

De même il écrit, pour bien caractériser l'indépendance et le désintéressement du génie : « ni Mozart, ni Molière, ni Racine, ne devaient avoir de sottes préférences, ni de sottes antipathies ».

Nous retrouvons une comparaison non moins curieuse, toujours à propos de Mozart, chez un contemporain de Delacroix, Gounod, que les opéras du maître allemand faisaient presque tomber en pâmoison. Encore enfant il assiste, avec sa mère, dans une petite loge des quatrièmes aux Italiens, à une représentation de *Don Giovanni*.

« Dès le début de l'ouverture, je me sens transporté par les solennels et majestueux accords de la scène finale du Commandeur dans un monde absolument nouveau... Je fus pris d'un tel effroi que ma tête tomba sur l'épaule de ma mère... « Oh! maman, quelle musique! c'est vraiment la musique... »

Il semblait au jeune dilettante qu'entendre *Don Giovanni* après *Otello*, c'était « passer du contact des maîtres vénitiens à celui de Raphaël, de Léonard de Vinci, de Michel-Ange... »

Cette soirée aux Italiens avait laissé Gounod sous l'impression de sensations tellement exquis, que longtemps après, en 1839, quand sa mère voulut le récompenser de son prix de Rome, elle lui donna la grande partition de *Don Juan*.

Ce fut également du haut des régions paradisiaques que Gounod entendit pour la première fois cet opéra de *la Flûte enchantée* qui faisait les délices d'Eugène Delacroix. A peine sorti de l'école de Rome, il avait entrepris le voyage d'Allemagne. De passage à Vienne, il était entré, le soir, au Grand-Théâtre, où la modicité de sa bourse ne lui permettait pas d'occuper les premières places. Il n'en resta pas moins émerveillé. L'exécution était excellente. Otto Nicolai dirigeait l'orchestre; M^{me} Hasselt-Barth tenait le rôle de la Reine de la Nuit et Staudigl celui de Sarastro, Staudigl avec son admirable voix et sa méthode plus admirable encore. Gounod fit passer sa carte au directeur, qui, très courtoisement, dans l'intervalle d'un entr'acte, le présenta aux acteurs sur la scène. Ce fut à cette circonstance qu'il dut d'entrer en relations avec le comte Stockhammer, président de la Société Philharmonique, qui fit exécuter dans l'église Saint-Charles la messe de Rome du jeune compositeur. Gounod y gagna en outre la commande d'un *Requiem*, qui fut chanté le 2 novembre suivant dans la même église.

N'oublions pas de citer parmi les fanatiques de Mozart le baron de Trémont, qui affirme avoir fait connaître le premier les quatuors du maître. Il avait réuni chez lui Rode, Auber, Lamarre et Baillot : celui-ci « fit la grimace » quand il fallut déchiffrer cette musique nouvelle pour lui. On comprend de reste que sa résistance ne fut pas de longue durée et que bientôt le quatuor formé par le baron de Trémont se mit de grand cœur à l'œuvre.

Notre devoir d'historien nous oblige de signaler une ombre à ce clair tableau.

Dans *Choses Vues* (1), Victor Hugo n'écrit-il pas (il est vrai qu'il passa toujours pour un musicophobe) que le *Requiem* de Mozart, « joué pour le retour des cendres de Napoléon », n'a produit aucun effet, que « c'est une musique ridée »?

Ah! si Gounod avait entendu un tel blasphème!

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉES.

SEMAINE THÉÂTRALE

OPÉRA-COMIQUE. *Grisélidis*, conte lyrique en trois actes, avec un prologue, poème d'Armand Silvestre et M. Eugène Morand, musique de M. J. Massenet. (Première représentation le 20 novembre 1901.)

