

trileur, nommé Lobermann, au moment où il dévalait un pavillon de Hayenne de Neuilly, dont le propriétaire est en voyage. Lobermann est un sujet allemand.

Le surmenage de la vie parisienne conduit vite nos jolies mondaines à l'anémie, ce terrible fléau du siècle actuel. Comment y remédier? Les médications ferrugineuses contiennent, seule, l'Eau de Brucourt, grâce à la magnésie qu'elle renferme, n'a pas été inconvénient. Très ferrugineuse, agréable au goût, l'Eau de Brucourt se trouve maintenant sur toutes les tables.

L. B.

MUSIQUE

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — *Messidor*, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux (dont un prologue), de M. Emile Zola; musique de M. Alfred Bruneau.

Je parlerai de cette œuvre avec la sympathie qu'on doit à des hommes vaillants, déterminés à marcher dans leur propre voie et avec l'indépendante sincérité qu'on se doit à soi-même. Les deux auteurs n'ont nul besoin que nous insistions sur leur personnalité. L'un est M. Emile Zola, romancier célèbre, esprit d'action qui a tracé, en nos lettres, son sillon hardi. L'autre est M. Alfred Bruneau, le musicien du *Rêve*, intelligences essentiellement ouverte, volontaire, tenace, en recherche de nouveauté, éprise des sommets.

Ils croient tous les deux ardemment, ils soutiennent par théorie, ils entendent montrer par pratique que le théâtre musical doit être une expression de frappante vérité humaine — en quoi ils ont raison; — mais ils estiment, aussi, que la musique dramatique aura d'autant plus de force pénétrante qu'elle s'adressera à des données non pas simplement de signification humaine et même de préoccupation moderne, mais encore d'aspect récent. Leur opinion est qu'il faut aux représentations lyriques l'appoint de traits extérieurs; comme décoration, costumes et langage des personnages, très du dernier état de la vie sociale. A cet égard, je suis d'un avis différent.

L'art musical se rapetisse et, par conséquent, perd de sa puissance expressive à vouloir traduire, en ses contingences, l'immédiate humanité sous ses formes du moment. Ses moyens de particularisation ne sont pas illimités comme ceux de l'art littéraire. Grandement compris, il pousse tout au sentiment héroïque, qui est son domaine naturel. La lumière dont il dispose éclaire le profond des âmes en traversant et annulant les façons intermédiaires à peu près à la manière des rayons Röntgen, lesquels traversent et annulent les superflues opaques seulement l'apparence et fixent les véritables opacités. Partant, le poème lyrique a le devoir, pour rendre plus franche et plus nette la pénétration de la musique, de se dévouer le plus possible d'accessoire de temps et de lieux, de s'abstraire dans la plus large mesure des réalités secondaires, de mettre expressément et tout de suite en saillie les points solides, les points irréductibles d'humanité qui constituent le drame, suscitent la passion, font naître l'émotion.

Un poète jaloux de faire, au profit d'un musicien, autre chose que du réalisme essentiel, s'est à dire portant sur le fonds même de la vérité humaine, et peupler la scène de personnages de son époque, s'agitant en leurs milieux connus, en leurs intérêts et en leurs affaires évoquées de trop près et trop en raccourci pour se fondre en une complète généralisation, sera contraint d'artificialiser son sujet et, par le fait, de manquer à sa doctrine. Il aura créé une fausse légende, une œuvre d'art pleine d'éléments contradictoires, d'un réalisme arbitraire et d'un idéalisme illogique, impuissante à imposer l'illusion.

Les questions soulevées par *Messidor* étant élevées et complexes, il y a lieu de procéder avec beaucoup d'ordre. J'envisagerai donc séparément le sujet, la forme du poème et la partition.

