

de ces récits au souffle un peu court, de ces paysages esquissés plutôt que décrits, de cette langue enfin, pure certes, excessivement correcte, limpide et sûre... Pourquoi ce livre élégant ne communique-t-il pas une plus profonde émotion? Pourquoi ce roman où il est tant question d'amour — amour divin, amour humain — semble-t-il froid? je ne dis pas languissant. Qui le dira?... On voit bien qu'un double sujet préoccupa l'auteur, que A. Bailly prétendit évoquer les dernières années du saint, la surnaturelle puissance du Poverello, entouré de foules croyantes, de frères et de sœurs doucement fanatisés, qu'il résolut en même temps de nous conter une très simple histoire d'amour, et que ces desseins se contrariaient plus qu'ils ne se complètent l'un l'autre en son livre; le cas de Simonetta degli Altoviti et de Orlando Starello est trop sommairement exposé, pour que nous en suivions le développement avec une curiosité passionnée; cependant leurs entrevues, la brève analyse de leurs angoisses sentimentales interrompent sans les éclairer les scènes de la miraculeuse épopée; celle-ci, à son tour, résumée, et si j'ose dire condensée avec une précision trop stricte, manque d'ampleur... des amants entrevus, à peine saisissables, et comme vaporeux; des héros bien connus, si grands de par la légende et l'histoire qu'il est périlleux de les rassembler en un cadre trop étroit; une épopée, si épopée il y a, de figurines... J'exagère, j'essaie de m'expliquer l'espèce de disgrâce secrète qui fait que ce livre, s'il intéresse vivement, touche peu... Car, je l'ai dit, ce livre pourrait bien annoncer un très délicat talent; il s'y rencontre des pages d'une précieuse fluidité, et si probablement l'auteur s'est fait grand tort par une erreur dans le choix des proportions, on ne saurait lui contester la justesse du trait, l'exacritude de la couleur, l'élégance, une élégance soutenue et je ne sais quel charme de distinction fière.

François d'Assise revient d'Orient; des foules adorantes se précipitent au-devant du saint; les Mineurs regagnent les cabanes de la Portioncule; une folie pieuse, un prodigieux enthousiasme exaltent les habitants d'Assise, des villes et des villages de l'Ombrie, Pérouse, Foligno, Montefalco, Spello, Bettona, Gubbio.... En dépit de cet accueil, le saint est inquiet; il doute de son œuvre, il doute de lui-même; « il craignait que l'Église ne parvint à enchaîner ces vagabonds du divin amour, qu'il avait envoyés chanter par le vaste monde ». Il ne reconquiert la sérénité qu'à Saint-Damien, auprès de Claire d'Assise qui gouverne ses sœurs... Or, voici que Simonetta degli Altoviti implore saint François: elle aime le meurtrier de ses frères, Orlando Starella; François la confie à Claire; Simonetta prend le voile; ardente mélancolie de sa piété qui n'éteint point en

elle un haïssable amour; Orlando Starella parvient à la rejoindre, elle le repousse, désespérée. Orlando Starella médite d'assassiner le saint, puis s'enfuit, puis guerroye au loin, et soudain revient solliciter de l'Assisiote l'apaisement: Simonetta apprend un jour qu'il s'est fait Frère Mineur; Claire déclare: « Il est des êtres pour qui l'amour divin ne remplace pas les autres amours. » Orlando s'efforce encore de reconquérir Simonetta; leurs souffrances excitent la compassion du saint... Cependant la destinée de François d'Assise s'accomplit; épreuves, miracles, tentatives suprêmes d'apostolat, lente agonie parmi le délire des fidèles...; sur son lit de mort, il a une soudaine révélation:

« Orlando, mon frère..., murmura-t-il... et toi, Simonetta, ma petite sœur... je vous délie des liens de l'Ordre... Par votre longue souffrance, vous vous êtes affranchis du passé... Dieu vous permet de vous aimer! »

Humanité du bon saint, si tendre aux terrestres amours. Conclusion un peu brusque et simplette d'une dramatique aventure! Ces *Divins Jongleurs* attirent et déconcertent; œuvre distinguée qui fait espérer mieux; en attendant, lisez ce livre et retenez le nom de A. Bailly.

