

REVUE MUSICALE

Opéra-Comique : *Bérénice*, tragédie en musique en trois actes, poème et musique de M. Albéric Magnard. — **Concerts-Colonne, Concerts-Lamoureux et Concerts-Secchiari :** Fragments de *Parisifal*; *Prélude aux Sphinx*, de M. Maugé; *Suite Bourguignonne*, de M. Louis Vierne, etc. — **Théâtre-Apollo :** *Les Petites Étoiles*, opérette en trois actes, de MM. Pierre Veber et Léon Xanrof; musique de M. Henri Hirschmann. — **Livres :** *Almanach des Spectacles* (1910), par M. Albert Soubies (chez Flammarion); et *Années du Théâtre et de la Musique* (1910), par M. Edmond Stoullig (chez Ollendorf).

La « tragédie en musique » de *Bérénice* que M. Albéric Magnard vient de faire représenter à l'Opéra-Comique est comme le premier de ses ouvrages dramatiques qui affronte les feux de la rampe, car autant vaud ne pas parler de sa petite partition de *Yolande* qui ne fit que passer sur la scène de la Monnaie, à Bruxelles, en 1893, durant deux soirées fort agitées, et lui-même paraît s'en désintéresser. Quant à son importante partition de *Guercœur*, dont tout le premier acte, exécuté l'année dernière aux Concerts-Colonne, a pu faire pressentir la valeur, il ne s'est pas encore rencontré de directeur assez audacieux pour monter ce drame lyrique dont le sujet philosophique et la réalisation scénique, qui nous transporteraient alternativement dans le ciel et sur la terre, offrent bien quelques dangers pour le commun des auditeurs. Enfin, voilà sa *Bérénice*, la plus récente de ses œuvres, car il fut composé de 1905 à 1909, qui se joue à Paris, et ce n'est pas trop tôt — ni trop tard — pour un compositeur déjà hautement apprécié dans les concerts que de débiter sur une scène importante entre quarante-six et quarante-sept ans. M. Albéric Magnard compte en effet cet âge, et le temps est déjà loin où il remportait un premier prix d'harmonie au Conservatoire après avoir suivi

les classes de MM. Théodore Dubois et Massenet, avant d'aller demander de précieux conseils à M. Vincent d'Indy : est-il besoin de vous dire auquel de ces trois professeurs il doit le plus et demeure le plus attaché ?

Lui-même a raconté comment il s'était tourné du côté de *Bérénice* : c'est sur le conseil d'un ami très inflammable et prompt à faire passer ses opinions dans l'esprit de ceux qui l'écoutent. Le fait est que M. Magnard se sentit tout de suite épris de l'amante délaissée par Titus ; mais quel ne fut pas son chagrin d'apprendre qu'elle était passablement plus âgée que le jeune empereur ! Aussi n'hésita-t-il pas plus que Racine à rajeunir son héroïne ; aussi, pour ne pas encourir le reproche de déformer pour les besoins de la musique une tragédie, une figure universellement admirée (mais de telles susceptibilités s'étaient-elles donc manifestées en face du *Polyeucte* de Gounod ou du *Cid* de M. Massenet ?), il n'hésita pas à associer à la reine de Judée une autre Bérénice, une Bérénice égyptienne qui sacrifia son abondante chevelure à Vénus Aphrodite pour obtenir que son royal époux, Ptolémée Evergète, revint victorieux d'une campagne en Syrie, et qui, en raison de ce grand sacrifice, eut l'honneur de donner son nom à une constellation céleste : avis aux belles dames qui penseraient avoir quelques cheveux de trop. Enfin, M. Magnard réduisit son canevas scénique au développement de la douloureuse contrainte qui force les deux amants à se séparer, en concentrant sur eux toute sa pensée, en plaçant simplement à côté d'eux, comme confidentes, soit un brave guerrier, soit une sage nourrice, et ne chercha plus dès lors qu'à traduire en musique le célèbre *Dimisit invitum invitam*, de Suétone, ces trois mots d'une concision et d'une tendresse admirables, où se résume tout ce drame du cœur, trois mots intraduisibles en langage ordinaire, mais que comprennent et sentent si bien ceux qui connaissent encore la langue latine. Avant qu'il soit longtemps, combien ceux-là seront-ils ?...

