

ORCHESTRE
DE DOUAI/RÉGION
HAUTS-DE-FRANCE



MUSAIQUE
saison 2019-2020

ORCHESTRE
DE DOUAI/RÉGION
HAUTS-DE-FRANCE



MUSIQUE FRANÇAISE SYMPHONIQUE

Vendredi 17 Janvier 2020
Concert de 9h00

Auditorium Henri Dutilleux de Douai

Concerts réservés aux Collégiens



ELEMENTS PEDAGOGIQUES

Programme :

L'Arlésienne, première suite d'orchestre
Georges Bizet

Poème pour violon et orchestre, opus 25
Ernest Chausson

Le Boléro
Maurice Ravel

Violon > **Gautier Dooghe**
Orchestre de Douai – Région Hauts-de-France
Direction > **Jean-Marie Quenon**

Le programme

Georges Bizet

L'Arlésienne, première suite d'orchestre

L'Arlésienne est une musique de scène composée par Georges Bizet pour le drame en trois actes éponyme d'Alphonse Daudet, et créée à Paris au Théâtre du Vaudeville, le 1^{er} octobre 1872. Joués entre ou en même temps que les dialogues (*mélodrames*), les différents numéros sont liés à la trame littéraire ou théâtrale. Ils soulignent la dramaturgie, approfondissent la psychologie des personnages, décrivent des événements non représentés sur scène ou assurent la transition entre les scènes ou les actes (*intermezzo*).

Cette partition a aussi été adaptée en deux suites de concert pour orchestre symphonique, de quatre mouvements chacune. Certains thèmes comme les chants de Noël *La Marche des Rois* (cf. *La Marche des Rois* reprenant la *Marche de Turenne* attribuée à Jean-Baptiste Lully) ou *La danso di chivau frus* (*La danse des chevaux fringants/fous/en rut*) sont directement inspirés de musiques traditionnelles provençales. Leurs adaptations et surtout leurs orchestrations resteront, avec *Le Songe d'une nuit d'été* de Felix Mendelssohn et le *Peer Gynt* d'Edvard Grieg, comme le meilleur exemple du genre théâtre-musical.

LA MUSIQUE DE SCÈNE

Comme pour deux de ses opéras précédents, *Les Pêcheurs de perles* et *La Jolie Fille de Perth*, la musique de scène est une commande de Léon Carvalho alors directeur du théâtre du Vaudeville.

La partition est découpée en vingt-sept numéros dont l'ouverture, seize courts « mélodrames » de quelques mesures, six chœurs, des entractes et des intermezzos. L'orchestre est réduit à vingt-six musiciens, les figurants chantant les chœurs, le compositeur dirigeant les huit seules représentations. Si la musique est plutôt bien accueillie, la pièce de Daudet est un cuisant échec, le troisième consécutif après *Lise Tavernier* et *Tartarin de Tarascon*.

Les suites pour orchestre symphonique

Dans le mois qui suit le fiasco théâtral, Bizet réutilise quatre numéros de sa musique, les restructurant et les adaptant en une suite de quatre mouvements pour orchestre symphonique.

Le 10 novembre 1872, la première prestation au Cirque d'Hiver sous la direction de Jules Padeloup est un triomphe populaire jamais démenti depuis. En 1879, quatre ans après la mort du compositeur, un de ses amis, Ernest Guiraud, adapte à son tour une nouvelle suite sur des numéros de la musique de scène, ajoutant également un menuet emprunté au troisième acte de *La Jolie Fille de Perth*, opéra de 1866 d'après Walter Scott.

Les deux suites sont construites comme de petites symphonies de la période classique, en quatre mouvements. Pour s'adapter au format de concert, elles ne suivent pas la chronologie de la pièce de Daudet. La première est constituée de l'*Ouverture* n° 1, du *Menuetto* n° 17, du *Mélodrame* n° 19 et du *Carillon* n° 18 ; la deuxième comprend la *Pastorale* n° 7, l'*Intermezzo* n° 15, le *Menuetto* extrait d'un opéra et la *Farandole* reprise des n° 23/24. Le traditionnel orchestre symphonique s'enrichit de la toute dernière création instrumentale : le saxophone alto. Bizet, connaissant bien les problèmes de certains orchestres pour avoir un effectif complet, a noté sur certaines partitions des passages « à défaut » (écrits en notes plus petites) en cas d'absence de tel ou tel instrument. Par exemple, les solos de saxophone sont notés sur les partitions de première ou de deuxième clarinettes.

