

grand comique. Œuvre unique, sans analogue non seulement dans notre xvii^e siècle, mais aussi dans toute notre production dramatique... où la féerie se combine avec le comique — et quel comique ! — où le pathétique s'unit à la bouffonnerie, *Amphitryon* nous apparaît unique autant par la singularité, par l'originalité de sa conception première, qui évoque irrésistiblement en nous, à certaines minutes, l'image de Shakespeare, que par sa magnificence d'exécution, par la richesse, par la souplesse de sa facture, de ce vers libre que seul au grand siècle La Fontaine sut manier ainsi : séduction double en conséquence, qui de cet immortel joyau aux feux toujours éclatants et divers, compose le plus beau fleuron de la couronne poétique de Molière.

Il semble que ces Messieurs de la Comédie-Française aient senti — une fois n'est pas coutume — qu'on ne pouvait décentement, avec *Amphitryon*, prendre les mêmes libertés qu'avec *Britannicus* ou le *Cid*, et qu'une œuvre qui ne vaut que par la délicatesse et l'harmonie des nuances, devait être précédée des études nécessaires. M. de Féraudy, maintenant au tout premier rang de la troupe, et capable, il l'a prouvé, tout à la fois de comique et de pathétique, détaille cet incomparable rôle de Sosie, avec une intelligence rare, une finesse qui lui fait trouver tous ses effets en dedans, et représente vraiment le comble de l'art. Il faut toujours savoir le plus grand gré à un comédien qui renonce aux effets faciles vers quoi sa fonction même et les suffrages du gros public l'inclinent tout naturellement, pour chercher des intonations et des nuances que seuls les amateurs et les lettrés peuvent apprécier. M. de Féraudy en est venu à ce point : on ne saurait assez le louer d'un pareil effort. On devine ce que peut être M^{me} Bartet dans Alcmène, avec quel charme elle sait traduire l'étonnement et la pudeur surprise de l'épouse d'Amphitryon. Quant à M. Albert Lambert, il marque à merveille la jeunesse et la noblesse du Maître de Dieux, et ce rôle de Jupiter souligne un progrès tout à fait notable dans le développement de son talent : un effort vers l'originalité. A-t-il compris enfin que sa fonction à la Comédie ne pouvait consister toujours à doubler M. Mounet-Sully, à reproduire en les pastichant ses gestes, ses intonations, ses attitudes ? Toujours est-il qu'il tient ce rôle de Jupiter de façon à nous faire oublier plus d'une erreur de sa part... en mettant une sourdine à des effets trop tendus. Tout récemment encore j'avais été frappé de sa modération dans l'Hippolyte de *Phèdre* : il est dans la bonne voie, la seule qui puisse le conduire à se créer une originalité, lui qui jusqu'alors ne fut qu'un reflet !

Je voudrais croire que cette belle reprise d'*Amphitryon* ne se manifestera pas rue Richelieu comme

un phénomène unique. Je voudrais croire aussi qu'elle fut inspirée par le seul désir d'honorer et de glorifier la mémoire du fondateur de la Maison. Je voudrais le croire, tout en craignant qu'il n'en soit rien et que le sônci de la concurrence n'ait été pour beaucoup dans ce dernier effort. Ne semble-t-il pas en effet qu'il y ait pour l'instant un retour vers le classique ? M. Constant Coquelin donne à la Gaité une série de représentations molièresques, dans lesquelles il joue *Tartuffe*, le *Bourgeois*, les *Précieuses*, l'*Avare*..., etc., et où il est inimitable. Ce qu'il n'obtiendra jamais, cela est entendu, c'est l'harmonie et le fondu d'une représentation comme celle d'*Amphitryon* à la Comédie. Mais il constitue lui seul une attraction extraordinaire, et par son prestigieux talent, il fait sur la scène le vide autour de lui. De son côté, M. Antoine nous annonce un essai d'interprétation de *Tartuffe*... Sans nul doute, ces Messieurs de la Comédie ont senti l'urgence de ne point se faire oublier. Le travail naît de la concurrence : c'est là une loi valable en économie politique aussi bien qu'en art. Elle atteindrait à nos yeux son plein sens, si elle pouvait amener Messieurs les Sociétaires à comprendre qu'ils sont en dehors de leur vraie mission, en permettant que la première scène française, celle qui devrait soutenir à l'étranger notre prestige dramatique, affiche quatre fois par semaine, et durant des mois, la dernière production de M. Alfred Capus.