Suivons la brochure du drame à sa première page. Il y est dit que l'action se passe « *De nos jours, au pays de Bethmale (Ariège)* ». Nous voilà fixés. J'ai eu le plaisir de visiter cette belle vallée pyrénéenne, d'un verdoyant sauvagerie. Je sais que les habitants en ont gardé, comme tous les montagnards des régions peu fréquentées, quelque chose de rude et de primitif, qu'ils se revêtent, aux jours de fête, d'habits anciens, aux vives couleurs, qu'ils sont religieux et superstitieux, mais calmes, simples, laborieux et rassis dans l'ordinaire de l'existence. Le drame auquel on me convie se déroule « de nos jours ». On va donc me montrer les gens de Bethmale tels que je les ai pu voir, me faire assister sans doute à quelqu'une de ces intimes tragédies montagnardes comme il s'en révèle, de temps à autre, devant les cours d'assises de l'Ariège, des Hautes et des Basses-Pyrénées. M. Zola est l'homme des documents humains. Je n'ignore pas, et personne n'ignore qu'il se plaît à voir de ses yeux tout ce dont il veut parler. S'il a placé son action « au pays de Bethmale » c'est, évidemment, qu'elle est bethmaleise.

Eh bien ! non, première dérogation au principe, nous nous trouvons dès le début transporté en pleine atmosphère de légende. Bethmale n'est qu'un mot; la mention que le drame se passe de nos jours n'est qu'un leurre. Les décors peuvent avoir une certaine vérité et les costumes une part de réalité, d'ailleurs très relative. Quant à la fiction, elle se déroule dans un pays de montagne quelconque, à une époque indéterminée et lointaine. L'auteur est pris, tout d'abord, en flagrant délit de légendarisme et passe, avec armes et bagages, au camp des partisans du drame héroïque. Je me trompe, il apporte en ses bagages les accessoires du réalisme ordinaire, bien inutile ici : la friperie pseudo-bethmaleise, un décor d'usine en mouvement, dont la musique aura bien de la peine à s'accommoder. Il apporte aussi songéant des aspects grands et grands encore par le verbe éloquent et, en même temps, une préoccupation de pensée sociale actuelle. Nous voyons de quoi il retourne. L'auteur a le dessein de dénoncer à notre société, affamée d'or, déséquilibrée et affolée par l'or, le danger de l'amour de cet or perturbateur. En présence de la richesse originaire, concentrée en les mains de quelques uns et bien tôt prostituée, il va glorifier le culte sanctifiant et vivifiant de la terre, donnant sa nourriture à qui la veut féconder de sa sueur. Il reprend à son compte une part de la doctrine de l'or, du bien en la transposant. Enfin, brochant sur le tout, il fait intervenir une féerie-ballet, devenue à la dernière heure le frontispice de l'ouvrage.

Ce qui frappe principalement dans ce poème, à la représentation, c'est le mélange des éléments les plus divers simplement juxtaposés. Je constate que

l'auteur a voulu penser haut et lever le priot de vue ordinaire de l'Opéra, et je l'en félicite; mais son drame est composé comme le canevas d'un roman philosophique et politique où aurait pu se jouer, de chapitre en chapitre, sa puissante virtuosité. Rien n'y est fait défaut : l'industrie primitive des paysans lavant le sable d'une rivière qui charrie de l'or, accaparement des creux aurifères par une industrie organisée, passions développées par la situation nouvelle, révolte des humbles contre les accapareurs du métal précieux, exaspération des appétits malsains, poussées d'anarchisme, symbolisme des saisons, scènes de la vie agricole, intermède de féerie, cataclysmes naturels, rêve et réalité confondus. Dans le drame, tout se retrouve à l'état d'indication. Mais, il faut bien l'avouer, quelque chose manque : c'est le drame lui-même, le drame organique, absolu, impérieux, émouvant.