Instrumentation de l'*Arlésienne* :

Cordes : premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses, harpe

Bois : 2 flûtes, l'une jouant le piccolo, 2 hautbois, l'un jouant le cor anglais, 2 clarinettes en la et en sib, 1 saxophone alto en mib, 2 bassons

Cuivres : 4 cors en fa, 2 trompettes en la et en sib, 3 trombones

Percussions : 2 timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, tambourin

SUITE D'ORCHESTRE N° 1

I. Prélude

Allegro deciso - Andantino - Tempo primo // Andante molto // Un poco meno lento

Cette première partie reprend l'ouverture, n° 1 de la musique de scène. *La Marche des Rois* débute double forte sur un véritable unisson dans le registre ténor, à la manière d'un chœur

d'hommes. Suivent quatre variations d'orchestration évoquant, à partir du chant folklorique, toute l'âme et la richesse de la Provence ; elles s'achèvent sur les trois accords lourds et sombres en do mineur préfigurant le drame. L'*Andante molto* qui suit, sous de délicats accords de cordes et de petits bois, nous fait découvrir pour l'une des toutes premières fois de l'histoire de la musique, la sonorité chaude et intime du saxophone alto jouant le thème du personnage de l'Innocent. Tourmentée et tumultueuse par ses nuances extrêmes, ses chromatismes par palier, ses harmonies cyclothymiques, la troisième section incarne le personnage principal, Frédéri, et son amour fatal.

II. Menuetto

Allegro giocoso

La fin de ce mouvement est plus développée que la version scénique.

III. Adagietto

Adagio

Dans la version scénique, ce mouvement est précédé et suivi par un mélodrame qui, dans la suite, forme la section centrale du Carillon final ; pour ce faire, il a été transposé un demi-ton plus haut.

IV. Carillon

Allegro moderato

Ernest Chausson (1855-1899)

Poème pour violon et orchestre, opus 25



Chausson et son épouse

Biographie

Amédée-Ernest Chausson est né au 12 rue Pierre-Chausson, le passage qui porte le nom de son grand-père paternel qui possédait des terrains dans ce 10^e arrondissement de Paris. Du côté de son père, ses ancêtres, originaires de Seine-et-Marne, étaient des maçons, menuisiers, entrepreneurs de bâtiments et de travaux publics qui s'étaient enrichis avec l'expansion de Paris. Du côté de sa mère, les

Leveau, on trouve des cultivateurs de l'Oise et un notaire. La richesse bourgeoise de sa famille lui a permis de se consacrer entièrement à la musique. Ses deux frères aînés étant morts jeunes, il vit une enfance solitaire dans le quartier Saint-Michel. Son éducation est confiée au précepteur Léon Brethous-Lafargue, auteur de romans et de poésies. Il part en vacances à Trouville, Biarritz, Rome, Londres. Il devient licencié en droit en mars 1876 et avocat-stagiaire en mai 1877. Il fréquente le salon de M^{me} Berthe de Rayssac à partir de 1875 environ. Il se passionne pour les arts, notamment la littérature, la peinture, et la musique.

Au printemps 1878, sont publiées ses trois premières partitions : *Sonatine pour piano à 4 mains*, *Chanson*, et *L'âme des bois*. Vers la fin de l'année 1878, il commence à prendre des leçons dans la classe de Jules Massenet, au Conservatoire de Paris, d'abord en auditeur libre, puis en tant qu'élève officiel, de fin 1880 à juillet 1881. Pendant les vacances d'été de 1879, il voyage en Allemagne et assiste aux représentations du *Vaisseau fantôme* et de la *Tétralogie* de Richard Wagner. Chausson reviendra souvent à Bayreuth, assistant, par exemple, à la création de *Parsifal*. On dira même que Chausson est un Wagner français, ce qui n'est pas tout à fait vrai. En effet le compositeur écrira lui-même un jour : « Il faut se déwagneriser ». En cet été 1878, il rencontre Vincent d'Indy, qui est alors également

en vacances en Bavière, et qui restera un ami très proche. Bien plus tard, ce dernier terminera le quatuor opus 35 de Chausson, pour sa publication à titre posthume. Chausson complète ses études de musique avec César Franck, l'organiste de Sainte-Clotilde. En mai 1881, poussé par Massenet, Chausson passe le concours d'essai pour le Prix de Rome, mais c'est un échec.

En mai 1882, Chausson participe à la création de l'Union des jeunes compositeurs, mais cette association ne dure pas, et Chausson rejoint bientôt la Société nationale de musique (SNM), qui présentera ses mélodies de l'opus 2, le 23 décembre 1882.

Il épouse Jeanne Escudier le 19 juin 1883, à la mairie du 8^e arrondissement, ils auront cinq enfants. Ernest Chausson sera très heureux dans sa vie familiale. Albert Besnard exécutera en 1891 un portrait du couple.

Il est devenu, par les deux sœurs de son épouse, beau-frère de l'artiste peintre Henry Lerolle, et de l'industriel et mécène Arthur Fontaine, ce qui lui permettra d'élargir le cercle de ses relations artistiques.

Avec ses amis musiciens d'Indy, Husson, et Duparc, il donne un nouvel élan aux *Concerts populaires* de Jules Pasdeloup, en s'engageant artistiquement et financièrement.