PAUL FLAT.



PIETRO MASCAGNI ET LA JEUNE ITALIE MUSICALE

Involontaire, mais suggestive coïncidence !

A quelques heures d'intervalle, au Nouveau-Théâtre, Pietro Mascagni monte au pupitre et Gabriele d'Annunzio fait jouer deux de ses drames. L'excellente occasion de recasser d'italianisme en ce théâtre intellectuel de la rue Blanche, hanté de tant d'Ibsen et de Wagner, où le souvenir n'est point défunt des vraies soirées de *Tristan et Isolde*, où Camille Chevillard, chaque dimanche, nous propose simplement les meilleurs exemples de beauté sonore, chef d'orchestre accompli, quoique Français...

Ah ! les chefs d'orchestre étrangers ! Combien n'avons-nous point applaudi déjà de ces virtuoses du bâton de mesure, qui viennent nous enseigner, avec force gestes, les mouvements de Wagner ou de la *Symphonie en la* ? Les premiers vinrent d'Allemagne, naturellement : Hans Richter et feu Hermann Levi, porte-paroles de Bayreuth ; puis Félix Mottl, adorateur vibrant de notre Berlioz ; Arthur Nikisch,

décoratif et byronien, avec l'irrésistible attrait de ses manchettes à chaînes sur ses mains pâles ; Félix Weingartner, épiscopal et juvénile, de qui le geste est beau parce que l'âme est helle ; Richard Strauss, un peu tzigane, épris du *tempo rubato* qu'il ne ménage pas dans ses torrentueux poèmes symphoniques ; sans oublier l'Anglais Wood ou le Russe Winogradsky, secoué d'épilepsie dans l'interprétation déchaînée de l'âme slave, mystique et pittoresque comme l'Orient...

Un Italien manquait : le voici. *Kapellmeister* non plus d'autre-Rhin, mais d'autre-monts ! Mascagni paraît jeune : il n'est pas vieux. Né à Livourne le 7 décembre 1863, il n'a guère dépassé l'imposante quarantaine : grand, brun, râblé, rasé, le profil bouffi d'un acteur ou du cardinal de la *Reine Fiammette*, il conduit par cœur, sans pupitre, debout dans le vide, avec des lenteurs premières, des explosions soudaines, une mèche folle et des mouvements dansants, soucieux avant tout de l'effet sonore. Il salue, sa large main sur son cœur, moins fin que Weingartner, moins grave que Nikisch. Nature expansive, sanguine, robuste, essentiellement *théâtrale* !

L'apparition du chef d'orchestre était précédée par le renom du compositeur. Et tant de curiosité s'explique. Le musicien de *Cavalleria Rusticana* réaliste et partout centenaire en quelques années n'est-il pas l'obtenteur d'un genre musical qui nous vint d'Italie — et qui ne lui vint pas des cieux ? Le lauréat du premier concours Sonzogno ne doit-il pas s'enorgueillir d'avoir donné son nom très italien à ce genre nouveau, consacré rapidement par tant de centièmes ? Son œuvre typique a connu la gloire européenne et mondiale ; sa reprise actuelle, avec l'intelligente Marié de Lisle et l'exquise Vallandri, fait les beaux soirs de l'Opéra-Comique (en compagnie du *Jongleur de Notre-Dame*) et les très modernes lendemains d'*Alceste*. Enfin, l'auteur de l'*Amico Fritz* (d'après Ercmann-Chatrian) va faire jouer l'*Amica* (tout court) à Monte-Carlo, succursale de Bruxelles pour les primeurs dramatiques dont Paris prudent se contente de fêter la centième. Mascagni donc est l'homme du jour. Et si nous taisons ses aventures américaines, c'est qu'il leur faudrait un chapitre dans le goût de Silvio Pellico...