Le pays tout entier vivait de l'or charrié par la rivière. Chacun ramassait et lavait sa part de sable, et vendait à la ville la poussière de métal qu'il en avait extraite. L'eau claire, coulant de la montagne, arrosait le sol et, tout ensemble, donnait l'aisance aux paysans. Cette fable courait parmi les femmes. Il y avait, quelque part, aux environs, une grotte immense, une « cathédrale d'or » où la Vierge se tenait, l'enfant Jésus sur ses genoux; et, l'enfant, quelquefois, ramassait à poignée le sable, le rejetait, changé en or, dans le ruisseau. Le jour où un être humain franchirait le seuil de la caverne, la Vierge s'évanouirait, la « cathédrale d'or » serait anéantie et les cours d'eau ne rouleraient plus que des graviers.

Un homme, sur ces entrefaites, a ruiné la contrée en établissant une usine à faire de l'or. Toutes les eaux de la montagne, il les a centralisées. Il n'y a plus, à deux lieues à la ronde, d'eau et d'or que pour lui. Aussi le hait-on furieusement dans la misère et dans la soif. Je vois, surtout, pour le maudire, une pauvre femme, la vieille Véronique, la veuve d'un ouvrier naguère assassiné et elle accuse du meurtre Gaspard, l'accapareur de l'or, l'accapareur de l'eau. Pourquoi Gaspard aurait-il tué son mari ? Pour lui ravir le peu d'or qu'il avait conquis sur l'Ariège.

Mais cet or, en fait, ne lui a pas été ravi, elle le possède, elle en a façonné un collier magique en prononçant certaines paroles sacrées sous la pleine lune de Noël. Nous apprendrons plus tard que ce collier « donne la joie et la beauté aux êtres purs et force les coupables à se livrer ». D'ardentes colères montent sans cesse aux lèvres de Véronique. Son fils, Guillaume, s'obstine en vain à cultiver un maigre champ où rien ne verdoie. La faim et la soif sont chez elle, et — nouvelle douleur ! — Guillaume est épris, en son cœur, d'Hélène, la fille de Gaspard.

Au premier acte, c'est l'été. Chaleur torride, ciel brûlant, sécheresse de la terre, appesantissement sur tous du désespoir. Aux sons de l'Angelus de midi, Guillaume, en sa maison, mange son morceau de pain dur et boit son verre d'eau fraîche. L'eau prend ici une importance symbolique : elle représente la simplicité, la vie possible, le bienfait de la nature apaisante, l'élément supérieur à l'or lui-même. Le neveu de Véronique, le mauvais ouvrier Mathias, un paysan qui a passé par la contagion de l'esprit des villes, accourt, repoussé de l'usine. On sent en lui l'envieux et le faimé, le raisonneur et le destructeur. Il veut qu'on se révolte, qu'on saccage la fabrique fumée. Le verre d'eau qui lui est offert, il le boit à la destruction du monde ou à la possession des jouissances qui lui sont refusées. Gaspard, qui vient à entrer avec sa fille subitement malade, implore en vain de Véronique quelques gouttes de cette eau précieuse. Il faut qu'en dépit de sa mère, Guillaume en fasse charité à celle qu'il aime et dont il se sent aimé.

Le second acte commence : c'est l'automne. Un ciel de novembre, d'un blanc laiteux, où le vent froid chasse des nuages. Guillaume achève de labourer son champ stérile pour l'ensemencer de main. Comme il va s'éloigner parait Hélène, se rendant auprès d'une pauvre femme mourante. Entre les deux jeunes gens s'engage une scène d'amour; ils échangent leurs souvenirs d'enfance; ils se jurent de se séparer. Puis, tout d'un coup, le spectre de la richesse se dresse entre eux. Hélène doute de son amoureux parce que, de toutes parts, on la courtise pour sa dot; Guillaume a peur de cette fortune fatale. Le dernier mot de la jeune fille est celui-ci : « Priez Dieu que je sois pauvre ! » Je n'aperçois point ici de jeu de caractères. Il n'y a pas de caractères; il n'y a que des figures convenues.

