nes. On devine tout de suite que le mari va coucher avec l'amie de sa femme, et que l'ami du mari va proposer la même courtoisie à la dame qui aime trop son époux. C'est un chassé-croisé assez banal. Pourtant personne ne couchera, car voilà que l'histoire devient tragique, grâce à un truc très simple : la dame, cachée dans un petit salon, entend son mari donner rendez-vous à son amie pour le soir même. Elle se trouve mal, évidemment, mais elle reprend ses sens pour donner, elle aussi, un rendez-vous dans la même chambre, à l'ami de son mari, qui insiste avec tant de mauvais goût pour la voir toute nue. Alors, c'est la scène finale où éclate la haute moralité de la pièce de M. Hervieu. Tous ces gens, qui auraient passé une nuit de délices si on n'avait pas découvert leur secret, s'avouent infâmes, pleurent et sont vraiment très drôles de lâcheté. Les deux amants qui, dix minutes auparavant, s'étreignaient et allaient tomber sur le lit tout préparé, ne songent plus maintenant qu'à expier leur crime d'intention : l'un prend le train immédiatement ; on ne le reverra jamais ; la petite femme, après avoir clamé que la vertu était le seul bonheur, se dispose à se donner la discipline. Et le mari, sans un regard vers celle qu'il désirait, emmène sa femme. Ils auront passé une nuit bien agréable.

« La seule moralité à tirer de cette histoire d'un goût douteux est qu'il ne faut pas se faire prendre. Et puis ceci encore, qu'il n'y a pas de trahison en amour : il ne faut pas essayer d'arrêter les impulsions des êtres, car l'intention vaut le fait. Alors, aussi bien aller jusqu'au fait.

« M. Hervieu ? Mais je me souviens, c'est lui qui voulait introduire l'obligation de l'amour dans le Code civil, au chapitre du mariage. Ce n'est pas pour lui une bagatelle. »

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

OPÉRA NATIONAL : *Les Bacchantes*, ballet d'après Euripide de MM. Félix Naquet et Bruneau, musique de M. Alfred Bruneau. — OPÉRA-COMIQUE : *La Danseuse de Pompeii*, opéra-ballet de M^{me} Henry Ferrare et M. Henri Cain, musique de M. Jean Nouguès, d'après le roman de M^{me} Jean Bertheroy.

Par une curieuse rencontre, il advint que, simultanément, nos deux scènes lyriques subventionnées nous convièrent à des spectacles évoquant les deux divinités qui régissent, selon les vieux Hellènes et Nietzsche, l'art intégral en sa double essence dionysiaque et apollinienne. Il est infiniment probable, toutefois, que ces Olympiens fameux ne se seraient guère sentis flattés de l'usage qu'on fit d'eux dans l'occurrence. On ne peut nier qu'à priori **Les Bacchantes** d'Euripide n'aient pu paraître se prêter volontiers à quelque affabulation chorégraphique, mais assurément pas jusqu'à la

caricature puérile que nous en offrit l'Opéra. Sans doute, il est de tradition immémoriale de s'emparer d'œuvres ou de chefs-d'œuvre consacrés par le temps pour en transporter le sujet dûment vulgarisé au théâtre en l'agrémentant de musique. Cependant ce procédé commode semble de plus en plus exiger un certain respect des intentions de l'auteur exploité et impliquer quelque culture corrélative afin de ne pas friser trop candidement le ridicule. Nul n'est obligé de se réclamer de Bacchus et d'Euripide pour confectionner un ballet, et, aux yeux d'un spectateur si peu averti que ce soit, il y a tout de même quelque chose de gênant à contempler la mystérieuse et tragique légende travestie en prétexte oiseux à entrechats, trémoussements et méli-mélo de quadrilles. Le profond symbolisme du mythe disparaît, niaisement galvaudé. Le meurtre de Penthée par Agavé, sa mère, possédée du divin délire, est remplacé par un cancan dansé par de souriantes personnes aux agréables cuisses, qui chatouillent les pectoraux de M. Yvan Clustine de dards inoffensifs. Au lieu du fils de Jupiter, radieux dans sa toute-puissance et sûr de soi en face d'un ennemi dont il veut cruellement se venger, M. Clustine nous présente, en Bacchus, un éphèbe mignon, inconsistent, efféminé jusqu'à quelque équivoque. Le Penthée brusque, capricant, pomponné, qu'incarne avec un comique inconscient M. Clustine, serait plus justement qualifié de pantin. Enfin, si on eut quelques raisons de louer le nouveau maître de ballet d'un progrès évident sur la banalité des évolutions antérieures à son engagement, celles où il semble désormais se complaire ne brillent pas par la variété, ne dénoncent manifestement pas la plus infinitésimale horreur du conventionnel induré, et aboutissent peut-être à l'excès à des tableaux vivants rappelant avec insistance les « apothéoses » cultivées par les bonnes vieilles féeries d'antan et dont un trop célèbre *Excelsior* s'obstina jadis à nous régaler à l'Eden de la rue Auber. Bref, *les Bacchantes* de notre Opéra constituent un spectacle artificiel et clinquant comme on en eut de tout temps l'habitude en la maison, et qui peut y paraître, au demeurant, fort acceptable, mais qui perd beaucoup plus qu'il ne gagne au titre dont il s'affubla. M. Alfred Bruneau, qui imagina fâcheusement cette falote adaptation de la tragédie d'Euripide, en a naturellement fait aussi la musique. On m'a assuré que celle-ci remonte à 1883 pour la plupart et, quoiqu'elle semble assez visiblement avoir été par endroits « retapée », la partition qui en résulte n'aurait pas plus offert quelque intérêt purement musical au jour de son origine lointaine qu'il n'en émane à l'heure actuelle. Même en laissant hors de propos la nature ostensiblement tartigrade aujourd'hui de l'art du musicien, on est forcé de constater que rarement M. Bruneau fut aussi médiocrement inspiré dans son invention mélodique, sans que son expérience des sonorités

