Chronique

LE GUIDE DES SEPT MOUVEMENTS

J'ignore par quel hasard M. Paul-Henri Michel a eu l'idée de tirer hors de l'ombre des siècles Leon-Battista Alberti, qui a composé en 1435 un *Traité de la peinture*. On pourrait penser que la résurrection de cet humaniste n'intéresse que les érudits. En réalité, et contrairement à tous les usages, cette ample thèse de doctorat, pleine de science et de suc, contient des leçons concrètes, utiles à ceux qui aiment les arts et au grand public.

La peinture n'est pas seulement une affaire de pinceaux et de couleurs, et on connaît mal un artiste, si on ne sait rien de sa manière de penser. Or, osons l'avouer, les maîtres du quinzième siècle nous apparaissent terriblement étrangers et lointains, même si nous avons fréquenté les musées. Nous ne savons rien de ce qu'ils ont prétendu faire; nous ignorons quelles règles ils ont suivies, et vers quel but ils ont marché. Leurs tableaux nous sont de belles énigmes. S'ils revenaient, leurs propos nous rempliraient de stupeur.

Il me semble que l'œuvre d'Alberti éclaire un peu ce problème. Il était Florentin, et d'une des meilleures familles de la ville. Ses ancêtres étaient, au onzième siècle, des seigneurs féodaux du val d'Arno. Le premier qui se fixa à Florence y fut juge, et on a de lui un acte de 1203. Au début du quatorzième siècle, le quatrième descendant du *Judice*, Nerozzo di Alberto, rompant avec la tradition, passe à l'art de la laine, et, né d'une famille de jurisconsultes, devient marchand. « Un sens très sûr de leurs intérêts, écrit M. Paul-Henri Michel, guidait les Alberti vers la profession la plus avantageuse et la plus propre à fortifier leur influence; avisés, tenaces, héritiers des rudes vertus féodales et de la subtilité rusée des légistes du duecento, prédestinés à la puissance, ils eurent vite fait de reprendre l'avance qu'avaient sur eux les fortunes plus anciennes... » Au milieu du quatorzième siècle, ils sont parmi les plus riches. Ils sont mêlés aux affaires de la cité. Un fils de Nerozzo, Benedetto, ambassadeur à Volterra, à Bologne, à Rome, est un des principaux personnages de la ville. « Il était d'un vaste génie, loyal, prudent, studieux; plein d'humanité dans sa vie publique; il parlait de belles choses avec aisance et gaîté et gravité à la fois. » Ne dirait-on pas les traits d'un modèle de Masaccio?

Un trait nous rappelle encore que nous sommes à Florence : la haine des Albizzi contre les Alberti. En 1379, Benedetto Alberti, alors au pouvoir avec Salvestro de Medici, avait réclamé la peine de mort contre Piero degli Albizzi, qui avait conspiré. Le neveu du mort, Maso degli Albizzi, dont les armes portaient un chien muselé, médita longuement sa vengeance, et, un à un, sous prétexte de complot, réussit à faire bannir les Alberti.

Exilé, un des fils de Benedetto, Lorenzo, devint un des plus puissants banquiers du nord de l'Italie. Ses comptoirs s'étendaient de Bologne à Londres. De ce Lorenzo naquit notre Leo-Battista, en février 1904, à Gênes. En 1408, la peste décimant Gênes, Lorenzo s'établit avec ses enfants à Venise. Pendant ce temps, Florence mettait à prix la tête de tous les Alberti âgés de dix-huit ans, pour 2,000 ou pour 1,000 florins d'or, selon l'importance. Ainsi, le petit Battista vivait sous le signe de l'assassinat : menace lointaine et impuissante, suffisante à l'avertir que l'existence est une difficile entreprise. Il s'accoutume au danger et à la douleur; il aide sans une plainte le chirurgien qui lui recoud le pied; il excelle aux armes; il saute de pied ferme les épaules d'un homme debout; il dresse les chevaux et gravit les montagnes. Il sait jouer de l'orgue et chanter. Enfin, à dix-sept ans, à l'université de Bologne, il étudie avec enthousiasme le droit canon. Puis, comme le droit canon, où il sera docteur à vingt-quatre ans, le fatigue trop, il s'adonne aux mathématiques. Surtout il découvre avec délices la culture païenne. Une fièvre d'humanisme règne à Bologne.

A Florence, les conditions *devenaient meilleures*. Les Médicis, amis des Alberti, gagnaient en influence. En 1428, un autre ami des Alberti, le pape Martin V, obtint de la Seigneurie qu'ils fussent rappelés. Il est probable que Leon Battista rentra alors dans cette patrie qu'il ne connaissait pas. Il y aima une femme d'humble condition. Il composa sur ce sujet deux brochures, l'une qui traite des moyens de fuir les amours mal commencées, l'autre qui enseigne aux jeunes filles le bel art d'aimer. Cependant Leo Battista Alberti était pauvre. Il dut s'attacher au cardinal Albergati, et il semble qu'il l'ait suivi en France et en Allemagne. Enfin, revenu à Rome, il entra en 1432 à la curie pontificale, dans la charge d'abréviateur, qu'il devait occuper plus de trente ans. C'est alors qu'il composa le *Traité de la peinture*.

L'intérêt de l'ouvrage vient en partie de sa date. Il a été écrit un an avant que Fra Angelico commençât à décorer les murs de San Marco; — c'est-à-dire onze ans avant la naissance de Botticelli, quatorze ans avant celle de Ghirlandajo, dix-sept ans avant celle de Léonard de Vinci, et quarante-huit ans avant celle de Raphaël. C'est pour ces jeunes peintres un guide ancien et vénérable. Le livre d'Alberti n'est pas une tentative d'explication de la peinture de la Renaissance. Au contraire, il lui est antérieur, et c'est lui qui a influé sur elle. Une seule œuvre moderne y est citée, la fresque de Giotto qui représente le Christ marchant sur les eaux. Et Giotto était mort un siècle avant que le *Traité* parût. Mais dans telle ou telle œuvre de Botticelli, ou de Piero della Francesca, on trouve une application si exacte des principes d'Alberti, que cette coïncidence ne peut être un hasard. Le peintre s'est inspiré de l'écrivain. Lisons celui-ci pour interpréter celui-là.

Comme tous les artistes de la Renaissance, Alberti croit que l'imitation de la nature est la raison de l'art. Et non seulement l'imitation de la nature, mais l'imitation d'un spectacle figuré, réel ou imaginé, mais pareil à la vie. L'œil du peintre est la pointe d'une pyramide, dont les arêtes sont des rayons visuels. Ces rayons, partis de l'œil, vont s'appuyer aux sommets du polygone fourni par le réel. Le tableau n'est autre chose que l'intersection de cette pyramide par le plan de la toile. Celle-ci arrête les rayons et fait miroir, comme la surface limpide d'une fontaine. Ou plutôt le peintre imite le travail réfléchissant de l'eau calme.

