la pensée des dilettantes reconnaissants.

GASTON JOLLIVET.

Cliché Boyer. *Typographie Goupil, Paris.*

RENAISSANCE (THÉATRE LYRIQUE)
L'ENFANT PRODIGUE, pantomime
Mme Félicia Mallet *(Pierrot fils)*

Cliché Bernheim (Nîmes.)

MIREILLE

AUX ARÈNES D'ARLES-SUR-RHONE

Tout ce dernier mois de mai, Arles a été en rumeur. A l'occasion d'un concours régional, Arles, l'illustre et la silencieuse a pensé voir revivre les plus beaux jours de son passé. D'où a soufflé pour elle ce vent de régénération? Des progrès agricoles sans doute — ils ont métamorphosé en vingt ans la Camargue et la Crau elle-même, — du Félibrige aussi, qui lui a rendu la conscience de sa dignité autonome, le sentiment de la beauté de son terroir et de sa race, l'orgueil des monuments de son histoire, de son vieil honneur éclipsé.

Car la perpétuation de la vie dans un cadre antique, aimanté de gloire et classique autant que les plus fameux, fait du doux pays d'Arles, une oasis privilégiée de la Joie, cette énergie du Rêve, dans le royaume de Gai-Savoir que garde au monde la Provence.

Une théorie de nobles fêtes vient donc de se dérouler *en Arles*, dont le caractère de santé lumineuse et pourtant mystique évoque les fastes légendaires d'Olympie et de Delphes.

Cliché Bernheim (Nîmes.) MIREILLE (Mlle Marignan)
ACTE II

Nous ne dirons rien de l'immense foire, de la cavalcade, de la ferrade, de la fête des gardians de Camargue, des jeux et concours qui, tout un mois, ont diverti et passionné les Arlésiens.

Les seules manifestations « scéniques » de ces fêtes, nous arrêteront.

Aussi bien furent-elles incomparables pour avoir, dans le décor des plus célèbres monuments, résumé l'évocation de tout le passé d'Arles. Le Théâtre antique, les Arènes et le Cloître de Saint-Trophime, c'est Arles grecque, romaine et chrétienne. J'ai consacré jadis bien des pages d'amour au triple sortilège qui des ruines d'Arles émane, rayonnant, sur sa beauté toujours vivante. Telle apparut aux Arlésiens d'il y a deux cents ans, leur *Vénus*, sans bras comme sa sœur de Milo, mais encore toute puissante sous la nudité radieuse du marbre palpitant.

Et quels monuments que ceux

d'Arles, même auprès de Rome et d'Athènes!... Entrons aux Arènes, d'abord.

...J'imagine que les Gallo-grecs de la *Provincia* voyaient sans plaisir les jeux sanglants dans leurs villes lettrées. La Provence moderne, utilisant ces Arènes, désencombrées des masures et fortifications du moyen âge, a remplacé les combats de gladiateurs par les courses de taureaux. Ces jeux font l'âme fière, aventureuse, le corps agile et sain. La course landaise ou provençale, d'usage immémorial dans tout le midi de la France, supprime le péril mais non l'attrait d'inquiétude. Jusqu'à ces dernières années on les produisait seules chez nous. Les courses espagnoles, si populaires à Nîmes et à Toulouse, s'accordent mal avec le tempérament provençal, plus fin et plus sensible que le languedocien. Il est même remarquable qu'on ait toujours vu plus volontiers éventrer les chevaux, voire seulement tuer le taureau, à Nîmes, cité romaine, qu'à Arles, cité grecque. La mise à mort aux arènes d'Arles y attire surtout les *aficionados* d'Outre-Rhône. Les jeux des gladiateurs étaient de Rome et non d'Athènes.

Mais c'est pour une fête de pure poésie que le populaire impresario d'Arles, M. Fayot, convoquait toute la Provence aux Arènes,

Cliché Léon Bouet.

(M. Michaud) (M. Ghasne) (E. Leprestre) (Mlle Marigaan) (M. Valcour, metteur en scène)
RÉPÉTITION GÉNÉRALE DE « MIREILLE » AUX ARÈNES D'ARLES

le 14 mai dernier. La fleur des jeunes femmes du vaste territoire Arlésien, était accourue en son costume national, pour entendre *Mireille*.

La poésie éternelle de l'idylle mistralienne a été endimanchée sans doute par le grand musicien. Mais ces mélodies *franchimandes* ont gardé sur les ailes un peu de la poussière colorée des papillons de Crau. Et puis le doux nom de Mireille qu'elles ont porté aux extrémités de la terre, revient de ce voyage de plus de trente années, si tendrement aimé dans son pays!

Après les évocations sublimes du théâtre d'Orange, la reconstitution grandiose de *Déjanire* à Béziers, cette représentation de *Mireille* dans l'amphithéâtre d'Arles aura justifié triomphalement la faveur enthousiaste du public méridional pour la rénovation du théâtre en plein air.

La scène, très haut montée à l'extrémité du grand axe de l'amphithéâtre et érigeant ses décors dans le ciel, masque une partie des gradins et empiète d'une quinzaine de mètres sur la piste. A ses pieds, l'orchestre (celui des Concerts classiques de Marseille) et les places de choix. Sur une toile de fond colossale, large de 40 mètres, haute de 30, et qui évoque la Crau pierreuse, jaune, muette, illimitée, avec au loin l'indication de la Méditerranée bleue, se dresseront les décors spéciaux de chaque acte. C'est, au premier, une plantation de mûriers (des mûriers authentiques); au deuxième, la place de la Major, à Arles; au troisième, le Val d'Enfer, aux Baux; au quatrième, les Saintes-Maries de la Mer.

Mais devant que la toile *tombât* (selon l'usage antique) sur le premier de ces décors, le spectacle était dans les Arènes, saisissant. En dépit d'un ciel gris... remplaçant *le velarium* (que peut-être eût fait regretter un soleil de quatre heures), une foule immense, attentive et joyeuse, frémissante et bariolée, tapissait, du podium au plus haut des arcades, l'inégale et sonore vasque de pierre du vieil amphithéâtre. Tout à coup, un silence dans ce bourdonnement, puis la *Marseillaise*. La foule regarde et applaudit : ce sont les ministres (MM. Peytral et Viger) avec le cortège des officiels.

Typographie Gaspil, Paris.

LES JEUX FLORAUX AU THÉATRE ANTIQUE D'ARLES

Mme Gasquet, Reine du Félibrige, lisant son discours d'adieux.

Cliché Bernheim (Nimes.) LES ARÈNES. — EN FACE DE LA SCÈNE

Mais voici que de claires trompettes aux sons d'argent annoncent du haut des tours sarrazines l'arrivée de quelqu'un de plus grand que tous ces personnages chamarrés. Et un homme parait, la canne à la main, simple et souriant sous son feutre de mousquetaire, dont l'entrée familière soulève des hourrahs infinis.

C'est Mistral, le vrai représentant de ce peuple, celui qui, depuis quarante ans, lui enseigne son âme. L'œuvre qu'on va représenter ici traduit, en son langage, la plus populaire des créations d'un poète, et tout ce peuple qui s'y reconnait veut témoigner de sa gratitude au sauveur du génie provençal.

L'acte de la Major surtout donna libre carrière aux manifestations de cet enthousiasme.

Une farandole indigène, substituée à l'*arrangement* de Gounod, était dansée par d'authentiques farandoleurs et farandoleuses (le conservatoire de Barbantane) accompagnée, au centre, par la musique de Maillane et encadrée par deux tambourinaires immobiles à chaque extrémité de la scène. Des houles d'acclamations s'élevèrent, à l'évocation d'eurythmie qu'elle déroulait dans le plus parfait accord de la race et de la beauté. Mais quel délire quand, après le suave et classique *duo de Magali* (Mademoiselle Marignan et M. Leprestre), l'exquise Mireille, dépouillant ses atours *franchimands*, redevenant *Mireio*, s'avança pour entonner de sa voix pure, sans musique, l'air populaire provençal :

O Magali, ma tant amado...

L'immense foule se tournait vers le Poète. Chef moral d'une race communiant avec lui dans le Verbe qu'il lui a sauvé de la mort, à cette heure, Mistral connut la gloire suprême ; ni Lamartine, ni Hugo n'ont vu saluer leur génie par d'aussi pures acclamations. Ni l'un ni l'autre ne fut au même degré que celui-ci, le défenseur patient et passionné de la dignité, des droits, de tous les intérêts de sa patrie natale. — *Onorate l'altissimo poeta!*

Comme à l'Opéra-Comique, l'acte du Rhône fut supprimé de la *Mireille* d'Arles; mais le dénouement réel et logique, la mort de Mireille aux Saintes-Maries restituèrent ici toute sa poésie touchante à l'ouvrage. Les cloches de la Major, l'église voisine, sonnaient pour l'Angélus au moment où l'amoureuse de Vincent se recommandait aux Saintes, cependant que des hirondelles tournoyaient dans le couchant, au-dessus de cet immense populaire muet qui haletait d'émotion à la mort de Mireille...

Le triomphe de Mistral aux Arènes avait affirmé la popularité du poète dans son milieu naturel. Une nouvelle manifestation, d'un caractère plus pittoresque encore, devait démontrer la sympathie arlésienne acquise à l'œuvre sociale qu'il poursuit depuis quarante ans « avec ses frères les Félibres ».

L'incomparable journée du 21 mai restera consacrée par l'inauguration du *Museon Arlaten*, avec les Jeux floraux du quatrième Septennaire félibréen. Du Musée d'ethnographie provençale institué par Mistral et quelques patriotes éclairés, dans la ville illustre et déchue où bat le cœur de la pure Provence, préférablement à tout autre centre plus populeux, disons seulement qu'il s'annonce comme un modèle. On y trouvera une reconstitution complète de la vie traditionnelle en Provence, dans une suite de salles où alternent les scènes rurales et citadines, figurées au naturel, à l'aide des types de la race, des costumes, des meubles et de tous les objets familiers.

... La Provence commence à reconnaitre l'œuvre accomplie mystérieusement par ces patients patriotes. Plus ou moins dédaigneuse jadis, elle s'associe désormais unanimement à leurs fêtes. Toutes les classes y participent, nous l'avons vu dimanche.

Pourtant, et à dessein, tout n'y fut pas populaire. Le banquet de Sainte-Estelle, agapes annuelles des initiés de la Cause, avait été, cette fois, soigneusement défendu contre les étrangers, les

Cliché Léon Benoît. LES ARÈNES — LA SCÈNE.

indifférents, l'inutile reportage boulevardier. Aussi évoqua-t-il, plutôt qu'un joyeux festin de poètes, la grave célébration d'un mystère. Le Cloître de Saint-Trophime, ce prestigieux, ce nostalgique témoin des fastes de la basilique d'Arles, avait été choisi pour encadrer les rites de la solennité félibréenne. La majesté du lieu se refléta sur l'assemblée. Par un surprenant concours, tous les dignitaires du Félibrige et la plupart de ses notables, *li cepoun emai li priéu*, se trouvaient réunis à l'entour de la Coupe sainte ; mais le mystère singulier de ce *convito* sans pareil était fait d'une extraordinaire présence de femmes.

C'est la fête des Félibresses. Une nouvelle reine doit être proclamée en ce jour pour sept ans. Le poète-lauréat du nouveau septennaire est une femme, jeune muse déjà célèbre, notre sœur prophétique des Pyrénées lointaines, Philadelphe de Gerde-en-Bigorre ; aussi les trois premières reines des Félibres sont-elles accourues pour l'assister dans le choix de la souveraine de de-

Cliché Bernheim (Nimes.) LA FARANDOLE JOUÉE PAR LA MUSIQUE DE MAILLANE, PAYS NATAL DE FRÉDÉRIC MISTRAL, ET DANSÉE PAR LES FARANDOLEURS ET FARANDOLEUSES DE MAILLANE ET D'EYRAGUES

main. Quel groupe harmonieux, à la table d'honneur toute fleurie, dans la galerie gothique du Cloître! C'est la reine des sept ans écoulés, la Reine *Mijo* (Madame Gasquet) qui préside entre les deux Capouliés, brune beauté, grave, accomplie, l'Arlésienne de majesté. En face, la Pyrénéenne, étrange, ardente, inspirée, sous le noir capulet des filles de Faidits. Autour d'elles, les Autorités respectueuses et nos deux premières souveraines, l'épouse du Maitre (Madame Mistral) qui ceignit l'initiale couronne des

Cliché Bernheim (Nimes.) REMISE D'UN BOUQUET A Mlle MARIGNAN

Félibres, le lendemain de ses noces de gloire, aux Fêtes latines de Montpellier (1878), et la fille du Patriarche, de l'aïeul Roumanille (Madame Boissière), pâle Avignonnaise, aux grands yeux sarrasins, si tôt ennuagés sous des voiles de veuve...

Au dessert, selon la liturgie de Sainte-Estelle, Mistral lève la Coupe symbolique et entonne l'Hymne à la gloire de la race et à ses revendications. Toute l'assemblée debout, religieuse, accompagne le chant consacré. Et tour à tour les convives se passent le Graal de la fidélité et de ses espérances.

Nous avons entendu là toutes les voix d'une nation ressuscitée d'un long sommeil: un prêtre véhément, apostolique pour sa langue natale autant que pour sa foi; un professeur illustre faisant s'incliner la gloire des grands troubadours d'autrefois qu'il enseigne, devant le génie d'un vivant, leur successeur, leur maître à tous; un chanteur paysan, savoureux comme un fruit de la glèbe; et la voix tumultueuse des orateurs. Enfin, aux sons de la cloche des vêpres, nous avons écouté, recueillis, scandée par le poète lui-même, l'ineffable légende de la jeune fille de Saint-Trophime ravie en songe par les saints de pierre du Porche, et assistant à leur communion, de la main du Christ, aux Alyscamps...

Mais nous sommes transportés devant un peuple immense, dans les ruines du Théâtre antique, sur une estrade dressée aux pieds des deux colonnes survivantes, pour la tenue des Jeux-Floraux. « — Peuple provençal, harangue le chancelier, voici revenus, après sept ans, les grands Jeux-Floraux de tes félibres. La Reine des sept ans écoulés va te lire son discours d'adieu. Le Capoulié va t'expliquer le Musée national qui t'a été offert en ce jour. Il va proclamer le poète-lauréat de la langue d'Oc qui, à son tour, désignera la nouvelle Reine. — Salut à la courtoise cité d'Arles, Arles la grande, Arles des belles filles! »

Fièrement, la reine *Mijo* fit ses adieux à la couronne. Grave comme un roi mage, le Capoulié Félix Gras lut son discours au peuple. Philadelphe la Pyrénéenne, par lui proclamée lauréate, ceignit le diadème de poésie, puis, s'avançant vers une belle jeune fille blonde, radieuse et rougissante sous son vêtement clair d'Arlésienne, elle lui remit la cigale d'or avec un baiser sur le front.

Mademoiselle Marie-Thérèse de Chevigné devenait pour sept ans Reine du Félibrige. La foule frémissante éclatait en bravos éperdus. Mistral prit le bras de la jeune reine et la présenta au peuple. Celle-ci, d'une voix forte, avec une autorité singulière, lut son discours d'avénement. Puis, les Jeux-Floraux ouverts, elle gagna lentement son trône, aux pieds de la lyre sublime que les deux colonnes corinthiennes semblaient ériger sur le ciel.

PAUL MARIÉTON.

Clichés Boyer. DAMES DE LA COUR DU ROI COURTEBOTTE

DAMES DE LA COUR DU ROI COURTEBOTTE

PAGES DU ROI COURTEBOTTE

THÉATRE DU CHATELET

La Poudre de Perlinpinpin

FÉERIE EN QUATRE ACTES ET TRENTE-CINQ TABLEAUX, D'APRÈS LES FRÈRES COIGNARD, PAR MM. E. BLUM & PIERRE DECOURCELLE

Depuis le mois de décembre, la *Poudre de Perlinpinpin* tient l'affiche; elle ne la quittera qu'avec les chaleurs de l'été. Tous les enfants de Paris, grands et petits, auront donc vu la vieille féerie dans ses nouveaux atours, où elle apparait souriante.

Vous croyez peut-être qu'il suffit, pour faire une féerie, de réunir le fameux « bataillon de petites femmes » et de mettre des décors autour. Détrompez-vous. Si j'en crois ce que m'a dit le maître actuel de genre, M. Ernest Blum, celui-là même qui a « retapé » la féerie qui nous occupe, c'est un art très difficile. Quel est l'art facile après tout?

D'abord, il faut un sujet, un bon sujet, aussi bien que pour une tragédie ou un vaudeville. Les meilleurs sujets, paraît-il encore, sont ceux qui sont le plus connus, je dirais presque qui ont le plus souvent servi. Perrault, Andersen, les frères Grimm et aussi Laboulaye avec ses *Contes bleus* ont été mis à contribution plus d'une fois. Surtout dans le dialogue, ô écrivains, ne cherchez ni l'esprit ni l'ironie. L'esprit, voilà l'ennemi! diraient volontiers les auteurs de féerie. Théophile Gautier a donné la formule précise: « Il faut que le dialogue soit bête à manger du foin; plus il est bête, plus il est dans le ton. » Plus grave est la question des trucs et des décors. La plupart des trucs en usage nous sont arrivés d'Angleterre, il y a un demi-siècle, et ce sont toujours les mêmes, ou à peu près qui servent encore aujourd'hui. Les décors compliquent beaucoup l'affaire. Il faut songer, en effet, qu'il est impossible que deux grands décors se succèdent. Entre eux deux, doit prendre place un décor de moindre importance, et tenant moins de place afin que, derrière lui, puissent être disposés les merveilleux cortèges et les apothéoses magnifiques... Vous voyez que le métier d'auteur de féeries n'est pas aussi simple qu'il en a l'air. Reste le souci de l'interprétation. Pour les rôles principaux, il en est comme dans les pièces d'un autre ordre. Mais comment le « bataillon des petites femmes » est-il recruté? Très simplement. Un jour, le directeur du théâtre fait passer dans les journaux une note ainsi conçue: « On demande au théâtre X... de jeunes et jolies femmes pour figurer dans la nou-

Clichés Boyer. PAGE DE LA REINE DES PORCELAINES (Mlle Suzanne Desroches)

LA REINE DES DELFT (Mlle Gaby Deblean)

Cliché Boyer. LES ÉCUYERS DU PRINCE VIF-ARGENT

Cliché Boyer. LA REINE DES ÉPHÉMÈRES (Mlle de Luxille)

velle féerie. » Au jour dit, il arrive au théâtre quelque chose comme cinq à six cents femmes : des blondes, des brunes, des rousses, de toutes les professions, de tous les quartiers, de tous les âges : il vient des borgnes, des boiteuses et des bossues. On élimine rapidement celles dont les imperfections sautent aux yeux, et ensuite, chez celles qui ont été gardées, on cherche les jolies jambes. Il paraît encore que c'est une chose très rare qu'une paire de jolies jambes. Ajoutez, comme musique, quelques flons-flons, autant que possible les plus populaires. « Et avec tout cela, comme disait d'Ennery, vous ferez peut-être de l'argent. »

* * *

Raconterai-je la surprenante histoire du roi Courtebotte, souverain du royaume des Moulins à Vents ? Ce roi, fatale imprudence, avait oublié d'inviter les Fées au baptême de sa fille Zibeline. Les Fées, race susceptible, se vengent en enlevant à la princesse Zibeline son cœur, qu'elles relèguent dans un pavillon mystérieux au haut d'une montagne de glace. Zibeline, sans cœur, n'aimera aucun de ceux qui sollicitent sa main, jusqu'au jour où un chevalier lui rapportera le dit cœur, dont il ne pourra s'emparer qu'en triomphant des enchantements semés devant lui par les Fées : telle la conquête du Saint-Graal. Une fée malicieuse a aggravé le châtiment de Courtebotte. Il est condamné à recevoir tous les jours, à midi, deux retentissants soufflets d'une main inconnue.

Et les choses en sont là, lorsqu'un vieux sorcier, du nom de Perlinpinpin, communique à un jeune homme, du nom de Vif-Argent — qui l'a sauvé des mains de Micromégas, l'exécuteur des décisions des Fées — une poudre magique dont il est l'inventeur : celui qui possède cette poudre peut immédiatement réaliser tous ses souhaits. Excellente invention, ma foi ! Vif-Argent en use immédiatement pour changer d'habits... naturellement. Transformé en un beau seigneur, vêtu de velours, de soie et d'or, Vif-Argent se fait conduire chez Sa Majesté Courtebotte. Il demande la main de la princesse Zibeline et il part aussitôt pour la Montagne de glace qui recèle le cœur de sa fiancée : le Roi l'accompagne, suivi lui-même de sa bonne, la fidèle Catiche.

On s'embarque. Orage, tempête, naufrage. Les naufragés trouvent asile à l'auberge du Bon repos, où par mille sortilèges, les Fées les empêchent de dormir. Et la poudre ? me direz-vous. Vif-Argent se la laisse prendre, dans son sommeil, par Micromégas. Aussi toute la troupe, à laquelle, par un vœu de Vif-Argent, s'est jointe Zibeline, erre de pays en pays, du royaume des Porcelaines à la contrée des Ephémères,

Cliché Boyer. LA FÉE DES BROUSSAILLES (Mlle Galby Dolbeau)

Cliché Boyer. FLIPOTTE (Mlle Paule Mary)

où les habitants ne vivent que peu d'heures : tels les hannetons. On arrive enfin à la Montagne de glace : Vif-Argent traverse les Givres, les Flocons de neige, les Aiguilles de glace, que les Fées lui opposent, et il ravit le cœur de la princesse. Il est vrai qu'au même instant — chose qu'il n'avait pas prévue et qu'on ne lui avait pas dite — il perd le sien. Vif-Argent n'est plus, dès lors, qu'une marionnette qui, par la volonté de Micromégas, tombe au pays des Pantins. C'est au tour de Zibeline de montrer « qu'elle a du cœur ». Elle implore la Reine des Amours, qui lui promet aide et protection. Elle descend au royaume des Pantins et en

Cliché Boyer. CATICHE (Mlle Mily-Meyer) *Aux Bains de Jouvence* LE PRINCE VIF-ARGENT (M. Pougaud) *Au Pays des Pantins*

tire son bien aimé. Micromégas l'y remplace. Les Fées sont définitivement battues.

Et la poudre de Perlinpinpin ? N'en reste-t-il plus ? Non. Le Roi Courtebotte, qui avait la douce habitude de priser, n'ayant plus de tabac, a mis dans son nez la dernière pincée de la poudre magique. Ce que voyant, Catiche lui a administré une paire de gifles. Et aussitôt le sortilège, en vertu duquel le Roi recevait chaque jour les deux gifles « méridiennes » a cessé : car il devait être rompu, du jour où une femme dont Courtebotte serait aimé lui mettrait la main sur la figure. Or, Catiche aime le Roi et le Roi aime Catiche. Ils s'épousent, et le Roi, pour finir, émet cette phrase judicieuse :

« On a vu des rois épouser des bergères, on peut bien en voir un épouser sa bonne ».

Cliché Boyer. Typographie Gaspil, Paris.

LE ROI COURTEBOTTE

(M. Baron)

Clichés Boyer. LA NUIT (Ballet)

LES STALAGMITES (Ballet)

LES STALACTITES (Ballet)

J'ai raconté consciencieusement l'histoire du roi Courtebotte, de la princesse Zibeline, du sémillant Vif-Argent et du ténébreux Micromégas. Mais, en réalité, pour savoir ce qu'est au juste la féerie du Châtelet, il suffit de lire la nomenclature des décors et la liste des *trente-cinq* tableaux qu'elle comporte. De cette liste, il faut détacher surtout le « Royaume des Porcelaines ». C'est, selon l'argot des coulisses, le « clou de la soirée ». Il semble que toutes les vitrines des musées ou des magasins de céramique se sont volontairement vidées et mises en mouvement pour venir défiler sur la scène du Châtelet, devant les yeux des spectateurs éblouis. Les porcelaines ou les faïences de Delft, de l'Espagne, de la Chine, de l'Italie, de l'Angleterre, de Rouen, de Moutiers, de Marseille, de Sèvres — la plus belle de toutes — étalent leurs richesses, et c'est un véritable cours de l'histoire de la céramique.

Cliché Boyer. UNE POUPÉE AMÉRICAINE (Mlle Darbel)

Après le Royaume des Porcelaines, on peut admirer encore « la Tempête », puis « le Pays des Gendarmes », puis « la Montagne de Glace » avec « les Givres et les Stalactites », « l'Escalier d'Amour », « la Nuit étoilée » et enfin « le Royaume des Pantins », où défilent les Joujoux et où se divertissent les Poupées. Les affiches disent : 1,500 costumes, 120 danseuses, 800 personnes en scène. Vous voyez bien aussi qu'il y a bien peu de place, au milieu de tout cela, pour un dialogue spirituel et suivi.

Alors, que font les interprètes ? Ils prononcent quelques mots au milieu du bruit des ballets et des cortèges, tout juste ce qu'il faut pour que l'action (?) soit à peu près comprise. Ils donnent la réplique aux décors qui se transforment et aux défilés qui se succèdent. Il faut dire que MM. Baron, Decori, Pougaud, Courtès, Bartel, Mesdemoiselles Mily-Meyer et Jeanne Petit s'acquittent à leur plus grande gloire de cette mission. Les Fées, elles, sont toutes jolies, même les plus méchantes : le directeur, M. Rochard, a eu la main heureuse. On distinguera surtout Mesdames Terca di Vienna, la danseuse-étoile, Albany, Cazalis, Suzanne Desroches, Dargelès, Lise Fleuron, Antonia Huart, H. Darbel, Suzanne Orlandi, Jeanne de Luxille, Doé, Dione, Dupont, Yrven, Delbeau, Desroches, Astier. Beaucoup d'autres vaudraient encore la peine d'être nommées. Elles sont trop. Que ces sept cent cinquante jeunes femmes me pardonnent... La place me manque pour livrer leur nom à la postérité.

Il faut bien que je parle aussi des auteurs. Les derniers arrangeurs, ceux qui ont « retapé » la vieille féerie pour son nouvel avatar, ce sont MM. Ernest Blum, dont j'ai dit les mérites, et Pierre Decourcelle, dont on sait les succès dramatiques. La première version appartient aux frères Cogniard qui, les premiers en France, firent appliquer aux féeries le droit de dix pour cent. Ils ont gagné de jolies sommes avec la *Poudre de Perlinpinpin*, et la reprise aura encore été très fructueuse pour leurs héritiers. Et quel est le principal héritier des frères Cogniard ? C'est, par le fait d'un mariage, M. Dumay, le directeur des Cultes au ministère de l'Intérieur et des Cultes. Le matin, il nomme un évêque, et le soir, il va admirer le « bataillon des petites femmes ». Il y a de ces contrastes dans la vie moderne.

MONTCORNET.

Cliché Boyer. LA REINE DES SÈVRES (Mlle Albany)

Cliché Boyer. Typographie Gougal, Paris.

LA POUDRE DE PERLINPINPIN

La Reine des Pantins : Mlle Dargelès

Cliché Boyer. Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE DU CHATELET
LA POUDRE DE PERLINPINPIN
Mlle Cazalis *(La Reine des Porcelaines)*

Les Oiseaux, d'Aristophane
GROUPE GÉNÉRAL DES PERSONNAGES ET DES OISEAUX

LE THÉATRE A CAMBRIDGE

Les Représentations Grecques au Théâtre de l'Université

Les représentations grecques données sur le Théâtre de Cambridge par les élèves de l'Université, sous la direction d'un comité composé des plus hauts dignitaires et des savants les plus illustres de l'Athènes anglaise, ont atteint une célébrité européenne et le Théâtre se devait d'en rendre compte. Le professeur I.-W. Clark, M. A. Trinity College, qui cumule les fonctions de secrétaire, trésorier et directeur, a bien voulu, à notre prière, nous donner quelques détails sur l'origine et le fonctionnement des représentations grecques. Toutefois, nous nous permettons d'introduire une réserve au sujet de la priorité que reclame notre éminent correspondant en faveur de ses compatriotes ; nos lecteurs ne peuvent manquer de se souvenir que de telles tentatives ne sont pas nouvelles en France et que, il y a quarante ans, le grand évêque d'Orléans, Monseigneur Dupanloup, l'éducateur le plus remarquable peut-être qui, pour l'honneur des lettres, ait surgi en notre pays, en avait pris l'initiative en son petit Séminaire de Sainte-Croix, et y avait donné un développement artistique, tout à fait intéressant et rare.

La Direction.

Dans l'été de 1880, quelques étudiants d'Oxford obtinrent du docteur Jowett la permission de représenter l'*Agamemnon*, d'Eschyle, dans l'amphithéâtre du collège Balliol : succès immédiat et étonnant, mais fécond en conséquences que n'avaient jamais rêvées les plus enthousiastes de la troupe. Voici près de cinq cents ans qu'on lit, qu'on commente et qu'on imite les pièces grecques, mais personne jusqu'ici n'avait pensé à les jouer. L'expérience tentée à Oxford a prouvé qu'elles avaient encore tout leur effet scénique et, depuis dix-huit ans, en Amérique et en Angleterre, elles sont jouées avec un succès qui ne semble éprouver aucun ralentissement.

En 1881, le *Tyran Œdipe* fut représenté à Harvard ; mais ces beaux exemples ne semblaient point éveiller notre cher Cambridge ; ce ne fut qu'au milieu de mai 1882 que, à un dîner chez moi, la conversation vint par hasard sur ce sujet. Le docteur Waldstein était là, ainsi que Mr H.-F. Wilson, qui venait de prendre ses grades. Comment s'engagea-t-on sur ce sujet, je ne m'en souviens plus, mais il ne fallut pas grand temps pour que la décision fût prise. On alla chercher un exemplaire des *Poetæ Scenici* et l'examen commença. Eschyle, il n'y fallait point penser puisque ses chefs-d'œuvre avaient été représentés, mais Sophocle ? Je commençai à lire les titres des pièces qui sont rangés par ordre alphabétique : « *Ajax*, dis-je. — Jim Stephen ! s'écria Wilson. — Parbleu ! fit Waldstein, » et l'affaire se trouva arrangée. Jim Stephen, c'était J.-K. Stephen, élève de King's College, qui donnait alors de si brillantes espérances et promettait une si belle carrière et qui mourut tout jeune d'une maladie de langueur. Sa beauté physique faisait de lui un Ajax presque idéal et il n'y avait point à hésiter.

L'année scolaire était plus d'à moitié et, pour joindre notre pièce aux attractions de la *Semaine de Mai*, il n'y avait pas un moment à perdre. Le vice-chancelier donna facilement son approbation et, par précaution, fut convoquée pour le mercredi 24 mai « une réunion des intéressés au projet ». Le but

Les Oiseaux
DEUX DOMESTIQUES DE CUISINE

Les Oiseaux
LA HUPPE (M. F. R. Pryce)

Les Oiseaux
DEUX DOMESTIQUES DE CUISINE

principal était de poser la question d'argent, car aucun de nous n'en avait à risquer ni à perdre et il fallait bien savoir sur quoi l'on pouvait compter dans l'Université ; on trouva plus qu'il ne fallait, mais le docteur Kennedy, *Reguis professor* de grec, tout en embrassant notre idée avec un généreux enthousiasme, nous conseilla, ainsi que tous les autres assistants, de différer. Au fait, n'était-ce pas folie de songer à monter, en moins de trois semaines, une pièce grecque, rôles, décors, costumes, musique et le reste. Il fut convenu qu'on jouerait en octobre ; on nomma un comité et l'on se sépara.

Le premier, je pourrais dire, le seul acte de ce comité fut de remettre tous ses pouvoirs aux mains du docteur Waldstein, lequel, avec une énergie et un zèle infinis, se jeta dans son nouvel emploi. Son but était double : premièrement, que la pièce fût jouée le mieux possible, secondement, que l'on s'approchât le plus possible de la correction archéologique : tâche difficile, car combien différentes étaient les conditions où les Grecs se trouvaient placés ! En ce temps-là, le théâtre de Cambridge était une sorte de hangar oblong, en bois, avec une scène à un bout, une galerie à l'autre et des fauteuils entre deux : une simple grange, mais qui se prêta à miracle aux ingénieux artifices du docteur Waldstein. Les planches devinrent des blocs de marbre ; l'avant-scène moderne fut masquée par une charpente représentant, grâce à la peinture, un fronton supporté par des colonnes délicatement colorées et dorées. On enleva quelques rangées de fauteuils et ce fut la place du chœur, sur une plate-forme inférieure à la scène, mais de deux pieds plus haute que la salle, et et au centre de cette plate-forme, on dressa l'autel de Dionysos chargé de fruits et de fleurs.

Les Oiseaux
LA SPATULE (M. A. Harrison)
LES DEUX COQS (MM. Langham, Summerhayes)

Mais pour la représentation en soi, comme nous étions pauvres en renseignements ! Il est de tradition que la scène grecque avait un fond architectural percé de trois portes, mais existait-il des décors ? Et les acteurs ? Dans les grands théâtres en plein air de l'ancienne Grèce, leur stature était artificiellement rehaussée, ils portaient un masque et parlaient dans un porte-voix. Il ne pouvait être question de ces procédés, mais la représentation gagnerait-elle en dignité si, selon la méthode qu'on appelle, je crois, *plastique*, et qui passe pour traditionnelle, les acteurs débitaient leurs rôles sans gestes et en se tenant à distance respectueuse les uns des autres. Après une longue délibération, nous nous décidâmes à traiter *Ajax* comme une pièce moderne.

De toutes les difficultés que soulève une représentation grecque, celle du costume est peut-être la plus grande, et même après que le costume est trouvé, comment apprendre à l'acteur à le porter d'une façon naturelle et aisée ? A Harvard, les acteurs portent leurs costumes aux répétitions et, à présent, à Cambridge, nous suivons, dans une mesure, cet excellent exemple ; mais, au temps d'*Ajax*, nous étions fort inexpérimentés, et, au fait, sauf le docteur Waldstein, nul de nous ne savait au juste ce qu'on entend par costume grec. Mais le docteur se fit costumier comme il s'était fait tout le reste, il alla puiser aux sources originales : vases peints, bas-reliefs et statues ; fit dessiner les costumes qu'on changea et rechangea jusqu'à ce qu'on en fût satisfait.

La pièce fut donnée les 29, 30 novembre et 1er décembre 1882, en soirée et en matinée le 2 décembre. Nos craintes se trouvèrent mal fondées. Quelle affirmation de la puissance dramatique de Sophocle que de tenir l'attention de l'auditoire constamment éveillée durant les deux heures et demie que dura la représentation ! Ceux-là même qui ne comprenaient pas, ne connaissant point le grec, étaient prodigieusement intéressés et, une seconde, une troisième fois, ils voulurent assister au spectacle. Les applaudissements étaient fréquents, spontanés et opportuns. Les

Les Oiseaux
LA HUPPE (M. F. R. Pryce)

meilleurs passages semblaient avoir une puissance intrinsèque pour se faire apprécier et pour émouvoir la foule, indépendamment de la langue dans laquelle ils étaient écrits.

Quand nous en arrivâmes à balancer les recettes et les dépenses, nous trouvâmes que les premières avaient excédé les dernières de £. 112., « laquelle somme, dit le trésorier, il est

UN ESCLAVE : M. Saint John Wayne
Magdalene College

CHEF DU CHŒUR DES GUÊPES : M. G. T. M. Evans
Saint John's College.

Les Guêpes. — ACTE II.

proposé d'appliquer à défrayer une partie des dépenses de la prochaine représentation ».

Cette représentation, on ne perdit pas de temps pour l'organiser et, au regard des procès-verbaux, « le 16 mai 1883, il fut arrêté de jouer *Les Oiseaux*, d'Aristophane, à la fin de novembre, et d'en demander la musique à Mr. Hubert Parry ». En vérité, quand j'y pense, je m'émerveille de la délicieuse inconscience avec laquelle nous ignorions les difficultés ou nous les franchis-

sions. La comédie athénienne est dix fois plus loin de nous que la tragédie. Les comédies d'Aristophane, non seulement appartiennent à une civilisation complètement disparue, mais elles ont été écrites pour des occasions particulières et elles sont remplies d'allusions personnelles, dont la pointe est entièrement émoussée, souvent radicalement abolie, et peut parfois être reconstituée, grâce à des recherches longues et laborieuses. En outre, certaines scènes, délicieuses à la lecture, sont terriblement lugubres à la représentation — telle celle entre Eschyle et Euripide dans *Les Grenouilles*.

Eh bien, dans la légèreté de nos cœurs, nous entreprimes de mettre, en six mois, un de ces ouvrages devant le public ! Sans doute, s'il y avait lieu de jouer Aristophane, c'était par *Les Oiseaux* qu'il fallait commencer. C'est une brillante pièce de poésie et de badinage, où, comme l'observe heureusement Mr. Swinburne, l'entrain de Rabelais s'unit à la grâce de Shelley. Bien sombre réellement serait le spectateur qui ne s'égaierait pas à la fondation de Cloud-Cuckoo-Town et aux caprices des *Oiseaux souverains*.

Grande discussion sur le costume des oiseaux. Finalement, on décida qu'on n'essaierait pas de figurer entièrement des oiseaux, car, de plusieurs passages de la pièce, il résulte que les

UN ESCLAVE (M. J. B. Dyne)
King's College

PHILOCLEON (M. S. R. Fry)
Trinity College

LES GUÊPES

visages des acteurs doivent être visibles. On s'arrêta donc à une combinaison fantaisiste d'oiseau mi-partie plumage et costume humain, avec un masque modelé d'après une tête d'oiseau et un bec sortant du front de l'acteur. Les ailes, faites de toile peinte en imitation de plumages, furent attachées au chiton grec ordinaire. L'extrémité des ailes fut cousue à un bambou que l'acteur tenait dans sa main pour pouvoir tendre et refermer la toile à volonté. Nous fîmes le plan de tout cela et Mr. John O'Connor peignit les ailes de couleurs judicieusement contrastantes. La première entrée des oiseaux fut toujours saluée par de longs et bruyants applaudissements et il faut dire qu'ils n'étaient pas seulement de jolis oiseaux, mais qu'ils dansaient avec grâce et qu'ils tenaient leurs rôles avec beaucoup d'intelligence. Vu les occupations des étudiants, il avait été impossible de faire de nombreuses répétitions, de sorte que le jeu s'inventait en scène et variait à chaque représentation, mais tous les acteurs possédaient à fond leurs personnages et chacun fit de son mieux. Le choucas eut l'impertinence et la curiosité inhérentes à son caractère, et en son attitude devant le grand flamant il était toujours nouveau, toujours divertissant. Il y avait un coq qui chantait et battait des ailes pour sa propre satisfaction d'un irrésistible comique, et l'avidité avec laquelle tous les oiseaux se précipitaient pour attraper le grain que le grand prêtre jetait en sacrifice, amena de grands rires.

Heureusement, Mr. Parry était enchanté de son sujet et sa musique ne fut pas seulement reçue avec enthousiasme lorsqu'elle fut exécutée, mais elle est restée populaire. Notre compositeur n'était pas un esclave de l'archaïsme; il n'ignorait pas que

les méthodes musicales grecques ne pouvaient être reproduites avec succès; aussi, s'appliqua-t-il à exprimer, d'une façon tout à fait moderne, les idées suggérées par les mots et les situations.

Avant de laisser cette délicieuse comédie, qui m'a fait passer quelques-uns des jours les plus heureux de ma vie, je dois mentionner que nous traitâmes le texte avec la même liberté que nous avions fait pour *Ajax*. Nous avons beaucoup coupé, — quelques-uns disent pas assez — et ce qui restait, nous l'avons divisé en trois actes pour chacun desquels Mr. O'Connor nous a fourni un décor approprié. La comédie fut jouée sept fois, toujours devant une salle comble, parfois même bondée. Si nous avions pu la jouer quinze fois, l'affluence eût été pareille jusqu'au dernier jour. On compta qu'il y eut deux mille sept cents spectateurs.

Après ces deux succès, nous prîmes quelque repos et, n'ayant pas de pièce à monter, nous affirmâmes notre position en organisant un comité qui, comme tout comité qui se respecte, eut un président, trois vice-présidents, un trésorier et un secrétaire et édicta un *Règlement pour la constitution d'un Comité de pièces grecques*. Ce règlement, accepté le 1er mars 1884, est encore en vigueur, ce qui prouve qu'il était bon; mais un règlement n'était pas tout, il fallait des pièces et on décida que pour la Saint-Michel de 1885, en on monterait une : sur le conseil du professeur Jebb, nous choisîmes *Les Euménides*, d'Eschyle.

L'expérience nous a prouvé combien ce conseil était sage.

Les Guêpes

GROUPE GÉNÉRAL, AVEC LE DÉCOR, DE TOUS LES PERSONNAGES

Les Acteurs au nombre de trente-six, appartiennent à Trinity College, King's College, Magdalene College, Emmanuel College, St John's College, St Catherine's College, Jesus College, Christ College, tous de l'Université de Cambridge.

Mais, avant le succès, la plupart d'entre nous étaient, je crois, terrifiés de la lourdeur de la tâche qu'ils assumaient. Les personnages, à l'exception Oreste et de l'Ombre de Clytemnestre, sont des divinités; et les Furies, ou, comme les Athéniens les appelaient, les Gracieuses Déesses, composent les chœurs et sont conséquemment tout le temps en présence du public. Comment et où les recruter ? Où trouver la Pallas Athéné qui préside à la tentation d'Oreste? Fallait-il confier un tel rôle à un étudiant? Peu à peu, comme cela arrive communément lorsque chacun y met du sien et travaille franchement, les difficultés s'évanouirent.

Une jeune femme d'un grand talent dramatique, Miss J. E. Case, alors étudiante à Girton College, consentit à se charger du rôle d'Athéné. Le docteur Waldstein trouva un vase peint qui nous apprit à habiller les Furies de manière qu'elles ne fussent point ridicules, mais terribles; le docteur Stanford fournit la musique; Mr. O'Connor peignit les trois décors : l'Intérieur du temple de Delphes; l'Extérieur du temple d'Athènes sur l'Acropole; la Cour d'Arcophagus. J'ai su depuis que ma reconstitution du temple de Delphes dont j'étais si fier au point de vue de l'exactitude, était absolument fausse, mais heureusement le public ne s'en aperçut pas et même, si tel avait été le cas, toute erreur archéologique eût disparu devant le jeu des acteurs.

Après *Les Euménides*, deux questions se posèrent : date d'une nouvelle représentation et choix de la pièce. Nous décidâmes que nous ne jouerions pas avant 1887, et, après de

Les Oiseaux
PEITHETAIROS (M. M. R. James) IRIS (M. D. N. Pollock)

Les Oiseaux
BASILEIA (M. E. A. Gardner)

Les Oiseaux
PEITHETAIROS (M. M. R. James) EUELPIDES (M. H. A. Newton)

grandes discussions, nous prîmes le *Tyran Œdipe*, de Sophocle, qui avait été donné à Harvard en 1881. Le rôle d'Œdipe est d'une difficulté écrasante. Mais Mr. Randolph, qui s'en chargea, sut, par des dons naturels, par une étude approfondie, à l'aide de quelques leçons de Raphaël Vezin et de quelques réminiscences de Mounet-Sully, donner une réalisation claire et suivie du personnage, depuis le port fier et protecteur au début, jusqu'au terrible pathétisme de la fin.

Après *Œdipe*, trois ans se passèrent sans nouvelle représentation et nous nous décidâmes alors à faire l'essai d'Euripide. Notre choix se porta sur *Ion*, en changeant le chœur des servantes en un chœur de serviteurs. L'expérience était hasardeuse, car la pièce est plus littéraire que dramatique et la trame, curieusement embarrassée avec son intérêt de mélodrame moderne, doit être suivie attentivement pour être intelligible. La pièce fut bien jouée; Mr. Stephen Powys fut, dans *Ion*, plein de jeunesse et de charme; la musique de Mr. C. Wood était appropriée, mais je doute que le verdict du public ait été aussi favorable que d'habitude; et, en 1894, après un nouvel essai d'Euripide et la mise en scène de l'*Iphigénie en Tauride*, malgré nos efforts, un excellent ensemble, une représentation aussi soignée que les précédentes, on dut constater une sinistre diminution dans l'assistance. « L'humain Euripide » ne convenait décidément pas au public de la fin du XIXe siècle.

Enfin, cette année, nous avons donné *Les Guêpes*, d'Aristophane, dans des conditions quelque peu nouvelles. Le vieux théâtre que j'ai décrit a fait place à une charmante maison de spectacles que nous n'aurions pu traiter avec le même sans-gêne. Aussi, ne fîmes-nous aucune tentative pour construire une plateforme séparée pour le chœur. Nous le considérâmes comme faisant partie intégrale de la pièce et non comme une partie extérieure. La plaisanterie des *Guêpes* est facilement comprise même par ceux qui ne peuvent suivre le texte grec et, du commencement à la fin, notre représentation fut accueillie par de bruyants éclats de rire. Le succès n'alla pas seulement au procès entre le coq et les petits chiens, mais surtout à cette scène du troisième acte, où le vieux juré apprend, pour les oublier si vite, les façons du monde bien élevé. Mr. Reginald Balfour, dans le rôle de Bdélycleon, et Mr. Pry dans celui de Philocleon, se montrèrent excellents comédiens et furent admirablement secondés par toute la compagnie. Les guêpes furent aussi piquantes qu'Aristophane lui-même eût pu le désirer. Aussi bien, n'est-ce point ici le lieu, pour le trésorier, secrétaire et directeur de la représentation, de présenter simplement ses remerciements aux trente-six acteurs et aux musiciens de l'orchestre, et ce n'était point un mince orchestre : quatre premiers violons, quatre seconds violons, deux altos, deux violoncelles, deux basses, une flûte, un hautbois, deux clarinettes, un basson, un cornet à piston, deux cors, un trombone, un tambour, une harpe, au total vingt-cinq musiciens sous la direction de Mr. T. Tertius Noble.

Les Guêpes
LES TROIS FILS DE CARCINUS (ÉCREVISSE) (MM. Blackloek, Trinity College Gutch, King's College Glencross), Trinity College

Directeur: M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant: G. BLONDIN.

PUBLICATIONS NOUVELLES

DE LA MAISON

GOUPIL & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

PHOTOGRAVURE

LES ÉTAPES DE NAPOLÉON

Copyright 1899 by Jean Boussod, Manzi, Joyant & Co.

Fontainebleau (1807)

Peintre : FLAMENG. — Graveur : VARIN

Hauteur : 0m60 ; Largeur : 0m80

125 Épreuves d'artiste sur chine. . . . . **160** fr.
25 — — — pour présentation. **160** fr.

Copyright 1899 by Jean Boussod, Manzi, Joyant & Co.

Compiègne (1810)

Peintre : FLAMENG. — Graveur : VARIN

Hauteur : 0m60 ; Largeur : 0m80

125 Épreuves d'artiste sur chine. . . . . **160** fr.
25 — — — pour présentation. **160** fr.

Copyright 1899 by Jean Boussod, Manzi, Joyant & Co.

Prenez garde au baquet!..

Peintre : W. H. TROOD.

Hauteur : 0m34 ; 0m26

125 Épreuves d'artiste sur chine. **30** fr.
25 — pour présentation. **30** fr.
— avec la lettre sur chine. **10** fr.

Copyright 1899 by Jean Boussod, Manzi, Joyant & Co.

Coming Through the Golden Grain

Peintre : M. GOODMAN

Hauteur : 0m34 ; Largeur : 0m72

200 Épreuves d'artiste sur chine. . . . . **60** fr.
25 — — pour présentation. **60** fr.

Copyright 1899 by Jean Boussod, Manzi, Joyant & Co.

Entangled

Peintre : M. GOODMAN

Hauteur : 0m34 ; Largeur : 0m72

200 Épreuves d'artiste sur chine. . . . . **60** fr.
25 — — pour présentation. **60** fr.

Copyright 1899 by Jean Boussod, Manzi, Joyant & Co.

Je vous l'avais bien dit!

Peintre : W. H. TROOD

Hauteur : 0m34 ; Largeur : 0m26

125 Épreuves d'artiste sur chine. **30** fr.
25 — pour présentation. **30** fr.
— avec la lettre sur chine. **10** fr.

PARFUMERIE DES ORCHIDÉES

LENTHÉRIC, Parfumeur,

PARIS — 245, Rue Saint-Honoré, 245, — PARIS

SUCCURSALES :

AIX-LES-BAINS : *Place Carnot* | NICE : *2, Place du Jardin-Public*

MONTE-CARLO : *Hôtel de Paris*

Parfumerie — Modes

Coiffures d'Art — Ganterie

Voilettes — Écaille

SPÉCIALITÉS :

LOTION VERTE DE LENTHÉRIC, contre les pellicules et démangeaisons. — *Le Flacon :* **5** fr. **85**; *le 1/2 litre :* **10** fr. **85**; franco de port.

ANTISEPTIQUE LENTHÉRIC, (schampooing français), pour nettoyer les cheveux en quelques minutes, sans laisser d'humidité. — *Le Flacon :* **4** fr. **85**; *le 1/2 litre :* **6** fr. **85**; franco de port.

ROSÉE ORKILIA, contre les rides, les boutons, gerçures et rougeurs de l'épiderme. — *Le Flacon :* **5** fr. **85**, franco de port.

POUDRE DE RIZ ORKIDÉE, d'une adhérence parfaite due à son extrême finesse. — *La Boîte :* **3** fr. **30**, franco de port.

PARFUMS :

DERNIÈRE CRÉATION : CYCLAMEN DE LA SAVOIE.

Le Flacon : **2** fr. **85** — **4** fr. **35** — **5** fr. **85**; franco de port.

ESSENCES — Orkidée — Violette Orkidée — Orkidée Impériale

DEMANDER LE CATALOGUE ET LES « CONSEILS DE BEAUTÉ »

Typographie Goupil, Paris.

1899 JUILLET N° 19

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an . 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . 28 fr.

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

Cliché Mairet. Typographie Goupil, Paris.

Mlle GUIRAUDON *(Rôle de CENDRILLON)*

A LA PORTE-MAILLOT

On nous annonce pour l'Exposition universelle de 1900 toute une série d'attractions extraordinaires. Mais la plus extraordinaire de toutes sera certainement le *Théatre Géant Columbia*, qui, par ses dimensions, dépasse tout ce qui a été vu jusqu'à présent. Il réunit en effet dans son ensemble un théâtre permettant de représenter des ballets et féeries grandioses, un cirque aquatique et un hippodrome.

La direction du théâtre Columbia donnera deux pièces : l'une, l'*Orient*, qui sera représentée cette année; l'autre, *Constantinople à Paris*, sera jouée l'année prochaine.

Dans chacune de ces pièces, au milieu d'un décor splendide, défileront quinze cents artistes, hommes et femmes, des chevaux, des éléphants, des chameaux... Ce sera un spectacle unique et dont on n'a pas eu d'idée à Paris jusqu'à ce jour.

Ce *Théatre Géant* est dirigé par M. Bolossy Kiralfy, le sympathique et habile artiste américain, que nous demandons la permission de présenter à nos lecteurs.

M. BOLOSSY KIRALFY

Bolossy Kiralfy est né à Buda-Pesth le 1er janvier 1847. Il a débuté sur le théâtre à l'âge de... trois ans et demi et depuis il n'a jamais quitté la carrière. D'une intelligence remarquable, il l'appliqua tout entière à se perfectionner dans son art et à cultiver sa passion du beau, du grand, de tout ce qui peut éblouir et charmer le spectateur.

Comme artiste, Kiralfy parcourut l'Italie, l'Angleterre et la France. A Paris, il eut de grands succès sur plusieurs scènes, notamment au Vaudeville de la Bourse et à Déjazet dans le *Dégel*. Théophile Gautier, qui le remarqua, parla de lui avec éloge dans le *Moniteur universel*.

Mais c'est surtout en Amérique que Kiralfy établit sa grande réputation en se faisant une spécialité de lancer les pièces à grand spectacle.

La dernière de ces merveilleuses reconstitutions historiques, données à New-York, fut le *Roi Salomon*, dont M. Bolossy Kiralfy est l'auteur.

Il y a quelques années, il prit la direction de l'Olympia de Londres. Il y monta plusieurs ballets d'une importance considérable, notamment *Constantinople* et l'*Orient*, ces deux pièces qu'il va donner ici et dont il est également l'auteur.

Dans toutes les villes où il a conduit son spectacle merveilleux, M. Bolossy Kiralfy a obtenu le même triomphant résultat. A Bruxelles, où la population est de 600,000 habitants, les recettes, pour trois mois et demi, pendant l'Exposition de 1897, furent de 700,000 francs, — bénéfice 120 pour 100 du capital engagé. A Berlin, où il y a un million 700,000 habitants, les recettes de cinq mois et demi, pendant l'Exposition de 1896, furent de 1,400,000 francs, — soit 135 pour 100 de bénéfices nets. A Paris, où la population, communes limitrophes comprises, dépasse trois millions d'habitants, et où va se donner rendez-vous le monde entier, on est certain de bénéfices dix fois supérieurs.

Aussi, pour l'exploitation de cette colossale entreprise, vient-on de former une Société au capital social de 600,000 francs, ce capital a été divisé en 6,000 actions de 100 francs chacune, afin que tout le monde puisse participer aux gros avantages qu'elle présente.

Le développement de l'entreprise exigeant une vaste étendue de terrain, la Société anonyme du *Théatre Géant Columbia* a choisi à la Porte-Maillot un emplacement d'environ 10,000 mètres carrés de superficie, avec entrée sur l'Avenue de la Grande-Armée. Ce terrain est situé le plus heureusement du monde au point de vue des communications, car il est à proximité du chemin de fer de Ceinture (station de la Porte-Maillot) et de nombreuses stations de tramways. Il est à l'entrée du Bois de Boulogne le rendez-vous de tout le Paris élégant. Enfin, de nombreuses communications le mettent à portée de dix minutes de l'Exposition de 1900.

Sur ce vaste terrain a été construit, d'après les plans de M. Fouquiau, l'éminent architecte, le *Théatre Géant Columbia* de Paris. La salle de spectacle pourra contenir 6,000 spectateurs. Une immense piscine de 600 mètres carrés permettra de donner des représentations navales comme jamais on n'en a vu. Enfin, le théâtre sera entouré d'un charmant jardin d'agrément, où seront construits des kiosques, boutiques, panoramas, kermesses et diverses attractions destinées à attirer et à y retenir le public.

Nous n'insisterons pas sur l'attrait de ces représentations et sur les bénéfices énormes qu'elles devront forcément rapporter aux heureux directeur et actionnaires. Nous avons déjà donné un point de comparaison avec d'autres villes, moins populeuses et moins favorisées que ne le sera Paris en 1900.

Nous avons sous les yeux le scénario de l'*Orient*, la pièce qui sera jouée cette année. C'est fantastique. Chacun des ballets comporte plus de six cents danseuses ; chacun des cortèges exigera douze à quinze cents personnes ; les chœurs et l'orchestre en proportion...

Quant aux décors, M. Bolossy Kiralfy a tenu à reproduire Constantinople à l'époque de sa plus haute magnificence byzantine, époque qui est celle du règne, en Angleterre, de Henri V, le héros de Shakespeare. Henri V d'Angleterre, l'empereur d'Allemagne Sigismond et plusieurs autres princes, amenés par le pape Martin V à accepter le projet d'une nouvelle croisade contre les Infidèles. C'est le point de départ de la pièce qui se déroule successivement à Constantinople, en Egypte, au royaume de Femirzah, sur le lac Gaogan, au nord-ouest de l'Afrique, au palais de Westminster, et dans le vieux Londres sur la Tamise.

De grandes affiches monumentales donneront du reste aux Parisiens les renseignements nécessaires et un avant-goût des magnificences du *Théatre Géant*.

C. DUHAMEL.

LE THÉATRE

N° 19. Juillet 1899.

MASSENET AU PIANO

TABLEAU DE M. ALBERT AUBLET

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 19 — Juillet 1899

SOMMAIRE :

CENDRILLON

MASSENET, par Frédéric Masson.
« *CENDRILLON* » *AU THÉATRE*, par Adolphe Aderer.
LE LIVRET ET LES DÉCORS, par Gaston Jollivet.

HORS-TEXTE EN COULEURS :
« *CENDRILLON* », acte II. — Mlle Guiraudon ; Mlle Emelen ; — Mme Bréjean-Gravière.

Théatre National de l'Opéra-Comique

Cendrillon

Conte de fées en quatre actes et six tableaux, d'après PERRAULT, par M. HENRI CAIN, musique de M. J. MASSENET

MASSENET

Il me faut bien ici confesser d'abord ma vieille amitié pour Massenet et mon incompétence à juger ses œuvres; l'une et l'autre d'ailleurs ne sont pas pour me gêner. Il me plaît d'autant mieux de louer en ses efforts un homme dont, intimement, j'apprécie l'intelligence, j'estime le caractère et avec qui je fréquente assez assidûment pour discerner en lui, au delà de l'aimable causeur, du conteur spirituel, de l'anecdotier incomparable, le créateur génial en qui chante une part de l'âme française. Pour l'œuvre, si je ne puis dire pourquoi elle me plaît, et en quoi je la sens supérieure ; si, ignorant des techniques, je la juge comme un spectateur du parterre et l'un des plus humbles, au moins puis-je rendre compte des sensations qu'elle fait éprouver à cette canaille qui — comme moi — paye sa place au théâtre, du plaisir qu'elle lui procure, et des joies qu'elle lui laisse.

Cliché Reper. — M. JULES MASSENET

Je n'ignore point que de tous les musiciens contemporains, Massenet est le plus vivement attaqué. Peu lui chault. Il compte sur le public, ne compte que sur lui, et comme il a raison ! Les coteries qu'on forme, les journaux qu'on fonde, les annonces qu'on insère, la mise en vedette, l'admiration imposée aux snobs par des factions littéraires ou artistiques, n'attirent pas plus les recettes qu'ils ne procurent le succès. Le malheur est que certains s'exaltent à cet encens qu'ils brûlent devant leur nez. Qu'ils y prennent garde : ils s'exaltent dans la solitude, elle est mauvaise conseillère.

Massenet n'a point suivi cette sorte d'usage qui permet aux musiciens d'écrire habituellement sur leurs concurrents et de rabaisser leurs œuvres sous prétexte d'intégrité critique. Sans doute, on citerait, parmi les musiciens, d'étonnants exemplaires de génie littéraire. Berlioz, pour ne parler que des morts, a tracé des pages qui eussent assuré à elles seules sa célébrité. Il n'est guère de livre plus douloureux, plus ferme, plus coloré que les *Mémoires*, mais combien plus passionnants, parce que, là, il s'agit de Berlioz seul et qu'il s'y raconte lui-même, que les articles où il essaie, de toute l'habileté de sa plume, de se rendre impartial et où, malgré l'effort, on sent à chaque instant la souffrance, le cri contre les concurrents plus heureux. Et s'il est ainsi de lui qui eut du génie, qui rencontra des admirateurs passionnés et que consola de toutes les souffrances un immense amour, qu'est-ce de ceux-là qui n'ont pas même du talent, qui se sont trompés de métier et qui ne doivent de s'être produits devant le public hostile qu'à des hasards de camaraderie ? Ils alimentent les journaux du fiel perpétuellement secrété par leurs insuccès ; n'osant point directement décrier ce qui est applaudi par le public qui les lit, ils glissent des insinuations perfides, et, se retranchant sur les sommets où ils ne sont jamais parvenus, ils s'efforcent de mêler quelques fleurs vénéneuses et mortelles au bouquet qu'eux aussi, avec des ronds de jambe et des révérences allongées, ils se tiennent obligés d'offrir au triomphateur.

Lui va son chemin. Il ne veut point regarder quoiqu'il sache

Cliché Meiret. — ACTE Ier — CENDRILLON (Mlle Guiraudon)

voir. Ses yeux, si vifs, si clairs, si traversés de lumière, pétillants en sa face jeune, sous ses cheveux longs et rebroussés, ont, aux moindres sensations d'attaque, le brillant d'un coup de feu, mais, aussi rapide. Qu'on n'imagine point qu'il se plaise au métier de pelote : il sent chaque épingle, mais il ne donne pas à qui l'enfonce, le plaisir de l'entendre crier. Il a même l'air de s'en amuser et de s'en distraire infiniment, et comme il a raison ! N'est-ce pas là l'impôt qu'il doit à sa gloire : elle serait incomplète sans l'esclave injurieux au bas du char, sans l'aigre saveur que donnent à l'applaudissement universel les chuchotements des ratés.

Depuis combien de temps Massenet tient l'affiche et a conquis de haute lutte la place qu'il occupe dans l'École moderne, ce serait vraiment indiscret de le rechercher. A quoi bon des dates pour vieillir cet être de jeunesse à qui est échu ce rare et étrange privilège de ne prendre un jour ni dans ses œuvres, ni sur son visage. Tel il y a trente-deux ans, tel à présent ; même fougue, même entrain, même ardeur, même facilité à aller, à venir, à courir l'Europe, à passer de Pesth à Bruxelles et de Londres à Madrid, ici, là et ailleurs — car il a le don d'ubiquité — entraînant les orchestres, rabrouant les chanteurs, donnant le dernier coup de pouce à l'opéra nouvellement monté, disparaissant dans une tempête d'applaudissements pour surgir d'un fauteuil de chef d'orchestre à l'autre extrémité du monde, partout où on joue ses œuvres, et c'est partout, et c'est toujours ! De trois, quatre, cinq villes, à des milliers de lieues, il télégraphie en même temps, et au moment où il se désole d'être à Bucharest, le voici en personne, vivant, gai, en train, plein de fariboles qu'il conte, qu'il joue, qu'il mime — on se retourne — où est-il ? — à Stokholm et voici un télégramme qu'il envoie ! Ah ! le diable d'homme ! Il n'a point fait *la Fontaine de Jouvence*, mais, pour sûr, il y a bu.

Pourtant des jours, combien de jours, depuis qu'en la salle du Conservatoire, le petit prodige emportait son premier prix de piano ! des jours depuis sa cantate de *David Rizzio* qui lui valut son prix de Rome ! mais ces jours ont glissé et c'est seulement à l'œuvre accomplie qu'on constate la fuite des heures. Est-ce trop dire ? Qu'on lève donc à bout de bras ces cinquante à soixante volumes de partitions, qu'on écoute seulement ce que chantent tous les pianos, ce qu'exécutent tous les orchestres ; mieux, qu'on laisse aller sa mémoire ; de tout ce qu'elle a retenu depuis trente ans, le meilleur, presque le seul, n'est-ce pas du Massenet ? Chœurs, œuvres symphoniques, musique de chambre, musique de piano et d'orchestre, il y a depuis 1863 plusieurs centaines d'*opera* et autant de mélodies : mais de celles-ci, les quatre volumes publiés, quelle femme ne les possède, quelle, pour peu qu'elle ait un peu de douceur à rêver, un peu d'amour à perdre, un peu de joie à chanter ? Eh ! oui ! Ce sont des romances, Dieu merci ! bien qu'on les appelle à présent mélodies. Il y tressaille de l'humanité, il en sort de la poésie et c'est sous des vers, des beaux vers, des vers de tendresse et de lumière, des vers tels qu'en écrivent François Coppée et Armand Silvestre que s'allongent les portées : chansons légères et tendres, parfumées de nature, joyeuses de printemps, toutes fleuries, élancées en l'azur pâle des jours de mai, comme saupoudrées des pétales blanches et roses qui neigent sur elles, des *Plumes des Tourterelles*. C'est, à les entendre, quelque chose de très doux, de très simple, de si merveilleusement juste qu'on n'imagine plus les vers autrement, et qu'en eux la mélodie s'incruste et tourne comme un bouquet de volubilis et de pois de senteur. Il paraît qu'à présent, en de certains milieux, on préfère à cela le macabre et des histoires où il est question de Saint-Lazare, de filles et de souteneurs. Tant pis pour ces milieux.

Ces mélodies ont commencé et perpétué la réputation de Massenet, mais c'est par les ouvrages de théâtre, c'est par les drames sacrés et les oratorios qu'il a conquis la gloire. Il débute en 1867 par un petit acte à l'Opéra-Comique, un petit acte où déjà figurait la pauvre Heilbronn, alors toute inconnue et timide ; titre : la *Grand'Mère*, livret singulièrement médiocre, et en tout dix sept représentations. Cinq ans d'attente : cinq ans que remplit un travail acharné et d'où sortent les mélodies, les suites d'orchestre, tout ce gros bagage musical où Massenet montre sa science achevée, en même temps qu'il y fait couler le flot inépuisable de son inspiration.

Ce n'est pas encore avec *Don César de Bazan* représenté le 30 novembre 1873 à l'Opéra-Comique qu'il conquiert le succès : le livret pourtant a d'Ennery comme premier signataire et les quatre actes sont défendus par Galli-Marié, Priola, Bouhy et Lhérie, mais on trouve « la musique plus symphonique que dramatique », c'est-à-dire qu'on lui reproche ce qu'on recherche le plus aujourd'hui. Aussi *Don César* a été repris avec succès, en des temps plus modernes, à Bruxelles, à Lyon et à Nantes, et le sera bientôt à Paris.

C'est en 1873 que le maître s'affirme et s'établit en réputation, par la musique écrite pour les *Erynnies* de Leconte de Lisle et par *Marie-Magdeleine* : c'est à l'Odéon qu'il naît. — Qu'on vienne dire maintenant que l'Odéon ne mérite point son nom et qu'il faut en supprimer la subvention ! En vérité, il en est sorti plus de

Cliché Mairet. DOROTHÉE (Mlle Marié de l'Isle) — Mme DE LA HALTIÈRE (Mme Deschamps-Jehin) — NOÉMIE (Mlle Tiphaine)

ACTE Ier. — *La Toilette*

musiciens en ce temps que de tous les théâtres lyriques réunis ; et n'est-ce rien que Gounod y ait donné *Ulysse* avec Ponsard, Bizet l'*Arlésienne* avec Daudet, Massenet les *Erynnies* avec Leconte de Lisle et *Marie-Magdeleine*, même avec Gallet ! Ce qu'ils ont fait ? — Renouveler la tradition antique devenue si hautement, si largement française depuis que Racine et Molière l'ont importée sur notre théâtre, demander à la musique dans le drame ou dans la comédie, un complément de sensations ; par elle, fournir au spectateur l'émotion qui ne saurait se traduire en mots et en phrases, qui a besoin du vague et de l'imprécis, du flottant et du mystérieux ; créer enfin une atmosphère de rêve, et poursuivre aux replis les plus secrets de l'imagination le travail que la littérature a commencé. Sans doute, l'auteur dramatique peut craindre, comme faisait Leconte de Lisle, que ses vers ne sonnent plus uniquement à l'oreille du spectateur ; il peut s'étonner d'une collaboration qu'il n'a point souhaitée ; le musicien à son tour peut vouloir empiéter et multiplier ses morceaux ; mais si celui-ci est discret, celui-là n'a qu'à gagner à ce que sa pensée soit ainsi complétée par ce qu'il ne saurait lui-même en fournir : l'on peut dire que la représentation des *Erynnies* telle

Cliché Mairet. NOÉMIE (Mlle Tiphaine) — Mme DE LA HALTIÈRE (Mme Deschamps-Jehin) — DOROTHÉE (Mlle Marié de l'Isle) — *Typographeur Gaupil, Paris.*

ACTE Ier. — *Recommandations de Mme de la Haltière à ses filles.*

qu'elle a été donnée en 1876 à la Gaîté, avec l'adjonction des chœurs et du délicieux ballet, a fourni la forme définitive sous laquelle reparaîtra constamment ce chef-d'œuvre.

Dans *Marie-Magdeleine*, la littérature est au second plan, si même c'est là de la littérature. Le titre formule d'ailleurs un *Oratorio pour soli, chœurs et orchestre* et le musicien tient comme artiste la grande, l'unique place ; mais s'il est exact que l'idée même de l'oratorio fût venue de Gallet et non de Massenet, ce n'en est pas moins Massenet qui seul a emporté le succès, et c'est à lui qu'il faut ainsi accrocher ce mouvement néo-catholique si fécond en œuvres dramatiques et qui a fourni à tous les théâtres pour leurs vendredis-saints des concerts spirituels parlés ou chantés — on ne les danse pas encore — qui transforment en fête de l'Intelligence le seul après-midi et la seule soirée que, dans le repos des charcutiers et des acteurs, l'on consacrait jadis à un repentir maigre.

