

et l'ordre. Elle a des amants, mais elle n'est pas une femme légère et si elle ne parvient pas à trouver dans une moralité plus précise ou une croyance plus élevée que ne le sont les siennes, un moyen suffisant de résistance contre des désirs qu'elle réprouve elle-même, elle n'est exempte ni de regrets ni même de remords. Il semble ainsi que Henry Bataille ait voulu lui donner une certaine généralité et incarner en elle un type nouveau de femme.

En quoi donc, au juste, consiste cette nouveauté?

C'est dans le second acte que, à cet égard, se développe en pleine lumière la nature du personnage et que se précise l'intention de l'auteur. Cet acte est une très belle chose, parce que l'on y voit vivre, illuminée jusque dans son intimité la plus profonde, l'âme et surtout le corps d'une de ces créatures dont la comtesse de Noailles a dit que rien, hors l'amour, ne les pouvait secourir.

Marthe est seule. Elle reçoit successivement deux hommes qui la pressent chacun de leur convoitise : elle n'en éprouve que révolte et dégoût conformément à cette grande loi, à savoir qu'il existe, pour toute femme, une catégorie d'hommes qui ne lui dira jamais rien. Et puis paraît, par hasard (oh ! le rôle du hasard dans ces tentations-là !...) un collégien qui a de jolis yeux. Et aussitôt, la femme « qui a des sens » est tentée; elle ne peut résister au désir de donner au gamin un rendez-vous chez elle et, quand il est parti, elle s'allonge, s'étire (un des plus beaux moments de Mlle Yvonne de Bray) et rêve... Elle rêve à quoi?... Vous le devinez... Mais ce que vous ne devinez peut-être pas encore, c'est qu'elle rêve à n'importe qui ou plutôt à n'importe quoi... Et c'est par là qu'elle n'est plus une sentimentale, mais une sensuelle, car si le sentiment ne peut que se concrétiser sur un objet déterminé, le propre de la sensation est de rester impersonnelle... Le désir qui alanguit cette femme n'est guère plus celui du Collégien qu'elle ne connaît pas encore que celui de son amant (pas Barnac) qu'elle connaît déjà trop... Il est une crise de ses nerfs toute pareille à celle de la petite Bitto, la danseuse aux Crotales, qui, dans le feu de midi, a écouté le chevrier dont l'étreinte est amère.

Votre langueur venait de la verte saison,  
Du parfum des muriers et des chauds térébinthes.

Telles sont les femmes d'aujourd'hui qui, une fois, se sont laissé ravir à ce délire violent et vague.

Et c'est assurément par cette peinture hardie et précise d'une sorte d'état plus physiologique

que psychologique que M. Henry Bataille a contribué une fois de plus à la connaissance, non pas du cœur humain, mais de l'organisme humain. Il nous rappelle comment les deux éléments de l'amour, lorsqu'ils ne sont pas maintenus par un lien solide (ne fût-ce que celui de la morale) se dissocient et à quel désordre, à quelle souffrance, leur contrariété nous réduit.

GASTON RAGEOT.

## LA MUSIQUE

### Un grand Opéra : ANTAR

Faut-il parler d'abord de *Forfaiture*? Après quelques soirées cette pièce a disparu de l'Opéra Comique où elle n'aurait pas dû pénétrer.

Mais son échec si mérité doit au moins être signalé en quelques lignes : il vient de fournir la preuve que la critique a encore quelque puissance. Malgré la publicité, malgré un titre que le cinéma a rendu célèbre, malgré le nom d'un compositeur apprécié, malgré une mise en scène luxueuse et une interprétation digne de remarque, *Forfaiture* n'a pas tenu l'affiche.

Dès le lendemain de la répétition, l'opinion de la critique a prévalu. Tous ceux qui tiennent une plume et sont indépendants ont dit leur indignation. Le public a compris qu'elle était légitime. Pour une fois, la cause de l'art a triomphé presque séance tenante.

Ce succès de la partie qui est restée saine dans l'opinion doit être enregistré. Il prouve que les plus bizarres puffismes ne donnent à personne le droit de désespérer, ni de se désintéresser de ce qui est le devoir de chaque amateur de bon goût et de bon sens. Le déséquilibre, amené par la guerre et ses répercussions sociales, se guérira peut-être plus vite en France que partout ailleurs. Car, tout en restant ouverts aux nouveautés, et bienveillants aux tentatives même excessives ou maladroitement, nous gardons, pour la plupart, un fonds de culture traditionnelle et le goût de la Beauté.

\*  
\*\*

L'Opéra, en représentant *Antar*, vient de faire un grand effort qui mérite de retenir l'attention.

Si cet effort n'a pas été plus complètement heureux, cela tient apparemment à deux causes : l'une est l'Opéra même, et l'autre est l'œuvre représentée.