La genèse d'un tel poème une fois expliquée, si nous passons à la musique, M. Magnard, avec une modestie qu'il faut croire sincère, mais qui n'est sûrement pas exempte

de quelque ironie à l'égard d'autres compositeurs, nous prévient que, « se jugeant dépourvu du génie nécessaire pour créer une nouvelle forme lyrique, il a choisi parmi les styles existants celui qui convenait le mieux à ses goûts tout classiques et à sa culture musicale toute traditionnelle ». Et ce style, c'est le style wagnérien ; mais en cherchant, ajoute-t-il aussitôt, à se rapprocher le plus possible de la musique pure, en donnant à la déclamation un tour mélodique souvent accentué, à son ouverture une coupe symphonique, à certain duo une forme absolument concertante, en employant ici la fugue, ailleurs la douce harmonie du canon à l'octave, en ne craignant pas de donner à telle ou telle page une véritable allure de finale de sonate... Oui-da, mais après tant d'atténuations qu'il se plaît lui-même à signaler en s'en excusant d'avance auprès de « nos esthètes les plus autorisés », est-ce qu'il serait téméraire d'avancer que ce disciple déterminé de Wagner est avant tout, comme le fut ce prodigieux génie, un admirateur passionné, pour ne pas dire exclusif, de l'auteur de *Fidèle* ?

C'est par une soirée étoilée, dans une villa de la campagne romaine : Bérénice, tout enfiévrée d'amour, attend avec impatience la visite de son cher Titus que l'imminence de la mort de Vespasien retient au palais impérial. En vain la clairvoyante nourrice Lia s'efforce-t-elle d'arracher Bérénice à ses illusions, de lui faire entendre que le fils de César, dès qu'il sera devenu César, devra s'éloigner d'elle, et que jamais ni le Sénat ni le peuple romain ne voudront d'une impératrice de race étrangère, et d'une impératrice qui ne peut pas avoir d'enfants, car M. Magnard a frappé la pauvre Bérénice de stérilité, comme Virgile a fait de Didon ; c'est en vain, Bérénice reste sourde à ces lumineux conseils. Mais voici Titus qui accourt, et les deux amants se perdent dans leurs effusions de tendresse jusqu'au moment où paraît Mucien, le préfet du Prétoire, un vieux compagnon d'armes de Vespasien, qui vient annoncer à Titus que l'empereur touche à sa dernière heure, et qui l'arrache des bras de Bérénice. Au deuxième acte, Vespasien est mort et Titus n'a pas plus tôt été proclamé César qu'il s'est

ressaisi, qu'il a compris de lui-même et se fait répéter par Mucien que son devoir est formel, qu'il lui faut s'écarter de Bérénice : c'est ce qu'il va essayer de faire entendre à la bien-aimée dès sa première entrevue avec elle, au bout de la retraite de sept jours que la loi impose au nouvel empereur. La pauvre Bérénice s'imaginait d'abord que c'est là un simple jeu de l'orgueil romain, si barbare soit-il ; mais que lui importent d'ailleurs le trône et la couronne s'il lui reste l'affection de son cher Titus ?