Il y aurait bien quelques réserves à faire sur l'opportunité de mettre en scène des personnages sacrés : les *Mystères* de la Passion sont loin et il faut aller à Oberammergau pour en retrouver quelque trace. Mais il ne faut pas être plus royaliste que le roi et n'est-ce pas d'un écrivain catholique cette phrase : « La *Marie-Magdeleine* de Massenet n'est peut-être pas une

Cliché Maisel. ESPRIT (Mlle de Craponne) — ESPRIT (Mme Oswald) — CENDRILLON (Mlle Guiraudon) — LA FÉE (Mme Bréjean-Gravière) — ESPRIT (Mlle Stéphane) — ESPRIT (Mlle Delorn)

ACTE Ier. — *La Fée apparaît pendant le sommeil de Cendrillon*

œuvre de foi, mais elle est, et cela suffit, une œuvre de poésie, de respect et d'amour. »

Pour *Eve* qui fut exécutée en 1875 au Cirque d'Été, point de tels scrupules et Massenet n'eut rien à respecter : aussi bien, avec ou malgré cette nuance de respect, *Marie-Magdeleine* a marqué le point initial de ce cycle où le maître a exprimé toutes les formes de l'amour féminin à tous les âges de l'humanité. *Marie-Magdeleine* était chaste comme une repentie peut l'être, *Eve* fut profondément sensuelle comme il sied à l'être primitif, joyeux et sans scrupule, à la créature neuve qui a des instincts, éprouve des désirs et prétend les satisfaire. Dans l'épisode de la *Tentation* se peignit toute entière la femme avec la naïveté de ses entraînements, la satisfaction de ses chutes et la violence de sa brutalité assouvie. Et ce n'est pas un des moindres honneurs de Massenet que d'avoir retrouvé ce cri de l'être primitif découvrant, par l'amour, sa mission unique de perpétuer l'espèce.

C'est par cette aptitude à exprimer toute la gamme des sensations amoureuses de la femme, à en noter, selon les milieux et les âges, les différentes modulations, à conserver pourtant, malgré les apparentes diversités, le trait essentiel qui en fait la mélodie des siècles, que Massenet s'est rendu maître du public. Dans ses opéras, il ne put sans doute, à ses débuts, choisir ses livrets, imposer ses sujets comme il le fit plus tard, mais cela fut court : il fallait à Massenet que le personnage principal fût une femme et que cette femme fût d'abord une amoureuse, une amoureuse légendaire, traditionnelle si l'on peut dire. Les livrets arrivèrent vite quand on eut vu comme il s'en servait. D'ailleurs, il eût pu s'en passer et la part qu'il prend à la conception et la mise au point des dits livrets n'est certes pas médiocre.

L'on se trouve maintenant en présence d'une œuvre dont la

Cliché Maisel. PANDOLFINI (M. Fugère). Typographie Sougez, Paris.

ACTE Ier. — *Scène des domestiques.*

caractéristique principale est le mélange ou plutôt la succession des deux amours, celui qu'on dit humain et celui qu'on nomme divin, des joies terrestres que le musicien excelle à raconter et des félicités spirituelles dont il sait donner une idée d'autant plus satisfaisante qu'on les ignore davantage et qu'il a été plus libre pour les décrire.

Qu'elle se nomme Sita dans *Le Roi de Lahore*, Salomé dans *Hérodiade*, Chimène dans *Le Cid*, Charlotte dans *Werther*, Varehda dans *Le Mage*, ou *Manon*, ou *Esclarmonde*, ou *La Navarraise*, ou *Sapho*, ou *Cendrillon*; qu'elle soit hindoue, juive, espagnole, allemande, byzantine, touranienne, française du siècle passé ou du siècle présent; qu'elle emprunte ses traits à la féerie ou au roman, à la tragédie ou à l'histoire; quelle soit sacrée comme *La Vierge*, héroïque comme Sita, Chimène et la Navarraise, amoureuse seulement comme ces grandes courtisanes *Salomé*, *Thaïs*, *Manon*, *Sapho*; n'est-ce pas toujours une héroïne d'amour que nous présente Massenet et n'est-ce pas l'amour qu'il excelle à peindre : l'amour et l'envers de l'amour, l'amour et la rançon de l'amour, l'amour et le châtiment de l'amour? Peut-être échouerait-il en s'efforçant vers l'épique, peut-être le souffle lui manquerait-il pour marquer des chocs d'humanités, raconter les luttes des dieux, évoquer les brumeuses légendes, construire avec des sons une philosophie mythique. Il se faut contenter à moins. Il pourrait comme d'autres, s'efforcer pour le plus grand ennui des auditeurs, aux poèmes germains ou scandinaves, au réalisme à prétentions symboliques, aux légendes bretonnes ou slaves; cela ne demande pas grand effort et l'on s'en tire avec un ingénieux démarquage. Mais il reste ce qu'il est; il est lui; il a trouvé une forme, et il y persiste : c'est du Massenet, dit-on, comme on dit : c'est du Musset. Et c'est pourquoi il n'a rien à envier à qui que ce soit; il a créé; son œuvre est bonne et il ne se repose pas. Il est un homme heureux. Et, ce qu'on en dit ici, ce n'est pas pour rappeler qu'il siège à l'Institut, qu'il se cravate de rouge, qu'il est couvert de tous les ordres d'Europe, d'Asie et d'Amérique : il est bien mieux que tout cela... Il en a la confiance et nous la certitude.

Il est le peintre le plus gracieux que la femme ait rencontré en nos temps; il a, pour la chanter, trouvé tous les accents que la lyre peut fournir; il a présenté en ses ballets l'évocation intégrale et rare des temps, des pays, des mimiques, des formes par lesquelles l'humanité à ses différents âges a exprimé ses joies; il a rendu avec une égale distinction, parfois avec une sauvage éloquence, toutes les passions de la femme, il s'est prêté à toutes les formules que revêt l'amour féminin avec une ductilité pareille, un talent incomparable, une science devant laquelle les envieux sont forcés de s'incliner, une inspiration toujours propice et une fertilité dont certains enragent. Et les jours ont passé, et l'œuvre reste jeune, allègre et touchante; et rien n'en a terni la joyeuse fraîcheur; et tant qu'il y aura par le monde des femmes qui s'aiment et des hommes qui les aiment, les uns acclameront Massenet et les autres lui jetteront des fleurs.

FRÉDÉRIC MASSON

Cliché Meisel. LA FÉE (Mme Bréjean-Gravière)

ACTE Ier. — *Les Esprits recueillent les rayons de la Lune pour en tisser la robe de Cendrillon.*

Cliché Boyer. *Typogravure Goupil, Paris.*

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

CENDRILLON

La Fée : Mme Bréjean-Gravière

Cliché Meurisse.

LE SURINTENDANT (M. Troy) — LE DOYEN (M. Gourdon) — LE Ier MINISTRE (M. Huberdeau) — LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen)

IIe TABLEAU. — *Courtisans, ministres et médecins cherchent à vaincre la tristesse du prince Charmant.*

Cendrillon au Théâtre

Sauf la vapeur et le téléphone, on peut dire que les Grecs ont tout trouvé. Dans les domaines de l'art et de la pensée, nous ne faisons guère que reprendre et répéter — et moins bien — ce qu'ils avaient imaginé avant nous. Qui croirait que l'histoire de Cendrillon, qui parait bien avoir poussé et fleuri sur notre terroir, se trouve déjà dans un nouvelliste de l'antiquité ?

Un compilateur du IIIe siècle de notre ère, un Romain qui écrivait en grec et qui s'était imprégné de la langue et de la littérature de la nation conquise, au point d'être appelé l'Athénien, Elien, raconte dans ses *Histoires diverses* l'aventure suivante :

« Rodope passe pour avoir été la plus belle courtisane d'Egypte. Un jour qu'elle était au bain, la Fortune, qui se plait à produire des événements extraordinaires et inattendus, lui procura une faveur qu'elle mérita moins par les qualités de son âme que par les charmes de sa figure. Tandis que Rodope se baignait et que ses femmes gardaient ses vêtements, un aigle vint fondre sur un de ses souliers, l'enleva, et l'ayant porté à Memphis, dans un lieu où Psammetichus était occupé à rendre la justice, le laissa tomber dans le sein du prince. Psammetichus, frappé de la délicatesse de ce soulier, de l'élégance du travail et de l'action de l'oiseau, ordonna qu'on cherchât par toute l'Egypte la femme à qui il appartenait; dès qu'on l'eût trouvée, il l'épousa. »

Est-ce ce conte, voluptueusement païen, qui a tenté M. Jules Massenet, l'auteur de *Thaïs*, de *Manon* et du *Roi de Lahore ?* Non. M. Massenet, aujourd'hui, est grand-père. Il a un petit-fils qui, sans doute, lui a demandé de « lui raconter des histoires », et c'est peut-être en pensant à lui et à ses petits amis qu'il a écrit, d'après Perrault, la partition de *Cendrillon :* ce fut son « Art d'être grand-père ».

Notre bon et vertueux Perrault, en effet, n'a fait que s'inspirer de l'anecdote égypto-grecque. Il l'a habilement transformée et, sans doute, je n'ai pas besoin de rappeler l'histoire qu'il inventa. Elle est simple. Cependant pour la commodité de cette petite étude, je la résumerai rapidement.

La Fontaine a écrit :

Si *Peau d'Ane* m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.

Mettez à la place de *Peau d'Ane* tel conte que vous voudrez, telle perle qui vous plaira du précieux écrin, mettez *Le Petit Poucet, Le Chat Botté, Cendrillon*, le conte nous amusera tous, tant que nous sommes, grands et petits; car nous aimons, quand

nous avons avancé dans la vie, entendre de nouveau les chansons qui nous ont bercés, comme nous prenons plaisir à revoir l'en-

Cliché Meiret. LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen)

IIe TABLEAU. — *Le Prince sur son trône.*

droit où nous avons grandi. « Perrault et Shakespeare, a dit un poète, ce sont deux génies, et il faut beaucoup de talent, de cœur et d'esprit pour réaliser une de leurs créations. Cendrillon vaut Desdemone, et la pantoufle de *vair* (et non de verre, matière peu propice aux pantoufles) ne nous semble pas un moyen dramatique inférieur au mouchoir d'Othello. »

Donc, dans l'œuvre qui nous occupe, il s'agit bien, comme dans le conte de Perrault, d'un gentilhomme qui a épousé en secondes noces une femme hautaine, ayant déjà deux filles de son caractère et de son humeur. Le gentilhomme a, de son côté, une fille, aussi douce que bonne. Dans le second ménage de son père, il n'y a plus pour la jeune fille ni fêtes ni plaisirs. Elle est chargée des plus viles occupations du ménage; elle veille à ce que le feu de la cuisine ne s'éteigne pas : c'est Cendrillon. Or, le fils du roi donne un bal, et les belles-filles du gentilhomme y sont conviées. Cendrillon se désole de n'y point assister. Elle implore sa marraine, la bonne fée, qui, prenant pitié d'elle, la couvre de beaux habits et change, pour elle, une citrouille en carrosse doré. Cendrillon ravit par sa beauté le jeune roi; mais, à minuit, pour ne pas désobéir à sa marraine, elle quitte le bal. Dans sa hâte, elle perd l'une de ses pantoufles, qui est ramassée par le jeune prince, désolé déjà de la disparition de la belle inconnue. Cendrillon est bientôt retrouvée par le fils du roi, qui l'épouse; le mariage est célébré par de grandes fêtes.

Histoire consolante : les jeunes filles que l'on mènera à l'Opéra-Comique penseront... que les rois épousent quelquefois des bergères. Après tout, auront-elles foi dans le prince Charmant, nos jeunes filles ! On nous les fait aujourd'hui si bizarres ? Leur sécheresse, leur « positivisme » ne s'accordent guère avec les jolis contes bleus.

Histoire chrétienne aussi : car elle nous dit l'abaissement des sots orgueilleux et le relèvement des humbles.

.˙.

Ce n'est pas la première fois que la douce héroïne de Perrault tente la verve des auteurs dramatiques ou des compositeurs. Dès 1759, à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, apparaissait une modeste *Cendrillon*. Elle était, pour les paroles, d'Anseaume, qui avait suivi mot à mot le conte de Perrault, pour la musique, de Laruette. Celui-ci est moins connu maintenant comme auteur dramatique que comme acteur : jouant les rôles de père et de tuteur plutôt qu'il ne les chantait, il a donné son nom à l'emploi des acteurs sans voix représentant de tels personnages. On dit encore : jouer les Laruette.

Plus importante fut la *Cendrillon* de Nicolo Isouard, qui était en trois actes et qui fut représentée à Feydeau le 5 février 1810. Le livret, d'Etienne, modifie peu utilement le conte original. La fée est remplacée par le magicien Alidor, qui fournit l'occasion — cependant — d'une jolie scène ajoutée. Un pauvre se présente chez le père de Cendrillon. Les deux sœurs de la jeune fille le rebutent : Cendrillon lui donne un morceau de pain et le fait asseoir près du foyer. Ce pauvre n'est autre qu'Alidor, qui désormais protégera l'abandonnée. Le librettiste a imaginé moins heureusement le personnage d'un faux prince — il s'appelle Dandini — dont se sert le vrai fils du roi, le beau Ramir, pour éprouver le cœur de ses sujettes. Cendrillon, naturellement, éloigne Dandini, auquel vont ses sœurs, et elle console Ramir qui, caché sous un habit d'écuyer, est dédaigné par tout le monde. Le dénoûment est simplifié. La pantoufle ne passe point de pied en pied, jusqu'à ce qu'elle chausse celui de Cendrillon. Dès qu'elle la voit, Cendrillon s'écrie naïvement que c'est la sienne et elle prouve son dire en chaussant la pantoufle. De toute la partition, deux airs sont appréciables, une romance qui a été populaire : *Je suis modeste et soumise*, un trio de femmes : *Vous l'épouserez, oui, vous l'aimerez*. Sans aucun doute, Nicolo fut moins heureux dans *Cendrillon* que dans *Joconde*. On a repris son œuvre, il y a une quinzaine d'années, à la salle Favart, pour les débuts de Mademoiselle Potel.

Enfin, Rossini vint et il écrivit, sur le livret assez bizarrement construit par Ferretti, la délicieuse partition de *La Cenerentola*

(*Cendrillon*), qui enchanta nos grands-pères et nos grand'mères au temps où l'adorable théâtre des Italiens existait encore. On sait que notre époque, dont nous sommes si fiers, a remplacé ce petit temple artistique par une maison de banque. Je disais que Ferretti avait eu dans son livret des conceptions assez bizarres. Celle-ci, par exemple : dans *La Cenerentola*, il n'est pas question le moins du monde de la pantoufle. C'est à n'y pas croire ! Cela est, cependant, et ce crime provoquait, chez Théophile Gautier, les imprécations suivantes : « Cendrillon sans pantoufle, ô ciel ! Jamais la nonchalance italienne des faiseurs de libretti n'a été plus loin. Prendre un conte à Perrault, son meilleur, et laisser justement de côté la particularité charmante, le détail ingénieux et coquet ! » A la place de la pantoufle, le librettiste a mis un bracelet, et cette substitution parut si ridicule que, le plus souvent, on passait la scène dudit bracelet. Dès lors, le livret devenait absolument incompréhensible : qu'importe ! Nos pères entendaient la musique de Rossini chantée par Rubini, Tamburini, Lablache et Madame Pauline Garcia (depuis Pauline Viardot). Ce rare plaisir leur suffisait.

Des hommes de goût ont, pendant longtemps, mis *la Cenerentola* sur la même ligne que *le Barbier de Séville*. C'est encore Théophile Gautier qui traduisit leur pensée, et avec quelle chaleur, quelle couleur de style ! « La *Cenerentola*, dit-il, est la musique la plus heureuse, la plus gaie et la plus aisément charmante qu'on puisse rêver; l'allégresse et la pétulance italiennes exécutent les gambades les plus joyeusement extravagantes en

Cliché Meiret. LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen) LE ROI (M. Dubose)

IIe TABLEAU. — *Le Bal de la Cour. — Entrée du Roi.*

faisant babiller au bout de leurs doigts, comme des castagnettes, des grappes étincelantes de trilles et d'arpèges. Comme tout rit et tout chante ! A chaque instant, un jet de mélodie s'élance en l'air comme une fusée et retombe en pluie argentine. Dans ce bienheureux opéra, les motifs se pressent, se succèdent; le flegmatique basson lui-même gazouille comme une fauvette ou une petite flûte, le rauque ophicléide adoucit l'éclat mordant de son gosier d'airain et roucoule les phrases les plus délicates : la corde, le bois et le cuivre chantent aussi mélodieusement dans l'orchestre que Rubini sur le théâtre. C'est un flot intarissable, un trésor sans fond, une prodigalité effrenée plongeant ses bras jusqu'au coude dans des monceaux de pierreries et jetant au au hasard des poignées de diamants et d'escarboucles. »

L'enthousiasme de Gautier se ressent du « romantisme » de l'époque. Que ne sommes-nous encore un peu romantiques, pour être un peu enthousiastes ! Il arrivait ainsi — d'aucuns vont frémir à cette lecture — à la conclusion suivante : « L'Allemagne aura beau faire, avec son esthétique, ses théories et son algèbre, l'Italie, malgré son laisser aller, sa facilité banale, ses répétitions, sa tendance à l'improvisation creuse, sera longtemps encore la reine de la mélodie, comme elle l'a été de la peinture. Sans doute, le travail fait beaucoup, mais la nature a bien son prix; la pensée est bonne, mais la passion vaut mieux, surtout en art, et nous trouvons qu'aujourd'hui l'on ne fait pas assez cas de ces dons, qui ne peuvent s'acquérir. C'est une consolation de l'envie humaine que de surfaire le talent pour déprécier le

génie; car l'un vient de la patience et l'autre vient de Dieu. »

Le rôle de la Cenerentola fut un triomphe pour Madame Paulina Garcia qui le chanta en 1839, et plus tard pour l'Alboni, qui y débuta en 1847. Un soir, sous la deuxième République, en 1849, la représentation de *la Cenerentola* fut marquée par un incident : dans l'entr'acte, après une petite annonce préalable, l'Alboni fit cette galanterie au public de lui chanter deux couplets de la *Fille de Régiment*, à l'honneur de la France et en français presque sans accent ou avec un accent qui n'était qu'une grâce de plus.

...L'histoire de Cendrillon n'a pas seulement donné prétexte à des opéras. Elle nous a valu une grande comédie en cinq actes de l'âpre et mordant Théodore Barrière, qui a été jouée au Gymnase, en 1858, non sans succès, et une grande féerie de Clairville, Monnier et Blum, qui vit le jour, pour la première fois, sur la scène du Châtelet, le 7 juin 1866. La comédie n'a été reprise qu'une fois, pour peu de temps ; on ne compte plus les reprises de la féerie. Les auteurs de la féerie ont agrémenté le vrai conte d'un certain nombre de plaisanteries, de « cascades », ainsi qu'il convenait. Ils avaient surtout trouvé des motifs de décors, des épisodes de mise en scène qui devaient plaire et réussir : le Palais des vers luisants, resté fameux dans les fastes féeriques, le ballet des princesses, qui viennent successivement essayer la pantoufle n'est pas, non plus, à dédaigner..., quand les princesses ont de jolis pieds et de jolies jambes.

Cliché Meiret. LE 1er MINISTRE (M. Haberdeau) LE ROI (M. Dubosc) LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen)

IIe TABLEAU. — *Chez le Roi.*

Pour mettre à jour la nomenclature des *Cendrillon* qui ont précédé celle de M. Jules Massenet, je dois citer encore une opérette de M. Paul Ferrier, *Cendrillonnette*, qui fut mise en musique par deux compositeurs réunis, MM. Gaston Serpette et Victor Roger. Le librettiste avait accommodé le conte ancien à la moderne. Cendrillon est une petite parisienne du XIXe siècle qui, après avoir gagné sa fortune aux courses et au baccarat, tout en demeurant fort honnête, épouse enfin l'homme qui a fait battre son cœur. Cela se jouait aux Bouffes-Parisiens, en 1890.

Et ces choses nous éloignaient sensiblement de la pantoufle de verre. De *verre* ou de *vair?* Car une discussion est ouverte sur cette grave question. Les uns affirment qu'il ne saurait être parlé d'une pantoufle de verre, attendu que le verre est une matière peu propice aux chaussures, et que si elle eût été de verre, la pantoufle de Cendrillon aurait été brisée promptement. Ils tiennent pour le *vair*, fourrure du blason, dont le nom était souvent employé du temps de Perrault. Les autres, se fondant sur les premières éditions des Contes, affirment que Perrault qui, pour son héroïne, tirait un carrosse d'or d'une citrouille, a voulu aussi la chausser de verre et que l'histoire n'en est que plus merveilleuse. Les deux hypothèses sont admissibles et également poétiques.

∴

Que la pantoufle de Cendrillon soit de verre ou de vair, M. Jules Massenet nous la rend et je l'en félicite.

Je dis M. Jules Massenet, mais j'entends parler, en même temps, de son librettiste, M. Henri Cain. J'imagine, en effet, que de nos jours, un compositeur collabore effectivement, réellement, avec l'écrivain de son livret. Certains musiciens autrefois — mais non pas tous, comme on l'a cru — ne se préoccupaient que médiocrement du sens des « paroles » qui leur étaient apportées : ils égrenaient leurs roulades musicales sur des vers quelconques, qu'ils avaient à peine lus. Aujourd'hui, on est revenu à la vraie tradition lyrique et, sans demander que le compositeur écrive lui-même son livret — système exposé à d'autres inconvénients — il est permis d'exiger qu'il entre profondément dans la pensée de son poète : il faut qu'une intime communion d'idées et de sentiments les associe.

Donc, MM. Henri Cain et Jules Massenet ont suivi la légende dorée par la fantaisie de Perrault. Nous sommes bien chez le gentilhomme qui a épousé en secondes noces une femme fière et hautaine, ayant deux filles qui lui ressemblent en toutes choses. La fille que le gentilhomme, M. de la Haltière, a eue de son premier mariage est bien Cendrillon, aussi douce que bonne, pour qui il n'y a ni fêtes, ni plaisirs et qui, à la maison, est chargée des plus viles occupations du ménage. Ici, je trouve que les auteurs ont diminué à l'excès la bassesse du rôle infligé à Cendrillon par sa marâtre. Cendrillon est trop propre, trop « opéra-comique ».

Chose assez curieuse : l'écrivain du XVIIe siècle s'est montré plus « réaliste » que nos auteurs contemporains.

Il y a aussi, dans Perrault, au moment où les sœurs de Cendrillon s'apprêtent pour le bal, une scène délicieuse que j'aurais voulu voir conserver. Voici cet épisode de la toilette : « On ne parlait ou à peu près, dit le conteur que de la manière dont on s'habillerait : « Moi, dit l'ainée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre. — Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire; mais, en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma barrette de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes. On envoya quérir la bonne coiffeuse pour dresser les cornettes à deux rangs et on fit acheter des mouches de la bonne faiseuse. Elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde et s'offrit même à les coiffer, ce qu'elles voulurent bien. En les coiffant, elles lui disaient : « Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au bal ? — Hélas ! mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut. Par ces raisons, on rirait bien, si l'on voyait un Cucendron aller au bal. » Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers, mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement bien? » N'est-ce pas exquis ? Comment M. Cain a-t-il dédaigné une scène aussi vive et aussi expressive ?

Cliché Meiret. LES FIANCÉS (Mlles Norcy, Mlle Duguè) LE ROI (M. Dubosc) LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen)

IIe TABLEAU. — *Le Bal de la Cour.*

La famille de Cendrillon part pour le bal, et Cendrillon la rejoint bientôt, habillée et « voiturée » par sa marraine, la bonne fée.

Le fils du roi, le prince Charmant, qui demeurait indifférent devant les plus belles filles de la noblesse, occupées à danser devant lui les pas les plus gracieux, est frappé par la surpre-

Cliché Meiret.

IIe TABLEAU. — *Le Bal de la Cour.*
Le Pas des Mandores

nante beauté de l'inconnue. Double coup de foudre : le Prince s'éprend de Cendrillon, Cendrillon se met à aimer le fils du roi.

Minuit sonne. Cendrillon n'oublie pas la recommandation de sa marraine : elle quitte le bal.

Cliché Meiret.

(Mlle Chasles) IIe TABLEAU. — *Le Bal de la Cour*
Le pas de la Florentine

Cliché Meiret. CENDRILLON (Mlle Guiraudon) PANDOLPHE (M. Fugère) Typographie Gaupil, Paris.

IIIe TABLEAU. — *Sortie du Bal.*

Nous aussi, nous allons, dès lors, quitter quelquefois... Perrault et nous le regretterons. Lorsque, revenues à la maison, les sœurs de Cendrillon lui racontent la fin de la fête et affirment que

Cliché Meiret. CENDRILLON (Mlle Guiraudon) LA FÉE (Mme Brejeau-Graviere) LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen)

IVe TABLEAU. — *Au chêne des fées*

des peines de l'amour?... Cendrillon préfère aller mourir sous le chêne des fées. Elle part, en effet : elle va vers le grand chêne, qui s'élève au milieu d'une lande pleine de genêts en fleurs. Or, le prince Charmant avait eu la même idée qu'elle. Il arrive aussi devant le chêne, dont le feuillage magique s'entremêle et cache l'un à l'autre les deux jeunes gens. La fée a pitié d'eux et elle les réunit : ils s'adorent, bercés par les voix des fées. Et nous revoyons Cendrillon chez elle. On l'a rapportée, après qu'on l'eût trouvée glacée, inanimée, dans les roseaux, au pied du grand chêne. Elle a été très malade, et ses souvenirs sont bien confus...

Heureusement, voici que Perrault nous ramène le héraut qui convie toutes les princesses du monde à venir essayer la pantoufle de verre perdue au bal de la Cour. Ici encore, je ferai une toute petite critique. On nous a bien conservé la pantoufle, mais on la dissimule trop. J'aurais voulu que l'essayage de la chaussure merveilleuse, cette scène si jolie et si caractéristique, demeurât franc et ne fût pas esquivé. Le prince Charmant épouse Cendrillon : ils seront heureux, heureux puisqu'ils s'aiment :

Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées.

Tandis que par endroits le charme de l'ancien conte était un peu délaissé par le librettiste, à qui, il est vrai, les nécessités dramatiques s'imposaient, M. Jules Massenet se plaisait davantage à n'en rien perdre et il y réussissait. Il a su conserver à chacun le prince Charmant a parlé de l'inconnue — cette aventurière qui a détruit toutes leurs espérances — avec mépris, Cendrillon s'évanouit. Son père la console du mieux qu'il peut. Console-t-on de ses personnages le caractère et la physionomie de la légende

Tout d'abord les silhouettes de la marâtre et de ses deux filles sont gaiment enlevées. Leur entrée, au premier acte, est vive. On les voudrait peut-être encore plus ridicules, encore plus « offenbach » ; mais n'oublions pas que nous sommes à l'Opéra-Comique. Cendrillon nous apparaît, à son tour, douce et rêveuse. Quant à la fée, ellle devait se livrer à des vocalises de première marque. Elle n'y manque pas, et le chœur des esprits évoqués est alors d'une poésie tendre.

Avec la fete du roi et le ballet qui en est l'ornement nécessaire, nous rencontrons les pages les mieux venues de la partition. Tout le ballet est d'un esprit, d'une finesse : l'esprit et la finesse de Massenet. Il est suivi de la première entrevue du prince Charmant et de Cendrillon, qui est racontée par le compositeur de la façon la plus délicate. La phrase de Cendrillon : « Vous êtes mon prince charmant », dite par la voix et répétée par le hautbois, est d'une tendresse pénétrante.

La comédie reprend ses droits avec les dames de la Haltière, qui nous amusent. Puis Cendrillon et son père restent seuls, ensemble. Le personnage du père est, à mon avis, celui que M. Jules Massenet a le mieux peint. Ce brave homme remarié qui souffre de l'humeur exécrable de sa femme et de ses belles-filles, qui voudrait adoucir l'existence de sa pauvre Cendrillon, et que sa faiblesse seule empêche d'agir, se dresse, devant nous, en

Cliché Meiret. LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen) CENDRILLON (Mlle Guiraudon) *Typogravure Goupil, Paris.*

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

CENDRILLON (Acte II)

pleine vie, en complète réalité. Il essuie les larmes de Cendrillon qui vient d'être brutalisée ; et je crois que nous entendrons souvent chanter, l'hiver prochain, dans les salons et dans les théâtres, la phrase toujours bissée à la salle Favart :

Viens, nous quitterons cette ville
Où j'ai vu s'envoler ta gaîté d'autrefois,
Et nous retournerons au fond de nos grands bois,
Dans notre ferme si tranquille !...
Là nous serons heureux, bien heureux,
Tous les deux.

Le tableau du chêne des fées se prolonge un peu. Mais le suivant, où nous retrouvons Cendrillon et son père de nouveau réunis, nous ramène aussi le charme et la tendresse. Puis, vient la scène de la reconnaissance, où le prince Charmant épouse Cendrillon. Et tous les personnages, s'avançant, nous disent :

La pièce est terminée ; on a fait de son mieux
Pour vous faire envoler par les beaux pays bleus.

On les applaudit fort. Car la soirée a été exquise. J'ai dit les instants les plus séduisants de cette soirée, en signalant les pages les mieux venues de la partition. Il faudrait ajouter encore que l'orchestration de la nouvelle œuvre de M. Jules Massenet est, d'un bout à l'autre, une merveille, toujours vive, toujours délicate, sans faiblesse, sans tache.

* * *

Il faudrait aussi attribuer aux interprètes les éloges qu'ils

Cliché Meisel. DOROTHÉE (Mlle Marié de l'Isle) NOÉMIE (Mlle Téphaine) Mme DE LA HALTIÈRE (Mme Deschamps-Jehin)

Ve TABLEAU. — Air : « *Il me vient du Japon, de l'Espagne et de Tyr !* »

méritent. D'abord, je mettrai hors de pair M. Fugère. Cet artiste est toujours excellent ; dans le rôle du père de Cendrillon, il est la perfection même. Il nous amuse, quand il lutte contre ses belles-filles, sottes péronnelles, et contre sa seconde femme éminemment

désagréable ; quand il pleure sur les malheurs de sa petite Cendrillon, il nous émeut profondément.

Cendrillon, c'est Mademoiselle Guiraudon, gracieuse et charmante. Gautier qui s'enthousiasmait volontiers et qui savait exprimer son enthousiasme, écrivait à propos de l'une des cantatrices qui ont chanté *la Cenerentola* : « Il est impossible d'être plus espiègle, plus mièvre, plus moelleusement soumise, plus petite fille et jeune chatte. Elle a de petites contenances humbles et sournoises les plus ravissantes du monde devant ses deux grandes méchantes sœurs ; elle souffle le feu, assise sur le coin de sa jupe dans les cendres, avec des façons tout-à-fait intimes qui satisferaient Perrault lui-même, s'il pouvait sortir de la tombe avec sa grande perruque à la Louis XIV et venir s'asseoir dans une stalle d'orchestre ou de balcon ; et, à la fin, quand elle devient reine, quelle joie enfantine, quel bon sourire épanoui, quel enivrement de bonheur, quel tendre empressement autour des délaissées, quel regard de doux reproche à son père ébahi, mais aussi quel oubli profond de la misère passée, de la pauvre robe grise et du coin du feu, du refrain de la bouilloire et de la grêle complainte du grillon ! Comme toute la femme est là ! comme elle s'est vite faite à son rôle nouveau, comme elle nage aisément dans l'or, la soie et le velours, ces éléments naturels de la femme. » Voilà certainement un maître portrait de Cendrillon. Telle apparaissait à nos pères, nous a-t-on dit, Mademoiselle Pauline Garcia. Je ne dis pas que Mademoiselle Guiraudon rend toutes ces nuances si difficiles ; mais elle s'est montrée cantatrice sûre et comédienne adroite. De sincères et de nombreux applaudissements lui ont témoigné la satisfaction du public.

Cliché Meisel. AFRIQUE MAROC MADAGASCAR TURQUIE BAVIÈRE ANGLETERRE RUSSIE HONGRIE CHINE

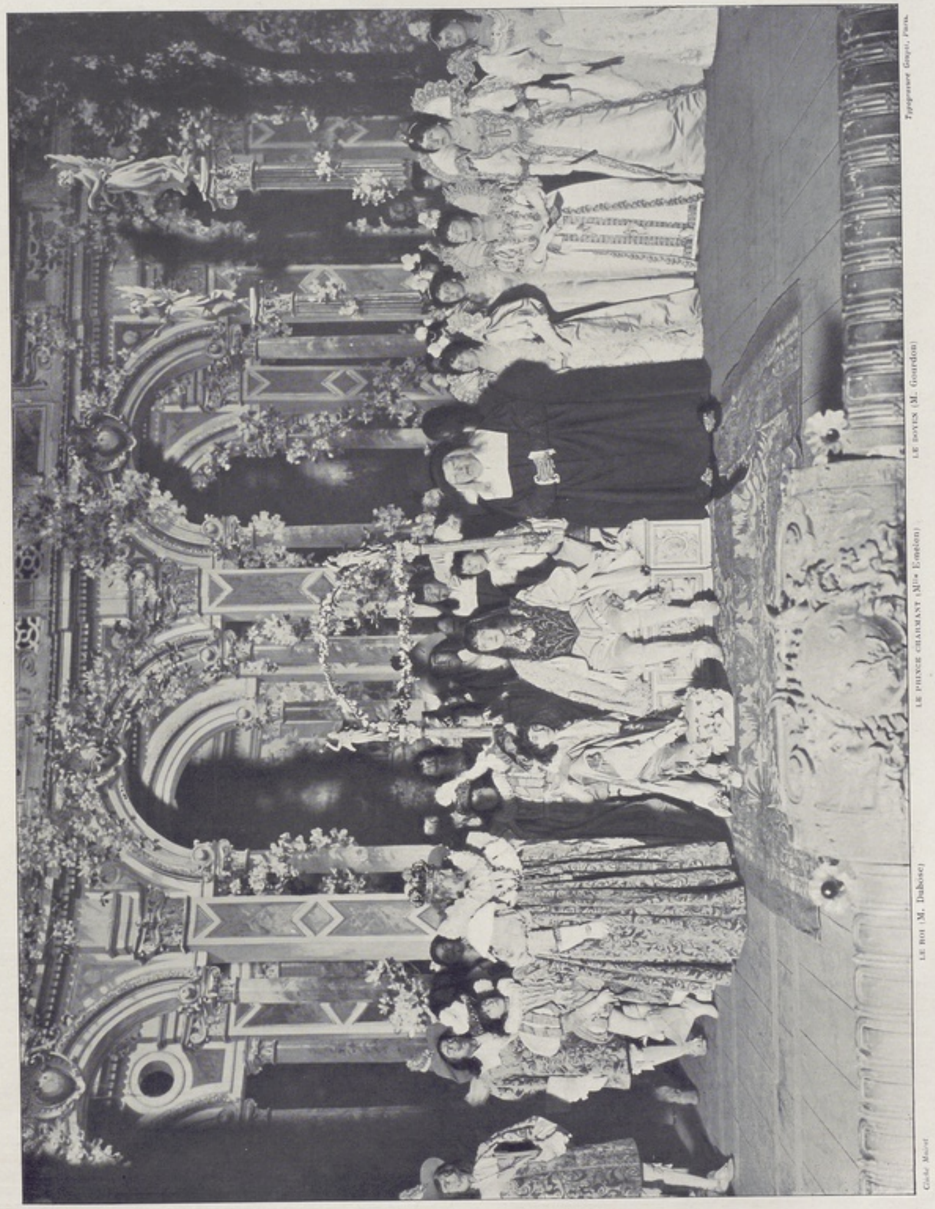
VIe & DERNIER TABLEAU. — *Cortège des Princesses*

Le Prince Charmant est agréablement joué par Mademoiselle Emelen, une très jolie personne qui commence et qui se signale tout au moins par beaucoup de bonne volonté. Un peu joufflue, à la façon des anges bouffis que peignait Boucher, il semble qu'elle ne se nourrisse pas seulement de contes bleus et de rêves diaphanes. On vivra bien à sa Cour.

Madame Bréjean-Gravière égrène brillamment les vocalises de la fée ; Mesdemoiselles Tiphaine et Marié de l'Isle ont suffisamment mauvais caractère, et Madame Deschamps-Jehin joue avec beaucoup de verve et d'entrain le rôle de Madame de la Haltière. Enfin Mademoiselle Chasles s'est fait remarquer dans le ballet.

Eh ! là : j'allais oublier Mesdames Delorn, Oswald, Vilma, de Craponne, Stéphane et Fouquié, qui figurent « six esprits » ; je vous assure que ces « esprits » se signalent à notre attention par d'aimables voix, et qu'ils animent des corps fort agréables à regarder. Qui ne suivrait d'aussi jolies fées sous la mystérieuse futaie ?

ADOLPHE ADERER



Cliché Meisel. LE ROI (M. Tubiana) LE PRINCE CHARMANT (Mlle Emelen) LE NOYEN (M. Gourdon) Typographie Chaix, Paris.

VIe & DERNIER TABLEAU. — *Le prince Charmant et la Pantoufle de verre*

M. HENRI CAIN DANS SON CABINET DE TRAVAIL
Tableau de M. E. Lemeunier

LE LIVRET ET LES DÉCORS

Le fameux distique de Jean de La Fontaine :

Si *Peau d'Ane* m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême,

s'appliquerait plus justement encore, il me semble, à cet autre conte de Perrault qui s'appelle *Cendrillon*. Un moraliste, comme le fut l'admirable fabuliste, devait goûter particulièrement ce conte si plein de psychologie, comme on dit maintenant, où se détachent si heureusement entre autres ces deux vivants types de tous les temps, qui s'appellent la marâtre et la jeune fille sacrifiée. A côté et au-dessous d'un La Fontaine, les Français de tout âge et de tout sexe éprouvent aussi, eux, un plaisir extrême à la lecture de *Cendrillon*. Ce récit est vraiment de saveur française, quoi qu'en ait dit je ne sais plus quel érudit, qui lui assigne une origine égyptienne et attribue la fameuse pantoufle du conte à la courtisane Rhodope. De plus, l'héroïne de cette féerie est une physionomie délicieusement touchante, et tout le monde a pour elle les yeux du prince Charmant.

Un pareil sujet se devait d'être porté sur une scène lyrique. Il possède d'abord cet inestimable avantage d'être de compréhension facile. Avant même que le spectateur ait entendu une note dans la bouche d'un interprète, il connaît tout au moins les grandes lignes de l'action qui va se dérouler devant lui. Or, comme, en moyenne, la moitié de ce qui se chante n'arrive pas à l'oreille du public, on mesure aisément la satisfaction ressentie à ne pas être en contact, trois heures durant, avec des situations dramatiques à peu près hiéroglyphiques, comme c'est le cas trop souvent à l'Opéra et même à l'Opéra-Comique.

La *Cendrillon* de M. Henri Cain offre en outre ce mérite appréciable d'être l'œuvre d'un librettiste qui n'est pas un profane en musique, loin de là. Je n'ignore point que plus d'un écrivain, ignorant jusqu'à la différence entre la valeur d'un *mi* et celle d'un *ré*, a cependant laissé des livrets de premier ordre, témoin, par exemple, Henri Meilhac, co-auteur de *Carmen* et aussi de tant d'opérettes d'Offenbach si riches en situations ; mais ce sont là des cas exceptionnels. En tout cas, M. Henri Cain a la chance

d'être vraiment un artiste, avec l'heureuse variété que comporte ce nom, non seulement l'homme qui, selon le mot de Musset, a « un joli brin de plume à son crayon », mais qui joint encore à cette dualité d'écrivain et de peintre la qualité de dilettante musical.

Cliché Mauret.
Ier TABLEAU. — *Chez Mme de la Haltière.*
Décor de M. Jusseaume.

Le livret de *Cendrillon* révèle à chaque ligne ce don précieux qui a permis à son auteur de marquer habilement dans son œuvre la place d'un duo, d'un trio, d'un ensemble, d'être, en un mot, pour le musicien, mieux que l'ourdisseur d'une trame dramatique plus ou moins heureuse, presque un collaborateur, non seulement littéraire, mais, en quelque sorte, musical.

Et maintenant : « au rideau ! » suivant l'antique formule !

* * *

Le premier tableau nous transporte dans une grande pièce austère, bornée par des tapisseries. Nous sommes chez la très haute et très puissante Madame de la Haltière, la reine des snobs du temps des fées, mariée à un époux déprimé, pâtiras, qui, l'ayant subie en secondes noces, la laisse martyriser, réduire à l'état de servante sa fille du premier lit, l'adorable Lucette, celle qui sera Cendrillon.

Nous débutons par une scène de famille. Madame de la Haltière et ses filles se préparent à aller à un bal de cour. L'insupportable mère est curieuse à voir dans l'encadrement de sa collerette à la Gabrielle d'Estrées, mais plus comique encore se révèle l'infortuné époux de la mégère, dans sa culotte à canon, avec sa fraise et sa perruque à la Henri IV. Quant à Cendrillon, elle ne donnera pas la moindre besogne aux soubrettes et aux coiffeuses. Elle gardera le logis, pendant que sa mère, son père et ses sœurs s'éloignent pimpants, parés, sur un temps de menuet.

Et voici que, tout le monde parti, seule devant l'âtre, ses yeux

Cliché Mauret.
Ier TABLEAU. — *Apparition du carrosse enchanté qui doit mener Cendrillon au Palais du Roi.*
Décor de M. Jusseaume

se ferment. Soudain une belle femme lui apparaît dans un magnifique déshabillé de soie rose, étincelant de broderies. O joie ! C'est la fée, sa marraine, avec un cortège de sylphes, de follets, brillants dans l'apothéose des projections lumineuses. Sur un signe d'elle, Cendrillon est déshabillée et rhabillée somptueusement en un clin d'œil. C'est une princesse maintenant. Elle a

Cliché Meiret

IIe TABLEAU. — *Le Palais du Roi*
Décor de M. Carpezat

une robe bleue encadrée d'hermine, avec bandelettes d'argent. Une belle aigrette surmonte sa coiffure à l'orientale. Puis, le rêve se continuant, le fond du théâtre s'ouvre. Un palais se dessine dans le lointain. Au seuil, le carrosse enchanté dans

Cliché Meiret

IVe TABLEAU. — *Le Chêne des Fées*
Décor de MM. Robé & Moisson

lequel Cendrillon se place, escortée par les sylphes et les follets transformés en pages. Et en route pour le bal de la cour! Seulement, prenons garde! Que la jeune fille s'amuse tant qu'elle voudra, mais, par ordre exprès de la fée, la rentrée est forcée à minuit.

Le deuxième acte nous fait assister au bal. Magnifique la salle des danses, avec son fond laissant voir des profils de jardins baignés de lumière douce. Tout est joie du reste et bonheur dans ce décor prestigieux. Seul, le fils du roi, rongé d'une incurable tristesse, promène du haut de son trône un regard désenchanté sur les danses. Il mérite vraiment son adjectif, ce prince Charmant, avec son costume lamé d'or, ses manches et sa culotte blanches, son chapeau de feutre blanc garni de plumes. Le cadre où se dessine cette poétique silhouette est digne d'elle, avec toute sa figuration captivante de demoiselles de noblesse en brocart, portant sur la tête un joli toquet noir, et tout un adorable corps de ballet pirouettant voluptueusement jusqu'au moment fatidique où le prince Charmant, à l'aspect de la belle jeune fille inconnue, habillée divinement par la fée amie, frappé au cœur d'un brusque coup de foudre, entraînera Cendrillon dans un aparté plein de tendresse. Mais chut. Voici minuit qui sonne, Cendrillon a disparu. Seulement, dans sa hâte, elle a laissé sa pantoufle, cette fameuse pantoufle que, dans ma naïve enfance, mon âme de cristal croyait de verre comme elle et que Perrault a voulue de « vair » comme plus vraisemblable, car où en serions-nous si les féeries toléraient les invraisemblances?

Avec le troisième acte, nous revenons chez Madame de la Haltière. Cette dame acariâtre a gardé du bal de la veille un souvenir plutôt désobligeant. Ses deux filles n'ont pas, comme on dit familièrement, fait leurs frais. Le prince Charmant n'a pas jeté un instant les yeux sur elles. En revanche, il a été absorbé

Cliché Meiret.

Ve TABLEAU. — *La terrasse*
Décor de M. Jambon

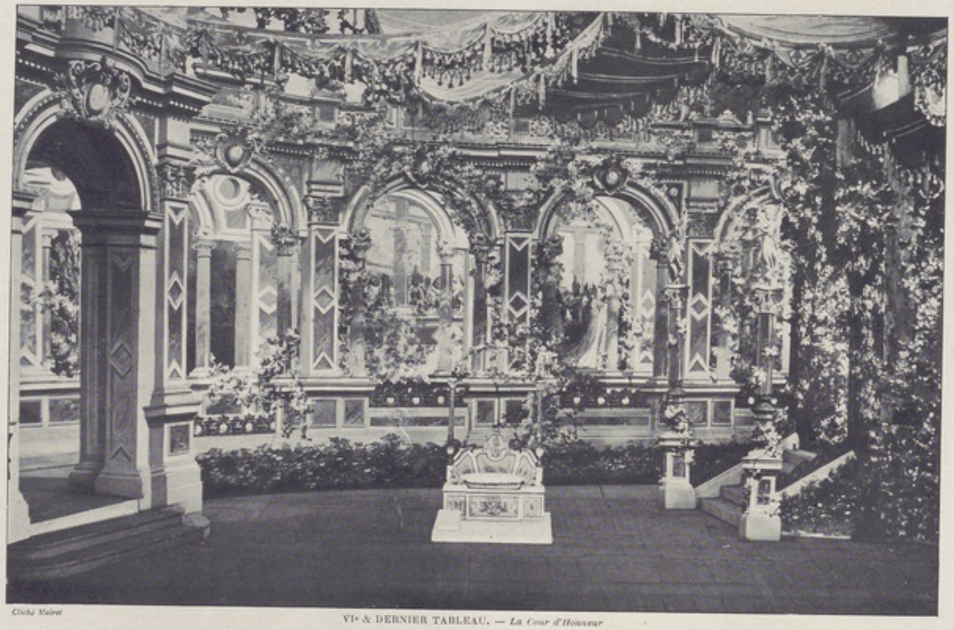
toute la soirée par une péronnelle. Et cette pensée rend mélancolique la très haute, très puissante et très désagréable Madame de la Haltière.

Combien serait plus cuisant encore son désappointement si elle pouvait être transportée, invisible, dans le décor de l'acte suivant! Là, au sein d'un paysage magique avec la mer au fond, dans une adorable demi-clarté lunaire, elle verrait cet odieux prince Charmant, qui ne veut pas de ses filles, converser tendrement avec sa belle-fille exécrée, cette maudite Cendrillon, qui garde de moins en moins la maison et qui court un guilledou permis — puisque c'est pour le bon motif — sous le chêne des fées. Superbe ce chêne, et très auguste, quoique d'une infinie complaisance d'intermédiaire pour les amoureux. Il faut voir à la scène l'ingénieux truc par lequel il laisse s'abattre une de ses branches, qui empêche les deux amoureux de se donner la main.

Le quatrième acte nous montre deux tableaux qui sont également tous deux la joie des yeux. Dans le premier s'étage une terrasse d'où l'on aperçoit les toits d'une ville fantastique moyenâgeuse, avec de vieilles tourelles et des pignons nurembergeois. Le second nous place dans la cour d'honneur du palais du Roi, où nous voyons le prince Charmant, toujours languissant, toujours amoureux, étendu sous un dais de fleurs. De toutes parts arrivent des princesses dont la désignation donne quelquefois d'audacieux démentis à la géographie et à l'histoire, entre autres la reine du Maroc et d'autres dont les déplacements et villégiatures ne sont guère mentionnés que dans les contes de fées, telles la fille du Grand Turc et l'héritière de l'Empereur de la Chine. Toutes ces Altesses, parmi lesquelles ne figure certainement pas Berthe aux grands pieds, caressent l'espoir de mettre, sans trop se comprimer les orteils, la chaussure de Cendrillon. Folle illusion! Seule la jeune fille, quand arrive son tour, peut se faire reconnaître comme propriétaire de la mystérieuse pantoufle. Victoire! Vive la bonne fée! Cendrillon, émue, joyeuse, tombe dans les bras du Prince transfiguré, radieux, qui se dégage des bras de la bien aimée pour lui offrir sa main, et qui n'oubliera pas, soyez-en convaincus, de respecter le dénouement obligé des contes de fées : « Ils furent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants. »

C'est une sensation commune à beaucoup de musiciens de s'essayer à des sujets abordés par d'illustres devanciers. M. Massenet n'a pas échappé à cette règle. Il est vraisemblable de penser qu'il a été en partie aiguillé vers une Cendrillon par le souvenir, sinon des deux œuvres portant ce nom et signées Laruette l'une, et l'autre Nicolo, du moins par celui de la *Cenerentola* de Rossini. Quelle tentation ce devait être pour un compositeur de son mérite, que de chercher des inspirations aux mêmes sources que l'incomparable italien ! D'autant plus que la *Cenerentola* reste une des œuvres maîtresses du maître dans la gamme *semi-seria*. Théophile Gautier a dit de cette musique qu'elle est la plus heureuse, la plus gaie, la plus aisément charmante qu'on puisse inventer. C'est assez dire si l'auteur d'*Hérodiade* a dû passer des heures tourmentées, inquiètes, à son piano, à se demander si sa Cendrillon n'était pas bien orgueilleuse — aussi orgueilleuse que, dans la pièce, la hautaine madame de la Haltière — de venir mesurer sa pantoufle à celle de la *Cenerentola*.

Les spectateurs qui se succèdent en flots pressés à l'Opéra-Comique ont « ôté d'un doute » M. Massenet comme on dit dans ce *Cid* qui lui a soufflé également de si belles idées musicales. L'illustre artiste est rassuré pleinement aujourd'hui. Ses audaces sont victorieuses. Il sait que sa partition est déjà sur tous



Cliché Mairet

VIe & DERNIER TABLEAU. — *La Cour d'Honneur*

Décor de M. Jambon

les pianos et que toujours dans toutes les mémoires chanteront les airs tour à tour tendres et sévères de *Cendrillon*.

Mais sa nature enthousiaste et juste saura reporter une part de son triomphe non seulement sur l'habile librettiste déjà nommé et l'excellent chef M. Luigini mais sur des interprètes tels que l'admirable acteur-chanteur qui s'appelle Fugère-Pandolphe, le troublant prince Charmant qu'est Mademoiselle Emelen, la vraiment bonne fée, Madame Bréjean-Gravière. En même temps il rendra un hommage ému à Mademoiselle Guiraudon, une Cendrillon qui perd sa pantoufle, mais qui n'est pas à la veille d'égarer sa voix, et à Madame Deschamps-Jehin, superbe de majesté insupportablement altière dans le rôle de la belle-mère.

J'ai gardé pour la fin — aux derniers les bons — les triomphes de la mise en scène. Comment m'abstiendrais-je de les signaler alors que des comptes-rendus sévères mais injustes ont eu l'air d'insinuer que la pièce a été faite pour les décors ? N'y a-t-il pas lieu de protester contre une pareille critique, tout en reconnaissant que ce qui a pu lui donner quelque prise c'est qu'en effet *Cendrillon* a été splendidement montée. Mais quoi ? Si une œuvre explique et même réclame de beaux décors c'est bien une féerie. Voyez-vous le domaine du rêve promené dans les splendeurs ultra-terrestres se réduisant aux proportions d'une plaine Saint-Denis ? Admettez-vous l'hypothèse d'une robe de Cendrillon découpée par une femme de chambre au cinquième étage de la rue Maubuée ? Et ces ors des palais tombant en chrysocale, un prince Charmant s'accoutrant comme un figurant de Montparnasse ? Non, non, une féerie sans beaux décors serait, à proprement parler, une monarchie de roi assyrien qui aurait pour palais une mairie de banlieue. L'Opéra-Comique n'a pas pensé ainsi. Salut à l'Opéra-Comique !

En résumé, la bonne fée qui a protégé Cendrillon continue sur notre second théâtre lyrique ses excellents offices. Le public se montre pour l'œuvre de M. Massenet un prince Charmant qui promet d'être éternellement fidèle à la bien-aimée. Et c'est justice.

GASTON JOLLIVET.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

1899 AOUT N° 20

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . . . . 28 fr.

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

Cliché Caston & Bergère. LE DUC DE FERRARE (M. Cossira) REGINELLA (Mlle Martiny) *Typographie Goupil, Paris.*

LE DUC DE FERRARE (ACTE III)

ÉDITEURS : Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX : 2 fr.

Compagnie Coloniale

CHOCOLATS

de Qualité Supérieure

Thés

Une seule Qualité. Qté Supérieure

Composée exclusivement de Thés Noirs

Entrepot Général
19 Avenue de l'Opéra. Paris

Dans toutes les Villes chez les Principaux Commerçants

LE THÉATRE

N° 20. Août 1899.

Cliché Caulin & Berger. Typographie Ganguet, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
JOSEPH
Joseph : M. Vaguet

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 20 — Août 1899

SOMMAIRE :

« *LA DOUCEUR DE CROIRE* », « *FRÊLE ET FORTE* », *à la Comédie-Française*, par M. Gaston Jollivet.
« *JOSEPH* », *à l'Opéra et à l'Opéra-Comique*, par M. Adolphe Jullien.
« *LE DUC DE FERRARE* », *à la Renaissance*, par M. Adolphe Aderer.
LE RICHARD-WAGNER-THEATER A BAYREUTH ET SES MAITRES DE CHAPELLE, par M. Hans von Wolzogen.
UNE VIE DE DIVA. — Elena Sanz, par M. V. Emile Michelet.

HORS-TEXTE EN COULEURS

« *LE DUC DE FERRARE* ». — Mademoiselle Lebey, rôle de Cinthia.
THÉATRE DES CAPUCINES. — Mademoiselle Filliaux, rôle de la Commère.

COMÉDIE-FRANÇAISE

LA DOUCEUR DE CROIRE, PIÈCE EN TROIS ACTES, EN VERS, DE M. JACQUES NORMAND

FRÊLE ET FORTE, DRAME EN UN ACTE, EN PROSE, DE M. ÉMILE VEYRIN

M. Jacques Normand, auteur de la *Douceur de croire*, est un « amateur » en littérature, aux yeux de certains écrivains, dont quelques-uns sans lettres, et dans la bouche desquels le vocable « amateur » sonne dédaigneux. Ces oracles admettent le dilettante et, au besoin, le prônent, parce que cet aimable et intelligent paresseux n'est pas un concurrent pour eux, tandis que l'amateur, pour peu qu'il soit laborieux, ayant des chances de conquérir un peu de gloire, à coup d'œuvres méritantes, est suspect aux yeux de ceux, parmi les professionnels, qui manquent d'esprit de justice. Et c'est déjà une fâcheuse posture pour l'amateur.

Une seconde infirmité dont il pâtit, c'est de n'être pas jugé plus favorablement par ses pairs, les « gens du monde », que par les professionnels. Il faut que l'homme du monde soit vraiment le plus modeste des hommes pour être aussi peu disposé qu'il l'est à admettre *a priori* que le camarade Jacques Normand, par exemple, coupable d'avoir embrassé la carrière littéraire, par goût non par besoin, ait conquis en juillet dernier, à la Comédie-Française, les suffrages à la fois des délicats, y compris peut-être ces électeurs du suffrage restreint, qui s'appellent les « Immortels », et du grand public avec sa *Douceur de croire*.

Un des grands éléments d'attraction de cette œuvre remarquable résidant dans le sujet, un des plus amples qui aient pu tenter non seulement le théâtre mais la poésie, je vais suivre fidèlement l'action acte par acte, certain que ce court exposé suffira pour mettre en relief la beauté du *leit-motiv*.

Nous sommes, comme le dit la brochure, dans une Hongrie « vague », sur la fin du xve siècle. Et, en effet, ce n'est pas une reconstitution historique, baignée de couleur locale, hérissée de dates implacables, que l'auteur a prétendu faire. Il a entendu simplement, j'imagine, camper ses trois actes, dans ce pays des Jagellons qui est, au point de vue de la mise en scène, admirablement décoratif.

Le premier acte s'ouvre dans le cabinet d'études de maître André, savant notable et notoire, endormi près de sa table de travail et surpris, dans cette posture, par sa fille Lisbeth, suivie de près par l'amoureux de cette dernière, le jeune poète Olivier. On célèbre aujourd'hui somptueusement, dans la ville, la fête de la patronne de la ville, Hilda, la sainte Hilda, vénérée depuis des siècles. Olivier presse sa bien-aimée de venir avec lui voir la fête, mais Lisbeth, fille respectueuse, attendra le réveil paternel, et reste seule près du fauteuil. Or voici que le savant parle tout haut, en rêve. Il prononce le nom d'Hilda la sainte, et ô stupeur! Lisbeth l'entend proférer d'une voix entrecoupée ce blasphème insensé, inouï :

> Enfin, l'heure est venue,
> L'heure de la vengeance. Ah! Comme je te hais,
> Hilda, cruelle Hilda!

Lisbeth tressaille douloureusement : Hilda, la vierge « au cœur sans crainte », qui jadis a sauvé le pays envahi, maudite par maître André, qu'est-ce à dire? La fièvre sans doute a troublé la pensée du savant. Mais non. Maître André s'est réveillé en sursaut. A l'aspect de sa fille, il a d'abord frémi, puis l'a regardée bien en face, lui a montré un manuscrit étalé sur la table et, en homme qui se croit obligé d'accomplir un devoir, il raconte maintenant pourquoi il a « blasphémé ».

Il a aimé jadis ardemment une femme, sa femme, Jeanne, qui a été ravie à sa tendresse quelques jours après avoir donné le jour à Lisbeth. Jeanne croyait fermement à Hilda, la sainte. Elle s'était traînée, malade, pour l'invoquer à la place où s'agenouillent les autres dévots. Mensonge!

> Morte trois jours après... La sainte avait trahi!

Depuis cette heure exécrée, le malheureux époux a juré de se venger de la traîtresse en ruinant la légende de gloire et de sainteté

répandue autour d'elle. Ayant appris, par la lecture d'une ancienne chronique, l'existence d'un manuscrit perdu dans un couvent lointain de Bohême où la sainte inscrivait ses « hauts faits », il a cherché ce document, l'a découvert, et qu'a-t-il appris en le feuilletant? — avec quel ricanement de joie on le devine! — que l'histoire d'Hilda a été forgée de toutes pièces, que cette usurpatrice du ciel de la Légende dorée n'a pas sauvé son pays; qu'au contraire, elle l'a livré indignement. « Si tu en doutes, achève, dit maître André, tendant le manuscrit à sa fille, prends et lis! » Et pendant qu'au dehors les naïfs citadins chantent un chœur de gratitude en l'honneur de la « sainte », Lisbeth, qui a hésité un moment, prend le manuscrit de la main de son père, et en feuilletant les pages accusatrices, perd peu à peu la douceur de croire.

Au second acte, dès le lever du rideau, des bourgeois achèvent la décoration du reposoir fleuri qui entoure la statue d'Hilda, et qui s'encadre dans une tour ruinée, avec tout un attirail d'ex-voto, de couronnes, de cierges allumés. D'autres bourgeois, assis à des tables en plein vent, devant de gros tonneaux de bière entourés de feuillage, boivent, causent, jouent aux dés. Des jeunes filles, des jeunes femmes viennent remercier la sainte, en qui elles ont foi. Une mère, Bertha, raconte, enthousiaste, que son enfant se mourait d'un mal inconnu, mais que la sainte, ayant été ardem-

Cliché Mulnet. ÉLISABETH (Mlle Lara) — MAITRE ANDRÉ (M. Paul Mounet)

LA DOUCEUR DE CROIRE. — 1er TABLEAU

ment priée par elle, « l'enfant se remit sans secousse ». « O bonne sainte, ajoute-t-elle, le voici! » Et, avec un bel orgueil de mère, elle tourne le bambin vers la statue, à laquelle elle parle : « Vois comme il est beau, et comme il sourit gentiment! »

Après la mère qui s'en va radieuse, c'est toute une *cour de Miracles* miraculeusement guérie qui vient offrir à la sainte ses remerciements et ses béquilles.

Tout à coup, une rumeur d'étonnement court dans la foule. C'est maître André qui s'approche. Vite une place au grand savant qui honore la ville! Des étudiants le font asseoir à leur table, lui tendent un verre et l'un d'eux levant le sien porte une santé : « A sainte Hilda, la vierge sainte! » André fronce le sourcil puis se contient encore, se récuse vaguement, mais ses hôtes recommençant à chanter les prodiges accomplis par la Bienheureuse, il perd peu à peu patience, et surtout quand un brave garçon, Etienne, raconte avoir vu, de ses yeux vu, la bonne sainte descendre une nuit, du firmament, pour panser la blessure d'un sien ami, le savant n'y tient plus. Il crie à Etienne : « Tu avais la fièvre... Tu as été le jouet de la lune. » Et la foule alors de s'indigner, de crier anathème! André s'exaspère sous l'outrage : « Votre sainte n'est qu'une femme, crie-t-il, une traîtresse... » Tous alors de crier à mort. Etienne tire son épée. Il va frapper le savant, mais la procession passe; il remet son arme au fourreau, car tout le monde tombe à genoux, lui le premier, pendant qu'André bra-

Cliché Meiret. LA DOUCEUR DE CROIRE. — 2e TABLEAU

vant encore le peuple prosterné tend le poing vers la procession.

Le troisième acte nous ramène dans le cabinet de maître André. Et, ici, une très belle scène s'engage entre le père et la fille. Lisbeth se plaint respectueusement au savant de ce qu'il lui ait ouvert les yeux. Elle souffre d'avoir vu dans toute sa rigueur « la sèche vérité ». J'ai senti, dit-elle avec douleur, s'effeuiller ma croyance passée,

Et c'était comme un lys
[qui mourait dans
[mon cœur.

André, qui ne se paie pas de billevesées sentimentales, gourmande sa fille de regretter un simple rêve évanoui. Sa haine à lui contre la sainte se double, dit-il, d'un devoir. Il a été insulté la veille devant le reposoir par des hommes qui vont repasser tout à l'heure devant la maison. Il est résolu à attendre sur le seuil « sans colère et sans crainte » ceux qui l'ont outragé et à leur montrer le manuscrit comme preuve éclatante de ce qu'il a dit la veille d'Hilda le supplie de n'en rien faire, de ne de ces malheureux. Maître André lui « la traîtresse. » Lisbeth pas briser la croyance répond éloquemment :

Cliché Meiret. MAITRE ANDRÉ (M. Paul Mounet) ÉLISABETH (Mlle Lara) JEANNE (Mlle Moreno)
LA DOUCEUR DE CROIRE. — 3e TABLEAU

C'est de rêves brisés que
[la science est faite.

Lisbeth supplie encore, mais en vain. Et soudain, de guerre lasse : « Qui me dit que celle que vous pleurez, ma mère, approuve votre projet ? » — J'en suis certain, réplique maître André avec force, je suis approuvé par « l'absente. » Lisbeth avec non moins de vigueur que son père, proteste et tombant à genoux, les yeux au ciel, les mains croisées, elle invoque la mère : « sainte, inconnue, adorée ! » Le père secoue la tête. Il la plaint de s'adresser à un ciel sourd et rebelle. Il lui dit douloureusement :

Les morts les plus aimés
[ne nous entendent pas.

« Qu'en savez-vous, mon père », répond Lisbeth. Et voici la

Cliché Meiret. Typographie Gospel, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE
FRÈLE & FORTE
La Sœur de charité : Mlle Moreno

jeune fille qui peu à peu s'exalte, lève les yeux au ciel, tombe en extase et prie, prie encore. La scène s'est assombrie peu à peu... Tout à coup un coin de muraille s'éclaire. Une forme de femme apparait, d'abord indécise, vague, puis plus précise... C'est Jeanne, c'est l'absente.

L'apparition parle d'une voix tendre, doucement scandée. Sa voix a l'air de venir de très loin. Elle s'adresse à ses deux aimés. A sa fille adorée, Jeanne dit : « Tu as parlé comme il convient. » A son mari elle prêche la douceur de croire.

Le bonheur humain est fait de mensonges
Qui rendent à tous les chagrins moins lourds...
Que sombre serait la trame des jours
Si Dieu n'y mêlait le fil d'or des songes !

Toute la philosophie de la pièce est contenue dans ce joli quatrain, mais il va de soi que le savant, conséquent avec lui-même, tout en obéissant aux vœux de l'apparition et en jetant au feu le manuscrit d'Hilda, reste convaincu que la vérité doit, coûte que coûte, triompher de l'erreur, qu'un jour viendra où

La science éclairant tous les hommes entre eux
Les rendra moins croyants.

Ce qui provoque ce juste à parté de Lisbeth : « Seront-ils plus heureux ? »

Cette touchante et ingénieuse pièce, écrite en vers qui, pour être faciles, n'en sont pas moins d'excellente facture, a obtenu, je le répète, un vif succès de première qui s'est accentué encore aux représentations suivantes. La Comédie-Française aura à se féliciter de ce « spectacle d'été » qui, par son prolongement, lui facilitera l'organisation de son spectacle d'hiver.

Elle avait, du reste, fait princièrement les choses au double point de vue de la distribution et de la mise en scène. M. Paul Mounet est le plus consciencieux des intellectuels « vagues Hongrois ». Mademoiselle Lara joue avec intelligence et force le rôle de Lisbeth. Mademoiselle Moreno détaille avec son impeccable prononciation les stances de l'apparition. Dans le rôle de la mère, dont j'ai parlé au second acte, Mademoiselle Leconte est tout simplement exquise de sensibilité. Les autres rôles, même les plus petits, sont tenus avec cet ensemble qui fait de la Comédie-Française une vraie maison de grand art, par MM. Leitner, Joliet, Hamel, Villain, Falconnier, Clerh, Dehelly, Delaunay, Esquier, Barral, Ravet, Mesdemoiselles Frémeaux et Faylis. Une mention spéciale pour Mademoiselle Henriot laquelle fit ce jour là un début plein de promesses qui furent tenues dans les *Romanesques*.

∴

Frêle et forte, l'acte donné avant la *Douceur de croire*, est une pièce peut-être plus frêle que forte, mais qui n'a pas déplu aux personnes, plus nombreuses qu'on ne le croit, pour qui c'est une joie de sangloter au théâtre. Elle nous conte l'histoire d'un père de famille qui n'ose pas annoncer à sa femme malade que leur fille à tous deux vient d'être noyée dans un bain de mer. Mais le malheureux ne sait pas se contraindre longtemps. Le cruel aveu lui échappe et c'est la mère, femme faible, « frêle », qui se montre assez « forte » pour dominer sa douleur afin de rendre moins épouvantable celle de l'époux.

La partie du public qui ne vient pas au théâtre dans le but déterminé de pousser des hoquets de douleur, a gardé assez de sang-froid pour apprécier dans *Frêle et forte* les qualités de diction de M. Silvain (le père), Mademoiselle Wanda de Boncza (la mère), M. Delaunay, un médecin sensible, et Mademoiselle Moreno, excellente dans un rôle de sœur de charité, un de ces rôles, entre parenthèses, dont la scène, depuis quelque temps, abuse tellement que le public finira, j'en jurerai, par demander la laïcisation des théâtres.

GASTON JOLLIVET.

Cliché Meurel. M. JACQUES NORMAND M. CHAINEUX (Dessinateur des costumes)

LA DOUCEUR DE CROIRE. — Équipement du 2e Tableau

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

ET

Théâtre National de l'Opéra-Comique

JOSEPH, OPÉRA EN TROIS ACTES D'ALEXANDRE DUVAL, MUSIQUE DE MÉHUL

JOSEPH est une des manifestations les plus élevées de l'art lyrique en France, une des créations qui, après les tragédies lyriques de Gluck, donnent l'impression la plus nette de la grandeur antique unie à la sérénité religieuse ; c'est une œuvre toute empreinte de la noblesse la plus austère, de la tendresse la plus pénétrante, de la douleur la plus véhémente, et de telles qualité ont assuré le succès de cet ouvrage, encore plus hors de France que dans le pays qui l'avait vu naître. Méhul, comme Gluck, est plus admiré en Allemagne que chez nous et y occupe une place plus importante au répertoire courant des grands théâtres musicaux. Weber, du reste, et Wagner ont témoigné successivement, par des écrits et par des actes, l'un à Dresde et l'autre à Riga, de la profonde émotion que leur causait la musique du maître français.

Joseph, dans la pensée d'Alexandre Duval et de Méhul, n'était ni une tragédie lyrique, ni un opéra-comique, mais un « drame en trois actes mêlé de chant », et fut représenté sur la scène de l'Opéra-Comique (au théâtre Feydeau), le 17 février 1807, avec d'excellents interprètes qui s'appelaient Elleviou (Joseph), Solié (Jacob), Gavaudan (Siméon) et Madame Gavaudan (Benjamin). Le succès en fut éclatant auprès des artistes, des amateurs et porta la réputation de Méhul à son apogée ; mais la réussite matérielle en fut assez médiocre ; le nouvel opéra n'eut pas grand retentissement dans la foule et non seulement à l'époque de sa création, mais même pour chacune des reprises qui en furent faites par la suite, les représentations se succédèrent avec quelque lenteur et ne tardèrent pas à s'arrêter.