La salle et le théâtre de l'Opéra ont été conçus pour servir de cadre à des manifestations de grandeur et de faste, et notamment à des soirées de gala. Napoléon III et l'Impératrice, à la veille de 1870, espéraient y assister avec les souverains et les princes d'Europe, entourés d'une Cour éblouissante où les uniformes chamarrés et multicolores, les parures et les diamants des femmes en grand décolleté, chatoieraient parmi les dorures des statues et des balustres, sous l'innombrable ruissellement des lumières.

Dans ces fêtes, purement mondaines et de vanité, la musique, ou du moins un spectacle accompagné de musique, avait une certaine part. Evidemment, les œuvres les mieux appropriées étaient celles de Meyerbeer. Chœurs nombreux, vaste figuration, intermèdes de ballets, cavatines, duos et trios, tel « septuor du duel » ou tel grand ensemble pour « la conjuration des poignards », sans oublier les cortèges, les processions (un directeur voulut toujours faire défiler un cardinal sous un dais), sans oublier non plus les rondes de veilleurs de nuit, ni surtout ces finales dramatisés par la lueur des torches, par un incendie, un écroulement de palais, ou par une fusillade dans la coulisse, — vraiment, il y avait de tout, et même de la musique, dans les encyclopédie théâtrales de Meyerbeer, ce juif berlinois, Jakob-Liebmann, qui se faisait appeler Giacomo, parce que la vogue allait aux cavatines italiennes.

La faveur de tels spectacles, soutenue par de nombreux intéressés et même par l'auteur très intéressé, fut colossale, écrasante : durant trois quarts de siècle, la majorité du public éclairé pensa que le sommet de l'art musical était le genre *grand opéra*.

Le goût changea.

Depuis quelque trente ans, on s'intéressa davantage à la musique symphonique et à la musique de chambre; on fut wagnérien avec frénésie puis avec un peu de sagesse; Meyerbeer n'éclipsa plus ni Beethoven, ni Mozart, ni Bach et Haendel, ni Weber, ni Schumann, ni César Franck... Or, plus le cercle des connaissances musicales s'agrandissait parmi le public, plus le genre *grand opéra*, dans l'opinion d'une élite nombreuse, devenait petit.

Cependant le grand Opéra, c'est-à-dire le vaste et fastueux théâtre, demeurait toujours debout, et même « *il est encor debout* », comme l'on

chante dans *Faust*. Or il conserve sa situation privilégiée de théâtre officiel, « national »; il a un excellent orchestre, de bons chanteurs, des chœurs nombreux, un nombreux corps de ballet, une scène immense, une machinerie exceptionnelle... Puisque tout cela existe, c'est chose fort naturelle qu'on essaie de s'en servir et d'y amalgamer, coûte que coûte, une musique nouvelle.

Mais, par sa nature même, par son *physique*, l'Opéra impose aux compositeurs l'obligation d'utiliser encore un genre musical qui semble périmé : le grand opéra.

Telle est la première cause, qui peut diminuer le succès des meilleurs efforts. Elle est d'ordre générique.

La seconde dépend de l'œuvre même.

\*  
\*\*

*Antar* présente presque toutes les caractéristiques d'un grand opéra, telles que nous venons de les indiquer.

Le livret est de M. Chékri-Ganem : l'auteur même l'a tiré du drame qu'il fit représenter naguère, avec succès, à l'Odéon. On sait que M. Chékri-Ganem est un ami de la France et qu'il a souvent facilité nos rapports avec le monde de l'Islam. Il a tous les titres pour le connaître : aussi a-t-il choisi l'Arabie pour le cadre de son poème.

Au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère, au moment même où Mahomet se révélait comme le prophète d'Allah, Antar, rapporte la légende, était à la fois berger, poète et soldat. Parmi les tribus nomades et belliqueuses il s'était acquis de la gloire.

Or il aime la belle Abla, fille de l'émir Malek. Mais Amarat, qui est riche en troupeaux, l'aime aussi. Car Abla, blanche comme le cœur de l'amande, éveille le désir; les hommes parlent d'elle avec admiration; ils l'appellent « Abla-la-Potelée ».

Malek peut-il donner une fille si précieuse à un simple berger, même heureux au combat?.. Pour gagner du temps, il pousse Antar à de nouveaux exploits. Il espère bien qu'Antar y trouvera la mort, ou que du moins il sera oublié par Abla.

Les années passent, Abla n'oublie point. Antar revient vainqueur; l'oasis retentit de cris de triomphe et de joie : l'émir est contraint de donner sa fille à Antar.

Mais de nouveaux combats appellent le guerrier. Il part. Le voici, dans un défilé abrupt, où une eau silencieuse coule le long des rochers sombres... Soudain, un traître, tapi derrière un

rocher, lance une flèche, qui frappe Antar. La blessure est légère, mais la flèche y a laissé son poison : Antar n'a plus que quelques instants à vivre.