En novembre 1886, lors d'une assemblée de la SNM, Franck, d'Indy et Chausson poussent à la démission Saint-Saëns et Romain Bussine. Chausson en devient secrétaire, et prend ce rôle très à cœur, écrivant un volumineux courrier et apportant son soutien financier. Il reçoit chez lui, dans son hôtel particulier du 22 boulevard de Courcelles, nombre d'artistes majeurs de son temps, notamment Paul Dukas et Claude Debussy, avec qui il se lie d'amitié, ainsi que le peintre Eugène Carrière, qui réalise un portrait de famille que le compositeur placera dans son cabinet de travail, au-dessus de son piano. C'est à deux autres peintres, Maurice Denis et Odilon Redon, qu'il confie la décoration de sa demeure.

Maurice Ravel (1875-1937)

Boléro

Le *Boléro* de Maurice Ravel est une musique de ballet pour orchestre en *ut* majeur composée en 1928 et créée le 22 novembre de la même année à

Chausson compose des œuvres courtes, telles que des *chansons*, et aussi des œuvres plus longues, telles que sa symphonie en si bémol majeur, et surtout un opéra, *Le Roi Arthur*, dont il rédige aussi le livret en 1885-1886, et dont la musique lui demande sept années d'efforts, de 1887 à 1894.

Le 10 juin 1899, à Limay, il tombe de vélo et meurt sur le coup des suites d'une blessure à la tempe. Il a 44 ans. Son *Quatuor à cordes* était presque terminé. Il est inhumé au cimetière du Père-Lachaise, division 67, chemin Hautoy.

Poème pour violon et orchestre, opus 25, est un concerto pour violon et orchestre d'Ernest Chausson datée de 1896. Le poème est d'un seul mouvement divisé en trois sections enchaînées.

Chausson s'est inspiré d'une nouvelle d'Ivan Tourgueniev, *Le Chant de l'amour triomphant* (1881), récit fantastique situé à Ferrare au XVI^e siècle, dans lequel une mélodie jouée au violon produit un envoûtement. Chausson a dédié l'œuvre au violoniste belge Eugène Ysaÿe, qui créa l'œuvre à Nancy le 27 décembre 1896 puis à Paris le 4 avril 1897 aux Concerts Colonne.

Par sa forme très libre, l'œuvre séduit Claude Debussy qui admira son harmonieuse proportion.

L'œuvre est en 3 mouvements :

1. Lento e misterioso
2. Animato
3. Finale

Instrumentation

- 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 1 harpe, timbales, cordes.
- Durée d'exécution : seize minutes.
- Il existe également une version pour quatuor à cordes, violon et piano, arrangée par le compositeur lui-même.

l'Opéra Garnier par sa dédicataire, la danseuse russe Ida Rubinstein. Mouvement de danse au rythme et au tempo invariables, à la mélodie

uniforme et répétitive, le *Boléro* de Ravel tire ses seuls éléments de variation des effets d'orchestration, d'un lent *crescendo* et, *in extremis*, d'une courte modulation en *mi* majeur.

Cette œuvre singulière, que Ravel disait considérer comme une simple étude d'orchestration, a connu en quelques mois un succès planétaire qui en a fait son œuvre la plus célèbre et, de nos jours encore, une des pages les plus jouées dans le monde. Mais l'immense popularité du *Boléro* tend à masquer l'ampleur de son originalité et les véritables desseins de son auteur.

Histoire

Le *Boléro* est une des dernières œuvres écrites par Maurice Ravel avant l'atteinte cérébrale qui le condamna au silence à partir de 1933.

Le *Boléro* est une œuvre de commande. À la fin de 1927, Ravel, dont la réputation était depuis longtemps internationale, venait d'achever sa *Sonate pour violon et piano* et s'apprêtait à effectuer une tournée de concerts de quatre mois aux États-Unis et au Canada quand son amie et mécène Ida Rubinstein, ancienne égérie des Ballets russes de Diaghilev, lui demanda un « ballet de caractère espagnol » qu'elle comptait représenter avec sa troupe à la fin de 1928. Ravel fut enthousiasmé par cette idée et envisagea d'abord, en accord avec sa dédicataire, d'orchestrer six pièces extraites de la suite pour piano *Iberia* du compositeur espagnol Isaac Albéniz. Mais à la fin de juin 1928, alors qu'il avait commencé le travail, il fut averti par son ami Joaquín Nin que les droits d'*Iberia* étaient la propriété exclusive d'Enrique Arbós, directeur de l'orchestre symphonique de Madrid et qu'ils étaient déjà en cours d'exploitation pour un ballet destiné à La Argentina. D'abord sceptique, Ravel pris au dépourvu pensa à contrecœur abandonner ce projet. Apprenant l'embarras de son confrère, Arbós aurait proposé de lui céder gracieusement ses droits sur *Iberia*, mais Ravel avait déjà changé d'idée. Il était revenu à un projet expérimental qui avait germé en lui quelques années plus tôt : *Pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque pas de modulation ; un thème genre Padilla, du rythme et de l'orchestre*, écrivit-il à Nin durant l'été 1928. Pour ce qui est du rythme, le fandango initial laissa la place à un boléro, autre danse traditionnelle andalouse. La naissance présumée de la mélodie est rapportée dans le témoignage d'un confrère et ami de Ravel, Gustave