Voilà, direz-vous, ce que nous savons tous. Je n'en suis pas convaincu. Je ne crois pas du tout qu'un tableau de Rubens, ni de Delacroix, soit la projection d'une scène vraie sur un tableau vertical. C'est bien plutôt une combinaison d'arabesques, et la définition donnée par les hommes de la Renaissance est plus originale qu'elle ne paraît d'abord. Admettons-la cependant. L'art est une scène vraie vue dans un miroir. Prenez garde maintenant qu'Alberti, encore nourri de scholastique, va tirer de ces prémisses des déductions rigoureuses, dont l'ensemble sera une théorie de la peinture. Il vous faut reconnaître d'abord que la projection d'un solide sur un plan étant une surface, le tableau ne sera autre chose qu'une juxtaposition de surfaces, qui en seront les véritables éléments. Nous sommes là extrêmement près de la composition par les volumes, telle que la pratiquent les cubistes. — D'autre part le contour, n'étant que l'intersection de deux surfaces qui se coupent, est réduit à une ligne subordonnée, idéale et invisible. Ainsi peignait, dit-il, Parrhasios. Ceci nous paraît tout naturel. Il n'y a pas aujourd'hui d'élève de l'école à qui on n'apprenne à se méfier du fil de fer. Mais parler ainsi au temps d'Alberti était assez hardi. Beaucoup de peintres, fidèles peut-être à l'art du vitrail, concevaient le contour comme une véritable fissure. Un théoricien comme Cennino Cennini conseillait de bien l'accuser. Un peintre comme Gozzoli suivra ce conseil, jusque dans les délicieuses fresques du palais Riccardi.

Délimitées ou non par un trait visible, que représenteront ces surfaces? Essentiellement des scènes jouées par les hommes. Comme Michel-Ange, Alberti pense que le corps humain est le principe et la fin du dessin. Ni le paysage pur, ni la nature morte ne l'intéressent. Il relègue au plus bas la peinture décorative. Tout ce qu'il admet, c'est la représentation des reliefs du repas sur le pavement de la salle. Mais sur les murs, le maître du logis fera peindre les actions magnanimes de ses concitoyens.

Ceci ne veut pas dire qu'on ne doive pas autour des corps humains égayer le tableau par des accessoires. Bien au contraire. Ces accessoires plaisaient aux yeux chacun par sa valeur propre, et on les énumérait dans les commandes. Quand les Ghirlandajo furent chargés, en 1485, de décorer la chapelle Tornabuoni à Santa-Maria-Novella, le contrat spécifia qu'ils mettraient dans leurs tableaux des figures, des fabriques, des camps, des cités, des monts, des collines, des plaines, des eaux, des rochers des draperies, des animaux, des oiseaux et des bêtes sauvages de toutes les espèces. Le peintre devait au client des échantillons d'un univers complet. Les mécènes en voulaient pour leur argent. Mais enfin dans ce peuplement du cadre, l'homme restait le centre de tout.

Pour le bien peindre, l'artiste devait connaître l'expression des caractères et des passions. C'est pourquoi, par une déduction nouvelle, Alberti engage les peintres à connaître les écrivains. « Il conviendra, dit-il, que le peintre fasse ses délices des poètes et des orateurs. Ils ont ensemble bien des beautés communes, et les connaissances que le peintre lettré aura acquises contribueront à la belle composition de son sujet. » Il ne s'agit point là de peinture littéraire, au sens où nous l'entendons. Il s'agit pour les hommes du pinceau d'apprendre des maîtres de l'expression les secrets de la passion vivante.

Les figures doivent être en action. C'est là le grand problème, *res perdifficilis*. Alberti reconnaît sept directions de mouvement. Toute chose qui change de place peut être dirigée en haut ou en bas, à droite ou à gauche; elle peut s'approcher de nous ou s'en retirer. Enfin, elle peut tourner en rond. Il y aurait une bien curieuse étude à faire de l'accord de ces mouvements dans les tableaux de la Renaissance. *L'Allégorie du Printemps*, de Botticelli, les contient tous. Les Grâces tournent, et celle de gauche s'élève; la figure centrale vient vers nous. Les figures de droite, au contraire, semblent s'abaisser. Ce mouvement doit s'étendre aux vêtements, aux feuillages, aux chevelures. Alberti a là-dessus un passage délicieux. Rappelez-vous *la Naissance de Vénus*, l'onde des cheveux de miel, les génies soufflant sur les flots, la draperie gonflée qui flotte dans le ciel. Tout cela n'est-il pas prévu, un demi-siècle d'avance, par Alberti? « Je veux en vérité, dit-il, que les cheveux exécutent les sept mouvements dont j'ai parlé plus haut. Il faut que parfois, ils tournent, qu'ils se nouent, qu'ils ondoient dans l'air, imitant les flammes... Et puis comme nous voulons que les vêtements se prêtent au mouvement, il est bon de faire que le zéphyr ou l'autan souffle dans un coin du sujet et repousse ainsi les vêtements qu'il rencontre. Il en résulte ce gracieux effet que, le vent frappant le corps, les vêtements s'y impriment et le nu apparaît à travers leur voile, tandis que de l'autre côté, agités par le vent, ils débordent dans l'air. » Botticelli n'a rien peint de plus mouvant et de plus vif.

Il est enfin un dernier conseil que donne Alberti et que Raphaël a suivi. Il veut qu'entre la scène représentée et le spectateur, il y ait toujours un personnage pour faire la liaison, et communiquer avec nous par un signe. En effet, dans *Héliodore chassé du temple*, il y a à gauche, sous la sedia de Jules II, un personnage debout, barbu et coiffé de longs cheveux, qui nous regarde fixement et semble nous prendre à témoin. Dans *la Messe de Bolsène*, c'est une des figures agenouillées à droite. Dans *l'Ecole d'Athènes*, c'est le peintre lui-même. Elle me paraît singulièrement émouvante, cette figure qui transmet le message du monde immobile au monde passager des vivants. Qu'elle sauve de l'oubli l'humaniste florentin à qui nous le devons.

HENRY BIDOU.

ACADÉMIES, UNIVERSITÉS, ÉCOLES

Académie des sciences

Le pouvoir bactéricide du cuivre. — M. H. Vincent présente une note où MM. Pilod et Codvelle montrent que l'eau, après un contact plus ou moins prolongé avec un fragment de cuivre pur, devient bactéricide et que la présence de l'oxygène est indispensable à l'apparition de ce pouvoir. L'eau ainsi « activée » conserve pendant un an et plus, après suppression du cuivre, sa fonction microbicide, qui ne disparaît pas à 100°. La filtration sur bougie ou sur sable inactive cette eau. Le principe peut être appliqué à la conservation des eaux de réservoir peu souillées qui deviennent utilisables après filtration.