A ce moment, le théâtre est envahi par les habitants du village, convoqués par Mathias. Il s'agit d'aller saccager l'usine. Tout le monde finit par se mettre d'accord pour des motifs différents, mais on convient de surseoir à l'exécution, d'attendre l'instant favorable. Je ne reproche pas à M. Zola cet épisode de conspiration paysanne, bien qu'il ait été vu en d'autres opéras — notamment dans la *Jacquerie* de MM. Lalo et Coquard, et assez rarement dans la réalité de la vie, où les complots se nouent d'autre sorte. Jamais je ne chicanerai un auteur sur des rencontres d'idées, ni même sur la qualité d'une situation après tout possible, à la condition qu'il en tire un parti. Ici, je note que le parti est différé. La scène d'amour est restée en suspens; la scène de conjuration se conclut par un ajournement.

La fin de ce tableau nous montre la vieille Véronique s'en allant à la découverte de la « cathédrale d'or » à laquelle elle est seule à croire. Elle fera s'évanouir l'or du pays — et le pays retrouvera sa paix. Guillaume, pendant ce temps, à la clarté d'une lueur belle comme une aurore, est saisi d'une inspiration. « A quoi bon attendre jusqu'à demain pour faire ses semailles ? Il jette tout de suite son âle à la volée, en chantant l'hymne « au printemps triomphal ». Ce, finale, plus romantique que naturaliste, est né, au fond, d'une idée plastique et pittoresque. L'épisode, admettant, est très musical et produit de l'effet.

C'est à cette place que M. Zola avait, dans la version première de son œuvre, introduit, à titre de ballet, son allégorie philosophique de la *légende de l'or*, devenue hier soir le prologue. J'aurais aimé avoir éprouvé, à la lecture de cette partie du poème, une stupéfaction profonde. Qu'on ait isolé de l'œuvre ce divertissement fantasmagorique en le transformant en une vision initiale, je l'approuve absolument; mais, en conscience, il y avait mieux à faire; il avait à le supprimer. Le déplacement ne change rien, par malheur, à l'invention fâcheuse.

Ah ! certes, dans un ballet conçu pour être un spectacle par lui seul et en dehors d'une œuvre chantée, l'auteur a le droit de tout user, de tout ajuster à sa guise. Mais il n'a pas ce droit lorsque sa fantasmagorie fait, en sa pensée même,

partie intégrante d'une action, ou simplement qu'il l'annonce. *Messidor* est un drame populaire; la vision de la « cathédrale d'or » a pour témoin une vieille femme superstitieuse. Ce qu'elle voit ou croit voir ne peut donc adjectiver que des apparences naïves. Or, que nous montre-t-on, en une grotte de cette splendeur particulière aux « grottes d'azur » ou « de diamant » des théâtres de féerie ?

Au lever du rideau, la Vierge en pierre fruste, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus dont les mains ruissellent de poussière dorée. Devant ce groupe, deux « peuples de danseuses » en adoration; le peuple de la reine et le peuple de l'amanité. La Vierge et l'enfant Jésus disparaissent lorsqu'apparaît le génie de l'Or, sous les traits d'une créature hardie, le front ceint de rayons, une sous la transparence de sa souple robe pailletée. Les deux « peuples » se mettent à lutter devant lui, l'un pour la possession du pouvoir, l'autre pour la conquête de l'amour, par le moyen de la richesse. Ils s'exterminent mutuellement et jonchent la terre. Alors le génie s'avance, les relève, leur apprend qu'il n'est pas seulement l'or marchandant, qu'il est aussi l'or de beauté, l'or de charité, « l'or esthétique ».

Je n'ai pas à demander aux féliciteurs si jamais légende populaire s'est constituée de la sorte en partant de l'élément religieux pour arriver à l'état humanitaire, en passant par une multitude d'autres éléments plastiques; je me contente de demander à chacun si cette philosophie n'est pas essentiellement étrangère au sujet, inopportune en n'importe quelle partie de l'œuvre et, malheureusement, de très peu d'art ? Ce n'est pas plus, quoi qu'on ait pu dire, une légende du peuple qu'un conte de fées.