Samazeuilh. Il raconta comment le compositeur lui aurait joué un thème avec un seul doigt au piano en lui expliquant : *Mme Rubinstein me demande un ballet. Ne trouvez-vous pas que ce thème a de l'insistance ? Je m'en vais essayer de le redire un bon nombre de fois sans aucun développement en graduant de mon mieux mon orchestre.*

Ravel composa son *Boléro* entre juillet et octobre 1928, et le dédia à sa commanditaire Ida Rubinstein.

Premières auditions

Au théâtre



Ida Rubinstein, danseuse et riche mécène russe, était une proche amie de Ravel. Inspiratrice du *Boléro*, elle créa l'œuvre le 22 novembre 1928 et en reçut la prestigieuse dédicace. Portrait anonyme de 1922.

Le ballet, baptisé simplement *Boléro*, fut créé le 22 novembre 1928 au théâtre national de l'Opéra sous la direction de Walther Straram. Le spectacle comportait trois divertissements chorégraphiques en première représentation : dans l'ordre *Les Noces de Psyché et de l'Amour*, sur une orchestration par Arthur Honegger du *Prélude et fugue en do majeur*, BWV 545, de Bach, *La Bien-aimée*, adaptée de thèmes de Schubert et Liszt par Darius Milhaud, enfin *Boléro* sur la musique originale de Maurice Ravel. La chorégraphie de *Boléro* était l'œuvre de Bronislava Nijinska. Sur fond de bar espagnol, Ida Rubinstein, accompagnée de 20 danseurs exécuta une chorégraphie très sensuelle, dont l'uniformité et l'intensité suivaient celles de la musique « avec la monotonie de l'obsession ».

L'Opéra Garnier fit salle comble pour la première, qui attira notamment Diaghilev, Stravinsky, Misa Sert, la princesse de Polignac et Maïakovski. La création du ballet valut tant à l'œuvre qu'à son auteur un accueil très enthousiaste de la critique parisienne. Ravel, alors en tournée au Portugal et en Espagne, n'assista pas à la création et ne revint que pour la

troisième représentation, le 29 novembre. *Boléro* fut redonné par les ballets de Rubinstein, chaque fois avec un grand succès public, en décembre à Bruxelles puis, en 1929, à Monte-Carlo en janvier, à Vienne en février, à Milan en mars, à nouveau à Paris en mai, sous la direction de Ravel lui-même et en présence de Prokofiev, puis à Londres en 1931. Ravel lui-même fut invité à diriger l'orchestre.

Au concert



Ravel en 1923 au Queen's Hall, Londres.

La version de concert du *Boléro* fut créée par le New York Philharmonic au Carnegie Hall à New York le 14 novembre 1929, sous la direction d'Arturo Toscanini, et reprise le 6 décembre de la même année par Serge Koussevitzky à la tête du Boston Symphony orchestra. La création new-yorkaise fut triomphale et la critique du *New York Times*, signée par Olin Downes, fut dithyrambique pour Ravel dont fut notée « l'orchestration extraordinaire ». Le succès du *Boléro* aux États-Unis fut inhabituellement rapide pour une œuvre de musique symphonique, au point qu'on envisagea de le mettre en paroles pour en faire un chant populaire. En France, la première audition du *Boléro* au concert eut lieu salle Gaveau le 11 janvier 1930 par les Concerts-Lamoureux, Albert Wolff laissant Ravel lui-même diriger l'orchestre et créer le même jour l'orchestration de son propre *Menuet antique*.

Libérée des contraintes scéniques, l'œuvre passa au répertoire des plus grands chefs d'orchestre de l'époque : Wilhelm Furtwängler, Serge Koussevitzky, Clemens Krauss, Willem Mengelberg, Pierre Monteux et Arturo Toscanini, notamment, l'inscrivirent tous à leur programme et le jouèrent dans le monde entier, suscitant un engouement public considérable. Ravel en fut le premier étonné, lui qui avait espéré que son œuvre serait, au

moins, « un morceau dont ne s'empareraient pas les concerts du dimanche ».

Musique

D'après Ravel, « c'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie que par l'harmonie et le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour. Le seul élément de diversité y est apporté par le crescendo orchestral ».