Elle se raccroche désespérément à cette idée ; mais voilà que retentissent dans la rue des chansons injurieuses contre l'étrangère et lorsque Titus, ayant fait arrêter les principaux meneurs, se refuse à leur infliger une peine plus sévère que l'exil, Bérénice, outragée et cruellement blessée dans son orgueil de femme, comprend que tout est fini pour elle. En vain Titus se traîne-t-il à ses pieds ; elle l'aime, il l'aime et tous deux vont se séparer ; elle se résigne à partir et s'éloigne après que Titus a solennellement promis d'aller lui faire de suprêmes adieux dans les jardins où leur bonheur naquit et doit s'éteindre. Et, sans doute, irait-il si Mucien n'arrivait juste à point pour lui barrer la route et l'entraîner au milieu des troupes qui campent dans les plaines d'Ostie. A Ostie, mais c'est là précisément qu'est réunie la flottille qui doit accompagner Bérénice ; elle-même est déjà montée sur sa trirème, mais attend la nuit pour lever l'ancre, avec le secret espoir que Titus ne la laissera pas partir sans l'avoir revue. Et dans la nuit qu'elle a d'obtenir des Dieux cette grâce dernière, elle voue à Vénus Aphrodite son éblouissante chevelure ; à ce moment même paraît Titus, et les deux amants échangent de douloureux adieux au bout desquels Bérénice, plus courageuse que Titus, refuse de redescendre à terre et de l'accompagner au milieu des soldats. Il s'en va seul, sans la perdre des yeux ; puis, lorsqu'elle l'a vu disparaître dans la nuit, elle donne le signal du départ et, dénouant sa riche chevelure, la coupe et la jette dans la mer en pleurant : « Que l'abîme engloutisse avec vous tout mon bonheur et toute ma jeunesse ! »

Certes, nous voilà loin de Racine, et c'est fort heureux, car c'est ce qui permet à M. Magnard d'écrire assez plaisamment : « Les chefs-d'œu-

vre de la littérature n'ont rien à craindre de mes violons et de mes flûtes ; je laisse à des compositeurs illustres le tort d'avoir été moins scrupuleux que moi à leur égard. » Mais l'auteur n'avait pas les mêmes raisons de s'écarter de Wagner et lui-même a dit, au contraire, qu'il avait cherché à se rapprocher de lui. Il s'en rapproche, il est vrai, mais en passant par M. Vincent d'Indy, car il a reçu profondément l'empreinte de son maître, et cette préoccupation constante de la forme classique alliée à cette ampleur harmonique et sonore, cette agglomération très solidement effectuée de tous les éléments vocaux ou orchestraux, cette rectitude dans les principes et cette fermeté dans leur application sont absolument communes au maître et au disciple. Il règne donc tout le long de cette partition de *Bérénice* un souffle, émanant de l'auteur de *Tristan* ou de celui de *Fervaal*, qui n'entraîne jamais le compositeur à quelque imitation formelle et flagrante, mais qui le soutient durant trois grands actes, dont la contexture symphonique, très serrée, décelé un artiste formé par l'étude des grands maîtres classiques. Peut-être même cet édifice nous paraîtrait-il un peu trop massif, les voix ne jaillissant pas toujours très en dehors de la masse des instruments ; s'il ne se trouvait ça et là des points lumineux qui frappent l'oreille ou fixent les regards, comme on voudra dire, des auditeurs que l'auteur se soucie le moins de captiver.

L'ouverture, tout d'abord, est une excellente page dont les alternatives de violence et de langueur résument en quelque sorte tout l'ouvrage qui va suivre ; puis c'est l'arrivée très mouvementée de Titus en un *crescendo* superbe de l'orchestre où se traduit à merveille l'élan qui pousse ces deux êtres l'un vers l'autre. C'est ensuite, après un long baiser d'accueil dont les instruments traduisent la douceur infinie, une charmante phrase accompagnant la marche lente des amants vers le banc où va s'épancher leur tendresse, et c'est encore le délicieux passage, avec de si caressantes sonorités de l'orchestre, où Titus décrit l'enchantement qui l'a ravi, dès que Bérénice lui est apparue, le réveil qui s'est opéré en lui et l'a conduit de la débauche et de la bataille à l'amour

chaste, à la paix reconfortante. Et si les deux voix chantent parfois un peu durement dans l'andante qui salue la tombée de la nuit, les murmures langoureux des chœurs qui s'entendent au loin dans le jardin ont beaucoup de douceur, et après l'invocation des deux amants à Vénus, après l'arrivée subite de Mucien, l'acte se termine par quelques paroles pleines de mélancolie qui tombent de la bouche de Bérénice : « Impératrice !... »