Au reste, pas un des héros du drame de M. Zola ne croit à la « cathédrale d'or » et le poète a beau nous l'avoir évoqué, il n'est pas assez « naïf » pour nous inciter à y croire. Son troisième acte se déroule par une terrible journée d'hiver, dans la cour de l'usine Gaspard, sous l'énorme cascade qui fait tourner la roue motrice. Elle tourne, elle tourne, cette roue, actionnant d'autres roues, d'autres engrenages qu'on nous fait voir. Beau spectacle soit ! Mais qui fait bien du bruit pour la musique !

Mathias et ses camarades, par ce temps de malédiction, sous les rafales de neige, envahissent la fabrique d'or. Leur complot de l'automne a mis bien des semaines à porter ses fruits, et leur fureur tarde, même à présent, à se transformer en action. On parle beaucoup, comme dans les opéras ordinaires. Mais, à l'improviste, une catastrophe se produit, où les révoltés ne sont pour rien. Une grande roche, barrage naturel des eaux, s'est effondrée sous l'effort de l'avalanche. Le torrent s'est engouffré dans un précipice. La cascade n'existe plus; l'usine est morte; Gaspard et sa fille sont désormais pauvres parmi les pauvres. Personne ne songe à s'étonner de ce qui s'est passé. Mais Véronique se dresse devant tous : elle clame l'effondrement de la « cathédrale d'or ».

Il ne me viendrait pas à l'esprit de protester contre l'invasibilité de la catastrophe, et je lui reconnais même une vraie grandeur — et une grandeur éminemment convenable au poème musical — si je pouvais croire à l'enchantement de la caverne mystérieuse. Non, en vérité, l'illusion n'est pas possible. Aucun des auteurs n'a joint foi à cette histoire; M. Zola, au lieu d'incliner mon esprit vers la croyance, de me faire, en un mot, paysan avec des paysans, a pris soin de m'en détourner et de faire ses paysans plus sceptiques que moi. Véronique est, même à leurs yeux, une rêveuse, une maniaque, une hallucinée. Je ne vois plus dans la mort de l'usine qu'un accident qu'un bon ingénieur (l'action se passant de nos jours) eût facilement évité.

Enfin, nous touchons au dénouement. Le printemps est venu; l'absorption de l'eau par la terre a rendu au sol aridité toute sa fécondité. Dans le champ de Guillaume, pour la première fois, la splendeur de la moisson s'épanouit. L'honnête garçon, toujours amoureux, n'a plus qu'à épouser son Hélène. Mais point du tout ! Un sentiment qui ne semble guère l'avoir possédé jusqu'ici l'a retint tout entier. Hélène est la fille du meurtrier de son père ! C'est à ce moment qu'intervient un moyen dramatique, que nous avions fort oublié : le collier — talisman fait du « morceau d'or » retrouvé dans la main crispée du mari de Véronique et qui (nous l'apprenons, pour la première fois) « donne la joie et la beauté aux êtres purs et force les coupables à se livrer ». Mathias vient de le voler, dans la maison de Guillaume.

Un berger, dont je n'ai pas soufflé mot, bien qu'il traverse la fiction d'un bout à l'autre, sans s'y mêler autrement que par de vagues paroles sur l'utilité du rêve, arrête le fugitif. La foule accourt et, poussé à bout, Mathias, parle. Il a commis ce vol; il a commis bien d'autres crimes; il a tué le mari de Véronique; il aurait voulu tout tuer, tout anéantir. Que le monde périsse maintenant, à commencer par lui ! Et il se précipite dans le gouffre où s'est abîmé le torrent.

C'est ainsi qu'en voulant faire « de la légende » contre la légende » la conception de M. Zola tombe au mélodrame. La suite se devine. Guillaume épouse Hélène; le berger remonte dans ses montagnes où il regardera l'ombre des nuages courir sans fin sur l'immensité des plaines; et l'œuvre se termine par l'arrivée du cortège des Rogations; et par la bénédiction de la terre.