LUCIEN MAURY.

THÉÂTRES

Opéra: *Monna Vanna*, drame lyrique en 3 actes et 4 tableaux de MM. MAURICE MAETERLINCK et HENRI FÉVRIER.

Par une très équitable décision, le tribunal a ordonné que *Monna Vanna* serait jouée à l'Opéra, en dépit des protestations de M. Maurice Maeterlinck. Je dis que cette décision est équitable, en droit aussi bien qu'en fait, ce qui n'est pas le cas de toutes les décisions de justice. En droit d'abord: on ne comprendrait pas bien, effectivement, comment deux auteurs ayant vendu à un éditeur, M. Heugel dans l'espèce, une œuvre commune, en lui cédant tous droits de l'exploiter au mieux de leurs intérêts, un d'entre eux viendrait protester en disant: « Notre ouvrage ne sera pas donné à l'Opéra, mais bien à l'Opéra-Comique. » Il y a un vieil adage juridique qui relève du simple bon sens et sans lequel les rapports sociaux, déjà fort difficiles, deviendraient tout à fait impossibles: « Les conventions font la loi des parties. » Son application doit être d'autant plus stricte qu'il y a plus de parties en cause. Mais j'ajoute qu'en fait, plus encore qu'en droit, la décision des juges est équitable. Chaque fois que M. Maeterlinck veut bien descendre des hauteurs du

rêve où il plane habituellement, et où il devrait se tenir, sa personnalité se dédouble, ou plus exactement apparaît derrière la sienne celle de M^{me} Georgette Leblanc, dont on peut dire, sans craindre d'exagérer, qu'elle est sa mauvaise conseillère ou son mauvais génie. Chaque fois qu'il y eût un acte inconsidéré à accomplir, un geste inélegant à faire, M^{me} Georgette Leblanc, de qui la voix, malheureusement pour elle, est infiniment plus puissante dans le privé que sur la scène, se trouva derrière M. Maeterlinck pour inspirer cet acte ou pour dicter ce geste. M^{me} Georgette Leblanc, à qui la Nature refusa la faculté vocale, semble avoir pris pour devise de sa vie que la persistance d'une même volonté conduit à tout, même à créer un organe chez ceux qui n'en possèdent point. C'est cette conviction et l'amertume de ne pouvoir la faire partager aux autres, qui, à la veille de la première représentation de *Pelléas*, dictait à M. Maeterlinck la lettre malencontreuse par laquelle il répudiait toute solidarité avec son collaborateur musical : celui-ci n'avait eu qu'un tort : refuser que le succès de son effort musical se trouvât compromis par l'insuffisance vocale d'une interprète dont il avait pu juger les moyens. Plus tard, quand il s'agit du livret d'*Ariane et Barbe-Bleue*, lequel était bien un livret, et non plus un poème, il fut stipulé que M^{me} Georgette Leblanc interpréterait le rôle d'Ariane et, sa seule présence eût suffi à régler le compte de cet ouvrage, si par lui-même déjà il n'était apparu mort-né. Enfin, et pour compléter la série, M. Février obtient l'autorisation de développer musicalement la *Monna Vanna* de M. Maeterlinck. Ils précisent ensemble tous les détails de leur convention jusqu'au rôle de l'éditeur qui sera chargé d'en tirer matériellement parti. Puis, lorsque tout est arrangé, ô merveilleuse puissance du despotisme féminin, le dépit de M^{me} Georgette Leblanc, à cette pensée qu'une autre qu'elle chantera le rôle qu'elle a déclamé dans les deux Mondes, dicte à l'auteur de *Monna Vanna* ce geste puéril, qui n'irait à rien moins qu'à prétendre anéantir un traité revêtu de trois signatures et parfaitement régulier... *Cherchez la femme!* disait un policier français : Il n'y a pas à dire ici : *Cherchez la femme!* car nous la connaissons trop, et si le juge avait eu autre chose à faire qu'à appliquer la loi, il aurait pu trouver dans les événements antérieurs tout ce qui eût été nécessaire à « éclairer sa religion ».