Ce qui m'a le plus frappé dans le second acte et ce qui lui donne une véritable grandeur, ce n'est pas tant la longue scène entre l'empereur et Bérénice, où se rencontrent assurément de beaux accents, mais qui se répètent un peu trop et que coupent brutalement les chansons de la foule injuriant Bérénice à l'exemple de Théodora ; non, quoique la dernière phrase de Bérénice adressée à l'empereur soit fort caressante, ce qui fait pour moi la réelle beauté de cet acte, c'est le rôle qu'y joue et les discours qu'y tient Mucien. Dans ses deux scènes avec l'empereur, au début et à la fin de l'acte, construites toutes les deux, naturellement, sur le même motif d'orchestre, d'une rudesse extrême, il y a d'un bout à l'autre une vigueur de déclamation, une plénitude, une ampleur de sonorité tout à fait remarquable, et qui nous laisse, quand le rideau tombe, sous une impression profonde. Aussi n'ai-je pas été peu surpris de voir certains critiques conseiller à l'auteur de couper cette scène finale et de terminer immédiatement après la sortie de Bérénice, ce qui romprait tout l'équilibre de l'acte, en détruirait la beauté particulière et ferait baisser la toile, une fois de plus, sur une scène très rebattue, celle de la séparation de deux amants. Si je me lamente, à la vérité, de ne pas me trouver d'accord sur ce point essentiel avec des juges dont la clairvoyance m'est connue, je ne regrette pas moins de ne pas partager non plus leur avis au sujet de la supériorité du dernier acte sur les deux qui précèdent : force m'est d'avouer que cette scène des adieux suprêmes m'a profondément touché et que ces déchirements de deux cœurs, que le désespoir qui s'empare de Bérénice aussitôt qu'elle reste seule me semblent moins profondément sentis que savamment étudiés et traduits. La page finale même,

dans la conclusion si poétique imaginée par l'auteur, l'hommage votif adressé à Vénus par Bérénice qui laisse ses cheveux s'envoler sur la mer, n'est pas rempli, à ce qu'il m'a semblé, de cette douloureuse affliction que comporterait une telle scène et qu'on rencontre à un si haut degré — que M. Magnard me pardonne cette comparaison écrasante — dans la bouche de Didon après le départ d'Enée.

Les réserves qui se sont glissées au cours de cette analyse n'empêchent pas que la partition de *Bérénice*, cette « tragédie en musique » qu'on pourrait appeler presque plus justement une symphonie assez voix, tant l'orchestre s'y présente comme l'interprète le plus éloquent des sentiments des personnages, ne soit une œuvre de grande valeur et qui commande le respect alors même qu'elle ne nous remue guère et ne nous entraîne pas. Le musicien qui l'a conçue et réalisée n'a droit qu'à des compliments, car celui-là ne se galvaude pas plus qu'il ne rabaisse son art, tout au contraire. Et peut-être après ce premier essai théâtral un peu sérieux qu'il ait tenté, lui, dont le savoir orchestral et l'habileté polyphonique frappent déjà tous les auditeurs de bonne foi, saura-t-il sortir un peu plus de lui-même, s'échauffer davantage, et donner à sa musique cette flamme, ce rayonnement qui sont indispensables sur la scène et que nul talent d'étude, si grand soit-il, ne saurait remplacer. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que son *Guerceur*, à en juger du moins par ce que j'en ai entendu dans les concerts, aurait plus de force expansive; il aurait en tout cas présenté plus de variété et la partie n'en aurait été que plus facile à gagner pour le compositeur auprès, je ne dirai pas des musiciens, mais du grand public. Est-ce à dire que M. Magnard l'ait perdue? Oh! que non pas; mais il ne l'a pas non plus pleinement gagnée, et c'est ce qui me chagrine, étant donné le très grand mérite que je lui ai toujours reconnu; il ne l'a pas gagnée haut la main malgré une excellente interprétation où l'orchestre, très bien dirigé par M. Ruhlmann, tient certainement la première place, où se distinguent aussi Mlle Mérenié, une Bérénice à la voix chaude et vibrante, aux attitudes harmonieuses; M. Swolfs, un Titus dont l'or-