Pour ma part, j'ai le souvenir très net des trois dernières reprises de *Joseph*. La première fois que j'entendis ce chef-d'œuvre ce fut au Théâtre Lyrique du boulevard du Temple, en 1862, avec un ténor amateur assez fortuné qui se cachait sous le pseudonyme de Giovanni et avait fait remonter exprès pour lui l'opéra de Méhul par le directeur Charles Réty qui était déjà presque aux abois. A côté de ce Joseph improvisé, il y avait un bon Jacob, le baryton Jules Petit ; un agréable Benjamin, Mademoiselle Amélie Faivre, qui devint par la suite Madame Charles Réty, et un Siméon sans éclat ni voix, du nom de Legrand. Une reprise évidemment plus sérieuse et faite dans des conditions moins précaires fut effectuée à l'Opéra-Comique, en 1866, durant la direction d'Adolphe de Leuven. M. Capoul tenait alors le rôle de Joseph et chantait en outre les soli dans le chœur des jeunes filles du troisième acte ; Eugène Bataille et Mademoiselle Marie Roze représentaient Jacob et Benjamin, tandis que Ponchard le fils, traduisait avec un certain feu, mais sans moyens vocaux, les remords de Siméon. Enfin, en 1882, le chef-d'œuvre de Méhul fut mis en scène encore avec plus de bonheur, sous la direction Carvalho avec un Joseph excellent, — c'était Talazac, alors dans tout l'éclat de son talent, — un Jacob suffisant, M. Cobalet ; un Benjamin très touchant, Madame Bilbaut-Vauchelet, et un Siméon de forte voix, M. Carroul. Pour la première fois, *Joseph* parut avoir un succès presque général.

Cliché Albin. ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
BENJAMIN (Mlle Ackté)

Les représentations, de plus en plus espacées, s'étendirent sur trois, quatre ou cinq années — et je me rappelle encore le succès qu'obtint la future Madame Deschamps-Jehin grâce à sa voix ample et grasse, le soir où, pour ses débuts, elle chanta la courte strophe sur l'amour et la maternité dans le cantique des jeunes filles au troisième acte ; — mais, depuis douze ou treize ans, il n'avait plus jamais été question de *Joseph* dans les théâtres de Paris. De l'Opéra-Comique ou de l'Opéra, quel est le théâtre qui, le premier, a eu l'idée de rejouer l'œuvre de Méhul, l'un en reprenant son bien légitime avec de légères retouches dans le texte parlé, l'autre, en faisant réduire le poème en récitatifs rimés qu'un compositeur ayant des loisirs accepterait de mettre en musique ? Il ne m'en souvient plus au juste et la chose importe peu d'ailleurs, mais ce qui est positif, c'est que l'Opéra a pris sur son concurrent une avance de deux ou trois semaines : la gardera-t-il et, dans cette course au succès, est-ce lui qui gagnera définitivement le prix ?

Donc, ce *Joseph*-ci est un *Joseph* amplifié, mis au point pour la grande scène de l'Académie de musique, accompagné de récitatifs

et dans lequel il fut même un instant question d'introduire un trio moderne. On s'est arrêté par bonheur, dans cette voie un

Cliché P. Nadar. ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
JACOB (M. Delmas)

peu dangereuse; on s'est contenté de faire réduire et versifier par M. Armand Silvestre le poème d'Alexandre Duval écrit en prose, une prose qui sent terriblement l'époque impériale; ensuite on s'est adressé à M. Bourgault-Ducoudray, pour mettre ces récits en musique, et il s'y est pris de la façon qu'il a jugée être la plus respectueuse, en se resservant de certains motifs de l'opéra, en prenant certaines phrases dans les solfèges écrits par Méhul pour notre Conservatoire de musique... Et, de ce double travail, il est résulté un ouvrage intéressant à entendre, je n'en disconviens pas, mais qui n'est pas plus le *Joseph* de Méhul que le *Fidelio* augmenté des récits de M. Gevaert n'était le *Fidelio* de Beethoven.

C'est une entreprise hardie et que nul précédent ne saurait pleinement justifier — pas même l'exemple de Berlioz acceptant d'ajouter des récitatifs au *Freischütz* — que celle qui consistait à intercaler des récits au milieu de la musique de Méhul qui se suffit parfaitement à elle-même et dont l'admirable simplicité ainsi que la grandeur sévère défiaient tout essai de pastiche et semblaient devoir décourager toute tentative de ce genre. Evidemment, M. Bourgault-Ducoudray, en s'attelant à cette besogne, a dû se dire, comme Berlioz en parlant du *Freischütz*, qu'il l'entreprenait parce que nul n'était plus pénétré que lui d'admiration pour le chef-d'œuvre et ne le traiterait avec plus de respect; mais il n'en a pas moins écrit des récits conçus, réalisés, instrumentés dans un style qui n'a plus le moindre rapport avec la musique originale... Et cependant, il est bien, celui-là, ou je ne m'y connais pas, un artiste des plus consciencieux, des plus soigneux, des plus respectueux envers les maîtres du passé, tout comme Berlioz l'était envers Weber!

La partition de Méhul, telle qu'on la connaissait jusqu'à ce jour, telle qu'on la connaîtra toujours, je veux le croire, offre un modèle accompli de sentiment mélodique et de déclamation dramatique; sous quelque aspect qu'on la considère, elle découle de Gluck et n'est pas inférieure, en plus d'un passage, à ce que l'auteur d'*Orphée* a écrit de plus grand. Par exemple, la scène des remords de Siméon que ses frères cherchent vainement à apaiser, est d'une énergie d'expression et d'une puissance d'orchestre incroyables, malgré la simplicité des moyens employés par Méhul. *Joseph* est un chef-d'œuvre, et nul n'ose y contredire aujourd'hui; mais lorsque je vois cette opinion exprimée par des critiques qui vantent quotidiennement les productions les plus opposées à ce genre de musique, lorsque je les entends louer chez Méhul cette pureté de style, cette vigueur de déclamation, sans un trait, sans une roulade, sans un point d'orgue, alors que tous les jours ils portent aux nues des platitudes surchargées d'ornements inexpressifs, des pauvretés que fait seule applaudir la virtuosité d'un chanteur, il me prend une défiance invincible de cet enthousiasme tardif et de cette admiration de commande.

Et chaque fois qu'on reprend *Joseph*, il va de soi qu'on réédite, pour s'en moquer, les jugements formulés autrefois par Geoffroy au *Journal de l'Empire*. Assurément, Geoffroy n'a pas rendu justice aux chefs-d'œuvre de la musique éclos de son temps; il les a méconnus, pour parler franc; il a maltraité Mozart aussi bien que Méhul et a constamment préféré à leurs créations des productions inférieures qu'il comprenait plus vite et mieux; mais les critiques de nos jours qui s'en vont faire le procès à Geoffroy ne s'aperçoivent pas qu'ils agissent exactement de même et que les plats éloges qu'ils adressent à tant de musiciens sans génie, aggravent les injures dont ils ont abreuvé soit Berlioz, soit Wagner. Pauvre gens qui ne se doutent pas qu'on rira d'eux, qu'on en rit autant déjà qu'eux-mêmes rient de Geoffroy!

Quels morceaux de *Joseph* furent de tout temps les plus applaudis et le sont encore? Avant tout, l'air admirable de Joseph et sa célèbre romance, celle non moins connue de Benjamin et le magnifique trio du réveil de Jacob avec ces beaux appels de trompettes, ensuite le doux cantique des jeunes filles et le délicieux duo de Jacob et de Benjamin. Mais comment s'expliquer que le public apprécie infiniment moins des pages peut-être encore plus belles, comme la grande scène de Siméon qui faisait pleurer une belle dame à Vienne, à ce que raconte Hérold; comme le finale du premier acte et surtout celui du deuxième avec ses larges phrases de Jacob, comme la scène du dernier acte, où Joseph arrête Jacob prêt à maudire ses fils; comment s'expliquer que ces pages admirables passent presque inaperçues, si ce n'est par cette raison qu'ici les solistes sont moins en évidence? Et l'on sait ce que font les solistes chez nous pour le succès de tel ou tel fragment d'opéra!

Assurément, *Joseph*, par la grandeur et la sévérité du sujet, par la noblesse et l'ampleur de la pensée musicale, semblait mieux fait pour l'Opéra que pour l'Opéra-Comique; mais il est essentiel de remarquer qu'en raison du temps écoulé, la musique de Méhul, surtout sous le rapport de l'instrumentation, devait paraître un peu simple, un peu maigre dans une salle aussi vaste et qu'elle ne pouvait garder tout son accent, toute sa vigueur, tout son relief, que dans une salle de dimensions plus restreintes. Il est bien vrai qu'Alexandre Duval avait composé son poème en vue de l'Opéra; il est bien vrai que Méhul n'aurait pas orchestré différemment *Joseph* s'il l'eût écrit pour l'Opéra, non pour l'Opéra-Comique; mais rappelez-vous que l'Opéra de 1807, celui de la rue de Richelieu (c'est l'emplacement du square Louvois actuel) était de dimensions analogues à celles de notre Opéra-Comique, et convenez qu'il y a de la différence entre cette salle-ci et celle de notre Opéra. Décidément, si l'Opéra avait pu jouer *Joseph* tel

Cliché Reutlinger. *Typogravure Goupil, Paris.*

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE
JOSEPH
Benjamin : Mlle Mastio

qu'il fut écrit et remonter *Thamara*, tout n'en aurait que mieux marché pour M. Bourgault-Ducoudray et pour Méhul.

Je m'explique. Les récits ajoutés par M. Bourgault-Ducoudray doublent à peu près le volume de la partition et ne vont pas sans l'alourdir ; ils sont écrits dans un style très soigné, mais qui tourne au moderne, avec des dessins à l'orchestre et des rappels de phrases dont Méhul n'aurait jamais eu l'idée, et ce travail instrumental fait ressortir, par un contraste inattendu, ce que les procédés d'autrefois peuvent avoir d'un peu simple et de trop rigide. Pour le songe de Jacob, par exemple, une scène que l'on s'étonne de voir passer sans musique dans l'œuvre originale, il est positif que M. Bourgault-Ducoudray a écrit un morceau excellent et d'une belle inspiration, mais dans d'autres formes. avec d'autres ressources que celles employées au commencement du siècle : tant il est vrai qu'un compositeur, si habile et si respectueux qu'il soit, ne peut pas se substituer complètement à un ancêtre, en ne laissant rien percer de ce que les années écoulées lui ont appris à lui-même et lui permettent de réaliser.

Il est curieux d'observer que cette scène du songe de Jacob. traitée en simple dialogue dans la pièce originale et aussi celle de l'aveu de Siméon à son père, au troisième acte, qui passe presque inaperçue à l'Opéra, produisent une émotion très vive à l'Opéra-Comique ; il est vrai qu'elles sont rendues là de la façon la plus tragique par deux chanteurs, excellents comédiens, MM. Bouvet et Lubert, et que ceux-ci ont été aussi surpris que flattés de s'entendre applaudir et de se voir couper la parole par des bravos au milieu d'une scène parlée. J'en suis fort heureux pour eux ; mais à qui fera-t-on croire que la force dramatique de ces deux épisodes, que l'émotion qu'ils causent au public provient uniquement du jeu des acteurs et que le pauvre Alexandre Duval n'y est pour rien, pour rien du tout ? Vraiment Alexandre Duval et Méhul savaient bien ce qu'ils avaient voulu faire et ce qu'ils avaient fait quand ils intitulèrent leur *Joseph* « drame mêlé de chant » et puisque, par suite des circonstances ou de leurs préférences, ils n'avaient pas voulu traiter ce sujet biblique en opéra, le plus sage était de s'en tenir à ce qu'ils avaient décidé.

Cliché Boullinger. THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE
JOSEPH (M. Maréchal)

Quoiqu'il en soit, voilà leur *Joseph* installé présentement sur les affiches de nos deux grandes scènes de musique et les directeurs de l'un et l'autre théâtre se sont honorés en rendant, chacun comme ils pouvaient le faire, un solennel hommage à notre grand Méhul. Les chanteurs de l'Opéra comme ceux de l'Opéra-Comique se sont heureusement tirés de cette musique si austère et si large, qui les sortait un peu de leurs habitudes. M. Maréchal, le Joseph de l'Opéra-Comique a la voix plus étoffée, au moins pour le cadre où il se meut ; mais M. Vaguet, le Joseph de l'Opéra, a plus de style et sait mieux phraser. Mademoiselle Ackté prête beaucoup de charme, avec des notes très pures, au joli rôle de Benjamin que Mademoiselle Mastio chante avec une grâce un peu apprêtée et d'une voix qui pourrait être plus sûre. M. Delmas fait sonner sa voix d'un métal superbe et si homogène dans le personnage de Jacob que M. Bouvet rend avec une émotion irrésistible ; enfin, M. Noté met beaucoup de vigueur vocale dans le rôle de Siméon que M. Lubert chante et joue de la façon la plus tragique.., Et quand je vous aurai dit que l'exécution générale est dirigée ici par M. Vidal, là par M. Messager, que vous connaissez également bien, vous n'en demanderez pas davantage et n'aurez plus qu'à faire votre choix entre les deux *Joseph*.

Ainsi donc, *Joseph*, par la seule force de cette admirable déclamation, résiste victorieusement aux atteintes du temps. Je serais vraiment curieux de savoir combien d'œuvres modernes, de celles qu'on applaudit le plus aujourd'hui et qui, point essentiel, réalisent les plus fortes recettes, seront encore debout dans quatre-vingt douze ans d'ici.

ADOLPHE JULLIEN.

Cliché Contin & Berger. Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE
LE DUC DE FERRARE
Mlle Lebey : *Rôle de Cinthia*

Clichés Comtès & Berger. M. PAUL MILLIET

M. GEORGES MARTY

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

(THÉATRE LYRIQUE)

LE DUC DE FERRARE DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES DE M. PAUL MILLIET, MUSIQUE DE M. GEORGES MARTY

L'ANECDOTE du *Duc de Ferrare* a été tirée par M. Paul Milliet des chroniques du XVe siècle. Mais le sujet lui-même est aussi ancien que le monde. On le trouve dans les légendes primitives de presque tous les peuples. Il nous dit l'amour passionné d'une femme, qui a épousé un veuf, pour le fils issu du premier mariage de son mari.

Euripide, le premier, porta cette situation sur le théâtre. La pièce que le grand tragique grec écrivit à cinquante et un ans est intitulée *Hippolyte* : d'une composition irréprochable, elle est d'un effet tragique et moral extrêmement puissant.

Hippolyte, fils du roi Thésée, a fait vœu de virginité : il s'est dévoué au culte de Diane. Ennemi de Vénus, il est insensible aux amours humains, et il a fait de la pureté la règle de ses actions. Vénus, se jugeant outragée, veut perdre le jeune homme. Elle inspire à sa belle-mère, Phèdre, la femme de Thésée, un amour violent pour Hippolyte. Phèdre avoue sa passion mortelle à sa vieille nourrice. La scène est magnifique. On me permettra d'en rappeler quelques passages, de ceux que Racine imita :

PHÈDRE

Soutenez mon corps; redressez ma tête :
Mes membres s'affaissent, amies.
Prenez ces beaux bras, mes esclaves.
Cette bandelette de tête me pèse,
Otez-la; laissez flotter mes cheveux sur mes épaules.

LA NOURRICE

Aie du courage, mon enfant, et ne laisse pas péniblement
Tomber ton corps.
Tu supporteras mieux ton mal avec du calme
Et un peu de courage;
Il faut bien que les hommes luttent contre leurs maux.

PHÈDRE

Ah !
Si je pouvais, au bord d'une source fraiche,
Puiser une eau pure et me désaltérer !
Et sous des peupliers, dans une herbeuse
Vallée, me coucher et me reposer !

LA NOURRICE

Mon enfant, que dis-tu?
Ne parle pas ainsi devant la foule !
Tes paroles ressemblent à de la folie.

PHÈDRE

Menez-moi sur la montagne. Je vais au bois,
Sous les pins, là où, chassant la bête,
Courent les chiens;
Je poursuis des bêtes tachetées...

LA NOURRICE

A quoi penses-tu donc, mon enfant?
A quel propos, toi aussi, t'occuper de chasse !
Pourquoi désires-tu l'eau des fontaines?....

PHÈDRE

Artémis, souveraine de la maritime Limné
Et des gymnases où résonnent les pieds des chevaux,
Que ne suis-je dans tes plaines,
Domptant des chevaux !

LA NOURRICE

Pourquoi dis-tu encore ces mots insensés?...

PHÈDRE

Malheureuse, qu'ai je fait?
Où laissé-je égarer ma raison?
Je suis folle; un mauvais génie m'a frappée.
Ah ! Ah ! misérable !
Nourrice, recouvre-moi la tête;
Car j'ai honte de ce que j'ai dit.
Cache-moi; les pleurs coulent de mes yeux,
Et mon visage se couvre de honte.
Le retour de la raison me fait souffrir.
La folie est un mal, mais du moins
On meurt sans le connaître.

Et quand Phèdre a avoué son amour pour Hippolyte, le fils de l'Amazone, la vieille femme prétend la guérir par un philtre. Le chœur chante la puissance de l'amour et de Vénus, dans des strophes qui sont célèbres :

« Amour, amour, qui verses par les yeux le désir, et insinuant une douce fièvre dans les cœurs que tu envahis, ne me sois point hostile, et ne déchaine pas contre moi ta fureur. En effet, ni le feu, ni les traits lancés par les astres ne sont plus terribles que les traits de Vénus lancés par les mains de l'Amour, fils de Jupiter.

« ... En vain, en vain, sur les bords de l'Alphée, la Grèce immole des hécatombes de taureaux à Jupiter olympien et à Apollon Pythien, dans le sanctuaire de Delphes, si nous négligeons le culte de l'amour, tyran des hommes et auteur de la ruine des hommes... Le souffle furieux de Vénus dessèche tout : puis, elle s'envole comme une abeille. »

Cependant Hippolyte, averti de la passion de Phèdre, s'indigne, et il exhale une longue déclamation contre les femmes, satire peut être la plus complète qu'on ait faite du mariage, quoi qu'aient dit depuis Juvénal, Boileau et Schopenhauer. Phèdre se pend, après avoir accusé Hippolyte, qui est maudit et exilé par son père. Hippolyte est renversé de son char par un monstre qu'envoie Neptune : il meurt, en pardonnant à son père.

Je n'ai pas à rappeler, sans doute, que, de cette œuvre si dramatique du poète ancien, Racine tira son admirable *Phèdre*. La différence même des deux titres indique celle des deux pièces. Chez Euripide, Hippolyte est le héros : Phèdre n'est qu'un personnage presque accessoire. Chez Racine, au contraire, Phèdre est le personnage principal. La peinture de sa passion, toute moderne, et de ses remords, tout chrétiens, est ce qui nous attache, ce qui nous enthousiasme.

S'il pouvait m'être permis, après de tels noms et de si grands souvenirs, d'apporter dans cette étude une observation personnelle, j'ajouterais ceci. Un jour, mon père, qui fut, comme on sait, un des professeurs les plus aimés de l'Université de notre temps, remarquait devant moi, et j'ai retrouvé chez Jules Lemaître, qui fut son élève, la même indication « que Hippolyte, le beau et farouche chasseur, prêtre dévot du culte mystérieux de la chaste Diane, mis en scène par le poète grec, ne pourrait être comparé, dans notre civilisation chrétienne, qu'à quelque moine très jeune et très saint, voué à la Vierge Marie ». Certainement Racine entrevit cette « transposition », mais sa piété en frémit. L'Eglise et Louis XIV ne lui auraient pas permis de mettre sur le théâtre une aventure comme celle que, me souvenant de l'observation paternelle, j'ai essayé de raconter dans *le Vœu*, et où un jeune moine est aimé par la seconde femme de son père.

Aussi bien, je devrais aussi parler de *la Curée* de M. Emile Zola, qui a traité, sous la forme romanesque, et en le plaçant à notre époque, avec des personnages de notre temps, le même sujet que Racine. Enfin si, dérivant un peu, je prenais la situation du beau-père amoureux de sa belle-fille, combien de pièces et romans n'aurais-je pas à citer ?

Cliché Castès & Berger. REGINELLA (Mlle Martiny)

Pour le moment, je n'ai à me préoccuper que de la façon dont M. Paul Milliet a renouvelé une donnée qui nous vient des Grecs... comme le jeu de l'oie.

* *

Le duc de Ferrare, homme cruel et impitoyable, s'est décidé à se remarier. Il a envoyé son fils, le comte Alfonse, au devant de sa fiancée, la princesse de Mantoue. Le comte part pour accomplir sa mission. En chemin, il sauve, aidé de son lieutenant Marsile, deux femmes qui allaient se noyer dans une rivière. L'une des deux femmes, celle qu'il a prise dans ses bras, le remercie chaleureusement de son courage. Elle lui doit la vie ; elle ne l'oubliera point. Comment oublierait-elle un sauveur si beau, si tendre ? Le « coup de foudre » s'est produit. Hasard funeste, car la jeune femme n'est autre que la princesse de Mantoue, Reginella, la fiancée du duc de Ferrare ! La sympathie réciproque, qui naît entre l'amie de Reginella, la jolie Cintia, et le lieutenant Marsile, causera moins de catastrophes.

Le duc de Ferrare, dans son impatience, n'a pu rester dans son palais. Il va à la rencontre de sa future femme. Il survient... après l'incident que nous venons de raconter. Il commence par nous donner une idée peu souriante de son caractère en frappant mortellement Aliazzo, un pauvre poète, vagabond et frondeur, qui l'avait raillé dans ses vers.

Le mariage sera-t-il donc célébré ? Non. Un bref du Pape appelle soudain à Rome le duc de Ferrare. Le Souverain Pontife a besoin de sa vaillante épée pour le défendre contre ses ennemis. Le duc ne peut se soustraire à la demande papale. Il part, presque aussitôt qu'arrivé, et après avoir confié à son fils la jeune fiancée qu'il doit épouser. « Quand le père est absent, le fils doit garder l'honneur de la maison. »

Dès lors, ce que vous prévoyez se produit inévitablement. Pendant quelque temps, les deux amants résistent au sentiment qui les entraine l'un vers l'autre. Ils savent qu'ils s'aiment, mais ils ne se le disent point. A la nouvelle que le duc de Ferrare rentre dans ses Etats, ils se réunissent pour se donner à eux-mêmes les chastes louanges qu'ils méritent. Entrevue dangereuse, car bientôt l'amour est le plus fort. Reginella s'abandonne aux bras d'Alfonse. Le visage des deux amants se touche ; leurs lèvres se rapprochent, et, dans une libre et douce étreinte, ils oublient que leurs vœux sont criminels. Ils sont dans les bras l'un de l'autre, lorsque le rideau tombe, lentement.

Le duc de Ferrare revient donc de Rome. A peine de retour, il est averti, par une lettre anonyme, de ce qui se passe dans son palais. L'auteur nous a prévenus, dès le premier acte, que l'humeur du duc n'est rien moins que facile. Il entre dans une colère terrible, et voici ce que, après une courte méditation, il invente

pour se venger. Lorsqu'il est bien sûr de son malheur, certitude à laquelle il arrive par un stratagème un peu connu, il se cache derrière une tapisserie pour écouter les deux amants, non prévenus de sa présence, il entre chez sa femme. Il la saisit, il la baillonne, il l'enveloppe dans un long voile, qui la rend méconnaissable. Il revient alors, feignant l'égarement et la terreur, auprès de son fils, auquel il dit : « Dans la chambre voisine, un homme a tenté de m'assassiner. Je l'ai garrotté. Tue-le ! » Le fils, avec une docilité un peu naïve, obéit à l'ordre paternel. Il frappe à plusieurs reprises dans l'ombre : c'est sa belle-mère, c'est sa maîtresse qu'il tue. Il s'aperçoit — un peu tard — de sa méprise. Quant au duc, « raffinant » encore sa vengeance, si on peut dire, il dit aux officiers du palais qui se sont rassemblés : « Le comte a tué Reginella parce que la duchesse ôtait au misérable la faculté de régner un jour sur Ferrare. » Après quoi, il fait un signe aux soldats. Toutes les épées sont tirées contre Alfonse. Celui-ci tend la poitrine aux fers qui le menacent, et il tombe

Cliché Castès & Berger. LE DUC DE FERRARE (M. Seguin)

percé de coups, à côté de Reginella.

J'ai raconté en détail le livret de M. Paul Milliet, pour bien montrer la différence qui le sépare de l'histoire initiale. Il s'est écarté du poème grec et racinien pour se rapprocher des chroniqueurs ou dramaturges de l'Italie ou de l'Espagne, que le même sujet avait tentés. Le titre même de son ouvrage nous sert de guide, comme précédemment. C'est le « duc de Ferrare » qui se hausse, avec lui, au premier rang ; c'est Thésée qui devient le héros principal, et, si la mode était encore aux sous-titres, l'auteur aurait pu mettre, à la seconde ligne : *ou la vengeance d'un mari trompé*. Alfonse et Reginella sont deux gentils amoureux, d'abord bien sages, que l'occasion, le ciel italien, l'herbe tendre, et quelque diable aussi les poussant, rendent criminels. Si criminels que cela ? On est tenté de les absoudre, à voir l'impitoyable duc ! Tels, Paolo et Francesca de Rimini :

Paolo, Francesca, chères âmes bri-
[sées !

Comme Paolo et Francesca, Reginella et Alfonse nous

Cliché Castès & Berger. ALIAZZO (M. Delaquerrière)

ALIAZZO (M. Delaquerrière) LE DUC DE FERRARE (M. Seguin)

séduisent et nous attachent par leur jeunesse, leur confiance, leur simplicité et la tendresse de leur amour. Leur fin nous émeut. Si donc l'auteur ne nous apporte pas la peinture d'un amour tragiquement violent et fatal, comme celui de Phèdre, ou d'un « vœu » obstinément observé, comme celui d'Hippolyte porte-couronne, il nous offre un livret savamment construit, fourni, au moment précis, de situations pathétiques (où la jalousie du père aurait pu peut-être dominer, pour nous donner un nouvel et curieux Othello), et enfin, écrit dans une langue abondamment imagée et colorée.

C'était plus qu'il ne fallait pour inspirer heureusement un compositeur. La partition de M. Georges Marty, favorablement accueillie par le public, a obtenu l'estime des connaisseurs. Sans doute, elle témoigne de deux influences souveraines, celle de Wagner tout d'abord, et aussi celle de Gounod. Mais il faut songer que M. Marty a écrit son œuvre il y a plus de dix ans, au moment où Wagner régnait sur l'esprit de nos jeunes musiciens. Ceux-ci, aujourd'hui, se reprennent un peu. Ils secouent la domination excessive du grand maître allemand ; ils cherchent à dégager leur personnalité propre, leur personnalité française. Wagner a eu en vue — et il avait raison — un art « national », un art « allemand ». Nous devons avoir en vue, nous aussi, un art « national », un art « français ». Il ne faut donc pas s'étonner si, il y a dix ans, M. Marty, écrivant une partition, qui aurait dû être accueillie par les directeurs de théâtres musicaux, subissait l'influence tant prônée. Mais, cette réserve faite, ce qu'il faut louer, dans son travail, c'est d'abord la sincérité et la conscience. Il s'est pénétré du sentiment général du drame que lui apportait M. Milliet et, ensuite, il s'est attaché à suivre, avec soin, la marche et le développement de l'action. Avec cela, une écriture ferme, une touche vigoureuse, et une orchestration robuste. Toutes ces qualités ne courent pas les rues ; en tout cas, elles ne se trouvent pas toujours réunies dans le même cerveau. Constater que M. Marty les possède toutes, à un degré plus ou moins grand, c'est dire la valeur à laquelle il peut prétendre comme compositeur.

Cliché Caselin & Bergeer. CINTIA (Mlle Lebey) MARSILE (M. Soulacroix)

J'ai déjà eu l'occasion de signaler aux lecteurs du *Théâtre* les efforts faits par MM. Milliaud frères, les directeurs du Théâtre-Lyrique, installés à la Renaissance, pour montrer qu'il est possible de faire vivre et prospérer, à Paris, un troisième théâtre de musique. Parmi les partitions inédites, qui attendent la lumière... de la rampe, ils ont choisi — ce qui indique déjà leur goût — *le Duc de Ferrare*, et ils ont monté l'œuvre nouvelle avec un soin digne de l'œuvre choisie.

Sans se perdre dans des frais de mise en scène inutiles et excessifs, ils ont, cependant, établi des décors plus que suffisants et des costumes plus que présentables. Et surtout, ils ont réuni des interprètes de choix, capables de satisfaire les plus difficiles.

Le duc de Ferrare, c'était M. Seguin, l'une des colonnes du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, où il a obtenu de nombreux succès : artiste sûr, probe, qui sait composer un rôle, et qui possède une réelle autorité. M. Cossira, qu'on connait depuis longtemps à Paris, a toujours sa voix agréable et bien timbrée : il a acquis de plus de la diction et du style ; il a été un Alfonse tendre et passionné. M. Soulacroix, lui aussi, est un bien disant ; il jouait Marsile. M. Delaquerrière a interprété avec goût le rôle du poète.

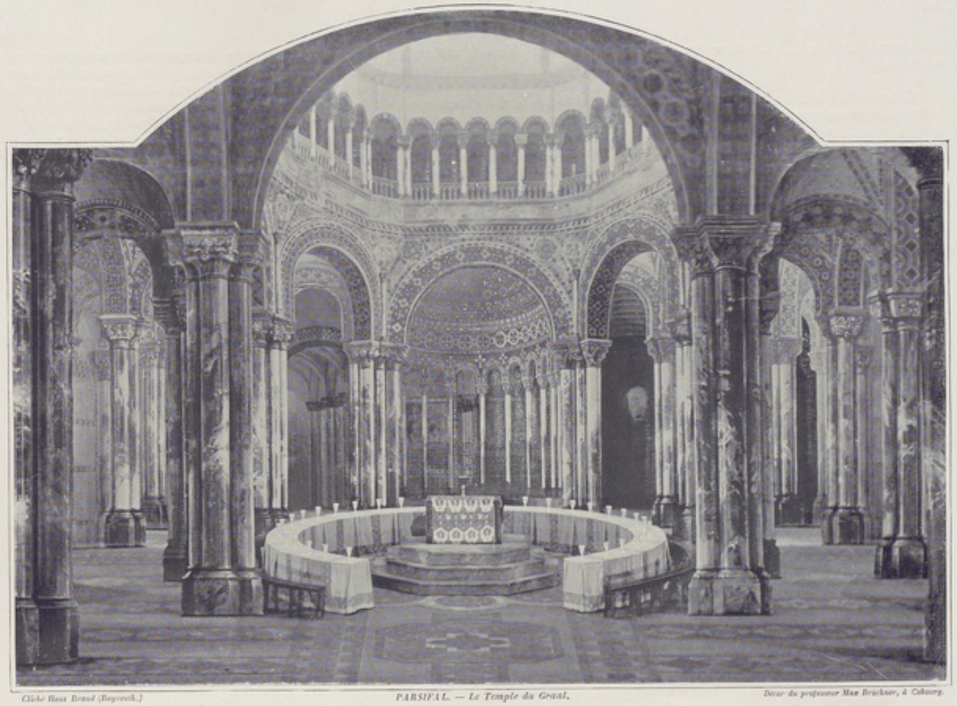
Reginella était poétiquement représentée par Mademoiselle Martiny qui, après un court séjour à notre Opéra, a tenu les premiers rôles sur les principales scènes musicales de l'Europe, à Bruxelles notamment : c'est une artiste de tempérament, convaincue et pathétique. Mademoiselle Lebey a été gracieuse dans le rôle de Cintia.

Après la représentation du *Duc de Ferrare*, et devant les projets que MM. Milliaud annoncent pour la saison prochaine, on est en droit de conclure que le troisième théâtre de musique, si souvent réclamé et tant attendu, le Théâtre-Lyrique, parait de nouveau établi à Paris : c'est le plus bel éloge que l'on puisse donner aux efforts de MM. Milliaud.

ADOLPHE ADERER.

Cliché Boyer. Typogravure Goupil, Paris.

THÉATRE DES CAPUCINES
LA REVUE EN DENTELLES
Mlle Filliaux : *La Commère*



Cliché Hans Brand (Bayreuth.) PARSIFAL. — *Le Temple du Graal.* Décor du professeur Max Brückner, à Cobourg.

Le Richard-Wagner-Theater à Bayreuth

ET SES MAITRES DE CHAPELLE

Sur ceux qui le visitent, le théâtre — la maison des fêtes — de Bayreuth exerce un charme auquel peu de gens parviennent à se soustraire. En quoi ce charme consiste-t-il ? Avant tout, semble-t-il d'abord, en la rare perfection d'exécution ; mais bientôt l'on remarque que, si parfaite que soit l'exécution dans d'autres théâtres, l'effet produit à Bayreuth est différent. Impeccable et supérieure, l'exécution ne réussirait point à produire ailleurs un tel enchantement. A Bayreuth, bien des détails sont rendus avec une telle perfection qu'ils apparaissent en leur place dans des conditions singulièrement favorables. Cependant l'ensemble opère toujours le même charme introublé. Certes, ces représentations ont d'abord pour elles la valeur immense d'être inspirées directement par une tradition qu'on ne peut recueillir ailleurs qu'à Bayreuth. Certes, elles sont données avec un sérieux, une application, une piété, une minutie qui ne sont possibles qu'à Bayreuth. Là, tout l'effort intellectuel est concentré sur un point déterminé et nul autre intérêt ne détourne l'attention qu'on y porte, le don entier qu'on y fait de sa pensée — ni les affaires, ni le goût du public, ni les décors, ni les prétentions d'artistes exceptionnels, ni les exigences d'un répertoire changeant chaque jour. Cela fait beaucoup, et pas seulement dans l'extériorité des choses. Ce qui a créé ces possibilités extérieures, ç'a été la volonté idéale du maitre, et cette volonté se retrouve et s'affirme dans chaque manifestation ultérieure. A Bayreuth, on a la sensation de recueillir sa part d'un grand héritage, de venir accomplir un devoir hautement significatif de civilisation. Le fondateur de Bayreuth n'a pas voulu seulement diriger ou inspirer de bonnes exécutions de ses œuvres, mais surtout réaliser un art : un art vivant, un art entier, un art complet. A cette œuvre, concourent les différents arts : musique, poésie, mimique, peinture, unis pour atteindre le but unique : le Drame. La maison est faite pour cela : cette maison-théâtre où le Drame se déroule est uniquement bâtie en vue de la jouissance pure et simple du Drame. Et, en accord avec la maison, est le public, ce public qui accourt de tous les coins du monde pour l'unique jouissance de cet art. Ailleurs, il faut toujours voler une parcelle d'art du milieu du grand courant de la vie, on en tire une distraction entre toutes les distractions qui vous sollicitent. Ici, point d'autre distraction, point d'autre occupation, c'est la concentration sur un objet de toutes les forces, de toutes les sensations, de toutes les compréhensions artistiques. Ce tout vivant indivisible, cette unité harmonique qui repousse tout ce qui y est étranger, voilà l'inimitable de Bayreuth, *l'accord, die Stimmung*, dit-on

chez nous. Et c'est là le dictame que l'univers entier vient chercher ici.

Cet *accord* tient aussi à la situation même du théâtre, situation en harmonie avec l'esprit artistique de l'œuvre entière. A aucun prix cette maison ne devait être battue par le mouvement d'un grand centre populaire. Hors des grandes rues et des carrefours où s'écoule la vie de chaque jour, où se débattent ses innombrables intérêts qui n'ont rien à faire avec l'art, cette maison devait se créer son monde à elle. On eût pu, sans doute, l'élever à Munich, à Bæden-Baden ou à Berlin ; mais, bientôt, ce n'eût été qu'un théâtre à côté de beaucoup de théâtres — peut-être le meilleur parmi ces nombreux théâtres, aussi longtemps du moins que l'influence de tant de théâtres l'environnant ne serait point devenue trop forte : mais ce n'eût été rien de particulier, rien de formellement autre ; le public n'eût pas été autre ; *l'accord* n'eût point été pur, le charme n'eût point été entier, la volonté de jouissance du parfait n'eût point elle-même été assez parfaite. Ce n'est pas parce que l'auteur du *Ring* n'eût pu la construire ailleurs qu'il a élevé la Maison dans ce petit Bayreuth isolé ; ce n'est pas parce qu'il a dû par obligation, bâtir obligatoirement dans un lieu obligatoire. Ici, dans sa haute solitude, la Maison devait être recherchée avec ardeur par tous ceux qui prétendent vivre des sensations d'art pur. Pour y venir, ils devaient s'arracher à leurs habitudes de chaque jour, se jeter dans un milieu nouveau, comme des pèlerins vers un endroit béni. La volonté du public devait venir trouver la volonté du maitre. Ainsi, de ces éléments si souvent disjoints, est sorti un tout vivant : ce tout d'abord est Bayreuth, un monde à part, un monde enchanté.

Si l'on parvient ici à la rare possibilité de présenter l'art d'ensemble, rien ne doit, dans cet ensemble, faire saillie, solliciter plus particulièrement l'attention, sous peine de troubler sa sensation générale. Avant toutes choses, il ne s'agit ici ni de chanteurs, ni de chanteuses, mais d'un Drame. Ici, les plus petits talents concourent aussi bien que les plus hautes individualités artistiques à un seul et unique but. Ils ne sont point inégaux : ils sont, peut-on dire, les membres d'une même confrérie. Chacun ne doit fournir que sa part d'action pour rendre le Drame compréhensible. Que les individualités y travaillent d'une façon plus directe, cela s'entend de soi, mais il ne résulte de leur plus ou moins de valeur nulle attirance spéciale vers Bayreuth. Il serait singulièrement plus désirable qu'on pût trouver des talents égaux pour tous les rôles et pour toutes les scènes ; cela est sans doute impossible partout et le sera toujours, vu les besoins innombrables de la représentation scénique ; mais c'est à Bayreuth que l'on peut le plus facilement espérer l'atteindre, étant donnée la fonction prépondérante du Directeur de la partie musicale de l'œuvre d'art. A Bayreuth, presque tous ces directeurs ont été les élèves directs du maitre. Nul doute que, dans l'espèce, il n'ait fondé là une école pour les directeurs qui n'existait pas auparavant. Une nouvelle génération de directeurs a grandi depuis lui. La forte individualité de son art a éveillé et instruit des personnalités artistiques. Ces jeunes directeurs wagnériens étaient de frappantes personnalités ; il ne faut pas s'étonner qu'ils aient donné à leur orchestre une empreinte personnelle. Ils devaient mettre tout ce qu'ils pouvaient dans leur œuvre et c'était là la marque même de leur personnalité : car, cela ne reposait pas seulement sur une étude de tout ce qu'il y avait à apprendre ici de nouveau, mais sur une compétence intime, un amour véritable pour l'auteur et pour l'œuvre.

Cliché Hans Brand (Bayreuth.) — *PARSIFAL. — Le Jardin enchanté de Klingsor.* — *Décor du professeur Max Brückner, à Coburg.*

ACTE II

A quelles œuvres cette personnalité doit être appliquée, dans quelles œuvres son art propre se montrera d'une façon remarquable, c'est là ce qui crée l'œuvre même de Bayreuth.

Cliché Elliot & Fry (Londres.)

HANS RICHTER

Partout, et faisant abstraction de sa vocation spéciale, Wagner a créé un art comme directeur, en conduisant toujours l'orchestre de façon qu'il est devenu un des participants du Drame ; l'orchestre doit vivre musicalement avec le Drame, dans chacune de ses parties, accordant l'éclosion musicale et la liant à l'éclosion mimique. En même temps, il doit exprimer un drame intime ininterrompu, par un vivant tableau des impressions de l'âme. Là, chaque instrument doit jouer un rôle particulier ; il doit, dans l'ensemble, faire entendre chaque thème en son entière intelligibilité comme l'expression d'un moment psychique. Comme le Drame, tout ici sera divers d'action, mais revêtira une forme harmonieuse qui se fondra dans l'ensemble. Mais le Drame est musical, il n'est pas seulement joué et parlé, mais chanté ; il faut donc aussi que l'orchestre chante. L'expression dramatique, l'expression plastique, l'expression musicale doivent s'unir et agir, les unes corroborant les autres. La musique seule ne doit jamais se faire entendre dans des effets particuliers comme un talent de premier ordre qui brillerait dans une salle de concert. Le Drame reçoit une âme ; la musique introduit l'âme dans cette union que le grand devoir artistique des vrais directeurs wagnériens est d'atteindre, de lier et de maintenir.

Le premier directeur des représentations, celui du *Ring* de 1876, fut Hans Richter. Jeune homme, il avait passé ses années scolaires en Suisse, auprès de Wagner, au moment de l'achèvement des *Maîtres chanteurs* et du *Ring*. Il vivait dans ces œuvres. Sa personne même appartenait jusqu'à un certain point à leur histoire. Le don musical qu'il a reçu est plus qu'un talent. Pour le talent il en avait déjà trop pour tout ce qui était musical. Mais il était dans toute l'acception du mot *une nature* et une nature musicale. Cette puissance qu'il enfermait, qu'il condensait en lui, cette puissance particulière, originelle, qui emplissait tout son être, l'habilita supérieurement à attirer à lui les musiciens, à enter la musique sur les autres. Il leur communiqua la certitude de sa force, avec une tranquillité inspirée, sans la gesticulation bouffonne qu'affectent certains chefs, sans la présomption des virtuoses. Chacun se remit à sa conduite avec une confiance chaude et joyeuse. Près de lui, on se sent musicalement protégé jusqu'à l'extrême. Aussi, avec ce corps musical qui, uni et condensé le suivit sans réserve, il prit et occupa victorieusement toutes les positions du Drame. Il le transporta dans les sphères musicales parce qu'il ne pouvait pas faire autrement que de tirer de tout ce qu'il entreprenait en musicien consommé, la véritable expression de la musique. Comme il avait conduit en 1876 le premier *Ring*, il conduisit plus tard à Bayreuth les *Maîtres chanteurs* dont il avait déjà mené les chœurs sous les yeux du maitre à leur première exécution à Munich en 1868, et, en 1896, il fut de nouveau joyeusement acclamé lorsque, après vingt ans, le *Ring* revint pour la première fois à Bayreuth. Lui que Wagner avait appelé alors un « exécutant de l'Impossible, très éprouvé, apte à tout », qui, depuis cette grande époque avait pris la plus brillante place à l'Opéra de Vienne et qui, à Londres, chaque année, fête ses sublimes triomphes, Hans Richter est et reste le premier directeur de Bayreuth.

Cliché Elvira (Munich.)

HERMANN LÉVI
DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA MUSIQUE (MUNICH)

Cliché Friedrich Müller (Munich.

FRANZ FISCHER
MAITRE DE CHAPELLE DE LA COUR (MUNICH)

Cliché Elliot & Fry (Londres.)

FÉLIX MOTTL

Lorsque, en 1882, *Parsifal* devait être exécuté à Bayreuth, la représentation ne devint possible que grâce à la faveur du Roi de Bavière qui mit à la disposition du maitre son orchestre de l'Opéra de la Cour. Avec l'orchestre, marchaient nécessairement les maitres de chapelle. A la première place se trouvait Hermann Levi et, heureusement, c'était un musicien de premier ordre qui, en même temps, possédait une culture sérieuse. C'était un directeur, doué pour des choses spéciales, ayant un sentiment développé des finesses intimes et des beautés mélodiques, et gouvernant supérieurement cet élément de l'*Accord* qui avait une telle importance dans les représentations scéniques. Grâce à une longue pratique des meilleurs théâtres d'opéra, tels que Carlsruhe et Munich, grâce

aussi à une merveilleuse intelligence, il avait acquis un vif sentiment des choses de la scène, ce qui devait assurer son succès et son excellente direction pour le drame à Bayreuth. Maintenant, il arriva ceci de tout à fait extraordinaire : les instructions les plus précieuses du maître, à ce moment fameux des répétitions de *Parsifal*, ne pouvaient échoir à un musicien plus intelligent et plus habile. Ici une tradition fut créée qui a duré longtemps, telle qu'elle avait été livrée par son auteur à sa première fondation. Déjà, en 1883, réduite à elle-même, elle avait besoin d'une piété particulière, et celle-ci ne s'apprend nulle part mieux qu'à Bayreuth. Aussi longtemps que sa santé le lui a permis, le célèbre Directeur général de la Musique de Munich a tenu haute devant le monde entier sa renommée de directeur attitré de *Parsifal*, même lorsque depuis longtemps l'orchestre de Munich ne jouait plus à Bayreuth...

A côté de lui, dans les premières années des représentations de *Parsifal*, son collègue de Munich, Franz Fischer, avait travaillé avec lui. Ce jeune musicien, le maître lui-même l'avait présenté à son ami Heckel pour la place de directeur à Manheim en disant : « Je te recommande Fischer de toutes mes forces. Il est instruit profondément, fort sur le répertoire, et un homme en qui on peut avoir une confiance absolue. Je réponds de lui. » Il écrivait de lui plus tard après la représentation des *Nibelungen* à Manheim : « Si l'éloge qu'on fait universellement de Fischer me réjouit, il ne m'a pas étonné, je savais ce dont il était capable » et « un directeur

Cliché Hans Brand (Bayreuth.) L'ANNEAU DES NIBELUNGEN. — *LE CRÉPUSCULE DES DIEUX.* Décor du professeur Max Brückner, à Coburg.

ACTE Ier. — APOTHÉOSE : *La Fin des Dieux.*

très instruit et très sérieux, très énergique et, par dessus tout, très convaincu, un tel directeur me donne garantie pour tout. »

Le maître s'était attaché de tels directeurs parmi les jeunes musiciens qui, sous Richter, le premier et le plus ancien, si l'on peut ainsi parler, de la « Chancellerie » des *Niebelungen*, avaient travaillé comme copistes et comme aides à la préparation du *Ring* et plus tard comme assistants musicaux aux répétitions et exécutions jusqu'en 1876.

C'est de cette école wagnérienne que furent tirés, à très peu d'exceptions près, tous les directeurs des représentations. Ils se sont fait presque tous un nom supérieur, parfois célèbre : n'est-ce pas assez de citer Mottl, Seidl, Zumpe, puis par-dessus tous Franz Fischer qui a apporté dans ce groupe le parfait modèle du musicien allemand, tranquille, sérieux, profond, avec une âme chaude et chantante que remplissent ensemble le talent et la foi ? Malheureusement, plus tard, il fut obligé de remplacer son collègue lorsque l'orchestre royal revint à Munich, il fut très occupé et ne put plus retourner à Bayreuth : mais il est toujours regardé et estimé, dans notre monde à part, comme faisant partie éternellement de Bayreuth.

A sa place entra un autre élève de la « Chancellerie » des *Nibelungen*, le jeune et génial Félix Mottl, le futur directeur du théâtre de Carlsruhe. Sa nature, son tempérament, son organisation musicale le désignaient tout spécialement pour *Tristan* et, depuis 1886, Mottl a été le directeur de *Tristan* à Bayreuth.

Comment dire à quel point devient délicieux dans cette œuvre le courant des vagues profondes de la mélodie pleine de sentiment, grâce à l'éloquence orchestrale qui est l'œuvre de Mottl ! Puisqu'on parle du charme de Bayreuth, c'est Mottl qu'il convient de distinguer comme le plus grand charmeur musical dans le cercle de Bayreuth. Ainsi qu'agit un breuvage d'amour, ainsi sa belle âme sensible et voluptueuse s'est imprégnée tout entière du puissant élément d'amour de ce drame et le répand ensuite sur les auditeurs même les plus rebelles. Mottl a aussi dirigé à Bayreuth le *Tannhauser*, le *Ring*, le *Lohengrin*, même le *Parsifal*, avec un don rare d'animation chaleureuse et cette large expansion de la langue musicale. Il était certainement l'homme qu'il fallait pour la profondeur passionnée et intimement émue de *Tannhauser*, comme il devait aussi lui appartenir d'affranchir la beauté musicale et vivante de l'œuvre de tout le convenu des opéras plus anciens. Au fond, Mottl demeure le musicien du Royaume de *Tristan*. *Tristan* apparaît comme son œuvre propre, son acte de Bayreuth.

Cliché W. Hofert (Berlin.) ANTON SEIDL

Cliché Lutzel (Munich.) RICHARD STRAUSS
MAITRE DE CHAPELLE DE LA COUR (MUNICH)

Pour le *Tannhauser*, en dehors de Mottl, il convient de nom-

Cliché Hans Brand (Bayreuth.) L'ANNEAU DES NIBELUNGEN. — *LE CRÉPUSCULE DES DIEUX.* Décor du professeur Max Brückner, à Coburg.

ACTE III. — *Forêt sauvage et Vallée des Rochers au Rhin.*

mer Richard Strauss. Bien connu alors à Weimar, plus tard à Munich et ensuite à Berlin, ce directeur d'orchestre n'appartient pas à la vieille garde des jeunes auteurs wagnériens. Il est le seul des directeurs de Bayreuth qui n'ait pas reçu directement l'enseignement du maître : c'est pourquoi il est l'exemple du musicien des temps modernes travaillant sur le sol du grand et bel art de Bayreuth. Il convient de dire aussi qu'il a reçu l'éducation musicale la plus pure chez un Bayreuthien de la plus belle eau qui, lui-même, avait, comme un vieux fidèle, travaillé aux représentations, le propre neveu de Wagner, Alexander Ritter. Comme lui, Strauss est un musicien compositeur ; il est admirablement doué, peut-être est-il le mieux doué de tous les compositeurs contemporains, car, à une technique des plus remarquables, il joint ces deux qualités primordiales, l'ingéniosité et le sens moderne. Mais, en quoi, demandera-t-on, ces qualités peuvent-elles servir à diriger le *Tannhauser* ? L'esprit est bon en toutes circonstances surtout quand il travaille pour un bon service ; et, là où il en fallait, c'était pour affranchir le Drame des préjugés conçus contre les « opéras de la première période » — justement le *Tannhauser* à Bayreuth en fut le premier et victorieux exemple ; — là Strauss a marqué son entrée pleine dans l'esprit et les intentions du maître et des exécuteurs de sa volonté.

Il n'était pas sans importance que Strauss se trouvât au pupitre de directeur à Bayreuth comme interprète de « l'Art de l'Avenir », le plus jeune comme rénovateur des vieux, au service de « l'Éternellement jeune ».

Une des plus grandes joies qui pussent être procurées à ceux qui tiennent à Bayreuth fut, en 1897, le retour d'Amérique d'Anton Seidl. Le maître écrivait de lui en 1877 : « M. Anton Seidl a été à mes côtés depuis cinq ans, aussi bien pour la préparation de la direction de mes représentations théâtrales que pour leur exécution ; c'est un musicien consommé en tous points et singulièrement actif ; je l'ai si parfaitement éprouvé tant pour l'organisation que pour l'exécution de mes œuvres qu'il m'eût été possible, en cas de nécessité imprévue, de lui en confier la direction absolue ». Il recommandait ainsi son élève au directeur Neumann à Leipzig, avec lequel, comme directeur des *Nibelungen*, Seidl devait plus tard parcourir le monde : « Sûrement je vois en Seidl des aptitudes cachées qui n'ont besoin que de la chaleur requise pour m'étonner admirativement moi-même. »

Cliché Hans Brand (Bayreuth.) L'ANNEAU DES NIBELUNGEN. — *L'OR DU RHIN.* *Décor du professeur Max Brückner, à Cobourg.*
DEUXIÈME TABLEAU. — *Crevasse souterraine : Le logis des Nibelungen.*

Ces aptitudes cachées de Seidl se firent jour dans une grande circonstance : il fut appelé à initier le Nouveau monde à l'Art nouveau et ce fut là qu'il put témoigner hautement de la double et rare valeur de son talent et de son caractère. Lorsque, après vingt ans passés en Amérique, il revint à Bayreuth, il n'était pas devenu américain, mais les Américains étaient devenus wagnériens. Pour lui, il était resté le vieux Bayreuthien. Lui qui autrefois avait entrepris de donner les deux œuvres capitales, le *Ring* et le *Parsifal*, il éveilla en nous, vieux Bayreuthiens, avec l'exécution de la dernière œuvre, les souvenirs émus des premiers temps, lorsque Seidl vivait avec son maître les compositions de *Parsifal* et devait le premier copier le manuscrit. C'est alors que le grand et profond artiste était né en lui, et après que, dans un nouveau monde, il eut courageusement combattu pour les *Nibelungen*, il est revenu dans l'asile sacré de sa vraie patrie : Bayreuth, comme le vrai directeur de *Parsifal* ; un homme silencieux, sérieux, méprisant toute apparence extérieure, qui, dégagé de lui-même, d'une âme pleine et fervente, entre dans l'œuvre qui lui est échue et nous fait vivre cette œuvre avec un respect chaste devant la puissance du génie. Par là, Seidl nous découvrit l'intensité de son âme et la valeur de sa propre personnalité : ce devait être le couronnement de sa vie. Ainsi il avait atteint son accomplissement et s'était fait parfaitement compréhensible. Le silencieux s'était montré en parlant. Il

ne devait jamais retourner dans le vaste monde du théâtre. Dans la transfiguration de sa dernière belle action, il sortit de la vie quelques mois plus tard...

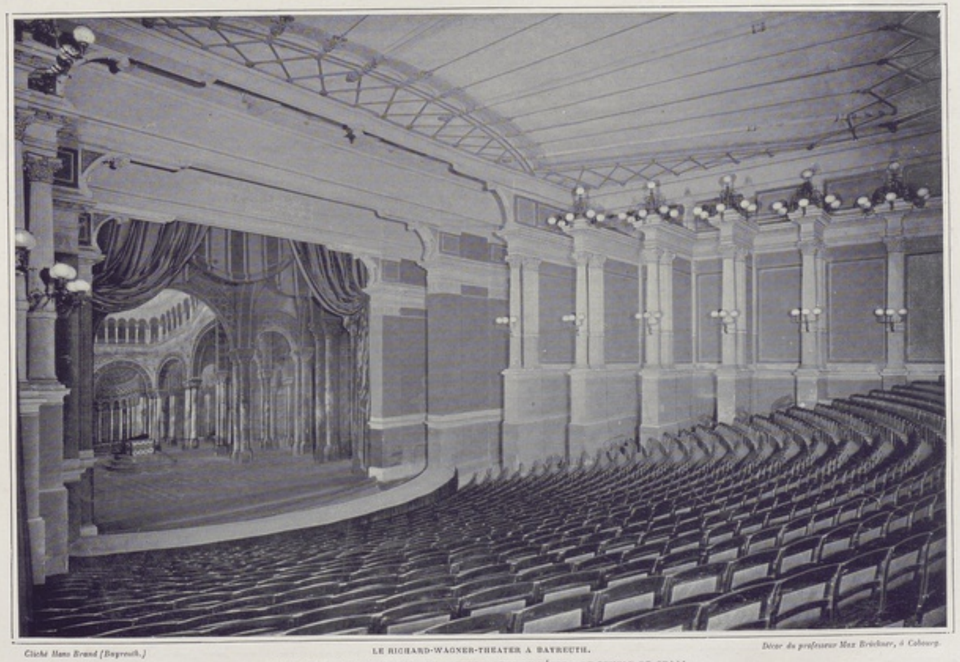
Mais Bayreuth est intarissable en merveilles. Il semblait qu'un seul homme pouvait prendre place, près des exemples lumineux de la fidèle phalange des jeunes, auprès du Maître et ceci arriva ; comme le dernier du cycle apparut devant nous le fils du même maître : Siegfried Wagner. Il avait déjà pris part, derrière la scène, à quelques représentations avant qu'il se montrât comme directeur de l'orchestre du *Ring* en 1896 et 1897 auprès des Richter et des Mottl. N'est-ce pas un miracle qu'un jeune homme, ayant prouvé à la vérité un talent surprenant comme directeur de musiqué symphonique, arrive pour son début à faire exécuter une œuvre dramatique, et que cette œuvre soit le *Ring*, et que ce soit ici, à Bayreuth ! Dans les répétitions qu'il dirigea en perfection et ensuite dans les représentations qu'il amena à une exécution surprenante, chacun éprouva sans hésitation cette impression : voici le travail d'une individualité ; tout le reste s'apprend, mais ceci est le don. L'individualité du fils était ici conforme d'une façon invraisemblable au caractère de l'œuvre. Les deux enfants du même père se fondirent en un tout qui ne pouvait être obtenu qu'en ce lieu de Bayreuth. Les trois éléments se complétèrent pour fournir une impression décisive. Nul, comme Siegfried Wagner, n'a donné la notion si claire et si pure qu'ici la musique est tout entière subordonnée au Drame.

SIEGFRIED WAGNER

Ce n'est pas la musique qui a éveillé le Drame, c'est du Drame qu'est née la musique. Avec une mesure tranquille et étonnante à un âge si tendre, avec une mysticité élevée, sans omettre pourtant aucun accent nécessaire, l'image du Drame s'est présentée à nous dans ses lignes claires, pures et grandes. Là, point de volupté dans la musique et point d'efforts particuliers de talent. On n'avait point à demander : qui dirige ? La chose la plus étonnante se rencontrait, qui était en même temps, au vrai, la chose la plus naturelle ; c'était *Siegfried* Wagner dirigeant dans le Bayreuth de Wagner ; le fils parmi les siens, l'héritier parmi les fidèles, le natif parmi les élus, le gardien parmi les éprouvés, en un mot, comme l'a dit Anton Seidl dans son dernier discours, au repas d'adieu, après la représentation de 1897 : PARMI LES WAGNÉRIENS, LE WAGNER.

Sous les signes bénis de cet accord harmonieux et fortuné, que fleurisse et se répande encore avec l'aide de Dieu, l'œuvre de Bayreuth !

HANS VON WOLZOGEN.



Cliché Hans Brand (Bayreuth.) LE RICHARD-WAGNER-THEATER A BAYREUTH. *Décor du professeur Max Brückner, à Cobourg.*
LA SALLE. — LES PLACES DES SPECTATEURS, AVEC LE DÉCOR : LE TEMPLE DE GRAAL.

Cliché V. de Boisson fils
DERNIER PORTRAIT

UNE VIE DE DIVA
Elena Sanz

Ce soir-là de l'année 1879, l'opéra de Madrid donnait pour la première fois *Aïda*. Le rôle d'Amneris était joué par une Andalouse qui l'avait créé l'année précédente à Paris, dans la salle Ventadour. « C'est le dernier contralto », avait dit le maître Verdi, tandis que toute la salle parisienne acclamait Amneris.

Peut-on être prophétesse en son pays? Le public madrilène attendait avec curiosité l'andalouse que l'Europe et l'Amérique avait fêtée. Elena Sanz surgit en scène. Ses noirs cheveux drus tortillés en boucles rondes sous sa couronne égyptienne, sa tête ardente, ses épaules puissantes, son ample geste exhalaient l'autorité. Elle s'empara aussitôt de la salle par la force et poursuivit sa domination par le charme. Sa voix chaude et fastueuse enveloppait les cœurs d'une séduction oppressive d'abord, libératrice ensuite. Elle les saisissait passionnément pour les emporter parmi les ondes sonores d'un monde de mystère et de volupté.

Cliché Pirou. ROLE DE DALILA

Le rideau tombé, toute la salle charmée clamait comme aux corridas. Le roi, un mince jeune homme dont les vingt-deux ans commençaient à s'enorgueillir d'une légère moustache châtain clair, voulut complimenter la brune étoile. Le jeune roi parla. Il était de son âge de parler d'amour. La jeune femme sourit :

« J'ai lu dans vos petits yeux d'enfant, dit-elle, que vous me désiriez; et je suis pour vous la première belle fille venue. Mais vous ne m'aimez pas : je ne vous aime pas; je ne vous aimerai jamais.

— Jamais ! Le mot n'est pas français: je suis un Bourbon.

— Je suis une fille du peuple et une espagnole : pour moi « jamais » existe.

— Alors pourquoi jamais ? L'amour est une joie.

— Ou une douleur. Si jamais nous nous aimions, je sens que ce serait notre destin, à vous et à moi, toute notre vie. Réfléchissez bien : c'est toute la vie.

— En notre siècle ! Allons donc !

— L'amour est puissant en tous temps, et terrible.

— Que vous êtes dramatique !

— La vie est dramatique et je la connais; tandis que vous êtes un enfant.

— Vous qui, dit-on, n'avez jamais eu d'aventure, laissez-vous tenter par une aventure.

— Je n'aurai pas d'aventure. C'est toute ma vie que je donnerais, ou rien. Mais je ne vous aime pas. Sire, il y a deux choses qu'il faut gagner: les épaulettes et les femmes. Vous avez trouvé dans le berceau les unes et les autres.

— C'est vrai, mais j'ai le temps de gagner les épaulettes, et j'essaierai de vous gagner. »

De ce dialogue, qui resta gravé dans la mémoire de la cantatrice et que je notai un soir fidèlement, date l'anecdote, éclatante et bruyante, qui détruisit en Elena Sanz l'artiste et la femme. Car l'amour, le dieu terrible qui, selon le destin, crée ou détruit, brisa l'artiste; et, quand, dans une créature humaine, l'artiste meurt, la créature de chair ne survit pas.

Celle-là était d'âme haute et de cœur généreux. Quand fut tournée la dernière page du roman d'amour, elle s'aperçut qu'elle avait sacrifié l'art à l'amour. Ce sont là deux dieux implacables. L'art devait se venger cruellement : il devait la tuer. Car Elena Sanz est morte de douleur.

Toute destinée d'artiste a son mystère. Celle-ci fut singulière. Elena Sanz eut la gloire avec la jeunesse. Elle fut universellement acclamée quand son talent ne possédait encore que le prestige des dons naturels : une âme vibrante, une voix ardente. Plus tard, quand la vie et la souffrance eurent magnifié son art, agrandi son âme, élargi son talent, elle resta obscure. Le talent d'Elena Sanz, surtout d'ardeur et de passion, exerçait une action immédiate ; il s'imposait et charmait. Les expériences étaient décisives : chaque fois qu'elle paraissait en public, elle était acclamée, elle enlevait la salle. Cependant les théâtres ne voulaient pas d'elle. Saint-Saëns disait : « C'est la Dalila que j'ai rêvée. » Mais elle ne chanta Dalila qu'en province. Elle était une *Carmen* originale et passionnée. Mais si elle joua Carmen, ce fut à Nantes et à Rouen. Pourquoi pas à Paris? Le destin ne le voulait pas. Elle en mourut.

Cliché Pirou.

MADAME ELENA SANZ
Rôle de *Dalila*.

Quand elle sortit du couvent de Notre-Dame de Laganès, la petite pensionnaire espagnole dont la voix était belle, vint chanter en France, sa patrie d'élection. Après des débuts à Chambéry, puis à Varsovie, Adelina Patti l'avait fraternellement prise par la main pour chanter à l'Opéra à ses côtés.

C'était en 1870. Elena Sanz quitta la scène de l'Opéra pour les champs de bataille des environs de Paris. Espagnole, elle aurait pu quitter la ville assiégée. Elle s'y enferma. Elle se prodigua. Elle donna cinquante-huit concerts au profit de la caisse des mobiles et des bataillons de marche. Elle passa ses jours et ses nuits dans l'ambulance du Palais-Royal. Le brassard à croix rouge au bras, elle allait ramasser les blessés sous les balles, à Champigny, à Buzenval. A Bagneux, une balle vint trouer sa gorge, au-dessous de son mélodieux gosier d'oiseau de bel augure.

Un soir, tandis que sa parole avait évoqué tout le passé :

« Chère amie, lui demandai-je, de tous vos souvenirs d'art, de gloire et d'amour, de tous les autres aussi, lequel est pour vous le plus précieux?

— Celui-ci. »

Son doigt désignait sur la muraille du salon, un petit cadre enfermant un papier. C'était le diplôme de la Croix-Rouge décernée à l'ambulancière Elena Sanz.

Cliché Pirou

MADAME ELENA SANZ
Rôle de *Carmen*

A la paix, elle reprit sa vie de jeune diva. Elle alla en Italie, en Amérique, puis, en 1878, revint à Paris, sa vraie patrie. C'est en Espagne que l'attendait le roman royal et fatal.

Le jeune roi fut séduisant et persévérant. Il revint souvent, près de la cantatrice, oublier qu'il était enserré dans les lourdes entraves de son rôle, pour se souvenir qu'il était un jeune homme, souhaitant, comme les autres, l'amour.

« Ce serait toute notre vie, à tous deux qui serait prise », avait prophétisé l'intuition de la jeune femme.

Elle donna plus que sa vie : son destin d'artiste. Ce fut une idylle brillante, dans cette Espagne, terre d'amour et de joie. A cause d'elle, la voix prestigieuse de l'artiste se tut. Elle ne vibra plus que pour l'aimé.

Mais, quand l'idylle fut brisée, commença la montée du calvaire. La diva revint à Paris. Elle avait quitté le théâtre qui se vengea et se refusa à cette voix magnifique, ce puissant contralto, sur lequel les années et les souffrances passèrent pour en fortifier le métal.

Depuis la fin du roman, la diva solitaire s'enveloppa de la plus sereine dignité. Tous ceux qui l'approchaient saluèrent son âme généreuse et belle. Seuls ses amis connurent ses intimes douleurs et ses efforts désespérés contre un destin implacable.

Il y a trois ou quatre ans, les étudiants de Nantes, en souvenir d'un concert, venaient de lui offrir un bel album. Elle me le montrait, joyeuse comme un enfant ; sur le premier feuillet, elle écrivit ce vers des fameuses stances à la Malibran :

Une croix! et l'oubli,
[la nuit et le silence!

« Non, lui dis-je, Musset s'est trompé. Nulle beauté ne se perd. Chacune va prendre sa place dans l'harmonie du monde. » Et j'écrivis au-dessous ce distique :

Ne crois pas à la mort : c'est le plus faux des rêves ;
Ne crois pas que ta voix ait vainement chanté !

V. ÉMILE-MICHELET.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. / DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . . . . 28 fr.

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

Cliché Maurice Bucquet — Typographie Goupil, Paris.

Mlle MILY-MEYER (*Rôle de Mlle LENORMAND*)

ÉDITEURS : Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — **PRIX : 2 fr.**

EN SOUSCRIPTION

UNE FEMME DE QUALITÉ

AU SIÈCLE PASSÉ

PARIS, 1778

Depuis cinq années, un artiste célèbre qui s'est fait une spécialité de l'étude approfondie du Dix-huitième Siècle et dont le talent comme aquarelliste n'est pas à louer, travaille au livre que nous mettons aujourd'hui en souscription.

Il s'est proposé de suivre, en chacune des occupations de sa vie, une des grandes élégantes du siècle passé : il a prétendu retracer, comme un contemporain l'eût pu faire, les plaisirs, les distractions, les devoirs, les habitudes, les caprices d'un temps où quiconque n'a pas vécu, disait Talleyrand, ignore ce qu'est la douceur de vivre. Les façons intimes, les toilettes familières, les courses chez les marchands, les dîners d'apparat, les parties de campagne, la dévotion, la maternité, les salons, les théâtres de société, les assemblées maçonnes, il a tout passé en revue, et, dans soixante compositions qui comprennent chacune au moins deux sujets, il a pris à tâche de nous instruire de toutes les façons gracieuses que prenait la vie féminine à la date de 1778. Ces compositions encadrent un texte entièrement gravé à la main dans la forme de l'écriture cursive du dernier siècle. Partagées en dix chapitres que précède un titre ornemental, elles sont accompagnées de dix grandes aquarelles hors texte où se trouve présenté l'épisode le plus saillant.

Chaque chapitre se compose donc d'un titre, de six compositions fournissant environ douze scènes et d'une aquarelle hors texte.

Le livre est complété par un titre général, un avant-propos, un post-scriptum, une table des matières, exécutés dans le même aspect et avec le même caractère personnel, intime et élégant d'un manuscrit finement enluminé.

Un tel ouvrage, véritable bréviaire de l'élégance sociale, ne saurait, sans perdre de son élégance même et de sa haute curiosité, être tiré à un nombre considérable d'exemplaires.

Les Éditeurs ont donc strictement limité le tirage à

DEUX CENTS EXEMPLAIRES numérotés

Toutes les planches seront tirées en **COULEURS** en fac-similé d'aquarelles, avec le texte seul en noir.

Chaque livraison, formant un chapitre, sera livrée en carton et sera payable à livraison.

PRIX DE LA LIVRAISON : **200** *francs*

PRIX DE L'OUVRAGE COMPLET : **2,000** *francs*

Les titres généraux et les tables seront livrés gratuitement avec la dixième livraison.

La souscription est ouverte chez les **ÉDITEURS, 24, Boulevard des Capucines**.

Les souscripteurs seront servis selon l'ordre d'inscription. Un spécimen sera **communiqué** sur demande.

LE THÉATRE

N° 21. Septembre 1899.

Maurice Bocquet. ALFRED DE MUSSET (Un Membre du Cercle) GEORGE SAND (Mlle Ixart)

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

LA REVUE RÉTROSPECTIVE

Cliché Reutlinger. Mlle MELLOT
2e PRIX DE CHANT

SOMMAIRE :

LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE EN 1899, par M. Adolphe Aderer.