Histospectrographie. — Par utilisation d'étincelles de haute fréquence que l'on fait éclater au niveau d'un point d'une coupe préalablement repéré au microscope, on peut, disent MM. Policard et Morel dans un travail présenté par M. Mesnil, obtenir un spectre d'émission qui montre les raies caractéristiques des éléments chimiques existant en ce point. C'est ce que les auteurs appellent l'histospectrographie.

Endocrinologie. — M. Desgrez présente une note de M. Santenoise qui apporte un faisceau de propriétés physiologiques et biochimiques qui établissent l'individualité hormonale de la vagotonine et la différencient, en particulier, nettement de l'insuline.

Etudes de magnétisme. — Poursuivant ses travaux sur la polarisation rotatoire des corps au moyen du gros électro-aimant de l'Académie des sciences, M. Cotton a établi que l'ambre a effectivement un pouvoir rotatoire magnétique positif, contrairement à ce qu'affirment les tables déjà publiées.

Présentation d'ouvrage. — M. d'Ocagne fait hommage à l'Académie d'un travail qu'il a rédigé pour la Société des Amis de l'Ecole polytechnique sur *les Polytechniciens à l'Institut*.

Election. — L'Académie, ayant à donner comme correspondant de la section d'anatomie et zoologie, un remplaçant à M. Cuénot, nommé membre non résidant, élit au premier tour de scrutin M. Paul Bouin, professeur d'histologie à la faculté de médecine de Nancy et connu par ses travaux d'anatomie microscopique, d'embryologie et d'endocrinologie.

Cours et conférences

— Duchesse d'Angoulême, reine Marie-Amélie, Mme Adélaïde... trois grands noms qui illustrent la fin de la monarchie française. Ils sont comme une chaîne symbolique entre l'ancien régime et la démocratie naissante.

Tel fut le sujet de la très belle conférence que fit hier M. Jacques Ditte à l'Université des « Annales ». La duchesse d'Angoulême toujours fière et indomptable malgré ses malheurs, part pour l'exil, alors que la douce et tendre Marie-Amélie devient reine de France et que Mme Adélaïde se fait la conseillère intelligente et obéie de son frère le roi Louis-Philippe. Ces trois femmes de caractère si différent avaient une forte personnalité, et la volonté de l'une, la grandeur d'âme de l'autre, la finesse de jugement de la troisième ont été remarquablement analysées par M. Jacques Ditte.

Cette conférence, évocation saisissante d'une époque troublée et tragique, sera répétée vendredi à 17 heures et publiée dans *Conferencia*.

— Mairie du 16e arrondissement. — Mercredi 3 février, à 17 h. 30, conférence de M. L. Hourticq, membre de l'Institut : « Première sur l'architecture romane. » (Projections.)

— Société des conférences, 184, boulevard Saint-Germain. Demain mercredi, à 14 h. 30, cours de M. André Bellessort sur « La société sous le second Empire : la gloire militaire. »

— Samedi 6 février, à 15 heures, au Cercle d'Iéna, 10, avenue d'Iéna, M. Mabille de Poncheville fera une conférence sur « Boilly, le peintre des délices de vivre et de la Terreur », avec projections inédites des principales œuvres.

A L'HOTEL DE VILLE

Le jardin zoologique de Vincennes

La 3e commission du Conseil municipal s'est réunie hier sous la présidence de M. Adolphe Chérioux.

Le président a rappelé les termes de la délibération du Conseil municipal du 31 décembre dernier, invitant le préfet de la Seine à poursuivre les pourparlers engagés avec le Muséum d'histoire naturelle en vue de la création d'un parc zoologique au bois de Vincennes, et a donné connaissance des propositions de l'administration relatives d'une part au maintien et à la réouverture à titre provisoire du parc zoologique de l'Exposition coloniale, d'autre part au choix de son emplacement définitif.

La commission, après discussion, a pris les décisions suivantes :

1° le Muséum d'histoire naturelle sera autorisé à rouvrir au public, jusqu'au mois de décembre 1932, le parc zoologique créé par l'Exposition coloniale, sur son emplacement actuel;

2° La Société centrale de chemins de fer et d'entreprises sera autorisée à continuer, pour la même durée seulement, l'exploitation entre la porte de Reuilly et le parc zoologique provisoire, du tronçon sud du chemin de fer circulaire de l'Exposition, moyennant versement préalable d'une redevance de 15,000 francs;

3° La Ville de Paris concédera au Muséum d'histoire naturelle la partie du bois de Vincennes, d'une contenance d'environ 13 hectares 1/2 située au nord du lac Daumesnil, entre la route de ceinture du lac, la route de Paris à Charenton, et l'avenue Daumesnil.

Ces décisions, ainsi que la convention à intervenir avec le Muséum, seront soumises à l'homologation du Conseil municipal au cours de sa prochaine session.

TRIBUNAUX

Une affaire de bandits corses en cour d'assises

(De notre envoyé spécial)

Lyon, 1er février.

Vous savez ce qu'avait été l'audience du matin; voyons ce que fut celle de l'après-midi au cours de laquelle purent avoir lieu les interrogatoires de Santoni et de Gabrielli et être entendus quelques témoins.

Dominique Santoni est né le 15 mars 1905, à Pila-Canale; il est donc âgé de 27 ans; il a fait son service militaire; il fut un bon sujet au régiment.

— Aviez-vous jamais eu de relations avec Bartoli, avant les faits qui nous occupent? va lui demander le président.

— Jamais.

— Il résulte cependant des renseignements recueillis, et aussi de certains témoignages, que vous faisiez partie de son entourage.

— On a eu tort de dire cela.

— Comment avez-vous été amené à vous rendre, avec Gabrielli et Fratini, chez Paul Pandolfi, à Portiglio?

— Je descendais de la montagne et regagnais mon domicile quand, à Lozzano, où je m'étais arrêté pour déjeuner, je rencontrai, le 18 octobre, et tout à fait par hasard, François Fratini.

— Que vous dit-il?

— Il me confia que Niert, son beau-père, l'avait chargé de faire remettre à Paul Pandolfi et à Paul Mozziconacci deux lettres qui lui avaient été remises par le bandit Bartoli et que ce même Bartoli lui avait donné l'ordre de charger Gabrielli et moi-même de cette double mission; je refusai. Fratini me dit alors : « Prends garde, si tu ne viens pas, ce n'est pas à moi que tu auras affaire, mais à Bartoli. » Je n'avais plus qu'à obéir.