Structure générale

D'un seul mouvement, long de 340 mesures, le *Boléro* est divisé par Ravel en dix-huit sections numérotées de [1] à [18] (pour les besoins de la description, une section [0] implicite est rajoutée ci-après) qui correspondent à autant de séquences analogues. Le matériau, fort réduit, consiste en une unique cellule rythmique de deux mesures, constamment répétée, sur laquelle viennent se greffer, de façon séquentielle, deux mélodies de seize mesures chacune, elles-mêmes répétées selon un schéma précis.

Après une introduction de deux mesures rythmiques, chaque section de [0] à [17] comporte, dans cet ordre, une **ritournelle** de deux mesures où le rythme ressort au premier plan, et seize mesures de mélodie, séquentiellement un **thème A** et un **contre-thème B** présentés neuf fois chacun. La section [18] résout la neuvième et dernière entrée du contre-thème B. Introduite sans la ritournelle, elle est la seule à offrir une variation du phrasé thématique, à la fois tonale (*mi* majeur) et mélodique, sur huit mesures, après quoi le *Boléro* s'achève dans le ton principal d'*ut* majeur par deux fois deux mesures de ritournelle et deux mesures conclusives.

Le tempo

Réclamé *Tempo di Bolero moderato assai* (tempo de boléro très modéré), le tempo du *Boléro* est nettement inférieur à celui de la danse andalouse traditionnelle.

Le rythme

Le rythme adopté par Ravel est un boléro caractéristique à trois temps. La cellule rythmique du *Boléro* comporte deux mesures, la seconde étant une répétition de la première avec une variation minimale dans le troisième temps.

La mélodie

La mélodie du *Boléro* est entièrement diatonique. Elle comprend deux thèmes de seize mesures, subdivisés en un antécédent et un conséquent de huit mesures

chacun. Son caractère incantatoire participe à la célébrité du *Boléro*, mais la structure relativement complexe des thèmes mélodiques a fait remarquer au musicologue Émile Vuillermoz que : *l'homme de la rue se donne la satisfaction de siffler les premières mesures du Boléro, mais bien peu de musiciens professionnels sont capables de reproduire de mémoire, sans une faute de solfège, la phrase entière qui obéit à de sournoises et savantes coquetteries.*

Modulation

À sa neuvième et dernière exposition, le contre-thème s'interrompt à sa treizième mesure, où la note *sol* est tenue pendant quatre temps et demi avant d'aiguiller, *via* une redite du premier motif du conséquent sur deux mesures, vers une modulation inattendue en *mi* majeur. Le thème en *mi*, long de huit mesures, descend d'abord en arabesque de la dominante (*si*) à la tonique (*mi*) sur quatre mesures. Il ne s'exprime ensuite que sur le troisième temps, syncopant à quatre reprises la tonique, avant de s'achever sur un accord de *do* majeur qui annonce le retour à la tonalité principale et la conclusion de l'œuvre.

La ritournelle

La ritournelle est la clé de voûte du *Boléro*. Elle sert d'introduction et de conclusion à l'œuvre, précède chaque entrée des thèmes et, répétée huit fois en arrière-fond des mélodies, leur sert d'accompagnement rythmique et harmonique.

L'instrumentation

Cordes : premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses, 1 harpe

Bois : 1 piccolo, 2 flûtes, *l'une jouant aussi du piccolo*, 2 hautbois, *l'un jouant du hautbois d'amour*, 1 cor anglais, 2 clarinettes sib, *l'une jouant de la petite clarinette mib*, 1 clarinette basse sib, 2 bassons, 1 contrebasson, 1 saxophone soprano en sib et 1 saxophone ténor en sib

Cuivres : 4 cors, 1 petite trompette en ré, 3 trompettes en ut, 3 trombones, 1 tuba

Percussions : 2 tambours, 3 timbales en sol, ut et mi, grosse caisse, cymbales à mains, tam-tam, célesta

L'orchestration

Si le *Boléro* a été composé primitivement pour le ballet, sa suite de solos instrumentaux met en valeur les talents individuels mais aussi l'homogénéité collective de chaque pupitre, tous les membres de l'orchestre participant également à un accompagnement imperturbable. C'est la définition même d'un genre naissant à l'époque : le concerto pour orchestre. La rythmique et le caractère mélodique hispanisant, et même plus précisément andalou, se rapprochent également de l'esprit des compositions rhapsodiques très à la mode fin XIX^e et début XX^e siècle, avec, notamment la *Symphonie espagnole* de Lalo (1874), le *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov (1887), *Iberia* d'Albéniz (1905 - 1908), *Le Tricorne* de Manuel de Falla (1919), les *Goyescas pour piano* de Granados (1911) ou la *Rapsodie espagnole* de Ravel lui-même (1908).

De l'aveu de Ravel lui-même, le caractère expérimental du *Boléro* en fait une authentique étude d'orchestration.