LES PASTORALES BASQUES, par M. G. Hérelle.

LA REVUE RÉTROSPECTIVE au Cercle de l'Union artistique, par M. Gaston Jollivet.

MADAME HÉGLON, de l'Académie nationale de Musique, par M. Adolphe Jullien.

LA CHARITÉ AU THÉATRE. — Souvenirs d'un impresario, par M. Schürmann.

GALERIE DU THÉATRE. — Miss May Marton, actrice burlesque.

HORS-TEXTE EN COULEURS :

LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE EN 1899. — Mademoiselle Hatto.

MADAME HÉGLON. — Rôle de Yamina (*La Montagne Noire*).

Les Concours du Conservatoire en 1899

Tous les ans, au mois de Juillet, c'est-à-dire en pleine chaleur, un millier de personnes se réunit, chaque jour, dans une petite salle, mal aérée, mal disposée, mal éclairée, pour entendre un certain nombre de jeunes gens, hommes et femmes, qui roucoulent ou déclament, ou encore jouent du piano, quand ce n'est pas du trombone ou de la trompette. Voilà ce qu'on appelle les concours publics du Conservatoire de musique et de déclamation.

Des volumes ont été écrits contre l'institution même du Conservatoire; des pages entières subsistent contre les concours publics. Le Conservatoire est toujours debout, comme le veau d'or dont nous y parlent quelquefois les petits Méphistophélès de l'avenir, et, quant aux concours publics, ils demeurent immuables et intangibles.

Il ne manque point de personnes pour dire : « Pourquoi un Conservatoire? Il n'y avait pas de Conservatoire au temps de Molière, de Racine, de Corneille, de Marivaux, de Voltaire! Cependant les annales dramatiques nous ont conservé les noms de grands acteurs, d'artistes de génie. » Nous avons entendu souvent le même raisonnement, à propos de l'École des Beaux-Arts et de tous les établissements de même ordre. Il est certain que de très grands peintres n'ont pas appartenu à l'École de la rue Bonaparte. Tout cela est vrai. Mais, si l'esprit souffle où il veut, le génie pousse où et quand il lui plait. Ce n'est pas pour lui que les écoles sont faites, bien qu'il y puise, lui aussi, à l'occasion, d'utiles enseignements et de sages indications. Les écoles développent les talents honorables, maintiennent les bonnes traditions, nouent, en quelque sorte, la chaine entre les puissants novateurs et les initiateurs hardis de toutes les époques et de tous les pays. Ce qu'il faut, c'est ne pas attacher une importance excessive au diplôme que les écoles distribuent et qui suit les examens, à ce petit morceau de parchemin, orné de belles signatures, avec lequel son heureux possesseur s'imagine souvent que tout est fini pour lui : tout commence. Tel lauréat largement primé disparait bientôt de l'arène; tel concurrent, au contraire, qui avait été laissé de côté, se pousse rapidement au premier rang et s'y maintient. Au rebours de ceux qui demandent la suppression de toutes les écoles, de toutes les règles, de toutes les méthodes — autant dire l'anarchie — j'incline pour leur conservation. L'école n'a jamais étouffé ni gêné le *génie*; le plus souvent, elle a favorisé et aidé le *talent*.

Cliché Coutin & Berger. Mlle SOYER
1er PRIX D'OPÉRA, 1er ACCESSIT DE CHANT. — ENGAGÉE A L'OPÉRA

Est-ce à dire que tout soit pour le mieux dans le meilleur des Conservatoires ? L'homme distingué qui dirige aujourd'hui l'établissement du Faubourg Poissonnière, M. Théodore Dubois, sait autant que quiconque par où il pèche et il connait ses défauts. Les vieilles maisons donnent asile volontiers aux abus et, quand les abus se sont introduits dans un endroit, il est difficile de les en déloger. Il y a quelques années, on a réuni au ministère des Beaux-Arts une grande commission. Chez nous, de notre temps, ce n'est plus par des « chansons » que tout finit : c'est par des « commissions ». La grande commission a nommé des sous-commissions. Après plusieurs mois, les rapports particuliers s'entassèrent et ils aboutirent à un rapport général. Le rapport fut suivi de quelques réformes, bien petites, bien timides, qui n'ont pas été inutiles, mais qu'il faudra compléter : ce complément nécessitera une nouvelle « commission » qui rédigera de nouveaux « rapports ».

Cliché Coutin & Berger. Mlle RÉGNIER
1er PRIX DE COMÉDIE

D'aucuns demandent la suppression complète des concours publics. Ces « radicaux » font observer, non sans raison, que les concours de fin d'études, dans les autres écoles, n'ont aucune publicité. Ils disent que les profanes ne sont pas admis aux examens qui terminent les études de l'École polytechnique ou de l'École de Saint-Cyr, non plus qu'au Concours général qui met aux prises les élèves des divers lycées et collèges de Paris et de la France entière. D'autres personnes, qui toléreraient la présence du public, proposent certaines modifications dans les usages adoptés. Elles estiment, par exemple, qu'il est ridicule de voir arriver sur la petite scène du Conservatoire un Monsieur en habit noir qui, interprétant le rôle d'Oreste et ayant à tuer sa mère, porte un poignard glissé entre ses bretelles et son pantalon. Ou bien il n'est question que de juger la « diction » d'un élève, sa méthode, le fruit qu'il a tiré des leçons reçues depuis plusieurs années, et dès lors, tout accessoire est inutile et prête à rire; ou bien ce sont de vrais acteurs, des comédiens qui sont présentés au concours, et alors il faut les habiller rigoureusement dans le costume du rôle qu'ils jouent, et c'est l'illusion complète du théâtre qu'on doit nous donner. Des règlements intérieurs interdisent, parait-il, aux jeunes concurrentes d'arborer des toilettes tapageuses : une mise simple et modeste est exigée. Or, nous avons eu, cette année, une scène de déshabillage, analogue à celles qui font la joie des music-halls : on a apprécié les « dessous » de soie et de dentelle de certaine candidate qui figurait la Zerline de *Fra Diavolo*, et que, en revanche, on n'a pas écoutée avec une grande attention. Je me rappelle encore le fou rire qu'excita, au concours de tragédie d'une année précédente, l'apparition d'un vaste lit sur lequel devait expirer je ne sais plus quelle héroïne. Il semble donc bien que le petit magasin d'accessoires du Conservatoire doit être supprimé : personne ne le regrettera, pas même les concurrents que tous ces ustensiles bizarres embarrassent. Il y aurait beaucoup à dire encore sur le choix des morceaux de concours. Comment juger de l'avenir d'un élève, lorsqu'il vient nous répéter un morceau sur lequel il s'exténue depuis plusieurs mois, et où il nous apporte les intonations que son professeur lui a « serinées » ? Ce morceau ne devrait être connu du candidat que quelques jours avant l'examen. Ne devrait-il pas aussi être le même pour tous les candidats de même nature, de même espèce? Les peintres, les sculpteurs, les architectes s'évertuent sur un sujet identique et, que je sache, les candidats au baccalauréat ne choisissent pas leur version latine ou leur dissertation. Et que penser de la composition des jurys? Je touche ici à une matière délicate. Loin de moi la pensée de suspecter l'impartialité des juges, mais ce serait leur rendre un service signalé, pour les délivrer des sollicitations de toute nature qui les visent, que de les changer plus souvent et surtout de ne faire connaitre leurs noms que le jour même du concours. Combien de temps faudra-t-il

Cliché Reutlinger. Mlle RIOTON
1er PRIX DE CHANT — 1er PRIX D'OPÉRA-COMIQUE

pour que toutes ces réformes de détail, qui sont mûres, soient appliquées? On n'ose le prévoir. Tout le monde proteste depuis

Cliché Caulin & Berger. Mlle CHARLES
1er PRIX D'OPÉRA — D'OPÉRA-COMIQUE — DE CHANT

longtemps contre l'exiguïté et la défectuosité de la salle où les concours publics ont lieu.

Il ne faudrait qu'un arrêté des autorités compétentes pour décider qu'ils se fassent désormais dans l'une des grandes salles des théâtres subventionnés, qui sont toujours libres à l'époque. Aucune objection sérieuse ne s'est produite contre la mesure : il n'y aurait même pas le plus petit carton à déplacer, la moindre paperasse à transporter. Rien n'y fait et il paraît sûr que, jusqu'à la fin des siècles et des concours de Conservatoire, on continuera d'entasser le public et les juges dans un local étroit, où l'on ne voit pas clair, où la chaleur est excessive, où l'acoustique est mauvaise, où, en cas d'alerte, les accidents seraient très nombreux vu l'exiguïté des dégagements, où les concurrents n'ont pas la liberté entière de leurs mouvements, où toutes les imperfections, en un mot, semblent avoir été accumulées à plaisir. O sainte Routine, patronne des administrations françaises, épargne-nous au moins une fois !

* * *

Le concours qui pique le plus la curiosité parisienne est celui de la tragédie et de la comédie. Nous sommes certainement, par goût et par atavisme, plutôt des « littéraires » que des « mélomanes ». La séance commence à neuf heures du matin pour ne se terminer, après une suspension pour le déjeuner, que vers les sept heures du soir. La salle est remplie jusqu'au comble et l'on y voit se presser le « Tout-Paris » des premières représentations et de tous les spectacles adoptés par la mode. Pendant huit heures d'horloge, c'est un défilé ininterrompu de tragédiens à la physionomie fatale, de tragédiennes aux yeux flamboyants, de jeunes premières fières de leur beauté, de grandes coquettes aux airs hautains, de soubrettes accortes, de « financiers », de pères nobles », d' « amoureux comiques », de jeunes premiers bien peignés et haut cravatés, de « queue-rouge » égayants. Chacun des spectateurs apprécie à son idée la façon dont la tragédienne a lancé les imprécations de Camille ou celle dont l'ingénue nous a dit que « le petit chat est mort ».

Après la tragédie et la comédie, il y a foule aussi au concours d'opéra-comique. Ici encore, le genre « éminemment national » triomphe. Je sais bien que le drame lyrique ou la comédie lyrique lui font sournoisement la guerre, et que beaucoup des morceaux interprétés par les candidats relèvent plutôt de ces deux genres que de l'opéra-comique proprement dit. Mais vienne, après plusieurs spécimens de drame ou de comédie lyrique, écoutés dans une demi-somnolence, un air tiré de notre vieux répertoire : le public se réveille et, pour peu que l'élève s'en tire à son honneur, la salle entière le récompense par ses applaudissements.

Un public plus spécial mais non moins nombreux suit attentivement les concours d'instruments, piano, violon, violoncelle, trompette, etc. Toutes ces classes, chaque année, méritent de grands éloges. Ce sont elles, à vrai dire, qui justifient le plus l'institution du Conservatoire ; elles forment des phalanges brillantes, qui propageront à leur tour les leçons données par des maîtres excellents, et qui, gardant le dépôt des bonnes traditions, « conservent » et agrandissent le glorieux renom de l'École française.

* * *

Les concours de l'année 1899 n'ont pas révélé de sujets d'exception ; mais ils ont attesté des efforts sérieux, et aussi que les professeurs avaient tenu à ne plus encourir les reproches souvent fondés qui leur avaient été adressés précédemment.

Je m'occuperai plus particulièrement du concours dramatique et des divers concours de chant. Nous retrouverons, dès le mois prochain, sur les scènes subventionnées, la plupart des candidats,

Cliché Caulin & Berger. Mlle AUBRY
2e PRIX DE COMÉDIE

récompensés ou non. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce qu'ils attirent plutôt notre attention.

Cliché Caulin & Berger. Typographie Ganzel, Paris.

LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE EN 1899

Mlle HATTO

1er Prix d'Opéra ; 2e Prix d'Opéra-Comique ; 1er Prix de Chant

Dans le concours de tragédie, on a distingué surtout une jeune personne, au geste large, Mademoiselle Delvair, qui a joué Kassandra dans les *Erinnyes* de Leconte de Lisle, avec une juste compréhension du rôle et suffisamment d'émotion. Mademoiselle Delvair, qui a obtenu un premier prix, était élève de M. Worms.

Dans la comédie, outre un jeune premier du nom de Dessonnes, un premier prix a été décerné à Mademoiselle Régnier, une jeune et délicate ingénue, à qui est réservé certainement un bel avenir. Elle a dit avec beaucoup de sentiment une scène exquise tirée de *Lady Tartuffe* de Madame Émile de Girardin. Mademoiselle Régnier est très jeune : elle n'a que dix-huit ans. Elle porte un nom célèbre dans les fastes dramatiques. Aucun lien de parenté, croyons-nous, n'unit la lauréate au sociétaire regretté de la Comédie-Française ; mais le nom est là qui oblige. M. Silvain avait été son professeur.

Il y a lieu de compter aussi avec Mademoiselle Aubry, une jolie jeune fille, élève de M. Le Bargy, à qui est allé, après une scène de l'*Avare*, un second prix.

Dans les concours de chant, opéra et opéra-comique, nombreuses et, en général, assez méritées ont été les récompenses. Mademoiselle Charles se présente tout d'abord avec trois premiers prix, de chant, d'opéra-comique et d'opéra. Elle a eu son premier prix de chant dans *Iphigénie en Tauride*, son premier prix d'opéra-comique dans *Mignon*, son premier prix d'opéra dans *Alceste* : dans les trois concours, elle a fait preuve d'un réel tempérament d'artiste. C'est comme l'on dit, une « nature de théâtre ». Jamais carrière ne s'ouvrit sous de meilleurs auspices. Notre Opéra a réclamé Mademoiselle Charles.

Cliché Coulin & Bergeyr.

Mlle DELVAIR
1er PRIX DE TRAGÉDIE

Il a demandé aussi Mademoiselle Hatto, qui a obtenu un premier prix de chant dans *Obéron*, un premier prix d'opéra dans *Alceste*, un deuxième prix d'opéra-comique dans le *Songe d'une nuit d'été*. Grande, jolie, distinguée, Mademoiselle Hatto rappelle un peu, par l'attitude et le geste, Madame Rose Caron. Il ne lui manque plus que d'acquérir l'autorité et la « sincérité » de sa devancière.

Nous verrons aussi à l'Opéra Mademoiselle Soyer, à qui le Jury a décerné un premier prix d'opéra, après l'avoir entendue dans *Aïda*, et un premier prix de chant après qu'elle eut concouru dans *Hérodiade*. Cette jeune fille, de belle prestance, paraît douée de réelles qualités dramatiques.

Le concours d'opéra-comique a valu à Mademoiselle Rioton, déjà pourvue d'un premier prix de chant, un premier prix : elle nous était apparue dans des scènes de *Don Juan* et de *Manon*. Mademoiselle Rioton a un mérite : elle « sait » chanter. On voit qu'elle ne lance pas des sons au hasard et qu'elle se rend compte de ce qu'elle fait. Elle incarnera cet hiver à l'Opéra-Comique, le personnage principal d'une œuvre nouvelle du distingué compositeur Charpentier, *Louise* : rôle pour lequel, si l'on en croit ce qu'on raconte, il y eut beaucoup d'appelées et pour lequel aussi Mademoiselle Rioton a été élue.

Mademoiselle Mellot a eu un second prix de chant dans une scène de *Jules César*. Je lis, dans mes notes, à côté de son nom : belle voix, de l'avenir.

Pour que ce palmarès fût complet, il faudrait encore nommer, parmi les lauréats de la tragédie et de la comédie, Mesdemoiselles Géniat, Becker, Brésil, Lalande, Garrick, Myriane, MM. Henry-Perrin, Frère, Signoret, Croué, Séverin, et parmi les lauréats du chant Mesdemoiselles Baux, van Gelder, Revel, Caux, Decorne, MM. Rothier, Ronssoulière, Andrieu, Riddez. Le Jury s'est montré très large, presque trop. L'opinion publique, très chatouilleuse au Conservatoire, a ratifié ses jugements. L'incident annuel, où toute la salle proteste bruyamment contre telle ou telle décision des juges, ne s'est pas produit. Il y a bien eu le père d'une élève des classes de piano qui a giflé le professeur de sa fille : mais cela se passait dans la cour et pour d'autres motifs que le concours même. Nous n'avons pas eu la répétition de la scène qui se passa, il y a deux où trois ans, alors qu'une jeune concurrente, appelée pour recevoir un accessit, s'avança hardiment et, le poing sur la hanche, regardant bien en face le Jury, s'écria : « Vous pouvez le garder, votre accessit. » Je crois même, si mes souvenirs sont exacts, que la jeune fille s'exprima encore plus vertement. N'insistons pas.

ADOLPHE ADERER.

PASTORALE D' « ABRAHAM », JOUÉE A TARDETZ PAR LES JEUNES GENS DE HAUX, LE 28 MAI 1899.
ARRIVÉE DES ACTEURS A TARDETZ

LES PASTORALES BASQUES

Bien que le théâtre populaire soit fort à la mode, presque personne en France ne connait les « Pastorales » basques, drames qui se jouent deux ou trois fois par an dans les villages de la Soule (arrondissements de Tardetz et de Mauléon) ; et, ce qui ne laisse pas d'étonner un peu, c'est dans des revues anglaises, dans le *Macmillan's Magazine* de 1865, dans l'*Academy* et dans le *Graphic* de 1879, qu'un curieux devrait aller chercher les premières études importantes sur ce genre de spectacles, publiées par M. Wentworth-Webster. En 1883, M. J. Vinson, s'inspirant des travaux de son prédécesseur, a consacré aussi aux pastorales un excellent chapitre de son *Folk-lore basque*. Quant aux photographies qui accompagnent le présent article, nous les avons prises à Tardetz le 28 mai 1899, pendant la représentation d'*Abraham ;* et ce sont, croyons-nous, les seules qui, jusqu'à ce jour, aient été offertes au public.

Et d'abord, que signifie ce nom de pastorales? Il éveille spontanément dans l'esprit un souvenir d'idylles, de romans champêtres, de scènes villageoises; mais, en réalité, ce n'est pas la nature des sujets, c'est la profession des acteurs que ce nom désigne. En effet, les pastorales sont jouées par les pâtres, soit entre Pâques et la Pentecôte, c'est-à-dire avant le départ des troupeaux pour la montagne, soit en octobre, lorsque le froid et la neige les forcent à redescendre dans la vallée, quelquefois aussi en août, lorsqu'on ramène les agneaux qui souffriraient dans les hauts pâturages desséchés par la chaleur. Mais la pièce n'est jamais une description des mœurs paysannes. M. Webster a catalogué cinquante-neuf pastorales qu'il classe de cette manière : onze, tirées de l'histoire sainte; seize, de l'hagiographie; quatre, de la tradition classique, grecque et romaine; vingt-cinq, des chansons de gestes et des romans de chevalerie; trois, de l'histoire moderne. Tous les sujets ont un caractère religieux ou héroïque; et les dernières pastorales que l'ont ait composées, *Jeanne d'Arc* et *Napoléon*, montrent bien que les Basques ont gardé leur prédilection pour les spectacles glorieux.

Les auteurs de pastorales sont-ils donc des savants qui possèdent une connaissance approfondie de la Bible, des *Acta Sanctorum*, de la littérature ancienne et de celle du moyen âge? Ce sont des laboureurs, des forgerons, des manouvriers qui ne savent ni le grec ni le latin et qui puisent leur érudition dans les petits livres de colportage. Celui qui a composé *Astyage, roi des Perses*, déclare dans une note ajoutée à la fin de son manuscrit « qu'il est cordonnier à Tardetz, et qu'il est un brave homme reconnu par tout le pays et un homme comme il faut pour manger quelque tranche de jambon et des œufs frits dans la poêle pendant tout le cours de l'année, à la place de sardines ». Dès lors, il n'est pas surprenant que, dans leurs œuvres, la vérité historique soit traitée sans façon, que les anachronismes les plus invraisemblables y fourmillent, qu'Abraham y ait pour adversaire des rois turcs, que Néron s'y trouve en présence du pape Jules II et de Mustapha. Mais, si l'on est d'abord très choqué par ces erreurs énormes et bizarres, on est ensuite amené à faire la

réflexion que voici : n'est-il pas fort extraordinaire que, chez ces montagnards d'une si grossière ignorance, vienne à éclore un tel besoin dramatique ; que la lecture d'un petit livre de cinq ou six sous, acheté à la foire, leur inspire l'idée d'une « tragédie »; qu'ils réussissent à transformer l'histoire ou le roman en une longue série de scènes, à construire une intrigue qui se déroule sans trop de heurts, à écrire un poème dialogué de quatre, cinq, six et même sept mille vers ? Et, tout compte fait, l'ignorance des auteurs n'accroît-elle pas notre admiration ?

Au surplus, les pastorales ont leur originalité propre; et c'est par l'anachronisme même que se révèle le plus manifestement cette originalité. Car, quel que soit le sujet d'une pastorale, qu'il s'agisse d'Abraham, d'Alexandre le Grand ou de Charlemagne, les nombreux personnages sont toujours divisés en deux groupes, celui des bons et celui des mauvais; et, en dépit de la chronologie, les bons parlent toujours le langage des Chrétiens, les mauvais sont toujours plus ou moins identifiés avec les Turcs. M. Vinson en conclut que les plus anciens de ces poèmes, ceux qui ont servi de modèle à tous les autres, doivent avoir été écrits vers la fin du moyen âge, pendant la lutte contre les Sarrasins, aux dernières phases de ce que les Espagnols nomment la guerre de reconquête, du XIIIe au XVe siècle. A vrai dire, nous croyons que c'est exagérer l'antiquité des pastorales; mais nous reconnaissons volontiers, avec M. Webster, qu'elles se présentent toutes

PASTORALE D' « ABRAHAM ». — RÉCITATION DU PROLOGUE OU « PREMIER SERMON »

comme « un épisode de la lutte éternelle du bien contre le mal, de la guerre entre Satan et Dieu, guerre où la victoire reste toujours à Dieu, mais où Satan, quoique toujours vaincu, ne se rend jamais ».

Toute entreprise théâtrale suppose une direction; et l'on nomme « instituteurs de pastorales » ceux qui assument la fonction d'impresario. Il faut que l'instituteur de pastorales ait une facilité particulière à versifier; car le texte des pièces est remanié chaque fois qu'on les joue: on raccourcit, on allonge, on transforme, selon les moyens dont on dispose et selon la fantaisie du moment; et c'est lui qui se charge de faire ces adaptations. C'est lui aussi qui distribue les rôles selon l'intelligence, la voix et la taille des acteurs; c'est lui qui règle la mise en scène, les entrées, les sorties; c'est lui qui, le grand jour venu, remplit sans vergogne l'emploi de souffleur, debout sur la scène, son manuscrit à la main. Héguyapale, le plus renommé et presque le seul instituteur de pastorales qu'il y ait aujourd'hui dans la Soule, a eu pour père et pour grand-père des instituteurs de pastorales : dans la famille, c'est une profession héréditaire qui se surajoute à celle de cultivateur.

La représentation a toujours lieu dans la journée. Le théâtre est construit sur la place principale, avec des planches soutenues par des barriques mises debout. Quelquefois, comme à Haux, il est isolé au milieu de la place; plus souvent, comme à Tardetz, il est adossé à une maison. La toile de fond est faite avec de grands draps de lit, ornés çà et là de fleurs et de feuillages. On accède à la scène : en avant, par un petit escalier de six ou sept marches, en arrière, par deux portes dont l'une, celle qui se trouve à la gauche des spectateurs, est réservée aux bons, tandis que celle de droite est réservée aux mauvais. Ces portes sont toutes deux enguirlandées de buis et surmontées de bouquets de fleurs; mais, au-dessus de celle des mauvais, se dresse l' « Idole », une espèce de mannequin peint en rouge, avec des jambes et des bras articulés qui s'agitent dans les circonstances

graves. Enfin, des deux côtés de la scène et sans aucune séparation, s'élèvent des gradins en planches où s'asseoient ceux qui veulent payer leur place; et, comme au XVIIe siècle, il y a sur la scène même quelques sièges occupés, le cas échéant, par les spectateurs les plus considérables. Lorsque l'emplacement s'y prête, on construit un troisième gradin en face de la scène, mais toujours de façon à laisser un large espace libre qui forme un véritable parterre et où se masse le grand public, le public à bérets bleus.

Entre neuf et dix heures du matin, la troupe entière, costumée et répartie en deux groupes, arrive à cheval devant le théâtre; et ce qui frappe aussitôt, c'est que tous les acteurs du premier groupe sont habillés en bleu, tandis que tous les acteurs du second groupe sont habillés en rouge. Les bleus sont les bons, et les rouges sont les mauvais. La couleur du costume dénonce donc immédiatement la qualité de celui qui parle et agit sur la scène; et, par exemple, si l'on voit un bleu se mêler aux rouges et prendre leur parti, on a pour ainsi dire la perception directe que celui-là est un traître. De plus, dans chaque groupe, les costumes sont, à quelques détails près, identiques pour tous les acteurs; il en résulte je ne sais quelle impersonnalité qui fait d'eux, non pas même les types généraux de telle ou telle passion humaine, mais les serviteurs presque anonymes de la grande cause du Bien ou du Mal.

Les bleus, c'est-à-dire les bons, les chrétiens, les héros, les Français, portent des vestes qui ressemblent un peu à celles des chasseurs d'Afrique, souvent avec un plastron blanc orné de galons ou de boutons d'or; ils ont, pour coiffures, des bicornes ou des tricornes noirs, galonnés d'or ou d'argent, empanachés de plumets multicolores; ils sont chaussés de bottes à l'écuyère qui

PASTORALE D' « ABRAHAM ». — FIN D'UN COMBAT ENTRE LES CHRÉTIENS ET LES TURCS

montent sur des culottes blanches à bande d'or; ils portent tous l'épée à la ceinture et tiennent dans la main droite une haute canne enrubannée. Les rois et les empereurs se distinguent de leurs sujets par des épaulettes, un hausse-col et une haute couronne en forme de tiare, à laquelle ils attachent toutes les chaines de montre et tous les médaillons d'or qu'ils peuvent se procurer. S'il y a dans la pièce un évêque, il arrive sur un mulet, mitre en tête, vêtu d'une soutane violette. S'il y a un ange, le rôle est tenu par un jeune garçon vêtu d'une robe blanche, couronné de fleurs blanches, portant à la main une petite croix de fleurs blanches; et il chevauche en croupe derrière l'évêque, ou, à défaut d'évêque, derrière le plus saint personnage du drame.

Les rouges, c'est-à-dire les mauvais, les infidèles, les Turcs, les Anglais, portent des vestes qui ne diffèrent guère que par la couleur de celles des bons; ils ont comme les bons l'épée, la canne, les bottes à l'écuyère; mais leurs plastrons et leurs culottes sont jaunes; et leurs hautes coiffures, bariolées de plumes, de rubans et de clinquant, ornées d'un petit miroir qui simule un diamant énorme, font penser à celles que l'on prête aux sauvages. Leurs rois portent une tiare analogue à celle des rois chrétiens. Les Satans, qui les accompagnent et qui sont les ministres de l' « Idole », les génies du mal, ont une jaquette rouge, sous laquelle on voit une chemise très brodée et garnie de boutons d'or, un béret rouge souvent orné de fleurs d'or, des culottes blanches ou jaunes, des bas blancs, des guêtres bleues avec un semis de fleurettes rouges; et ils tiennent à la main, tantôt une baguette ornée de rubans que l'on a comparée au caducée d'Hermès, tantôt un petit fouet où l'on a cru reconnaitre le symbole du courrier des dieux.

La pièce est précédée d'un prologue ou « premier sermon », récité par le roi chrétien. Le prologue a pour objet: 1° de saluer l'assistance; 2° d'exposer en détail les événements du drame qui va être représenté. Pendant cette longue récitation, le porte-drapeau des bons se tient à trois pas derrière le récitateur, dont il suit comme une ombre tous les mouvements sur la scène, de gauche à droite et de droite à gauche, sans cesser d'agiter son drapeau tricolore; et cette sorte d'automatisme a quelque chose d'étrange et de mystérieux.

Après le prologue la scène se vide pendant quatre ou cinq minutes; puis, les « entrées » commencent. L'ordre en est rigou-

reusement réglé par la tradition. La première entrée est celle des bons qui, lentement, majestueusement, gravissent l'escalier l'un après l'autre, tandis que le porte-drapeau, agitant toujours son drapeau, les reçoit sur la marche supérieure, les salue et leur serre la main. La seconde entrée est celle des mauvais, qui se pressent, se bousculent, frappent les planches avec leur canne, escaladent les marches plutôt qu'ils ne les montent, et ne sont reçus par personne. La troisième et dernière entrée est celle des Satans, qui dansent d'abord devant l'escalier une danse fringante, feignent ensuite de vouloir monter, retombent, s'élancent de nouveau, retombent encore, et, finalement, avec une agilité d'acrobates, bondissent jusque sur la scène sans s'aider des marches. Tout est prêt lorsque l'orchestre a occupé les places qui lui sont réservées, ordinairement sur la scène même. Cet orchestre se compose de quatre ou cinq ménétriers de campagne; mais un seul d'entre eux mérite une mention particulière, c'est celui qui joue en même temps les deux instruments basques, la tchurula et le tâmbourin. La tchurula est une sorte de flageolet ou de chalumeau à trois trous, qui se joue avec deux doigts de la main droite; elle donne les notes aiguës. Le tambourin est formé d'une boite résonnante qui n'est pas sans analogie avec la guitare, et sur laquelle sont tendues six cordes supportées par un chevalet; l'instrument est posé obliquement sur le genou et sur l'épaule du musicien qui, de la main gauche, en frappe les cordes avec une petite baguette et en tire des notes graves analogues à celles du bourdon de la cornemuse. N'oublions pas de dire qu'aux deux angles antérieurs de la scène se tiennent debout deux gardes en béret noir, en vareuse noire, en pantalon blanc, qui, armés d'un fusil, ont pour mission de maintenir l'ordre dans l'assistance, d'imposer silence à la foule et de tirer un coup de feu chaque fois qu'un héros périt dans le combat.

Quant à la pièce elle-même, si elle n'est assujettie à aucune des règles de notre théâtre classique, si elle viole et l'unité de temps et l'unité de lieu, elle n'en a pas moins ses lois traditionnelles, très fidèlement observées, pour tout ce qui concerne le débit, les gestes et les évolutions des acteurs. Le débit est un récitatif monotone, haut, net, lent, fortement accentué, mais qui laisse peu de place au talent original de l'acteur. Les gestes sont rares et ne consistent guère qu'en mouvements des bras qui s'écartent ou qui se portent en avant. Les évolutions scéniques de l'acteur qui déclame sont extrêmement curieuses et M. Webster a cru y retrouver la strophe et l'antistrophe des Grecs; l'acteur déclame toujours les deux premiers vers de son couplet en marchant, par exemple, de droite à gauche sur la scène, et les deux qui suivent en marchant de gauche à droite; et, chaque fois qu'il vient de réciter deux vers, il fait un tour sur lui-même. Ceux à qui il s'adresse se tiennent en ligne, raides et immobiles, jusqu'au moment de la réplique; et alors celui qui doit répliquer se détache de la ligne et évolue comme le précédent. D'ailleurs, ils paraissent tous pénétrés de l'importance de leur rôle; et ces attitudes rigides, ces évolutions singulières, cette espèce de psalmodie, donnent à l'ensemble un caractère solennel et presque hiératique.

LES TURCS — ROI DES TURCS — LES SATANS

PASTORALE D' « ABRAHAM »

La représentation, que n'a coupé aucun entr'acte, finit, vers cinq heures du soir, par un épilogue ou « dernier sermon », où les acteurs adressent au public leurs remerciements; et presque aussitôt commence le bal qui termine la fête et se prolonge assez avant dans la nuit.

D'habitude, une pastorale n'est jouée qu'une seule fois, et dans le village dont les jeunes gens l'ont montée. Il est facile de comprendre qu'une représentation de ce genre entraine des frais relativement considérables: droits qu'il faut payer à l'instituteur de la pastorale pour les copies des rôles, achat ou location des costumes, construction du théâtre, sans oublier les trois ou quatre cents litres de vin que les acteurs offrent aux spectateurs pendant la représentation; car l'usage exige que la troupe abreuve gratuitement le public qui lui fait l'honneur de venir voir la pièce. — Comment ces frais sont-ils couverts? D'abord, par la recette des places payantes sur les gradins, places qui coûtent un franc ou un franc cinquante; ensuite, par les offrandes volontaires que les buveurs déposent dans un plateau porté derrière le distributeur de vin, et ces offrandes produisent plusieurs centaines de francs; enfin, par la mise aux enchères du premier « saut » basque, à danser sur le théâtre immédiatement après l'épilogue, et l'enchère atteint parfois cinquante, soixante et même cent francs. Somme toute, il est rare qu'une pastorale ne couvre pas ses frais; mais, si les frais ne sont pas couverts, ce sont les acteurs qui doivent solder le déficit.

Verra-t-on longtemps encore des pastorales basques, et l'envahissante civilisation des grandes villes n'aura-t-elle pas bientôt aboli ce beau divertissement populaire? D'année en année, les représentations de pastorales deviennent plus rares; les manuscrits même disparaissent peu à peu, soit par la négligence de ceux qui les possèdent, soit par la mauvaise qualité des papiers et des encres dont on se sert pour les écrire; la facilité des communications attire les jeunes gens à Bayonne, à Pau, à Toulouse, où le théâtre urbain et le café-chantant les dégoûtent de leurs tréteaux rustiques; enfin les curés, sans qu'on sache pourquoi, sont presque tous hostiles aux pastorales, qui n'ont pourtant rien de contraire ni à la moralité ni à la religion... Aujourd'hui quand les Basques assistent à une pastorale, il est visible qu'ils sont encore attentifs, émus et heureux; mais, lorsqu'ils en parlent à une personne étrangère, ils n'osent plus avouer leur plaisir et déclarent en souriant, d'un air averti, que ce spectacle est ridicule.

Je vous le dis en vérité: si vous êtes curieux de voir des pastorales basques, hâtez-vous! Dans quelques années, il ne sera peut-être plus temps.

G. HÉRELLE.

Maurice Bucquet. Mme BONAPARTE (Mlle Wanda de Boncza)

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

LA REVUE RÉTROSPECTIVE

... Alors je songe et me souviens ..

Je songe à ce que furent, il y a trente ou quarante ans, les premières représentations dramatiques du *Cercle de l'Union Artistique* et je me souviens du prix modique qu'elles ont coûté.

Temps préhistorique où c'étaient les comédiens, tous membres du Cercle alors, qui s'habillaient à leurs frais en mousquetaires, en seigneurs Louis XV, en maîtres d'équipage pour jouer les fantaisies élaborées par les camarades Frédéric Masson, Fournier-Sarlovèze, Henri Cartier, des amateurs eux aussi. Tradition économique qui se conserva plus tard pour les blagues improvisées séance tenante par les Gide, les Detaille, les Poirson, les Roger Jourdain, charges commencées le matin à l'atélier, continuées et développées le soir dans la salle du théâtre du Cercle, sans notes dans les journaux, sans même avis envoyé à domicile ou affiché dans les salons. Les spectateurs entraient par hasard dans la salle, en sortaient à volonté quand ils s'amusaient insuffisamment, y rentraient plus nombreux, si d'aventure des messagers de bonnes nouvelles venaient dire dans les salons que « ça pouvait se voir », affluaient surtout en rangs pressés quand on les avait dûment avertis que les camarades X ou Z étaient mauvais à pleurer, car il fallait bien s'offrir le plaisir de cueillir X ou Z au baisser du rideau pour leur jeter, avec une tape familière sur l'épaule, l'ironique encouragement qu'ils épateraient un jour Gil Pérès.

Cette période « bon enfant » n'est plus qu'un souvenir. Le

Maurice Bucquet. LA 1re VIVANDIÈRE (Mlle Zambelli)

Mme RÉCAMIER (Mlle C. Médal)

MADAME DE GIRARDIN (Mlle L. Beauvais)

Maurice Bucquet. Typographie Gompel, Paris.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

LA REVUE RÉTROSPECTIVE

Mme Bonaparte. — Mlle Wanda de Boncza

théâtre du Cercle est passé, depuis une quinzaine d'années, à l'état d'institution » bien parisienne ». La nouvelle scène de « l'Épatant » dont la construction date de la translation des « Mirlitons » dans l'admirable local occupé par le Cercle Impérial est aussi vaste que celle des *Nouveautés* et des *Bouffes*. Je vois encore, le jour de son inauguration, une des plus jolies actrices du Palais-Royal se reculant, saisie de respect devant l'amplitude des dégagements en poussant un *mince!* qui voulait juste dire le contraire. Et tout le reste à l'avenant. Les intelligents directeurs de la scène, MM. Oudet, Delchet, Thorailler, n'ont pas accepté une sinécure. Rien que le soin des décors leur mange de nombreux après-midi, car c'est le cercle qui rirait maintenant des mises en scène sommaires d'autrefois, de l'éternel salon pour proverbes du camarade Verconsin, garni de chaises prises à la salle à manger, éclairé de flambeaux empruntés à la salle de jeu. Mennessier, tout simplement, brosse les mondanités élégantes où se trémoussent d'ordinaire les revues du Cercle, une amorce des Champs-Élysées, un coin de Potinière ou de polo. Les machinistes sont venus qui ont fouillé les dessous, rendu mobiles les planchers. Mesdames Simon Girard et Mily Meyer surgissent d'une trappe du Cercle avec un sentiment de sécurité égal à celui d'une fée des Bruyères s'élançant pour la trois centième fois des profondeurs du Châtelet ou de la Gaîté. Parlerai-je des costumes? Oui, mais pour donner cette simple et unique indication que deux théâtres seulement à Paris payent les toilettes de ville de leurs comédiennes: la Comédie-Française et le Cercle de l'Union Artistique. Et c'est tout juste si ce dernier, par surcroît de galanterie, n'habille pas aussi les habilleuses des actrices.

Maurice Bucquet. LE 2e OFFICIER

N'importe! Je parie que d'aucuns d'entre vous lèveront les bras au ciel quand je leur dirai que mainte représentation du Cercle se solde par une note globale de quarante mille francs. Laissez retomber vos bras. Ces deux mille louis ne sont pas de l'argent gaspillé. Après avoir compté pour une bonne moitié dans cette somme les costumes, cachets et décors, suivez-nous, ou plutôt suivez, ce qui vous sera plus agréable, les dames invitées le jour de la représentation. Il faut pourtant bien qu'après avoir gravi, entre deux rangées de valets de pied poudrés et en bas de soie, le grand escalier bordé de plantes et de fleurs, elles trouvent, dans un vestiaire spacieux, un personnel assez nombreux pour plier avec soin les « sorties », et ensuite ne pas les égarer. Il convient également qu'ensuite, une fois assises dans la salle, l'électricité se répande à profusion sur leurs diamants et sur leurs perles. N'est-il pas enfin nécessaire qu'après la soirée elles laissent au buffet, après s'y être lestées, de quoi nourrir largement, plus tard, leurs maris, pères ou frères sans compter la livrée qui desservira? Je vous dis que quarante mille francs, c'est donné.

Sans compter que, sans vouloir faire du socialisme, ces fêtes donnent au cercle la satisfaction de jeter périodiquement beaucoup d'argent dans Paris.

Calculez en effet ce que les six ou sept manifestations dramatiques annuelles — avec, bien entendu, les répétitions qui créent

Maurice Bucquet. Mme DE LA VALETTE (Mlle C. Médal)

ACTE II

d'ailleurs autant de mouvement mondain que la première et unique — mettent de billets de banque ou de pièces blanches dans les poches des couturières, modistes, fleuristes, bijoutiers, que sais-je! de tous les rois, reines ou simples artisans des industries parisiennes de luxe, autrement dit de tout Paris, et vous comprendrez aisément qu'un bill royal d'indemnité ait couvert, il y a deux mois, la dépense faite pour la *Revue du Siècle*, du marquis de Massa.

D'autant plus que plaie d'argent n'est pas mortelle quand elle peut s'appliquer, comme cette œuvre, le baume du succès.

Les quatre vers du couplet final résument la pièce :

> Pour fuir du présent les débats moroses,
> Dans cette revue on s'est efforcé
> De substituer aux soucis les roses
> Par un gai retour au temps du passé.

Le rideau se lève sur le Dix-neuvième Siècle moribond mais qui, désolé de finir, voudrait bien recommencer, quitte à donner sa vilaine âme au diable. — Marché conclu, lui crie Méphista — car maintenant le diable c'est une femme, ce dont on s'était toujours un peu douté, et voilà posés, sans plus de préambule, le compère et la commère, qui tout de suite nous transportent au seuil du siècle, en plein Paris du Consulat, en face de feu le palais des Tuileries.

Devant le Siècle et Méphista passent tour à tour de brillants officiers de la Garde consulaire, la célèbre Madame Saqui (Mily Meyer), qui se balancera sur la corde raide, Calliope une nourrice-muse (Mademoiselle Lecomte), brouettant un bébé qui sera Victor Hugo. — Ce siècle avait deux ans. — Madame Tallien (Mademoiselle Jane Demarsy) et Madame Récamier (Mademoiselle

Maurice Bucquet. FANNY ESSLER (Mlle Zambelli) THÉRÈSE ESSLER (Mlle Piodi)

Camille Médal), ces deux dernières se livrant à un éreintement en règle de Joséphine (Mademoiselle Wanda de Boncza), laquelle viendra tout à l'heure, sur l'air de la *Périchole* — déjà — lire une

Maurice Bucquet.

UN FACTIONNAIRE

LE PREMIER CONSUL

UN FACTIONNAIRE

lettre très tendre que lui écrit Bonaparte, absent pour cause de gloire nouvelle à conquérir. Puis c'est Bonaparte lui-même qui offre à la future Impératrice le divertissement d'une retraite militaire.

Vingt ans après. Nous sommes sous la Restauration. Devant nous défilent Colinette (Mademoiselle Lecomte), Madame de Lavalette (Mademoiselle Médal), Mademoiselle de la Seiglière (Mademoiselle Demarsy), la célèbre Mademoiselle Lenormand (Mademoiselle Mily Meyer). Mais l'heure s'avance pour le Siècle : « Il me semble, dit-il, en regardant sa montre, qu'il y a déjà bien longtemps que la France n'a changé la forme de son gouvernement » ; et voici, comme écho à ses paroles, qu'une fusillade éclate, on entend chanter la « Parisienne ». C'est la Révolution de 1830, prise du côté comique... afin de ne blesser personne dans un cercle où le duc d'Aumale déjeuna souvent. Nous entrons dans l'atelier d'Horace Vernet, reconstitué d'après la gravure et où a lieu une réception agrémentée d'auditions artistiques, auxquelles prennent part Tamburini, Mademoiselle Rachel (Mademoiselle Wanda de Boncza), Mademoiselle Déjazet (Mademoiselle Mily Meyer), enfin les deux sœurs Fanny et Thérèse Essler (Mesdemoiselles Zambelli et Piodi), le tout terminé par un « clou » comme nous disons maintenant : l'inauguration du tableau de la Prise de la Smala et de la statue du duc d'Aumale, déjà nommé, par M. Gérome, vice-président du Cercle et statuaire, comme s'il n'était pas déjà un de nos peintres les plus justement aimés. Cette apparition donne lieu à un joli changement à vue, nous transportant à Chantilly avec, au premier plan, les grandes écuries, au second la pelouse et, dans le lointain, la lisière de la forêt.

Mais minuit sonne. Méphista fait un signe. Le Dix-neuvième Siècle n'a plus qu'à descendre sur un dernier flonflon dans la tombe.

Maurice Bucquet. LE CAPITAINE UN GARDE NATIONAL

LE 1er OFFICIER

HUSSARD ET VIVANDIÈRE
(Mlles L. Conat et Bouissavin)

Maurice Bucquet. *Typographie Goupil, Paris.*

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

LA REVUE RÉTROSPECTIVE

Calliope. — Mlle Lecomte

Maurice Bucquet LE TAMBOUR-MAJOR (Mlle Piodi)

UNE SERVANTE (Mlle Marchand) 2e OFFICIER

LA FLEURISTE (Mlle M. Lavigne)

Le marquis de Massa aura été pour lui le plus spirituel, le plus charmant des fossoyeurs. Ses couplets, qu'à mon très grand regret le manque d'espace m'empêche de citer, sont, à l'instar du dialogue, un modèle de grâce, de verve et de bon ton. Le théâtre du Cercle ne pouvait pas clore le siècle qui s'en va par une plus brillante apothéose.

Que dire de l'interprétation? Les noms des comédiennes que je viens de citer disent assez avec quelle perfection le sexe enchanteur, comme on disait au temps du Consulat, était représenté dans la troupe. Quant aux acteurs membres du Cercle, dont je n'ai pas le droit de dire les noms, ils ont été dignes de figurer à côté de Huguenet, le seul professionnel présent dans la troupe où il remplaçait, au pied levé, un des meilleurs amateurs de l'*Union Artistique*.

Mais une mention spéciale est due à l'élément chorégraphique. M. Hansen, l'habile maître de ballet de l'Opéra, a été pour M. de Massa un précieux collaborateur. Ses danses, réglées avec un art infini, ont obtenu, de la part d'un public très connaisseur, une ovation à laquelle je crois juste d'associer ici nominativement toutes les danseuses qui y ont contribué, en tête l'incomparable Mademoiselle Zambelli, puis Mesdemoiselles Piodi, Ixart, Beauvais, Boos, Soubrier, Mouret, Hugon, Meunier, Bouissavin, Piron (première), Gillet et Couat (deuxième).

GASTON JOLLIVET.

Les rôles d'hommes étaient tenus par des membres du Cercle de l'Union Artistique.

Maurice Bucquet. MARQUIS DE LA SÉIGLIÈRE

PIERRE LAROUSSE

LE VIEUX MARCHEUR

Maurice Bucquet. *Typogravure Goupil, Paris.*

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

LA REVUE RETROSPECTIVE

Mlle Mily-Meyer. — Rôle de *Mlle Lenormand*

Cliché Reutlinger.
ROLE DE DALILA

Madame Héglon

DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Ce nom qui pourrait tenir du symbole et qui, cependant, n'indique aucune préférence politique, car Madame Héglon, en sa double qualité de femme et d'étrangère, doit être de tous les partis à la fois, sans en favoriser aucun, n'est pas celui qu'elle porte sur les registres de l'état civil de Bruxelles : elle s'appelle, en Brabant, Marie Willemsen, de son nom de jeune fille, et Divoir, de son nom de femme. Mais celui-ci, elle s'est efforcée de l'oublier, car le mariage ne lui avait pas apporté le bonheur et, quand elle fut redevenue libre, elle dut se dire que rien ne valait la liberté et qu'elle garderait la sienne à travers tous les écueils ou tous les tracas de la vie : elle a tenu bon jusqu'à ce jour.

Mais il fallait vivre, avant tout. Madame Héglon, qui ne portait pas encore ce nom, pensa alors à utiliser un certain talent de chanteuse qui l'avait fait applaudir dans les salons par des amis bienveillants, alors qu'elle travaillait, comme amateur, avec un nommé Bauwens. Elle n'hésite pas, elle arrive à Paris en très modeste appareil, et va tout droit se présenter à l'Éden, ou, pour mieux dire, au Théâtre Lyrique où la direction Verdhurt, qui devait durer si peu de temps, préparait alors la première représentation de *Samson et Dalila* à Paris : cela se passait en 1890. C'était M. Bertrand qui l'avait adressée à M. Saint-Saëns, lequel voulut bien lui accorder quelques paroles d'encouragement ; ce fut M. Gailhard qui lui ouvrit les portes de l'Opéra, où il était l'associé de M. Ritt, et qui la confia, pour travailler, au chef du chant Delahaye, au grand acteur Obin, non sans veiller lui-même aux études, aux progrès de sa nouvelle pensionnaire... Enfin, l'heure du début en public vint à sonner : « *Ego te baptizo Héglon* », put dire alors M. Gailhard en parodiant le joyeux Gorenflot d'Alexandre Dumas, — et c'est ainsi que ce nom de guerre apparut sur l'affiche de l'Opéra.

Début bien modeste et qui ne faisait pas trop bien augurer de l'avenir que celui que Madame Héglon effectua, le 5 novembre 1890, dans *Rigoletto :* elle y tenait le petit rôle de Madeleine, et ses avantages physiques, plus encore que sa voix, eurent l'occasion d'y briller. Quelques jours après, elle paraissait sous les cheveux blancs de la nourrice Uta, dans *Sigurd*, qu'on venait de reprendre pour la rentrée triomphale de Madame Rose Caron ; elle chantait ensuite Edwige, dans *Guillaume Tell*, puis s'élevait par raccroc au rang de premier mezzo-soprano en représentant pendant quelques soirs l'Amnéris d'*Aïda*. Mais tout cela ne comptait guère et n'était, pour Madame Héglon, que peloter en attendant partie, d'autant plus que, sur ces entrefaites, Madame Deschamps-Jehin arrivait à l'Opéra pour y chanter Dalila et commençait par s'emparer avec éclat du rôle d'Amnéris.

Avec la persévérance et la force de volonté dont elle a donné de nombreuses preuves, Madame Héglon n'avait pas cessé de travailler pour développer sa voix qui, tout d'abord, était assez médiocre ; elle prenait des leçons assidues avec un chanteur de second plan, M. Téqui, qui dut lui donner d'excellents conseils, si l'on en juge par le résultat obtenu, car la voix commençait à prendre du corps, l'articulation devenait plus nette et l'artiste, enfin, témoignait peu à peu d'un sentiment dramatique que ses débuts n'avaient pas fait prévoir. Mais Madame Deschamps-Jehin lui barrait toujours la route à Paris ; alors, elle accepta d'aller à Toulouse pour y jouer ce beau rôle de Dalila, objet de toutes ses ambitions, et dès le printemps de 1892, avant même que *Samson* ne parût à l'Opéra de Paris, elle l'interpréta là-bas avec un succès tel que ses représentations se succédèrent bien au delà du terme annoncé. A dater de ce jour, elle était comme désignée pour remplacer tôt ou tard Madame Deschamps-Jehin dans Dalila.

Mais ce grand bonheur se fit attendre jusqu'au 18 avril 1893. A son retour de Toulouse, elle eut à chanter simplement un solo dans la symphonie dramatique de M. Gustave Charpentier : *la Vie du Poète*, exécutée deux fois à l'Opéra après le grand succès qu'elle avait obtenu dans la salle du Conservatoire, à titre d'envoi de Rome. Enfin, au mois de mai 1893, Madame Héglon chantait le petit rôle de la walkyrie Schwerleïte dans *la Walkyrie*, et ce jour-là, pour ceux qui savaient entendre et voir, elle se mit véritablement hors de pair, si peu important que fût le personnage, par la base solide que sa voix bien timbrée donnait aux ensembles des walkyries, par la science et l'élégance de ses attitudes, par la conscience et l'intelligence qu'elle mettait à « être toujours en scène », à « former tableau », pour ainsi parler.

Elle le sentait bien, du reste, et quand, deux mois plus tard, elle fut désignée pour remplacer Mesdames Deschamps-Jehin et Richard dans Fricka, elle aurait voulu, m'a-t-on dit, ne pas abandonner pour cela Schwerleïte et tenir à la fois les deux rôles, comme cela aurait pu se faire en province. Elle dut pourtant se résigner à déposer l'armure de Schwerleïte, qui fut reprise par une coryphée insignifiante, et elle aborda le rôle de Fricka où

Cliché Reutlinger. Typographie Gaspé, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Mme HÉGLON

Rôle d'Émilia. — *Othello*

elle fut d'abord simplement convenable, mais où elle devait, par la suite, acquérir une réelle autorité, en articulant avec une telle netteté, en donnant un tel relief à tout ce qu'elle chantait, que le personnage en prit, du coup, une importance et un relief qu'il n'avait jamais eus avant elle, à Paris.

A partir de ce moment, — est-ce vers cette époque qu'elle prit aussi des leçons de Madame Laborde ? — la route s'ouvrait plus facile devant Madame Héglon. La façon dont elle s'entendait à poser un personnage, à lui donner une couleur particulière, la faisait volontiers rechercher des auteurs et, même quand la partie qu'on lui confiait était de peu d'importance, elle en savait tirer quelque chose. Ainsi fit-elle pour l'esclave Myrtale, de *Thaïs*, pour la devineresse Ourvaçi, de *Djelma*, enfin dans la suivante Emilia, d'*Othello*, pour laquelle elle avait eu le grand honneur d'être agréée par Verdi lui-même. Et si ce rôle-là n'était pas considérable, il lui valut d'être désignée aussitôt par l'auteur pour chanter Amnéris lors d'une reprise projetée d'*Aïda :* « Vous êtes à la fois une intelligence et un cœur, lui avait-il dit après l'avoir entendue dans Emilia. Ne manquez pas de me télégraphier, après *Aïda*, pour m'informer du grand succès que vous ne pouvez manquer d'obtenir. » La belle Amnéris aura-t-elle fait ce que lui demandait le maître, et lui aura-t-elle annoncé, en même temps que son propre succès, celui d'une reprise qui pouvait le consoler un peu de l'échec d'*Othello ?*

Cette reprise d'*Aïda* est du 23 septembre 1895, et toute cette année-là fut une année heureuse pour Madame Héglon ; car après

Clichés Bruéliaupe.

Mme HÉGLON

Rôle de Myrtale (*Thaïs*)

Mme HÉGLON

Rôle d'Ourvaçi (*Djelma*)

avoir créé la vieille Dara, la mère fanatique de *la Montagne noire*, elle réalisait son plus ardent désir qui était de personnifier, fût-ce une seule fois, la voluptueuse et séduisante Yamina, du même ouvrage, en place de Mademoiselle Bréval, et puis, après avoir ainsi doublement mérité la reconnaissance de Mademoiselle Augusta Holmès, elle était naturellement désignée pour représenter Frédégonde dans l'opéra de Guiraud, terminé par M. Saint-Saëns. Enfin, l'année dernière elle était appelée à créer la sombre prophétesse Liba, de *la Cloche du Rhin*, et la favorite d'Attila, la superbe Pyrrha, dans *la Burgonde*.

Hélas ! je sais ce qu'elle peut dire : que tous ces rôles n'étaient pas bons, que c'était un ingrat labeur que de se consacrer à des opéras, comme celui de M. Samuel Rousseau et celui de M. Paul Vidal, qui devaient disparaître aussi vite que ceux de Mademoiselle Holmès et de Guiraud. Je me doute, et je le comprends très bien, qu'elle préférerait créer une bonne fois un beau rôle dans un opéra qui durerait; mais tous les artistes en sont au même point, par le temps qui court, et Madame Héglon, sous ce rapport, n'est pas plus à plaindre que d'autres.

Elle l'est peut-être un peu moins, car elle a trois rôles, deux surtout, dans lesquels, pour le moment, elle ne connaît pas de rivale : Amnéris, Fricka et Dalila. Si j'avais une préférence à exprimer, ce serait pour Fricka, où je la trouve absolument supérieure sous le triple rapport de la sûreté d'attaque, de la qualité du son et de la netteté de l'articulation ; mais peut-être la chanteuse préfère-t-elle Amnéris et Dalila, deux personnages tout à fait de premier plan, où les qualités plastiques de la femme peuvent se faire apprécier davantage et qui comportent de luxueux costumes. Au fond, cela m'est égal : il est certain que la femme qui, en partant d'où elle est partie, est arrivée à tenir comme elle le fait des rôles de cette importance et à personnifier en quelque sorte la Dalila-type, — car nulle chanteuse n'a plus souvent interprété ce rôle en France et à l'étranger que Madame Héglon, — n'est pas une artiste ordinaire et mérite mieux que d'insouciants bravos.

Cliché Reutlinger. Typographie Goupil, Paris.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

LA MONTAGNE NOIRE

Mme Héglon. — Rôle de *Yamina*

A ces trois rôles préférés, elle doit désirer ardemment d'ajouter celui d'Anne de Boleyn, dans *Henry VIII*, qu'elle a rendu de façon remarquable en Angleterre, il y a déjà plus d'un an. Je

Cliché Reutlinger. Mme HÉGLON

Rôle d'Anne de Boleyn *(Henry VIII)*

m'étonne, de mon côté, qu'on n'ait jamais pensé à lui faire chanter Ortrude, non plus qu'à l'essayer dans Fidès.

Madame Héglon, sans trop se prodiguer dans les concerts, y a cependant paru plus d'une fois et de façon très avantageuse. Au Conservatoire, par exemple, où elle chanta *le Paradis et la Péri*, de Schumann ; *la Nuit persane*, de M. Saint-Saëns ; *les Laudes à la Vierge*, pour quatre voix seules, de M. Verdi (semaine sainte de 1898) ; une autre année, aux concerts de l'Opéra, pour la cantate de *Vénus et Adonis*, de M. Xavier Leroux (janvier 1897) où elle représentait une Vénus irrésistiblement amoureuse, etc., etc. Mais Madame Héglon est tellement une cantatrice de théâtre que, même au concert, il lui faut chanter des fragments d'œuvres ou des cantates qui comportent, sinon le mouvement de la scène, du moins un certain élan dramatique et que, même sur une estrade, elle aime à se présenter au public dans une parure appropriée au personnage qui va chanter par sa bouche. Et c'est là peut-être une recherche de l'effet un peu forcée; elle vaut mieux, en tout cas, qu'une calme indifférence, et je la préfère à la nonchalance que beaucoup de cantatrices de concerts mettent à s'acquitter de leur tâche : en ce cas particulier, ce n'est pas toujours un défaut que l'excès.

Madame Héglon, signe particulier, ne déteste pas d'écrire ; elle prend volontiers la plume et répond sans embarras à toutes les questions qu'on imagine de lui poser. Qu'on lui demande par exemple, par la voie des journaux, s'il est vrai que les artistes reçoivent au théâtre autant de déclarations que le public se le figure, et vite elle répond en substance qu'elle a certainement reçu bien des lettres admiratives, mais des lettres aboutissant presque toujours à une demande d'argent ; que, pour les lettres contenant des conseils, elle en a profité; qu'à celles demandant des rendez-vous, elle a répondu par le silence et qu'en somme « elle se félicite d'avoir été rarement importunée par des adorateurs plus ou moins sincères, dont les lettres ont toujours quelque chose d'offensant pour la dignité d'une femme ». Aussi, formule-t-elle cette pensée en guise de conclusion : « J'estime que l'amour et l'art sont deux maîtres absolus entre lesquels il faut choisir : pour une véritable artiste, le choix n'est pas douteux. »

Qu'on l'interroge une autre fois pour savoir quel idéal elle pouvait avoir à vingt ans et si l'âge mûr a réalisé ses rêves de jeune fille, elle riposte avec à-propos qu'elle a été doublement déçue, comme femme et comme artiste, et qu'elle n'a eu cependant qu'à se louer de cette double déception. Comme femme, elle aurait rêvé d'une moustache noire, d'un teint basané, de deux yeux noirs flambants, et elle est tombée sur un mari aussi blond que rose, aussi rose que blond; comme artiste, elle rêvait d'avoir le génie de la Malibran et de mourir comme elle, toute jeune, en pleine gloire, afin d'être pleurée de tous, et voilà qu'elle n'a pas de génie, au moins l'écrit-elle, et que le théâtre, au lieu d'altérer sa santé, la rend de plus en plus florissante... Mais la vie est loin d'être finie pour elle, aurait-on envie de lui répondre, et peut-être un jour rencontrera-t-elle et sa moustache brune et ses yeux noirs, sans mourir comme la Malibran.

En attendant, et pour parler de choses plus facilement réalisables, en finissant par d'heureux souhaits, comme il s'en fait dans les féeries, je me souhaite, à moi, d'entendre un jour Ma-

Cliché Reutlinger. Mme HÉGLON

Rôle de Dalila *(Samson et Dalila)*

dame Héglon dans Ortrude, et je lui souhaite, à elle, de chanter avant peu Anne de Boleyn à Paris.

ADOLPHE JULLIEN

LA CHARITÉ AU THÉATRE

Souvenirs d'un Impresario

Les jeunes filles qui, en leurs rêves d'or, n'entrevoient que le succès des grandes artistes en vogue ne se doutent pas un seul instant des multiples ennuis qui tracassent sans interruption les forçats de la gloire.

Sans parler des fatigues écrasantes des répétitions journalières, des lointains voyages dans des pays plus ou moins civilisés, du souci de la composition des toilettes de leurs rôles, en un mot de tout ce qui touche au côté matériel de leur existence vagabonde, il y a encore une obsession continuelle de demandes de charité.

MADAME ADELINA PATTI

Aussitôt qu'une artiste arrive à être consacrée étoile et que ses appointements ou ses gains arrivent à un chiffre notoire, tout une nuée de quémandeurs s'abat sur elle.

Elle n'est pas encore installée dans le premier hôtel de la ville et la première représentation est à peine annoncée, que déjà le défilé commence.

En général, c'est par des lettres d'artistes abandonnés à l'étranger par un directeur peu scrupuleux qui a emporté la caisse ou condamnés à l'abandon de la scène par une infirmité quelconque, que s'ouvre la série.

Viennent ensuite les compatriotes dans la gêne, les négociants ayant fait de mauvaises affaires, des jeunes filles sages (oh combien!) qui ne peuvent se marier faute d'une dot et qui tous demandent à l'étoile des sommes variant entre dix et deux mille cinq cents francs.

Avec une cinquantaine de lettres d'encouragement et un millier de francs on arrive généralement à bout de cette cohorte plus nombreuse que méchante.

Malheureusement, ce n'est que le début; après les quémandeurs ordinaires, arrivent les gros bonnets de la bienfaisance.

Ce sont les organisateurs de représentations de bienfaisance, les distributeurs en vedette des aumônes anonymes — ceux qui ne se contentent pas de vous mettre à contribution pour les œuvres aux destinées desquelles ils président, mais qui mettent vos biens en coupe réglée pour satisfaire leur ambition sans délier les cordons de leur propre bourse.

Annoncez dans une ville quelconque du continent une série de dix représentations, et une heure après, vous arrivent une vingtaine de lettres pour demander une soirée de bienfaisance.

La demande est généralement signée d'un nom connu ou d'un monsieur qui étale un tas de titres plus ou moins honorifiques et qui vous annonce sa visite pour le lendemain.

C'est à ce moment-là que commencent les grosses difficultés. Ne pas recevoir ce personnage influent serait un manque absolu de politesse — refuser simplement sa demande dénoterait un cœur d'acier.

Il vous explique que toute la ville a les yeux sur lui, qu'on connaît son cœur charitable, qu'on a enrubanné plusieurs fois sa boutonnière pour des fêtes de bienfaisance qu'il organisa et que l'on n'attend que cette représentation pour lui conférer un grand cordon.

L'artiste objecte-t-elle qu'elle est liée par un contrat, que son directeur ou elle-même ont toute une troupe, des frais de voyage et de bagages considérables à payer, qu'en somme on fait des tournées pour gagner de quoi se donner un jour le repos si durement acquis et pas pour se poser en tout pays comme *Notre-Dame de la Charité ambulante* — que l'annonce d'un spectacle à bénéfice ruine complètement d'avance les soirées à donner pour son propre compte et que cet acte de générosité devient un vrai et irréparable désastre pour la caisse de l'entreprise, qui, en somme, fait vivre un nombre de gens très respectables et dignes d'intérêt — qu'en un mot, on préfère donner une somme plus ou moins forte sur sa propre cassette.

Alors on vous regarde avec des yeux féroces dans lesquels le mépris ne se cache même pas et on fait une réputation indestructible d'avarice sordide et impitoyable.

Dans une longue carrière de théâtre je n'ai jamais connu d'artiste refusant de venir en aide à des malheureux; généralement elles accordent pour cela leur concours gratuit une fois par trimestre, soit quatre fois par an.

En mettant les cachets d'une grande étoile au chiffre de deux mille cinq cents francs en moyenne (je prends le minimum) cela fait la respectable somme de dix mille francs par an qu'elle abandonne aux pauvres.

Combien en donne l'organisateur?

Il se garde la meilleure place, presque toujours une loge, ne sort pas un centime de son gousset et daigne recevoir les remerciements des miséreux secourus.

Bien entendu, il vous laisse le soin d'organiser le spectacle, d'obtenir des rabais de tous les fournisseurs, de faire toute la besogne matérielle, se réservant exclusivement de soigner sa publicité personnelle et d'inscrire au débit de la recette des frais de voiture et de correspondance.

A ce propos il me revient à la mémoire une anecdote authentique de ma grande tournée avec Adelina Patti.

C'était à Vienne où nous donnions des représentations au Théâtre impérial. Mademoiselle Patti avait accepté, dans son contrat avec moi, une clause lui interdisant de prêter son concours pour quoi que ce soit, sans mon consentement.

Un jour je reçus la visite d'un trio de messieurs présentés par M. de X..., qui venaient me demander une représentation au profit d'un hôpital.

Le but m'étant sympathique je ne demandais pas mieux que d'y consentir. En voyant tous ces noms de millionnaires j'eus l'idée d'en faire profiter les pauvres et dis textuellement à ces messieurs:

« Comme vous savez, le cachet fixe de mademoiselle Adelina Patti est de dix mille francs par représentation. Si elle donne un spectacle pour vous elle perd une soirée payée, c'est donc en réalité une somme de dix mille francs qu'elle sort de sa poche pour venir en aide à vos protégés.

« Mes bénéfices s'élèvent (je suis prêt à vous le prouver par mes livres) à cinq mille francs par soir; j'estime le tort fait à mes représentations futures, par l'annonce de la vôtre, à un chiffre au moins égal: cela fait donc une autre somme de dix mille francs que je vais vous consacrer sur ma bourse personnelle quoique je sois loin d'être riche; tout l'honneur de la soirée va être pour vous; vous êtes tous millionnaires, versez *à vous tous* une somme de vingt mille francs et je vous laisse choisir le jour et la composition du spectacle. Ce sera une véritable fête pour les pauvres. »

A peine avais-je dit le dernier mot que ces messieurs prirent leurs chapeaux et quittèrent mon bureau sans répondre un mot et presque sans me saluer.

Je ne les ai jamais revus.

Impresario SCHURMANN

Cliché Mendelssohn (Londres). Typogravure Goupil, Paris.

MADAME ADELINA PATTI

TOILETTE DE CONCERT

Cliché W.-J. Kilpatrick (Belfast). Typographie Gaspel, Paris.

MISS MAY MARTON

(ENGLISH BURLESQUE ACTRESS)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

1899 OCTOBRE N° 22

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . . . 28 fr.

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

Cliché Aimé Dupont (New-York). Typographie Gaspel, Paris.

CORA URQUHART POTTER

ÉDITEURS : Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX NET : 2 fr. ; Étranger, 2 fr. 50

Compagnie Coloniale

CHOCOLATS

de Qualité Supérieure

Thés

Une seule Qualité. Qté Supérieure

Composée exclusivement de Thés Noirs

Entrepot Général
19 Avenue de l'Opéra. Paris

Dans toutes les Villes chez les Principaux Commerçants

LE THÉATRE

N° 22 — Octobre 1899

SOMMAIRE :

LE MOIS THÉATRAL, par M. Henry Fouquier.

Le Théâtre à New-York :

CATHERINE, au Garrick Theatre, par M. Paul Perret.
THE CHRISTIAN, au Garden Theatre, par M. Frank E. Burton.
THE TERMAGANT, au Garrick Theatre, par M. H. A. MacShore.
THE LIARS, à l'Empire Theatre, par M. P. A. Hunt.
THE MUSKETEERS, au Broadway Theatre, par M. C. A. Bradel.
NATHAN HALE, au Knickerbocker Theatre, par M. P. W. Henry.

HORS TEXTE EN COULEURS

CATHERINE.— Miss Elsie de Wolfe. Miss Annie Russel, Mr. Frank Worthing.
THE MUSKETEERS.— Miss Bates, Mr. James O'Neil.

Cliché Byrne (New-York). LADY ROSAMUND TATTON (Miss Annie Irish) LADY JESSICA NEPEAN (Miss Isabel Irving)

EMPIRE THEATRE. — **The Liars**

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

Le Mois Théâtral

LA RÉOUVERTURE DES THÉATRES

Presque tous les théâtres de Paris ont fait leur réouverture. A peine reste-t-il quelques retardataires, qui ont pris jour déjà. Jadis, la saison théâtrale recommençait d'une façon régulière, à la date du premier septembre. Mais, en ceci comme en tout, il a fallu suivre la mode et le changement de nos mœurs, qui vont à tout prolonger et retarder. C'est ainsi qu'au grand désespoir de mon regretté ami Sarcey, dont je me fais un triste devoir de rappeler ici le souvenir, le spectacle qui commençait autrefois vers sept heures, ne s'ouvre plus guère qu'avant neuf heures, nous contraignant à de trop tardifs couchers. De même, les Parisiens qui vont en villégiature partent tard et rentrent de même. Si bien que ce n'est guère que dans le mois d'octobre que la vie théâtrale reprend toute son intensité.