— Fratini vous parla-t-il du contenu de ces lettres?

— Non. Le lendemain nous nous retrouvâmes, avec Gabrielli, à Cozzano et, le 20 octobre, une auto, retenue la veille et conduite par Lenfranchi, nous conduisit à Serra-di-Sopamena où nous arrivâmes vers midi; la voiture s'était arrêtée à l'entrée du village; nous finîmes la route à pied.

Quand Gabrielli et moi pénétrâmes chez Pandolfi, la famille était attablée; il y avait là quatre ou cinq personnes; nous saluâmes bien poliment, disant que nous n'étions, dans la circonstance, que des commissionnaires ayant à remettre à Paul Pandolfi une lettre du bandit Bartoli et je tendis à Pandolfi cette lettre que Gabrielli m'avait donnée quelques instants auparavant. Pandolfi la lut : « Mais, c'est là, s'écria-t-il, une lettre abominable de menaces! » — « Nous sommes des victimes comme vous », répondis-je. Bref, Pandolfi ajouta quelques mots sur cette lettre et me la remit.

— Vous n'avez pas lu ce qu'il avait écrit?

— Non.

— Vous n'êtes pas curieux. En tout cas, vous saviez que la lettre avait trait au terrain vendu à Mozziconacci, terrain qui devait revenir, d'ordre de Bartoli, à Nieri?

— Oui; c'était un ultimatum.

Ils quittent la demeure de Pandolfi, remontent en voiture et se dirigent vers Portiglio où, par Belvédère-Campomoro, ils arrivent vers 17 heures.

— Ne vous parut-il pas bizarre qu'à Serra-di-Sopamena Fratini n'eût pas pénétré avec vous chez Pandolfi?

— Sur le moment, non; nous ne comprîmes la prudence de son attitude que chez Mozziconacci, après avoir reçu des balles dans la peau. Si je m'étais douté de ce qui devait se passer, je me serais sauvé. Mme Mozziconacci était, quand nous arrivâmes, devant sa maison avec son fils. On lui dit poliment bonjour et on demanda à voir le maître. On nous répondit évasivement, d'abord, puis on nous dit qu'il était à Sartène. Entre temps, on nous avait fait entrer dans la maison et l'on nous demanda l'objet de notre visite. Gabrielli lut alors la lettre de Bartoli et nous allions nous retirer, après avoir dit qu'il fallait une réponse pour le soir même, quand Mozziconacci apparut brusquement dans l'entre-bâillement de la porte : il avait une ceinture garnie de cartouches et était armé d'un fusil. « Que veulent ces hommes? » s'écria-t-il, et il se mit en position de tir. Pour lui montrer que nous n'avions pas de méchantes intentions, je levai les bras en l'air; mais, aussitôt, des coups de feu retentirent; il avait tiré sur nous; je fus blessé à deux reprises et je m'enfuis en sautant par une fenêtre; je tombai sur la route où un automobiliste me recueillit et me transporta à Propriano, d'où une autre voiture me conduisit au lieu que j'avais indiqué.

— On ne devait plus, en effet, rien savoir de vous et plusieurs jours s'écoulèrent entre le moment du drame et le moment où vous vous décidez à vous rendre. Cette reddition ne fut-elle pas l'objet de certaines tractations?

— Pas que je sache. Qu'avais-je à craindre? Je n'avais rien fait.

— Je vous ai laissé parler sans vous interrompre; mais il me faut vous dire, à présent, qu'il résulte de l'information que les choses ne se sont pas passées comme vous venez de le dire. Vous savez qu'au cours des événements dont nous parlons, Dominique Pedinielli, neveu de Mozziconacci, a été blessé d'abord et tué ensuite?

— Oui.

— Vous savez aussi qu'on vous accuse d'être l'auteur de cette mort?

— Oui, et j'ai écrit au procureur de la République d'Ajaccio pour lui dire qu'il n'en était rien.

— Alors, qui a tiré les balles qui ont blessé et tué?

— Je ne sais pas; pourtant, je me souviens d'avoir entendu Gabrielli me dire : « Je t'ai sauvé; j'ai tiré sur Pedinielli ou moment où allait tirer sur toi quand tu fuyais! »

— C'est en avril 1931 que Santoni s'est enfin décidé à se constituer prisonnier; Gabrielli et Fratini s'étaient, eux, constitués prisonniers bien plus tôt; pourquoi ne se rendit-il pas en même temps qu'eux? questionne Me de Moro-Giafferri.

— J'aurais pu le faire bien plus tôt, en effet, puisque j'étais innocent; et puis, après m'être remis de mes blessures, je fus malade.

— On nous a montré, ce matin, un revolver, poursuit Me de Moro-Giafferri; Santoni le reconnaît-il?

— Oui; c'est un revolver qu'on a saisi, chez moi, au cours d'une perquisition. Le fait qu'on l'a trouvé chez moi prouve-t-il que j'en étais porteur le jour du drame?

Et l'interrogatoire de Santoni se terminera sur cette réflexion du président :

— Une coïncidence me trouble : tant que vit le bandit Bartoli, on vous cherche en vain; vous êtes dans le maquis. On le tue, et vous apparaissez; n'attendiez-vous pas cette disparition pour vous en faire comme une sorte de paratonnerre?

Santoni esquisse un sourire et ne répond pas. Et voici le tour de Jean Gabrielli, né le 7 février 1910 à Ciamanacce, qui, avec un associé, exploitait un service d'automobile.

— Vous connaissiez Bartoli?

— Oui.

— Il était devenu l'ami de votre sœur?

— Oui; mais elle cessa de le voir quand il fut devenu un hors la loi; et je n'eus pas, quant à moi, à me féliciter de cette rupture : il me défendit de circuler dans son secteur et, dès cette époque, nourrit contre moi les plus noirs desseins.

— Ce qui ne vous empêcha pas de vous mêler aux événements qui font l'objet de ce procès?

— Fratini m'avait transmis un ordre de sa part, je n'avais qu'à obéir.

— Qui, chez Mozziconacci, remit la lettre de Bartoli?

— Santoni.

— Qui en donna lecture?

— Santoni.

— Il a dit le contraire et des témoins sont d'accord sur ce point avec lui.

— Ce n'est pas moi; c'est lui; je comprends son attitude; on a dit que c'était celui qui avait lu cette lettre qui avait tué Pedinielli.

— Nous entendrons des témoins à cet égard, s'écrie Me de Moro-Giafferri, défenseur de Gabrielli; peut-être feront-ils la lumière sur ce point; je n'en suis pas absolument sûr.