*
**

Je demande au lecteur la permission de rappeler ici quelques-unes des idées que j'ai développées à cette même place, lorsque, voici bientôt six années,

le beau drame de M. Maurice Maeterlinck fut monté pour la première fois sur la scène de l'OEuvre par les soins de M. Lugué-Poë, dont le plus durable titre à la reconnaissance des lettrés sera plus tard, dans l'histoire du mouvement dramatique contemporain, d'avoir été toujours de l'avant et d'avoir révélé au public, avec les faibles moyens matériels dont il disposait, des ouvrages qui, sans lui peut-être, seraient demeurés inconnus. Depuis la première représentation sur la scène de l'OEuvre, qui eut lieu en mai 1902, *Monna Vanna* a fait le tour de l'Europe, a été montée sur presque toutes les grandes scènes étrangères, est devenue une œuvre illustre. Mais il y avait quelque audace à tenter l'entreprise, et l'audace, principal ferment de l'initiative, ne fit jamais défaut, on le sait, à M. Lugué-Poë ; elle a pu, en plus d'une occasion, l'induire en erreur : il en est d'autres où elle a soutenu et illuminé ses efforts.

Je reviens à mon analyse du début. La situation du premier acte où nous voyons, en contraste avec la douleur de l'époux, la résignation désolée de la jeune femme qui va se livrer à un vainqueur qu'elle ne connaît pas, dont elle ne sait même pas s'il est un vieillard ou un jeune homme, cette situation est d'un très réel effet dramatique. Je préfère encore la grande scène sous la tente, au second acte, et la progression qui s'y accuse, depuis l'arrivée de Vanna jusqu'à leur départ à tous deux. On y peut suivre les transformations successives qui se produisent dans l'âme de la jeune femme et qui la conduisent d'un sentiment assez proche de la haine à un autre tout voisin de l'amour... son émoi d'abord lorsqu'elle pénètre dans la tente et qu'elle a toute raison de craindre pour sa pudeur outragée ; puis, dès les premières paroles du soldat, la confiance renaissant en elle, avec la certitude qu'elle dispose de Prinzivalle, bien que ce soit lui qui dispose d'elle... et je ne sais quelle interversion soudaine de son être qui est comme la première apparition de l'amour. Vous voyez le *symbole* et comment il met en lumière cette idée, plus acceptable évidemment chez un poète que chez un soldat d'aventure : que la brutale possession physique ne compte pas en amour, mais seulement l'abandon consenti de l'âme qui se livre avec le corps. A partir de cette minute on peut dire que le véritable amour est entré dans le cœur de Vanna : elle prête une oreille plus complaisante aux paroles de Prinzivalle. Elle écoute le rappel du passé, le récit de leurs premières émotions : elle éprouve je ne sais quel dépit à songer que lui, qui prétend l'avoir tant aimée, n'a pas lutté davantage pour l'obtenir alors. Elle n'a plus qu'un souci : le faire rentrer dans Pise, l'emmener avec elle, le sauver, puisqu'il est désormais suspect à la République florentine, et quand elle lui donne, à la fin du second

acte, « le baiser sur le front, le seul qu'elle puisse donner », c'est le plus tendre, le plus ardent des baisers, et Prinzivalle a raison de dire : « O ma Giovanna, il passe les plus beaux que l'amour espérait ! »

On contestera — je le disais à propos du drame littéraire, et je le répète encore à l'occasion de l'œuvre lyrique — la vraisemblance de ce soldat d'aventure se remettant aux mains de celui qui doit être son plus mortel ennemi, et le fait est que, du point de vue purement scénique, la conclusion du drame est plutôt inquiétante. Mais le contraste d'idées qui s'en dégage est si beau, si émouvante la situation de cette femme qui veut persuader à Guido que Prinzivalle ne l'a pas touchée, et que s'il ne l'a pas touchée, c'est *parce qu'il l'aimait* ; oui, tout cela répond si bien, en dépit de certaines invraisemblances, à la conception idéaliste du théâtre, c'est-à-dire à la précellence du développement intérieur se subordonnant l'action dramatique, à la mise en lumière de certaines vérités d'âme plus précieuses que tout à nos yeux, qu'il nous paraît équitable de fermer ces yeux sur tels défauts de technique qui frapperaient le moins autorisé des spécialistes.