Il faut cependant mettre à part quelques théâtres qui, suivant le conseil de ce même Sarcey, ne ferment pas leurs portes et satisfont aux besoins des étrangers et des Parisiens sédentaires. Tels ont été le Théâtre des Nouveautés, où la *Dame de chez Maxim* a continué, avec force hardis trémoussements, à déclarer que le vieux général « n'était pas son père », le théâtre de l'Ambigu et celui de la République. L'Ambigu a continué à donner des représentations de drames joués l'hiver, auxquels il a fait succéder une nouveauté qui tient encore l'affiche : *Cogne-Dur*. Ce drame de M. Michel Carré n'est pas sans mérite. Il nous raconte la lutte, dans une âme violente d'ouvrier de la campagne, entre l'amour passionné de la vie libre du braconnier et le devoir de la famille. C'est une sorte de tragédie populaire, fort appropriée au public de l'Ambigu. Quant au Théâtre de la République, il multiplie les œuvres nouvelles, ce dont il faut le louer. C'est ainsi qu'au *Roi des Gascons* a succédé *Roulebosse le Saltimbanque*, drame de M. Esquier qui, comme un certain nombre d'acteurs, poursuit, en se faisant auteur dramatique, la double gloire de Molière et de Shakespeare. Il est rare que les pièces écrites par des comédiens n'aient pas quelques qualités scéniques. C'est le cas de *Roulebosse* où, sobrement et avec une louable préoccupation littéraire, l'auteur a opposé à un honnête saltimbanque un fils perdu par l'ambition de réussir : *per fas et nefas*. Malheureusement, avec l'*Auvergnate*, qui a succédé à *Roulebosse*, nous retombons dans le *mélo* de facture, avec ses ordinaires banalités.

En outre de ces théâtres qui ont volontairement couru les risques d'une campagne d'été, on sait que l'Opéra et la Comédie-Française ne ferment jamais leurs portes. Mais, pendant la belle saison, ils marchent avec le répertoire et ne donnent pas d'œuvres nouvelles. Il faut cependant signaler, à la Comédie, en attendant *Frou-Frou* promise, une importante reprise de *Maître Guérin*. J'ai une grande tendresse d'esprit pour cette comédie, comme pour toutes les œuvres qui opposent l'honneur, l'intelligence, les nobles qualités de l'homme au despotisme de l'argent et à la passion de l'acquérir par tous les moyens. Le fonds de la pièce d'Augier est, à ce point de vue, resté d'une saisissante actualité. Mais si les idées honnêtes et généreuses d'Augier sont toujours de mise et bonnes à exprimer, on a pu constater que l'expression en avait légèrement vieilli. A l'intérêt que garde néanmoins ce drame, noble et poignant, malgré quelques « cheveux blancs », se joignait l'intérêt d'une distribution presque entièrement nouvelle. A part M. Baillet, qui avait joué déjà le personnage de Lecoutellier et qui y est excellent, la distribution était renouvelée. Madame Baretta jouait Francine et Mademoiselle Marsy tenait le joli rôle de la veuve, où elle a été charmante. Madame Kolb, abordant les emplois où excellait Madame Pauline Ganger, a représenté avec un grand art de composition la figure résignée de Madame Guérin. M. Paul Mounet a bien exprimé la foi naïve et quasi mystique de l'inventeur Desroncerest, et M. A. Lambert a succédé à M. Worms dans le rôle de l'honnête colonel, rôle un peu vieilli. Quant à Maître Guérin, le terrible notaire de campagne qui respecte la loi, puisqu'il la tourne, il avait été réclamé par M. Leloir, qui l'a composé avec beaucoup d'intelligence. Mais il a paru qu'il y mettait un peu de sécheresse et que le côté campagnard du personnage, comportant une pointe de bonhomie hypocrite, n'avait pas été indiqué par lui, comme il le fut jadis, de si magistrale façon, par M. Got.

L'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique se font concurrence, donnant l'un la *Vie de Bohème*, l'autre la *Bohème*. Mais, de ces deux opéras-comiques, l'un est connu et a été apprécié déjà, et l'autre n'est pas joué encore à l'heure où j'écris : ce qui ne me permet que de les signaler. Je ne saurais m'arrêter davantage sur les pièces données pour la réouverture de certains théâtres et qu'on y jouait au moment de leur fermeture. C'est ainsi que l'Odéon a continué le succès de *Ma Bru !* la très jolie comédie de MM. Fabrice Carré et Paul Bilhaut, que le *Vieux Marcheur* continue à marcher aux Variétés, et d'un bel entrain, que le Théâtre-Antoine joue les *Gaîtés de l'Escadron*, tandis que le Théâtre-Déjazet a repris le *Roi Koko*, une folie de jeunesse de M. Bisson, et que la Gaîté a fait sa réouverture avec une très heureuse reprise des *Mousquetaires au Couvent*, qui ont, une fois de plus, très bien réussi. Il ne me reste qu'à parler des trois ou quatre nouveautés qui ont marqué le début de la saison.

Le Théâtre-Cluny nous a donc donné, voici quelque temps déjà, une comédie-vaudeville de M. J. Margelès : *le Petit Puceron rouge*. C'est l'histoire d'une caravane d'administrateurs et de savants qui sont partis en campagne pour étudier et détruire un petit insecte malfaisant qui fait périr les fleurs de la Côte d'Azur. Il va de soi qu'ils ne détruisent rien du tout, mais que les maris de la bande sont couverts de ridicule et que les amoureux s'épousent à la fin. Ces trois actes, un peu fous, — mais la folie est la sagesse de Cluny ! — ne manquent pas d'agrément et d'esprit. Mais, après une honorable carrière, la pièce quitte l'affiche ces jours-ci, ce qui me dispense de la raconter. Je ne crois pas non plus qu'une longue carrière soit réservée à la *Demoiselle aux Camélias*, par laquelle le théâtre des Bouffes-Parisiens a inauguré la saison nouvelle. La musique de M. Missa, il est vrai, n'est pas du tout dépourvue d'agrément. La symphonie est soignée et adroite. Il y a quelques jolies chansons, et, souvent, d'heureuses réminiscences des maîtres, avec une pointe spirituelle d'esprit parodique. Et tout ceci est agréablement chanté par deux bonnes « divettes », Mesdames Mariette Sully et Tariol-Baugé. Mais la qualité de la musique ne suffit pas pour l'opérette, où l'intérêt de l'action et l'esprit ou la belle humeur du dialogue ont une importance considérable. Il me paraît que, pour cette fois, les auteurs de la *Demoiselle aux Camélias* se sont trompés, commettant cette erreur initiale et irréparable de croire qu'il y avait un sujet de pièce là où il n'y en avait pas. Et, pour juger ce livret, qui est plein de vieilleries, j'emprunterai à mon tour cette vieille formule : que c'est l'erreur de deux hommes d'esprit, — MM. Adenis, — qui prendront leur revanche.

Le début de la saison dramatique ne nous a donc apporté, en réalité, que deux œuvres nouvelles importantes : *la Mouche*, au Palais-Royal et *la Bonne Hôtesse*, au Vaudeville.

La Mouche, pièce en quatre actes et cinq tableaux, de M. Antony Mars, appartient franchement au genre du théâtre gai, dont la prétention est seulement de nous distraire et de nous faire rire, chose à laquelle l'auteur a réussi. Sa *Mouche*, c'est un mouchard, de ceux qui sont destinés à être pendus, disait La Fontaine : mais les choses ont changé depuis son temps ! le mouchard s'appelle Pidoux. C'est le meilleur agent du chef adjoint de la police, Bricard. Mais, pour l'heure, Bricard n'emploie Pidoux qu'à une innocente opération et à une besogne aimable. Il s'agit de lui faire gagner un pari. Bricard (qui a une très jolie femme, Cyprienne) est lié d'amitié avec le beau lieutenant Margency, qui fait la cour à sa femme, naturellement. Et, Margency ayant émis devant lui des doutes offensants sur l'adresse des policiers, Bricard lui a parié cent louis qu'il lui dirait le soir tout ce qu'il avait fait dans la journée. Margency tient le pari — et s'en repent tout aussitôt. Car, ce même jour, Cyprienne qui lui résistait jusqu'ici, férue de jalousie, a consenti à aller le retrouver à Ville-d'Avray, au cabaret discret de Cabassol. Beaugency s'est donc créé cette situation, déplorable pour un homme en bonne fortune, mais excellent point de départ pour un vaudeville, de se faire filer, le sachant, sur l'ordre d'un mari, qui est du métier et qui possède à sa disposition les ressources de la police.

Cependant, Cyprienne partie, sous prétexte d'aller voir une vieille tante malade, Bricard donne ses audiences. Il reçoit la visite d'une tireuse de cartes, la mère Jupin, propre tante de l'agent Pidoux, qui lui offre d'entrer dans la police, ce qu'il accepte. Car, en prédisant aux gens l'avenir incertain, on apprend souvent d'eux, avec certitude, le passé. Puis c'est le tour de la belle Ernesta, danseuse de corde très suggestive, qui, en outre qu'elle a des difficultés avec son directeur et a besoin de recourir pour cela au chef adjoint, a perdu un bracelet chez Cabassol et compte sur Bricard pour le retrouver ou le remplacer. Enfin, c'est Pitoizel, un ami de Bricard, qui vient faire ses confidences au policier et réclamer ses bons offices. Il est persuadé que sa femme Alice le trompe et il a cette idée, dépourvue de philosophie, de vouloir s'en assurer. La chose n'est d'ailleurs que trop vraie. Mais, tandis que c'est Desgattières, un joli « détaché d'Ambassade », qui est l'amant d'Alice, Bricard s'imagine que c'est Margency. Policier subtil, mais mari aveugle...

Il est bien clair que ceci doit nous mener chez Cabassol et que nous y entrerons dans le domaine du quiproquo à jet continu. Voici venir Desgattières et Alice, puis Bricard et Pitoizel, Bricard conduisant Pitoizel chez Cabassol parce qu'il sait qu'Alice devait aller chez Durand : mais les amoureux ont changé d'avis et sont venus se jeter dans la gueule du loup, chose qu'ils ont en commun avec les conspirateurs ! C'est, enfin, Margency, bientôt suivi de Cyprienne, et aussi de la « mouche », du subtil Pidoux qu'il a cru « semer » dix fois et qui dix fois reparaît, sous les déguisements les plus divers et les plus imprévus.

Depuis l'acte des Marronniers, du *Mariage de Figaro*, chef-d'œuvre initial du théâtre de quiproquo, tout troisième acte doit être, dans les vaudevilles, une sorte de quadrille, dont la figure essentielle est le changement de dames. Les auteurs contemporains, Hennequin, Bisson, Feydeau ont porté cet art à son comble. M. Mars y a montré un égal tour de main. Mais on ne saurait raconter tant d'aventures multipliées, donnant l'impression d'un kaléidoscope sans cesse en mouvement. Il faut faire de la critique des résultats... Le résultat, ici, c'est que Pitoizel croit Bricard trompé par sa femme, que Bricard est convaincu que Pitoizel l'est par la sienne, que Margency se croit découvert et que la mouche Pidoux, seul à ne pas avoir la berlue, est bien sûr d'avoir vu « la patronne » en cabinet particulier, avant le dessert, d'ailleurs et en étant restée aux écrevisses.

La conclusion, c'est que Bricard, rentré chez lui après mille aventures, veut avoir la satisfaction de toucher le pari qu'il a gagné au lieutenant. Pour cela, dans une scène de haut comique, Bricard exige que Pidoux fasse la lecture de son rapport devant Margency, Cyprienne et Alice, qui sont sur les épines, car le chef a ordonné que la « mouche » ne taise aucun détail et aucun nom. Heureusement Pitoizel arrive, et Bricard interrompt la redoutable lecture. Il faut cependant un nom à cette femme qu'on a vue, chez Cabassol, passer de cabinet en cabinet et d'amoureux enamoureux. Ce sera la danseuse de corde Ernesta... Elle en a vu bien d'autres !

Ces gaies imaginations sont servies par une bonne interprétation, où figurent MM. Lamy, Raimond, Hurteaux et MM. Boisselot et Hamilton, excellentes recrues nouvelles du théâtre du Palais-Royal. Les femmes sont Mesdames Medal, Grimault, Marsay et, nouvellement engagée aussi, une duègne comique excellente, Madame Berthe Legrand.

Il y a un vaudeville aussi et fort gai, dans la pièce que MM. A. Janvier et Ballot ont fait jouer au Vaudeville : *La Bonne Hôtesse*, mais il y a aussi une comédie de mœurs et une peinture de caractères. Et, peut-être, ce qu'on peut critiquer surtout, c'est l'accumulation de ces éléments divers, qui se servent quelquefois et se nuisent quelquefois aussi. La « bonne Hôtesse » est une baronne Boislin, vraiment titrée, riche, femme du monde, dont les aventures restèrent assez décentes pour être acceptées et qui est la reine d'un monde particulier dont son salon est le plus frappant exemplaire. Ce n'est pas le demi-monde. Les femmes y ont des maris et n'y sont pas vénales. C'est, nous disent les auteurs, le monde où l'on ne s'ennuie pas. Le *flirt* est l'occupation de tous ceux qui y fréquentent. On en fait la théorie dans des conversations un peu précieuses. Et, comme à l'Hôtel de Rambouillet ou chez les précieuses de Molière, on y voyage sur la carte du Tendre et on s'y intéresse aux amoureux, au détriment des maris qui ont toujours tort. La baronne, en un mot, par ce charme que les femmes trouvent, à un certain âge, à s'intéresser aux choses de l'amour pour le compte d'autrui, est une terrible marieuse... de la main gauche. Dans ce monde, qui a de la *respectability* sans être respectable, André Fabert a mené sa jeune femme Lucienne, qui y retrouve un homme jadis vu de bon œil par elle, quand elle était jeune fille, mais qui lui a vilainement préféré, pour l'épouser, une veuve très riche, payant de sa fortune le titre de noblesse que lui apporte son mari, le marquis de Soltray. Ceci a détaché Lucienne, d'âme délicate, de son flirt d'autrefois. Mais « la bonne hôtesse » est là ! Elle excuse, elle innocente le marquis, qui, dit-elle, a obéi à sa mère pour qui il s'est sacrifié, la mort dans l'âme. Si bien que les souvenirs d'autrefois remontent au cœur de Lucienne et que l'honneur marital d'André commence à courir quelque danger. Ce danger, André le voit. Et, usant de son autorité, il veut arracher Lucienne au monde où il craint de la voir bientôt perdue pour lui. Ici éclate la révolte. Lucienne est comme le sont beaucoup de femmes qui, malgré la délicatesse de leur âme, n'ont pas le sentiment d'être coupables tant qu'elles ne l'ont pas été tout à fait. Elle restera donc dans la villa de la Baronne, où les mondaines attendent un prince de Transylvanie pour qui elles doivent jouer la comédie — et toutes les comédies... Mais Robert recourt, ici, à un moyen très joyeux, mais qui est un peu bien un moyen de comédie. Il invente une dépêche du prince qui, frappé d'un deuil, veut arriver incognito chez la baronne seule... En l'absence de celle-ci, la maison se vide : et c'est une fin d'acte vaudevillesque, mais fort drôle, que la déconvenue du visiteur et la fureur de son hôtesse !

Cependant, le départ de Lucienne n'a rien arrangé. André l'exaspère par les reproches d'une jalousie qu'elle tient pour injuste et, résolue enfin à se séparer de lui, elle quitte la maison en prévenant le marquis de Soltray de sa résolution. Où aller ? Parbleu ! Chez « la bonne hôtesse », toujours heureuse de jouer son rôle dans un drame d'amour. Mais, là, André vient rechercher Lucienne. Il se présente sous un prétexte, en réalité conduit par son amour, qui n'est pas mort. Devant la baronne, son cœur éclate enfin. Il trouve les accents de la passion vraie. Et la scène est délicieuse, où l'on voit « la bonne hôtesse » stupéfaite à s'apercevoir que le vrai amant, l'amant sincère, peut parfois être le mari. Ceci est un des jolis « revirements » que j'aie vus au théâtre, car il tient tout entier à des raisons morales. Une difficulté reste cependant. La lettre écrite par Lucienne au marquis. Mais cette lettre, qui a amené une provocation d'André, n'est pas arrivée à son adresse. La marquise l'a interceptée et la rend, après avoir donné à son triste mari le choix entre la soumission ou la rupture qui le ruinerait. Le marquis n'hésite pas... Et, bien guérie de son voyage à travers la sentimentalité sans sérieux, Lucienne pardonnée va retrouver l'amour là où il est le plus vrai et le plus durable.

Il se peut que cette très jolie comédie ne connaisse qu'un succès limité au public des amateurs et ne s'étendant pas à la foule qui assure les centièmes. Ceci, surtout, par cette raison, que les auteurs, restant très fins et très nuancés dans leur peinture d'un coin un peu spécial du monde parisien, ne l'ont pas, pour la foule, dessiné en traits assez frappants ou éclairé d'une lumière assez vive. Néanmoins, malgré cette faiblesse l'œuvre est des plus distinguées et doit plaire au moins à « ceux qui sont d'ici », disait Molière. Elle est, de plus, montée et mise en scène avec infiniment de soin et de goût, et jouée avec beaucoup de talent par la troupe du Vaudeville. La belle humeur souriante de Madame Magnier ôte au personnage de « la bonne hôtesse » ce qu'à première vue et insuffisamment expliqué ou compris, il pourrait avoir parfois d'un peu déplaisant. C'est, en réalité, l'entremetteuse par bonté de cœur et travers d'esprit, caractère nouveau au théâtre, ce qui suffit déjà à la louange des auteurs. Madame Thomassin est supérieure dans son rôle de Lucienne. Avec elle et à un rang moins élevé, quoique avec bien du mérite encore, il faut citer Madame Caron, puis Mesdames Avril, Andral, Deuilly, Dortzal. Les hommes sont MM. Grand, Gauthier, Numa, Gildès. Et, par-dessus tout, M. Huguenet. Celui-ci joue le personnage d'un médecin, quelque peu charlatan et beaucoup parasite, un de ces tristes complaisants mondains qui paient l'hospitalité reçue en services suspects, personnage qui — c'est un défaut de la pièce — n'est pas très utile à l'action. Et cependant, il remplit la scène dès qu'il y paraît. C'est que M. Huguenet est un artiste admirable qui croira désormais cette chose si vraie qu'il n'y a pas de rôle mauvais ni insuffisant pour un grand acteur.

HENRY FOUQUIER.

Cliché Byron (New-York). CATHERINE VALLON (Miss Annie Russel) — DUKE DE COUTRAS (Frank Worthing)

LE THÉATRE A NEW-YORK

Garrick Theatre

CATHERINE, A COMEDY IN FOUR ACTS BY HENRI LAVEDAN.

Catherine a passé la mer; pour elle, ce n'est pas une grande aventure, et bien plus extraordinaire fut celle qui, de la fille du bonhomme organiste, pauvre petite maîtresse de piano, courant le cachet, fit une duchesse.

La pièce de M. Henri Lavedan a été jouée au Garrick Theatre de New-York, et n'y a pas rencontré moins bel accueil que naguère sur la scène de notre maison de Molière. En deux mots, rappelons le sujet.

Le duc de Coutras est mort, laissant à sa veuve un fils et une fille, avec des instructions très précises et très élevées sur la direction qu'elle doit leur imprimer dans la vie. Avant tout, il souhaite que la duchesse douairière accorde à son fils, le jeune duc et à sa fille Madeleine « la liberté du cœur ». En conséquence, le duc s'avise d'aimer Catherine Vallon; la douairière lui dit : « Épouse-la donc; tu feras une sottise suivant l'opinion du monde, mais en même temps une action généreuse qui peut te rendre heureux. » Le duc a le tort de pousser la générosité plus loin que l'amour ne le commande; Catherine qui, par son courage et son travail, faisait en grande partie vivre sa famille, trouve tout naturel de s'en faire suivre dans la prospérité inouïe de son existence nouvelle. Voilà donc la famille Vallon installée dans la résidence seigneuriale de La Rive ; elle se compose d'abord du vieil organiste, qui s'y trouve bien et le laisse voir avec trop de simplicité; de sa fille cadette, maladive, et mélancolique; de ses deux garçons, qui se conduisent en poulains échappés dans cette grande demeure. Le duc en est promptement incommodé, ce qui, dans le jeune ménage inégal, introduit bientôt une contrainte.

Ce petit désaccord — très sourd — ne serait que passager, la saison de la villégiature n'étant pas éternelle ; mais la vicomtesse de Grizolles, qui est la cousine germaine du duc, arrive au château ; elle a de tout temps aimé le beau cousin elle surprend quelques indices de léger refroidissement entre les époux, et sa passion secrète se ranime. Encore une fois elle va se heurter à l'indifférence du jeune homme; son cœur éclate, son secret lui échappe, et il faudrait vraiment que le duc fût de pierre pour

Cliché Byron (New-York) — DUKE DE COUTRAS (Mr. Frank Worthing) — HÉLÈNE, VISCOUNTESS DE GRISOLLES (Miss Elsie de Wolfe) — CATHERINE VALLON (Miss Annie Russel) — *Typographie Goupil, Paris.*

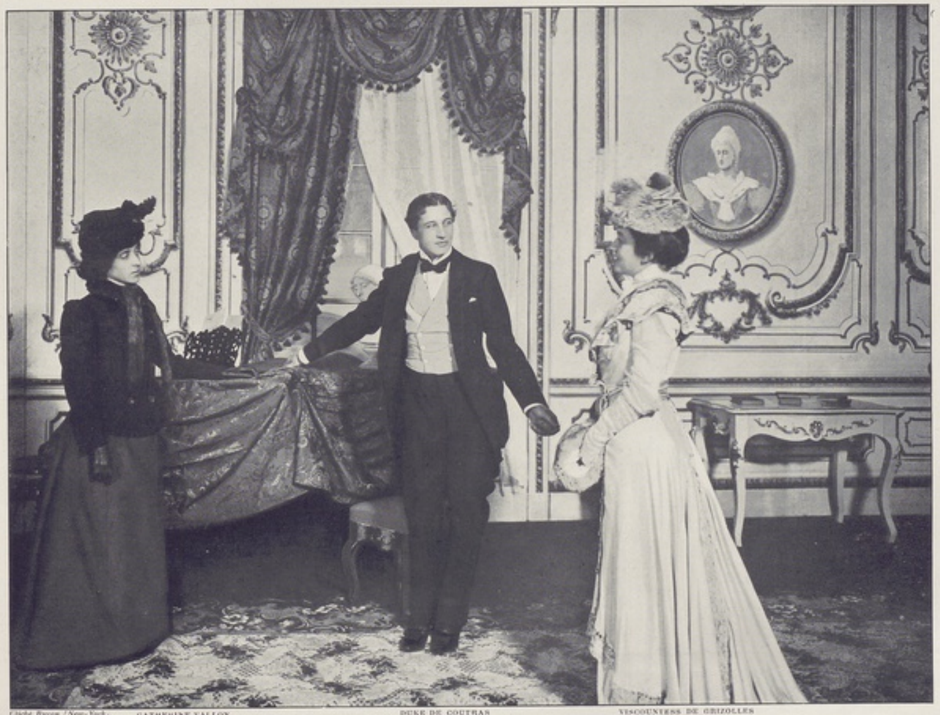
GARRICK THEATRE

CATHERINE

recevoir, sans en être ému, cet aveu brûlant en plein visage. L'amoureuse, éperdue, tombe dans ses bras ; Catherine veillait et les surprend. C'est un coup de théâtre ; on verra tout à l'heure que les metteurs en scène du Garrick Theatre en ont tiré le plus beau parti.

Catherine, très fière, pardonnerait à son mari ce semblant d'infidélité, s'il ne l'avait prise pauvre et dans une condition inférieure ; trop facilement indulgente, elle serait accusée d'aimer surtout les biens qu'il lui a donnés. Elle va donc quitter le château. C'est en ce moment qu'intervient le personnage romanesque par excellence. Georges Mantel est un savant obscur, un philosophe sentimental qui, naguère, avait obtenu de Catherine, qu'il aime, la promesse d'être sa femme ; devant ce merveilleux coup du sort qui devait élever si haut la fille de l'organiste, il a généreusement rendu cette promesse, en héros du sacrifice. La fortune et le bonheur de la jeune duchesse ont donc été, jusqu'à un certain point, son ouvrage. Il ne souffrira pas qu'elle le détruise. C'est lui qui va la ramener au mari.

Telle est, dans ses grandes lignes, sans tenir compte des incidents et des figures accessoires, la marche de cette heureuse pièce. La mémoire du lecteur est désormais avertie, il saisira sans peine les différences qui vont lui être signalées entre l'interprétation américaine et l'interprétation française. Il en est une qu'on doit faire observer tout d'abord, en un endroit — important — de la mise en scène, parce qu'elle est caractéristique de la diversité des mœurs dans les deux pays. On sait avec quel soin attentif l'illustration est dirigée dans le *Théâtre;* elle reproduit les tableaux qui parurent avoir le plus d'action sur le public



Cliché Byron (New-York). CATHERINE VALLON (Miss Annie Russel) — DUKE DE COUTRAS (Frank Worthing) — VISCOUNTESS DE GRIZOLLES (Miss Elsie de Wolfe)

en même temps elle est habile à satisfaire le goût et les habitudes, et à ménager les susceptibilités du spectateur. Le goût américain et le goût français peuvent se rencontrer, et ce qui le prouve, c'est le succès égal de *Catherine* à Paris et à New-York. Mais ce succès flatteur peut n'être pas dû aux mêmes causes. Il y a bien plus que des nuances entre les mœurs familières des Américains et les nôtres.

Prenons la première des illustrations françaises, dans la livraison jadis consacrée à *Catherine*. Elle représente la douairière de Coutras entre ses deux enfants. La douairière, c'est Madame Pierson ; Mademoiselle de Coutras, c'est Mademoiselle Muller ; le duc, c'est M. Le Bargy. La mère vient de passer à son fils une lettre annexée au testament du feu duc ; le fils la lit à haute voix. C'est « l'instruction » paternelle que le mort écrivit pour l'éducation des orphelins, et dont le passage le plus frappant est cette recommandation de leur laisser « la liberté du cœur ». Le public ne doute point que le jeune duc ne s'apprête à en user ; Mademoiselle Catherine Vallon a été nommée dans cet entretien familial. Tout de suite il est bon de faire connaître l'heureuse fille qui aura le profit de la mésalliance romanesque, car il ne faut point disputer sur les mots, tout ceci est bien du « romanesque », et nous ramène au temps où les rois épousaient des bergères. La deuxième illustration française va donc donner le portrait de Catherine (Mademoiselle Lara).

On ne verra point la duchesse mère de Coutras dans l'illustration américaine. Le théâtre en Amérique, et d'ailleurs en An-

gleterre, fait peu d'état des vieilles personnes; moins sensible peut-être que le nôtre au talent sous toutes ses figures, il recherche avant tout la beauté dans l'actrice. Ajoutons qu'en Amérique il n'y a point de douairières parce qu'il n'y a point de grandes lignées de noblesse; de mésalliances, pas davantage, au sens français du mot. Ce qu'on y trouve et ce qui n'est pas de chez nous, c'est la liberté féminine. Aussi qu'on se rappelle avec quelles précautions l'auteur français fait avancer son héroïne pour la mettre en présence du jeune duc et créer le tête-à-tête. La douairière est allée visiter ses pauvres, Mademoiselle Madeleine de Coutras est appelée près de sa nourrice mourante; le duc s'offre à recevoir Mademoiselle Catherine Vallon, qui va venir pour donner sa leçon de piano. La jeune fille se présente et veut se retirer à l'instant; elle cède, mais en tremblant, aux prières de ce jeune homme qui la retient; elle sent bien qu'elle se laisse aller à faire une chose « qui ne se fait pas ».

L'interprète américaine du rôle, la belle Miss Annie Russel, n'a pas à se préoccuper de cette nuance qui ne répondrait à rien au Garrick Theatre; aussi l'illustration nous fait-elle voir Catherine assise au piano, sur une autre prière du duc, qu'elle n'a pas

Cliché Byron (New-York). JEANNE (Miss Georgie Mendum) M. VALLON (W. J. Le Moyne) BLANCHE VALLON (Miss May Buckley)

eu la pensée même de repousser, et jouant du Chopin, la Catherine américaine est bien sûre de ne point faire mal. Le duc de son côté, M. Franck Worthing, n'a pas à faire sentir, comme M. Le Bargy à la Comédie-Française, une vague inquiétude de son personnage en ce moment psychologique; il ne craint pas de se donner des airs ridicules de séducteur. La séduction, telle que nous l'entendons, n'est pas chose d'Amérique où les filles savent se défendre; c'est chose latine. Le duc, accoudé au piano, écoute avec un amoureux recueillement. Qu'on veuille bien regarder cette première illustration, la diversité dont nous parlions tout à l'heure y éclate.

Miss Annie Russel, très brune, ne rappelle guère notre blonde Mademoiselle Lara; elle est coiffée de longs bandeaux à la Botticelli qui, chez nous, ne sont point de mise pour une maîtresse de piano, et qui lui feraient à l'instant perdre ses élèves; il paraît bien qu'en Amérique une fille n'est pas tenue de porter la livrée de sa petite condition. Mais une visite, d'ailleurs attendue et trop facilement oubliée, vient troubler le commencement de l'idylle. Voyez la seconde image. Catherine traite d'assez haut la vicomtesse de Grizolles, importune cousine; dans l'interprétation française elle se dérobe, rougissante et confuse. Il est évident que pour les spectateurs américains l'intérêt de la pièce va surtout résider dans la lutte de ces deux femmes que dénonce la mise en scène, car, dans le texte, rien encore ne la fait prévoir; le jeu de nos comédiennes, pas davantage. Le spectateur français ne pressent point du tout le combat qui s'allumera subitement au troisième acte et deviendra le ressort dramatique du dénouement.

La vicomtesse de Grizolles, au Garrick Theatre, c'est Miss Elsie de Wolfe. Les deux comédiennes semblent avoir bien compris que l'attrait du spectacle était en elles. Voyez l'image. Catherine surprend l'enlacement de son mari et de la belle cousine. A la Comédie-Française, il restait douteux que le baiser eût été

échangé; au Garrick Theatre, il va l'être. L'attitude de la Catherine américaine est plus ironique et méprisante que ne le fut celle de la Catherine française; Mademoiselle Lara, très jeune, s'est tenue dans la bonne mesure.

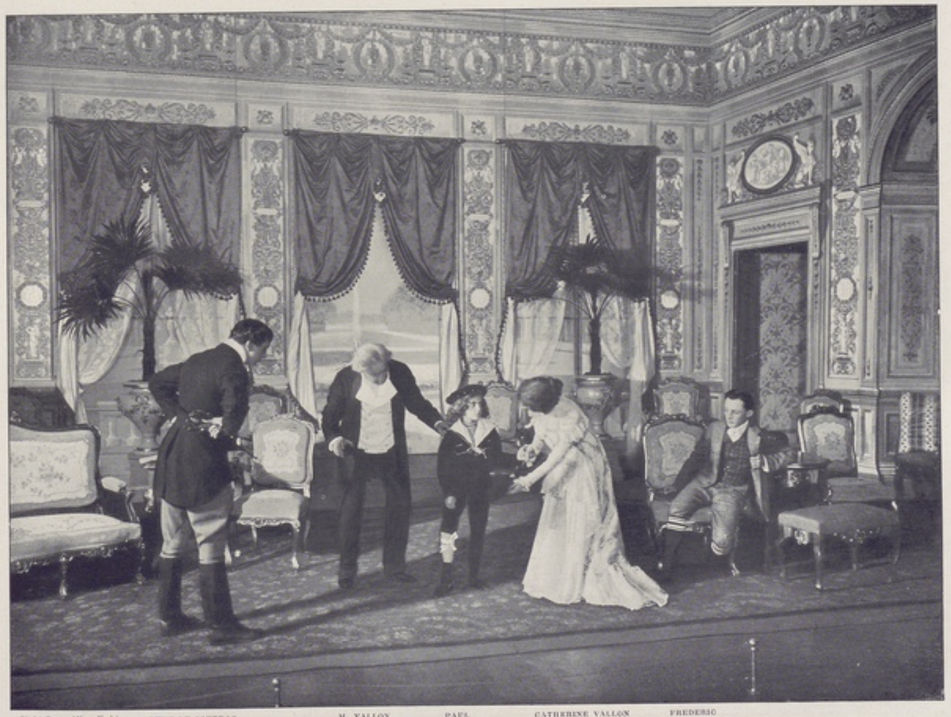
La différence ici est donc encore sensible; elle s'accuse plus fortement en d'autres parties. Qu'on étudie l'image qui présente le bonhomme Vallon et ses deux filles dans leur maigre logis, et que nos fidèles habitués, collectionneurs du *Théâtre*, la comparent à l'image correspondante dans cette livraison de février 1898, à laquelle nous les avons déjà, ci-dessus, renvoyés.

Ils observeront avec quelle précaution encore l'illustrateur de la version américaine présente le tableau de la pauvreté; serait-il peu agréable aux Américains? Peut-être, et cela pour une raison qui n'est pas inhumaine, parce que dans leur pays encore neuf, si largement pourvu de tout l'outillage moderne, et offrant à l'initiative tant de ressources et de bonnes chances, le pauvre, laborieux et hardi, peut bien plus aisément que sur notre vieille terre s'élever au-dessus du malheur de son état. Chez nous, le spectacle de la médiocrité, même de l'indigence, est, au contraire, assez recherché; nous ne manquons point de bonnes gens qui versent — en pensée — une larme fraternelle dans la soupe du pauvre, et, d'ailleurs, n'en perdent pas une bouchée de la poularde qu'on leur sert à leur propre dîner. Les tableaux de la misère sont assez à la mode sur nos planches, et la Comédie-Française elle-même cède à ce généreux entraînement, bien qu'ordinairement la représentation de la « petite vie » n'y réussise guère. On peut même rappeler qu'à la « première » de *Catherine*, le public hésita devant le deuxième acte qui se passait chez l'organiste. Le succès parut également incertain durant la première partie du troisième acte, qui fait voir les Vallon installés au château. N'est-ce pas assez, disait-on, que le jeune duc ait épousé cette petite Catherine? Avait-il besoin d'épouser toute la famille?

Ce sentiment qui, sans doute, est assez américain, paraît avoir été bien rendu par la dernière illustration que le lecteur a sous les yeux. Le plus jeune des petits Vallon, qui est un méchant touche-à-tout, vient de détériorer un objet précieux; sa sœur et son père le gourmandent doucement; mais le duc américain, Frank Worthing, paraît bien près de l'emportement; le duc français, Le Bargy, ne témoignait que de l'impatience. Celui-ci se contient mieux; ses habitudes d'éducation l'y obligent.

N'est-il pas vrai que toutes ces différences offrent de l'intérêt et méritaient d'être signalées? Nous l'avons cru. Il y a désormais une *Catherine* française et une *Catherine* américaine; c'est la même, et pourtant elles sont parfois dissemblables. Chemin faisant, dans ce court travail, nous avons laissé voir que les Américains n'ont nul besoin de nous emprunter les secrets de la mise en scène; ils en ont l'habileté très indépendante. Beaucoup d'observations seraient encore à faire sur l'allure et le jeu des acteurs; ils semblent avoir moins de correction peut-être et plus de spontanéité, ils ne sont pas embarrassés par cet ensemble de règles ou de conventions transmis d'âge en âge, et que nos gens de théâtre appellent « la tradition ». S'ils ont, eux aussi, une « tradition », elle leur vient plutôt d'Angleterre. En somme, ils possèdent un art dramatique, bien à eux, qui ne doit rien à personne.

PAUL PERRET



Cliché Byron (New-York). DUKE DE COUTRAS (Mr. Frank Worthing) M. VALLON (W. J. Le Moyne) PAUL (Gretta Carr) CATHERINE VALLON (Miss Annie Russel) FREDERIC (Francis Sedgwick).

Cliché Byron (New-York). THE HON. JOHN STORM (Mr. Joseph Haworth) BROTHER PAUL (Mr. Frank J. Keenan)

GARDEN THEATRE

THE CHRISTIAN, A PLAY IN FOUR ACTS BY HALL CAINE

Il y a environ deux ans, M. Hall Caine, un romancier anglais fort connu, publia un livre intitulé *The Christian*, qui fit sensation et a, s'il faut en croire la chronique, rapporté à son auteur la somme rondelette de 600,000 à 700,000 francs. Le succès du roman, en Amérique, fut égal à celui qu'il avait obtenu en Angleterre, et M. Hall Caine se décida à tirer un drame de son livre. C'est l'Amérique qui a eu la primeur de cette œuvre, bien que, pour assurer en Angleterre ses droits d'auteur, M. Hall Caine ait dû, conformément à la loi anglaise, en donner une représentation, qui eut lieu, si je ne me trompe, devant quelques amis, à Douglas, dans l'île de Man, où M. Hall Caine possède un fort joli château.

The Christian fut joué d'abord à Albany, puis à Washington, puis à Providence et, après avoir été représenté dans diverses autres villes, il l'a enfin été à New-York, où le succès fut très grand. Donné d'abord au Knickerbocker Theatre, le 10 octobre 1898, le *Christian*, au bout de quelques semaines, fut joué aux environs de New-York, et revint définitivement au Garden Theatre, où il tint longtemps l'affiche.

Je viens de dire que le succès du *Christian* en Angleterre, en Amérique et dans tous les pays de langue anglaise, avait été très grand. La vérité est que jamais roman moderne n'a eu un aussi grand nombre de lecteurs. Il devait en être ainsi d'un livre qui promène le lecteur des bas-fonds londonniens au cabinet du premier ministre, en passant par les salons et les clubs aristocratiques. Ici, nous sommes chez un dignitaire de l'Église anglicane; là, dans un de ces prétendus clubs de nuit, qui ne sont que des lieux de débauche; plus loin, c'est dans les coulisses d'un café-concert et d'un théâtre que M. Hall Caine nous fait pénétrer, en nous initiant au langage pittoresque et imagé de demoiselles qui nous racontent leurs péchés mignons... et les autres; plus loin encore nous entrons avec l'auteur dans un monastère, puis dans un hôpital, d'où nous le suivons dans les ruelles hideuses de Londres où nous assistons à des scènes d'orgie, de violence et de crime.

Quels tableaux et quels parfums! Les uns et les autres sont violents et capiteux. M. Hall Caine a la main lourde; quand il nous entraine dans le boudoir ou la loge d'une actrice, il ne se

Cliché Falk (New-York). *Typogravure Goupil, Paris.*

THE CHRISTIAN
MISS VIOLA ALLEN
Rôle de *Glory Quayle*

contente pas de nous faire respirer la poudre de riz, il nous met le nez dedans. Il secoue les tentures d'où s'échappent de vagues relents de patchouli et de champagne, de thé et de whisky, de cigarette et de pipe. Tout cela attire et repousse à la fois, mais le talent de l'auteur est tel, que, malgré soi, on le suit jusqu'au bout, quitte à le quitter avec une forte migraine et un goût désagréable dans la bouche.

Ce mélange de scènes profanes (oh! combien!) et aristocratiques, où le monde du théâtre et celui de l'église se confondent, présente un tableau très réussi des mœurs de certaines classes de la société anglaise.

Bien que la pièce de M. Hall Caine soit tirée de son roman, elle n'en a pas reproduit strictement tous les incidents, ce qui eût été impossible; mais il faut, pour suivre le drame, connaître les personnages du roman, et c'est le cas de tous les spectateurs américains.

Voici donc, en quelques mots, ce que sont le livre et la pièce, qui portent entièrement sur la différence des caractères du héros et de l'héroïne.

Glory Quayle, le personnage principal de la pièce, est la fille d'un pasteur protestant, orpheline de très bonne heure et élevée par son grand-père, un pasteur aussi, dans un petit et humble presbytère de l'île de Man. Glory Quayle grandit un peu en sauvageon; à courir dans les champs, à escalader les rochers, à errer

Cliché Byron (New-York). GLORY QUAYLE (Miss Viola Allen) LE PÈRE LAMPLUGH (Mr. B. J. Dillon)

le long des grèves, elle a pris des allures garçonnières, qui se corrigent un peu quand, devenue jeune fille, elle sent l'amour vibrer dans son cœur. Elle est belle, fantasque, capable des sentiments les plus nobles et, en même temps, elle ne peut résister au moindre désir de séduire, au moindre plaisir. D'esprit de suite, aucun, si ce n'est quand il s'agit de se laisser aller au gré de ses caprices, de briller, de recevoir le doux encens de l'admiration et de l'adulation.

John Storm, le héros de la pièce comme du roman, est le fils d'un pair du royaume et le neveu du Premier ministre. Jeune homme, il a sauvé un jour d'une mort certaine Glory Quayle, qui s'était aventurée en pleine mer, sur une barque, en compagnie d'un gamin de son âge avec qui elle voulait jouer au Robinson, dans une île déserte.

Après avoir voyagé un peu partout, Storm revient à l'île de Man, dégoûté du monde et pris d'une espèce de monomanie religieuse. Il se déclare socialiste chrétien et, renonçant à la brillante carrière politique que voulait lui faire embrasser son père, il entre dans les ordres et part pour Londres où il est nommé vicaire d'une église aristocratique.

Nous retrouvons à Londres Glory et Storm. Glory est infirmière dans un hôpital. En dépit des conseils de Storm, elle court, en compagnie d'une autre infirmière, les bals d'étudiants en médecine, et se laisse faire la cour, un peu par bravade, un peu par perversité naturelle, un peu pour faire comme les autres. Naturellement, elle quitte l'hôpital, et devient chanteuse de café-concert, puis actrice et même étoile de première grandeur, grâce à la protection d'un certain Drake, qui est justement le gamin avec

qui elle a eu l'aventure de la barque, et qui, maintenant, est riche et lancé dans la société de Londres.

Pendant que Glory arrive ainsi à la renommée — en tout bien tout honneur — qu'elle est recherchée, admirée, choyée, Storm, qui trouve que le clergé anglican n'est pas assez humain, qu'il néglige les humbles et les misérables pour ne s'occuper que de flatter la vanité des riches, dont il cache et pardonne les erreurs et les fautes, entre dans un monastère de moines anglicans. Puis il revoit Glory, et son amour pour elle lui fait quitter la vie monastique. Il a une autre idée. Il veut aller dans une île du Pacifique, soigner les lépreux. Sa parole vibrante produit sur l'impressionnable Glory Quayle son effet ordinaire. C'est décidé, elle l'épousera, et ils iront tous deux soigner les lépreux. Quoi

Cliché Byron (New-York). LORD ROBERT URE (Mr. Jameson Lee Finney) THE HON. JOHN STORM (Mr Joseph Haworth) LE FRÈRE PAUL (Mr. Frank J. Keenan)

qui apprend le danger dans lequel il se trouve est, à son tour, touchée de la grâce. Elle renonce à la vie joyeuse et brillante. Elle revêt une petite robe de laine, laisse derrière elle bijoux et dentelles, et va se consacrer aux orphelins recueillis par Storm. Celui-ci est à toute extrémité et Glory, qui l'aime, l'épouse *in extremis*. Storm mourra heureux.

C'est sur cette donnée qu'est faite la pièce du *Christian*, et il va sans dire que, au point de vue du théâtre, c'est Glory qui est le personnage principal.

De même que le roman, la pièce a eu un succès énorme, sans précédent.

A la première, la salle était comble, et l'enthousiasme du premier jour ne s'est pas démenti un seul instant. En effet, ce drame attire, émeut, passionne. Malgré soi, on est intéressé aux aventures de Glory et de Storm, bien que celle-là paraisse parfois insupportable, et celui-ci animé de sentiments faux et d'idées utopiques.

Miss Viola Allen s'est révélée grande comédienne dans le rôle de Glory Quayle, et elle interprète admirablement la nature complexe de l'héroïne de M. Caine. Son rôle est bien composé et bien joué. M. J. Haworth s'est fort bien acquitté du rôle difficile de Storm, lequel n'est pas toujours sympathique.

La pièce a été admirablement montée, et les décors, notamment celui du prologue, qui se passe dans l'île de Man, sont fort beaux.

FRANK E. BURTON

Cliché Byron (New-York). BEATRIX (Miss Olga Nethersole)

Garrick Theatre

THE TERMAGANT, A PLAY IN FOUR ACTS BY LOUIS N. PARKER AND MURRAY CARSON

Miss Olga Nethersole, une actrice anglaise fort connue, a fait cet hiver une tournée en Amérique avec une troupe à elle et nous a joué les pièces de son répertoire qui comprenait une nouveauté, une pièce originale de MM. Parker et Carson, qui méritait et a obtenu un assez vif succès de curiosité, je veux parler de *The Termagant*, ce qui peut se traduire par *La Mégère*.

The Termagant est une pièce renaissance qui tient de l'idylle et du drame, aux prétentions littéraires, et qui procède à la fois de Shakespeare et de Boccace. De Shakespeare, comme fond, de Boccace, comme incidents secondaires.

Or, nous sommes à la Cour de Moya, en Espagne, en 1493. Vous verrez pourquoi tout à l'heure. Moya, qui n'est qu'une petite ville de la province de Barcelone, avait, parait-il, vers la fin du XVe siècle, une cour et un palais. Dans ce palais, habitait la princesse Béatrix qui régnait despotiquement sur la cour de Moya. Ce sont MM. Parker et Carson qui le disent, et il n'y a aucune bonne raison pour ne pas les croire.

Béatrix, qui aime à s'entourer de beaux jeunes gens et de belles jeunes femmes, à deviser d'amour et de poésie, est tout à fait une héroïne de Boccace. Elle tient des cours d'amour, où les précieuses et aimables créatures qui papillonnent autour d'elle tressent des guirlandes de fleurs dont elles enlacent leurs amoureux, trop heureux d'être ainsi captifs et soumis, et qui portent avec plus de bonne volonté peut-être que d'élégance les chaines parfumées, symboles du joug sous lequel ils sont placés. Juge suprême du tribunal d'amour, Béatrix condamne ceux et celles qui lui paraissent réfractaires au culte de Vénus, à l'adoration perpétuelle de Cupidon. La pénitence est douce.

Le tableau est joli, plein de couleur et de grâce et d'une atmosphère poétique. Mais nous ne tardons pas à voir que Béatrix n'est pas seulement férue d'amour, de vers et de chansons. Elle est fantasque, capricieuse, d'humeur changeante, et quand elle est contrariée dans ses projets, dans ses désirs, dans ses simples idées, elle devient terrible. Aux mots d'amour succèdent, sur ses lèvres, les paroles de colère et de haine. L'éclair luit dans ses yeux, sa fureur éclate, elle menace, elle ordonne, elle va jusqu'à l'injure : c'est la mégère.

Cliché Byron (New-York). BEATRIX (Miss Olga Nethersole) RODERIGO (Mr. T. B. Thalberg) *Typographie Gospel, Paris.*

LE THÉATRE A NEW-YORK

THE TERMAGANT

Acte II

Au commencement de la pièce, en écoutant distraitement le babil de ses jolies compagnes, elle est rêveuse. Elle suit, en imagination, un certain Roderigo, dont le souvenir lui est doux. Ce Roderigo de Triana est un des compagnons de Christophe Colomb; depuis un an bientôt, il navigue sur les mers lointaines, à la recherche de pays inconnus; et le cœur de Béatrix bat plus fort quand sa pensée se porte sur l'aventureux gentilhomme dont elle voudrait connaitre le sort... (Vous voyez maintenant pourquoi nous sommes en 1493.)

Justement arrive un certain Nicolo, un grotesque à la manière de Cervantès ou de Shakespeare, qui annonce à Béatrix que Roderigo est de retour.

Et l'on voit paraitre bientôt une sorte de sauvage aux longs cheveux, à la barbe inculte, vêtu de guenilles: c'est Roderigo, que les voyages et les aventures ont rendu méconnaissable. Il a voulu voir si Béatrix le reconnaitrait. Il sait bientôt à quoi s'en tenir. Béatrix, la fière et hautaine princesse de Moya, n'a pas un moment d'hésitation. Est-ce qu'un gentilhomme, un Roderigo de Triana oserait se présenter ainsi devant elle? Cela, cette chose informe, ce monstre, Roderigo! Jamais de la vie! Et, furieuse, elle chasse le hideux personnage qui ose se faire passer pour Roderigo.

Mais Roderigo n'est pas revenu d'Amérique pour se laisser ainsi éconduire. Il connait l'humeur changeante de Béatrix et se promet de la mater.

Il va sans dire que Roderigo a un rival. Ce rival est Don Garcia que Roderigo a deux raisons de détester. Il le déteste d'abord parce qu'il aime Béatrix; il le déteste ensuite parce que Garcia, non content de courtiser Béatrix, conte fleurette à une fille d'honneur de Béatrix, laquelle est la femme d'un ami de Roderigo, qui est en ce moment en train de guerroyer au loin. Garcia réussit presque à compromettre la jeune femme, qui est sauvée par l'intervention de Roderigo. Il n'en faut pas davantage pour que Garcia, à son tour, nourrisse pour Roderigo une haine féroce qui va en s'accentuant à mesure que Roderigo, qui a repris ses vêtements et ses allures de gentilhomme, rentre en grâce auprès de Béatrix, se fait aimer d'elle et obtient enfin de la mégère le doux aveu de son amour et la promesse d'une union prochaine.

La mégère est redevenue une colombe, et Roderigo est au comble du bonheur.

Béatrix, radieuse, en costume de mariée, attend son fiancé; autour d'elle sont groupés ses courtisans et ses dames d'honneur; le vénérable *padre* qui doit donner la bénédiction nuptiale à Béatrix et à Roderigo est là aussi. Les cloches sonnent de joyeux carillons, l'air retentit de chants d'amour...

Roderigo tarde à venir, on envoie à sa recherche. Des cris résonnent au loin; c'est lui, le fiancé, l'époux attendu... Mais à mesure que se rapprochent les messagers, l'inquiétude, l'angoisse, la terreur se peignent sur les visages. Nicolo accourt fou de douleur; derrière lui des hommes portent une civière sur laquelle est étendu le cadavre de Roderigo, assassiné par Garcia.

Béatrix, éperdue, se jette sur le corps de son amant: aux carillons succèdent les glas funèbres, aux chants joyeux, des cantiques de mort, et le *padre*, au lieu d'une bénédiction nuptiale, prononce les prières des morts.....

En réalité il n'y a, dans cette pièce, que deux rôles, celui de Béatrix et celui de Roderigo. Dans le premier Miss Olga Nethersole a déployé les grandes qualités de spontanéité qui la caractérisent. Douée d'un talent naturel, d'un tempérament dramatique, Miss Nethersole compte trop sur l'inspiration du moment et pas assez sur l'étude; elle gagnerait à creuser et à composer ses rôles avec plus de soin. Il y a dans son jeu quelque chose de heurté, d'inégal qui choque et, parfois, lasse un peu le spectateur. Il n'est que juste de dire que c'est un peu la faute des auteurs, dont la pièce est trop longue et finit par ennuyer. Réduite d'un bon tiers, elle serait plus intéressante.

M. Thalberg a donné une physionomie un peu sombre à Roderigo, mais il est, en somme, un amoureux suffisamment convaincu et passionné.

Quant au style de MM. Parker et Murray, il est clair, élégant et littéraire mais, d'autre part, un peu prolixe.

H.-A. MAC SHORE

Cliché Byron (New-York).

LE FRÈRE DOMINGO (Mr. Harry Dodd) — BEATRIX (Miss Olga Nethersole) — RODERIGO (Mr. T. B. Thalberg)

ACTE IV

Cliché Byron (New-York).

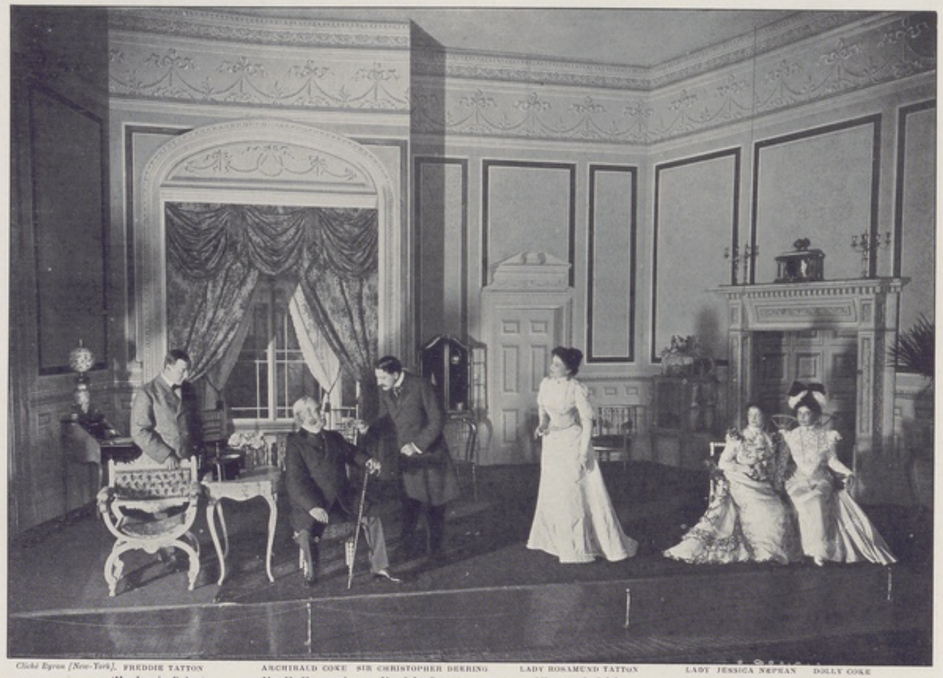
RODERIGO (Mr. T. B. Thalberg) — BEATRIX (Miss Olga Nethersole)

Typographie Gospel, Paris.

LE THÉATRE A NEW-YORK

THE TERMAGANT

Acte III



Cliché Byron [New-York]. FREDDIE TATTON (Mr. Lewis Baker) — ARCHIBALD COKE (Mr. H. Harwood) — SIR CHRISTOPHER DEERING (Mr. John Drew) — LADY ROSAMUND TATTON (Miss Annie Irish) — LADY JESSICA NEPEAN (Miss Isabel Irving) — DOLLY COKE (Miss Elizabeth Tyree)

EMPIRE THEATRE

THE LIARS, A NEW COMEDY IN FOUR ACTS BY HENRY ARTHUR JONES

Est-elle bien nouvelle, l'idée de M. Henry-Arthur Jones? La donnée de sa pièce est qu'il ne faut jamais mentir; mais tous ses personnages sont des menteurs.

Maintenant, pourquoi tout ce monde-là ment-il? C'est ce que nous allons voir.

Lady Jessica Nepean est la fille d'un pair d'Angleterre; elle a épousé un certain M. Gilbert Nepean, un simple *commoner*, qui est dans les affaires et, selon toute apparence, riche. Nous avons le droit d'en conclure que lady Jessica a épousé Nepean uniquement parce qu'il est en situation de satisfaire ses goûts et ses caprices. Ce Nepean est un brave homme qui aime sa femme (il est jaloux, donc il l'aime); mais qui, brusque, un peu grossier et de manières peu aristocratiques, commet à chaque instant de ces infractions aux règles de la *society* qui doivent naturellement le rendre sinon odieux tout au moins insupportable à lady Jessica.

Lady Jessica a une sœur, lady Rosamund Tatton, qui a épousé Freddie Tatton, un vrai mondain, celui-là, riche aussi, mais d'une nullité complète.

Transportez maintenant une petite femme comme Jessica dans un milieu aristocratique, élégant, jetez à ses pieds un officier distingué qui s'éprend d'elle, et le résultat n'est pas douteux.

Jessica rencontre chez sa sœur, qui a réuni dans sa maison de campagne des bords de la Tamise une fournée d'invités, le capitaine Falkner, un officier qui revient d'Afrique avec la réputation d'un héros. Falkner tombe amoureux de Jessica, et le lui dit; il y met même si peu de mystère que tout le monde s'en aperçoit, y compris le mari, qui est loin d'être un sot et qui demande à sa femme une explication.

Ici, une parenthèse. N'oublions pas que nous sommes en Angleterre et que Nepean est un mari anglais; voilà pourquoi il demande à sa femme une explication qu'un mari français ou allemand ou italien ou russe eût demandée à Falkner.

La petite femme incomprise qu'est Jessica, ou que se croit être Jessica, n'explique rien du tout et, comme le mari a l'air d'un monsieur qui ne plaisante pas, la situation devient dramatique.

M. Jones, après nous avoir fait peur, nous rassure. Un télégramme pressant appelle le mari au loin pour une affaire des plus importantes, et nous apprenons ensuite que Jessica n'en est, avec Falkner, qu'aux préliminaires d'une intrigue.

Le mari parti, Jessica, malgré la leçon qu'elle vient de recevoir, trouve doux d'être adorée et amusant de donner à Falkner quelques encouragements. Ce héros africain n'hésite pas à invi-

Cliché Byron [New-York]. LADY JESSICA NEPEAN (Miss Isabel Irving) — SIR CHRISTOPHER DEERING (Mr. John Drew) — *Typographie Gospel, Paris.*

EMPIRE THEATRE
THE LIARS

ter Jessica à dîner en tête-à-tête, le lendemain, dans un petit restaurant des bords de l'eau. Jessica accepte. Alors, c'est une dépravée ? On ne sait pas ; elle n'est peut-être qu'une tête de linotte. Remarquez que, à peine l'invitation acceptée, elle se demande si elle ira au rendez-vous et qu'elle hésite beaucoup.

Quoi qu'il en soit, au deuxième acte, nous la voyons quitter la maison de sa sœur pour rentrer chez elle, à Londres. En route, ses hésitations la reprennent. Deux routes se présentent : se trompera-t-elle de chemin ? Et la même question se pose : dépravation ou simple curiosité malsaine ? Jessica se trompe de chemin et elle arrive à l'hôtel où Falkner doit la rejoindre. Arrivée avant Falkner, elle ne sait si elle l'attendra. Fort heureusement pour elle, et encore plus pour Nepean, le frère de celui-ci apparaît à son tour. Ce George Nepean s'est donné pour mission de surveiller sa belle-sœur. Il la questionne et, en présence des explications peu claires de celle-ci, il s'emporte, tempête, annonce le retour du mari qu'il a prévenu, et Jessica, qui décidément n'est qu'une tête folle, court à la gare et prend le train de Londres, sans trop se soucier de ce que dira Falkner. Il arrive à son tour, l'Africain, pour constater le départ de la femme qu'il aime et pour se faire faire un peu de morale par le colonel Deering, le Philinte de la pièce. Ce Deering rappelle beaucoup l'Ami des femmes de Dumas. Lui aussi, il surveille lady Jessica et la suit pour la sauver. De plus, Falkner est son ami, Nepean aussi. Il est l'ami de tout le monde, cet excellent colonel, et tout le monde l'aime et le considère, non sans raison, comme un modèle de loyauté, d'honneur, de franchise. Il a suivi lady Jessica, mais il survient trop tard pour la rencontrer : c'est à Falkner qu'il fait de la morale, et Falkner s'étant lancé à la poursuite de Jessica, Deering se met à table seul et dévore le fin dîner commandé par Falkner.

Cliché Byron (New-York). DOLLY COSE (Miss Elizabeth Tyree) LADY JESSICA NEPEAN (Miss Isabel Irving) LADY ROSAMUND TATTON (Miss Annie Irish)

Le lendemain, c'est-à-dire à l'acte suivant, nous retrouvons tout notre monde dans le salon de lady Rosamund, qui est revenue à Londres. Jessica vient la voir. Il s'agit d'expliquer à Nepean, prévenu par son frère, la présence au restaurant des bords de la Tamise de Jessica, qui aurait dû être en route pour Londres. Les deux femmes et une amie inventent une histoire à dormir debout, que Nepean croit d'autant moins que tous se contredisent, y compris Deering qui, arrivé le dernier, ment comme les autres avec les meilleures intentions du monde.

Alors Falkner éclate et dit la vérité ; Jessica avoue aussi et l'on croit à une crise, que M. Henry-Arthur Jones écarte encore une fois.

En effet, au dernier acte, Deering obtient de Falkner que celui-ci reparte pour l'Afrique ; mais lady Jessica, qui vient chez Deering, et y rencontre Falkner, compromet par sa présence la situation, car le héros africain est sur le point de renoncer à ses bonnes résolutions.

Dans une très longue tirade, Deering fait voir aux deux amoureux toute la sottise et tout le danger de leur conduite. Il triomphe enfin, quand, Falkner parti, Gilbert Nepean, qu'il a fait prévenir, vient chercher sa femme et l'emmène souper.

M. Henry-Arthur Jones, on le voit, connaît son théâtre français. Sa lady Jessica est une espèce de Francillon, son Deering un Philinte, sa scène du mensonge rappelle celle du *Barbier de Séville* où tout le monde berne ce malheureux Basile (ici c'est le mari) qui demande : « qui l'on trompe ici ». Il faut féliciter M. Jones d'avoir si bien choisi ses modèles.

Il faut le féliciter aussi d'avoir eu pour interprètes M. Drew, le plus fin comédien de l'Amérique, et Mesdames Annie Irish et Isabel Irving. Cette dernière a très joliment composé son rôle de Jessica, et sa beauté troublante a aidé à son succès.

P.-A. HUNT

Cliché Byron (New-York). LOUIS XIII (Hallett Thompson) CARDINAL DE RICHELIEU (Henry Saint Maur)
SEPTIÈME TABLEAU

BROADWAY THEATRE

THE MUSKETEERS, BY SYDNEY GRUNDY

A PLAY IN TEN TABLEAUX, FOUNDED UPON ALEXANDER DUMAS' NOVEL "THE THREE MUSKETEERS"

Depuis quelques années, il se fait, entre Londres et New-York, un échange dramatique intéressant. Les scènes américaines jouent les pièces anglaises et les théâtres anglais empruntent les pièces des auteurs américains. Plus entreprenants que les Anglais, qui se contentent de faire des tournées en Amérique, nos directeurs américains exportent en Angleterre, non seulement leurs pièces, mais leurs acteurs, avec leurs costumes, leurs accessoires et leurs décors ; ils vont jusqu'à faire construire des théâtres à Londres, comme M. Daly, et à diriger dans la *Metropolis* du Royaume-Uni des théâtres qu'ils louent de façon permanente.

En attendant que les directeurs anglais viennent s'installer en Amérique, ils nous envoient leurs pièces et, parmi celles qui ont le mieux réussi à New-York, dans ces derniers temps, il faut mettre en première ligne *The Musketeers* (*les Mousquetaires*), de M. Sydney Grundy.

Ces mousquetaires, ce sont ceux de Dumas : Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan, que M. Grundy a transportés sur la scène anglaise pour M. Beerbohm Tree, de Her Majesty's Theatre de Londres. Quand je dis que ce sont les mousquetaires de Dumas, c'est une façon de parler, car on a peine à les reconnaître sous leur déguisement britannique. Pour les besoins de sa pièce, Sydney Grundy a découpé en tranches le roman d'Alexandre Dumas, depuis l'arrivée de d'Artagnan à Meung jusqu'au moment où il revient de Londres, porteur du ferret de diamants que la Reine a donné à Buckingham, et il en a fait dix tableaux qui occupent toute la soirée. Le lien qui les rattache les uns aux autres est assez faible. Pour ceux qui connaissent le roman de Dumas, il est facile de suivre la pièce ; mais pour les autres, — et en Amérique ils sont assez nombreux, les autres, — il n'en est pas tout à fait de même, et il doit rester pour eux bien des points obscurs. *The Musketeers* se compose donc d'un prologue et de neuf tableaux, soit dix en tout, et M. Grundy a renoncé à diviser sa pièce en actes.

Le prologue est sombre. Anne de Breuil, qui a trahi son amant pour épouser le comte de La Fère, est au presbytère de Vitray, seule avec une servante, quand arrivent tout à coup deux étrangers. L'un est l'amant trahi, l'autre est son frère, le bourreau. Malgré sa résistance, ses larmes, ses supplications, Anne de Breuil est marquée à l'épaule de la fleur de lis que d'Artagnan découvrira plus tard, et le rideau tombe au moment où, armé d'un fer rouge, le bourreau se penche sur Anne de Breuil pour appliquer sur sa chair pantelante la marque indélébile de son crime et de sa honte.

Le deuxième tableau, celui de Meung, est beaucoup plus gai. Dans un joli décor ensoleillé, d'Artagnan, maigre, efflanqué, fait

son entrée sur son fameux cheval jaune et se rencontre avec Rochefort d'abord, avec lequel il croise le fer, avec le Cardinal et finalement avec Milady, qui fait une profonde impression sur le cadet de Gascogne, qu'elle invite à venir la voir à Paris.

Mais il faut aller vite. A la scène suivante, nous sommes dans la cour du Louvre où, dans un tableau animé, nous voyons les mousquetaires médire du Cardinal et de ses gardes, ferrailler entre eux et deviser gaiement d'amour et de bataille. D'Artagnan arrive, gauche, embarrassé, heurte Athos, découvre le baudrier de Porthos et ramasse le mouchoir d'Aramis, ce qui lui vaut un duel avec le premier dont l'épaule est blessée, avec le second, dont le baudrier ne resplendit que par devant et avec le troisième, dont le mouchoir se trouve être celui d'une dame dont les initiales et une couronne, brodées sur la batiste, révèlent le nom. Après une courte absence pendant laquelle les trois mousquetaires ont vidé leur querelle avec le Gascon et battu les gardes du Cardinal avec son secours, d'Artagnan est présenté par M. de Tréville au roi Louis XIII qui l'admet immédiatement parmi ses

Cliché Byron (New-York). D'ARTAGNAN (James O'Neill) LOUIS XIII (Hallett Thompson)

TROISIÈME TABLEAU

mousquetaires. D'Artagnan est fou de joie, les quatre amis tirent leurs épées et se jurent une amitié éternelle : « Tous pour un, un pour tous ! »

D'Artagnan, qui n'a pas oublié la belle inconnue de Meung, se rend chez elle au tableau suivant où il s'agit de nous faire voir l'épaule fleurdelisée de Milady, sans choquer la pudeur des Anglo-Saxons. C'est le soir. Mais rassurez-vous, nous ne sommes pas dans une chambre à coucher, il n'y a point de lit dans la pièce, et c'est tout simplement en tâchant de retenir Milady que d'Artagnan arrache ou déchire un fichu qui, en lui restant dans la main, nous laisse voir une fleur de lis si parfaitement marquée que l'on est rempli d'admiration pour la façon dont le bourreau de Vitray exerce ses fonctions. Pour une belle fleur de lis, voilà une belle fleur de lis. D'Artagnan est frappé de stupeur et Milady, folle de rage, jure de se venger de l'insolent, et voilà !

Au tableau qui suit, nous voyons d'Artagnan dans son modeste logis et fort en peine parce qu'il n'a pas un rouge liard et que ses trois amis sont venus lui demander à dîner. Naturellement il est tiré d'embarras par Mademoiselle Bonacieux. *Mademoiselle* Bonacieux ? Parfaitement. Vous avez bien lu. Oh ! je sais bien que dans le roman, c'est la femme du bonnetier retiré qui est l'amie de d'Artagnan ; mais comptez-vous pour rien la pudeur du public londonnien pour lequel M. Sydney Grundy a écrit sa pièce ? Il eût été par trop choquant de voir un mousquetaire, même un mousquetaire du Roi, flirter avec la femme de maître Bonacieux, et alors M. Grundy a eu une idée de génie : il a fait de Constance la fille de Bonacieux, et la morale est sauve. Ce n'est pas plus difficile que cela. L'œuf de Colomb me paraît bien peu de chose à côté de la trouvaille de M. Sydney Grundy. Seulement, — il y a un seulement, — comment se fait-il, me demanderez-vous, que la vertu anglo-saxonne s'effarouche de voir un mousquetaire flirter avec la femme d'un bonnetier et qu'elle accepte sans broncher qu'un duc flirte avec la femme d'un roi ? Cela, c'est le secret de M. Grundy. Il est possible qu'il existe, en Angleterre, deux morales, une pour les simples mousquetaires et les humbles bonnetiers, l'autre pour les grands seigneurs et les monarques. Il

Cliché Byron (New-York). D'ARTAGNAN (Mr. James O'Neill) MILADY (Miss Bates) Typographie Goupil, Paris.