J'ai tout analysé, je l'atteste, avec une scrupuleuse conscience, et non pas simplement sur des impressions de lecture, mais sur des impressions motivées par le spectacle lui-même, en sa représentation sur la scène de l'Opéra. Si le critique a le devoir de dire sa pensée sans hésiter, quelque opinion qu'il ait des auteurs, j'ai rempli mon devoir vis-à-vis du poème de M. Zola. Ce n'est pas ma faute si la fiction pêche par la base, si elle met en action sans unité des éléments disparates, si elle ne fait aucune part aux caractères, si elle ne justifie pas la conception du drame musical définie à plusieurs reprises par l'illustre romancier, et si l'apparente grandeur de ses visées s'évanouit à l'analyse.

Il me reste une question à envisager avant de passer à la partition de M. Bruneau, qui nous réserve, je dois le dire, bien plus de satisfaction. M. Zola a cru devoir écrire son drame en une prose où, d'ailleurs, se glissent des vers, non voulus peut-être, mais assez nombreux.

En principe, il est indifférent qu'un poème destiné à être mis en musique soit écrit en vers ou en prose. On donne de la prose à un musicien et le rythme mélodique la transforme constamment en vers libres. On lui donne des vers et, le plus souvent, il les recoupe à sa façon pour les besoins de sa rythmique.

Mais, au moins, faut-il que la prose soit, non seulement cadencée, mais extrêmement concise en ses tours et faisant jaillir le mot net, le mot qui porte, le mot de théâtre. Le poète de *Messidor* n'a cure de cette indispensable concision. Il écrit selon son goût de la phrase très ample, suivant un idéal de plasticité purement littéraire, sans penser aux nécessités de la plastique musicale. Et l'on trouve ainsi tour à tour, dans son drame, des phrases cursives où la musique ne pas le principe du « drame musical à sujet contemporain ». Il y a plus d'invention que dans ses précédents ouvrages, plus d'ordre dans les idées, plus de souplesse et de variété dans les harmonies, et une sincérité partout irréçusable.

M. Bruneau a établi sa déduction thématique sur une série de motifs parfaitement clairs et tous plastiques. C'est le motif de la misère, entendu dès le début du premier acte, et c'est le motif de l'eau, symbole de richesse naturelle étendu aux idées d'écueil, de simplicité, de cordialité, en opposition avec le motif de l'or, caractérisant la richesse factice, déformant les âmes et engendrant la révolte et le crime. Ces leit-motifs sont des motifs d'idées et non de simples blasonnements des personnages. Ils suivent le développement des situations en se transformant de façons parfois très expressives et toujours logiques.

Il y a aussi des motifs de personnages; notamment, ceux du berger, qui symbolise si vaguement la nature, et de Gaspard. Le motif du berger se s'élargissant de plus en plus — ce que ne fait point son rôle — et arrive, au dernier acte, à une grande noblesse. Celui de Gaspard montre l'homme, injustement accusé d'un meurtre, en une constante belle humeur — intention vraiment ingénieuse et louable. Les thèmes de l'eau et de l'or prennent des aspects multiples et très intéressants. Je note, par exemple, les curieux tourbillons où se projette ce dernier.

Viennent, ensuite, des motifs de sentiment, comme le thème d'amour et des motifs pittoresques, tels que ceux des quatre saisons et celui de l'enfant Jésus. Mais je ne puis insister sur ces énumérations nécessairement incomplètes et qui ne sauraient s'accompagner ici de considérations techniques. Il me suffit de souligner la très honorable et très intellectuelle recherche du musicien. C'est justice de reconnaître qu'il a partout suivi et serré le texte d'aussi près qu'il l'a pu; qu'il a éclairé les situations de toute sa force et qu'il est infiniment plus près de la vérité du drame lyrique que son éminent, mais, dans l'espèce, un peu inconscient collaborateur.