orchestrales ait réussi dans ce domaine à quelque compensation tutélaire. A tous égards, il est permis de penser que M. Bruneau eût mieux agi en conservant en portefeuille un ouvrage trop évidemment incapable d'ajouter quoi que ce soit de flatteur à sa réputation.

§

Après Bacchus à l'Opéra, c'est Apollon qu'on trouve à l'Opéra-Comique, et sous un aspect auquel le théâtre ne nous a certes pas accoutumés. Le dieu splendide et rutilant de la lumière, démiurge de la beauté plastique et du rêve, le radieux souverain des neuf Muses, le galant amateur de nymphes enamourées, l'amant de Daphné, de Clymène, de Coronis et de Cassandre, nous apparaît exclusivement ici en tant que frère de la frigide et implacable Diane, déesse, comme on sait, de la chasse, mais aussi de la chasteté. Outre la troupe des desservants de son autel, le culte de cet Apollon spécial comporte, assistant le Grand Prêtre, des jeunes gens de noble extraction, désignés par l'appellation de « camille », terme qui, dans l'espèce, correspondrait au masculin de « vestale », avec toutes les conséquences qui s'ensuivent. **La Danseuse de Pompeï** nous conte l'aventure de l'un de ces camilles, l'adolescent Hyacinthe, rencontrant par un soir de vendanges empourpré Nonia, la ballerine, et y perdant son... camillage. Le dieu offensé manifeste son ire au cours d'un sacrifice, et le pauvre Hyacinthe est chassé du sanctuaire après avoir confessé publiquement son doux péché. Mais le supplice de Marsyas témoigne assez éloquemment de la sévérité des vengeances apolliniennes pour qu'on ne soit point étonné que le camille sacrilège ne s'en tire pas à si bon compte. Frappé d'une sorte de maladie de langueur, indifférent aux soins autant qu'aux distractions dont le comble sa famille opulente, tourmenté par son amour inguérissable et déchiré par de pieux remords, il finit par s'éteindre; épuisé, devant l'image du dieu féroce et dans les bras de la petite danseuse au désespoir. Ensuite, après les funérailles, on voit Nonia errer sous les cyprès, hagarde et solitaire; soudain elle monte sur la table de marbre du sépulcre et, « dans ses voiles lumineux, elle danse jusqu'à ce qu'elle tombe ». Cela compose, en somme, une histoire assez gentille en sa naïveté, et qui sans doute eût aisément paru fort poétique, n'étaient les inepties cocasses ou pénibles dont la virtuosité de M. Henri Cain sait paver les livrets où il collabore aussi bien que ceux de son cru. De plus, l'intrigue, en soi menue et toute psychologique, est délayée jusqu'à la ténuité suprême, éparpillée, hachée en épisodes, et en devient à peine intelligible à la scène. Mais tout ça n'a pas beaucoup d'importance, car on se convainc bien vite que le simulacre de pièce n'est ici, en réalité, qu'un prétexte à une succession de « ta-