*
* *

Il n'est pas besoin d'un plus abondant commentaire pour faire sentir la musicalité d'un tel sujet et comment il répond, dans son inspiration autant que dans ses développements, au génie même de l'art des sons. Ces grandes et fortes situations en contraste, où l'âme humaine atteint à son point extrême de tension, sont éminemment propres à porter une idée musicale comme à la soutenir dans son développement vocal et instrumental. En ce sens, il existe bien réellement des *sujets*, les uns musicaux, les autres nettement *antimusicaux*, quel que soit l'acharnement de ceux qui s'y obstinent... et d'un tel point de vue la *Monna Vanna* de M. Mæterlinck est un des plus beaux sujets auxquels la musique se puisse appliquer. Je n'ose dire que M. Février lui ait fait entièrement justice, car cela équivaldrait à écrire qu'il a réalisé un chef-d'œuvre. Cette partition m'est apparue dans son ensemble comme un ouvrage fort distingué, qui certes n'apporte rien de nouveau dans l'expression musicale de la passion, mais continue avec conviction les fortes traditions de la technique wagnérienne. Ce n'est point diminuer la valeur de M. Février que de dire qu'à la façon de tant d'autres compositeurs de sa génération et de la génération précédente, il pense dramatiquement et musicalement, à la façon du maître de Bayreuth. On l'a tant dit et répété à l'occasion des musiciens qui dans ces vingt dernières années ont écrit pour

le théâtre, que cette simple constatation devient aujourd'hui, sous la plume de certains, la plus grave critique. Hélas ! comment se libérer d'une influence qui pèse et continuera à peser longtemps encore sur toute la production musicale ! M. Février ne cherche pas à s'en libérer : il accepte franchement, avec toutes ses conséquences, le despotisme du système wagnérien, plus notable en son œuvre dans la partie vocale que dans l'ordonnance des thèmes et les développements symphoniques. Si l'on y joint, dans les passages de douceur et de tendresse, quelques réminiscences de M. Massenet, ce je ne sais quoi de fluide et d'enveloppant qui caractérise la phrase de l'auteur de *Manon*, on aura marqué les deux sources originales dont il est impossible de méconnaître l'apport dans l'œuvre de M. Février.

M^{me} Bréval a interprété avec son autorité coutumière et la puissance de son accent dramatique le beau rôle de Monna Vanna. A constater l'effort qu'elle doit fournir pour atteindre jusqu'au bout de ce rôle écrasant, on imagine aisément ce qu'aurait pu donner comme résultat l'interprétation de M^{me} Georgette Leblanc : c'était pure inconscience, de la part de celle-ci, que de songer à le jouer sur une scène lyrique, quelle qu'elle fût, Opéra ou Opéra-Comique. Aux côtés de M^{me} Bréval il faut citer un jeune chanteur, M. Marcoux, qui dans le rôle de Colonna montre des qualités dramatiques de premier ordre et joue son personnage, comme rarement on a joué à l'Académie nationale de musique, M. Muratore, très vivant lui aussi, dans Prinzivalle, et enfin M. Delmas, dont l'autorité majestueuse et classique donne tout son sens au personnage du vieux Colonna...

PAUL FLAT.

Chronique

SUR NOTRE DIPLOMATIE

Toutes les nations contemporaines font les plus ardens efforts pour propager au loin leur langue, leurs idées, leurs produits. Telle est en effet la condition actuelle de leur prospérité.

Parce qu'elle exige un outillage perfectionné, un personnel spécialisé, un capital d'établissement et un fonds de roulement élevés, l'industrie moderne est condamnée à l'intensité de la production : par suite à la recherche de débouchés étendus, jusqu'au-delà des frontières. De petits États l'ont compris, des premiers la Belgique. C'est en vue du trafic international qu'elle a conçu le réseau de ses voies ferrées et de