Fièremment, il remonte à cheval, s'appuie sur sa haute lance, et attend la mort. Il est seul. Au loin, son armée s'écoule; le cliquetis des armes et la rumeur des voix se répercutent contre les rochers. Lui, le chef, immobile, il meurt raidi dans son armure. Alors, les ennemis paraissent : ils reculent, frappés d'épouvante par ce guerrier que la mort même n'a pu abattre.

Un tel sujet, avec les épisodes qu'il comporte fournit au musicien une matière fort riche. Le personnage central, *Antar*, est un héros populaire, et son action personnelle est mêlée à la vie de la tribu : ainsi les chœurs participent naturellement au drame.

De cet avantage, le compositeur a tiré le meilleur parti. Tout le premier acte, notamment, écrit avec une mâle simplicité, animé par des idées musicales d'un contour net et par des rythmes d'une robuste franchise, est plein de vie et de mouvement. Il y a là une vigueur et même une puissance, qui révèlent un musicien capable de se mesurer avec les grandes compositions dramatiques.

De nombreux passages, dans une telle pièce, demandaient naturellement de la musique pittoresque. Mais ici, l'auteur avait contre lui des devanciers redoutables, c'est-à-dire les musiciens de l'école russe moderne et notamment Rimsky-Korsakoff. *Antar*, on le sait, est aussi le titre et le sujet d'une suite symphonique de Rimsky. Bien qu'elle soit souvent jouée dans les grands concerts, il faut tâcher de l'oublier : l'éclat de sa couleur orchestrale rendrait les auditeurs trop difficiles pour les parties descriptives de l'œuvre nouvelle.

Sous cette réserve, on peut reconnaître que Gabriel Dupont, avec de l'adresse et de l'ingéniosité, sut écrire plus d'une page qui, sans grande nouveauté, ne manque pourtant pas d'agrément. On doit louer à ce titre les danses, le chœur des femmes à la fontaine, les chansons de caractère populaire, les mélodies, les lentes vocalisées qui ondulent dans l'ombre comme les houles sablonneuses du désert sous la nuit transparente.

Les scènes finales, avec l'intermède symphonique qui s'y incorpore, méritent aussi d'être signalées. Elles ont de la vigueur, de la franchise, et atteignent presque à l'émotion. Mais l'apaisement, la sérénité qui précèdent la mort d'*Antar*, privent le compositeur de ses incontestables

qualités de mouvement. Il recourt alors à une solennité plus conventionnelle, à des juxtapositions de thèmes et au renforcement de la sonorité : ces artifices ne remplacent pas le souffle épique que la situation exigeait, et que le premier acte avait presque permis d'espérer.

Cette pièce a été représentée avec tout le soin qu'elle méritait. L'interprétation vocale est remarquable. Dans le rôle écrasant d'*Antar*, M. Franz affirme un talent assuré : il sait avoir de l'éclat et parfois de la douceur; il pose bien la phrase; et sa voix, même dans les notes de passage, garde son émission facile et sa pureté de timbre.

Près de lui, M. Rouard, avec une excellente prononciation, un jeu naturel et un bon organe, fait apprécier ses qualités de comédien lyrique. M. Delmas et M. Noté, qui ont déjà si bien parcouru une longue carrière, montrent que leur talent ne déchoit pas.

Les chanteuses, même dans les rôles épisodiques, forment un groupe vocal tel qu'on en trouverait peu sur les meilleurs théâtres de l'étranger. Mmes Bardat, Courso, Laute-Brun et Jane Laval nous rappellent qu'aucun théâtre ne peut faire entendre les scènes où paraissent soit les Filles du Rhin soit les Filles-Fleurs, avec la beauté vocale qu'on admire à l'Opéra.

Au premier plan, le rôle d'Abla est tenu avec charme par Mlle Fanny Eldy : son jeu a de la grâce légère, comme sa voix a de la souplesse et de la fluidité. Sur la vaste scène de l'Opéra et parmi les grands ensembles, elle passe comme la jolie apparition de la jeunesse.

Quant à l'orchestre, sous la magistrale direction de M. Chevillard, il affirme une robustesse, une plénitude et une précision vraiment remarquables.

Le théâtre de M. Rouché, surtout au moment où les Chambres refusent d'augmenter la subvention, mérite de grands éloges. Il a tout fait pour produire *Antar* dans les conditions les plus favorables.

Et cette partition le méritait. C'est un des efforts les plus intéressants qu'on puisse signaler parmi nos compositeurs « jeunes ». Aussi combien l'on regrette que la maladie ait emporté Gabriel Dupont ! Il aurait vu l'accueil si flatteur fait à son œuvre; il aurait médité d'autres œuvres, plus accomplies encore. Son talent était en pleine force ascendante : les dons que Gabriel Dupont avait reçus et cultivés le désignaient pour devenir un remarquable compositeur de théâtre.

Adolphe Boschot.