bleaux vivants » où, éperdus de raffiné dilettantisme, un décorateur et un metteur en scène exceptionnels s'en sont donné à cœur joie pour le plaisir de ceux qui ne souhaitent que regarder. Le programme avait la coquetterie de reproduire les ruines qui servirent de modèle à M. Jusseaume ou, mieux, de thème à sa fantaisie érudite, et le sujet s'accusait particulièrement adéquat à la nature de son talent. Nous y gagnâmes la plus délicieuse résurrection de cet aboutissement de l'art grec exilé, comme en une oasis, parmi la brutale ou pompeuse massivité romaine ; de cet art un peu mièvre, mais exquis, de culture et de décadence, qu'on baptiserait volontiers le « Louis XVI » de l'antiquité, dont le style, épuré jusqu'à la limite extrême infranchissable sans dommage, reste noble aux carrefours populeux bordés de boutiques, délicat dans la somptuosité des palais et gracieux dans la majesté même du temple d'Apollon, aux degrés dominés par la statue gigantesque du Dieu. Durant son active carrière, M. Jusseaume s'est risqué aux genres les plus divers, et bien rarement sans bonheur. En se souvenant aujourd'hui de *Pelléas* et de mainte autre chose, on ne peut guère se tenir d'admirer l'abondance et la variété de sa production. Et il semble que le meilleur de son œuvre soit peut-être le plus caractéristique et accompli spécimen de l'art français de la décoration théâtrale, dont, malgré la capiteuse séduction des révélations slaves, les qualités de charme discret, de finesse, de sobriété élégante, bref de « goût » gardent un attrait savoureux, et à l'absence desquelles cette harmonieuse restitution pompéienne atteste assez évidemment que rien parfois ne saurait suppléer. Les tableaux « vivants » qui se déroulent dans ce merveilleux cadre ne ressemblent assurément pas à ceux de l'Opéra. Le « goût », encore ici, qui préside au choix et à la polychromie des costumes, à l'entrelacs des groupes et au galbe des attitudes, aux flamboiements limpides, diaprés ou glauques des lumières, les préserve de tout clinquant même en leur plus éblouissant éclat. Secondé, quasi-génialement, dans la chorégraphique espèce, par M^{me} Mariquita, M. Carré s'est vraiment cette fois surpassé. Montée ainsi, *la Danseuse de Pompei* évoque irrésistiblement le spectacle de quelque « Kinémacolor » idéal, dévidant les films de visions prestigieuses et vivantes, où les héros du drame superflu et son action indifférente ou négligeable semblent seuls introduire un élément factice et encombrant. Et même, afin que rien ne manque à l'illusion, ce spectacle est accompagné d'une musique tout juste comparable au pire de ce qu'on peut entendre aux séances Gaumont, Pathé et concurrents consorts. Et ceci peut induire en quelques réflexions. De beaux décors et des tableaux vivants, si réussis soient-ils, est-ce là ce qu'on doit attendre de notre Opéra-Comique ? Il est trop évident que les subventions, dont nous, contribuables, dotons par l'intermédiaire de l'Etat nos deux scènes lyri-

ques, ne sauraient avoir pour objet un simple et dispendieux amusement. Elles ne se justifient que par un but de culture artistique, et c'est un point sur quoi on ne peut s'empêcher d'être musicalement de plus en plus déçu à la salle Favart. On dirait qu'une obscure et certes inconsciente volonté s'y évertue de résister aux tendances les plus élevées de l'évolution féconde qui, depuis plus d'un quart de siècle, a profondément transformé la réceptivité de nos auditeurs mélomanes. Alors que l'œuvre de Wagner est aujourd'hui le fond du répertoire de l'Opéra, celui de l'Opéra-Comique a pour piliers de désuets ou industriels amuseurs, dont les ouvrages sont les plus propres à corrompre ou à enlizer la sensibilité inavertie de la foule. A la *Tétralogie*, à *Tannhaeuser*, *Lohengrin*, à *Tristan* et aux *Maitres Chanteurs*, il répond imperturbablement par *Lakmé*, *Manon*, *Carmen*, *Werther* et la *Tosca*, à moins que ce ne soit la *Cavalleria* ou *Pailleuses*, qui se succèdent sans relâche sur une affiche de laquelle disparaît *Fervaal* et peut-être *l'Heure espagnole*, et où *le Vaisseau-Fantôme*, *Pelléas*, *Ariane et Barbe-bleue* ne se glissent qu'à la dérobée. Avec les *Contes d'Hoffmann*, *Mignon* et les *Noces de Jeannette*, on pourrait se croire revenu au temps de Carvalho. La musique pourtant a fait quelque chemin depuis, chez nous comme ailleurs. Et le plus dépitant de l'affaire, c'est que, précisément par son art de la mise en scène, qui lui garantit à bien peu près toujours et pour n'importe quoi le succès, M. Carré serait mieux qualifié que quiconque pour concourir précieusement à l'éducation graduelle du grand public, en élaguant le rebut suranné de l'ancien répertoire et en imposant peu à peu des œuvres de musicalité véritable, de beauté haute et forte ou d'aspirations novatrices. Au lieu de cela, sa dévorante et méritoire activité paraît se disperser au hasard de velléités dont on discerne mal, musicalement, les intentions ou les motifs. Il serait intéressant, par exemple, d'entendre à l'Opéra-Comique, auquel il irait comme un gant, le verveux *Benvenuto* de Berlioz qu'on réclame ; et c'est l'avortement sénile des *Troyens* dont la reprise est annoncée. Il est cruel de songer que notre second théâtre lyrique semble être voué à perpète à la presque exclusive Trinité Bizet, Delibes et Massenet brochant sur le vérisme transalpin. Mais puisque M. Carré ne redoute ostensiblement pas les importations étrangères, il pourrait s'adresser quelquefois autre part qu'en Italie. Pourquoi ne s'empare-t-il pas de *Boris Godounoff*, ce chef-d'œuvre abandonné par l'Opéra ? Et, si celui-ci le devança pour *Salomé*, il lui reste *Elektra*, *le Cavalier à la Rose*, et même *Feuersnot* dont je puis parler librement, car, si j'en ai traduit le poème, je n'ai pas un centime à toucher sur les tantièmes éventuels. M. Carré accordera sans doute que Moussorgsky et Richard Strauss sont des musiciens qui valent bien MM. Mascagni, Puccini et même