Impulsif, brutal, son art ne méritait ni ces excès d'honneur ni ces indignités ; mais son succès nous paraît d'autant plus expressif qu'il n'est point justifié par d'idéales séductions. Que signifie-t-il ?

* * *

Après les *Fleurs du Mal*, a-t-on dit, il n'y a plus que deux partis à prendre : ou se brûler la cervelle...

ou se faire chrétien ! Mais, après Wagner, qu'imaginer ? — Se suicider, c'est-à-dire l'imiter ; et que de suicides récents dans l'art musical ! Se suicider ou se ressaisir, tâcher de redevenir Français ou Italien. Question vitale pour l'artiste !

Aussi bien le Richard Wagner de *Tristan*, comme le Victor Hugo du *Satyre* (ou, si vous préférez, le *Satyre* de Victor Hugo) surgit dans l'histoire de l'art en phénomène énorme, insurpassable, éblouissant, — crépuscule, en effet, que nous avons pris pour une immense aurore, et soleil couchant du Romantisme ! Après Victor Hugo, que faire ? Du naturalisme, avec Zola (d'origine italienne, remarquons-le) ; du symbolisme, avec Mallarmé, nourri d'Edgar Poe. La musique retarde fatalmente sur sa sœur aînée, la poésie ; mais elle se déwagnérise à son tour : elle se partage entre le *Debussysme* et le *Mascagnisme*.

Debussy, n'est-ce pas l'extrême rêve, *ultima Thule* ? Le mystère quasi muet des nuits sans étoiles ou l'étrange murmure des jours neigeux ? L'équivalent musical des *nocturnes* ébauchés par James Whistler ? Tel, du moins, nous apparaissait le novateur de *Pelléas et Mélisande*, avant de marcher plus bourgeoisement dans les pantoufles de M. Fauré... Mascagni, c'est le jour criard, la lumière crue, sans demi-teintes ; c'est la vie latine qui reprend conscience en face de la féerie germanique, le document qui veut réagir contre le symbole, le Midi qui lutte sourdement contre le Nord, sous couleur de continuer ses innovations. Le jeune Rossini ne disait-il pas continuer le chevalier Gluck à sa manière ? Et n'avons-nous pas vu le *Falstaff* de Verdi prolongeant le rire germanique des *Mâtres-Chanteurs de Nuremberg*, tandis que *Lohengrin* triomphait tard à la Scala de Milan.

“ Il faut méridionaliser la musique », aimait à répéter le philosophe Frédéric Nietzsche, l'irréconciliable ennemi de Richard Wagner, et qui mettait dans sa haine le souvenir évident d'un ancien amour. Le vieux Verdi, comme le jeune Mascagni, semble avoir entendu ce cri. Mais, pour le penseur german qui rêvait déjà du « surhomme », le Messie musical était l'idéal musicien de la Beauté grecque, un Mozart moderne, un Wagner harmonieux, qui chantait l'hymne à la forme parfaite au rythme cadencé des flots bleus... Je doute que Mascagni vulgaire eût comblé son rêve. Le novateur de *Cavalleria Rusticana* représente le *vérisme* en musique, soit le réalisme italien, le naturalisme méridional, inauguré, voici trente ans, par MM. Capuana et Verga qui, depuis, ont abjuré leur méthode, tout comme notre Zola, le « mauvais maître » admirable, évoluait dans sa généreuse et dernière phase inachevée des *Quatre Evangiles*... Mascagni plus jeune et la musique retardataire n'en sont pas encore là ! Mascagni

ne songe pas à son *Parsifal*. Son seul rêve est de réaliser de la vie.