La Fontaine disait :

Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde.

mais le nouveau n'est pas toujours absolument neuf, et la séduisante *Grisélidis* que l'Opéra-Comique vient de nous offrir en est une preuve

convaincante. C'est assurément une œuvre nouvelle que cet opéra écrit par M. Massenet sur un livret charmant que le regretté Armand Silvestre et son compagnon M. Eugène Morand ont tiré pour lui du joli « mystère » que, voici dix ans, ils donnaient tous deux à la Comédie-Française. Mais le sujet lui-même, bien que de naissance essentiellement française, était loin d'être inédit, puisqu'on en fait remonter l'origine à plus de neuf cents ans, c'est-à-dire en plein moyen âge. Marie de France, le gentil poète en langue d'oïl, paraît être la première qui, dès le treizième siècle, s'est inspirée de la légende populaire, et on en trouve le récit sous ce titre : *le Lai du Frêne*, dans son recueil de lais et de fabliaux intitulé *Ysopet*; Boccace ensuite l'immortalise en italien dans son *Décameron* (dixième journée), tandis que Geoffroy Chaucer s'en empare en Angleterre; Pétrarque à son tour la raconte en latin, et elle ne revient en France qu'après plus de trois cents ans, avec notre aimable Perrault, qui prélude à ses jolis contes de fées en prose : *le Petit Poucet*, *le Chat botté*, etc., par un conte en vers intitulé *la Marquise de Saluces* ou *la Patience de Grisélidis*, plus connu depuis lors sous la simple appellation de *Grisélidis*. Enfin, au dix-huitième siècle, Hamilton d'un côté, Imbert de l'autre, reprennent, en prose, le sujet de Grisélidis et le traitent chacun à sa manière. On a dit à tort que l'Opéra avait tiré un ballet de la légende; c'est une erreur, causée par une quasi similitude de nom. Le ballet de l'Opéra, dû à Dumanoir et Adolphe Adam et représenté le 16 février 1848, avait pour titre non *Grisélidis*, mais *Griseldis*, et son sous-titre : « ou les Cinq Sens », aurait dû suffire à éloigner toute supposition d'analogie. De fait, il n'y en a aucune entre ce ballet et la légende depuis si longtemps fameuse.

Ce n'est pas qu'on n'ait essayé de transporter au théâtre ce sujet devenu si populaire. Sans parler de « *Grisélidis* ou *la Marquise de Saluces*, histoire mise par personnages et rimes, l'an 1395, par J. Bonfons », on connaît une comédie en cinq actes et en vers de M^{me} de Saintonge, *la Griselde* ou *la Princesse de Saluces*, qui fut jouée et imprimée à Dijon en 1714. Dans le même temps, c'est-à-dire en 1717, on jouait en Italie une tragi-comédie intitulée *Griselidis*. Un siècle et demi se passe, et nous voyons représenter à Naples, sur le théâtre Nuovo, le 6 janvier 1878, *Griselda*, o *la Marchesana di Saluzzo*, opéra semi-sérieux, livret de M. Enrico Golisciani, musique de M. Oscar Scarano, et enfin, le 3 mars 1898, on joue au théâtre municipal de Troppau *Griselidis*, « mystère », paroles de M. O. Mayer, musique de M. Clément Frankenstein, qui est une imitation bien évidente du « mystère » de MM. Armand Silvestre et Eugène Morand.

On sait la légende, telle que Perrault l'a recueillie. Le comte de Saluces rencontre aux champs, dans une chasse, une jeune bergère, Grisélidis, dont la beauté l'éblouit à tel point qu'il en fait sa femme et l'épouse. Mais ce comte, être bizarre, dur et ombrageux, ne tarde pas, sous prétexte d'éprouver la patience et les vertus de celle à qui il a donné son nom, à la rendre aussi malheureuse que possible. Il la confine et la tient d'abord étroitement enfermée dans ses appartements, lui refusant tout plaisir et toute distraction; il lui supprime ensuite ses bijoux, ses parures et ses ajustements; puis il lui enlève jusqu'à son enfant, dont peu après il lui annonce faussement la mort; non content de cela, il lui apprend bientôt qu'il la répudie pour se remarier, qu'elle ait donc à quitter le palais et à reprendre son ancien état; puis enfin il la rappelle pour l'obliger à servir celle même qui doit prendre sa place. Ce n'est qu'après cette dernière épreuve, où la patience de l'infortunée n'a pas faibli un instant, que, satisfait de son obéissance, le comte, avec son amour, lui rend son rang et sa situation.