Et Gabrielli va nous donner, à son tour, une version du drame :

— Nous allions partir et je disais bien poliment bonsoir à tout le monde, quand Mozziconacci apparut brusquement sur le seuil de la porte; il dit : « Que veulent ces gens? » et, aussitôt, il fit feu sur moi, tandis que Pedinielli tirait sur Santoni. Nous fûmes, l'un et l'autre, blessés; en ripostant, je blessai, par deux fois, Mozziconacci; puis, je pris la fuite. La voiture qui nous avait amenés était toujours là; une panne avait empêché Fratini et Lenfranchi de s'en servir; je pus la remettre en marche et je regagnai Propriano; de là, je me rendis chez mes parents, qui me soignèrent, après qu'à l'hôpital on eut procédé à l'extraction des projectiles que j'avais reçus.

— Mais, c'était dangereux, car il y avait là des gendarmes!

— Oui, mais ils savaient que je devais me constituer prisonnier.

— Alors, ils n'ont pas bougé?

— Ils ont attendu.

— Des tractations n'ont-elles pas décidé de votre reddition?

— Je ne sais pas s'il y en a eu; j'y suis étranger.

— Nous savons qui a blessé Mozziconacci, c'est vous; mais qui, de vous ou de Santoni, a blessé et tué Pedinielli? C'est là le point encore obscur.

L'interrogatoire de Gabrielli se termine sur ces mots du président.

Nous voici aux témoignages. Nous ne retiendrons que les plus intéressants. Avec M. Natali, commissaire de la brigade mobile de Marseille, qui eut à enquêter en Corse à l'occasion des faits soumis actuellement au jury, nous aurons un nouvel exposé du différend Pandolfi, Nieri, Mozziconacci; puis, un portrait du bandit Bartoli, qui fut tué après avoir, sans aucune raison, abattu deux gendarmes. Ce double meurtre devait être, après beaucoup d'autres, son dernier et tragique exploit. Le témoin a su que Santoni et Gabrielli étaient en relations avec Bartoli. Il a su aussi que celui-ci avait, contre Gabrielli, une haine certaine.

Mais, une petite porte s'ouvre, celle par laquelle sont entrés les accusés au début de l'audience et un homme grand, maigre, sec, au profil d'aigle, aux cheveux et à la barbe grisonnants s'approche de la barre; il n'y vient pas seul; deux gendarmes, qui s'écartent aussitôt, l'accompagnent, car il est, à l'heure actuelle, sous le coup d'une information pour meurtre : c'est Paul Mozziconacci, l'acquéreur du terrain de Propriano; et, de sa bouche, nous entendrons un nouveau récit des incidents qui devaient amener Nieri à s'aboucher avec le bandit Bartoli pour obtenir, par menace, la résiliation de la vente à lui consentie par Pandolfi.

— C'est par mon plus jeune fils que je fus avisé de l'arrivée, chez moi, de Santoni et Gabrielli que je ne connaissais pas; je descendis armé, car je savais, par Nieri lui-même, que j'avais à me tenir sur mes gardes; il ne me pardonnait pas une acquisition qu'il trouvait faite en violation de la loi; il était le locataire du terrain depuis plus de trente ans; il s'en croyait le propriétaire : « Possession vaut titre! » disait-il. Je descends donc et demande, en arrivant : « Que veulent ces hommes? » Aussitôt, j'essuie deux coups de feu qui me blessent, l'un à l'épaule et l'autre au côté droit. Je tire à mon tour sur Gabrielli. Nos coups de feu se sont croisés. Tout cela a été infiniment rapide. Santoni se sauve en tirant sur mon neveu Pedinielli qu'il blesse et qui sera tué en franchissant la porte. C'est Gabrielli qui, alors, tira sur lui et le tua.

— Avec quels projectiles était chargé votre fusil? interroge Me de Moro-Giafferri.

— Chaque canon était chargé à balle et à chevrotine.

— Avant de mourir, reprend le président, votre neveu Pedinielli ne dit-il rien à sa mère?

— Si, il lui dit : « Celui qui m'a tué, c'est celui qui a reçu, d'un coup de feu tiré par mon oncle, une éraflure à la tête! » Or, celui qui avait reçu cette éraflure, c'était Gabrielli.

— On a dit de vous que vous étiez un violent!

— Je proteste; je suis un honnête homme et un travailleur; croyez-moi, je ne suis pas un violent.

— Est-ce bien vrai?

— Oui; je sais ce que vous voulez rappeler; eh bien, c'est vrai : un jour, au cours d'une rixe provoquée par un individu qui venait de me voler le produit de ma pêche, je le frappai d'un coup de bâton qui, quelques jours plus tard, provoqua sa mort. Cette mort, je la regrette!

— Oui; mais, il y a encore une autre histoire, cette histoire pour laquelle vous êtes actuellement arrêté : au cours d'une scène, vous avez tiré un coup de fusil sur un de vos parents auquel il a fallu amputer une jambe.

— Oui; mais, je défendais un de mes neveux.

— N'avez-vous pas été, vous aussi, mêlé à des tractations; n'auriez-vous pas démenti, par écrit, une déposition faite au juge d'instruction et, par la suite, n'auriez-vous pas déchiré ce démenti?

La réponse de Mozziconacci à cette question est quelque peu obscure; ce qui amènera, au milieu des sourires de la salle, cette observation du président :

— Eh oui, beaucoup trop de personnes cherchaient la paix; on la voulait, non sans passion, et au détriment de la vérité. N'y eut-il aucuns pourparlers entre vous et Santoni, avant qu'il se constituât prisonnier?

— Aucun.

— Il me sera permis de constater, dit alors l'avocat général, que nous nous trouvons, quant au meurtre de Pedinielli, en face de deux versions contradictoires; vous venez de déclarer ici : « C'est Gabrielli qui l'a tué! » Vous avez dit à l'instruction : « Santoni est son meurtrier! »

— Je répète, répond d'un ton sec Mozziconacci, que c'est Gabrielli qui l'a tué.

Nous avions eu, auparavant, un incident soulevé par Me de Moro-Giafferri, incident qui amena le docteur Locard, un de ses aides et un armurier, à examiner le revolver que Gabrielli aurait laissé sur le théâtre du drame et des douilles vides; ces douilles avaient-elles été tirées par ce revolver? Les experts ont répondu qu'il n'y avait aucun doute à cet égard. Cette réponse va faire rebondir l'incident.

J'ai sous les yeux, fera remarquer Me de Moro-Giafferri, le rapport du médecin qui eut à examiner le cadavre de Pedinielli; or, il résulterait de ce rapport que la blessure qui devait tuer était un projectile de 35 à 36 millimètres; le projectile n'a pu être tiré par le revolver dont nous venons de parler; il ne pouvait provenir que d'un fusil chargé à balle ou à chevrotine; or, une seule personne avait un fusil : c'était Mozziconacci.