gane est vigoureux et sonore; M. Vieuille, un Mucien d'une rare énergie, et Mlle Charbonnel, une nourrice Lia dont la voix paraît encore plus belle si elle articulait mieux. Le solitaire et le philosophe qu'est M. Magaard voudra-t-il jamais recommencer?

Et la partie matérielle du spectacle était également digne de l'œuvre qu'il s'agissait de défendre: décors et costumes parfaits, comme toujours à l'Opéra-Comique; effets de jour, de crépuscule et de nuit supérieurement réglés, disparition des côtes lointaines, à mesure que la tirème poursuit sa marche, admirablement graduée. Ah! pourquoi donc faut-il que M. Albert Carré se soit énergiquement refusé à monter *Guerceur*?

Quel est, en fait d'information, le comble ou le « record » de la célérité? C'est, assurément, de parler d'une pièce théâtrale ou d'une œuvre musicale comme si elle s'était jouée la veille, et cela deux ou trois mois avant qu'on n'en connaisse une seule ligne ou une seule note. Et j'admire d'autant plus l'auteur de cet exploit, tout récent, mais sans doute involontaire, que dans le même article il se targuait de se donner beaucoup de peine afin de renseigner ses lecteurs le plus vite possible au sujet des ouvrages nouveaux, même lorsqu'ils paraissent presque simultanément sur l'affiche en divers endroits de Paris. Un si beau zèle méritait d'être récompensé, et il le fut en effet, mais d'une tout autre façon que ne l'espérait l'auteur. Apprenez par là, sans que j'en dise plus long, car il me déplairait de molester un confrère, à quel résultat l'on arrive avec la rage, aujourd'hui si répandue, de parler immédiatement de tout, même de ce que l'on n'a pas entendu, de ce que l'on n'a pas pu entendre, en s'en rapportant à un programme qui a pu être changé à l'improviste, et souffrez que je m'en tiennne à l'ancienne méthode, qui peut paraître un peu surannée, mais qui a le grand avantage de ne pas vous exposer à des accidents pareils.

Les concerts du dimanche ne nous ont guère offert de nouveautés durant ces jours derniers, mais d'importants fragments de *Parsifal*, judicieusement groupés et conduits par M. Gabriel Pierné: d'abord le prélude et l'ensemble des

Filles-Fleurs, puis la grande scène entre Parsifal et Kundry, ont attiré par deux fois la foule au théâtre du Châtelet. Non pas que ces morceaux parussent pour la première fois sur l'affiche de ces concerts, comme je l'ai lu dans plus d'un journal, mais jusqu'ici la scène capitale de la séduction de Parsifal n'avait guère été interprétée que par des chanteurs de passage, arrivant d'Allemagne, tandis que cette fois-ci c'était deux artistes devenus Français en quelque sorte par leurs séjours prolongés chez nous qui étaient chargés de la mettre en valeur. Mme Litvinne et M. Van Dyck s'y sont employés de leur mieux, en montrant comme toujours un très vif sentiment de l'art wagnérien, mais il faut bien avouer qu'avec deux interprètes réduits à la plus complète immobilité, cette scène si chaude, si vibrante perd beaucoup de sa signification, sans même parler de la fatigue assez sensible des chanteurs et qui, chez Mme Litvinne, n'est peut-être qu'accidentelle en raison du service très dur qu'elle vient de fournir à l'Opéra, mais qui, chez M. Van Dyck, paraît malheureusement plus grave et presque irrémédiable. Quel délicieux tableau, en revanche, et tout plein d'une lumière éblouissante que celui où les Filles-Fleurs tournent autour du Simple en exerçant sur lui, en pure perte, leurs séductions les plus irrésistibles, mais quel dommage que ce bataillon de jeunes chanteuses, guidé la première fois par Mme Lamber-William et la seconde fois par Mlle Mastio, n'ait pas montré la plus de légèreté vocale et de malicieuse gaieté!