En tête de son récit, Perrault place une dédicace à une demoiselle***, dédicace qu'il termine, après avoir fait ressortir la patience de son héroïne, par une épigramme un peu bien impertinente à l'adresse des Parisiennes :

En vous offrant, jeune et sage beauté,
Ce modèle de patience,
Je ne me suis jamais flatté
Que par vous de tout point il seroit imité;
C'en seroit trop, en conscience.
.....
Ce n'est pas que la patience
Ne soit une vertu des dames de Paris;
Mais, par un long usage, elles ont la science
De la faire exercer par leurs propres maris.

Les auteurs du « mystère » de la Comédie-Française transformé en livret d'opéra n'ont emprunté à la légende que son point de départ : le mariage du marquis avec la bergère Grisélidis, et un incident : l'enlèvement de son enfant, en le transformant lui-même. Ils ont introduit le fantastique dans l'action, en y plaçant le diable, et même la femme de celui-ci, et ils ont supprimé la persécution de l'époux sur l'épouse, en remplaçant, pour conserver l'intérêt de la situation, cette persécution par celle du

(1) VICTOR HUGO. — *Choses Vues*; C. Lévy, 1898-1899.

diable en personne. Je rappelle rapidement les faits, pour ceux de mes lecteurs qui n'auraient pas vu la pièce à la Comédie-Française.

En un prologue qui n'existait pas à la Comédie, nous voyons le berger Alain, attendant, dans la forêt, la venue de Grisélidis, dont il est épris et dont, avec enthousiasme, il vante la beauté. Paraît le marquis, qui, en chassant, vient d'entrevoir la chaste bergère. La voici elle-même, et le marquis, transporté à sa vue, lui demande aussitôt si elle veut être sa femme. Elle répond avec modestie qu'elle est sa servante et qu'elle ne peut que lui obéir. Le marquis la fait alors conduire au château, tandis qu'Alain est au désespoir.

Quelques années se passent et nous voici au premier acte, dans le château. Le marquis va partir pour la Terre Sainte, où il doit combattre les Infidèles, laissant sa femme et son fils sous la garde du prieur. Celui-ci émet des doutes sur la fidélité des femmes en l'absence de leurs époux. Le marquis répond qu'il ne redoute rien quant à la sienne, et le diable lui-même serait là... Aussitôt le diable se présente, un assez bon diable en apparence, hilarant et de joyeuse humeur, mais qui n'en est que plus redoutable, et qui raille le marquis sur sa confiance, en l'assurant qu'il n'est point de femme qui ne soit prête à pécher. Un pari s'engage alors entre lui et le marquis, qui le met au défi de faire fléchir Grisélidis et, pour lui prouver sa quiétude, lui donne en gage son anneau nuptial. Le diable parti, le marquis fait ses adieux à Grisélidis, embrasse son enfant, puis s'éloigne avec ses chevaliers.