BROADWAY THEATRE

THE MUSKETEERS

Deuxième Tableau

se peut aussi qu'au point de vue britannique, tout soit permis à un duc anglais, et que Buckingham ait fait beaucoup d'honneur à Louis XIII en tâchant de le déshonorer et de lui prendre sa femme. Il y a là un point que M. Sydney Grundy seul pourrait élucider et sur lequel un simple étranger ne saurait exprimer une opinion. Nous voyons ensuite la Reine donner à Buckingham son ferret de diamants et, dans une autre scène, le Roi, sur le conseil du cardinal de Richelieu, lui intimer l'ordre de paraître au bal de l'Hôtel de Ville avec ce même ferret. C'est alors que se place un incident dont tout l'honneur revient à M. Sydney Grundy. Nous sommes au Louvre, dans la salle des Gardes, qu'ornent des armures. La Reine, atterrée par l'ordre du Roi et redoutant les machinations du Cardinal, qui la poursuit de sa haine, est au désespoir. Comment avoir ce ferret que Buckingham a emporté? Elle s'en ouvre à Constance Bonacieux. Il faut envoyer un ami sûr rejoindre Buckingham et rapporter le bijou; mais qui? Le moment est critique, la scène émouvante. M. Grundy en a fait une scène d'opérette. Une armure s'anime, se détache de la muraille,

Cliché Byron (New-York). DIXIEME TABLEAU. — *Le Bal de l'Hôtel de Ville.*

s'avance sur la scène et se met à genoux devant la Reine. Cette armure est habitée par d'Artagnan qui lève la visière de son casque et s'écrie : « Moi, Madame! »

Admirable, n'est-ce pas? Et comme c'est bien en situation!

La pièce finit, vous l'avez deviné, par la scène du bal. D'Artagnan est revenu, avec ses trois amis, porteur du précieux ferret de diamants dont la Reine s'est parée. Quand elle s'avance, Richelieu est confondu et Milady s'attend à être envoyée à la Bastille. Mais d'Artagnan, qui paraît être fort bien en cour, demande et obtient la grâce de l'aventurière. Quant à Richelieu, le Roi le congédie comme un simple commis, et le Cardinal s'éloigne pendant que le bal commence.

Comme pièce, *The Musketeers* laisse énormément à désirer, et tout l'intérêt est dans les décors et les costumes qui sont fort beaux, et la mise en scène qui est irréprochable. On assiste à cette pièce comme on assisterait à une féerie ou à un ballet; c'est un joli spectacle pour les yeux, mais l'intelligence n'y trouve guère son compte. Et même, pour être tout à fait franc, il y a des réserves à faire sur l'interprétation. La troupe de Broadway Theatre est, cela est incontestable, composée d'excellents artistes; mais comme tous les acteurs américains et anglais que j'ai vus ils ne me paraissent pas à l'aise sous le costume Louis XIII. Ils ont tous plus ou moins l'air de gentlemen qui vont à un bal masqué. Et puis, pour un spectateur français, ce ne sont ni des Français, ni des mousquetaires de Dumas que l'on nous montre.

Ce n'est pas la faute des acteurs; c'est la faute de la pièce, dont les héros nous sont si familiers que nous nous en sommes fait une idée dont aucun acteur ne peut approcher. Faut-il s'étonner que des acteurs étrangers n'aient pu les faire revivre pour nous et leur donner un corps? Il faut plutôt être surpris que la représentation ait été aussi intéressante et en savoir gré aux acteurs de Broadway Theatre. Ce n'est pas la faute de M. James O'Neill si son d'Artagnan n'est pas celui de notre jeunesse; son Gascon n'en est pas moins très pittoresque et très sympathique. La Milady de miss Bates est très suffisamment dépravée et fort gracieuse, ce qui ne gâte rien. Les autres rôles ont été fort bien tenus et l'ensemble, en somme, des plus satisfaisants. Mais pourquoi M. Sydney Grundy a-t-il voulu mettre à la scène l'immortel roman d'Alexandre Dumas?

C.-A. BRADEL.

Cliché Byron (New-York). NATHAN HALE (Mr. N. C. Goodwin) ALICE ADAMS (Miss Maxine Elliott)

ACTE Ier

KNICKERBOCKER THEATRE

NATHAN HALE, ORIGINAL FOUR-ACT PLAY BY CLYDE FITCH

M. Clyde Fitch est un auteur dramatique essentiellement américain. Il aime à prendre ses sujets soit dans les mœurs du Far West, soit dans l'histoire du pays. Il est de ceux qui pensent que l'Amérique est aujourd'hui arrivée à un moment où elle ne doit plus être tributaire de personne, pas plus au point de vue dramatique qu'à tout autre. C'est d'un bon Américain.

C'est à la guerre de l'Indépendance que M. Clyde Fitch a emprunté le sujet de son drame. Nathan Hale est regardé par les Américains comme le major André par les Anglais. André, un Anglais d'origine genevoise, officier de l'armée britannique, avait servi d'intermédiaire entre le général sir Henry Clinton et le général américain Arnold, qui s'était engagé à livrer aux troupes du roi d'Angleterre la forteresse de West Point qu'il commandait et même, peut-être, Washington. La trahison allait s'accomplir lorsque André, en revenant, fut pris à quelque distance des lignes anglaises par trois soldats américains. On trouva sur lui des preuves de la félonie d'Arnold qui cependant parvint à s'échapper et à se réfugier dans le camp anglais. Quant à André, il fut pendu, et il a son monument dans l'abbaye de Westminster, au milieu des gloires nationales britanniques.

L'histoire de Nathan Hale est un peu celle d'André.

Nathan Hale, au sortir de l'Université de Yale, où il s'était fait remarquer par ses talents, s'était fait maître d'école. Il dirigeait une de ces écoles où, dès cette époque, les Américains, rompant avec les vieilles coutumes et les traditions européennes, élevaient ensemble filles et garçons. Nathan Hale, tout jeune, car il n'avait pas encore vingt ans, devint amoureux fou d'une de ses plus jolies élèves, la gracieuse et séduisante Alice Adams. Les deux jeunes gens furent fiancés et leur mariage était décidé, quand Hale, plein d'ardeur patriotique, s'engagea dans l'armée révolutionnaire, pour aider à délivrer son pays du joug odieux des Anglais.

Hale fut incorporé dans le régiment que commandait le lieutenant-colonel Knowlton, un des héros de la guerre de l'Indépendance, qui était sous les ordres de Washington.

Celui-ci, qui s'attendait à être attaqué par le général anglais Howe, voulut savoir de quel côté les Anglais se préparaient à l'attaquer. Il demanda un officier de bonne volonté pour le charger de la périlleuse mission de se rendre dans les lignes anglaises afin de tâcher de surprendre le secret des dispositions de l'ennemi. Nathan Hale se présenta et, après avoir pris congé de sa fiancée, partit pour le camp anglais, où il pénétra sans grandes difficultés. Comme André, ce fut au moment où il revenait qu'il fut arrêté. Il avoua très franchement la mission dont il était chargé et déclina sans hésiter ses nom et qualités.

Le général Howe, sans même faire juger l'espion américain, donna l'ordre de le pendre le lendemain matin. Cependant, l'officier anglais chargé de veiller à ce que les ordres du général Howe fussent exécutés, pris de pitié pour le pauvre jeune homme, — car Hale n'avait que vingt et un ans, — lui fournit les moyens d'écrire à sa mère et à un de ses compagnons d'armes. Mais ces lettres, le prévôt anglais les détruisit, car il ne voulait pas, a-t-on dit, que les parents, les amis et les chefs de Nathan sussent avec quel calme, avec quel courage admirable le jeune soldat allait à la mort.

Quand vint l'heure fatale, Nathan Hale n'eut pas un instant de défaillance. « Je ne regrette qu'une chose, dit-il, c'est de n'avoir qu'une seule vie à donner à mon pays ! »

Dans sa pièce, M. Clyde Fitch a suivi de très près l'histoire; mais il a naturellement pris son point de départ dans les années qui ont précédé la carrière militaire de Nathan Hale, afin d'avoir

l'élément poétique et sentimental qu'un simple épisode militaire n'aurait pu lui fournir.

Au commencement de la pièce, donc, nous voyons Nathan Hale maître d'école, et c'est une scène assez curieuse et assez gaie que celle de cette salle d'école où filles et garçons, pêle-mêle, sur les mêmes bancs, prennent part aux mêmes études sous la direction du jeune *graduate* de l'Université de Yale. Nathan Hale, séduit par les beaux yeux, l'espièglerie et le charme de la jeune Alice Adams, s'éprend bientôt d'elle et nous voyons commencer l'idylle qui se terminera par une sombre tragédie et dont le dénouement est une exécution.

Miss Maxine Elliott, dont le tempérament vif et gai, exubérant même, fait d'elle une délicieuse artiste de comédie, ne trouve réellement l'occasion de faire valoir ses qualités que dans la première scène du drame de M. Clyde Fitch. Elle y est d'ailleurs excellente, mais elle est moins dans son élément dans la partie tragique, bien que, artiste de valeur, elle parvienne néanmoins à s'acquitter fort bien de son rôle.

Mais voilà Nathan Hale revêtu de l'uniforme d'officier américain et pris du désir de se signaler. Justement le général Washington a besoin d'être renseigné sur les dispositions du général anglais. Il s'offre pour la mission dangereuse qui consiste à pénétrer dans les lignes ennemies. Les officiers américains sont réunis en conseil; Hale reçoit ses instructions et se déclare prêt à tout risquer pour le bien de son pays et l'indépendance de l'Amérique. Il part après avoir fait ses adieux à son colonel,

Cliché Byron (New-York). LIEUT.-COLONEL KNOWLTON (Mr. Thomas Oberle) NATHAN HALE (Mr. N. C. Goodwin) LE CAPITAINE ADAMS (Mr. Clarence Handyside)

ACTE II

Knowlton. Cette scène, très émouvante, est fort bien jouée par M. Goodwin et par M. Oberle, dans le rôle du colonel Knowlton.

Il en coûte cependant à Hale de quitter sa fiancée, l'adorable Alice Adams; mais le devoir et le patriotisme font taire la passion. Hale, dès ce moment, reprend tout son calme, tout son sang-froid et ce courage résolu qui ne lui fera pas un instant défaut.

Il est arrêté juste au moment où il croit avoir accompli sa mission et nous savons vite à quoi nous en tenir sur son sort. Il sera pendu haut et court au lever de l'aurore.

Dans les quelques heures qui séparent son arrestation de son supplice, Nathan Hale est, cela va sans dire, étroitement gardé; mais, pour les besoins du drame, il n'est peut-être pas aussi maltraité à la scène qu'il le fut en réalité.

En effet, sa fiancée Alice Adams, prévenue du danger que court son ami, fait une tentative désespérée pour le sauver et l'arracher à une mort certaine. Mais tous les efforts d'Alice Adams sont destinés à rester infructueux et, après une scène déchirante, la fiancée de Nathan Hale est bien forcée d'abandonner le malheureux au sort qui l'attend. La pièce est finie. Cependant l'auteur a donné à son drame une dernière scène très émouvante, celle de l'exécution.

Dans un verger, une potence est dressée, à peine visible aux premières lueurs du jour. Des soldats anglais entourent l'échafaud; immobiles et impassibles, ils attendent le condamné qu'escorte un peloton commandé par un officier. Hale est conduit sous la potence où se balance une corde avec un nœud coulant. L'heure suprême est venue. Hale, calme, la tête haute, s'avance vers l'échafaud... et le rideau tombe au moment où il va mettre le pied sur le premier échelon.

Cette scène muette est d'un puissant effet dramatique.

Il va sans dire que ce drame, un peu primitif comme construction, doit son intérêt principal à deux choses. En premier

lieu au sujet même qui est un des incidents les plus connus de la guerre de l'Indépendance, ensuite à l'interprétation qui est remarquable, et à la façon dont il est monté.

M. Goodwin, un très bon acteur, un des meilleurs acteurs du théâtre américain actuel, n'est peut-être pas le Nathan Hale de la légende, celui qu'aiment à se figurer les Américains qui regardent ce jeune professeur soldat comme un de leurs héros. Cependant il a bien composé son rôle et a su donner un côté poétique au caractère de l'espion américain qui sacrifie son amour à son pays et rachète la bassesse de sa mission par un ardent patriotisme. On peut néanmoins lui reprocher de paraître avoir beaucoup plus de vingt ans : mais cela, c'est une querelle de détail sur laquelle il convient de ne pas insister, car enfin quelle est l'actrice qui peut faire illusion en jouant Juliette, et où est le Roméo qui n'ait pas au moins quarante-cinq ans ?

Ajoutons, pour terminer, que la mise en scène est fort belle et que M. Goodwin et Miss Elliott sont fort bien secondés par MM. Oberle et Handyside et Mesdames Mortimer et Gertrude Elliott, dans les rôles principaux, et que les rôles secondaires sont très bien tenus.

P. V. HENRY.

Cliché Byron (New-York). ALICE ADAMS (Miss Maxine Elliott) NATHAN HALE (Mr. N. C. Goodwin)

ACTE III

Cliché Byron (New-York). NATHAN HALE (Mr. N. C. Goodwin)

ACTE IV

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

1899 NOVEMBRE N° 23

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . . . . . 22 fr. DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . . . . 28 fr.

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

Cliché Reutlinger. *Typographeure Goupil, Paris.*

Mlle FLAHAUT, DE L'OPÉRA *(Rôle de DALILA)*

ÉDITEURS : Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX NET : 2 fr. ; Étranger, 2 fr. 50

LE PALAIS DE LA DANSE

A L'EXPOSITION DE 1900

De tous les arts, le plus universel — ou tout au moins le plus universellement compréhensible — est certainement la danse. Elle participe à la fois de la sculpture par la plastique, de la peinture par la diversité des couleurs, de la comédie par les sentiments qu'elle exprime, de la poésie par sa nature même. Enfin, elle s'allie à la musique pour former un ensemble presque complet.

On peut donc affirmer, sans crainte d'être contredit, que la danse plaît à tous. Nous en avons pour preuve la faveur qu'elle obtient du public, à tous les degrés de l'échelle sociale, depuis la chorégraphie artistique et raisonnée de notre Opéra, jusqu'aux excentricités de nos music-halls, de nos cafés-concerts et de nos bals publics.

LE PALAIS DE LA DANSE

* * *

Pour le grand concours de 1900, pour l'Exposition Universelle qui va amener à Paris des visiteurs des divers pays du monde, il fallait choisir un spectacle qui convînt à tous. Nous avons certes des théâtres hors de pair, puisque les représentations de nos grands artistes à l'Étranger attirent une foule immense. Mais cette foule se compose de gens d'élite qui parlent ou tout au moins comprennent le français. Ce ne sera pas le cas de l'ensemble des étrangers qui vont venir en 1900. Pour ceux-là, comme pour tous les visiteurs sans exception du reste, on a créé le *Palais de la Danse*.

Ce palais construit avec tout le confort et le luxe modernes — bien que

LA DANSE DES BAYADÈRES

les places y doivent être d'un prix très abordable — s'élèvera au Cours-la-Reine, dans cette *Rue de Paris* où l'administration de l'Exposition veut grouper toute l'élite de ses attractions.

Il y aura deux entrées, l'une sur la rue de Paris, l'autre du côté de la Seine, entrées réunies par deux magnifiques promenoirs-fumoirs d'attente, donnant accès à un bar-buffet de cent mètres superficiels. Trois étages de fauteuils, de loges, décorées blanc et rouge avec guirlandes de fleurs; une scène de neuf mètres d'ouverture, de quatorze mètres de largeur, de dix mètres de profondeur; un foyer de la danse élégamment décoré et où les spectateurs seront admis à certaines conditions.

C'est dans ce cadre qu'en des spectacles savamment et artistement combinés, on fera défiler sous les yeux des spectateurs toutes les danses anciennes et modernes de tous les peuples.

Les Chinois auront le *Ping-Vôn*, les Hindous, la *Danse des bayadères;* les Egyptiens, la *Danse de l'abeille*.

Puis les reconstitutions des *Bacchanales* romaines, de la *Danse des glaives*, de la vieille Gaule, le *passepied* de la Renaissance, la *sarabande*, le *menuet*, la *gavotte*, le *quadrille* moderne et jusqu'aux *danses lumineuses* qui ont tant eu de succès ces dernières années.

Et il est bien vrai que ces danses antiques, religieuses, guerrières, bachiques, « astrologiques et orbiculaires », scènes de mœurs rythmées, musique muette où s'exprimaient par des gestes de grâce des sentiments ingénus, étaient de pures merveilles. Les graves Spartiates, par exemple, avaient des danses délicieuses :

L'*Hormus*, inventé par Lycurgue; les danses de l'Hymen, les danses de l'Innocence, où les jeunes Lacédémoniennes n'étaient vêtues que de leur pudeur. (On ne respectera pas le costume!) L'*Anthème* où danse des fleurs, avec son naïf refrain : « Où sont les roses? Où sont les violettes? Où est le beau persil? » (De là, peut-être, l'expression : « Faire son persil! ») Et les *Cariatiques*, et la *Bibasis*, où les danseuses devaient battre du talon « les formes qui distinguaient la Vénus Callipyge ». — Cette périphrase est d'un honorable académicien. — Cela n'était pas trop spartiate! Socrate, déjà vieux, voulait apprendre d'Aspasie ces danses charmantes. Qu'en dirait M. Bérenger? Et Scaliger charma la cour de Maximilien d'Autriche en dansant la Pyrrhique.

On ne ressuscitera pas pour nous, au Palais de la Danse, seulement les danses antiques, égyptiennes, grecques, romaines On fera passer sous nos yeux toute l'histoire chorégraphique du monde. Et, par exemple, la danse tint une place presque aussi grande dans la vie de nos aïeux que dans les mœurs grecques. Aux premiers siècles de notre histoire, on dansait jusque dans les églises et les monastères; et même les premiers ordres monastiques, les chorentes, tiennent leur nom de la danse. Depuis le XVIe siècle jusqu'au XIXe, la danse a été mêlée à toutes les manifestations de la vie élégante comme de la vie populaire. Le ballet est la passion de la cour des Valois, comme de celle de Henri IV et de Louis XIV, ce roi des danseurs. Le menuet et la gavotte règnent sous Louis XV. En même temps, tous les voyageurs s'émerveillent de voir les paysans de France danser, le soir, des branles sous l'ormeau.

LA DANSE DES GLAIVES

« Ces branles, empruntés par la cour au village, seraient, disait récemment un de nos confrères, la plus pittoresque histoire des mœurs de nos vieilles provinces : branle gai, branle doux, branle de Bourgogne des Barrois, de Poitou, de la guerre, des lavandières, des sabots, de la Moulande, des princesses, du chapel, des pois, des ermites, du chandelier; trihorys bretons, voltes provençales, jartières périgourdines, où les filles « prenans et s'entredonnans leurs jartières par la main, les passoient et repassoient par dessus leurs testes, puis les mesloient et entrelassoient entre leurs jambes, en sautant dispotement par dessus, et puis s'en desveloppoient et s'en desgageoient si gentiment par de petits sauts, toujours s'entre-suivans les unes après les autres, sans perdre la cadence de la chanson ou de l'instrument qui les guidoit. Si que la chose estoit tres plaisante à veoir; car les sauts, les entrelassements, les desgagements, le port des jartières et la grâce des filles portoit je ne sais quelle lasuiveté mignarde, que m'estonne que ceste danse n'a esté pratiquée en nos cours de nostre temps, puisque les caleçons y sont fort propres, et qu'on peut y veoir aisément la belle jambe et qui a la chausse la mieux tirée ». Ces propos sont de Brantôme.

Toutes ces danses (la plupart du moins), et bien d'autres, et jusqu'à celles de nos pères, vivants dessins de Gavarni, nous seront présentées au Palais de la Danse, — et présentées non comme des « numéros » isolés, mais encadrées de divertissements appropriés, comportant une action, faisant vivre les personnages. Et par là, le Palais de la Danse sera encore un théâtre d'histoire en anecdotes.

Les promoteurs de cette entreprise, écrivains, hommes de théâtre, érudits dans toutes les choses de la scène, sont particulièrement propres à mener à bien l'œuvre si intéressante qui leur est confiée. Ils se sont assuré déjà le concours des plus célèbres étoiles d'aujourd'hui. Ils s'assureront encore le concours des étoiles de demain, s'il en surgit de nouvelles. Et si l'on ajoute à la partie d'art délicat de leur programme les danses exotiques, dont nous avons vu le triomphe aux précédentes expositions universelles, — or, on les verra toutes au Palais de la Danse, depuis la cacucha jusqu'au Pink-Vôn chinois et à la danse hindoue de l'Abeille, — il est aisé de s'imaginer leur succès.

Comme entreprise artistique, c'est donc parfait. Comme entreprise financiere, c'est mieux encore. A six représentations par jour, en admettant que la moitié seulement des 1.500 places soit occupée, on arrive pour les deux mois de l'Exposition, à un chiffre suffisant pour rembourser d'abord les actions et pour donner ensuite aux actionnaires une répartition de plus de 100 0/0. Et on ne compte pas le bar, le foyer de la Danse, mille autres ressources accessoires qui grossiront encore les bénéfices.

Les actions sont de 100 francs. On peut souscrire au siège social, 30, boulevard Haussmann, et dans tous les établissements financiers, banquiers changeurs, etc., de Paris.

C. Duhamel.

LE THÉATRE

N° 23. Novembre 1899.

Cliché P. Nadar. CHICOT (M. Coquelin) GORENFLOT (M. Jean Coquelin)

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN. — **La Dame de Montsoreau** (6e Tableau)

Cliché P. Sader.

BUSSY (M. Volsy) — D'ÉPERNON (M. Chabert) — QUÉLUS (M. Ramy) — MAUGIRON (M. Gaston Henry) — SCHOMBERG (M. Person Damaine)

LA DAME DE MONTSOREAU. — 3e TABLEAU. — *L'Embuscade*

N° 23 — **SOMMAIRE :** — Novembre 1899

LA DAME DE MONTSOREAU, à la Porte-Saint-Martin, par M. Henry Fouquier.
ROBINSON CRUSOÉ, au Châtelet, par M. Arsène Alexandre.
LE PAPE ET L'EMPEREUR, au Théâtre d'Aix-les-Bains, par M. Montcornet.
PLAISIR D'AMOUR, au Théâtre Cluny, par M. Ad. Aderer.
LE MOIS MUSICAL, « *TRISTAN ET ISEULT* », par M. Adolphe Jullien.

HORS TEXTE EN COULEURS

MADEMOISELLE HENRIOT, de la Comédie-Française.
MADEMOISELLE AVRIL, du Théâtre du Vaudeville.

Théâtre de la Porte-Saint-Martin

LA DAME DE MONTSOREAU, drame en cinq actes et onze tableaux d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet

Le 19 novembre 1860, le théâtre de l'Ambigu donna la première représentation de la *Dame de Montsoreau*, drame en cinq actes, dix tableaux et un prologue, de MM. Alexandre Dumas et Auguste Maquet. Le succès en fut très grand. Il est à regretter que Dumas n'ait pas, ainsi que le fit son fils, donné, dans des préfaces précédant ses pièces, quelques détails sur leur genèse et sur leur mise à la scène. Nous aurions là des documents utiles et curieux. Mais il faut nous contenter de rappeler une date et d'évoquer le souvenir d'un succès. Il eût été cependant intéressant de savoir comment il se fit que la *Dame de Montsoreau*, écrite depuis longtemps à l'état de roman, ne parut que si tard sur la scène à l'état de drame. Car il est évident que Dumas et Maquet, en composant le roman, songèrent déjà à l'adaptation. Peut-être fut-elle tardive à la suite des absences que

Dumas fit à l'étranger après le 2 Décembre ou de quelque brouille avec Maquet. Mais j'en suis réduit aux hypothèses.

Quoi qu'il en soit, la *Dame de Montsoreau* est le dernier grand drame romantique de cape et d'épée que donna Dumas. Il marque la fin d'un cycle dramatique excessivement intéressant, qui nous a valu des chefs-d'œuvre, dont ce drame lui-même est un. A la reprise qui vient d'en être faite à la Porte-Saint-Martin par M. C. Coquelin, on a vu se produire cette critique : que l'œuvre était un peu trop touffue et, par instants, un peu confuse, si ce n'est obscure. Pourtant, Dumas fils avait déjà opéré quelques coupures et de nouvelles simplifications ont été faites encore à la reprise dernière. Ce qui a pu donner l'impression dont je parle à quelques spectateurs, parmi ceux de la jeune génération, c'est que le drame étant tiré d'un roman, les auteurs n'ont pas cru qu'il fût nécessaire de présenter au public, au détriment de la rapidité de l'action, des personnages qui, il y a quarante ans, étaient connus de tous et populaires. Mais, comme le drame est très bien fait et que les caractères en sont dessinés avec une grande précision, il suffit d'un peu d'attention pour que rien n'y reste incompris de ce que la génération de 1860 n'avait même pas besoin qu'on lui rappelât.

Le drame, ai-je dit, est bien fait. Dumas et Maquet, en effet, — car il convient de faire au second, dans les œuvres communes, une part qu'on a alternativement trop exagérée ou trop diminuée — étaient des constructeurs émérites. A leur époque, on n'avait pas encore inventé ce qu'on a plaisamment appelé depuis le théâtre « désossé ». On pensait encore qu'il fallait qu'une pièce de théâtre fût semblable à un homme qui ne peut vivre, agir et se tenir debout que si, sous les muscles, se trouve un squelette complet et sans anomalie. Quoique la *Dame de Montsoreau* abonde en épisodes et qu'il y ait, en réalité, deux actions, l'une étant le récit des amours de Bussy d'Amboise et de Diane de Méridor, femme du grand veneur Montsoreau, et l'autre la conspiration des ducs d'Anjou et de Guise contre Henri III, ces deux actions sont mêlées et liées avec une incomparable adresse. Elles n'en font qu'une par le fait de la rivalité amoureuse de Bussy et du duc d'Anjou. Et le lien apparent entre les deux actions, qui pourraient rester parallèles et qui se font une, c'est ce personnage charmant de Chicot, qui se mêle à l'une et à l'autre et les conduit en les unifiant encore. On peut donc considérer que ce drame, au point de vue de la conduite de l'action, est un vrai modèle.

Il fut considéré comme tel à son apparition, et la critique ne s'en dédit pas lorsqu'on le reprit une première fois à ce même théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1879. J'ai du plaisir à citer simplement ce qu'en écrivait alors Auguste Vitu, et qui est resté vrai encore aujourd'hui. « Était-il bon, disait mon prédécesseur au *Figaro*, était-il utile et opportun de reprendre la *Dame de Montsoreau?* C'est au public qu'il appartenait de répondre à cette question qu'il vient de résoudre affirmativement, à la plus grande gloire d'Alexandre Dumas et d'Auguste Maquet. Oh ! la bonne soirée ! Il courait comme un rayon de joie sur la figure des spectateurs émerveillés et comme reverdis par cette œuvre charmante, pleine de souplesse et de vigueur, éclatante de joie et d'amour. Et quelle étonnante variété de personnages ! Le chevaleresque Bussy et le lâche duc d'Anjou, l'énigmatique Henri III et l'ambitieux duc de Guise, le fou Chicot et le moine Gorenflot, Diane de Méridor, la belle des contes de fée, à la chevelure dorée, aux yeux noirs remplis de larmes, et la séduisante comtesse de Saint-Luc, à la bouche pleine de sourires ! Les aventures, les enlèvements, l'amour ardent et passionné dans la petite maison de la rue des Tournelles, les intrigues mortelles des cours et les émotions de la place publique, tous ces éléments romanesques s'amalgament aux souvenirs réels de nos annales, dans un art si consommé qu'on se demande où commence la légende, où finit la réalité... »

Le lyrisme, évidemment très sincère, avec lequel Vitu parle de la *Dame de Montsoreau*, peut bien être, pour une part, attribué à la joie du ressouvenir. Il était, en effet, du groupe romantique et il fréquenta chez Houssaye, dans cette fameuse maison de la rue Doyenné, qui fut le temple des romantiques. A ces belles imaginations, Vitu se rajeunissait, ce qui est toujours agréable. Sa critique, cependant, est de stricte justice, quand il loue l'invention et la tenue de scènes admirables, comme celle entre le duc d'Anjou et Montsoreau ou celle de Henri III et du duc d'Anjou, sans parler de l'infinie variété de ce personnage de Chicot qui, à l'héroïsme de d'Artagnan, mêle peut-être plus d'émotion et de

Cliché P. Sader. CHICOT (M. Coquelin)

subtilité à la fois. Et Vitu avait encore raison quand il insistait sur la valeur historique du théâtre de Dumas.

Rien n'est plus facile que de s'entendre sur ce point important. Dumas, avec l'histoire, usait d'artifice et prenait des libertés. L'artifice consiste en ceci que son imagination se plaisait à donner pour ressort et pivot à des événements historiques réels l'intervention d'un seul personnage, d'un héros, dont il prenait le nom dans la réalité, mais dont il grandissait singulièrement

Clichés P. Nadar. DIANE (Mme Esquilar)

GERTRUDE (Mme Blanche Miroir)

l'importance et l'action. Quant aux libertés prises avec l'histoire, elles consistent en ceci que Dumas, plus respectueux que beaucoup d'autres de la chronologie et du document, altérait le caractère des personnages choisis par lui. Ceci, remarquons-le, il ne le faisait guère que pour des personnages secondaires. Les rois qu'il a mis en scène — et tous y ont passé, de Henri III à Louis XVI — sont bien tels, quel que soit le relief qu'il leur donne — que nous les ont dits les mémorialistes. De même pour les ministres. Son Richelieu, son Mazarin, son cardinal Dubois, son Colbert sont d'admirables portraits.

Mais il en prend à l'aise avec les personnages secondaires. Ceux-ci, il les accommode aux besoins de son art. Il est parfaitement clair, pour ne parler que de la *Dame de Montsoreau*, qu'il ne pouvait pas écrire son drame sans qu'il s'y trouvât des personnages capables d'acquérir la sympathie du public. Il a donc idéalisé Diane (qui fut bel et bien la femme de Montsoreau). Il n'a gardé de Bussy et de Saint-Luc que leur vaillance, négligeant de nous faire savoir que le premier fut quelque peu assassin pendant la Saint-Barthélemy et que le second ne dépara pas la collection des mignons aimés du Valois. Mais ceci importe peu. De l'histoire, il a sauvé les grandes lignes, les personnages importants et il a surtout gardé et exprimé, avec un esprit incomparable, la couleur. Par là, je ne me lasse pas de le répéter, cet arrangeur fut un enseigneur. Et ce fut un enseigneur incomparable, puisqu'il sut se faire écouter. Il a été le professeur populaire d'histoire de deux ou trois générations. Il le reste encore pour beaucoup, avec ce double mérite d'être un maître d'esprit amusant et de cœur généreux. Car c'est là un grand côté de son théâtre, qu'il est optimiste dans l'héroïsme, ce qui est la moralité supérieure pour quiconque parle à la foule.

C'est donc sans surprise et avec joie que j'ai vu, une fois encore, la *Dame de Montsoreau* plaire au public. En la reprenant, le théâtre de la Porte-Saint-Martin est resté fidèle à la tâche qu'il s'est donnée, tâche utile, intéressante, j'ai bien envie de dire : tâche glorieuse, qui consiste à nous rendre, à côté des nouveautés, une partie du grand répertoire des drames romantiques. Sans nier qu'il y ait une part légitime dans l'évolution qui pousse le théâtre vers plus de vérité, il ne me déplait pas d'y voir garder la tradition d'un art sans tristesse et qui se plaisait à l'héroïsme humain. Cette évolution vers plus de vérité, d'ailleurs, on en retrouve la trace, très curieuse, dans la façon dont la *Dame de Montsoreau* a été interprétée, et principalement par M. Coquelin, dans le personnage de Chicot. Une intéressante discussion s'est élevée, à ce propos, sur laquelle je veux m'arrêter un instant.

J'ai dit que, selon leur usage constant, lorsque Dumas et Maquet ont écrit le roman de *La Dame de Montsoreau*, ils ont pensé au drame qu'ils en tireraient, et qui n'a passé à la scène que plus tard, pour des motifs que j'ai indiqués. Et, dès le premier jour, ils ont déjà vu le personnage de Chicot à travers l'interprète qui devait le représenter. Cet interprète était Mélingue. C'est Mélingue même qu'ils ont décrit en donnant au lecteur le portrait physique de Chicot, un grand diable sec et maigre, découpé en compas, type du Gascon, en réalité, plus que du Normand qu'était M. de Chicot, gentilhomme. Cette allure physique allait, d'ailleurs, excellemment au talent de Mélingue. Celui-ci fut un grand artiste, mais très simpliste. Il avait l'allure excessive, le panache héroïque, et semblait se plaire à lancer les apostrophes et les tirades romantiques, sans s'inquiéter ni s'étonner de ce qu'elles pouvaient avoir d'emphase et d'outrance, aujourd'hui démodées. C'est avec ces qualités et cette « nature » qu'il joua Chicot : et il ne se trouva pas, alors, en désaccord avec

le goût du public. Mais il arriva que si les auteurs, écrivant leur roman, y avaient tracé par avance le portrait de Mélingue, ils furent amenés à faire de Chicot un personnage beaucoup moins simpliste que leur interprète visé, un personnage de composition, plein de dessous et de nuances. Il en résulte, — chose qui n'est pas entièrement nouvelle dans l'art dramatique,

Clichés P. Nadar. HENRI III (M. Desjardins)

BUSSY (M. Volny)

— que le personnage de la tradition n'est pas absolument le vrai personnage et que le rôle, en tout cas, peut à bon droit être interprété d'une façon autre et nouvelle. Chicot n'est pas nécessairement un grand diable à façons de matamore. Brave, il l'est : il l'était en réalité et mourut en soldat sur le champ de bataille. Il était escrimeur redoutable, mais non duelliste, le secret de son adresse restant entre le roi et lui. Il y a, en lui, comme traits essentiels, une grande bonté, un dévouement passionné pour le

Clichés P. Nadar.

6e TABLEAU. — GORENFLOT (M. Jean Coquelin)

roi, servis par infiniment de finesse. Chicot est capable d'héroïsme, certes. Mais c'est un diplomate et son amour du roi est tel qu'il fait passer les intérêts de son royal ami avant même sa rancune, sa haine et son légitime désir de vengeance. Quand il se trouve en face de Nicolas David, avant d'en appeler à l'épée, si grande que soit sa haine, il lui propose la paix et de se rallier au parti du roi. Avec celui-ci même, Chicot reste prudent et patient. Il ne lui dit qu'une part de la vérité qu'il a découverte. Bref, c'est un caractère plein de nuances et de « dessous », et par conséquent, à bien regarder les choses, un rôle de composition, en dépit de la tradition. En tout cas, cette étude attentive du personnage de Chicot permet une interprétation nouvelle, ayant la curiosité de cette nouveauté même et l'avantage de n'évoquer ni souvenirs, ni comparaisons, ni cette imitation où l'artiste perd le mérite essentiel de son originalité propre. C'est ce qu'a pensé M. Coquelin. Et on doit reconnaître qu'il y a admirablement réussi.

Ce qu'on ne sait pas ou ce qu'on a oublié, c'est que, déjà, à la reprise de 1879, Lafontaine, qui jouait Chicot, s'éloigna notablement de la tradition de Mélingue. Il rapprocha le drame de la comédie, étant donné que, ici, la note de la comédie est la note la plus près de la vérité. Je crois qu'en cela, comme M. Coquelin aujourd'hui, les interprètes du théâtre romantique obéissent à une nécessité de l'évolution de notre goût.

Cliché P. Nadar. MONTSOREAU (M. Gravier)

Nous aimons plus de simplicité et plus de finesse dans le débit et dans le geste et, à parler franc, qui sait si en se laissant aller à l'emphase et à trop d'outrance, on ne risquerait pas de choir dans le ridicule ? Les grands comédiens de notre temps sont tous plus ou moins réalistes. La tragédie seule supporte une convention qui disparait du drame, rapproché de la vie. De là les différences que je signale entre le jeu de M. Coquelin, — acteur vrai par excellence, — et la tradition romantique, différences qu'on a pu critiquer, et que, cependant, on eût peut-être regretté de ne pas voir se produire, si une exécution purement romantique avait été offerte à un public dont le goût a varié et qui resterait peut-être plus étonné que charmé par une évocation trop stricte d'un art très modifié.

L'interprétation de la *Dame de Montsoreau*, en ce qui touche le protagoniste qui mène la pièce, est donc particulièrement intéressante par la différence même qu'elle présente avec les souvenirs légendaires du passé. Ces nuances délicates dans les choses d'art sont la curiosité et la joie des vrais amateurs. Quant au gros des spectateurs, il reste pour lui une pièce extrêmement amusante, d'un vif mouvement et d'un pittoresque achevé.

Les décors sont fort beaux. Il faut citer particulièrement celui de la rue du Faubourg, devant cette maison de la rue des Tournelles où Bussy trouve asile, après avoir déconfit les quatre mignons du roi en un héroïque combat. C'est une vé-

Clichés P. Nadar.

6e TABLEAU. — GORENFLOT (M. Jean Coquelin)

ritable restitution archéologique, comme nous les aimons aujourd'hui, car le goût de la vérité au théâtre s'est étendu au décor et à la mise en scène. Décorateurs et dessinateurs de costumes ne vont plus au hasard de leur fantaisie, ne se contentent même pas d'à peu près. Ils marchent d'après des renseignements certains, portraits et vieilles gravures. Ces renseignements ne manquent pas sur l'époque de Henri III. Les caricatures ont été particulièrement précieuses. Elles abondent et on a fait, à la Porte-Saint-Martin, un emploi consciencieux et judicieux de tous ces documents. Le beau drame de Dumas y est, d'ailleurs, joué d'un excellent ensemble. Le type populaire du moine Gorenflot, conspirateur innocent qui succombe au péché mignon de la gourmandise, a été rendu avec beaucoup de finesse et de belle humeur, sans grossièreté, par M. Jean Coquelin. Le rôle du chevaleresque Bussy, — j'entends le Bussy de Dumas, car le vrai Bussy fut un simple coupe-jarrets, — est échu à M. Volny, qui teinte sa vaillance d'une jolie mélancolie d'amoureux. La figure énigmatique de Henri III, ce roi bizarre, fait de contrastes et que nous appellerions aujourd'hui un dégénéré, prend, avec M. Desjardins, la valeur et l'intérêt d'un portrait historique.

Cliché P. Nadar. MÉRIDOR (M. Bonyer)

Le reste de la troupe de la Porte-Saint-Martin, en cette œuvre où abondent les rôles dont aucun n'est sans intérêt et sans avoir sa physionomie propre, complète un bon ensemble.

Les femmes sont Mesdames Blanche Miroir, Bouchetal, Kerwig et, dans le personnage touchant de Diane de Méridor, Mademoiselle Marguerite Esquilar, qui a le don de l'émotion et des larmes.

Et, de tout ceci, il se dégage une belle impression d'art et une de ces évocations exactes du passé où nous nous plaisons. Et quel passé, quel tableau d'histoire que celui de cette cour des Valois, où des rois dont les vices d'Italie n'ont pas toujours aboli la vaillance et l'orgueil royal luttent, tantôt par la ruse, tantôt à visière levée, contre l'ambition des derniers grands féodaux, cour pleine

Cliché P. Nadar. D'ÉPERNON (M. Chabert)

Clichés P. Nadar.

6e TABLEAU. — GORENFLOT (M. Jean Coquelin)

de trahisons et de dévouements, où l'amour règne en maître à côté du meurtre, où l'Église est appelée à bénir des forfaits, page unique de notre histoire d'où s'exhale une odeur d'encens, de musc et de sang !

HENRY FOUQUIER.

Clichés P. Nadar.

MAUGIRON (M. G. Henry) — QUÉLUS (M. Ramy) — SCHOMBERG (M. Person Dumaine)

Cliché Reutlinger. — Typogravure Goupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Mlle HENRIOT

Cliché Larcher. MARGARET (Mme Yrven) JIM (M. Mevisto) BETTY (Mme Angèle) TOM ALCHT (M. Deschamps)

1er TABLEAU. — *L'Auberge de l'Ancre d'Argent*

THÉATRE DU CHATELET

ROBINSON CRUSOÉ, PIÈCE NOUVELLE EN QUATRE ACTES ET VINGT-QUATRE TABLEAUX

DE MM. E. BLUM ET P. DECOURCELLE

Cliché d'amateur. ROBINSON CRUSOÉ (M. Darmont)

C'est évidemment parce qu'elle connaît mon faible pour la littérature de l'enfance et les essais que j'ai parfois tentés et tenterai encore pour y contribuer, que la direction du *Théâtre* m'a demandé de parler de *Robinson Crusoé*.

Hélas! tous tant que nous sommes qui avons écrit des contes ou des histoires pour le public immense et souverainement difficile des enfants, nous devons nous incliner bien humblement devant ces trois hommes providentiels : Perrault, Daniel de Foë... et Jules Verne. Qui remportera jamais de pareils succès? Qui mettra à la portée de toutes les intelligences de plus surprenantes aventures?

Mais malgré tout le plaisir que nous éprouvons, comme le bon La Fontaine, à nous entendre conter cent fois *Peau d'Ane*, ou bien à voyager avec Verne dans la lune, au fond des mers ou au centre de la terre, c'est peut-être encore Robinson Crusoé qui demeure notre héros favori. Qui n'a pas rêvé de se construire la fameuse cabane dans l'île déserte? Rien que ces mots d'île déserte évoquent l'idée

Cliché d'amateur. VENDREDI (M. Pougaud)

Cliché Larcher. 12e TABLEAU. — *L'abordage du brick « Espérance »*.

Cliché d'auteur. PETERPATT (M. Guyon fils)

Cliché d'auteur. BETTY PETERPATT (Mme Angèle)

Cliché Larcher. ROBINSON (M. Darmont)

2e TABLEAU. — *La perte de la « Velleda »*

SUZANNA (Mlle L. Dauphin)

LORD TREVELYAN (M. Dieudonné)

WILLIAM (Mlle G. Loyer)

d'une agréable, facile et charmante existence, dès que l'on est sûr qu'il n'y a pas de bêtes féroces. Alors ce ne sont plus que régions enchantées, surprises émouvantes, parties de chasse, de pêche, dressage d'animaux, fabrication de mobilier tout à loisir.

Robinson Crusoé est un des livres les plus philosophiques qui aient jamais été écrits, justement parce que la philosophie n'y paraît pas. Seulement... ce qui est attachant au possible dans le livre risquerait à la scène de devenir un peu longuet. Des auteurs aussi experts dans les ressorts et les ficelles dramatiques que MM. Blum et Decourcelle ne pouvaient s'y tromper. Ils se sont arrangés de façon que nous reconnaissions suffisamment Robinson, que nous le rencontrions de temps en temps, et nous y gagnons ainsi deux histoires au lieu d'une.

Robinson a été déshérité par son oncle lord Trevelyan, car il a épousé contre son gré Suzanna, une charmante jeune fille, ce qui est en effet un grand crime. Le pauvre garçon ne sait plus à quel diable se vouer, lorsque le personnage diabolique se présente sous les traits d'un certain cousin de lord Trevelyan, lord Wilmore, qui pense que Robinson sera encore moins dangereux comme concurrent à l'héritage, s'il est au fond de la mer.

Comme Robinson n'a pas le choix, il s'embarque sur la *Velleda*, un vieux navire peu solide que l'obligeant cousin met à sa disposition pour aller faire fortune, après avoir eu soin de confier le commandement à une canaille d'assez belle envergure, nommée le capitaine Spargoletti. Robinson s'arrache aux embrassements de sa pauvre jeune femme, et, comme on devait s'y attendre avec ce maudit capitaine, le vaisseau prend feu et fait naufrage ; l'équipage, le capitaine, tout le monde s'échappe, sauf Robinson enfermé « par hasard » dans sa cabine. Mais il parvient à se délivrer, à s'enfuir à la nage, et nous le retrouverons bientôt dans son île.

Cliché Larcher.

VENDREDI (M. Pougaud) — ROBINSON (M. Darmont) — LE CHIEN TOBY

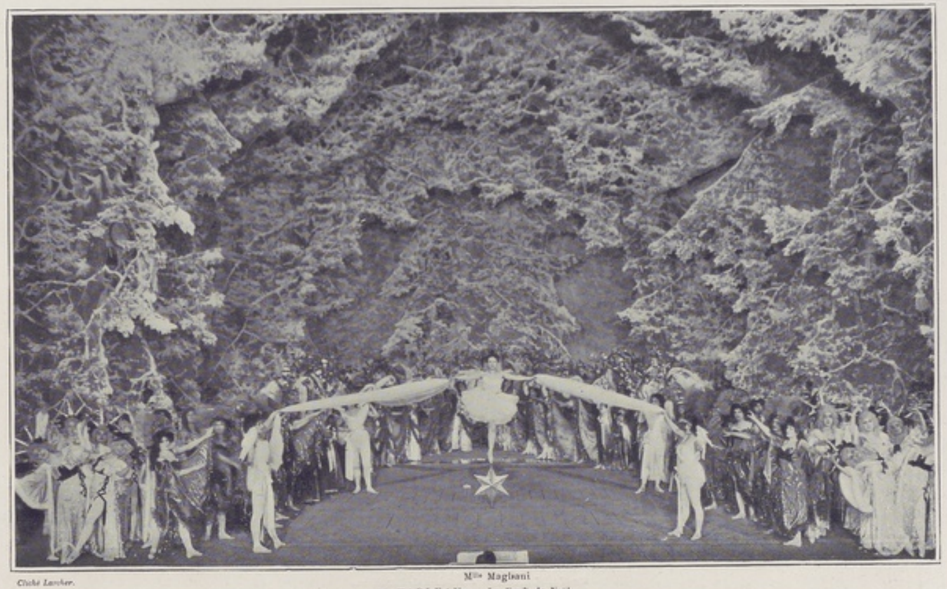
12e TABLEAU. — *Le Pot-au-feu de Vendredi*

Pendant qu'il emménage, il s'est passé à Londres bien des choses. D'abord il lui est né un petit garçon qu'il n'attendait pas. Puis Suzanna est entrée sous un faux nom chez lord Trevelyan dont elle a conquis la confiance. Lorsqu'on a su dans la maison que Robinson avait été perdu en mer, et que le subterfuge de Suzanna a été découvert, lord Trevelyan après un moment de surprise et d'indignation a pardonné à tout le monde et gardé près de lui sa jolie nièce.

Quant à Robinson, il s'est fait une gentille petite existence, mais il s'ennuie bien tout de même. Il a un bon fusil et un excellent chien, Toby. Je vous recommande particulièrement ce chien. Quel excellent acteur ! Il n'a pas raté un de ses effets. C'est merveille de le voir rapporter le gibier, consoler son maître, grimper dans la cabane, en redescendre. Voilà vraiment un chien qui joue avec beaucoup de naturel. Dire que son vrai nom n'est pas au programme ; c'est une injustice. Robinson a trouvé également un autre compagnon, aussi plein de bonne volonté mais un peu moins intelligent que Toby : le fidèle Vendredi, qu'il empêche d'être mangé ainsi que son frère Iko par des ennemis cannibales. Iko jure que ce bienfait ne sera pas perdu, et si jamais on se trouve dans quelque embarras, il n'y aura qu'à allumer un feu sur la grève : il accourra avec ses compagnons.

Dix ans se sont passés. Nous sommes de nouveau en Angleterre.

Le fils de Robinson Crusoé, William, avait disparu, volé par un acolyte de Spargoletti, Jim, avec mission de le tuer, mais Jim avait eu un bon mouvement, il a sauvé l'enfant en le plaçant secrètement à l'école des Cadets. Ce petit garçon a toutes les bonnes notes, ce qui fait que Suzanna s'intéresse à lui, — et toutes les chances, car il pêche lui-même une bouteille qui contenait des nouvelles de son père. Suzanna décide d'armer un vaisseau avec l'aide, assez malencontreusement choisie, de lord Wilmore, qui a maintenant sur elle des projets matrimoniaux. Et Wilmore remet en campagne ses âmes damnées de



Cliché Larcher.

Mlle Magliani

20e TABLEAU. — *La Forêt de Noël*

Cliché Larcher.

Mlle Magliani

21e TABLEAU. — *Le Paradis des Enfants*

Cliché Lucchesi. SUZANNA (Mlle Dauphin) ROBINSON (M. Darmont) SPARGOLETTI (M. Decori) JIM (M. Mevisto) LORD WILMORE (M. Daltcur) WILLIAM (Mlle G. Loyer)

22e TABLEAU. — *Les Grèves de l'île déserte*

Spargoletti et de Jim. Il s'agira à toute force d'empêcher le vaisseau d'arriver au but de l'expédition. Pour cela au besoin on le fera couler à fond par la corvette de Spargoletti. C'est ce qui arrive malgré le loyal capitaine, malgré le petit William qui a surpris les secrets scélérats de Wilmore. Voilà le vaisseau abordé, l'équipage massacré, et tous nos amis prisonniers.

Et Robinson, que devient-il pendant tout ce temps? Il vit avec Vendredi, attend toujours et rêve à son pays, à sa femme, à son *home*.

C'est pour nous une excellente occasion d'assister à ces rêves. On y voit, entre autres, une certaine nuit de Noël avec les toits couverts de neige et visités par les anges, puis une forêt de Noël, enfin un paradis des enfants avec toute sorte de très jolis jouets animés, qui donnent vraiment l'envie de faire un tour dans une île déserte où apparaissent des choses aussi attrayantes.

Mais il ne s'y passe pas, dans cette île, des événements toujours aussi agréables.

La pauvre Suzanna, William et ses compagnons en savent quelque chose.

Le féroce Wilmore et le perfide Spargoletti les ont amenés là, par le plus grand des hasards, avec l'intention de leur jouer le plus mauvais tour, et juste voilà que tout le monde se rencontre! Ce serait charmant si l'on n'était pas prisonnier et voué à une mort atroce.

Heureusement tout s'arrange. Grâce au petit William, le fameux feu sera allumé, les bons sauvages arriveront et sauveront tout le monde. Wilmore et Spargoletti nous débarrasseront de leur vilaine présence l'un par l'autre. Cette « bonne canaille » de Jim révélera à Robinson et à sa femme que le gentil et courageux William est leur propre fils.

Cliché d'amateur.

L'ANGE DE NOEL (Mlle Torca di Vienna)

Et bien voilà à peu près racontée cette double histoire pas mal compliquée. Elle n'est pas du tout ennuyeuse à la scène, et elle est montée tout à fait luxueusement, avec de beaux décors et une figuration tout à fait affriolante.

Quant aux protagonistes, ils sont, ma foi, de tout premier ordre. Darmont est un Robinson si bien taillé, si énergique, qu'il ne pourrait faire autrement que de se tirer d'affaire. Mademoiselle Lucienne Dauphin et Mademoiselle Georgette Loyer sont, la première, une Suzanna très touchante, la seconde, un William tout à fait espiègle et mignon. Dieudonné en Trevelyan est aussi grand seigneur que Daltour est élégamment scélérat en Wilmore. Pougaud en Vendredi, Guyon fils en Peterpatt, Angèle en Mrs. Betty, deux personnages comiques dont je n'ai pas le loisir de vous parler, sont amusants et fantaisistes à souhait.

Enfin Decori est à applaudir tout spécialement dans le rôle, remarquablement composé, de Spargoletti. Que cet acteur est ingénieux, pittoresque et mordant!

Conclusion? Peut être le vieux Daniel de Foë ne reconnaitrait-il pas *toute* son œuvre et ferait-il parfois un peu la grimace. Ces écrivains sont si susceptibles! Mais nous n'avons pas les mêmes raisons que lui de bouder, et puisque nous nous amusons, c'est bien là le principal, pour nous et pour le Châtelet.

ARSÈNE ALEXANDRE.

Cliché Nouvelle Blanc (Aix-les-Bains).

L'IMPÉRATRICE (Mlle A. Samuel) L'EMPEREUR (M. E. Duquesne) LE PAPE (M. Mondet) Mgr DUVOISIN (M. Sabin-Bressy)

SCÈNE V. — *La Présentation*

LE PAPE & L'EMPEREUR

SCÈNE D'HISTOIRE DE M. JACQUES DES GACHONS, REPRÉSENTÉE AU THÉATRE DU GRAND CERCLE D'AIX-LES-BAINS

Cliché Louis Mors.

L'EMPEREUR (M. Edm. Duquesne)

L'ÉPOPÉE impériale a été transportée bien des fois sur le théâtre, et les pièces qui, de près ou de loin, regardent Napoléon sont, depuis cent ans, innombrables, presque autant que les sables de la mer. Cependant, la floraison napoléonienne a été particulièrement féconde et heureuse dans ces derniers temps. Tandis que l'histoire s'enrichissait des beaux travaux de M. Henri Houssaye et de M. Frédéric Masson, le théâtre retentissait des succès de *Madame Sans-Gêne*, et les spectateurs accueillaient avec une égale faveur *Napoléon*, sorte de panorama dramatique en un nombre infini de tableaux, *Plus que Reine*, qui contait le divorce de Joséphine, et *1807*, comédie anecdotique qui mettait aux prises l'ancien régime et le nouveau, l'aristocratie de race et la noblesse d'épée. La nomenclature si remplie vient de s'augmenter encore d'une œuvre nouvelle qui, dans sa brièveté, mérite pourtant d'être signalée à l'amateur et au collectionneur de souvenirs napoléoniens.

Il s'agit d'un acte joué l'été dernier à Aix-les-Bains. Cette dernière ville ne se contente pas d'offrir des eaux bienfaisantes aux rhumatisants : elle se charge aussi de leur distraction et de leur amusement. Deux

Cliché Louis Mors.

L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE (Mlle Aimée Samuel)

Cliché Nouvelle Blanc.

LE CARDINAL DORIA (M. Recurt) — LE PAPE (M. Mondet) — LE CARDINAL RUFFO (M. Terrancle) — LE CARDINAL DE BAYANNNE (M. Henri Duval) — Mgr DUVOISIN (M. Sabin-Bressy)

SCÈNE IV. — *Le Pape et les Cardinaux*

théâtres y rivalisent pendant plusieurs mois de zèle et d'activité. L'acte qui nous occupe a pour auteur M. Jacques des Gachons, un lettré attentif, et pour titre *Le Pape et l'Empereur*.

Le titre dit immédiatement à des lecteurs un peu avertis de quoi il sera question dans la pièce. Pièce, à proprement parler? non. Mais plutôt une page d'histoire, une « tranche d'histoire », comme disent les spécialistes, une scène sévère du premier empire, où les événements autant que le caractère des héros sont

Cliché Nouvelle Blanc.

L'IMPÉRATRICE (Mlle Aimée Samuel) — L'EMPEREUR (M. E. Duquesne) — Mgr DUVOISIN (M. Sabin-Bressy) — LE PAPE (M. Mondet) — LES CARDINAUX RUFFO ET DORIA (MM. Terrancle et Recurt)

SCÈNE VII. — *La signature du Concordat*

Cliché Reutlinger. Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Mlle AVRIL

Cliché Noma Blanc (Nice & Aix-les-Bains). Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE DU GRAND CERCLE D'AIX-LES-BAINS

LE PAPE ET L'EMPEREUR

NAPOLÉON (M. Edmond Duquesne)

scrupuleusement suivis. On sait que la même scène avait déjà tenté Alfred de Vigny, et nous la voyions encore — un peu défigurée — tout récemment, dans un drame populaire joué sur un théâtre du boulevard.

M. Henri Houssaye, qui a écrit une préface pour l'œuvre de M. des Gachons, l'a résumée de la façon suivante : « En 1813, le Pape est prisonnier, le baron de Tournon est préfet de Rome, et, dans un berceau, il y a un roi de Rome. L'Empereur veut imposer au Souverain Pontife l'abandon du pouvoir temporel. On conçoit la résistance de Pie VII, l'emportement de Napoléon. C'est le duel terrible et pathétique de deux volontés. Mais dès son entrée l'Empereur est virtuellement vainqueur. Il a le charme, il a la force. Il caresse, il séduit, il fascine, il menace. Il est comédien et tragédien. Le Pape n'a que son obstination et sa faiblesse. Il cède enfin, plus encore par lassitude qu' « en considé- « ration de l'état actuel de l'Église et des besoins de la religion. »

Ce sont ces passions, ces idées et ces sentiments que M. Jacques des Gachons a traduits dans son opuscule. Il les a finement pénétrés et les a exprimés dans un style excellent « conforme aux interlocuteurs qui se querellent et aux intérêts qui se débattent ».

A Aix-les-Bains, l'œuvre de M. des Gachons a été interprétée par M. Mondet, qui représentait le pape Pie VII, par Mademoiselle Aimée Samuel, qui prêtait le charme de sa grâce au rôle de Marie-Louise, par M. Edmond Duquesne, le curieux Napoléon de *Madame Sans-Gêne* (rôle qu'il joua environ neuf cents fois). Nous souhaitons un pareil chiffre de représentations à M. des Gachons, lorsque sa « tranche d'histoire » montera d'Aix-les-Bains à l'Odéon, comme il en est question.

MONTCORNET.

Cliché Nouvo Blanc. L'EMPEREUR (M. Edm. Duquesne) LE PAPE (M. Mondet)
SCÈNE VI. — *La colère de l'Empereur*

Cliché Nouvo Blanc. L'EMPEREUR (M. Duquesne) LE PAPE (M. Mondet) L'IMPÉRATRICE (Mlle Aimée Samuel)
SCÈNE V. — *L'Impératrice Marie-Louise baisant l'anneau*

Cliché Lorcher. LE MANNEQUIN BOUTARD (M. La Beaudie) LE DIRECTEUR (M. Prevost) DES LAPRIEUS (M. Belval) BERLY (M. Arnould)
ACTE Ier

THÉATRE CLUNY

PLAISIR D'AMOUR, COMÉDIE-BOUFFE, EN TROIS ACTES, DE MM. MAURICE FROYEZ ET GEORGES COLIAS

Avant la guerre, sous la direction de l'acteur Larochelle, le théâtre Cluny avait des visées littéraires : on y donna alors les *Inutiles*, d'Édouard Cadol, les *Sceptiques* de Félicien Mallefille, le *Juif polonais*, d'Erckmann-Chatrian. De la comédie et même aussi du drame — on y vit Frédérick Lemaitre dans *Don César de Bazan* — il passa au vaudeville bouffe avec, notamment, *Trois Femmes pour un mari*. Il s'attacha dès lors au genre burlesque. Son directeur actuel, M. Léon Marx, s'efforce de conserver à son théâtre le nom qui lui a été donné le jour où on l'appela le Palais-Royal de la rive gauche. Quelquefois il se souvient des origines du théâtre et revient à la comédie : c'est ainsi que l'année dernière il empruntait au répertoire de l'Odéon une petite comédie, *l'Agneau sans tache*, à laquelle ses habitués faisaient bon accueil. Les Parisiens vont à Cluny ; car ils savent qu'à l'ordinaire on y passe une soirée amusante. Il ne manque, en ce moment, au théâtre que d'être un peu « rafraîchi » ; à l'heure où Paris fait sa toilette pour l'Exposition prochaine, il serait bon que M. Marx fit redorer quelques boiseries, nettoyer les couloirs et rapporter quelques tapis.

***

Après ce préambule, j'arrive à la pièce nouvelle, à *Plaisir d'Amour*. C'est une combinaison assez originale du genre Labiche et du genre Jules Verne.

Au premier acte, nous sommes au siège social d'une compagnie d'assurances. L'un des employés, Campistrel, est affligé d'une particularité d'humeur assez bizarre. Il désire toutes les femmes qu'il voit, et il a horreur de toutes celles qu'il a vues. Il reçoit une jeune cliente, une Américaine, Maud Borcheston, dont le mari a disparu, il y a deux ans, dans un naufrage aux environs du Cap. Il s'enflamme. Il part avec l'Américaine à la recherche du mari, pour les régions antarctiques. Nous voici en mer : c'est le second acte. Le décor est joli. On rencontre Borcheston, qui a passé deux ans dans une île, et qui naviguait sur un radeau : on le rencontre, au moment où Maud, se croyant décidément veuve, vient de se remarier avec Campistrel. Comment cela ? Par phonographe. C'est, nous dit-on, une coutume américaine. Vous n'avez qu'à dire dans un phonographe : « Je prends Madame X pour épouse », et, dès que votre fiancée ajoute, toujours dans le phonographe, qu'elle vous accepte pour époux, c'est fini : devant Dieu et M. Edison, vous êtes marié. A qui appartiendra Maud, qui a maintenant deux maris ? Le troisième acte l'enlèvera naturellement à Campistrel, qui ne songeait qu'à se débarrasser d'elle et la rendra à Borcheston.

Il y a dans ce vaudeville de l'esprit et de la gaieté, quelques scènes de vraie comédie, de plaisants personnages épisodiques. Auteurs : MM. Froyez et Colias, dit l'affiche. Colias est le pseudonyme de M. Berr qui joue brillamment à la Comédie-Française les grands valets du répertoire. Les artistes de Cluny, MM. Victor Fleury, Rouvière, Muffat, Gaillard, Prévost, Belval, Mesdames Doriel, Cordier, Dupeyron et Foucher, ont su profiter des indications qu'a su leur donner leur auteur et excellent confrère, M. Colias.

ADOLPHE ADERER.

Cliché Lorcher. CAPITAINE CAKÉ (M. Gaillard) — JACK BORCHESTON (M. V. Henry) — MAUD (Mlle Bl. Doriel) — GIRL (Mlle G. Riva) — GRIBICHETTE (Mlle H. Foucher)

ACTE II

Cliché Lorcher. CAMPISTREL (M. Bouvière) — MAUD (Mlle Bl. Doriel) — JACK BORCHESTON (M. V. Henry) — GRIBICHETTE (Mlle Foucher)

ACTE III

Clichés Contia y Berger. KURWÉNAL (M. Sainprey)

LE BERGER (M. Lubet)

TRISTAN ET ISEULT

MELOT (M. Van Loo)

Le Mois Musical

SALAMMBO, A L'OPÉRA — *JAVOTTE*, A L'OPÉRA-COMIQUE — *TRISTAN & ISEULT*, AU NOUVEAU-THÉATRE

AVANT le maître, le disciple. L'Opéra, qui ouvre enfin ses portes à cette admirable *Prise de Troie* que Berlioz ne put jamais entendre à la scène et qui n'a encore été jouée, je crois bien, qu'à Carlsruhe, a commencé par remettre en cours de représentations la *Salammbô* de M. Reyer, qui fut et demeure encore le disciple le plus fervent, l'admirateur le plus chaud et le défenseur le plus convaincu de notre grand Hector Berlioz.

Berlioz et Flaubert nourrissaient une égale animadversion pour le public — ces éternels, ces grossiers imbéciles, comme ils disaient entre eux, — et si l'on peut douter que la grande admiration qu'ils affectaient l'un pour l'autre fût bien sincère et très réfléchie, au moins faut-il avouer que ces esprits chagrins, batailleurs et plus disposés à braver qu'à flagorner la foule étaient bien de la même famille. Un jour, Berlioz s'écriait, dans un article : « Avez-vous lu *Salammbô?* On ne s'aborde plus qu'avec cette question. Quant à moi, je ne l'ai encore lue que deux fois ; mais je vais me mettre à l'étudier... J'entends d'ici de bonnes âmes, de braves bourgeois me crier : « Oh! sans doute, vous devez aimer « cela, *vous!* — Parce que c'est horrible, n'est-ce pas ? Non, je « l'aime parce que c'est beau... » Plus tard, Flaubert écrivait dans une lettre : « On a joué trois fois la *Damnation de Faust*, qui n'a eu, du vivant de mon ami Berlioz, aucun succès, et maintenant le public, l'éternel imbécile nommé *On*, reconnait, proclame, braille que c'est un homme de génie. Et le bourgeois n'en sera pas plus modeste à la prochaine occasion !... »

M. Reyer est bien de la même lignée que Berlioz et que Flaubert, lui qui n'a jamais rien sacrifié de ses convictions pour obtenir un succès plus rapide ou plus retentissant, lui qui s'est toujours gardé des moindres concessions aux goûts mobiles de la foule et dont le dédain pour les banalités attrayantes et les préciosités mièvres qui ravissent de prétendus connaisseurs, va croissant de jour en jour. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il se soit épris du sujet de *Salammbô*, et qu'après avoir obtenu de Flaubert le droit absolu de le mettre en musique, il ait vivement éconduit les téméraires qui, le voyant tarder à se mettre au travail, venaient lui demander de leur céder son précieux privilège et rêvaient, les plaisantes gens, de traduire ou travestir *Salammbô* en ariosos de concerts, en ronds-de-jambe ou refrains d'opérette. Opéra, bouffonnerie ou ballet, c'était tout un aux yeux de M. Reyer.

Mais comment lui-même, à son tour, pensa-t-il répondre aux intentions de Flaubert ? En traitant avec le plus d'ampleur possible un sujet où l'écrivain craignait par moments de n'avoir pas mis assez de grandeur épique ; en cherchant autre chose dans ce roman qu'un prétexte à surprenants jeux de timbre, à musique imitative et pittoresque, sous prétexte de couleur locale ; en n'affadissant pas les personnages comme l'auraient fait d'autres compositeurs s'ils avaient prêté leurs cantilènes les plus enivrantes à Matho, leurs mélodies les plus suaves à la fille d'Hamilcar ; en n'usant donc que très modérément du côté purement décoratif, en concentrant toute la puissance d'expression sur la fable même imaginée par Flaubert et sur la double incarnation du mercenaire révolté dans Matho, de Carthage éplorée en Salammbô.

De là, chez M. Reyer, le projet très sagement arrêté de traiter ce sujet antique en tragédie lyrique, ainsi que Berlioz l'a fait pour les amours de Didon et d'Énée, en s'appuyant surtout sur le maître absolu de la musique dramatique, Gluck, dont tous les compositeurs se réclament aujourd'hui, mais que bien peu se résignent à imiter. Mais M. Reyer, si fort épris qu'il soit de Gluck, se rend un compte exact des progrès que la musique a réalisés depuis un siècle, et, comme il est disposé plus que quiconque à pousser en avant, il a conçu et réalisé sa tragédie antique sous une forme entièrement neuve. Berlioz, qui exécrait Wagner, voyait Gluck à travers Spontini, et sa tragédie des *Troyens* est exactement coupée comme *Olympie* ou la *Vestale* ; M. Reyer, lui, voit Gluck à travers Richard Wagner, et, tout en s'inspirant de lui pour la déclamation, il brise entièrement le moule de l'ancienne tragédie, il en supprime les repos traditionnels et crée une œuvre où chaque acte forme un tout complet sans apparence de duos, de trios, de cavatines ou d'ensembles : rien que des récits, des mélopées et des chœurs.

Cliché Contin & Berger. LE ROI MARKE (M. Vallier).

Sur une œuvre ainsi conçue, ajoutez les belles qualités dont M. Reyer a fait preuve dans ses créations antérieures et qui brillent tout autant dans celle-ci : une rare vigueur dans les passages dramatiques, une émotion sincère, un charme rêveur dans les scènes de tendresse, une sérénité calme et douce dans les épisodes religieux, une horreur invincible pour tout ce qui n'est que procédé et qui ne part pas directement du cœur, un respect absolu de soi-même avec la volonté bien arrêtée de faire exactement ce qu'il croit bon, sans autrement s'inquiéter de plaire à la foule, une orchestration très nourrie, très colorée, et vous aurez une idée de ce qu'il a su faire en évoquant par les sons la fille d'Hamilcar.

Voilà pour déterminer le caractère de cet important ouvrage, au lieu d'énumérer nombre de scènes ou de phrases mélodiques qui sont à présent dans l'oreille et la mémoire de tous les vrais amateurs ; voilà pour expliquer comment cette belle œuvre a constamment grandi dans l'estime des connaisseurs, depuis qu'elle s'est jouée à Bruxelles d'abord, ensuite à Paris ; comment enfin la reprise qui vient d'en être faite a remis en faveur ce noble opéra qui atteindra bientôt sa centième représentation. Mademoiselle Bréval est une Salammbô très belle, très passionnée, dont la voix si richement timbrée a, quand il le faut, des inflexions délicieuses ; M. Saléza fait toujours un Matho d'une violence et d'une sauvagerie terribles avec des éclats de voix et des cris de passions irrésistibles ; enfin M. Renaud, dans Hamilcar, M. Vaguet dans Schahabarim, M. Delmas dans Narr-Havas, tiennent leurs rôles en artistes qui sentent le prix d'une telle œuvre et sont fiers de contribuer à son succès : que s'ils abandonnent parfois leurs personnages, soyez assurés que c'est toujours par cas de force majeure, en raison d'un voyage ou d'un autre rôle à jouer, par exemple, mais non de leur plein gré.

C'est un charmant badinage qui vient d'échapper de la plume de M. Saint-Saëns. Ce petit ballet de *Javotte* avait été déjà dansé, je crois, à Bruxelles, à Lyon, peut-être encore ailleurs, mais nulle part il n'avait obtenu le succès qu'il mérite, faute d'une mise en scène adroitement réglée et qui mit bien en valeur toutes les intentions, toutes les finesses spirituelles de la musique. A l'Opéra-Comique, au contraire, la partie chorégraphique réglée par Mademoiselle Mariquita et les détails scéniques imaginés par M. Carré, tous les deux s'entendant et s'accordant avec M. Saint-Saëns qui ne se contentait pas de tenir le piano aux répétitions, forment un ensemble on ne peut plus agréable, où chaque chose est bien en valeur, où la musique, la pantomime et la danse marchent toujours d'accord et distraient à la fois l'oreille et les yeux.