Du côté des Concerts-Lamoureux, entre une excellente exécution de la symphonie en *fa* de Beethoven et une interprétation du *Zarathustra* de Richard Strauss, où M. Chevillard luttait sans désavantage avec celle que l'auteur avait dirigée en personne, je ne vois à signaler qu'une nouveauté de peu d'importance et dont il est bien difficile d'apprécier le mérite, en dehors de la facture qui n'est pas malhabile, avec beaucoup de touches à la Debussy, car ce morceau de M. Jules Mangué, intitulé *Prélude aux Sphinxes*, n'est que la préface d'un ouvrage lyrique en un acte et nous expose simplement les thèmes générateurs de cette partition à venir: attendons la suite et contentons-

nous de cette amorce, ainsi que le fait l'auteur. Non loin de la salle Gaveau, au Théâtre-Mari-gny, M. Sechiari, remettant à plus tard les fragments de *la Farce du Cuvier*, de M. Gabriel Dupont, qu'il avait d'abord annoncés, a fait entendre une *Suite bourguignonne* de M. Louis Vierne, composée avec de petites pièces écrites primitivement pour le piano et qui ne manque pas d'un certain agrément, surtout dans les deux dernières pages, celles où tinte l'Angelus du soir et où, la nuit venue, les jeunes gens et jeunes filles dansent sur la place du village pour célébrer la fête des vendanges. Avant et après ces légères, esquisses instrumentales du savant organiste de Notre-Dame, nous avons eu, pour commencer, une exécution très bien sentie et très colorée de la symphonie en *ré mineur* de Schumann et, pour finir, une entraînante interprétation de l'ouverture de *Guendoline*, où la fougue de ce jeune orchestre et de son chef s'est généreusement dépensée...

Mais combien je regrette de n'avoir pas eu l'ouïe aussi fine que ceux de mes confrères qui, ce même jour, ont entendu Mlle Alice Verlet, vocaliser le Rossignol de Hændel et soupirer l'air de la Naiade, d'*Armide*, alors qu'elle était restée tranquillement chez elle, indisposée, et que j'écoutais, moi, Mlle Béatrice Kacarovska, de l'Opéra impérial de Prague, appelée à l'improviste, interpréter avec une fort belle voix *le Roi des Aulnes*!

C'est une bien médiocre opérette que celle que le Théâtre-Apollo vient de nous offrir, non sans de belles réclames préalables, et je commence à douter que le directeur de ce théâtre, M. Alphonse Franck, puisse jamais sortir des opérettes allemandes qui ont visiblement toutes ses préférences. D'abord *Hans, le joueur de flûte*, qui venait de Monte-Carlo et aurait aussi bien fait d'y rester; puis, *les Transatlantiques*, dont la navigation fut vite interrompue; ensuite, aujourd'hui même, *les Petites Étoiles*, voilà toute une série d'opérettes françaises qui ne le pousseraient guère à abandonner la voie où il s'est engagé depuis longtemps et d'où l'heureuse reprise de *Madame Favart* avait semblé pouvoir le détourner. De quoi donc s'agit-il dans ces

Petites Étoiles? Tout simplement de deux jeunes pensionnaires, comme nous en avons déjà tant vu, qui ne demandent qu'à prendre leur vol et qui le prennent en effet avec toutes leurs camarades: elles s'oprennent de deux pimpants officiers de cavalerie, s'engagent comme danseuses anglaises dans un *music-hall* de Saint-Etienne, sans que leur vertu y subisse la moindre atteinte, et conquièrent très facilement le cœur des cavaliers qui ne pensaient d'abord qu'à badiner avec elles. Au milieu de ces situations toutes nouvelles circulent trois ou quatre personnages qui ne demanderaient pas mieux que de nous faire rire: un pion qui a d'abord perdu sa culotte et se transforme ensuite en un gentleman accompli, une directrice inflammable et une institutrice incandescente qui courent après lui, un régisseur de café-concert qui ne fait que dormir et paraît un moment travesti en tourlourou... Hélas! Hélas!