Deuxième acte, une terrasse devant le château, en vue de la mer. Scène comique, querelle de ménage entre le diable et sa femme, qui se raccommodent à la seule pensée du mal qu'ils vont faire en s'efforçant de perdre Grisélidis. Tous deux se présentent à elle comme arrivant d'Orient et lui apportant des nouvelles du marquis. Grisélidis tressaille de joie, mais sa joie est de courte durée lorsque le faux Oriental lui apprend que la femme qui l'accompagne est une esclave qui a été précisément achetée par le marquis, que celui-ci doit l'épouser à son retour et qu'il ordonne, en attendant, que tout le monde lui obéisse et qu'elle soit la maîtresse au château. Incrédulité de Grisélidis, qui demande une preuve. Le diable alors lui montre l'anneau du marquis. L'infortunée, après un sentiment de révolte, courbe la tête et se soumet à ce qu'elle croit être la volonté de son époux. Ce n'est pas l'affaire du diable, qui pensait la mettre en fureur. Il essaiera d'un autre moyen. Il met Grisélidis en présence d'Alain, espérant qu'à l'aide des souvenirs il la fera faillir. Peine perdue. Malgré tous ses artifices, malgré toutes les embûches, la seule pensée de son enfant sauve Grisélidis. Alors le diable, pour se venger, lui vole son enfant et l'emporte.

Nous trouvons, au troisième acte, Grisélidis en son oratoire, priant devant le triptyque de sainte Agnès, qu'elle conjure de lui rendre son fils. Tout à coup, présage funeste, la statue de la sainte a disparu. C'est alors que, sous un nouveau déguisement, le diable vient encore la tenter, en lui donnant l'espoir de retrouver son enfant. Elle s'éloigne avec cet espoir, et bientôt voici le marquis de retour, surpris de ne point trouver Grisélidis. Le diable, toujours déguisé, lui insinue qu'en son absence sa femme a bien pu le tromper, et glisse le soupçon en son âme. Mais le marquis reconnaît son anneau au doigt de cet inconnu. C'est le diable, se dit-il. Et pourtant, si l'infâme lui disait la vérité!... Il doute encore quand reparait Grisélidis, ivre de joie de revoir son époux, et qui n'a pas de peine à se disculper. Mais elle lui apprend qu'on lui a volé leur enfant. Fureur du marquis, qui cherche une arme et va pour arracher une épée à une panoplie, lorsque toutes les panoplies disparaissent. La prière seule lui reste pour conjurer l'esprit malin. Il se jette à genoux avec sa femme devant le triptyque, et tous deux prient avec ferveur. Bientôt la croix placée devant l'autel se transforme en une épée flamboyante dont le marquis s'empare. Puis, nous dit le livret, « tous les cierges de l'oratoire d'eux-mêmes s'allument à la fois; au dehors, dans le clocher de la chapelle, les cloches sonnent l'allégresse; tout l'oratoire étincelle de lumière, et, d'un coup, le triptyque s'ouvre avec fracas, la sainte est de nouveau sur son piédestal, tenant l'enfant endormi devant elle. Les gens du château, les hommes d'armes, accourus, demeurent sur le seuil immobiles, bras levés et mains jointes, en extase ».

* * *

Tel est ce poème curieux, d'une saveur toute particulière, que ses auteurs avaient justement qualifié de « mystère » et qui, par sa nature, semblait précisément fait pour appeler et exciter l'inspiration d'un musicien. Outre son caractère mystique, le mélange très original de tendresse, de comique et de surnaturel fournissait à celui-ci tous les contrastes qu'il pouvait désirer et lui donnait la faculté de varier, avec ses moyens d'expression, toute la richesse des couleurs de sa palette. Nul autre, semble-t-il, ne paraissait plus apte que M. Massenet à tirer

d'un tel sujet tout le parti qu'il comportait, et je crois bien qu'il y a réussi à souhait.