Un dialogue assez vif s'engage alors entre le président et le défenseur; il est enfin décidé que l'incident aura une suite demain; on aura recours aux lumières d'un docteur en médecine et l'audience est levée. Il est 19 heures.

CH. DEFFÈS.

BULLETIN MÉTÉOROLOGIQUE

DE L'OFFICE NATIONAL

I. — *Le temps du 1er au 2 février, à 7 heures*

Maxima: Saint-Raphaël +14°; Perpignan, Marseille-Marignane 12°; Bayonne 9°; Brest 8°; le Havre 7°; Calais-Saint-Inglevert, Toulouse 6°; Valenciennes, Rennes, Nantes, Clermont-Ferrand 5°; Tours, Dijon, Strasbourg 4°; Paris-Saint-Maur, Nancy 3°; Angoulême, Besançon 2°; Lyon 1°.

Minima: Calais-Saint-Inglevert, le Havre +5°; Brest, Perpignan 4°; Toulouse 3°; Valenciennes 2°; Rennes, Tours, Nantes, Bordeaux 1°; Paris-Saint-Maur, Royan-la Coubre, Bayonne, Saint-Raphaël 0°; Nancy —1°; Lyon, Clermont-Ferrand —2°; Dijon, Strasbourg —3°; Marseille-Marignane —4°; Besançon —5°.

Etat de la mer le 2 février, à 7 heures: la Hague, Ouessant, Royan-la Coubre, Socoa, belle; le Havre, calme; Calais-Saint-Inglevert, Sète, peu agitée; Saint-Raphaël, agitée.

Pluie des 24 heures, le 2 février, à 7 heures: traces, Abbeville; 1 mm., Saint-Inglevert.

II. — *Situation générale le 2 février, à 7 heures*

Une zone de basses pressions couvre le nord-ouest de la Russie (1,005 mb) et s'étend à la Finlande et au nord de la Scandinavie. Un faible maximum de 1,012 mb a envahi l'océan Glacial. Un vaste anticyclone persiste sur le reste de l'Europe, avec maximum de 1,043 mb sur l'Irlande. A Paris, 1,036 mb. Une hausse centrée sur la Finlande (+29 mb) couvre la Scandinavie et la mer du Nord. Une baisse intéresse les autres régions avec maxima de —20 mb sur la Roumanie et de —5 mb entre l'Islande et la Norvège. Les perturbations contournent par le nord le maximum anticyclonique.

III. — *Evolution probable de la situation jusqu'au 3 février, à 18 heures*

Le 3 février, à 7 heures, la hausse actuellement centrée en Finlande sera centrée sur les Pays baltes (+15 mb). Une autre hausse envahira le nord de l'Europe avec maximum de +5 mb vers les parages sud de Jan-Mayen. Une vaste baisse couvrira le reste du continent avec maxima de —10 mb sur les Balkans, de 8 mb sur la Scandinavie et de 5 mb en Islande. Le bord du système nuageux qui accompagne la baisse de Scandinavie intéressera le quart nord-ouest de la France.

En conséquence, en France, pour la journée du 3 février:

a) Vent. — Dans la moitié nord: variable faible. Ailleurs: secteur nord-est faible ou modéré.

b) Etat du ciel. — Dans le quart nord-est: ciel brumeux, trois quarts couvert ou couvert, avec quelques pluies faibles. Dans les autres régions: ciel brumeux, demi-couvert.

c) Température. — Dans toutes les régions: en faible hausse.

Région parisienne:

IV. — *Prévisions pour la soirée du 2 et la nuit du 2 au 3 février*

Vent variable faible, ciel brumeux, trois quarts couvert ou couvert, un peu de pluie fine. Même température.

V. — *Prévisions pour la journée du 3 février*

Vent variable faible, ciel brumeux, trois quarts couvert ou couvert, un peu de pluie fine. Température en faible hausse.

FEUILLETON DU *Temps*
DU 3 FÉVRIER 1932

LA MUSIQUE

A L'ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE : représentation de la version originale de « Faust », opéra en cinq actes de Jules Barbier et Michel Carré, musique de Charles Gounod.

De tous côtés, on se prépare à célébrer le centenaire de la mort de Gœthe. Le directeur de l'Opéra a voulu contribuer d'une manière originale à ces solennités commémoratives. Il nous a restitué, dans sa version primitive, le *Faust* de Gounod. On ne distingue pas tous les motifs de sa dernière entreprise. Espérait-il honorer de plus près le génie de Gœthe en même temps que l'âme mélodieuse de Gounod? C'est peu probable. La première forme de l'opéra de Gounod s'écarte au moins autant que la seconde des inspirations du maître de Weimar.

Et Dieu sait si les librettistes Jules Barbier et Michel Carré en ont pris à leur aise et défiguré, raboté, farci le profond poème gœthéen! On ne peut vraiment établir aucun rapprochement entre le livret d'opéra de *Faust* et la haute création d'esprit de Gœthe. A quelle préoccupation répondait donc le travail de résurrection de M. Jacques Rouché? A-t-il cherché à attirer de nouveau l'attention publique trop endormie sur le chef-d'œuvre de Gounod? Ou n'a-t-il eu en vue que pure satisfaction d'investigateur curieux et de dilettante amusé?

Dans ses *Mémoires d'un artiste*, Gounod nous a raconté lui-même dans quelles conditions il composa la partition de *Faust* : « En 1856, je fis connaissance de Jules Barbier et de Michel Carré. Je leur demandai s'ils seraient disposés à travailler avec moi et à me confier un poème; ils y consentirent avec beaucoup de bonne grâce. La première idée sur laquelle j'attirai leur collaboration fut *Faust*. Cette idée leur plut beaucoup... Notre projet sourit à M. Carvalho et aussitôt mes deux collaborateurs se mirent à l'œuvre. » Jules Barbier et Michel Carré avaient déjà fait représenter au théâtre du Gymnase une adaptation de *Faust*, dont Frédérick Lemaître était le principal interprète.

Gounod venait de terminer dans l'enthousiasme une bonne moitié de sa partition lorsqu'on annonça un nouveau drame tiré du chef-d'œuvre de Gœthe et qui devait être joué sur la scène de la Porte-Saint-Martin. Le musicien, éconduit par Carvalho et par Alphonse de Royer, directeur de l'Opéra, fut obligé de s'arrêter au plein milieu de sa composition. Dans l'intervalle, il donnait, non sans succès, au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, *le Médecin malgré lui*. Le *Faust* de la Porte-Saint-Martin ayant subi un échec, Gounod revint à son premier projet.