En retrouvant, d'après la science, la naïve légende de *Tristan* d'où Richard Wagner amoureux n'a détaché qu'un prestigieux cadre pour son couple éternel, un homme d'esprit disait que, s'ils vivaient aujourd'hui, les héros wagnériens feraient de la littérature... C'était pressentir, sous la flamme sonore, cette métaphysique amoureuse dont le développement sans fin sympathise avec le songe des natures septentrionales. De même, et malgré leur intimité plus vraie, les *Maitres-Chanteurs de Nuremberg* devisent aussi complaisamment de l'Art que Wolfram ou *Tristan de l'Amour* : c'est le penchant du Nord.

Le sang latin court plus vite : de là, ces esquisses musicales, ces drames rapides, essoufflés, violents, où la musique est réduite au minimum, ces décors villageois qui s'inspirent des romanciers italiens (de même qu'il y a près de quinze ans déjà, nos compositeurs du *Rêve* et de *Louise* empruntaient l'atmosphère exacte de leur « roman musical » au cycle peu wagnérien des *Rougon-Macquart*, aux *Soirées de Médan*) ; de là, ces actions sanglantes et vives où le couteau brille, où la poudre parle : fatalément la musique devait y venir. Il faut faire court, après Wagner... Et la *Vie du Poète contemporain* n'échouette pas à Montmartre, au pied de la Butte sacrée qui n'a rien d'une Acropole d'Athènes ? Mais, sous leur costume ultra-moderne et dans leur naturalisme encore un peu wagnérien, ni *Louise*, ni *Le Rêve*, ni Charpentier, ni Bruneau n'ont méconnu les droits grandioses du lyrisme. *Le Rêve* du précurseur français a dû plaire à M. Capuana qui disait : « Rien n'empêche de concevoir un roman mystique ayant une forme naturaliste. » Et le rustique prélude de *Messidor*, naguère bissé d'enthousiasme au concert Colonne, n'est-il pas l'effusion d'un grand poète aussi méconnu qu'inspiré ?

L'Italie se montra plus radicale, *irrédentiste*. En faire à sa guise, telle fut sa devise esthétique et politique. Le joug allemand dura peu chez elle. Et l'Italie nous devança. Sourde évolution vers la Vie sonore, que la *Cavalleria Rusticana* de 1888 dénonçait de bonne heure, sous son titre ambitieusement ironique et chevaleresque. Traduite en musique par Mascagni, l'étude dramatique de Verga parut, pour la première fois, à Rome en 1890, à Paris, le mardi soir 19 janvier 1892 ; notre Opéra-Comique l'a donnée plus de deux cents fois ; elle a fait le tour du monde : aussi bien c'était, de prime-saut, le modèle du genre, l'*épisode lyrique* en deux actes, reliés, sans arrêt ni rideau, par un intermezzo plus frais, qui repose un instant le spectateur-auditeur des violences vécues et cuivrées. De la facilité, de l'entrain, du bruit, beaucoup de réminiscences, des

chœurs, des airs, adroitelement travestis sous la trame ininterrompue de l'action hâtive : hymen rajeuni de la mélodie avec le mélo ; rameau détaché du vieil arbre latin ! Comme dans notre *Juif Polonais*, plus fier, ou dans notre *Ouragan*, plus symbolique, le costume s'est fait vrai, sans cesser d'être pittoresque, car ces paysans ont la crânerie des brigands. Rien de bourgeois.

Ici, dans la forêt, sous la brume, nos petits *Debussystes* s'en vont chantonnant pour ne pas trop montrer leur peur de l'Ogre de Bayreuth ! Là-bas, dans le village, au grand soleil, les paysans s'embusquent et se révoltent contre la tyrannie lyrique de l'Allemagne : je symbolise les deux tendances. En fait, *Cavalleria Rusticana* met aux prises le cabarettier Torridu et le charretier Alfio, qui vont jouer du couteau dans l'ombre violette de la ruelle... Ce n'est plus la Sicile de la pure églogue ou du paysage historique ; mais, depuis Polyphème et Théocrite et Poussin, ce ciel dur illumine le sol fumant de l'Etna. Le décor, voilà ce qui rehausse à propos ce drame rustique de la jalousie, que le *réalisme* italien drape dans les plis d'or du soleil natal : sorte de Théâtre-Libre qui chante, où la vulgarité gagne la musique...