Toute cette partition de *Grisélidis* est d'un bout à l'autre si mélodieuse, si *chantante*, si inspirée, que j'éprouve quelque difficulté à choisir, parmi les pages qui la composent, celles qui sont le plus dignes d'exciter et de retenir l'attention. Il est convenu aujourd'hui, pour une certaine critique, qu'il n'y a plus ni opéra ni opéra-comique, et que le premier doit être remplacé par le drame musical, le second par la comédie musicale. C'est une question de mots, bête comme toutes les questions de mots. Mais enfin, puisque quelques-uns veulent une transformation dans la forme lyrique, puisqu'ils prétendent absolument proscrire, avec le dialogue parlé, la division nette en morceaux séparés, puisqu'ils établissent comme un dogme la continuité du discours musical, il me semble que dans sa nouvelle œuvre M. Massenet, par un *mezzo termine*, a trouvé la véritable forme à adopter pour satisfaire les plus exigeants. Son discours ne s'interrompt jamais, mais il nous fait grâce de ces récitatifs insupportables, lourds, sans valeur et sans saveur, qui « ornent » certaines œuvres prétendues musicales que vous connaissez bien. Il écrit en réalité de véritables morceaux, car il y a, dans la partition de *Grisélidis*, des airs, des duos, des trios d'une forme précise, mais ces morceaux sont reliés entre eux non par les récitatifs amorphes dont je parlais, mais par des séries de phrases vraiment musicales, ayant un sens, une forme et un contour appréciables, qui chantent toujours, et qui parfois nous offrent des épisodes exquis, comme la délicieuse cantilène du marquis au premier acte : *Traiter en prisonnière Grisélidis!* dont la suavité est telle que la salle entière l'a redemandée tout d'une voix, comme le chant merveilleux de Grisélidis à son entrée au deuxième acte : *La mer, et sur les flots toujours bleus...*, chant d'une poésie pénétrante et d'une touchante mélancolie, dont la séduction est telle qu'on a voulu l'entendre aussi une seconde fois. En un mot, ce n'est plus ici de la musique désarticulée comme on nous en offre, hélas! trop souvent; non, cette musique-là a des muscles, elle a des nerfs, elle est vivante; elle est palpitante, c'est de la musique enfin, et elle nous mène loin des productions aussi nulles qu'irritantes de compositeurs qui remplacent le chant par du bruit, la mélodie par des cris et le sentiment dramatique par des éclats et une violence qui n'ont même pas l'excuse de la logique et de la vérité.

Le prologue, pour court qu'il soit, est à lui seul un enchantement pour les oreilles. Il l'est aussi d'ailleurs pour les yeux, et tout se réunit ici pour donner au spectateur une impression de poésie exquise. Le décor, la mise en action de ces personnages qui se parlent au milieu des arbres de la forêt, l'appel amoureux d'Alain, l'apparition de Grisélidis, l'extase du marquis à sa vue, le court dialogue qui s'établit entre eux sur une harmonie délicieuse, tout cela est d'une séduction qui vous transporte dans des régions inconnues. C'est le parfait dans l'idéal.

Le premier acte s'ouvre par une sorte de fabliau, d'un gentil tour archaïque, que chante Bertrade, la suivante de Grisélidis. A signaler ensuite l'ariette d'entrée du diable, sur un rythme gaillard et plein de franchise, la cantilène si touchante du marquis que j'ai déjà mentionnée et que M. Dufranne a dite avec un sentiment exquis, une autre phrase charmante du même : *Oiseau qui pars à tire-d'aile*, en fa majeur, d'un accent plein de mélancolie, enfin le serment de Grisélidis : *Devant le soleil clair*, accompagné d'abord par un seul violoncelle concertant avec la voix, puis, chaleureusement, par tout l'orchestre, pour se terminer *smorzando* avec le même procédé.