Les études de *Faust* commencèrent sous la direction de Carvalho au mois de septembre 1858. Ugalde avait été pressentie pour le rôle de Marguerite; elle préféra se montrer dans *la Fée Carabosse*, de Victor Massé. Le rôle de Marguerite revint à Mme Miolan-Carvalho. La première représentation eut lieu le 19 mars 1859. Quelques jours avant cette soirée, on s'aperçut après six mois de répétitions que l'exécution de l'ouvrage exigeait plus de cinq heures. On supprima au second acte un trio entre Faust, Siebel et Wagner, au troisième, un duo entre Marguerite et Valentin, au quatrième, la romance chantée par Siebel, au cinquième, un passage du duo entre Marguerite et Faust. Si donc M. Jacques Rouché avait voulu nous faire entendre la version originale du *Faust* de Gounod, la représentation aurait dû commencer à six heures et demie pour se terminer à minuit.

Par ailleurs, le directeur actuel de l'Opéra a été contraint de renoncer au décor de la scène de l'église. Cette scène s'est déroulée sur la place publique, devant l'église et non à l'intérieur de l'église, comme le voulaient les auteurs. On a disposé, en effet, de trop peu de temps pour effectuer le changement de décors. Carvalho avait tourné la difficulté en faisant la transformation à vue. La toile figurant le parvis de l'église sur la place publique était rabattue et Marguerite se trouvait du coup transportée sous la nef du sanctuaire. Cette manœuvre ingénieuse de la machinerie avait même été fort admirée par les spectateurs des premières représentations... La machinerie présente de l'Opéra serait-elle inférieure à celle du vieux Théâtre lyrique du boulevard du Temple?

Le caprice d'érudition de M. Jacques Rouché en ce qui concerne *Faust* doit pour le moins nous remettre dans l'état d'esprit et nous replacer au vrai point de vue du public de 1859. Après tant d'années de grande célébrité, le chef-d'œuvre lyrique de Charles Gounod ne rayonne plus de tous ses traits; il est devenu un modèle académique d'une nuance précieuse mais déjà pâlie. Il y a soixante-treize ans, cette partition avait son originalité hardie et qui s'opposait à la musique régnante. Camille Saint-Saëns, passionnément attaché à Gounod, a fort bien montré les côtés neufs et osés de la musique de *Faust*. La scène lyrique était alors occupée par Rossini, Meyerbeer, Halévy, Hérold, Auber, Adolphe Adam, Haydn Mozart, Beethoven, Berlioz et Richard Wagner étaient pour ainsi dire inconnus du grand public qui ne s'enchantait que d'airs détachés, fades et roucoulants, de ses fournisseurs habituels.

L'apparition de *Faust*, où perçait un certain amour de la nature et de la vérité, où l'instrumentation reprenait couleur et richesse, où la musique, enfin, retrouvait ses droits jusque-là piétinés par les compositeurs de théâtre, rencontra de fortes résistances. « Le succès de *Faust*, a dit Gounod lui-même, ne fut pas éclatant... Aucun des ouvrages que j'avais écrits avant *Faust* ne pouvait faire attendre de moi une partition de ce genre; aucun n'y avait préparé le public. Ce fut donc, sous ce rapport, une surprise... Quant à la partition, elle fut assez discutée pour que je n'eusse pas grand espoir d'un succès... » (1). Les critiques furent partagés. A la *Revue des Deux Mondes*, à l'*Illustration*, à la *Gazette musicale*, on discuta âprement la valeur de ces « cinq actes si cruellement bourrés de musique ». Par contre, Hector Berlioz et Paul de Saint-Victor envisagèrent, en grands artistes clairvoyants et laborieux, toute la portée de l'œuvre qui venait de naître.

Le public de la première représentation ne s'enthousiasma que pour le chœur des vieillards, au premier acte, qui passe aujourd'hui à peu près inaperçu, et pour le chœur des soldats, au quatrième acte. L'acte du jardin, d'une éloquence mélodieuse si pénétrante et dont la beauté est reconnue et admise de tous les compositeurs, même modernes, ne produisit aucune impression sur l'esprit des auditeurs. Gabriel Fauré et M. Maurice Ravel nous ont souvent dit le ravissement qu'ils éprouvaient à la lecture de ce passage de la partition. Le lendemain de la première représentation, Berlioz en avait écrit ainsi : « Cette belle scène eût pu être mieux disposée pour la musique par les auteurs du libretto; telle qu'elle est, le compositeur l'a supérieurement rendue. Rien de plus doux que l'harmonie vocale, si ce n'est l'orchestration voilée qui l'accompagne. Cette charmante demi-teinte, ce crépuscule musical caressent l'auditeur, le charment, le fascinent peu à peu et le remplissent d'une émotion qui va grandissant jusqu'à la fin. Et cette admirable page est couronnée par un monologue de Marguerite à sa fenêtre, où la passion de la jeune fille éclate à la péroraison en élan de cœur d'une grande éloquence. C'est là, je crois, le chef-d'œuvre de la partition. » Il y a là, de la part du musicien des *Troyens*, une délicate promptitude à sentir sinon à s'exprimer. Son attitude est d'autant plus généreuse qu'il s'était attaqué treize ans auparavant, au même sujet, avec *la Damnation de Faust*.

Peu de temps après la première représentation de *Faust*, éclatait la guerre d'Italie. L'œuvre de Gounod ne faisant plus recette fut retirée de l'affiche pour ne reparaître qu'au début de la saison suivante. Elle ne fut reprise par Carvalho qu'en 1862, au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet. Pendant cette interruption, grâce aux efforts de l'éditeur Paul de Choudens, *Faust* avait été joué un peu partout à l'étranger. Pourtant, à Paris, le succès n'en fut décisif qu'en 1868, à l'inauguration de la salle Ventadour par Carvalho. L'année suivante, dix ans exactement après la première représentation, *Faust* était enfin remonté à l'Opéra de la rue Le Peletier. Le compositeur y avait ajouté un grand ballet de sept mouvements au dernier acte; il avait également étendu le rôle de Méphistophélès confié à la célèbre basse Faure. Jules Barbier et Michel Carré épurèrent et mirent en vers le dialogue parlé et Charles Gounod l'orna d'une nouvelle musique. Ainsi restauré, *Faust* éblouit son monde. Déjà exécuté trois cent dix-sept fois aux théâtres lyriques du boulevard du Temple, de la place du Châtelet et de la rue Ventadour, il devait bientôt atteindre la cinq centième représentation. C'est actuellement l'ouvrage le plus souvent joué du répertoire. Il est toujours sous le vent de la fortune. Hier comme aujourd'hui il continue de faire le maximum.

En nous rendant l'ancien texte de *Faust* dans son genre bâtard et factice, M. Jacques Rouché semble en quelque sorte s'opposer au courant incessamment grossi de la faveur publique. Il faut bien le dire, on éprouve une impression de froissement pénible à l'audition de cette version primitive, qui désappointera les fidèles les plus fervents. Les plaisanteries dont est entouré le malheur de Marguerite, l'emphase déclamatoire, le fatras de l'arrangement scénique sautent aux yeux.

