

rement donnée à un homme — les détails de Notre mort relatés par certains journaux? »

Une nouvelle affaire Lazare, enfin.

GASTON PICARD.

MUSIQUE

Opéra-Comique : Première représentation des *Noces de Figaro*, dans la traduction nouvelle de M. Adolphe Boschot.

Il est sûr que Beaumarchais n'aurait point imaginé son Figaro s'il n'avait été lui-même assez pareil à son personnage. Mais est-ce seulement au barbier qu'il ressembla? Jamais auteur, je crois, n'a davantage tiré de sa propre expérience les traits dont il pare ses héros — et ses héroïnes. Rosine (dans le *Barbier de Séville*) est exquise, femme autant qu'il est possible; mais, sous sa grâce et sa tendresse, elle est aussi malicieuse et rouée que l'auteur des *Mémoires* contre Gozman. Beaumarchais d'ailleurs n'attendit pas de vieillir pour connaître les femmes : dans un impromptu composé en son honneur par Julie — sa propre sœur — c'est une qualité qu'on se plaît à célébrer :

A peine avait douze ans,
Faisait des vers charmants
A ses jeunes maîtresses.
Il était d'un tel prix
Que pour lui les tigresses
Devenaient des brebis.
Mais, malgré leurs appas,
Il ne négligeait pas
L'étude et la musique... (1)

On sait qu'il fut excellent musicien, harpiste habile. On sait aussi que Mlle Willermaula lui ayant demandé de lui prêter une harpe, il l'invita à venir entendre l'instrument; charmée sans doute, elle ne trouva rien de mieux que de s'offrir au harpiste... Cela se passait au moment du *Mariage de Figaro* : Beaumarchais épousa la musicienne, et n'eut pas à s'en repentir : elle fut patiente à souhait et supporta ses fredaines.

(1) Cité par M. Félix Gailfe dans son étude sur *Le Mariage de Figaro*, Malfère (Collection des Grands Événements littéraires).

Musicien, Beaumarchais écrivit lui-même l'air des couplets — du vaudeville, comme on disait, — qui termine *La Folle Journée*. Cette musique n'aurait pas suffi à sa gloire; mais il a eu quand même bien de la chance grâce à la musique : alors que tant d'écrivains ont été maltraités par les librettistes pourvoyeurs de musiciens, lui a dû un supplément de renommée aux ouvrages lyriques tirés du *Barbier* et du *Mariage de Figaro*. Son nom a paru plus souvent encore sur les affiches d'opéra que sur les programmes des scènes de comédie. Rossini et Mozart ont réussi ce double miracle de faire chacun une œuvre originale, où se reflète leur propre génie, et qui cependant conserve assez de Beaumarchais pour qu'on ne puisse douter de ce qu'*Il Barbieri* et *Le Nozze* lui doivent exactement d'être des chefs-d'œuvre. Et pourtant...

Pourtant il y aurait toute une étude à faire, tout un livre à écrire, sur les femmes dans l'œuvre de Beaumarchais et dans les opéras qui en ont été tirés. Et aux femmes il faudrait joindre (on n'aurait point de peine) Chérubin. On sait que Beaumarchais, songeant certainement à ce qu'il avait été lui-même, au garnement chanté par sa sœur Julie, écrit au sujet de ce rôle dans la notice « Caractères et habillements de la pièce », qui précède son texte : « Chérubin ne peut être joué, comme il l'a été, que par une jeune et très jolie femme; nous n'avons point à nos théâtres de très jeune homme assez formé pour en bien tenir les finesses. Timide à l'excès devant la comtesse; ailleurs un charmant polisson; un désir inquiet et vague est le fond de son caractère. Il s'élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque événement; enfin il est ce que toute mère, au fond du cœur, voudrait peut-être que fût son fils, quoiqu'elle dût beaucoup en souffrir. » Que cela est joliment dit! Et, par parenthèse, comme cela condamne une erreur récente qui nous fit voir, à la Comédie, un Chérubin garçonnet de douze ans... Mais aussi cette remarque de Beaumarchais, comme elle se trouve d'accord avec la musique de Mozart, avec les deux airs fameux du rôle — ces airs câlins et impétueux tout ensemble, pleins de désirs vagues (des désirs que la musique exprime si bien sans les préciser), *sospiro e gemo senza voler, palpito e tremo, senza saper...* *Ogni donna mi fa palpitare...* C'est sou-

dain une inflexion de la ligne mélodique, une altération imprévue, c'est un dessin voluptueux, un frisson subit, quelque chose de hardi et de pudique tout ensemble que Mozart a mis dans ces airs-là. Jamais un compositeur n'a eu semblables audaces, et jamais aucun n'a gardé tant de mesure, tant de grâce. C'est une pure merveille, un enchantement. Et de les avoir si souvent entendus dans toutes les langues et avec tous les accents, ces airs miraculeux ne nous paraissent pas moins frais, pas moins beaux. Ils eussent à eux seuls assuré le succès des *Noces de Figaro*; mais les *Noces* ne sont qu'une suite de réussites pareilles, et, d'un bout à l'autre, un pur enchantement. Mozart a été Suzanne, la Comtesse, Barberine, Marceline comme il a été Chérubin, comme il a été Figaro, Almaviva, Bazile et Bartolo. Il a tout deviné de ce qu'il n'avait pas lui-même vécu. Et c'est cela le prodige, car il n'avait pas eu l'existence de Beaumarchais, lui, il n'était encore qu'un pauvre musicien de trente ans quand il écrivit ces pages.