Qu'il y ait, par places, quelque tension dans l'écriture et des parties de déclamation mélodique d'un tour comme embarrassé, la structure même des paroles en est, à un grand point, responsable. Que la force expansive se limite, à l'opéra, à avoir de la peine à s'attacher — celle-ci, par exemple : « Sans Hélène, il n'est pour moi pas de joie, pas d'espérance. Et, désormais, elle a beau être pauvre, l'abominable accusation nous sépare encore... » — et des phrases à effets d'accumulation — celle-ci entre autres, dite par le berger sur son thème familier de l'utilité du rêve : « C'est là une éternelle besogne, la plus noble et la plus utile, sans laquelle les hommes mourraient de tristesse et d'égarement, ainsi que des bêtes privées de leurs bergers. »

Si le musicien réussit à déborder sa musique, en ces occasions, aux formules récitatives ou aux déclamations allongées et traînantes, c'est qu'il est doué d'une rare ingéniosité.

Je dois faire remarquer, à un autre point de vue, que les personnages de M. Zola ne parlent que rarement la langue de leur condition. Hélène dit à Guillaume : « *Tu seul feras de moi l'épouse heureuse, la mère féconde.* » Et Guillaume lui répond : « *Où, cela doit être pour que l'éternelle se triomphe.* » Le même Guillaume, en semant son blé, chante un morceau de philosophie sur « la semence auguste ». Le berger lui-même s'exprime avec l'éloquence de M. Zola.

Le robuste écrivain qui a si souvent développé le devoir d'un auteur de ne point paraître derrière ses héros parle, ici, constamment, par la bouche des siens.

Il me sera possible, maintenant, de qualifier brièvement la partition de M. Bruneau. On a vu les difficultés diverses et graves auxquelles il avait à lutter; je dois dire, et je dis avec plaisir, que son œuvre représente un effort de belle vaillance et qu'il sort grandi de cette soirée, où le triomphe casien, plus qu'on ne s'attendait, je dois attribuer encore, le plus souvent, au peu d'expansivité de l'action. On la profonde intimité fait défaut, le terrain manque au musicien pour la liberté de ses allures. Mais bien des scènes ont une incontestable noblesse. Il y a des accents qui pénètrent dans les dialogues du premier acte, où le rôle de Véronique est particulièrement bien compris. La scène des semailles a un bel éclat lyrique. Le grand finale de l'œuvre, avec sa succession de thèmes qui s'échafaudent; ses chants liturgiques et son épanouissement choral est très poétiquement et typiquement conduit. Je pourrais citer d'autres pages; mais à quoi bon ?

L'orchestre ne va pas partout sans lourdeur; mais il est de beaucoup supérieur à celui du *Rêve* et de l'*Attaque du moulin* par ses recherches polyphoniques et ses détails de timbre. *Messidor*, enfin, est une partition qui vaudra à son auteur la sympathie et le respect. Nous y sentons le progrès de l'artiste et, par-dessus tout, sa conscience qui ne néglige rien, son intelligence toujours en éveil, sa persévérance à la poursuite de l'expression vraie.

Les rôles de *Messidor* sont tenus par les meilleurs chanteurs de l'Opéra. Mme Deschamps-Jehin incarne avec une sorte de passion sauvage, mêlée d'attendrissements, la vieille Véronique. Sa voix sonne généralement comme toujours. Le ténor Alvarez personnifie Guillaume et donne ses belles notes éclatantes; M. Delmas représente Mathias, le frère, et M. Renaud fait le berger. Tous les deux chantent à merveille. Je ne veux pas oublier M. Noté chargé du rôle de Gaspard. Hélène a pour interprète Mlle Berthet. Ne parlons point de la mise en scène en maint endroit par trop convenue.

Roucaud

Soirée Parisienne

MESSIDOR

Je ne crois pas que les frères siamois aient été plus attachés l'un à l'autre que le célèbre écrivain qui a écrit et composé ce poème en prose de révolte et d'amour où, à travers les clameurs de menace et de haine, passe, comme dans Virgile et dans Lucrèce, le souffle de la terre nourricière et féconde, et que le jeune musicien qui s'en est inspiré pour écrire son œuvre la plus émouvante.