Cliché Contin & Berger. TRISTAN (M. Gilbert)

Le scénario est d'une simplicité extrême et se déroule dans le Nivernais, sous la Restauration : l'époque et le lieu, d'ailleurs, ne font rien à l'affaire. Qu'est-ce que c'est que cette petite Javotte, passionnée pour la danse et qui s'échappe de la maison de ses parents pour aller danser à la fête du village, qui bouscule tout au logis quand ses père et mère l'y enferment, qui ouvre la fenêtre à l'amoureux de son cœur et se sauve avec lui, non sans avoir d'abord dansé jusqu'à perdre haleine, qui court enfin sur la place du village, y remporte haut le pied, par ses entrechats, le titre de reine de la fête, avec la jolie somme que ce prix comporte, et pourra de la sorte épouser le gentil Jean ; qu'est-ce que c'est que cette vive paysanne enragée de danse, sinon une nouvelle Giselle, une nouvelle Yvonnette qui se marie prosaïquement, au lieu d'être entraînée au pays des fées et de devenir à son tour korrigane ou willi ?

M. Saint-Saëns se défend d'avoir voulu écrire une partition ayant la moindre prétention ; il a voulu simplement, dit-il, se distraire en composant une musique simple et claire, telle qu'un pareil sujet pouvait l'exiger, et je crois qu'il n'avait pas besoin de dire cela pour qu'on s'en aperçût et qu'on vît clair dans ses intentions. Mais ce qu'il ne pouvait pas dire, c'est que cette musique, pour claire et relativement simple qu'elle soit, repose sur un fond des plus solides et qu'à l'écouter avec soin, à voir ces dessous harmoniques et ces dessins mélodiques, à suivre ce travail d'orchestre aussi ingénieux qu'amusant et qui se renouvelle incessamment, on reconnaît facilement un des maîtres de l'École française, celui peut-être qui sait le mieux jouer de l'orchestre et donner, par ses trouvailles instrumentales, un attrait des plus vifs à certains thèmes, à certaines idées mélodiques qui n'ont, en soi, rien de bien particulier.

Ces danses villageoises, ces bourrées nivernaises, ces rondes,

ces galops, ont beaucoup d'entrain, et si les pas indispensables des premiers sujets ont conduit l'auteur à écrire encore quelques valses sans couleur locale, au moins faut-il reconnaître qu'il n'a pas prodigué outre mesure cette sorte de musique qui s'adapte indistinctement à tous les sujets champêtres ou féeriques, tendres ou joyeux, justement parce qu'elle ne veut rien dire et agit simplement sur l'oreille par la qualité rythmique. Ce qu'il y a de tout à fait joli dans ce petit ballet, c'est la musique de scène, celle qui dessine les situations ou souligne les gestes des personnages : l'auteur, ici, arrive à un résultat tout à fait charmant par des effets de rythme, de timbre ou de sonorité bien inattendus, par mille détails où se reconnaît tantôt son culte pour la musique des vrais maîtres, d'Haydn, de Rameau, de Mozart, tantôt sa propension aux charges d'atelier en musique : témoin la marche de fête accompagnée avec des mirlitons ou le rappel du célèbre refrain : « Brigadier, vous avez raison », pour personnifier le garde champêtre en qui s'incarne la loi.

Cette gentille pastorale se déroule dans trois petits tableaux très joliment brossés et les deux principaux personnages, Javotte et Jean, sont représentés, l'une par Mademoiselle Edea Santori, très gracieuse et très solide sur ses pointes, qui fait grand honneur à l'école chorégraphique de Milan ; l'autre par Mademoiselle Chasles, agile et nerveuse au possible, qui s'enlève et retombe avec une justesse, une précision de mesure exceptionnelles. Mademoiselle Fanny Génat, qui fut danseuse avant que d'être comédienne, mime très drôlement le rôle de la mère, et MM. Price et Ferrenbach montrent beaucoup de fantaisie comique dans les personnages du père et du garde champêtre : le premier, même, y ajoute une pointe d'émotion dont il ne faut pas se plaindre... Et j'augure, en finissant, que cette petite bluette de M. Saint-Saëns, qu'il écrivit en se riant, pourrait bien avoir meilleure fortune et plus longue vie que tel ou tel grand ouvrage auquel il s'était fort appliqué — sans succès.

Cliché Contin & Berger. ISEULT (Mlle Felia Litvinne)

M. Charles Lamoureux, tel que je le connais, devait aspirer depuis longtemps au jour où il lui serait permis d'initier complètement les amateurs français à *Tristan et Iseult*, comme il l'avait fait tout d'abord pour *Lohengrin*. Et il vient de voir luire enfin ce jour bienheureux, il vient de réaliser ce projet passablement audacieux, grâce à l'appui de la *Société des grandes auditions musicales de France*, qui, après avoir patronné chez nous Berlioz, Hændel et Bach, étend aujourd'hui sa puissante protection sur Richard Wagner. Que Madame la comtesse Greffulhe, en sa qualité de présidente de la Société, soit ici remerciée pour le généreux concours qu'elle a prêté à M. Lamoureux !

Voilà quinze ans déjà que celui-ci, combattant le bon combat pour Richard Wagner, nous fit entendre aux concerts du Château-d'Eau, ce magnifique premier acte de *Tristan et Iseult*, que toute la salle électrisée accueillit par des bravos foudroyants. Car l'heure de la réparation définitive allait sonner et l'on était loin, en 1884, des grandes batailles wagnériennes d'avant la guerre et du lendemain de la Commune. Et j'ai vu, l'autre soir, ce triomphe se renouveler, une salle en délire acclamer à bon droit M. Lamoureux après l'exécution intégrale de ce chef-d'œuvre. Il m'a paru, toutefois, que la mode entrait pour une bonne part dans l'admiration dont la plupart des spectateurs affectaient d'être écrasés, et les bravos moins nombreux mais plus éclairés d'autrefois sonnaient de façon plus juste à mon oreille. Et je trouve aussi que ce spectacle, autant par sa durée que par la profondeur et la complexité de l'œuvre représentée, n'était pas de ceux auxquels on puisse assister sans préparation et se pâmer d'aise comme devant la chose la plus charmante qui soit et la plus facile à comprendre. Évidemment nous n'en sommes plus au temps où nombre de gens tombaient en syncope au seul nom de Wagner et n'en finissaient pas d'exhaler leur bile furieuse. A présent ce serait plutôt tout le contraire, et voilà justement pourquoi je suis légèrement incrédule : il me semble que l'écart est tout de même un peu grand, le saut un peu brusque et qu'une admiration aussi excessive pourrait bien, chez certaines gens, s'éteindre aussi brusquement que l'hostilité furieuse à laquelle elle succède.

Il est toujours sublime et n'a pas changé ce premier acte qui

débute par un prélude à jamais célèbre et conclut par une explosion vocale sans seconde après avoir merveilleusement rendu l'amour inquiet et contenu ou la passion débordante, effrénée des deux héros, la sollicitude dévouée et la rudesse goguenarde

Cliché Coutin & Berger. BRANGAENE (Mlle Darlays)

de leurs serviteurs ; il nous domine et nous envahit toujours d'un charme souverain, nous entraîne dans un tourbillon d'ondes sonores où se heurtent et s'entremêlent tous les sentiments qui possèdent les personnages du drame et les fait tour à tour se haïr et s'aimer. C'est là véritablement — la double épreuve au théâtre et au concert l'aura bien prouvé — l'acte de *Tristan* qui exerce le plus d'action sur le public, sans doute en raison de son mouvement scénique et de son animation.

Avec le second, qui commence par une scène toute charmante et poétique entre Iseult et Brangaene, nous entrons dans une admirable symphonie d'amour, où l'orchestre et les voix se marient de façon merveilleuse et chantent d'incomparables chœurs, mais dont la trame est si touffue et si serrée à la fois, dont les développements sont si riches qu'il est besoin d'une étude soutenue et d'un effort sérieux pour en pleinement jouir. Et les discours que le roi Marke tient à son neveu qui vient de lui voler sa fiancée ont certainement, pour commencer, une noblesse, une grandeur sereine incomparable, encore qu'un peu déconcertante en pareil cas ; mais ils durent trop, de l'aveu général. Wagner, cependant, n'a pas pensé à les raccourcir, et quand il s'aperçut, lors d'une reprise à Munich, qu'il avait peut-être été trop prolixe dans cet acte, c'est au milieu de la scène d'amour qu'il indiqua lui-même une suppression bonne à faire : il me semble dès lors, et je ne suis pas seul à penser ainsi, qu'on aurait pu profiter de cette indication pour Paris.

Le troisième acte, vous n'en êtes plus à l'apprendre, constitue tout un poème de douleur, d'angoisse et de désespoir où le morne abattement de Tristan loin de sa bien-aimée, où la fièvre haletante qui s'empare de lui quand il pense la voir accourir, où l'enlacement radieux d'Iseult penchée sur le corps de Tristan et revivant dans cette suprême étreinte toutes les nuits d'amour ont dicté au musicien de longues pages d'une grandeur et d'une élévation surhumaines... Mais est-ce que Wagner, dans cet acte aussi, n'a pas autorisé quelque prudente coupure, afin de ne pas épuiser soit les forces vocales des interprètes, soit la puissance d'attention des auditeurs ?

M. Lamoureux, vous le connaissez assez pour vous en douter, n'a pas voulu entendre parler de la moindre coupure ; il aurait plutôt trouvé, comme bien d'autres fanatiques, que l'ouvrage était trop court et la représentation trop brève. Il a, lui, supérieurement dirigé son orchestre, mais les solistes ne sont malheureusement pas tous au niveau de leur tâche. Mademoiselle Litvinne, avec sa voix d'une qualité rare et sa physionomie peu mobile, Madame Brema avec sa voix chaude et son louable souci des attitudes, prononcent le français de telle façon qu'on n'entend pas un traitre mot ; M. Gibert, le ténor qui articulerait mieux, ne dispose que d'une voix insuffisante ; le baryton, M. Sainprey, est simplement convenable, et la basse, M. Vallier, avec une voix bien timbrée, pourrait chanter plus juste. Mais qu'importe au demeurant ? Le public ne voulait rien voir là qui ne fût admirable et les bravos éclataient de toutes parts. C'est égal, quand j'ai entendu *Tristan*

Cliché Coutin & Berger. BRANGAENE (Mlle Spanyi)

et Iseult en Allemagne, il me semble bien que l'impression produite était autrement forte et profonde... En ce qui me concerne, je puis même l'affirmer.

ADOLPHE JULLIEN.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

1899

LE THÉATRE

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ : 24, Boulevard des Capucines.

NUMÉRO DE NOËL

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

Cliché P. Nadar. THÉATRE ANTIQUE. — GESTES MODERNES
Phèdre : Mme Sarah Bernhardt

Typographie Gauthier, Paris.

ÉDITEURS : *Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris.* — PRIX NET : 3 fr. ; Étranger, 3 fr. 50

GRANDE MAISON DE BLANC

6, Boulevard des Capucines — PARIS

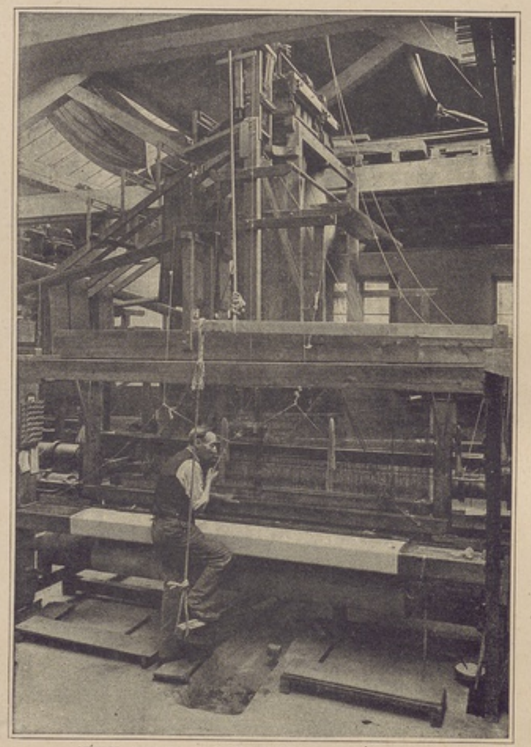
LINGE DE TABLE & DE MAISON

Aucune Succursale en France ni à l'Étranger

Mouchoirs

Lingerie

Bas de Soie



MÉTIER A NAPPE DE NOTRE MANUFACTURE D'ARGENTEUIL (SEINE-ET-OISE)

Dentelles

Gants

Éventails

TROUSSEAUX

COMPLETS DEPUIS 1500 FRANCS

J. LOUVET & SES FILS, Propriétaires.

O. BOYER, Directeur Commercial.

LE THÉATRE

N° 24. Décembre 1899.

W. Höfert, phot. Dresden; Carl Giesel, Buchhändler, Bayreuth.

FASOLT (M. Keller) — FRIA (Mlle Marion Weed) — FAFNER (M. Elmblad)

RICHARD-WAGNER THEATRE. — L'OR DU RHIN (4e TABLEAU)

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 24 — Décembre 1899

SOMMAIRE :

LE THÉATRE ET L'EXPOSITION, par M. Henry Fouquier.

LE THÉATRE A BAYREUTH. « DER RING DES NIBELUNGEN », par M. Charles Joly.

THÉATRE ANTIQUE. — GESTES MODERNES, « LA GRÈCE », par M. D. B. de Laflotte.

LE THÉATRE A BERLIN. — « MUDARRA », A L'OPÉRA IMPÉRIAL, par X.

MISS MAUD ADAMS. — Les représentations spéciales de *Romeo and Juliet* à l'Empire Theatre de New-York, par M. Émile Bergerat.

I PAGLIACCI, drame lyrique en deux actes, paroles françaises de M. Crosti, musique de M. R. Leoncavallo, par M. Gaston Jollivet.

L'OPÉRA ET L'OPÉRA-COMIQUE en 1900, par M. Adolphe Aderer.

HORS TEXTE EN COULEURS

DIDON, Mademoiselle Delna, *Théâtre antique. — Gestes modernes.*

PHRYNE, Mademoiselle Marghil, *Théâtre antique. — Gestes modernes.*

JULIET, Miss Maud Adams (*Romeo and Juliet*).

I PAGLIACCI au Cercle de l'Union artistique : Madame de Nuovina.

Le Théâtre et l'Exposition

L'année finit, emportant avec elle, je l'espère, plus d'un mauvais souvenir. Et l'année qui va commencer, bien vite après ce jour de Noël où tous, petits et grands enfants, pleins d'espoir, nous mettons nos souliers dans la cheminée, attendant les présents de l'avenir, cette année sera l'année de l'Exposition. Que sera-t-elle pour les théâtres ? Il me semble qu'il est assez facile de le prévoir.

Cette année de l'Exposition sera forcément très bonne pour les théâtres, dont quelques-uns ont à réparer les pertes subies dans des campagnes qui n'ont pas été partout heureuses. L'affluence des étrangers sera certainement considérable. On ne boude pas longtemps Paris. Celle des provinciaux suffirait, en tout cas, pour remplir chaque soir les salles de spectacles divers qui seront ouvertes au public, aussi bien dans les théâtres d'ordre, que dans les cafés-concerts et dans les établissements qui se créeront en vue de l'Exposition et pour sa durée. Mais il ne faut pas se dissimuler que cette année sera un temps d'arrêt pour les jeunes auteurs et pour les comédiens débutants, qui devront marquer le pas. En effet, les directeurs — et on ne saurait les en blâmer — seront amenés par l'entente de leurs intérêts à ne rien laisser au hasard et à n'offrir à la foule que des pièces sûres, jouées par des artistes dont le nom est universellement connu et le mérite consacré. Cette année de l'Exposition sera l'année des *reprises*. A la Porte-Saint-Martin, nous reverrons certainement *Cyrano de Bergerac*, une des plus belles œuvres de littérature dramatique de ces derniers temps, avec M. Coquelin dans le rôle où, en la nouvelle période de sa vie d'artiste, il a été le meilleur. Madame Sarah Bernhardt nous promet une grande nouveauté, l'*Aiglon*, de ce même heureux poète, Ed. Rostand : mais il me paraît probable qu'elle alternera ses spectacles en jouant aussi la *Théodora* de M. Sardou, dans le vaste théâtre dont elle a pris la direction, et qui se prêtera si bien aux splendeurs de la belle mise en scène byzantine qui ne peut que séduire son grand goût d'art. Je flaire que le Châtelet et la Gaité, utilisant leur matériel de costumes et de décors, nous donneront quelque brillante reprise des grandes pièces à spectacle qui ont déjà fourni, chez eux, une longue carrière.

MM. Feydeau et Bisson, pour ne citer que deux noms auxquels d'autres se joindront sans doute, triompheront encore avec leurs succès consacrés aux Nouveautés ou au Palais-Royal. M. Antoine a tout un répertoire d'auteurs français et étrangers, très variés et dissemblables, M. de Curel y coudoyant M. Ibsen et M. Courteline. L'Odéon songe à remettre à la scène quelque grand drame de son riche répertoire. Qui sait si, avec quelque grande pièce où leur directeur trouve à faire briller ses dons éminents de metteur en scène, les Variétés ne mettront pas en marche le *Vieux Marcheur* infatigable ? M. Donnay aura encore une grande pièce inédite. Madame Réjane, au Vaudeville, voudra repasser en revue les rôles où elle fut supérieure.

L'Opéra, l'Opéra-Comique ont de quoi marcher avec leur répertoire. L'Ambigu — je cite les théâtres au hasard de la plume — fera pleurer ceux qui ne l'ont pas fait encore, sur le sort des *Deux Gosses*.

La Comédie-Française, enfin, le théâtre dont Napoléon disait qu'il devait être l'orgueil de la France, outre qu'elle nous donnera l'admirable drame de M. Sardou : *Patrie !* tiendra sans doute à honneur de mériter son nom de « Musée de l'art dramatique français ». Il faudra, de toute nécessité, qu'elle nous offre quelques reprises du grand répertoire tragique et comique vraiment digne d'elle et de la vieille gloire de la maison, un peu ébranlée peut-être, mais solide encore, je l'espère.

On voit, moins encore par les renseignements que j'ai pu avoir que par la logique des choses, que l'année de l'Exposition méritera ce nom d'année des reprises. Forcément, les nouveautés seront ailleurs que dans les théâtres d'ordre.

Les petits théâtres, cafés-concerts, music-halls, si nombreux déjà et qui pousseront au printemps comme champignons après la pluie, aussi bien dans Paris que dans l'enceinte de l'Exposition

Cliché P. Aubier. — Typographie Goupil, Paris.

THÉATRE ANTIQUE. — GESTES MODERNES

LES TROYENS

Didon : Mlle Delna

où leurs places sont déjà marquées, feront aux théâtres d'ordre une concurrence que ceux-ci, heureusement, pourront supporter. Ces spectacles d'à côté ont permis déjà, à un bon nombre d'auteurs pleins de mérite, de se faire connaitre du public. Ils ont été la porte par où ceux-ci ont passé pour arriver plus loin. De plus, beaucoup d'artistes et particulièrement de chanteuses, ayant déjà un nom au théâtre, se trouvant sans emploi, ont apporté dans ces spectacles une jolie note d'art. Aussi, je suis loin de montrer pour ces spectacles la sévérité ou le dédain que certains critiques font métier de leur témoigner. L'esprit souffle d'où il veut et où il veut, dit l'Évangile, si on me permet de citer l'Évangile à propos de l'*Olympia !* Pourtant, je voudrais faire deux réserves. La première, c'est qu'il ne faudrait pas trop oublier notre goût national dans des spectacles qui seraient trop uniquement matériels et faits pour les yeux, où la figuration, les paillettes, la lumière électrique et la chair en maillot l'emporteraient sur tout et seraient le seul régal offert aux spectateurs. La mise en scène, avec son luxe parfois criard et imité de l'étranger, doit rester une esclave. Quand on en fait trop la maitresse et l'unique maitresse de la scène, elle a, pour les esprits raffinés, de choquantes maladresses de parvenue qui fait trop étalage de sa richesse. Mon autre réserve, mon autre vœu, c'est que les petits théâtres, dans les spectacles qu'ils offriront aux étrangers, restent quelque peu décents tout en étant vifs, galants et joyeux. On a déjà dit, en nous calomniant, que l'ignoble « chahut » était la danse française. Ne faisons pas dire aux étrangers que notre gaieté est devenue grossière. Que nos auteurs sachent naviguer assez bien pour ne pas briser leur barque sur les écueils du libertinage et de l'obscénité. Nos spectacles doivent rester des distractions de ce qu'on appelait jadis « les honnêtes gens ».

Si ce caractère rétrospectif qu'aura forcément l'année théâtrale de l'Exposition présentera ce petit inconvénient de marquer un temps d'arrêt pour la production nouvelle, il aura ce grand avantage de permettre de constater l'état de notre art dramatique français, en mettant sous nos yeux les spécimens les plus notables de chaque genre pendant les dix dernières années. Cet art dramatique français a subi une évolution indéniable, considérable, avec laquelle il faut compter en tout cas et qui, comme presque toutes les choses de ce monde, est faite de bien et de mal. Si je me haussais à faire un reproche à mes confrères de la critique, ce serait celui de n'avoir jamais voulu voir que le bien ou que le mal de cette évolution, selon qu'ils tenaient pour les novateurs ou pour la tradition. Il se peut qu'en matière de philosophie, l'éclectisme soit une doctrine périlleuse et surannée. Mais je n'en connais pas d'autre, en matière de critique théâtrale, qui soit plus équitable, et, de plus, nous donne et nous permette plus de plaisirs. Je trouve quelque sottise (quand le snobisme ne se met pas de la partie) à vouloir toujours classer, comparer, préférer et à ne pas savoir aimer chaque chose, pourvu qu'elle soit à sa place et, en son genre spécial, bien exécutée. Quelle folie de songer à quelque œuvre philosophique de M. Ibsen en écoutant un vaudeville et de ne pas permettre qu'après avoir rêvé, on rie un peu ! Il me parait plus sage, en regardant ce qu'est aujourd'hui notre art dramatique, de faire une part équitable à ce qui est nouveau et à ce qui est ancien et de constater l'action réciproque de la nouveauté sur la tradition et de la tradition sur la nouveauté. Car jamais, dans tout progrès d'art, ces deux termes ne restent sans avoir une action l'un sur l'autre.

Je laisse de côté la musique qui demande une étude à part. En regardant le théâtre écrit, nous voyons que la tragédie a, pour ainsi dire, disparu. Avons-nous, cependant, cessé de l'aimer ? Non, certes. Car, lorsque la Comédie veut bien monter une tragédie avec quelque soin, la foule accourt pour l'écouter.

Je ne serais pas surpris qu'*Œdipe Roi* y ait fait les plus belles recettes de l'année. La tragédie a-t-elle même disparu chez les écrivains contemporains ? Pas davantage. Elle s'est faite, avec *Cyrano*, le drame lyrique, où se trouvent l'ordonnance, la noblesse et aussi la liberté de la poésie de la tradition classique et du romantisme réconciliés. Car, à la fin des querelles littéraires, on finit toujours par s'embrasser.

Le drame historique, il est vrai, et le mélodrame semblent péricliter et ont une clientèle moins enthousiaste qu'autrefois. Mais leur décadence est-elle irrémédiable ? Je ne le crois pas. Le mélodrame, se faisant populaire, se défend avec de grands succès, mérités en partie. On y veut seulement plus de vraisemblance, de vérité et un style plus simple, ce qui est un bien. Le drame historique, même en vers, retrouve son heure, quand il se produit une œuvre de valeur. Nous verrons l'effet que produira la reprise de *Patrie !*

Le théâtre réaliste, condamné pour sa grossièreté et son pessimisme, toujours voulu, souvent mensonger, a tout de même élargi le cadre de la comédie de mœurs et n'est mort qu'après avoir fait son œuvre, chrysalide informe d'où sort le papillon ailé. Le théâtre purement psychologique, dont le défaut essentiel était le manque d'action, s'est assagi à l'expérience et retourne à la comédie de mœurs, à la comédie dramatique, dont il a agrandi les horizons.

La fantaisie du vaudeville est entrée à son tour, avec ses hardiesses, dans la comédie, la faisant plus légère et, d'autre part, l'observation de la comédie n'est pas étrangère même à la farce joyeuse, qu'elle fortifie d'un élément autre que l'invention d'incidents où la folie a sa part. Bref, il me semble qu'après des résistances vaines, les genres, définis trop strictement par des critiques un peu entêtés ou pédants, se pénètrent, se combinent, créant ou indiquant au moins des formules nouvelles, et que, pris dans son ensemble, l'art dramatique, même après la disparition de Dumas, n'a rien perdu à voir briser les moules anciens par des hommes qui ont cependant gardé de la tradition plus qu'ils ne le pensent parfois eux-mêmes et, surtout, plus que ne le disent des amis trop maladroits.

A cette évolution du théâtre qui, parfois, je le reconnais, a laissé le public hésitant et surpris, ce qui a créé l'apparence d'une crise subie par l'art dramatique et comme une maladie de croissance du génie français, le théâtre étranger a apporté un élément considérable. Il a été tout à fait absurde de vouloir, comme quelques-uns l'ont fait, allant de la curiosité et de l'admiration légitimes à un engouement sot, imposer au théâtre français jusqu'aux formes les plus particulières d'un théâtre étranger fait pour des nations dont la cérébralité et l'humeur sont lointaines des nôtres. Il ne serait pas moins absurde de nier ce que l'étude des théâtres étrangers a apporté et fait entrer dans le nôtre. Le théâtre de Dumas, cherchant le remède à certaines souffrances et la solution à certains problèmes sociaux, avait très bien abordé chez nous le théâtre réformateur des lois et des mœurs. Mais il négligeait les dessous philosophiques qui sont la raison profonde de ces réformes. M. Ibsen, malgré son obscurité, les a abordés et, si son théâtre n'a pas la clarté, il a les illuminations d'un éclair dans un ciel d'orage. De ceci, nous avons profité, comme, en philosophie, nous avons profité de Hegel en le débrouillant.

Un journal comme celui-ci ne pouvait rester en dehors de cette étude du théâtre étranger. Elle sera très féconde pendant l'année de l'Exposition, pour laquelle on nous promet plus d'un essai curieux.

Et nous ne manquerons pas dans cette revue de l'art dramatique, qui s'impose à notre attention, de nous arrêter sur tout ce qui nous apparaitra d'inédit et d'utile. Déjà nous avons fait ainsi.

La fin d'une année est une occasion excellente pour faire une sorte d'examen de l'œuvre accomplie. L'an dernier, Sarcey disait à nos lecteurs combien le *Théâtre*, dès le premier jour, était devenu l'organe essentiel de qui voulait suivre le mouvement dramatique en France d'une façon pittoresque en même temps qu'intellectuelle, parlant aux yeux comme à l'esprit. Cette étude, nous l'avons largement étendue au théâtre de l'étranger. Nous avons conduit nos lecteurs dans les théâtres anglais, allemands, italiens, leur faisant voir l'art de la mise en scène et l'art du décor tels qu'ils y sont pratiqués et souvent d'une façon admirable. La tâche sera continuée. Et pendant cette Exposition Internationale, le *Théâtre* donnera à ses lecteurs l'étude impartiale, complète et « internationale » des chefs-d'œuvre de l'étranger qu'on nous fera connaitre auprès de ceux de notre pays, que nous préférons peut-être, mais que nous savons ne pas être les seuls.

HENRY FOUQUIER.

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Gessel, Buchhändler, Bayreuth.
Mmes Adrienne Osborne, Johanna Dietz, Louise Reuss-Belce, Ernestine Schumann-Heinck, Else Breuer, Marie Brandis, Marion Weed, Joséphine Artner
LA WALKYRIE *(Acte III)*. — *Le groupe des WALKYRIES.*

LE THÉATRE A BAYREUTH

Der Ring des Nibelungen

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Gessel, Buchhändler, Bayreuth.
SIEGLINDE (Mme Rosa Sucher)
LA WALKYRIE *(Acte I)*

Pour la troisième fois depuis 1896, le théâtre de Bayreuth a donné, pendant les mois de juillet et août, des représentations de l'*Anneau du Nibelung*. Cette année, le cycle entier fut seulement joué deux fois, une fois en juillet et une fois en août. Entre les deux cycles, on a donné cinq représentations des *Maîtres Chanteurs* et sept représentations de *Parsifal*. Si nous en jugeons par l'assistance de plus en plus nombreuse qui se rend à ces fêtes musicales, nous devons en conclure que les œuvres de Richard Wagner ont à peu près conquis le public de l'ancien et du nouveau monde, puisque les Américains fournissent maintenant un contingent wagnérien presque égal à celui que fournit la vieille Europe. Je sais bien que le voyage à Bayreuth est devenu très à la mode ; on va là comme on va à la mer ou aux eaux pendant la belle saison ; il n'est même pas interdit de penser qu'en faisant coïncider la date des fêtes de Bayreuth avec l'époque des villégiatures, la direction actuelle des *Bühnenfestspiele* a beaucoup compté sur la mode pour le succès de son entreprise, et nous avons chaque année la preuve que, à ce point de vue particulier, elle a des raisons d'être satisfaite. Pourtant, qu'elle y prenne garde : la mode ne peut avoir qu'un temps; ce sont les vrais wagnériens, je veux dire les fidèles du maître, qui ont fait le succès de Bayreuth, ce sont ces mêmes fidèles qui le feront vivre et le sauveront de la ruine, mais à la seule condition qu'on y donnera des représentations irréprochables. On verra plus loin ce que furent les dernières représentations.

Nous n'aurons pas le ridicule de vouloir découvrir la Tétralogie avec laquelle le public s'est peu à peu familiarisé par les représentations de la *Walkyrie* au grand Opéra de Paris, et plus encore par l'exécution d'importants fragments de l'*Or du Rhin*, de *Siegfried* et du *Crépuscule des Dieux* aux concerts de MM. Lamoureux et Colonne. Rappelons seulement que les trois filles du Rhin, gardiennes de l'or mystérieux, se laissent ravir cet or par le Nibelung Alberich qui en forge un Anneau donnant la toute-puissance. Grâce aux ruses de Loge, Wotan parvient à s'en

emparer ; mais il ne le garde pas longtemps, car les géants qui ont construit le Walhalla l'exigent comme prix de leur salaire. Au reste, cet Anneau, maudit par Alberich, doit porter malheur à quiconque le possédera : ainsi l'a prédit Erda, conscience éternelle des choses, de leur origine et de leur destinée. Erda complète même sa prophétie en annonçant comme prochaine la fin des dieux. Wotan subira comme les autres la malédiction d'Alberich : cet Anneau magique, il l'a touché ; bien plus, il l'a volé, et par lui, il a introduit dans le monde le parjure, la violence et même le meurtre dont le géant Fafner nous donne tout de suite un exemple en assassinant son frère Fasolt pour demeurer le seul maître du trésor du Nibelung Alberich : voilà l'*Or du Rhin*.

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Gessel, Buchhändler, Bayreuth.
Mme Ernestine Schumann-Heinck ; Mme Adrienne Osborne ; Mme Louise Reuss-Belce.
LE CRÉPUSCULE DES DIEUX *(Prologue)*. — LES TROIS NORNES.

Afin de retarder autant qu'il est possible la réalisation des prophéties d'Erda, Wotan compte sur des héros qu'il suscitera de tous côtés, tel Siegmund, de qui sortira Siegfried, le héros qui n'a jamais connu la peur, fils de Siegmund et de Sieglinde ; il compte aussi sur les neuf filles qu'il a eues de ses rapports avec Erda, les neuf Walkyries, dont la mission consistera à stimuler le courage et l'héroïsme des hommes que Wotan aura comme alliés pour défendre l'empire du Walhalla. Ces Walkyries, filles du désir de Wotan, personnifient sa volonté; et le sujet de la *Walkyrie* est simplement la révolte de Brünnhilde, l'aînée de ces nymphes guerrières, contre son père Wotan, c'est-à-dire la lutte du dieu contre lui-même et son triomphe sur sa propre volonté. C'est cette lutte toute psychologique que Richard Wagner nous fait toucher du doigt en donnant, sous une forme dramatique, un corps, une âme et une personnalité à la volonté de Wotan en révolte contre sa raison.

On ne peut se dissimuler combien ce personnage de Wotan peut paraître obscur, tant il est abstrait. Ce dieu qui assiste, impuissant malgré sa toute-puissance, à la déchéance de son incarnation ; ce créateur qui suscite, afin de retarder sa fin, d'admirables êtres de lumière et d'amour, Siegmund-Sieglinde, Siegfried-Brünnhilde, et qui les voit mourir sans vouloir et sans pouvoir les sauver; cette conception nouvelle, en un mot, de l'inexorable Destin, n'est pas facilement perceptible. « Ce borgne de Wotan, — me dit souvent un de mes amis, admirateur si fervent de Richard Wagner qu'il considère les *Maîtres Chanteurs* comme la plus belle œuvre musicale qui soit au monde, — ce borgne de Wotan, c'est mon ennemi personnel. » Il traduit, par cette boutade, les difficultés qu'il éprouve à pénétrer à fond ce personnage de la Tétralogie. Parmi les wagnériens, il en est beaucoup qui se trouvent dans le même cas ; seulement, ils ne l'avouent pas.

Siegfried offre, avec la pièce

qui précède et celle qui suit, un contraste complet. Le drame semble s'arrêter un instant pour tomber en pleine épopée idyllique et héroïque : Mime, le nain qui a fui la tyrannie de son frère Alberich, a recueilli Sieglinde après la mort de Siegmund ; elle-même est morte en mettant au monde un enfant dont elle a confié la garde au gnome, et en lui laissant les deux tronçons de l'épée que la lance de Wotan brisa entre les mains de Siegmund dans son combat avec Hunding (deuxième acte de la *Walkyrie*). Cet enfant, c'est Siegfried ; c'est lui qui reforge l'épée désormais invincible ; armé de ce fer, il court tuer Fafner qui s'est métamorphosé en dragon afin de pouvoir garder l'Anneau magique, ce qui prouve une fois de plus que cet Anneau porte malheur à qui le possède ; puis, ayant bu quelques gouttes du sang du monstre, il comprend le chant d'un oiseau lui racontant que Mime veut l'empoisonner pour posséder l'Anneau d'or, repris à Fafner, ce que sachant, Siegfried occit incontinent le nain d'un revers de son glaive, et il s'élance à la conquête de la Walkyrie. Au pied de la montagne, Siegfried rencontre Wotan qui voudrait retarder encore un peu l'échéance fatale de la fin des dieux ; Wotan sait qu'avec la délivrance de la vierge endormie doit commencer la perte de son pouvoir, et il lui plairait d'arrêter le jeune héros dans sa marche glorieuse ; mais d'un seul coup de son épée, Siegfried brise la lance qui avait jadis brisé ce même fer entre les mains de Siegmund. Wotan disparaît dans un bruit de tonnerre, tandis que Siegfried, rayonnant d'allégresse, traverse les flammes et arrive jusqu'au faîte de la roche où dort la superbe Brünnhilde.

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Giesel, Buchhändler, Bayreuth.
MIME (M. Hans Breuer)
SIEGFRIED (*Acte Ier*)

Enfin, le *Crépuscule des Dieux* nous initie d'abord aux amours de Siegfried et de Brünnhilde, puis à l'inconsciente trahison de Siegfried qui, sous l'influence du philtre d'oubli que Hagen a versé dans son breuvage, délaisse Brünnhilde pour épouser la voluptueuse Gutrune, et pousse même l'oubli de ses premières amours jusqu'à aller chercher lui-même la Walkyrie sur son rocher afin de la donner pour femme à Gunther, frère de Gutrune ; ensuite, nous assistons au complot tramé contre Siegfried par Brünnhilde elle-même, Gunther et Hagen, ce dernier convoitant secrètement l'Anneau magique ; à l'assassinat du héros frappé traîtreusement par Hagen, dernière preuve de la malédiction attachée à l'Anneau ; à son convoi funèbre sur les bords escarpés du Rhin ; et enfin à la grandiose scène finale où Brünnhilde, se retrouvant amante devant le cadavre de l'être aimé, dit toute sa plainte, toute sa douleur, et se précipite avec son cheval dans le bûcher en feu dont les flammes montent si haut qu'elles embrasent le Walhalla. Sur les vagues du fleuve débordant et emportant tout le bûcher, les filles du Rhin se dressent, élevant triomphalement l'Anneau, enfin reconquis, qu'elles ont repris au doigt de Brünnhilde ; et au lointain du ciel, semblable à une aurore boréale, une resplendissante clarté s'élève ; ce sont les dernières rougeurs de l'incendie du Walhalla : la fin des dieux est consommée.

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Giesel, Buchhändler, Bayreuth.
ALBERICH (M. Fritz Friedrichs)
L'OR DU RHIN (3e *Tableau*)

C'est un fait digne de remarque que ceux-mêmes que l'élément spécialement germanique de l'*Anneau du Nibelung* détourne de cette œuvre de Richard Wagner, au point de n'avoir pour elle que de l'antipathie, sont obligés de reconnaître qu'il s'y trouve des trésors d'humanité générale, de vérité universelle. Dans *Siegfried*, par exemple, que de choses demeurent pour nous ravir ! Le sens intime de la nature, l'émotion attendrie du jeune héros pensant à sa mère disparue, la joyeuse floraison de sa vaillance, et toute cette belle histoire d'amour, cette conquête de la vierge merveilleuse, ne sont-ce pas là autant de choses qui font de cette

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Giesel, Buchhändler, Bayreuth.
DONNER (M. Hans Schutz)
L'OR DU RHIN (2e *Tableau*)

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Giesel, Buchhändler, Bayreuth.
WOTAN « LE VOYAGEUR » (M. Van Rooy)
SIEGFRIED (*Acte III*)

œuvre l'inoubliable poème de la jeunesse ? Que dire encore du réveil de Brünnhilde ? Son geste extatique saluant la beauté de la Terre et la splendeur du Jour ; le premier hommage de sa tendresse à Siegfried ; sa résistance aux obsessions de l'amant ; tout cela constitue une extraordinaire scène d'amour qui s'achève dans une brûlante étreinte où la passion est plus ardente que le feu allumé par Loge pour protéger la vierge sur son rocher. Et le grand duo de Siegfried et de Brünnhilde au premier acte du *Crépuscule des Dieux*, et la terrible et saisissante scène finale, etc., etc.... On n'en finirait pas s'il fallait citer toutes les pages où Richard Wagner a répandu des trésors d'émotion, de souffrances, d'humanité.

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Giesel, Buchhändler, Bayreuth.
SIEGMUND (M. Burgstaller) SIEGLINDE (Mme Rosa Sucher)
LA WALKYRIE (*Acte I*)

Au point de vue purement musical, l'*Anneau du Nibelung* est un enchantement de tous les instants. Les deux scènes des filles du Rhin font l'admiration de tous les professionnels de la musique. La première, qui constitue le premier tableau de l'*Or du Rhin*, débute par un prélude se développant, pendant cent trente-six mesures, sur l'accord de *mi bémol majeur*, sans ennui et sans monotonie ; l'entrée successive de tous les timbres de l'orchestre, les renflements de la sonorité sont comme autant de flots qui s'écoulent les uns sur les autres, et lorsque le rideau s'écarte laissant apercevoir les trois Nixes nageant dans les eaux du fleuve, nous sommes subitement transportés dans un monde nouveau, prêts à voir l'impossible, le surnaturel. Cette musique est vraiment extraordinaire ; et elle atteint les régions les plus élevées de l'art quand, après une frémissante montée des harpes traversant le tourbillonnement des instruments à cordes, la fanfare de l'*Or du Rhin* éclate, cinglant l'orchestre de ses notes triomphales, tandis que les trois ondines entonnent leur hymne d'allégresse. La seconde scène des filles du Rhin se trouve au début du troisième acte du *Crépuscule des Dieux :* Siegfried s'est égaré à la chasse, et nous le voyons descendre une pente escarpée au pied de laquelle le fleuve coule ; les trois ondines nagent et chantent à fleur d'eau, leurs corps souples et gracieux ondulent sous le miroitement des flots caressés par la lumière, et elles murmurent l'antique mélodie du Rhin ; elles appellent Siegfried, lui sourient, lui redemandent l'Anneau du Nibelung qu'il porte pour son malheur, et rien ne pourrait rendre le charme et la suavité de cette scène qui surpasse encore, par sa musicalité, les enchantements du premier tableau de l'*Or du Rhin*. Notons encore la scène où Brünnhilde annonce à Siegmund sa mort prochaine, la « Chevauchée des Walkyries », la scène de la « Forge » au premier acte de *Siegfried*, le « Chant de l'Oiseau » et les « Murmures de la Forêt » au second acte, le « Voyage de Siegfried aux bords du Rhin » au premier acte du *Crépuscule des Dieux*, la « Marche funèbre », autant de pages inoubliables que les concerts ont popularisées.

La représentation d'une telle œuvre ne peut supporter la médiocrité, pas plus pour l'interprétation musicale que pour la mise en scène. Sous ce dernier rapport, le théâtre de Bayreuth a fait des efforts visibles pour toucher la perfection, sans toutefois l'atteindre toujours. Ainsi, au dernier tableau de l'*Or du Rhin*, l'arc-en-ciel, projeté au-dessus de la vallée du fleuve pour permettre aux dieux d'entrer au Walhalla, était à peine digne d'un théâtre de troisième ordre ; la « Chevauchée des Walkyries » et l' « Incantation du Feu » restèrent très en dessous de ce que nous voyons à Paris ; quant à la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, elle nous semble à peu près irréalisable, et nous ne chicanerons pas la direction si l'écroulement du château des Gibichungen nous a rappelé le *Prophète*, sans que les flammes des feux de bengale qui s'élevaient vers le Walhalla en carton peint nous aient donné l'illusion de la fin des dieux. Par contre, il convient de louer sans réserve les deux scènes des filles du Rhin, très bien réalisées, ainsi que celle des Nornes, au prologue du *Crépuscule des Dieux ;* très réussi aussi le décor du premier acte de *Sieg-*

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Giesel, Buchhändler, Bayreuth.
FREIA (Mlle Marion Weed) FROH (M. Burgstaller)
L'OR DU RHIN. — (4e *Tableau*)

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Gessel, Buchhändler, Bayreuth.
SIEGFRIED (M. Ernst Krauss)
SIEGFRIED *(Acte II)*

GUTRUNE (Mlle Johanna Dietz)
LE CRÉPUSCULE DES DIEUX *(Acte I)*

SIEGFRIED (M. Schmedes)
SIEGFRIED *(Acte I)*

fried, et fort bien encore le palais des Gibichungen avec une admirable vue sur la vallée du Rhin (premier et troisième actes du *Crépuscule des Dieux*). Enfin il faut rendre hommage à l'habileté avec laquelle les machinistes de Bayreuth distribuent la lumière sur la scène et sur les décors. C'est par des altérations successives et délicates que l'on nous mène du demi-jour au plein soleil, ou du plein soleil au crépuscule et à la nuit. Ainsi, au troisième acte de la *Walkyrie*, par exemple, lorsque les nuages se sont dissipés, les dégradations de la lumière crépusculaire suivent avec une subtilité merveilleuse les fluctuations dramatiques et musicales du duo de Wotan avec sa fille, et contribuent à imprégner le public du même apaisement qui se fait dans l'âme du dieu outragé et dans le cœur de Brünnhilde résignée à son châtiment. D'ailleurs, il y a presque toujours analogie entre les procédés d'éclairage et les procédés symphoniques de Wagner ; l'union est parfois si intime entre la lumière de la scène et celle de l'orchestre qu'il est impossible d'admettre que l'auteur du *Ring* n'en ait pas été l'inspirateur aussi habile que précis.

L'interprétation musicale a laissé beaucoup à désirer ; certes nous avons entendu des artistes de premier ordre, comme MM. Van Rooy dans Wotan, Breuer dans Mime, Friedricks dans Alberich ; la réputation de ces trois chanteurs dans leur rôle respectif n'est plus à établir, et nous avons souvent reconnu leurs mérites ; M. Burgstaller a fait une création remarquable du rôle de Siegmund ; M. Brisemeister, jeune docteur de Breslau, qui a abandonné la médecine pour le théâtre, a brillamment débuté dans le rôle de Loge ; M. Schutz fut un Donner suffisant ; Madame Gulbranson accusa de notables progrès dans Brünnhilde, sans pouvoir faire oublier encore la Materna ou Lilli-Lehmann ; Madame Rosa Sucher fut une émouvante Sieglinde, Madame Reuss-Belce une noble Fricka, Mademoiselle Weed une jolie Freia, et Mademoiselle Dietz une voluptueuse Gutrune. Je m'en voudrais d'oublier Madame Schumann-Heinck qui, tour à tour, Erda, une Walkyrie, Waltraute et une Norne, mit au service de tous ces rôles la plus belle voix et la plus sûre méthode de chant que je connaisse. Mais Siegfried, mais Hagen, mais Gunther ! ! MM. Ernst Krauss et Schmedes, dans Siegfried, ont été l'un et l'autre tout à fait insuffisants, et MM. Félix Krauss et Demuth furent aussi en dessous de leur tâche dans Hagen et Gunther. On ne fera croire à personne qu'il n'existe pas dans toute l'Allemagne de meilleurs chanteurs que MM. E. Krauss, Schmedes, Demuth et F. Krauss ; nous en connaissons, pour notre part, quelques-uns qui feraient excellente figure aux représentations de Bayreuth, lesquelles devraient toujours être, il ne faut pas l'oublier, des représentations modèles. Seulement, voilà, pour obtenir le concours de ces artistes, il faudrait les payer, et ce n'est un mystère pour personne que la direction estime qu'elle a suffisamment rétribué les artistes quand elle leur a fait l'honneur de les inviter à venir prendre part aux représentations. Cette récompense platonique fut acceptée par les artistes tant qu'il s'est agi de faire vivre l'œuvre wagnérienne de Bayreuth ; mais aujourd'hui que cette œuvre est en pleine prospérité, ces mêmes artistes exigent, comme honoraires, autre chose que des bonnes paroles. Personne ne peut les en blâmer. C'est le devoir de la direction de Bayreuth de rechercher, moyennant les sacrifices nécessaires, tous les concours qui sont de nature à donner de l'éclat aux représentations des festivals wagnériens dont les habitués les plus fidèles désapprendraient vite le chemin, si l'on s'avisait encore une fois de nous servir un Siegfried, un Hagen, un Gunther (ainsi qu'un Parsifal, un Walther et un Pogner) aussi médiocres que ceux que nous avons eu la désagréable surprise d'entendre pendant les dernières fêtes.

W. Höfert, phot. Dresden ; Carl Gessel, Buchhändler, Bayreuth.
FRICKA (Mme Louise Reuss-Belce)
LA WALKYRIE *(Acte II)*

CHARLES JOLY.

Cliché P. Nadar. Typographie Gaspel, Paris.

THÉATRE ANTIQUE. — GESTES MODERNES
PHRYNÉ
Phryné : Mlle Marghil

DANSE SACRÉE. — *Chœur des Nymphes du cortège d'Aphrodite (Musée du Louvre).*

THÉATRE ANTIQUE. — GESTES MODERNES

LA GRÈCE

En janvier 1886, l'Opéra ouvrait ses portes aux Fêtes du Commerce et de l'Industrie. Les organisateurs, désireux de trouver une attraction nouvelle, eurent alors l'idée de faire revivre le théâtre grec antique avec sa mise en scène, ses costumes, ses masques, ses chœurs et ses danses, et demandèrent à M. de Bornier une adaptation de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Si la tentative intéressa les archéologues, elle n'eut qu'un demi-succès auprès du public parisien, déconcerté par l'étrangeté du spectacle. L'idée cependant avait été semée : elle germa et put enfin éclore d'une façon définitive, non plus dans le cadre banal et doré d'un monument officiel, mais sous le ciel bleu du Midi, dans une symphonie de lumière et de soleil. Le succès qui, depuis deux ans, accueille, aux arènes de Béziers, la *Déjanire* de M. Gallet, est une nouvelle preuve qu'une œuvre dramatique ne doit être représentée que dans le cadre pour lequel elle a été composée. Au théâtre grec, il faut le plein air, la brise, le soleil et le nuage. L'interprétation gagne à cette collaboration discrète de la Nature une ampleur, une noblesse inaccoutumées ; les danses elles-mêmes, — je parle des danses écrites sur le rythme grec, — y trouvent une noblesse, une fraîcheur, un éclat que ne saurait donner le jeu des lampes électriques.

La danse, dans le drame grec, avait sa place marquée à côté des interprètes et des chœurs et se rattachait étroitement à l'action. Son rythme se conformait aux sentiments exprimés ; il était la paraphrase mimée du poème. Ce n'était point, comme trop souvent de nos jours, une simple distraction des yeux, un hors d'œuvre surgissant tout à coup, sans raison, à propos de... chaussons. Le pauvre Dailly avait, un soir, caractérisé la danse ainsi comprise dans quelques mots bien typiques et bien drôlement vrais. On jouait une féerie-opérette, *Les Pommes d'or*, aux Menus-Plaisirs ; vous voyez que cela ne date pas d'hier. Au beau milieu d'une tirade, il s'interrompt et s'écrie, avec cette voix de fausset, zébrée de zézaiement, que nous avons encore dans l'oreille : « Le reste de l'histoire sera pour une autre fois. Je vois les habits noirs qui bâillent, voilà une heure et demie qu'ils attendent les danseuses, et on ne leur en a pas encore donné ! Allons, en scène, Mesdemoiselles, et que la fête commence ! » Et les petites, aux costumes aussi échancrés de haut en bas que décolletés de bas en haut, venaient arrondir les bras et exhiber des maillots troublants devant les habits noirs satisfaits.

Y avait-il tant d'exagération dans cette façon humoristique d'apprécier la chorégraphie ? Interrogez donc certains abonnés de l'Opéra, — mais seulement pendant le chant, —

Cliché Bruillayer. Mlle SANDRINI (DE L'OPÉRA)

DANSES GRECQUES. — *Fête des Cadets de Gascogne à Toulouse.*

un religieux silence étant de rigueur tout le temps que dure le ballet.

Ajoutons que la danse grecque — empreinte dans certaines parties d'un caractère religieux — se compliquait de pantomime. Aussi, comme le geste se dessinait à l'aise dans ces robes de gaze presque transparente (à vous, dame Censure) tissées d'or et d'argent, garnies de riches broderies! Le corps se devinait tout à la fois imprécis et vivant sous l'effacement nébuleux des plis; quelquefois la brise venait souligner la pureté des lignes, comme si la Nature eût voulu rendre hommage à la

PHÈDRE (*Musée de Naples*).

Cliché Meiret. PHÈDRE (Mme Sarah Bernhardt)

Cliché Meiret. CRÉON (ANTIGONE) (M. Mounet-Sully, de la Comédie-Française)

Beauté. La Femme tout entière s'harmonisait admirablement avec la Danse. Tour à tour alanguie ou frémissante, caressante ou terrible, même n'eût-elle pas fait un geste, l'expression jaillissait d'elle. Quelle différence avec le traditionnel costume qui donne de loin, à nos étoiles modernes, l'aspect d'un immense abat-jour fanfreluché de mousseline! Mais aussi quel régal artistique quand l'une d'elles consent à vêtir la robe flottante d'autrefois! Mademoiselle Sandrini nous

CRÉON (*Musée Jatta-Ruvo*)

donna cette exquise vision d'Art dans la série des danses grecques, reconstituées par M. Bourgault-Ducoudray et exécutées par elle à Toulouse dans les Fêtes des Cadets de Gascogne. Cette résurrection du passé était d'autant plus intéressante qu'aucun détail n'avait été laissé à l'imagination. Même costume, même pas, même rythme. Mademoiselle Sandrini eût fait résonner, sous ses fines sandales, les dalles du Céramique, que les poètes et les contemporains de Périclès eussent en son honneur tressé des couronnes et accordé leur lyre.

CORYPHÉE (*Paris, Cabinet des Médailles*)

Moins étroite, partant plus difficile, est la comparaison, dans une même pièce, de l'interprétation passée et de l'interprétation moderne; plus délicate même, car, malgré le caractère sérieux et religieux du poème, elle ne peut manquer d'évoquer des idées quelque peu folâtres. Involontairement on pense à la *Belle Hélène*, dans laquelle Meilhac et Halévy ont déshabillé l'antiquité et l'Olympe avec une si spirituelle irrévérence. Les auteurs qui ont fait d'Agamemnon

Le roi Barbu qui s'avance,
Bu qui s'avance.

qui ont accompagné le nom de l'infortuné Ménélas de ce savoureux commentaire :

Ce nom seul me dispense,
Seul me dispense, d'en dire plus long.

ces auteurs, dis-je, ont infligé à l'antiquité grecque une étiquette dont elle aura toujours de la peine à s'affranchir. Sans nous arrêter à ces souvenirs ironiques, il nous a paru intéressant d'opposer la silhouette des personnages du drame grec, tels qu'on les retrouve sur les peintures des vases de l'époque, à celle de nos interprètes modernes, et cela dans le même rôle et autant que possible dans la même attitude.

Ici, c'est la Phèdre, dans la tragédie d'*Hippolyte* d'Euripide. Vêtue d'une robe somptueuse, elle gémit, la pauvre, sur la chasteté indélébile de cet Hippolyte... impoli, qu'aucune déclaration ne peut émouvoir. Le bras droit, cerclé d'or, pend, découragé et las, ce beau bras blanc qui ne demande qu'à servir d'amoureux collier au beau guerrier. Dans ce même sentiment de douleur intime, de désir latent et inassouvi, Madame Sarah Bernhardt a donné à la *Phèdre* de Racine une attitude autrement humaine. Plus de robes brodées, plus de bijoux. A quoi bon? L'ingrat détourne le regard, sans faire attention à l'amante. Alors les yeux mi-clos essaient de conserver, sous le voile humide des cils, le charme de la fugitive et amoureuse vision; la bouche s'entr'ouvre, tout à la fois souriante d'un dernier espoir et crispée par de nouveaux regrets.

DIDON (*Musée de Naples*)

Là, c'est le farouche Créon, personnifié par Mounet-Sully, dans l'*Antigone* de Sophocle, adaptée à la scène française par Aug. Vacquerie et Paul Meurice. Le sceptre bien en main, il commande en maître, en tyran inflexible devant les pleurs et les supplications d'Antigone. C'est le despote dans toute la force de l'âge, avec le prestige du pouvoir absolu. Le Créon de Sophocle évoque plutôt l'idée d'un vieillard; les cheveux sont blancs, l'âge a courbé la taille. C'est toujours le tyran, ce n'est plus le conquérant; cauteleux, insinuant, il regarde Antigone avec des yeux qui ne semblent pas désintéressés.

Cliché Meiret LE CORYPHÉE (M. Villain de la Comédie-Française) ŒDIPE-ROI

Mais en somme, à part quelques différences minimes de détail, il est curieux de comparer, à 2,300 ans d'intervalle, les interprètes des mêmes rôles, et de retrouver, dans leurs silhouettes, le sceau qui imprima le génie du poète; le sceau de la Vérité et de l'Humanité!

Cette vérité d'attitude et de geste est moins frappante dans ce coryphée d'*Œdipe-Roi*, dont la barbe veut décrocher les étoiles, et qui, dans un mouvement d'inspiration lyrique, évidemment exagéré, semble vouloir se passer sa lyre au travers du corps. Dans le même emploi, mais plus digne, plus imposant, plus calme, nous lui opposons M. Villain; les modifications apportées au chœur et à la partie musicale n'ayant pas permis à l'acteur moderne de saisir la lyre, et le chœur antique, confiné jadis par le théâtre grec dans un emplacement réservé au pied de la scène, étant, de nos jours, installé sur la scène même et synthétisé dans un personnage unique. L'auteur de *Déjanire* a tenu à faire revivre la tradition antique: l'hymne à Éros, mis en musique par Saint-Saëns, termine le 3e acte du drame sur un mouvement d'envolée lyrique, qu'une simple déclamation n'eût pas pu atteindre.

Quoique plus luxueux, plus brodé, le costume tragique grec ne différait pas du costume porté dans la vie ordinaire; c'est toujours le vêtement de dessous, recouvert d'une robe plus longue; sur le tout, un ample manteau qui traine à terre. Nos costumiers modernes ont respecté la grâce et la noblesse du péplum et de la robe: soucieux de la vérité archéologique, ils ne sauraient, même dans les plus petits détails, commettre une inexactitude. Leur talent créateur, leur imagination asservis par la tradition, ne se donnent libre carrière que dans l'assemblage et l'harmonie des couleurs. Que la reine de Carthage, représentée si magnifiquement par Mademoiselle Delna

Cliché Moïret. TIRÉSIAS (M. Paul Mounet) — ŒDIPE (M. Mounet-Sully) — JEUNE FILLE THÉBAINE (Mlle Hadamard) — JEUNE FILLE THÉBAINE (Mlle Bertiny)

ŒDIPE-ROI à la *COMÉDIE-FRANÇAISE*

dans les *Troyens*, apparaisse drapée d'une robe pourpre ou bleue? Qu'importe; si la coupe du vêtement est exacte, si les couleurs se fondent bien et charment l'œil, ils se déclarent satisfaits, et nous aussi. Les Grecs, eux, se montraient plus difficiles, plus exigeants. Tout ce qui pouvait avoir de près ou de loin un caractère religieux était soumis à des règles traditionnelles, invio-

TIRÉSIAS — ŒDIPE — JEUNES FILLES THÉBAINES

ŒDIPE-ROI
(Musée de Naples).

LA PRISE DE TROIE *(Musée de Naples)*

lables, jusque dans les moindres détails. Les manifestations théâtrales, faisant partie des fêtes données en l'honneur de Bacchus, — c'est l'origine même du théâtre antique, — subissaient par là même le joug de ces traditions, en quelque sorte rituelles. Non seulement chaque costume était invariablement arrêté, convenu d'avance, dans sa composition, dans sa forme, mais aussi dans ses attributs et jusque dans ses couleurs, conformes à l'état d'âme du personnage. Jamais, au grand jamais, un roi n'eût passé pour un vrai roi s'il n'avait eu le manteau rouge brodé d'or, la longue robe, le cothurne et le sceptre; une reine ne pouvait être que vêtue de blanc; un berger n'eût jamais été un berger, s'il n'était porteur de la besace et de la peau de bique; et ainsi des autres rôles. Aucune modification n'était tolérée. Et toujours l'inévitable appui fourni soit par le sceptre du roi, soit par le bâton du berger ou la crosse du devin. A cela, il y avait une raison majeure, c'est que les infortunés acteurs grecs devaient, pour ne point paraître microscopiques et sembler perdus dans l'immensité de l'amphithéâtre, se jucher sur des semelles démesurément élevées. Un acteur tombé, devait se relever plus difficilement qu'une pièce, et Dieu sait pourtant combien ce genre de chute est dangereux!

Cliché Eugène. JASON (M. Darmont de la Renaissance)
MÉDÉE

Il est certain que ces conventions devaient nuire au naturel et au réalisme si recherchés de nos jours. L'interprète n'avait pas à « piocher » la silhouette. Elle lui était préparée d'avance, il n'avait plus qu'à entrer dans cette sorte de mannequin et à lui donner le mouvement. Lui donnait-il par là même la vie? L'emploi général du masque ne le permettait que jusqu'à un certain point. Originairement en bois, le masque antique était fait d'une toile sur laquelle on peignait, en les soulignant, les traits du visage. L'exagération de l'expression devait à première vue produire l'effet désiré; mais sa fixité forcée devait en affaiblir la portée. Dès lors plus de jeux de physionomie, inutile de « se faire une tête »; on la trouve toute faite dans sa loge. Pour supporter et faire mouvoir une armature aussi pesante, il ne fallait pas être de complexion délicate. On comprend dès lors une des raisons pour lesquelles les femmes étaient exclues de l'interprétation, excepté toutefois dans les chœurs chantés au bas de la scène, souvent à visage découvert. Qu'importe, en effet, que ce soit un homme ou une femme qui anime un mannequin, si ce mannequin représente un homme ou une femme? Mais la voix, le ton, le timbre, — objecterez-vous? dénaturés eux aussi par un porte-voix en entonnoir reliant la bouche de l'interprète aux lèvres du masque et donnant aux sons plus de volume et de portée.

JASON *(British Museum)*

La voix d'or de Sarah Bernhardt, le timbre d'airain des frères Mounet se fussent confondus dans une même sonorité.

Les Grecs ont négligé, — de ce fait, — bien des jouissances que nous avons éprouvées, nous qui avons souffert aux plaintes de

MÉDÉE (*Musée Jatta-Ruvo*)

Phèdre, frissonné aux prophéties de Tirésias et aux clameurs désespérées d'Œdipe. Les Grecs d'ailleurs se rendaient si bien compte de ces invraisemblances exigées par les dimensions de l'amphithéâtre — que lorsqu'ils ont eu à peindre les différentes scènes de leurs tragédies favorites, ils en ont représenté les interprètes, non pas tels qu'ils les voyaient sur la scène, mais tels qu'ils les concevaient dans la vie. Voyez, par exemple, cette scène d'*Œdipe-Roi;* elle est tout aussi vivante et naturelle sur la scène grecque que sur la scène française. Sans paraître trop détracteurs du passé, il nous est cependant permis de préférer la reproduction moderne, d'autant plus que l'infortuné roi aveugle a le chef orné d'un bonnet qui rappelle, à s'y méprendre, la fontange de nos aïeules. On ne voit pas Mounet-Sully avec ce couvre-chef, ni Paul Mounet avec ce décolletage que l'artiste grec a donné au devin Tirésias... sans doute pour montrer que ce devin ne voulait avoir rien de caché pour ses amis.

Il était de règle presque absolue, dans la tragédie grecque, de n'avoir jamais en scène plus de trois acteurs à la fois. Nous, qui sommes émus par le grouillement des foules, le tac au tac des répliques, la houle des cris et des gestes, nous admettons difficilement cette particularité. Les Grecs, eux, cantonnaient le Beau dans le domaine de l'Unité et de la Simplicité ; toutefois, si la figuration n'était pas bannie de leurs drames, elle n'y jouait qu'un rôle passif et muet ; elle faisait partie du décor. Ah ! combien de nos figurants modernes eussent été parfaits, d'une perfection accomplie, dans ce rôle éminemment placide !

Qu'on se marie, qu'on se tue, qu'on danse ou qu'on s'égorge, ils sont là, bien tranquilles, rangés en demi-cercle. Une seule chose les intéresse, chose qui n'a, d'ailleurs, rien de commun avec la pièce : supputer l'heure probable de la sortie et la probabilité des chances de prendre le dernier omnibus. Oh ! ces colloques entre figurants mollement adossés aux portants, pendant que le premier rôle leur adresse des paroles enflammées !

Et ces matinées classiques de l'Odéon dans lesquelles paraissent les quatre inévitables gardes sous la conduite de leur chef de file ! les quatre hommes et le caporal de la chanson : « Par le flanc gauche, halte... repos... » oh ! oui, repos ! Sans manquer de respect envers l'antiquité, j'ai comme une vague idée que la figuration grecque devait donner un peu cette impression. Le costume guerrier n'a guère changé. C'est toujours le casque orné d'une aigrette en brosse et terminée par une queue de cheval, l'armure, l'épée courte, la lance et le bouclier, ce dernier souvent orné d'un attribut, d'une arme parlante ; tel en portaient les chevaliers du moyen âge pour se reconnaître dans la mêlée.

Quelquefois le costume est plus simple, d'une simplicité exagérée, s'il faut s'en rapporter à ce héros grec, ce Jason, appuyé sur sa lance. Plus élégant, et moins... inquiétant le Jason de la *Médée* de M. Catulle Mendès, personnifié par Darmont. A l'absence de costume du premier on oppose avec satisfaction l'armure étincelante du second. Pourquoi cette différence ? L'un partait sans doute à la conquête de la Toison d'Or ; l'autre l'avait déjà

Cliché Boyer. MÉDÉE (Mme Sarah Bernhardt)

conquise, et du même coup le cœur de Médée envers laquelle les mauvaises langues affirment qu'il avait contracté quelques obligations. Ce Bel-Ami a vraiment grand air sous son casque d'or fleuri de roses :

> Perfide ou non, comme il est fier
> Sous son casque où le jour a l'air
> D'une victoire qui se pose !

Sans afficher un luxe aussi insolent, ni un dédain aussi complet pour la plus légère draperie, les guerriers grecs, figurant dans la tragédie, se contentaient de revêtir leur costume habituel ; et le pan de vase qui représente la prise de Troie, peut nous donner une idée exacte de leur silhouette sur la scène. Ne quittons pas la *Médée* de M. Catulle Mendès, la dernière pièce grecque qui nous ait été donnée, sans signaler le curieux rapprochement entre l'héroïne d'Euripide et la grande tragédienne, toutes deux en proie à un même sentiment de haine et de vengeance triomphantes. Le peintre grec nous la montre, l'œil mauvais et sournois, le front soucieux et penché sur la coupe fatale où se combinent les philtres meurtriers. La femme délaissée qui attend l'infidèle, le soir, au coin d'une rue avec un bol de vitriol à la main, doit avoir cette figure-là. Madame Sarah Bernhardt, elle, nous donne une Médée plus provocante, plus franche dans ses représailles. Étroitement drapée dans sa robe tissée de pourpre et de soleil, elle semble crucifiée comme un oiseau de malheur sur la porte du temple. L'amour inassouvi, la soif de vengeance, l'ironie devant les menaces de Jason, tous ces divers sentiments se lisent dans ces yeux flambants de désir, de jalousie et de haine, sur ces lèvres retroussées, sur ces dents qui s'avancent, prêtes à mordre. Hélas ! l'immobilité du masque ancien refusait aux interprètes grecs la possibilité de synthétiser tout un rôle, tout un caractère dans un clin d'œil, un geste, un pli de bouche, une ride ! D'ailleurs cette science de composition leur eût-elle été possible, elle ne pouvait qu'échapper aux spectateurs placés trop loin de la scène.

Et j'en arrive ainsi, sans chercher la savante transition, à essayer de vous décrire le cadre d'un théâtre grec, tel que les recherches dans les textes, et ce qui vaut mieux encore, tel que les fouilles et les découvertes ont permis d'en opérer la reconstitution.

« Tout le monde n'a pas les moyens d'aller à Corinthe », affirme un proverbe de l'antiquité avec un accent de regret que justifiaient la beauté et l'hospitalité large mais coûteuse des Corinthiennes.

Tout le monde n'a pas le temps d'aller à Béziers, dirons-nous à notre tour, — et c'est vraiment dommage, car on perd ainsi le plaisir d'y applaudir et la Déjanire idéale, Mademoiselle Cora Laparcerie, et la plus exacte reconstitution antique qui nous ait été donné de voir jusqu'à ce jour. Obligés de procéder ici par comparaison, prenons une salle connue, celle du Français par exemple, et transformons-la en salle, ou plutôt en amphithéâtre grec.

Pas de coupole, pas d'éclairage. Les drames grecs se donnent en plein jour à ciel ouvert.

Suppression complète de tous les fauteuils d'orchestre et de parterre ; cet emplacement est réservé aux évolutions de la danse et des chœurs qui se trouvent ainsi être le trait d'union constant entre le public et les acteurs évoluant sur la scène.

Les chœurs, ceux d'*Antigone* par exemple, ont certes plus d'allure dans la peinture grecque que dans l'instantané où nous voyons à peu près dans le même rôle M. Laugier, confier ses impressions à M. Leitner. L'interprétation moderne prend, par contre, une éclatante revanche avec la joueuse de double flûte si prisée dans les chœurs et les danses antiques, surtout quand la musicienne se trouve être cette fleur exquise de chair nacrée et blonde qu'est Mademoiselle Marghil dans le rôle de Phryné... avant le jugement.

Du pourtour occupé maintenant par les baignoires, partaient les premiers gradins qui s'élevaient en amphithéâtre comme dans un cirque.

Alors ce peuple amoureux de la liberté, du plein air ne connaissait pas l'usage des loges, de ces loges resserrées, étouffantes, dans lesquelles l'honnête citoyen moderne, « pour laisser la place à ces dames », ou se tapit au fond et ne voit rien, ou se lève, courbé en deux, exposé à la double éventualité d'un torticolis et d'une asphyxie. Mais ces gradins — ordinairement taillés dans le roc ou dans la colline — manquaient vraiment de confortable. Pas

Cliché Bois-Guillot (Béziers). DÉJANIRE (Mlle Cora Laparcerie de l'Odéon)

de dossier, une simple marche de pierre portant comme indication soit un numéro d'ordre, soit le nom de l'abonné. Le spectateur y était aussi mal installé que dans les arènes espagnoles : et Dieu sait ! un cube de pierre portant le numéro du coupon, un point, c'est tout ; et encore l'étroitesse du cube ne permet-elle pas une assiette trop imposante.