On peut dire du second acte qu'il ne laisse pas à l'oreille un moment de répit ou de distraction. Après l'air bouffe du diable, dont le dessin si franc se trouve en germe dans le joli entr'acte qui le précède, après son duo comique avec sa femme, plein d'entrain, de verdure et de vivacité, le contraste est frappant lorsqu'on voit Grisélidis descendre du château, s'asseoir sur la terrasse et, en contemplant la mer, exhaler sa mélancolie dans ce chant caressant et délicieux : *Il partit au printemps, voici venir l'automne*, que l'orchestre souligne avec tant de bonheur. Mais que dire ensuite de la prière que Grisélidis fait faire à son fils, tandis qu'on entend au loin les échos d'un chœur invisible, soutenu par les cloches de l'angelus? A cet épisode d'une douceur et d'une suavité angéliques succède la scène en trio de Grisélidis, du diable et de sa femme, divisée elle-même en plusieurs épisodes et dont l'ensemble est excellent. Puis, la nuit venue, nous avons l'évocation du diable, auquel, dans l'obscurité, répondent des voix invisibles, l'apparition et la valse des Esprits, tout un tableau étrange et fantastique dont la musique est pleine de couleur et de caractère et que suit bientôt la grande scène de la tentation entre Alain et Grisélidis, leur duo passionné, aux accents pleins de chaleur et d'émotion, jusqu'au moment où Grisélidis, qui semble près de succomber, est sauvée par l'arrivée de son enfant, qui la rend à elle-même et à la raison. Et enfin, pour terminer, l'enlèvement de l'enfant par le diable, les cris de la mère éperdue, ses appels

désespérés et la venue de tous les serviteurs accourant de tous côtés à sa voix et s'élançant à la poursuite du ravisseur. Tout cela est très beau musicalement, d'une inspiration et d'une facture magistrales, tous ces contrastes sont traités d'une façon saisissante, tout cela est d'un maître.

Le troisième acte est court. Il faut pourtant y signaler encore l'entrée du marquis, sa scène avec Grisélidis, puis leur phrase touchante en duo : *L'oiseau est tombé du nid*, et leur prière devant le triptyque de sainte Agnès.

Les paroles sont impuissantes à rendre certaines impressions. J'ai essayé de déterminer les miennes. Mais ce que je ne puis dire, c'est le charme de cette musique, c'est la séduction qu'elle opère sur l'esprit, c'est la volupté qu'elle procure à l'oreille. Comment faire comprendre la grâce de ces mélodies tantôt poétiques, tantôt pathétiques, tantôt souriantes, toujours savoureuses et substantielles ? Comment donner une idée de la finesse, de la fraîcheur, de la nouveauté, du piquant de ces harmonies ? comment surtout caractériser l'étonnante maîtrise de cet orchestre, sa variété, son éclat sans brutalité, sa sonorité sans bruit, cet orchestre à la fois substantiel et discret, toujours présent, toujours actif, avec des accointances de timbres délicieuses, cet orchestre vraiment prodigieux, qui n'empiète jamais sur les voix et dont on perçoit jusqu'aux moindres détails, sans que pourtant, un seul instant, on cesse d'entendre distinctement les paroles ?

La partition de *Grisélidis* est-elle un chef-d'œuvre ? On me l'a dit ; je n'en sais rien. Mais ce que je sais et ce que j'affirme, c'est que c'est une œuvre charmante, séduisante, vivante, *chantante* par-dessus tout, et pour ma part je m'estime satisfait de la joie profonde qu'elle m'a causée, de l'émotion qu'elle m'a procurée.

L'interprétation est à la hauteur de l'œuvre, et on ne saurait la souhaiter plus parfaite et plus homogène. M^{lle} Bréval, dont l'Opéra a jugé bon de se séparer, peut-être parce qu'il n'avait personne pour la remplacer, nous a donné une Grisélidis pleine d'élégance, de grâce et de poésie. Elle a été vraiment, à tous les points de vue, l'héroïne idéale de ce roman de naïveté et d'amour. Comme femme, comme cantatrice, comme comédienne, son succès a été aussi complet que mérité. Elle avait pour partenaire, dans le rôle du marquis, un jeune artiste, M. Dufranne, qui s'est révélé du premier coup chanteur accompli, aussi bien par le charme de sa voix chaude et vibrante que par ses qualités rares de goût, de style et de diction. L'éloge n'est plus à faire de M. Fugère, qui a donné au personnage du diable une couleur originale, tout à fait caractéristique et pleine de fantaisie, et qui a été très bien secondé par M^{lle} Tiphaine, diablesse pleine d'entrain et de vivacité. M. Maréchal a montré, dans le personnage d'Alain, ses qualités ordinaires de chaleur et de passion, et M^{lle} Daffetye a donné à celui de Bertrade la grâce et la simplicité qui lui conviennent. MM. Jacquinet et Huberdeau complètent avec conscience un ensemble parfait.