Ssus prétexte de drame lyrique, n'est-ce pas, en dernière analyse, le *vieux jeu* qui renait, le retour sournois de la formule au pays du chant ? Depuis sa *Cavalleria*, le jeune audacieux s'est déclaré plus ouvertement contre Wagner et son art « malade » ; le pauvre Nietzsche a trouvé des disciples imprévus au-delà des monts. Au début de 1901, le 17 janvier, quelques soirs à peine avant la mort de Verdi, la première, à Milan, d'un opéra, *Le Maschere*, ne s'annonçait-elle pas comme l'offensive enfin reprise contre la polyphonie germanique, en faveur du vieux mélodrame italien ? Toujours Rossini, son héritage facile ! Faire la part du feu, circonscrire l'orchestre qui chante, au profit de la mélodie vocale et des anciennes morceaux d'ensemble : bref, « Mascagni contre Wagner ! » Ce fut une bataille, et qui fut perdue... C'est encore et toujours *Cavalleria Rusticana* qui défend le nom de son auteur et sa musique à coups de poing.

A défaut de génie, cette bluette tragique a manifesté le mérite précoce de souligner un essai de réaction nationaliste dans l'art latin. Son aïeul légitime est Verdi précurseur, le Verdi très italien de la *Traviata*, qui mariait le jeune réalisme et la vieille romance, au temps antédiluvien des *Nabuchodonosor* et des *Rigoletto*. Notre *Carmen*, si fougueuse, dont la millième a précédé de peu la cinq-centième de notre *Manon*, si fine, et qui passa, comme sa cadette *Manon*, pour « wagnérienne » à l'origine, ne fut pas sans influence sur l'essor de cet Ambigu musical. Et,

par un très curieux choc en retour, la violence de Mascagni n'a pas laissé que de séduire la souplesse de Massenet : la *Sapho* du maître français pourrait témoigner ; et sa *Navarraise* de 1894, *épisode musical* en deux actes, avec son *intermezzo nocturne*, « lent et mystérieux », en fa majeur, trêve dans l'angoisse, apparaissait comme une *Cavalleria española*, volontairement découpée sur le patron mascagniste, mais combien musicalement supérieure à l'original !

C'est en Italie, naturellement, que le *Mascagnisme* a fleuri, orientant les *Vies de bohème* parallèles des Leoncavallo et des Puccini, le *Paillasse* de l'un, la *Tosca* de l'autre, ouvrages haletants et superficiels, qui, malgré leur triomphal tour d'Europe, nous ont aussitôt paru ce qu'ils sont réellement, sans avenir et sans art. *La Cabrera* prochaine, et naguère couronnée, de M. Gabriel Dupont cassera-t-elle ce jugement ? Mais la France devient aussi lasse du fait-divers musical que des charades d'Ibsen. Debussy, dédaigneux, n'est plus seul à définir le *vériste* italien « l'usine du néant », de même qu'il traite la *Tétralogie* wagnérienne de « bottin ». Bruneau lui donne la réplique, au sujet, du moins, de ces drames écourtés « sans poésie ni grandeur ». Même assaillonnée de digestive musique, la « tranche de vie » ne nous suffit plus : son procédé nous paraît tout extérieur et trivial.