Il y a mis cependant toute l'expérience de la vie — une expérience non point acquise, mais qui est le fruit d'une intuition géniale; cette musique traduit avec une sûreté prodigieuse les moindres intentions secrètes des personnages. Elle suggère sans appuyer; elle va, légère autant que les propos de Figaro, piquante comme les répliques de Suzanne, sensuelle un instant, quand le désir parle, et puis toute pleine d'enjouement. Mais ce qui est singulier, c'est que Mozart qui écrit sur le livret de Da Ponte et non sur le texte même de Beaumarchais, rend aux paroles italiennes le sens profond que l'adaptateur leur a quelquefois fait perdre, et qu'il les rapproche, par sa musique, de Beaumarchais. C'est comme un commentaire subtil, aérien, une illustration qui précise le sens et qui pourtant entraîne l'auditeur à rêver, par ce qu'elle ajoute de poésie à la réalité. Telles pages comme les airs de Chérubin déjà cités, comme l'air de Suzanne ou le duo des deux femmes, en serviraient de preuve. Beaumarchais, certes, est plus direct, plus mordant. Et l'on pourrait dire que l'opéra fait mieux ressortir dans l'ouvrage son caractère de comédie d'intrigue fort bien indiqué d'ailleurs par le sous-titre : *La Folle Journée*. L'auteur ne prétend pas nous donner pour

vraies ni même toujours vraisemblables les situations qu'il invente. Il veut nous divertir, mais il veut aussi que ce divertissement lui serve à nous faire entendre quelques propos qui vont plus loin que la farce. Pourtant on a exagéré la portée politique et sociale du *Mariage de Figaro*. Elle est réelle, mais elle n'est pas tout. L'imbroglia reste l'essentiel, et non seulement parce qu'il nous amuse à l'égal d'une farce de la *commedia dell'arte*, mais surtout parce qu'il donne à l'auteur (et au musicien) l'occasion de camper ses personnages grâce à la diversité et au mouvement des situations.

Quand on a entendu *le Nozze* interprétées par une troupe italienne, on comprend la difficulté de la tâche assumée par M. Adolphe Boschot qui en a fait la traduction. Ceux qui, au premier abord, seraient tentés de dire que le texte de Beaumarchais doit être, toutes les fois que cela est possible (et c'est assez rare en vérité), substitué à une traduction du texte de Da Ponte, ne tiennent pas compte de ce fait que Mozart a écrit sur l'italien une musique si parfaitement expressive qu'elle risque de perdre tout sens quand on la chante sur des paroles différemment accentuées ou même différemment sonnantes. Il n'est nullement indifférent que telle note aiguë soit émise sur telle ou telle autre voyelle, que telle finale italienne presque muette, mais cependant pas éliée comme un e muet français, corresponde dans la traduction à une diphtongue dont la sonorité est pleine. Il y a des contre-sens musicaux et mélodiques insupportables plus encore que les erreurs de vocabulaire. Mais pour traduire ainsi, il faut avant tout être musicien, il faut sans doute moins tenir compte du sens littéral des paroles que de leur valeur musicale — ce qui ne veut pas dire qu'il soit légitime de prendre toute licence avec le texte, mais simplement qu'il faut avant tout rendre le mouvement de la phrase. C'est Mozart que M. Adolphe Boschot a traduit en français, et c'est moins Da Ponte. Il faut lui en savoir gré. Il y a peu d'ouvrages qui aient été aussi profondément altérés et aussi souvent que *Les Noces*, si ce n'est *Don Juan*. De celui-ci, M. Adolphe Boschot nous avait déjà donné une traduction parfaite, que l'on chante désormais à l'Opéra. Il nous devait une traduction des *Noces*. Il nous l'a donnée et nous avons

pu constater par la représentation à l'Opéra-Comique qu'elle vaut sa devancière. Une fois de plus M. Adolphe Boschot a mérité la reconnaissance des mozartiens.

M. Cabanel, qui fut un admirable Leporello à l'Opéra, est un non moins excellent Figaro à l'Opéra-Comique : on n' imagine pas, après l'avoir entendu, que le rôle puisse être mieux tenu. Mme Renée Mahé a prêté à Suzanne tout le charme et tout l'esprit de sa jolie voix. Mlle Jeanne Roland, aussi à l'aise sous les habits du page que sous la coiffe arlésienne de Mireille, est un Chérubin délicieux; Mme Bernadette Delprat est une Comtesse parfaite comme M. Roger Bourdin est un comte Almaviva plein de fine distinction. Le trio Bartholo, Basile, Marceline est représenté par MM. Guénot et Rambaud et Mme Jennie Tourel auxquels il n'y a que des éloges à dire. Mlle Lucie Thélin chante Barberine avec tant de grâce et de perfection que l'on souhaite de lui voir confier des rôles lui permettant de donner sa mesure. M. Reynaldo Hahn peut être fier du résultat qu'il a obtenu en dirigeant le travail des répétitions et l'exécution de l'ouvrage: il l'a mené au triomphe. Les décors et les costumes de M. Gérard Cochet — à l'exception du parc un peu moins réussi — sont bien jolis. Et M. Jean Mercier a mis l'ouvrage en scène avec un souci du texte et une vivacité également louables.

RENÉ DUMESNIL.

ART

La Révolution française à Carnavalet et à l'Orangerie. -- Les marionnettes. -- Ensor. -- Antral. -- Mémento.

Si nous pouvons adresser une critique à l'exposition de la **Révolution française** organisée à Carnavalet, c'est d'avoir cédé à la tentation de puiser trop abondamment dans des fonds extrêmement riches. Nous eussions préféré plus d'air, plus de lisibilité : on est submergé par la quantité de documents. Il est vrai que le programme était lui-même d'une déconcertante ampleur. Trois parties. D'abord, les événements, commentés par des peintures, des dessins, des manuscrits, des imprimés, des objets; ensuite, des témoignages sur la vie des hommes pendant la période révolutionnaire; et enfin, la Révolution vue par les artistes du xix^e siècle. On sait