Guide d'écoute

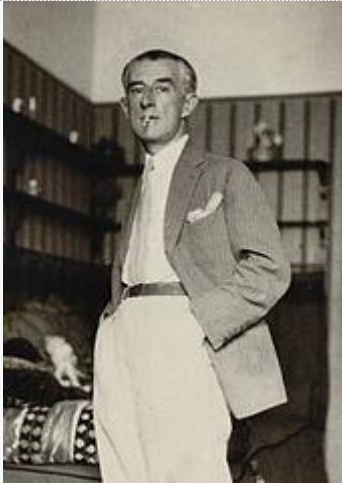
Ce guide d'écoute du *Boléro* de Ravel est destiné à la compréhension de la structure de l'œuvre et à la reconnaissance des timbres instrumentaux.

- Les couleurs de la colonne de gauche symbolisent le *crescendo* et la densification de l'orchestration.
- Les sections chiffrées de [1] à [18] sont les indications données par Ravel dans la partition (la section [0] est implicite).
- **A** désigne le thème général, **B** son contre-thème, **r** la ritournelle.
- Le temps, donné à titre indicatif, est celui de la version de référence enregistrée sous la direction de Maurice Ravel lui-même, avec l'orchestre Lamoureux, en 1930.

Thème	Instrumentation	Temps
pp	r Altos & violoncelles <i>pizzicato</i> , 1 ^o caisse claire	
pp	[0] r (répétition)	
pp	A 1 ^o flûte	12 s
pp	[1] r 2 ^o flûte	
p	A 1 ^o clarinette	1 min 02 s

p	[2]	r	Harpe (sons harmoniques), 1° flûte	
mp		B	1° basson	1 min 53 s
mp	[3]	r	Harpe (sons naturels), 2° flûte	
p		B	Petite clarinette mi bémol	2 min 44 s
p	[4]	r	2° violons <i>pizzicato</i> & contrebasse, alternance des bassons mp	
mp		A	Hautbois d'amour	3 min 36 s
p	[5]	r	1° violons <i>pizzicato</i> , 1° cor	
mp		A	1° trompette avec sourdine, 1° flûte à l'octave (jeu d'octave) pp	4 min 28 s
mp	[6]	r	Flûtes, 2° trompette, 2° violons <i>pizzicato</i>	
mp		B	Saxophone ténor <i>expressivo, vibrato</i>	5 min 20 s
mp	[7]	r	1° trompette, hautbois, cor anglais, 1° violons <i>pizzicato</i>	
mp		B	Saxophone soprano, fin au saxophone soprano <i>expressivo, vibrato</i>	6 min 13 s
mf	[8]	r	1° flûte, clarinette basse, bassons, 2° cor, harpe	
mf		A	1° piccolo (mi majeur), 2° piccolo (sol majeur), 1° cor et célesta (do majeur)	7 min 06 s
mf	[9]	r	3 trompettes, 4° cor et arpèges des cordes	
mf		A	2 hautbois, cor anglais et 2 clarinettes (do majeur), hautbois d'amour (sol majeur)	7 min 57 s
mf	[10]	r	1° flûte, contrebasson, clarinettes, 2° cor	
mf		B	1° trombone (dans le suraigu) <i>sostenuto</i>	8 min 49 s
f	[11]	r	1° trompette, 4° cor, tutti de cordes	
f		B	Bois (jeux de tierces et quintes)	9 min 41 s
f	[12]	r	Bassons, contrebasson, cors et timbales	
f		A	Piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes, 1° violons (jeux d'octaves)	10 min 32 s
f	[13]	r		
f		A	Bois, 1° & 2° violons (jeux de tierces et quintes)	11 min 22 s
f	[14]	r		
f		B	Bois, 1° & 2° violons, 1° trompette (jeux d'octaves)	12 min 13 s
f	[15]	r		
f		B	Bois, 1° & 2° violons, 1° trombone (jeux de tierces et quintes)	13 min 05 s
ff	[16]	r	Bois aigus, cors, cordes, + 2° caisse claire	
ff		A	Piccolo, flûtes, saxophones, petite trompette, 3 trompettes, 1° violons	13 min 56 s
ff	[17]	r		
ff		B	Piccolo, flûtes, saxophones, les 4 trompettes, 1° trombone, 1° violons	14 min 47 s
ff	[18]		<i>Modulation en mi majeur sur 8 mesures puis retour dans le ton principal</i>	
ff		r	Grosse caisse, cymbales, tam-tam, <i>glissandos</i> de trombones	
ff		r	(répétition)	
ff			<i>Grand accord dissonant et écroulement final</i>	16 min 06 s

Ravel et son œuvre



Ravel, ici chez lui à [Montfort-l'Amaury](#) vers 1928.