Les librettistes n'avaient pas en 1859 les coudées franches au Théâtre-Lyrique. Les scènes musicales autres que celles de l'Opéra avaient pour obligation de ne représenter que des pièces dont les partitions devaient être entrelardées de dialogue parlé. Si habiles que fussent les librettistes, ils étaient soumis au milieu où ils donnaient leurs ouvrages et ne pouvaient faire autrement que rester dans l'ordre de la tradition. Avec le grand sujet génialement développé par Gœthe, ils devaient composer une pièce dans la formule hybride de l'ancien opéra-comique. Il fallait enclore dans ce cadre resserré tout ce que Gounod avait de hardi dans les conceptions.

Ce retour au point de départ ne peut en vérité être d'un véritable intérêt. On ne saurait tolérer sous cette forme une œuvre qu'on continue de considérer à juste titre comme le modèle et le type de l'opéra.

En abordant *Faust* dans la partition originale, est-on plus à même d'apprécier les effusions dont l'âme de Gounod débordait? Certes non. On distingue bien que le compositeur s'est nourri des œuvres de Mozart, de Schubert, de Mendelssohn et de Schumann. Son émotion sincère, sa poésie vibrante et tempérée d'agrément, son feu de coloriste, sa dévotion impétueuse, ses élancements de pur amour, disparaissent un peu sous les artifices dramatiques. On comprend que la partition ainsi attifée ait subi le premier soir une demi-défaite. D'ailleurs, le ballet fantastique du dernier acte manquait encore; il est devenu l'une des principales attractions de l'ouvrage. Le sujet de *Faust* ne pouvait convenir d'aucune sorte à la confection d'un opéra-comique. Gounod et ses collaborateurs ont ingénieusement agi en sortant de cette perspective bornée pour replacer leur drame dans le grand cadre exigé.

Les érudits ont pu seuls s'émouvoir à l'audition du chef-d'œuvre lyrique pris à sa première saison. Il leur était facile de se donner l'illusion d'appartenir à une commission d'histoire musicale. Les autres spectateurs se croyaient mystifiés; ils semblaient dépaysés, surpris par cet essai de musicologie en action. L'opéra de Gounod devenait méconnaissable, tant il y avait d'excès dans les défauts et les imperfections. La pièce paraissait revenue à cette farce jouée par des marionnettes que Gœthe vit pour la première fois à Strasbourg et qui est à l'origine de son admirable poème.

Ne rejetons pas toutefois les lumières qui nous viennent de cette exhumation. La scène de l'église est évidemment mieux à sa place avant la scène de la mort de Valentin. D'autre part, le premier tableau du quatrième acte, « la chambre de Marguerite », ne devrait pas, comme on fait à présent, être supprimé en entier. Si la romance caressante de Siebel n'ajoute rien à la gloire de Gounod, la complainte de Marguerite « Il ne revient pas » est une page de la plus haute inspiration et digne d'être égalée à l'ineffable *Marguerite au rouet* de Schubert dont elle est si proche. Il y a un quart de siècle cette mélodie subsistait encore. On nous en a privés, on ne sait trop pourquoi, aux représentations qui ont suivi.

Mlle Mignon Nevada, qui a remplacé au dernier moment Mlle Fanny Heldy, tenait sans grande fermeté le rôle de Marguerite. On se rappelle que sa mère s'était publiquement convertie sous la pieuse influence de Gounod. Sans doute est-ce en souvenir de Mme Nevada que nous retrouvons aujourd'hui sa fille sous les traits de Marguerite. Mlle Nevada, fort empêtrée dans le texte parlé, a chanté avec goût et grâce. M. Villabella n'a pas été plus heureux quand il s'est attaqué au dialogue. Par la largeur et l'éclat de son ténor, il a fait excuser cette faiblesse. Du moins, M. Pernet a été comédien souple et chanteur vaillant sous le ridicule justaucorps de Méphistophélès. Mlle Yvonne Gervais a détaillé d'une voix exquise les romances de Siebel. M. Singher s'est donné toutes les peines du monde pour animer le rôle de Valentin où il est inférieur à M. Endrèze. Mme Montfort a tracé un premier portrait assez vivant de dame Marthe. Enfin, M. Henri Büsser, fort ardent à la recherche, nous a indiqué avec force et esprit ce qu'il y a de curieux dans la forme primitive de la partition de Gounod.

Malgré tout ce zèle d'amateurs de première édition, *Faust* perd de sa puissance de souffle lorsqu'il nous est montré avant sa métamorphose. La méthode inquisitive qu'on vient de lui appliquer ne lui réussit guère. La mémoire de Gounod ne saurait profiter par aucun côté de ce moule préparatoire qui, pour nous, est définitivement brisé. Comment être touché encore de la beauté schumannienne de l'acte du jardin quand on a écouté ces répliques peu engageantes de dame Marthe et de Méphistophélès : « Je n'aurais pas dû quitter Marguerite. Ce jeune seigneur est capable de l'enjôler !... — Il est temps d'y penser ! — Ces jeunes filles ont si peu d'expérience. — Moins que les veuves, assurément ! — Oh ! les hommes !... — Et les femmes, donc ! » Tout le dialogue parlé est pareillement traversé de badinages, de grivoiseries et de railleries dont le tour est singulièrement étranger à l'ironie gœthéenne.

Le malheur veut que ces frétillantes scènes de comédie soient présentement jouées par des chanteurs dont la diction est bizarre et sans expérience. Les situations du drame deviennent de cette manière complètement burlesques. *Faust*, où Eckermann voyait « des abîmes de corruption humaine et de perdition », ressemble à je ne sais quelle fantaisie bouffonne, à une historiette piquante, à une parodie salace et négligée du chef-d'œuvre de Gœthe. Etrange manière de participer par cette reproduction caricaturale aux fêtes du centenaire du grand écrivain allemand.

Approuvons M. Jacques Rouché de couper court à cette série de représentations. Peut-être ne nous a-t-il égarés dans cette promenade archéologique que par accident ou par mégarde. La perturbation n'a été que superficielle. Il est vraiment inutile d'appuyer de cette façon sur le délabrement de la formule du théâtre lyrique. Abandonnons le vieux texte dans sa poussière. *Faust*, qui a ravi des auditeurs de toutes sortes et qui a conquis le monde, ne nous peut être offert que tiré de sa gangue et avec les éléments qui entrent pour une part essentielle dans son triomphe.

HENRY MALHERBE.

Charles Gounod : *Mémoires d'un artiste*, pages 207 et suivantes.