Il faut faire aussi à la mise en scène la part qui lui convient dans un ouvrage où elle acquiert une si grande importance. Le décor et la mise en action si nouvelle du prologue sont pour les yeux un charme sans pareil ; le premier est l'œuvre de M. Jusseaume, la seconde est le fait de M. Albert Carré ; l'un et l'autre méritent les éloges les plus complets. On n'en saurait moins dire en ce qui concerne le deuxième acte. Là, le tableau du peintre est une merveille de poésie, et l'épisode de l'apparition des Esprits est d'une couleur vraiment prodigieuse. Complétons enfin la part de tous et de chacun en déclarant que l'exécution d'ensemble, orchestre et chœurs, sous la direction moelleuse et souple de M. Messenger, est au-dessus de tout éloge. En vérité, le spectacle de *Grisélidis*, sous quelque point de vue qu'on l'envisage, est d'une absolue perfection.

ARTHUR POUGIN.

* *

ATHÉNÉE. *L'Auréole*, comédie en 5 actes, de MM. Jules Chancel et H. de Gorsse.

L'auréole, c'est tout ce qui reste à l'officier supérieur sans fortune arrivé à la terrible limite d'âge. Le général Servin, encore vert et vibrant à soixante-deux ans, pour qui, comme le dit un des personnages de la pièce, l'heure de la retraite a sonné, mais non celle de l'extinction des feux, le général Servin, n'ayant que sa modeste pension pour vivre et doter sa grande fille Germaine, jeune cheval échappé, superficiellement dressé au milieu des fringants officiers d'ordonnance de son papa, veuf depuis fort longtemps, le général Servin essaie de vivre oublié chez une sœur à lui, vieille fille bigote et tout ce qu'il y a de plus de sa petite ville de Figeac. L'ennui le ronge, l'inaction le mine, aussi accepte-t-il avec empressement la situation que vient lui offrir un certain Aguilar, financier véreux s'il en fut, d'autant que la proposition arrive au moment où le pauvre homme apprend que sa Germaine s'est laissée séduire par le lieutenant Dalbigny. Aguilar ramasse l'auréole du vieux soldat que

l'effondrement rend incapable de volonté ; elle lui servira à éblouir les gogos et à masquer ses tripotages plus que louches. Servin, trop brave homme et n'ayant, comme la plupart de ses camarades, connu de la vie que son régiment, la discipline et les galons, se laisse rouler avec une naïveté toute militaire. On l'arrête, et grâce à la libéralité d'un honnête financier, le baron Danheim, très amoureux de Germaine, grâce aussi à sa parfaite innocence, on l'acquitte. Et le vaincu de la vie, qui avait chassé sa fille déshonorante, lui rouvre les bras ne se croyant plus le droit de juger les faiblesses d'autrui.

Ceci, c'est le fond de la pièce nouvelle de MM. Chancel et de Gorsse, qui, en plus d'un endroit, très habilement, très théâtralement traitée, avec une sobriété d'effet immédiat, contient encore des épisodes charmants, tel l'intérieur de Figeac dans lequel trône la tante Émilie, personnifiée en perfection par M^{lle} Madeleine Guitty, une artiste de composition sûre et originale que, jusqu'à présent, aucun théâtre n'avait su mettre en lumière. *L'Auréole* est, par ailleurs, très agréablement jouée par la troupe de l'Athénée : M. Deval, qui a trouvé dans le général Servin l'un des meilleurs rôles de sa carrière, M. Gauthier, qui sauve tant qu'il peut ce qu'a de répugnant son lieutenant Dalbigny, M^{lle} Duluc, qui a de l'émotion, M. Lorthieur de l'acquit, M. Tréville de la tenue, M^{lle} Suzanne Demay de la fantaisie naïve et MM. Bullier et Severin-Mars du naturel.