Diversement latins, Pietro Mascagni et Gabriele d'Annunzio peignent tous deux la Vie sans bannir le pastiche ; mais la nouvelle France artiste préférera toujours celui-ci, car elle met d'instinct le poème au-dessus du feuilleton, même chanté ! D'Annunzio nous attire beaucoup en nous effrayant un peu, par sa hauteur d'aristocrate et de lettré, par sa nature de Parnassien frénétique qui respire plus largement dans une des Chambres de Raphaël ou dans le décor de Mycènes. Mascagni apparaît plus populaire et plus simple ; mais il ne suggère pas cette subtilité dans la sensualité, cette distinction dans la passion ; son idéal borné ne promet point ces caresses de voluptueux égoïsme ou de beauté fatale ; sa muse plus honnête ignore ces perversités de sirène ; son art faubourien n'évoque jamais l'Italie virgilienne des tuniques mauves au bord écumant des mers de saphir ; l'Italie vibrante et vicieuse, amie du crime et du beau ; l'athénienne Italie de la Renaissance ou l'Italie des grâces légères et des chants divins qui troubla l'âme angélique de Mozart enfant... Et d'Annunzio, poète, a fait inconsciemment le procès du *Mascagnisme* en répondant à M. Ugo Ojetto, le Jules Huret d'une enquête sur la renaissance latine : « Le plus grand défaut des véristes c'est que pas un d'entre eux ne possède un style. »

RAYMOND BOUYER.

L'HOMME A FEMMES AU THÉÂTRE

Bocage.

Si l'on cherchait un exemple frappant de l'influence réciproque du théâtre sur les mœurs et des mœurs sur le théâtre, on n'en trouverait guère, semble-t-il, de plus caractéristique que celui des différents types d'hommes à femmes qu'incarnèrent des auteurs de générations diverses et qui sont devenus ainsi les véritables prototypes des amants de ces générations. On peut dire que chaque époque a projeté sur la scène un exemplaire complet de l'amant tel qu'on le comprenait ou qu'on le rêvait à ce moment précis, et que ce personnage de choix, lorsqu'il a pu se cristalliser en la personne d'un grand comédien, a eu à son tour une influence considérable sur la sentimentalité des contemporains. Il s'est produit ainsi, depuis déjà pas mal de générations, il se produit encore de nos jours un phénomène extrêmement curieux qui est ce que l'on pourrait appeler « le choc en retour du théâtre », et qui est particulièrement intéressant à étudier lorsqu'il s'agit d'un type aussi caractéristique d'une époque que celui de l'Amant ou mieux de l'Homme à Femmes.

Mais, d'abord, entendez exactement le type dont nous voulons parler. Le théâtre de tous les temps et de toutes les nations a toujours comporté et comportera toujours vraisemblablement un type éternel entre tous qui est celui du jeune premier, ou, pour mieux dire, de l'amoureux. Celui-là n'a guère changé depuis Térence, tout au moins quant à la nature de ses sentiments, si la coupe de ses habits a quelque peu varié. C'est l'éternel poncif de toutes les littératures dramatiques, à l'aspect immuable, au langage de convention. Mais, à côté de ce personnage insipide, vit et se développe un type autrement curieux et autrement changeant qui est le type de l'Homme à Femmes proprement dit. Celui-là n'a ni l'âge ni les naïvetés de l'amoureux. Il aime comme un homme et ne soupire plus comme un enfant. D'une manière générale, il domine. C'est le maître, mari ou amant, ce n'est plus l'adorateur esclave. Il a vécu, il connaît la vie et il connaît aussi ou il croit connaître le cœur des femmes. Peu importe, du reste, il est Lui, l'Unique, l'idéal qu'elles se sont formé, et, dès qu'elles l'aperçoivent, elles tombent à ses genoux. Ne croyez pourtant pas que ce soit Don Juan, il n'en a ni la fatuité, ni les continues préoccupations. Peut-être même ne songe-t-il pas à l'amour, mais lorsqu'il aimera ou plutôt qu'il sera aimé, il aura vis-à-vis d'elles un certain nombre de sentiments, d'attitudes, de gestes, qui le rangeront immédiatement dans la catégorie des Hommes à