Les Grecs cossus, les « belles Madames » remédiaient aux

fatigues de cet aménagement par trop primitif, en se faisant apporter des coussins par leurs esclaves. Toutes les places étaient semblables; aux premiers arrivés les bonnes. Toutefois les premiers rangs des gradins inférieurs étaient réservés aux hauts dignitaires de l'État, aux citoyens en vue, aux ambassadeurs, aux élus du peuple... et aux fonctionnaires.

Il est heureux, pour le public moderne, que le Fonctionnarisme et le Parlement ne jouissent plus des mêmes privilèges. Grand Dieu! qu'adviendrait-il si nos élus et nos fonctionnaires pouvaient, par le seul fait de leur qualité, s'installer dans nos théâtres? Avec le nombre respectable de bureaucrates et de parlementaires dont nous sommes dotés, tous ceux qui n'ont pas le culte du carton vert et du verre d'eau risqueraient fort de ne pouvoir jamais pénétrer dans un théâtre de Paris, de la banlieue ou de la province.

Les Députés et les Finances, s'abattant sur la maison de Molière, l'Odéon envahi par les Sénateurs et l'Administration préfectorale. Horribles visions!

Les Grecs, gens pratiques et simples, n'avaient pas à craindre pareille invasion. Il suffisait de réserver quelques rangées de stalles, plus confortables, taillées dans le marbre, avec dossiers et accoudoirs, les élus et les fonctionnaires étaient placés; et les électeurs ne couraient pas le risque de rester sous le portique d'entrée. Et puis quelle modicité dans le prix des places! deux oboles, un peu plus de six sous. Le voilà bien le théâtre à bon marché, le voilà bien! Enfin, pas d'ouvreuses!

Cliché Boyer. IPHIGÉNIE (Mme Rose Caron)

« *Électeur, électeur, tu ne connais pas ton bonheur !* »

Un grand nombre de gradins étaient gratuits. Envahies par le peuple, ces places risquaient d'être tumultueuses. Aussi M. Lépine — pardon — l'Archonte avait-il soin d'y espacer — tels nos municipaux dans les « poulaillers », — des agents armés de bâtons pour rétablir l'ordre et faire observer le silence.

Montons maintenant sur la scène.

Elle diffère peu de notre scène actuelle. La toile de fond sert de coulisses et abrite les loges. On n'est pas plus simple. Les décorateurs, eux, ne se mettaient guère en frais d'imagination. A quoi bon d'ailleurs? puisque tout était réglé par une immuable tradition. S'agit-il d'une tragédie? ce sera le palais avec ses portes et ses colonnades, — d'une comédie? la rue avec ses maisons, ses balcons, ses fenêtres, — d'un drame satirique? on se déclare satisfait si on y voit, comme dans nos guinguettes de banlieue, des charmilles, des bosquets et des grottes.

Nous avons fait évidemment de grands progrès en matière de décoration, de mise en scène, de machinerie. Nous sommes arrivés à donner l'illusion de la nature, aussi complète que possible; il nous manquera toujours cet élément merveilleux qu'avaient les Grecs et que nous avons retrouvé à Béziers, le plein air, la collaboration de la Nature : le soleil et la brise. Le soleil qui fait miroiter les broderies des robes, les arabesques orfévrées des manteaux, les plaques d'or des coiffures, les bijoux des ceintures; la brise qui se joue dans les plis, les drape sur le corps, les fait palpiter et vivre.

ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE *(Collection Durand)*

CHŒUR DES VIEILLARDS (ANTIGONE). *Collection van Branteghem (Bruxelles)*

Quelle prestigieuse habilleuse, cette brise du Midi, lorsque, à Béziers, elle gonflait, comme d'un souffle de haine, le voile noir étoilé d'argent qui enveloppait la tragique beauté de Mademoiselle Laparcerie, ou le laissait trainer à terre comme un linceul retombé sur l'amante délaissée!

Et c'est tout cela qui devait animer sous le ciel d'Athènes ce mannequin exagéré que devait être l'interprète du drame grec, exagéré dans ses traits, dans sa taille, dans sa démarche, dans ses gestes. Quoique affranchis de ces procédés, nous sommes quelquefois forcés d'y avoir encore recours. Ainsi, M. Victor Maurel dans *Falstaff* disparaissait presque tout entier sous les postiches dont on l'avait encerclé : ventre, carrure, front, menton, joues... On lui avait laissé seulement les yeux, la bouche, les gestes; alors il vivait et donnait cette merveilleuse silhouette du héros shakespearien que personne n'a oubliée. Mais en 1886 à l'Opéra, les interprètes d'*Agamemnon* avaient reculé jusqu'aux extrêmes limites l'imitation servile de l'interprétation antique; et sous la coupole les robes tombaient en plis convenus et lourds, sous la lumière artificielle des lustres les détails du masque en accusaient l'ennuyeuse fixité. Ce pouvait être curieux comme reconstitution, cela ne donnait pas une minute la sensation recherchée au théâtre : l'illusion de la réalité, de la vie.

Cliché Meiret. UN ESCLAVE DE LAIUS (M. P. Laugier) — UN MESSAGER DE CORINTHE (M. Leitner)

ŒDIPE-ROI à la *COMÉDIE-FRANÇAISE*

Parmi toutes les conventions qui régissent la mise en scène grecque, il en est une qui nous fait sourire maintenant par sa naïveté, mais qui produisait sur les auditeurs de ce temps-là, une impression profonde. C'est ce qu'on appelait l'ekkykléma. (Pardonnez-moi, belle lectrice, d'écorcher vos oreilles avec ce mot barbare — je ne recommencerai plus.)

Comme l'action se déroulait toujours en plein air, les scènes qui ne peuvent réellement se dérouler que dans une salle ou une chambre, tel un meurtre commis pendant le sommeil de la victime, devaient forcément être omises. On pouvait sans doute les remplacer par un récit, en parler dans le dialogue, mais la parole ne produit pas l'effet tragique de l'action. Alors les Grecs avaient imaginé de figurer la scène par un tableau vivant. Ce tableau vivant, ce groupe composé par les personnages de la pièce, était installé sur un chariot; à un moment donné, le chariot sortait par une des portes du fond, et roulait jusque sur le devant de la scène, mû par un treuil invisible. Quand tout le monde l'avait bien vu sous

LE SACRIFICE D'IPHIGÉNIE *(Collection Durand)*

toutes ses faces, on le remisait tout simplement dans l'édifice d'où il était sorti. Ce truc servait également à faire connaître les épisodes qui s'étaient passés pendant les entr'actes — ou même quelquefois ceux qui avaient précédé ou devaient terminer l'action dramatique.

De nos jours, un auteur a voulu user à peu près du même procédé. Vous rappelez-vous le *Napoléon* de la Porte-Saint-Martin? Cette pièce qui commençait à sept heures et demie et durait cinq heures (ouf!) avait eu la prétention de retracer l'épopée Napoléonienne, depuis Ajaccio jusqu'à Sainte-Hélène. Trois cents figurants, cinquante tableaux, que sais-je? Et en outre chaque fois que le rideau baissait, il était transformé en écran sur lequel des projections électriques retraçaient les faits qu'on ne pouvait mettre en scène. La lassitude des spectateurs qui n'avaient pas un moment de répit (oh! la cigarette de l'entr'acte!), d'aucuns prétendent les injonctions de la Préfecture de police, inquiétée par l'obscurité de la salle, firent qu'on renonça bientôt à cette innovation. Des spectateurs regrettèrent cette obscurité favorable aux pantomimes expressives; depuis, la multiplicité des cinématographes les aura sans doute consolés.

L'ek... (non Madame, je ne le répéterai pas) le... tableau vivant grec est donc l'origine de nos tableaux vivants modernes, tels qu'on les retrouve dans les foires. L'inévitable jugement de Pâris avec ses déesses en maillot a dû, dans son temps, impressionner les archers scythes aussi profondément qu'aujourd'hui nos petits lignards. Il est à présumer que les peintures de vases grecs dont vous voyez ici l'exacte reproduction n'étaient que la copie de ces groupes : tels, la prise de Troie, l'enlèvement de Déjanire, le sacrifice d'Iphigénie... Les gestes, les attitudes y sont empreints de la raideur que donne l'immobilité. Combien plus humaine que l'Iphigénie grecque est l'*Iphigénie* à laquelle Madame Rose Caron donne cette silhouette suppliante, résignée, avec ce beau geste des bras qui semblent implorer les dieux et appeler le sacrifice!

JOUEUSE DE DOUBLE FLUTE
Coupe de Hiéron (fragment). — *Musée de Berlin.*

C'est toujours chose amusante que transporter, par l'imagination, des coutumes, des conventions anciennes dans nos mœurs modernes; l'adoption de cet artifice dramatique dans notre théâtre aurait donné des résultats vraiment inattendus et curieux. Racine, par exemple, n'eût peut-être pas écrit le long récit de Théramène. Alors que de lignes évitées au potache sur lequel plane la salutaire crainte d'une copie à plusieurs exemplaires! Que de ratés du Conservatoire qui, au lieu de sortir indéfiniment des portes de Trézène, fussent tout bonnement entrés dans la peau d'un simple père de famille bien tranquille! C'est un rôle qui en vaut bien un autre, que la pièce soit jouée à Athènes ou à Paris. Et puis sur ce Théâtre de la Vie n'y a-t-il point, hélas! que trop de place pour le Drame!

D. B. DE LAFLOTTE.

Cliché Franz Kuhn (Berlin). *La place de Saint-Pol-de-Léon.*
ACTE Ier. — SCÈNE FINALE.

LE THÉATRE A BERLIN

MUDARRA, à l'Opéra Impérial

DRAME LYRIQUE, EN QUATRE ACTES, DE MM. TIERCELIN ET BONNEMÈRE, MUSIQUE DE M. FERNAND LE BORNE

Une profonde pensée philosophique donne à *Mudarra*, le nouveau drame lyrique de M. Fernand Le Borne, son unité; un souffle créateur lui a permis d'incarner cette pensée dans des personnages qui souffrent, aiment et vibrent : par sa science du développement musical il a réussi à atteindre jusqu'aux plus fines nuances psychologiques, jusqu'à ce tréfonds de l'âme humaine, que les mots sont impuissants à évoquer. L'analyse la plus subtile faite par un Bourget ou un Anatole France, ne parvient qu'avec peine à décomposer les rouages de notre machine humaine si infiniment compliquée : une phrase musicale peut être plus éloquente que dix pages d'un psychologue de profession. Le drame de M. Fernand Le Borne nous en a donné la preuve.

Cliché de l'Atelier Victoria.
MIKLA (Mlle Thérèsa Rothauser).

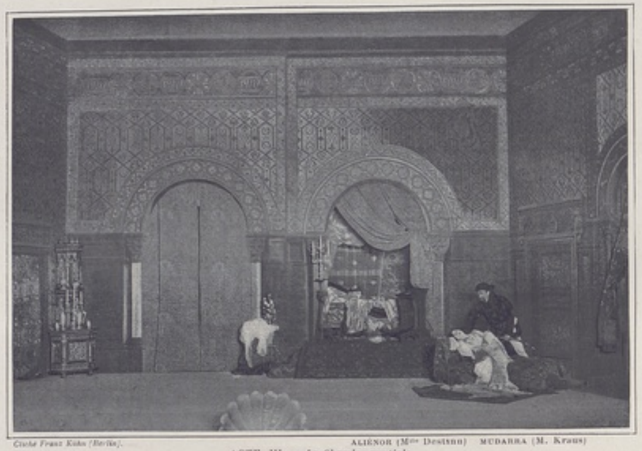
Le prologue de *Mudarra* nous transporte dans le palais d'un prince more, où passent en dansant des bayadères voluptueuses, au son d'une musique alanguie. Mudarra les contemple avec lassitude. Saturé de plaisir, il a soif de passion, d'idéal, d'un rêve qui dure plus d'un instant. Au premier acte, nous le retrouvons encore en Bretagne, cet Orient païen vibrant de folie sensuelle en la personne de Mikla, la princesse bohémienne. Elle est amoureuse de Mudarra, et, dès qu'elle paraît en scène, M. Le Borne, en quelques phrases tour à tour brûlantes et câlines, raconte les tourments de cette âme torturée d'amour. Le duo entre Mudarra et Mikla, frémissant, dans lequel on entend les tremblements du désir et qui finit comme en un râle est un pur chef-d'œuvre. Mais, en face de cet Orient lascif, voici l'Occident qui se dresse, c'est la vieille Bretagne déchirée par la guerre civile, avec ses reitres, ses mendiants, ses pèlerins. Nous respirons à pleins poumons sa verdeur robuste, sa piété candide, son adorable naïveté. Vers le seuil de la cathédrale, les âmes pieuses s'acheminent, chantant tour à tour leur paix et leur soif de divin. Par un prodige de polyphonie, les sept motifs religieux s'harmonisent et se fondent en une même prière, tandis qu'un chant d'orgue triomphal clame à la foule le mystère qui l'élève jusqu'au Créateur.

Dans cette Bretagne mystique, Aliénor, la fille du seigneur de Léon, est apparue, distribuant des aumônes. A sa venue, l'orchestre répand, en murmurant, dans la salle un parfum de pureté idéale. Elle est la vierge chrétienne que l'amour n'a pas encore effleurée. Mais quand elle aperçoit Mudarra, un trouble inconnu la saisit et la domine. Les deux mondes sont en présence, ils vont se combattre et se pénétrer.

Aliénor est fiancée au baron d'Avaugour et son père, malgré ses supplications, refuse de reprendre la parole qu'il a donnée. Enfiévrée par l'amour naissant, tourmentée par ce mal qui

s'attache à elle et qu'elle ne comprend pas bien encore, elle se jette à genoux et supplie la Vierge de la secourir. C'est une plainte humble, tremblante et confiante tout à la fois, cet *Ave Maria* d'Aliénor, une plainte de pauvre fillette brisée, dont l'orgueil s'effondre et qui se repent avant même d'avoir péché. Et le trouble grandit en elle malgré la prière, qui se fait plus tragique, plus pressante, plus éperdue.

Mudarra, lui aussi, s'est transformé. Il n'est plus le Don Juan blasé et désespéré qui soupire vers une passion éternelle. Dans son cœur, blanchit comme une douce lumière. Mais, pénétré par le charme de ce sentiment nouveau, il se dit aussi que sa destinée va rentrer dans l'ombre, qu'Aliénor, à peine entrevue, sera perdue pour lui pour toujours.



Cliché Franz Kuhn (Berlin). ALIÉNOR (Mlle Destinn) MUDARRA (M. Kraus)
ACTE III. — *La Chambre nuptiale.*

Tandis que les deux héros se désolent, autour d'eux la joie déborde. Les paysans font des rondes en l'honneur des nouveaux époux. Une bande de bohémiens danse devant seigneurs et vassaux. Et Mikla, dans une chanson menaçante, au rythme original, comme secouée par une rage jalouse, prédit à Aliénor le malheur.

Au troisième acte, un chant religieux, ample et grave, nous annonce le mariage d'Aliénor avec le baron d'Avaugour. Mikla, pendant que s'accomplit la cérémonie, verse du poison dans une coupe destinée aux jeunes époux, puis elle s'enfuit à la hâte.

Aliénor, qui la remplace sur la scène, accablée par les émotions de la journée, s'endort devant une fenêtre entr'ouverte. Le clair de lune baigne la chambre; des phalènes frôlent la dormeuse; la nuit d'été, frémissante de mille bruits étouffés, se fait tentatrice, voluptueuse, et, tandis qu'autour de la jeune fille palpite le grand mystère de la vie féconde, que les voix de l'orchestre expriment si heureusement, Aliénor s'abandonne enfin au rêve qui la caresse. Elle est exquise d'un bout à l'autre, cette page de tendresse où il semble qu'on voie mûrir lentement l'âme d'Aliénor pour un amour éternel, tandis que son corps s'alanguit vers une extase inconnue.

Devant la jeune fille endormie Mudarra vient murmurer les douces paroles. Bientôt il l'éveille, il la supplie de le suivre; elle se défend, se débat, crie au secours... Mudarra l'enlève.

Cliché Franz Kuhn (Berlin). MIKLA (Mlle Rothauser) MUDARRA (M. Kraus) ALIÉNOR (Mlle Destinn)
ACTE IV. — *Le Ravin.*

Cette longue préparation de l'action finale, ménagée avec tant d'art, où les nuances d'âme les plus fines, les plus délicates, les plus difficiles à exprimer par des mots sont rendues par l'orchestre avec une science et une divination infinies, aboutit enfin, sans effort, comme un beau geste s'accomplit, au quatrième acte. Aliénor et Mudarra se sont enfuis vers une lande déserte. Ils meurent de soif et déjà Aliénor est inanimée. Mudarra découvre une source et quand son amie revient à la vie, elle se réveille non plus comme une jeune fille timide mais comme une amoureuse dans le cœur de qui la passion a chassé, a balayé les scrupules. Après un troublant duo d'amour, Aliénor va tomber enfin dans les bras de celui qu'elle aime quand tout à coup apparaît, l'épée nue, le baron d'Avaugour qui vient venger son honneur.

Une lutte s'engage. Le baron blessé et à qui Mudarra fait grâce, rampe vers son épée pour punir par traitrise les deux amants. Au moment où il la saisit, Mikla, cachée derrière un rocher, bondit et le poignarde par derrière.

Mudarra et Aliénor vont-ils être heureux enfin? Non, car dans son cœur épuré et régénéré par l'amour, le héros more sent grandir l'horreur du crime qu'il n'a pas commis, mais qu'il a pourtant provoqué. Et tandis qu'Aliénor, devenue femme par la passion, le supplie de vivre pour elle, Mudarra s'empoisonne l'âme avec l'amère certitude que jamais ils ne pourront être heureux. Le cri d'angoisse morale qu'il pousse à ce moment est sublime. Bientôt, dans son cerveau en feu, l'idée devient concrète; il voit à ses côtés l'image ensanglantée du rival et après avoir exhalé la plainte de son cœur meurtri en un chant rauque, entrecoupé, presque sauvage, où se reflète une douleur indicible, il se tue pour échapper à la torture de ce remords.

Oh! la superbe page de sang et de larmes que celle-là! Et d'autant plus belle, qu'elle résume l'œuvre tout entière, qu'elle s'en dégage avec aisance comme un fruit mûr. Depuis la seconde moitié du troisième acte jusqu'à la fin du quatrième, c'est un souffle ininterrompu qui nous a portés à cette hauteur, ou, pour mieux dire, puisque la musique éveille plutôt l'idée d'une mer bruissante, il nous a semblé qu'une vague puissante nous soulevait, comme pour l'escalade du ciel.

Pourquoi cette œuvre de grande valeur n'est-elle pas un chef-d'œuvre? C'est qu'elle fait songer à une fresque traitée de la façon la plus large, dans les coins de laquelle on rencontrerait des tableautins, jolis, léchés, fignolés.

Le chœur des mendiants dont l'impudence s'étale, la sarabande qu'ils dansent quand les belles dames se sont retirées, les danses des bohémiennes autant de mignons bibelots qui encombrent l'œuvre — et en déparent la beauté sévère.

Cliché Brandt (Berlin). PROLOGUE. — *Le Palais de Mudarra.*

Et si, pendant deux actes, M. Le Borne a multiplié les épisodes étrangers à l'action, c'est que celle-ci existait à peine. Ces deux actes, on ne les comprend tout à fait qu'après avoir entendu le troisième et le quatrième. C'est là un défaut capital, qu'ont du reste reproché à l'auteur la plupart des juges impartiaux. Car la critique s'est divisée en deux camps. Tandis que deux de ses plus illustres maîtres, ceux-mêmes qui défendaient Wagner discuté, ont pris le parti de l'œuvre et en ont proclamé le grand mérite, les journaux libéraux ont publié des éreintements féroces et systématiques.

Les jeunes auteurs allemands, que soutiennent les jeunes critiques, avaient souffert de l'invasion italienne; il fallait parer au péril d'une nouvelle invasion étrangère en cherchant à écraser *Mudarra*.

Et puis, comme on avait répandu le bruit que l'Empereur s'intéressait à l'œuvre nouvelle, l'occasion était trop belle pour les journaux libéraux de laisser entendre, à l'auteur de l'*Hymne à Ægir*, qu'il ne comprenait rien à la musique. Un pareil régal, faire la nique à Guillaume II, sans s'exposer à quatre mois de prison, s'offre si rarement en Allemagne, que les frondeurs de Berlin sont presque excusables de l'avoir happé au passage.

Voilà pourquoi, toutes proportions gardées, la première de *Mudarra* a été, à rebours, ce que fut celle de *Lohengrin* à Paris. La présence de l'Empereur, qui applaudissait, empêchait les manifestants d'exprimer leur opinion autrement que par des haussements d'épaules. Néanmoins, un témoin oculaire m'a raconté que des cartes furent échangées à la suite d'altercations de couloirs.

Le verdict rendu par la presse libérale sur *Mudarra* est donc plus politique que musical. C'est un jugement d'*occasion* dont nombre de connaisseurs se sont montrés désolés. Une partie de la critique berlinoise n'a pas écouté *Mudarra* et l'a condamné sans l'avoir compris. J'ai une trop haute opinion de sa conscience professionnelle pour n'être pas convaincu qu'elle reviendra sur une condamnation trop précipitée, quand elle se sera aperçue de son injustice.

Les acteurs chargés de l'interprétation ont vaillamment défendu la pièce devant le public. Kraus nous a donné un Mudarra inégal, heurté, rauque, puissant. Peut-être au-dessous de sa tâche dans les passages de tendresse, quand il doit murmurer l'amour et qu'il le clame à pleine gorge, il s'est montré admirable dans la scène du remords, au quatrième acte. Mademoiselle Rothauser a joué le rôle de Mikla tour à tour avec une joie sensuelle et un emportement farouche, qui font présager en elle une grande actrice pour tous les rôles d'instinct. Mademoiselle Destinn a incarné avec talent le personnage d'Aliénor et a su nous faire assister à l'invasion, dans son cœur, de la passion grandissante.

Il faut louer également l'orchestre superbe de M. Richard Strauss et la mise en scène de M. Tetzlaff.

M. le comte Hochberg et M. Pierson ont rendu à l'art un service signalé, en montant, et en soutenant malgré les cabales, une œuvre parcourue par le souffle des créateurs, et qui, malgré ses défauts, reste, dans son ensemble, d'inspiration assez haute pour braver les assauts des envieux.

X.

Cliché Byron (New-York).

TYBALT (Mr. Campbell Gollan) — ROMEO (Mr. William Faversham) — MERCUTIO (Mr. James Hackett) — BENVOLIO (Mr. Joseph Francœur)

MISS MAUD ADAMS

LES REPRÉSENTATIONS SPÉCIALES DE *ROMEO AND JULIET*

A L'EMPIRE THEATRE DE NEW-YORK

Cliché Byron (New-York).

Après un nombre considérable d'artistes qui se sont essayés déjà à l'interprétation des amants de Vérone sur les scènes de langue anglaise, voici Miss Maud Adams qui s'attaque, à son tour, au personnage de Juliette, et tout New-York défile à l'Empire Theatre.

Je ne connais pas Miss Maud Adams et je ne puis rien vous apprendre sur elle, sinon ce que vous en savez sans doute, à savoir qu'elle est l'une des comédiennes sensationnelles de son pays. Elle y tient l'une des palmes de cette école de jeu dramatique que notre Sarah Bernhardt paraît avoir fondée de la traine de sa robe, pendant ses tournées réitérées dans le Nouveau Monde. Elle a, à Paris même, de passionnés zélateurs parmi ses compatriotes.

Je l'ai entendu comparer par eux, et fort diversement, tantôt à l'illustre Miss Siddons, dont du reste elle se réclame, et tantôt à Mademoiselle Suzanne Reichenberg, la petite doyenne, ce qui ne laisse pas d'être assez disparate. J'imagine que pour le rôle de Juliette, les qualités de cette dernière, qui fut la reine des ingénues, sont les plus immédiatement applicables à l'interprétation idéale. J'incline donc à penser que Miss Maud Adams est plus voisine par le talent de celle-ci que de celle-là. Du reste, Mademoiselle Suzanne Reichenberg eût été, si on l'avait voulu, une admirable Juliette, comme elle a été encore, à la fin de sa carrière, une charmante Ophélie. Si, à sa sortie du Conservatoire, alors qu'elle n'avait elle-même que les quinze ans du personnage, et quand elle présentait ce phénomène unique de posséder, avec la jeunesse, toutes les ressources de son art, un poète lui avait apporté, au lieu de tant de comédies bourgeoises, une traduction de la douce comédie shakespearienne, à quelles inoubliables soirées n'eussions-nous pas assisté au bon temps de la Comédie-Française ! Et pour compléter cette vision de regrets, quel Roméo, à cette époque, eût été Mounet-Sully !

Cliché Byron (New-York). — *Typographie Goupil, Paris.*

EMPIRE THEATRE

ROMEO AND JULIET

JULIET (Miss Maud Adams)

Pour ce qui est de Miss Siddons, qu'évoquent les admirateurs de Miss Maud Adams, et à qui ils la comparent encore, s'il n'y en a pas une autre dans les annales dramatiques que celle qui fut la sœur de Kemble, c'est-à-dire la célèbre Sarah Siddons, j'avoue que la comparaison déroute un peu mon érudition théâtrale. Miss Sarah Siddons a été la Rachel de l'Angleterre. Ce fut surtout dans le rôle de Lady Macbeth qu'elle attesta d'une puissance tragique qu'augmentait encore le caractère majestueux de sa beauté. Mais peut-être il y a-t-il en Amérique une autre Miss Siddons ?

Je pense, à ce sujet, qu'il serait très intéressant que, pendant l'Exposition universelle, il s'ouvrit une salle de spectacle à la manifestation de tous les talents divers et rivaux que l'étranger oppose à ceux de nos « vedettes ». Il y a, en Angleterre, en Allemagne, en Amérique, voire en Italie et en Espagne encore, nombre de comédiens et de comédiennes célèbres auxquels il est trop facile de dire que les nôtres « font la pige », et qui probablement nous la font, si j'en réfère à quelques apparitions, comme celle de la Duse. Je suis de ceux qui pensent que nous dormons un peu trop sur la légende de cette autre suprématie, et que nous serions assez défrisés si les autres peuples nous rendaient nos « tournées ». Je pourrais, notamment, citer un établissement modèle et triséculaire qui ne gagnerait rien, même devant les Chambres, à la comparaison, et où l'on tiendrait volontiers les confrères exotiques

Cliché Byron (New-York).

TYBALT (Mr. Campbell Gollan) — ROMEO (Mr. William Faversham) — BENVOLIO (Mr. Joseph Francœur)

ACTE III. — *Scène première.*

quittes de leur retour de politesse. Mais laissons cette idée de libre-échange.

En attendant ce théâtre international, où des artistes tels que Miss Maud Adams, ou sa belle rivale, Miss Julia Arthur, qui, elle aussi, aime le rôle de Juliette (1), pourraient à loisir nous initier au mouvement de l'école dramatique dans la grande république de l'initiative, laissons-nous aller aux réflexions suggérées par le succès du plus amoureux de tous les drames à l'Empire Theatre de New-York.

(1) Miss Julia Arthur, conseillée en cela par sir Irving lui-même, a joué, avec sa troupe, *Roméo et Juliette* à Philadelphie, à Boston, à Chicago et dans beaucoup d'autres villes des États-Unis, et, dans toutes, y a pleinement réussi. C'est, on le sait, cette remarquable comédienne qui vient de créer triomphalement, à New-York, le personnage de Joséphine dans *Plus que Reine*, l'ouvrage de notre collaborateur.

N. D. L. R.

On croit que *Roméo et Juliette* est le premier ouvrage de Shakespeare, non pas le premier qu'il ait écrit et joué, sans doute, puisqu'il avait déjà trente et un ans lorsque le chef-d'œuvre fut donné au Théâtre du Globe, mais le premier au moins qui ait réussi. Comme Molière, en effet, Shakespeare s'est assez longtemps essayé dans nombre de pièces perdues, non signées probablement, et quelquefois improvisées, au hasard de sa fortune de directeur de troupe. L'art du théâtre s'apprend ainsi, et non autrement. *Fit faber fabricando.* Ce fut donc en 1592 qu'il décrocha, comme on dit aujourd'hui, sa première timbale, car telles sont nos métaphores. Et il y a apparence que le succès de *Roméo et Juliette* fut tout de suite prodigieux, et qu'il fit sortir de l'ombre ce nom de Shakespeare, où mon cher maître et ami Théodore de Banville s'obstinait patriotiquement à voir une anglo-saxonnisation des deux prénoms français de : Jacques-Pierre. Mais qui ne

Cliché Byron (New-York). ROMEO (M. William Faversham) JULIET (Miss Maud Adams) *Typogravure Goupil, Paris.*

EMPIRE THEATRE (NEW-YORK)

ROMEO AND JULIET

Cliché Byron (New-York). ROMEO (Mr. William Faversham) JULIET (Miss Maud Adams) *Typogravure Goupil, Paris.*

EMPIRE THEATRE

ROMEO AND JULIET

Acte II. — Scène 3.

l'a entendu soutenir ce délicieux paradoxe que Shakespeare, ou Jacques-Pierre, était, comme Balzac, et « ne pouvait être » que tourangeau, et que « tout le prouvait dans ses ouvrages » !

Sans s'exalter jusqu'à la foi intrépide de Banville, il y a lieu de remarquer le caractère sensiblement latin de ce premier ouvrage, extrait d'ailleurs d'un roman italien de l'époque, et marqué au

Cliché Byron (New-York).

ROMEO (Mr. William Faversham) MERCUTIO (Mr. James Hackett) BENVOLIO (Mr. Joseph Francœur)
ACTE III. — *Scène première.*

sceau d'une passion amoureuse toute particulière à nos races méridionales. *Roméo et Juliette* baigne dans la lumière. Le drame est ensoleillé. Tout ou presque tout s'y passe dans la rue, sur les places, à la corbeille des balcons, et la crypte même où s'endort Juliette est la chambre de fraîcheur, aux ombres transparentes, si douce à ceux qu'un été permanent hâle et brûle.

On ne dira pas, je pense, que la vie anglaise, même celle du XVIe siècle, se mire dans *Roméo et Juliette*, et que les sujets de la reine Élisabeth aient reconnu leur façon d'aimer aux longues langueurs des dialogues qu'échangent, avec des baisers sans fin, les deux jeunes êtres éperdus, palpitants, indénouables, dont l'aurore même et le clairon de l'alouette ne réveillent pas l'extase. Non, ce n'était pas de la sorte que, sous la reine vierge, les amants de Londres s'aimaient dans les brouillards de la Tamise. Ce chant vient des pays de grand air, de chaleur et de clarté, où l'amour est le but violent et la loi quasi unique des relations humaines.

A peine s'explique-t-on que ce poème effréné ait pu plaire à l'Angleterre de la fin du XVIe siècle, par ceci que, toute vibrante de mœurs chevaleresques, à demi catholique et féodale encore, elle était alors peu façonnée aux mœurs pratiques qui ont fait d'elle ce qu'elle est aujourd'hui, soit le peuple du « time is money ». Mais il est à peu près incompréhensible que, de nos jours, jours du triomphe anglo-saxon, reconnu par M. Demolins, dans l'ère du confortable en toutes choses, même en amour, et lorsque l'exercice quotidien du schisme évangélisateur voile de ses mensonges d'austérité l'expression des sentiments les plus naturels, il est surprenant, dis-je, que *Roméo et Juliette* demeure la pièce anglaise par excellence, la plus goûtée, la populaire. La critique trouvera l'explication de ce phénomène dans le vers du poète que tout le monde cite et récite sur les quinze ans de Juliette. La jeunesse des amants de Vérone, la précocité naïve de leur flamme, leur double cri de nature enfin, voilà ce qui est entendu de tous les temps et dans tous les pays, sans division de races, sans nuances de civilisation, et rien ne prévaut contre le spectacle de deux âmes en fleur qui s'épanouissent à l'aurore dans un baiser.

En somme, ils ont de la chance, ces Américains et ces Anglais aussi, de pouvoir se payer, comme on dit, de pareils chefs-d'œuvre du génie humain. Je les envie d'encourager de jeunes comédiennes et de jeunes comédiens, vraiment jeunes, osant avoir l'âge de leurs rôles, à servir le culte shakespearien. Chez nous, ce sont les grands prêtres chenus qui font les lévites, et les personnages de quinze ans sont incarnés par des vieillards au seuil de la seconde enfance, que l'on hisse aux balcons par des treuils !... Aussi ne voit-on pas à Paris et n'y verra-t-on jamais, peut-être, le premier ouvrage de Shakespeare.

Il est vrai qu'on y voit les autres, et que cette vue n'est pas toujours la compensation demandée. Impossible d'en prendre plus à l'aise que nos gens de théâtre ne le font ici avec le grand Will ! Ce génie est proprement l'auberge où l'on trouve, pour son argent, à boire et à manger, et qui loge à pied et à cheval tous les rouliers du cabotinage. Mais j'en dirais trop ou trop peu. J'en connais un, et non des moindres, qui s'adresse à tout venant pour qu'on lui taille un rôle dans Shakespeare, et sur mesure encore ! Bonté divine !... Cela me rappelle la visite que fit un jour au cher poète nommé plus haut certain grand premier rôle à la mode. Il tombe un matin chez Banville pour lui faire part d'une idée mirifique qu'il avait eue à la lampe pendant une insomnie géniale.

« Voici, dit-il, je voudrais un rôle où se mêlerait à la fois le Cid, Ruy Blas, Figaro et Rodolphe de *La Vie de Bohème !* Il n'y a que moi qui puisse jouer cela, et il n'y a que vous, cher maître, qui puissiez me le faire !... »

A cette injure, l'auteur de *Gringoire* lui jeta sa calotte de velours à la tête et le menaça, s'il ne sortait, du commissaire de police.

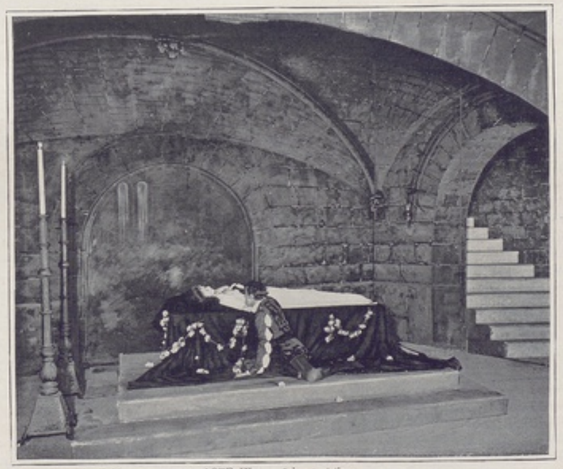
Et l'acteur, ô misère ! n'a jamais compris sa colère. Il avait cru le flatter !

Mais revenons à Miss Maud Adams pour terminer sur elle. — Mieux avisée que ses camarades de la Ville-Lumière, elle ne demande pas aux auteurs américains de lui mêler, dans une pâtée shakespearienne, Juliette, Portia, Cressida et Desdémone. Elle se borne respectueusement à réaliser une seule, la première de ces figures enchanteresses qui, depuis trois siècles, habitent les rêves des hommes, et maintiennent en eux l'idée de la beauté dont tant de « revendiqueuses » aux cheveux courts veulent les guérir, comme aussi du divin mal d'amour. Miss Maud Adams combat pour l'amour, sous le drapeau sublime du plus durable des poètes. Honneur à elle !

Honneur aussi aux braves gens de sa compagnie qui l'aident dans sa bonne besogne. Peut-être est-il plus courageux qu'on ne croit de jeter à ses risques et périls de pareilles notes de grand art libre dans le pays de Barnum, des exhibitions et du snobisme milliardaire, et il est vraiment heureux qu'il s'y trouve des directeurs tels que M. Daniel Frohman assez artistes pour oser remonter le courant du grand encanaillement universel. On m'a fait les plus grands éloges des comédiens dont Miss Maud Adams est entourée à l'Empire Theatre. M. William Faversham est, me dit-on, un Roméo tout à fait digne de sa grande partenaire, et le rôle de Mercutio a, en M. James Hackett, un interprète sans défaut.

Au moment de clore cette causerie, je lis dans une correspondance américaine du *Temps* que, dans son enthousiasme pour l'actrice, la jeunesse dorée de la Cinquième Avenue a ouvert une souscription dont le but est d'ériger à Miss Maud Adams une statue en or massif, de grandeur naturelle, qui serait d'ailleurs envoyée à l'Exposition universelle. Diable ! voilà qui va faire un peu loucher nos vedettes, surtout lorsqu'elles vont apprendre que la souscription a été couverte en quinze jours. Il retourne de 346,000 dollars, soit 1,730,000 francs de notre monnaie.

Évidemment c'est de la démence, et les fêtards de New-York descendent la Cinquième Avenue sur la tête ! Eh bien, au prix où est le vrai talent, je me laisserais aller à dire que ce n'est pas le payer trop cher, et si vraiment Miss Maud Adams est l'incarnation idéale de la Juliette de Shakespeare, je mets, selon mes moyens de poète, cinquante centimes de plus à la statue d'or.



Cliché Byron (New-York). ACTE IV. — *Scène troisième.*

ÉMILE BERGERAT.

I PAGLIACCI, drame lyrique en deux actes

PAROLES FRANÇAISES DE M. CROSTI, MUSIQUE DE M. R. LEONCAVALLO

Au Cercle de l'Union Artistique

Maurice Bouyet. NEDDA (Colombine) (Mme de Nuovina)

Les *Paillasses* dont je parle à cette place ont été joués avant la *Vie de Bohême*, du même auteur, donnée au Théâtre lyrique (Renaissance). C'est uniquement pour cette raison chronologique que je m'en occupe aujourd'hui. La *Vie de Bohême* n'en perdra rien, à son heure, dans les colonnes du *Théâtre*.

L'œuvre de M. Leoncavallo a du reste été l'occasion, au *Cercle de l'Union Artistique*, d'un triomphe qu'un journal au courant de toutes les manifestations d'ordre dramatique était tenu de mentionner.

J'ai parlé l'autre jour des représentations dramatiques données sur le théâtre de ce Cercle, comédies, revues, revuettes. Je suis sûr de ne désobliger aucun des auteurs de ces œuvres même les plus goûtées en affirmant qu'aucun d'eux ne se met en parallèle avec la plupart des musiciens joués au Cercle depuis quelques années. Ceux-là mêmes qui dans leurs heures fécondes ont rimé le plus heureux pendant à l'immortel couplet de l'*Oseille* n'osent pas exprimer tout haut le regret d'avoir laissé les planches du théâtre, où résonnent d'ordinaire leurs flonflons, recevoir les « plantations » d'*Alceste* et d'*Iphigénie en Aulide* montées par la Commission de musique du Cercle.

Cette Commission vaut qu'on parle d'elle plus que d'une Académie de province ou que d'une honnête femme. D'abord elle a pour elle le prestige d'une quasi-antiquité. Dans un ou deux lustres à peine elle pourra célébrer son cinquantenaire aux accents d'une musique qui, sans choquer l'oreille de ceux qui seront admis à l'entendre, pourra être d'un de ses membres. Ensuite elle a une histoire assez mouvementée, car elle a été la cause initiale et ensuite le champ clos de luttes courtoises mais vives entre deux principes et le représentant de ces deux principes, l'amateur et le professionnel.

L'amateur... le professionnel! Un abime sépare ces deux éléments, dont la combinaison est cependant la raison d'être d'un Cercle qui se pique d'aimer les arts. Et cet abime, en réalité, c'est uniquement la question d'argent qui le creuse.

D'abord, cette question est un des motifs primordiaux pour lesquels le professionnel enfante des œuvres généralement plus méritantes que l'amateur. Ce dernier n'étant pas stimulé par l'idée du chèque dans l'emploi de ses facultés met moins de temps et moins de « pignochage » à son labeur.

De plus, il n'a personne ou presque personne auprès de lui pour juger ses œuvres avec la rude franchise d'un marchand de tableaux sans doute libre penseur, disant à un amateur de ma connaissance qui se faisait passer devant lui pour un professionnel : «Quand on fait aussi mouche que vous on entre dans les ordres. » Quelle critique pouvons-nous, en effet, vous ou moi, adresser à un amateur qui nous donne en cadeau un de ses sous-bois ou qui nous fabrique notre buste? Du moment où il entre pour nous en frais de cadres ou de terre glaise il nous devient sacré. Je pourrais citer des amateurs peintres qui, s'ils prenaient à la lettre les éloges donnés à leurs œuvres, se regarderaient sérieusement comme des Raphaël ou des Titien. Il faut leur savoir gré de ne se tenir que pour un Ingres ou un Cabanel. Le coup d'encensoir à travers le visage est d'escrime courante dans la main des amis de l'amateur. J'ai été un jour témoin de ce court dialogue échangé dans une exposition de peinture entre un vieux militaire franc comme l'or cependant et un mondain porteur d'un grand nom. Le militaire commença : « Très bien, votre petite machine là-haut... remarquablement bien.

— Merci de vos compliments, mais il n'est pas de moi ce tableau....

— Il est signé de votre nom!

— Il est d'un de mes cousins qui porte le même nom que moi.

— Ah... *(après une pause)*. Eh bien, il est ignoble. »

Il va de soi que le cousin n'a jamais connu ce jugement sommaire. Jusqu'à son dernier souffle il continuera de faire de l'ignoble, faute de bons conseils à l'aide desquels il ne ferait peut-être que du médiocre.

En somme, les amateurs qui ont vraisemblablement reçu de la nature en naissant la même somme de talent que les professionnels, n'en tirent vraiment parti que du jour où ils travaillent pressés par le besoin. Ce qui revient à dire qu'ils pourraient conquérir à la fois l'honneur et l'argent. Agréable cumul, mais que trop peu d'entre eux, à mon gré, essayent d'exercer, retenus par je ne sais quelle fausse honte bien difficile à psychologuer, car je le demande en grâce, alors que ce n'est pas une déchéance de vendre des poulains et même des cochons dans le grand monde, pourquoi serait-ce une diminution morale que de tirer profit de la peinture ou de la sculpture qu'on peut faire? Pourquoi les fruits des cerveaux seraient-ils un objet de vente moins admis que les fruits de la terre?

Pendant longtemps l'élément amateur domina dans le sein de la Commission. Ce fut le vœu du Cercle à son origine, non pas de donner une injuste prédominance aux privilégiés qui se sont donné la peine de naître musiciens, peintres, littérateurs, mais d'encourager les vocations de cette élite, de lui faciliter l'occasion d'être applaudie par les camarades qui applaudissent. Donc les professionnels ne figurèrent guère dans les premières commissions de musique que comme appoint, non comme classe dirigeante. Ce à quoi, du reste, se résignèrent des hommes de la valeur de Delibes, de Massenet, de Chabrier, plus tard de Messager, de Serpette, et autres nullement jaloux des amateurs, au contraire bienveillamment curieux devant le spectacle de gens du monde cherchant à « faradasser » dans le domaine de l'art aux mêmes heures où tant de leurs pairs, comme le disait une revue d'alors, — il n'y a encore que les revues pour développer les idées géniales, — en fait de peinture ne connaissaient que les deux tableaux du baccara et en fait de musique les portées contre lesquelles ils essayaient d'avoir de la défense sur le tapis vert.

Un des premiers « faradasseurs » de la Commission de musique fut le fondateur du Cercle lui-même et son premier président le comte d'Osmond.

Le comte d'Osmond, musicien-compositeur ayant beaucoup d'idées, d'inspirations, car, n'en déplaise à certains professionnels aigris — *spiritus flat ubi vult* —, avait un tempérament fougueux, un esprit inquiet. C'était du vif-argent en habit noir, difficile

maintenir sur un tabouret devant un piano. De plus, un batailleur d'instinct, furieux de n'être pas militaire. Il n'avait pas pu servir régulièrement faute d'aptitudes mathématiques pouvant le mener à Saint-Cyr, et aussi parce qu'il possédait une fortune assez grosse pour qu'il n'ait plus eu l'âge de s'engager une fois qu'il l'eut mise à mal. D'Osmond trompait de son mieux ces ataviques ardeurs guerrières par la chasse sous toutes ses formes et ce mieux fut un mal, car il lui advint un jour d'attraper dans un fourré une dégelée de grains de plomb qui lui valut l'amputation d'un bras. Ce malheur ne l'empêcha pas de prendre du service pendant la guerre de 1870 sous le général de Galliffet, son ami, qui le casa pendant la Commune dans son état-major où il se distingua de tout point. Je vois encore dans mes souvenirs d'Osmond à cheval le long de la terrasse de Saint-Germain, en très bel uniforme d'officier d'état-major avec une manche qui « n'allait guère » comme a dit Théophile Gautier des vieux de la vieille « dont un boulet a pris le bras ». Et je me souviens aussi que « son ami » le général le présenta à je ne sais quelle autorité d'alors avec une brièveté toute militaire :

« Capitaine d'Osmond... bon officier. Une campagne... une blessure... à la chasse. »

Ce qui fit rire l'autorité et le général.

D'Osmond, dans le cours d'une vie aussi agitée, n'a eu le temps, si je ne me trompe, d'écrire qu'un opéra dont le titre *le Partisan*, avait pu faire croire à une autobiographie. Le *Partisan* a été joué à Nice il y a une vingtaine d'années. Il a eu ses partisans.

A côté de d'Osmond d'autres amateurs ont apporté à la Commission de musique, dès son origine et plus tard, autant de compétence que beaucoup de musiciens de métier. Le comte O'Donnel, le comte de Meaupou, René de Boisdeffre, M. Bonnardier, le prince Troubetzkoï, Costé, pour ne citer que ces noms, ont monté au Cercle des représentations où leurs œuvres ont été quelquefois une attraction sérieuse et qui ont constitué de très alléchants programmes, car elles ont révélé chez ces impresarii amateurs beaucoup de science, de goût, et un grand art de mise en scène.

Maurice Bouyet. NEDDA (COLOMBINE) (Mme de Nuovina)

Quant aux professionnels, un d'entre eux a été la joie de la Commission, le camarade éternellement regretté. C'était à proprement parler un délice qu'une soirée passée à entendre Delibes. Rien que de le voir, d'ailleurs, récréait. Avec sa bonne figure rose et joufflue, sa mine toujours souriante, ses yeux demi-clos, dans une sorte d'attente d'inspiration. Delibes aura été l'homme le plus amusant même pour un profane qui se soit jamais assis à un piano. D'abord, ce n'était pas la croix et la bannière de le décider à aller s'installer devant les touches d'ivoire. Ensuite, une fois là, son auditoire assistait à un phénomène de suggestion musicale tout à fait prenant chez cet homme qui ne s'appartenait plus, dont les mains tantôt couraient sur le clavier, tantôt se crispaient, s'immobilisaient, qui tout à coup s'enflammait, empoigné par une idée subite, faisait aller ses cheveux, ses pieds, chantonnait ou plutôt hennissait je ne sais quel volapuk pour s'accompagner et ne s'arrêtait que comme le prêtre de Delphes, épuisé, anéanti, ayant juste la force de dire, toujours souriant : « Je n'en puis plus. » Ce qu'il avait joué, qu'importe? Des improvisations que les auditeurs enrageaient de n'avoir pu noter au passage et que ne regrettait pas d'avoir laissé perdre celui qui les avait jetées à toute volée. Certain d'en retrouver au centuple d'autres à point nommé, il ne considérait pas comme perdue cette gymnastique de la tête et de la main à laquelle il venait de se livrer et qui le maintenait au degré d'excitation artistique nécessaire pour vivre ensuite *Coppélia*, le *Roi l'a dit*, *Lakmé*.

En une seule occasion peut-être, Delibes lâcha, avant d'être complètement à bout de forces, le piano de la Commission de musique dans la salle de répétition du Cercle rue de Choiseul. C'était aux environs de 1864. Un nouveau membre étranger et à ce titre reçu temporaire avait été amené dans la salle par un de ses parrains. C'était un homme jeune, à l'air embarrassé, qui répondait avec un fort accent tudesque aux paroles de bienvenue à lui adressées par les membres auxquels il avait été présenté. Delibes lui ayant immédiatement cédé la place au piano sur la demande du parrain qui désirait faire entendre son filleul, le nouveau venu joua deux ou trois morceaux qui furent très applaudis mais qui firent dire à presque tout le monde une fois qu'il fut parti : « Si j'y comprends goutte! » Ce nouveau membre du Cercle, qui du reste n'y reparut plus que rarement, était venu à Paris pour surveiller les répétitions d'une œuvre assez discutée en Allemagne, mais y ayant fait tout de même assez de bruit pour que l'Opéra de la rue Drouot se fût résolu à la monter. Elle s'appelait le *Tannhauser*.

En ces temps préhistoriques l'harmonie dura longtemps dans le sein de la Commission de musique. Mais un jour vint où l'idée première qui avait présidé à la fondation du Cercle subit un fort à-coup et où les amateurs se virent brusquement relégués au second plan. Les concerts du Cercle furent supprimés, un fort courant s'étant manifesté contre des programmes où ne figuraient que des noms de camarades. La Commission dut ne jouer à l'avenir que des professionnels et comme ce terme prête à controverse elle se tira d'affaire en plantant là les vivants et en ne s'adressant qu'aux morts immortels comme Gluck ou à des vivants professionnels qui ne font pas partie du Cercle, comme M. Leoncavallo dont elle a fait représenter *Paillasse* dans le courant du mois de juin.

* *

La fable de *Paillasse* est simple. C'est l'éternelle histoire de la dualité du comédien et de l'homme qui a plus d'une fois tenté les auteurs dramatiques, car elle leur a fourni au moins une « situation », ce qui a toujours son prix dans une œuvre de théâtre. C'est Kean oubliant son rôle dans la pièce qu'il joue pour interpeller brutalement le prince de Galles. C'est Adrienne Lecouvreur se tournant vers la duchesse de Bouillon, sa rivale, pour lui appliquer les vers vengeurs à l'adresse des « femmes hardies » :

Qui gardant dans le crime une éternelle paix
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

La situation de Paillasse est mieux ou pire que dramatique, elle est mélodramatique. C'est le bouffon trompé par sa femme, Nedda, apprenant son malheur pendant qu'il est en scène, embrouillant dans sa rage

les répliques, devenant soudain tragique, lui, le bouffon, le Paillasse; s'élançant sur Nedda, la frappant au moment où elle cherche à fuir vers le public, puis, tandis que plusieurs hommes se précipitent vers lui pour le désarmer, immobile, hébété laissant tomber son couteau avec ces mots : « La comédie est finie. »

Le livret d'*I Pagliacci* a été emprunté à l'arsenal des pièces françaises par un jeune maître italien. C'est une tradition chez les compositeurs de l'autre côté des monts de s'adresser à notre théâtre pour y puiser des sujets de scenario. Eugène Scribe et Victor Hugo — deux noms singulièrement accouplés — ont fourni l'un un livret à Rossini avec *Guillaume Tell*, l'autre une adaptation à Verdi avec le *Roi s'amuse* d'où est sorti *Rigoletto*. Le même Verdi a emprunté à la *Dame aux Camélias* le sujet de la *Traviata*. C'est M. Pucini maintenant qui fait courir ses notes sur la *Bohème* de Murger, *I Pagliacci* s'est inspiré d'une œuvre de M. Catulle Mendès. Au moment où le traité de commerce vient d'être renouvelé à l'Italie, il n'était pas inutile de signaler le livret parmi nos articles d'exportation dans la péninsule.

En revanche, pour être juste, il faut ajouter que les partitions des compositeurs italiens doivent être mentionnées comme des articles d'importation d'une valeur très appréciable parmi nous. Un grand « risorgimento » s'est fait depuis quelques années dans le domaine de la musique chez nos voisins. Les uns, sous l'influence de Wagner, d'autres, sous celle de leur génie propre, ajoutent de beaux fleurons à la couronne de gloire qui ceint déjà le front d'un Verdi ou d'un Boïto. Pucini, Mascagni, Leoncavallo, sont justement fêtés par leur pays natal pour ce qu'ils ont déjà fait et pour ce qu'on est en droit d'attendre d'eux.

C'est qu'aussi ces jeunes gens ont la chance de vivre dans un pays décentralisé, où chaque grande ville tient à honneur

Maurice Bucquet. CANIO (PAILLASSE) (M. Lubert) NEDDA (COLOMBINE) (Mme de Nuovina)

Maurice Bucquet. CANIO (PAILLASSE) (M. Lubert)

d'avoir sa « première » dramatique ou lyrique, où Mascagni par exemple a pu le printemps dernier, en deux jours, assister à la reprise d'une de ses œuvres à Gènes et venir conduire le bâton de chef d'orchestre à Naples, pour la première d'*Iris*.

La qualité dominante d'*I Pagliacci* c'est la passion. La jalousie du mari, celle d'un pitre amoureux sans espoir de la patronne s'échappent en magnifiques cris, mais la souplesse du talent de M. Leoncavallo se révèle aussi dans un duo d'amour d'une tendresse délicieuse et surtout dans une sérénade chantée par Arlequin au second acte et qui, selon l'expression consacrée, sera bientôt sur tous les pianos. Notons également l'air : « Ah ! de soleil la nature est pleine » au premier acte, plein de pénétrante poésie. Quant au final du deuxième acte il produit un effet poignant de terreur rarement atteint au même degré sur une scène lyrique.

La représentation de d'*I Pagliacci* au Cercle de l'Union artistique a été un événement. Rien n'a manqué à l'éclat de la fête, ni le luxe des décors, ni les raffinements de la mise en scène, ni le goût exquis qui a présidé à l'élaboration des costumes, ni l'exécution parfaite de l'œuvre, soit par l'orchestre que dirigeait l'habile main de M. Vizentini, soit, sur la scène, par des interprètes triés sur le volet. Car si nous devons mettre hors de pair Madame de Nuovina, nous devons également reconnaître que cette admirable Nedda — Colombine — a été on ne peut mieux secondée par des chanteurs aussi maîtres de leur art et de leur voix que MM. Lubert, Seguin, Carbonne et Delvoye.

En somme, voici M. Leoncavallo naturalisé sur une scène française, en compagnie de ses compatriotes Mascagni et Pucini. L'auteur d'*I Pagliacci* forme avec eux un très heureux trio d'adoptés.

GASTON JOLLIVET.

Maurice Bucquet — NEGOA (Mme de Nuovina) — CANDO (M. Lubert) — *Typographie Goupil, Paris.*

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

PAILLASSE

Cliché Meiret. — OPÉRA-COMIQUE. — Le nouveau décor de *Carmen*

L'Opéra et l'Opéra-Comique en 1900

L'Exposition universelle réunira, dans l'intérieur de son domaine et pour l'agrément de ses visiteurs, les plaisirs les plus variés. Paris, qui fait en ce moment sa toilette, réserve aussi au touriste qui séjournera des spectacles intéressants et dignes de son attention. Parmi eux, je crois qu'il faut compter ceux que l'on prépare, pour l'année 1900, dans nos grands théâtres de musique.

* *

L'Opéra, disons mieux, l'Académie nationale de musique, est une vaste machine très compliquée. MM. Bertrand et Gailhard, hommes habiles et avisés, ont su, au cours d'un privilège qui expirera précisément à la fin de 1900, et qui leur sera sans doute renouvelé, mener leurs affaires de telle sorte que, tranquilles sur la question financière, ils pussent conserver au théâtre qu'ils administrent son renom artistique.

De juin à octobre, pendant quatre mois, l'Opéra donnera, non pas trois, mais cinq représentations par semaine. Tout d'abord, MM. Bertrand et Gailhard assureront une place prépondérante aux compositeurs français, morts ou vivants, déjà joués à l'Opéra : Gounod avec *Faust* et *Roméo et Juliette*, M. Reyer avec *Sigurd* et *Salammbô*, M. Massenet avec le *Cid* et *Thaïs*, M. Saint-Saëns avec *Samson et Dalila*, M. Paladilhe avec *Patrie*, Lalo avec le *Roi d'Ys*, Chabrier avec *Gwendoline*, soutiendront ou plutôt maintiendront la gloire de l'École française contemporaine.

Faut-il classer Meyerbeer parmi les étrangers ? C'est le Français d'adoption par excellence. Quoi qu'il en soit, les *Huguenots* et le *Prophète* ne feront pas, soyez-en sûrs, les plus mauvaises recettes de la saison. Un Français encore, Halévy, dont on donnera plusieurs fois la *Juive*. Et, puisque je tiens le vrai répertoire, je me garderai d'omettre le *Don Juan* de Mozart, que les directeurs actuels ont remonté si magnifiquement.

Wagner ne sera pas dédaigné et c'est lui qui, sans doute, tiendra l'affiche le plus souvent avec *Lohengrin*, le *Tannhauser*, la *Walkyrie* et les *Maîtres Chanteurs*, dont l'introduction récente sur notre première scène lyrique fut si réussie. Verdi, encore si alerte malgré ses quatre-vingts ans passés, viendra, sans doute, écouter *Otello*, *Aïda*, *Rigoletto*. Quant à la *Favorite*, que d'aucuns dédaignent et condamnent, on la reverra bien encore quelquefois, et le public, le grand public y accourra.

Les ballets, cette parure de l'Opéra, accompagneront, selon l'ordinaire, les œuvres courtes et, cette fois, le programme sera gracieux et varié qui comprendra l'immortelle *Coppelia* de Delibes, la *Korrigane* de M. Widor, la *Maladetta* de M. Paul Vidal et l'*Etoile* de M. André Wormser, tous compositeurs français. Mademoiselle Zambelli, entourée de Mesdemoiselles Sandrini, Hirsch, Piodi, Lobstein, Robin, Torri, Salle et de toutes

ces « demoiselles » du corps de ballet, si alertes et si pimpantes, réservent pour les visiteurs de l'an prochain leurs sourires les plus gracieux et leurs entrechats les plus distingués.

On connaît la troupe actuelle de l'Opéra. Je ne la rappelle point. C'est elle qui aura la défense du répertoire que je viens d'énumérer. Les dernières « nouveautés » qui auront réussi seront également présentées au spectateur et, dans le nombre, figurera la *Prise de Troie*, de Berlioz, qui disait de sa partition : « Elle a été dictée à la fois par Virgile et par Shakespeare : ai-je bien compris mes deux maîtres ? » Pour parler le bizarre langage qui est à la mode, il est certain que le cheval de Troie, le grand cheval de bois qui cache dans ses flancs l'élite des Grecs, sera un des « clous » de l'Opéra pendant l'année à venir. Un clou d'or.

* * *

L'Opéra-Comique est aussi un théâtre où on ne paresse pas à l'ordinaire et où on ne chômera pas l'année prochaine. Il a à sa tête un directeur jeune encore, actif, intelligent : M. Albert Carré saura profiter de l'Exposition universelle.

« Je jouerai, me disait-il dernièrement, tous les jours, tout le temps. Il y aura des matinées le dimanche. Il y en aura le jeudi, tous les quinze jours. Même, dans ces matinées du jeudi, je compte passer en revue tous les petits chefs-d'œuvre oubliés, faire, pour ainsi dire, une histoire chantée du théâtre de l'Opéra-Comique. Pour ce projet, je n'ai qu'à puiser à pleines mains dans le répertoire. Je n'aurai que l'embarras du choix.

« Voulez-vous des noms ou des titres ? Au hasard : la *Servante Maitresse*, le *Déserteur*, *Richard Cœur-de-Lion*, *Joconde*, le *Devin de Village*, *Joseph*, la *Fête du Village voisin*, les *Voitures versées*, etc., etc., et vous pensez bien que je n'oublierai ni la *Dame blanche*, ni *Zampa*, ni le *Domino noir*, ni l'*Éclair*, ni le *Pré aux Clercs*, ni... ; je n'en finirais pas.

« Il me faudra une troupe très nombreuse. Je l'ai déjà, ou à peu près. J'ai des emplois, à l'heure présente, qui ont jusqu'à quatre titulaires. Je suis paré ainsi contre tous les événements. Cela coûte cher, mais c'est plus sûr.

« Le changement de théâtre m'a obligé à refaire tous les décors du répertoire. Cela fut aussi et cela est encore une grosse dépense. Mais je ne le regrette pas. C'était vraiment un spectacle pitoyable que la façon dont quelques ouvrages, les meilleurs, étaient, il y a quelques années, présentés au public. *Carmen*, par exemple, ce bijou de l'École française, qui doit être serti dans une mise en scène exquise, enchâssée dans des décors choisis, *Carmen* était devenue une horreur. J'ai tâché de remédier à cet état de choses déplorable...

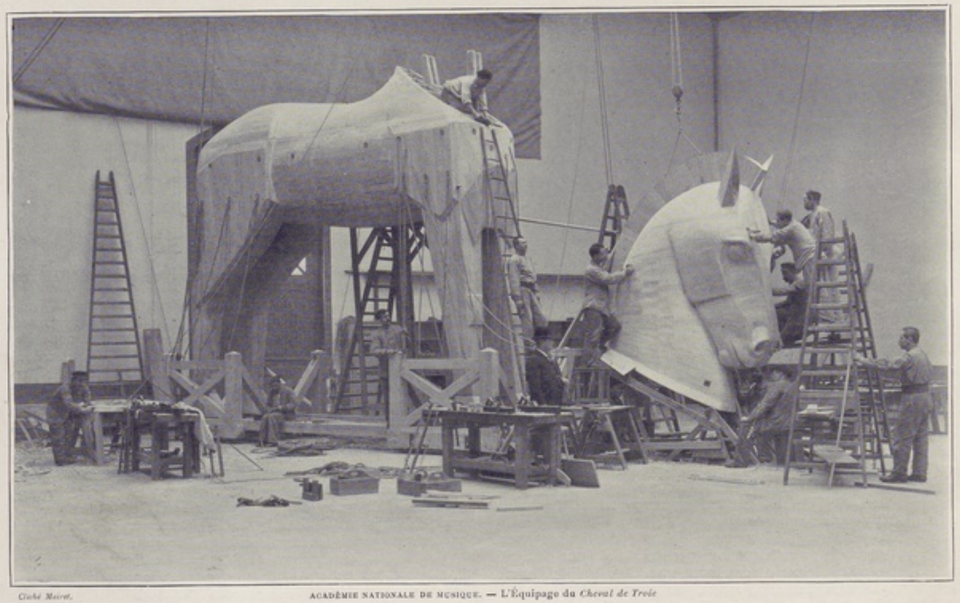
« Je compte aussi sur des interprétations de premier ordre. Indépendamment de ma troupe quotidienne, que je m'efforce d'améliorer continuellement, je me suis assuré le concours de Madame Rose Caron, qui chantera *Fidelio* et *Iphigénie en Tauride*, de Madame Emma Calvé, de M. Victor Maurel qui, entre autres choses, interprétera les *Noces de Figaro*.

« Et, soyez tranquille, je me donnerai du mal. Je ne veux pas qu'un seul de nos compatriotes, qu'un seul étranger de passage à Paris pendant l'Exposition, n'entre pas à l'Opéra-Comique. Ce serait contraire à la tradition. »

Ainsi les directeurs de nos théâtres lyriques s'abandonnent aux longs espoirs et aux vastes pensers. Souhaitons-leur bon succès.

S'ils réussissent, et tout permet de l'espérer, ils en tireront certainement un profit personnel considérable. Mais aussi la réputation de charme et d'agrément, qu'aucune autre capitale ne peut enlever à notre ville de Paris, se maintiendra et s'agrandira. C'est ce qu'il faut.

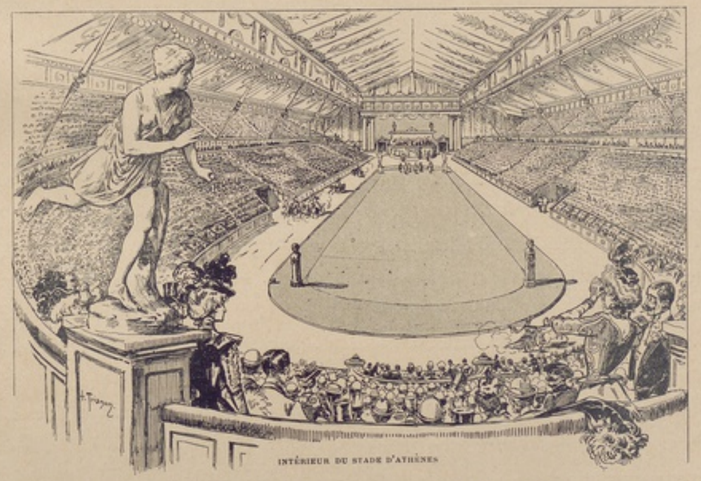
ADOLPHE ADERER.



Cliché Meiret. ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — L'Équipage du *Cheval de Troie*

Directeur : M. MANZI. JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

On reproche souvent aux Français de trop négliger les exercices physiques dans les programmes d'éducation de la jeunesse. Certains, même, ajoutent que, non seulement nous ne sommes pas amateurs de sports athlétiques, mais aussi que les spectacles sportifs ne nous enthousiasment guère. Il est certain qu'il passera beaucoup d'eau sous le pont Alexandre III (selon l'expression nouvelle) avant que nous ne trouvions réunis à Paris — ou même en province — cinquante ou soixante mille spectateurs, uniquement dans le but d'assister à un match de football ou de cricket, comme cela arrive fréquemment en Angleterre. Mais de là à dire que le Parisien est incapable de se passionner pour le vrai sport, il y a loin. Est-ce que la lutte, l'hiver dernier, n'a pas intéressé tout Paris au plus haut degré ? Et les championnats de lutte qui se disputent actuellement dans différents établissements, et qui assurent aux organisateurs de belles recettes, ne sont-ils pas la preuve de l'esprit sportif du public parisien ? Faut-il parler de l'escrime, de la boxe, de la course à pied, et de quantité d'autres exercices physiques, pour rappeler à ceux qui l'oublient que la pratique des sports athlétiques est tenue en grand honneur en France ?



INTÉRIEUR DU STADE D'ATHÈNES

Malheureusement il n'existe pas à Paris, à part les cirques dont les proportions sont trop réduites, d'arène athlétique permettant d'organiser dans de bonnes conditions sportives et de spectacle des tournois de lutte, de boxe ou d'exercices de force, car les scènes des music-halls ne constituent que des pis-aller.

Le Stade d'Athènes... de Paris, qui se crée en ce moment, est donc appelé à un succès certain. Ce sera un palais consacré aux fameux Jeux Olympiques d'Athènes et dont le parfait aménagement laissera loin derrière lui les plus beaux établissements sportifs qui aient jamais existé. L'arène, dont la superficie sera de 1,800 mètres carrés, comportera une piste pour les courses de chars ; une piste pour les courses à pied ; un enclos pour les luttes ; une planche pour l'escrime ; un terrain pour les poids, et une installation complète pour les exercices de gymnastique.

Le Stade d'Athènes s'élèvera avenue de la Grande-Armée ; il occupera un terrain de 10,000 mètres carrés, au coin de la rue Brunel et de la rue des Acacias. Dix mille spectateurs pourront assister à ses réunions, où se rencontreront les meilleurs athlètes du monde entier et qui consacreront définitivement le triomphe de l'esprit sportif français.

Le stade d'Athènes est constitué en Société anonyme et l'émission des actions est faite par les soins de la Banque française industrielle, 30, boulevard Haussmann, Paris. Nos lecteurs que la question intéresse recevront sur demande, un luxueux album qui leur exposera clairement et de façon très détaillée le brillant avenir réservé à cette entreprise.

PARFUMERIE DES ORCHIDÉES

LENTHÉRIC, Parfumeur,

PARIS — 245, Rue Saint-Honoré, 245, — PARIS

SUCCURSALES :

AIX-LES-BAINS : *Place Carnot* | NICE : *2, Place du Jardin-Public*

MONTE-CARLO : *Hôtel de Paris*

Parfumerie — Modes

Coiffures d'Art — Ganterie

Voilettes — Écaille

SPÉCIALITÉS :

LOTION VERTE DE LENTHÉRIC, contre les pellicules et démangeaisons. — *Le Flacon :* **5** fr. **85**; *le 1/2 litre :* **10** fr. **85**; franco de port.

ANTISEPTIQUE LENTHÉRIC (shampooing français), pour nettoyer les cheveux en quelques minutes, sans laisser d'humidité. — *Le Flacon :* **4** fr. **85**; *le 1/2 litre :* **6** fr. **85**; franco de port.

ROSÉE ORKILIA, contre les rides, les boutons, gerçures et rougeurs de l'épiderme. — *Le Flacon :* **5** fr. **85**, franco de port.

POUDRE DE RIZ ORKIDÉE, d'une adhérence parfaite due à son extrême finesse. — *La Boite :* **3** fr. **30**, franco de port.

PARFUMS :

DERNIÈRE CRÉATION : CYCLAMEN DE LA SAVOIE.

Le Flacon : 2 fr. 85 — 4 fr. 35 — 5 fr. 85; franco de port.

ESSENCES — Orkidée — Violette Orkidée — Orkidée Impériale

DEMANDER LE CATALOGUE ET LES « CONSEILS DE BEAUTÉ »

Typographie Gouyl, Paris.