La musique est de M. Henri Hirschmann qui, après avoir débuté dans l'opérette avec *la Petite Bohème* et *les Hirondelles*, puis versé dans le grand opéra avec *Hernani*, revient à ses premières amours et se pique d'avoir écrit une partition à la fois « légère, rythmée et correcte ». Car pour lui, dit-il, l'opérette, qu'il ne considère pas du tout comme un genre secondaire et facile, doit être orchestrée avec le plus grand soin et traitée avec « autant de dignité et de conscience qu'en peut mettre l'auteur de *Manon* lui-même dans une œuvre lyrique ». Ainsi, vous voyez que ce n'est pas peu dire et cette belle profession de foi était bien faite pour nous alécher. Mais comme il en faut rabattre! Ce musicien-là ne dispose que d'idées sautillantes infiniment banales et l'instrumentation, à laquelle il assure attacher tant de prix ne nous réserve pas la moindre surprise: rien que des sonorités aussi courantes, aussi rebattues que les motifs mêmes qu'elles accompagnent. Une seule situation serait, à tout prendre, assez ingénieuse: c'est une scène moitié chantée, moitié mimée, où la pantomime qui se déroule sur la scène du *music-hall* entre Pierrot et Colombine est amoureusement expliquée à la gentille Florette par le bel officier entre les bras de qui la pauvre finit par glisser; mais combien la musique extrêmement fade qui

s'applique à ce gracieux épisode est loin de ce qu'elle devrait être, de ce qu'elle aurait été sous la plume d'un Lecocq ou d'un Messager!

Mlles Angèle Gril et Marcelle Devriès, le baryton Defreyn et M. Clarel représentent agréablement les deux couples d'amoureux, tandis que MM. Paul Ardot et Victor Henry, Mmes Louise Marquet et Marthe Lepers se battent les flancs dans des rôles de grosse charge qui, tous, ont fait long feu... Et devant même que *les Petites Étoiles* eussent paru sur la scène, on commençait à battre la caisse au profit de l'opérette qui doit suivre et qui sera — saluez! — *le Comte de Luxembourg*, de M. Franz Lehar. Allez donc dire après cela que le directeur de l'Apollo manque de flair.

Avant que l'année ne finisse, au moins faut-il que je me mette en règle avec un petit volume qui attend déjà depuis quelque temps sur ma table et que je n'ai sûrement pas oublié, car il n'est de jour où je ne le consulte, mais sans avoir encore pu trouver le temps de l'annoncer. Il s'agit du volume de l'*Almanach des Spectacles* ayant trait à l'année 1910, un petit livre toujours aussi précis, aussi bourré de chiffres et de faits que M. Albert Soubies a l'habitude de le faire et orné d'une très jolie eau-forte sur *Lysistrata*, signée: Laguillermie. Mais ne serait-il pas cruel de séparer deux anciens « labadens » de Louis-le-Grand, ayant depuis longtemps versé dans la critique en publiant chacun de leur côté des publications rivales, sans aucune rivalité personnelle, et du moment que j'annonce ici l'apparition de l'*Almanach des Spectacles*, M. Soubies ne réclamerait-il pas si j'oubliais de mentionner aussi son camarade Edmond Stoullig et le trente-sixième volume des *Annales du Théâtre et de la Musique*? Mais voilà tout ce qu'il m'est permis de dire cette année au sujet de ce dernier ouvrage, puisque mon vieil ami Stoullig a bien voulu me demander d'en rédiger la préface. Je me rattraperai dans dix ou douze mois, lorsque paraîtra le volume suivant et qu'un de mes très chers confrères aura pris la place que j'occupe indûment cette fois-ci.

ADOLPHE JULLIEN.