PAUL-ÉMILE CHEVALIER.

LES CHANSONS POPULAIRES DES ALPES FRANÇAISES

(Suite.)

Je voudrais clore la série de ces souvenirs d'exploration en contant un épisode qui me procura une occasion, que je n'avais point cherchée, de recueillir des chansons. Son véritable héros fut un maître illustre, gloire du Dauphiné et de la France, sous l'invocation de qui je suis heureux de mettre cette étude dès ses premières pages : Hector Berlioz. Son nom devait, à tous égards, avoir sa place ici. Berlioz vivait dans un temps où les artistes ne se préoccupaient guère de la chanson populaire, qu'ils dédaignaient et ignoraient : on peut dire cependant qu'il en eut l'intuition. En Italie, où la musique qu'on faisait dans les théâtres vers 1830 ne lui inspirait que du dégoût, il alla chercher des impressions plus pures dans la montagne. « Je m'en tins à la musique des paysans, a-t-il écrit ; au moins a-t-elle, celle-là, de la naïveté et du caractère. » Il donne en effet, dans ses *Mémoires*, des notations d'airs de *pifferari* dont il a reproduit les formes et les rythmes dans plusieurs de ses grandes œuvres : *Benvenuto Cellini*, la symphonie d'*Harold*. Et si, de retour à Paris, il n'eût eu à s'occuper de Beethoven, de Gluck, — et de Berlioz lui-même, — qui sait s'il ne se fût pas tourné vers l'étude de l'art populaire, et ne fût devenu ainsi le premier de nos folkloristes ? Car il sentait très vivement ce qu'il y a de vivace dans les mélodies rustiques : cela transparaît même à travers ses boutades. Veut-il parler du style volontairement archaïque dans lequel il a écrit son *Mystère de la Fuite en Égypte*, il s'exprime en ces termes : « L'ouverture est en *fa dièze mineur* sans note sensible, mode qui n'est plus de mode, qui ressemble au plain-chant, et que les savants vous diront être un dérivé de quelque mode phrygien, ou dorien, de l'ancienne Grèce, ce qui ne fait absolument rien à la chose, mais dans lequel réside évidemment le caractère mélancolique et un peu niais des vieilles complaints populaires. » La vérité est que ces vieilles complaints populaires, dont il parle d'un ton si dégagé, mais non sans une secrète sympathie, l'ont inspiré directement, peut-être sans qu'il s'en doutât, dans la composition du *Mystère*. Le récit du *Repos de la Sainte Famille* n'est-il pas d'une conception toute primitive ? Je retrouve dans le thème initial : « Les pèlerins étant venus », la ligne mélodique d'une chanson de Mai populaire dans tout l'Est, et que peut-être il entendit chanter en son enfance aux paysans de la Côte-Saint-André. Il a écrit quelque part : « Je ne veux pas faire une réputation aux Dauphinois, que je tiens, au contraire, pour les plus innocents hommes du monde en tout ce qui se rattache à l'art musical » ; cependant, après cet exorde, il fait l'éloge d'une mélodie « douce, suppliante et triste » qu'il leur entendait chanter aux processions des Rogations, et qui est une vraie mélodie populaire, le fameux *tonus peregrinus* de la psalmodie ; et il en avait reçu si vivement l'impression qu'il l'introduisit dans l'œuvre capitale de son âge mûr, *la Damnation de Faust* : preuve certaine qu'il avait su bien écouter les chants de son pays natal.

Longtemps avant de songer à recueillir les chansons populaires dauphinoises, j'avais visité les lieux décrits par Berlioz dans ses *Mémoires*, entre autres Meylan. L'on sait qu'en ce village, s'étageant sur le flanc