Leoncavallo. On ne saurait sans injustice reprocher à M. Carré la fréquente médiocrité des ouvrages nouveaux que son cahier des charges lui prescrit de monter chaque année, et qui sont évidemment trop nombreux pour pouvoir être tous des chefs-d'œuvre ; mais parmi la foison croissante de la production contemporaine, il est bien obligé de choisir, — et on a l'impression que ce choix soit peu souvent déterminé par des raisons avant tout musicales et que d'autres considérations y interviennent dangereusement peut-être. De plus en plus, à l'Opéra-Comique, on éprouve le sentiment vague que la musique soit inconsciemment tenue pour un élément accessoire dans un spectacle à la splendeur ou originalité duquel tout est subordonné. On en arrive même à craindre que la passion de la mise en scène puisse à l'occasion entraîner une commande hâtive, sur le vu d'un livret, à quelque fabricant de partitions à la douzaine. Sans doute on erre ou, pour le moins, on exagère. Cependant la représentation de *Don Juan* dévoila récemment la réalité du péril à quoi un tel état d'esprit expose les plus purs chefs-d'œuvre. Et, en présence de pareils dénouements, on se prend à rêver, avec M. Lalo, d'un théâtre uniquement dédié à la musique ; où on ne viendrait que pour elle ; où on n'en entendrait que de la vraie, dans des décors modestes si on veut, mais d'un « goût » d'autant plus sûrement artistique en l'occurrence, avec une mise en scène d'une simplicité justement expressive, auxiliaire fidèle et respectueuse de l'œuvre d'art, au lieu de s'en servir afin de briller pour soi-même. Inutile d'ajouter que, dans un semblable théâtre, on n'aurait jamais eu l'idée de jouer *la Danseuse de Pompeï*.

JEAN MARNOLD.

ART

Le IX^e Salon de la gravure en couleurs (Georges Petit). — L'Exposition des Boursiers de la Seine (Grand Palais). — Les Ironistes de la femme (Galerie la Boétie). — Exposition Désiré (Galerie Druet). — Exposition Thiesson (Galerie Vildrac). — Rétrospective Henri Rousseau (Galerie Bernheim-Jeune).

Au **Salon annuel de la gravure** en couleurs, parmi des œuvres d'une bonne moyenne et d'une belle tenue, presque toutes au moins d'un métier sûr, quelques très belles choses.

L'admirable souplesse de J.-F. Raffaëlli va des pittoresques anecdotes de la rue de Paris, à la largeur du paysage de la *Route ensoleillée*. Rien de mieux vu que cette petite page, *Sous la pluie*, avec toute la grelottante détresse des miséreux dont Raffaëlli fut le grand imagier, rien de plus élégant que cette jolie scène à *la Toilette*, d'une si nerveuse et si sobre vision. Le diplôme gravé pour les amis de Paris, *au quai de la Tournelle*, synthétise la vie agile qui se meut parmi les vieilles pierres d'un Paris presque sévère, mais qu'égaient