Le *Boléro* est, parmi ses propres œuvres, une de celles que Ravel a le plus commentées et la seule pour laquelle il reconnut avoir relevé le défi qu'il s'était fixé. S'il trouva à redire sur l'emploi du [hautbois d'amour](#), il affirma sans ambiguïté dans un entretien accordé à [Candide](#) le 5 mai 1932 : *une seule fois je suis parvenu à réaliser complètement mes intentions : dans le Bolero.*

S'étant lui-même imposé les contraintes de la rigidité rythmique et de la répétition mélodique, Ravel était conscient de l'originalité de sa partition mais, devant son succès inattendu au concert, il chercha systématiquement à en minimiser la portée. À [Arthur Honegger](#) il confia ironiquement : *Je n'ai fait qu'un chef-d'œuvre, c'est le Boléro ; malheureusement il est vide de musique.*

Ce détachement apparent n'empêcha pas Ravel de se montrer particulièrement vigilant à la façon dont son *Boléro* était exécuté. Il fut intraitable sur le respect rigoureux du tempo *moderato assai*, deux fois plus lent que celui du boléro traditionnel, singularité qu'il justifia par cette explication paradoxale donnée à Wilhelm Furtwängler en novembre 1930 : *Joué vite, le morceau paraît long, alors qu'exécuté plus lentement, il semble court.*

Comme on l'interrogeait sur l'argument du ballet, Ravel répondit de façon inattendue qu'il situait le *Boléro* dans une usine et qu'il aurait aimé le donner un jour « avec un vaste ensemble industriel en arrière-plan ». Interrogé en 1932 sur les sources d'inspiration de son *Concerto en sol*, il revint au *Boléro* en expliquant : *Une bonne part de mon inspiration vient des machines. J'aime me rendre dans des usines et voir de grandes installations au travail : cela a quelque chose de prenant et de grandiose. C'est une usine qui a inspiré*

le Boléro. Je voudrais qu'on le danse toujours devant un décor usinier.

Postérité

Chorégraphies

- 1928 : *Boléro* de Bronislava Nijinska, avec Ida Rubinstein (Opéra de Paris, 22 novembre)
- 1930 : *Iberian Monotone* de Ruth Page (Highland, Illinois)
- 1935 : *Boléro* de Michel Fokine (Compagnie Ida Rubinstein, Paris)
- 1940 : *Bolero* d'Anton Dolin (Robin Hood Dell, Philadelphie, 25 juin)
- 1941 : *Boléro* de Serge Lifar (Opéra de Paris, 27 décembre)
- 1944 : *Boléro* d'Aurél Milloss (Opéra de Rome, 20 mai)
- 1961 : *Boléro* de Maurice Béjart, avec comme danseuse étoile Duška Sifnios (Théâtre de la Monnaie, 10 janvier) ; reprise en 1977 par Maïa Plissetskaïa ; reprise en 1979 en rôle masculin, avec Jorge Donn ; cette version sera filmée par Claude Lelouch pour clore son film *Les Uns et les Autres*
- 1996 : *Trois Boléros* d'Odile Duboc (La Filature de Mulhouse, 8 mars)
- 1998 : *Double Points: One and Two* d'Emio Greco
- 1998 : *Boléro* de Meryl Tankard (Opéra national de Lyon, décembre)
- 2001 : *Boléro* de Thierry Malandain (Centre chorégraphique national de Biarritz, 19 mai)
- 2002 : *Boléro* de Marc Ribaud (Opéra de Nice, juin)
- 2004 : *Bolero* de Stanton Welch (Houston Ballet, 3 décembre)
- 2010 : *Shanghai Bolero* de Didier Théron (Exposition universelle de Shanghai, ballet, 31 mai) ; puis en triptyque (festival Montpellier-Danse, 28 juin 2011)
- 2012 : Ballet Nacional de España

Le *Boléro* dans la culture populaire

Cinéma

- 1936 : *One in a Million* de Sidney Lanfield
- 1941 : *Boléro* de Jean Boyer
- 1950 : *Rashōmon* d'Akira Kurosawa
- 1957 : *El Bolero de Raquel* de Miguel M. Delgado, dansé par le comique mexicain Mario Moreno dit « Cantinflas »
- 1977 : *Allegro non troppo* de Bruno Bozzetto
- 1979 : *Elle* de Blake Edwards

- 1979 : *Stalker* d'Andreï Tarkovski
- 1981 : *Les Uns et les Autres* de Claude Lelouch (avec des mesures supplémentaires de Francis Lai)
- 1992 : *Le Batteur du Boléro*, court-métrage de Patrice Leconte avec Jacques Villeret dans le rôle du batteur
- 2002 : *Femme fatale* de Brian De Palma (pastiche de Ryūichi Sakamoto intitulé *Bolerish*)
- 2003 : *Basic* de John McTiernan (version arrangée)
- 2004-2006 : *Cashback* de Sean Ellis

- 2008 : *Neuilly sa mère !* de Gabriel Julien-Laferrière
- 2008 : *Love Exposure* de Sion Sono
- 2016 : *The Age of Shadows* de Kim Jee-woon
- 2019 : *Edmond* d'Alexis Michalik

Humour

- 1948 : Pierre Dac et Francis Blanche, hymne du *Parti d'en rire* (« Le Brasero de Ravel »)

Les influences littéraires

Alphonse Daudet
Lettres de mon moulin
L'ARLÉSIENNE

Pour aller au village, en descendant de mon moulin, on passe devant un *mas* bâti près de la route au fond d'une grande cour plantée de micocouliers. C'est la vraie maison du *ménager* de Provence, avec ses tuiles rouges, sa large façade brune irrégulièrement percée, puis tout en haut la girouette du grenier, la poulie pour hisser les meules, et quelques touffes de foin brun qui dépassent...

Pourquoi cette maison m'avait-elle frappé ? Pourquoi ce portail fermé me serrait-il le cœur ? Je n'aurais pas pu le dire, et pourtant ce logis me faisait froid. Il y avait trop de silence autour... Quand on passait, les chiens n'aboyaient pas, les pintades s'enfuyaient sans crier... À l'intérieur, pas une voix ! Rien, pas même un grelot de mule... Sans les rideaux blancs des fenêtres et la fumée qui montait des toits, on aurait cru l'endroit inhabité.

Hier, sur le coup de midi, je revenais du village, et, pour éviter le soleil, je longeais les murs de la ferme, dans l'ombre des micocouliers... Sur la route, devant le *mas*, des valets silencieux achevaient de charger une charrette de foin... Le portail était resté ouvert. Je jetai un regard en passant, et je vis, au fond de la cour, accoudé, — la tête dans ses mains, — sur une large table de pierre, un grand vieux tout blanc, avec une veste trop courte et des culottes en lambeaux... Je m'arrêtai. Un des hommes me dit tout bas :

— Chut ! c'est le maître... Il est comme ça depuis le malheur de son fils.

À ce moment une femme et un petit garçon, vêtus de noir, passèrent près de nous avec de gros paroissiens dorés, et entrèrent à la ferme.

L'homme ajouta :

— ... La maîtresse et Cadet qui reviennent de la messe. Ils y vont tous les jours, depuis que l'enfant s'est tué... Ah ! monsieur, quelle désolation !... Le père porte encore les habits du mort ; on ne peut pas les lui faire quitter... Dia ! hue ! la bête !

La charrette s'ébranla pour partir. Moi, qui voulais en savoir plus long, je demandai au voiturier de monter à côté de lui, et c'est là-haut, dans le foin, que j'appris toute cette navrante histoire...

Il s'appelait Jan. C'était un admirable paysan de vingt ans, sage comme une fille, solide et le visage ouvert.

Comme il était très beau, les femmes le regardaient ; mais lui n'en avait qu'une en tête, — une petite Arlésienne, toute en velours et en dentelles, qu'il avait rencontrée sur la Lice d'Arles, une fois. — Au *mas*, on ne vit pas d'abord cette liaison avec plaisir. La fille passait pour coquette, et ses parents n'étaient pas du pays. Mais Jan voulait son Arlésienne à toute force. Il disait :

— Je mourrai si on ne me la donne pas.

Il fallut en passer par là. On décida de les marier après la moisson.

Donc, un dimanche soir, dans la cour du *mas*, la famille achevait de dîner. C'était presque un repas de noces. La fiancée n'y assistait pas, mais on avait bu en son honneur tout le temps... Un homme se présente à la porte, et, d'une voix qui tremble, demande à parler à maître Estève, à lui seul. Estève se lève et sort sur la route.

— Maître, lui dit l'homme, vous allez marier votre enfant à une coquine, qui a été ma maîtresse pendant deux ans. Ce que j'avance, je le prouve : voici des lettres !... Les parents savent tout et me l'avaient promise ; mais, depuis que votre fils la recherche, ni eux ni la belle ne veulent plus de moi... J'aurais cru pourtant qu'après ça elle ne pouvait pas être la femme d'un autre.

— C'est bien ! dit maître Estève quand il eut regardé les lettres ; entrez boire un verre de muscat. L'homme répond :

— Merci ! j'ai plus de chagrin que de soif.

Et il s'en va.

Le père rentre, impassible ; il reprend sa place à table ; et le repas s'achève gaiement...

Ce soir-là, maître Estève et son fils s'en allèrent ensemble dans les champs. Ils restèrent longtemps dehors ; quand ils revinrent, la mère les attendait encore.

— Femme, dit le *ménager*, en lui amenant son fils, embrasse-le ! il est malheureux...

Jan ne parla plus de l'Arlésienne. Il l'aimait toujours cependant, et même plus que jamais, depuis qu'on la lui avait montrée dans les bras d'un autre. Seulement il était trop fier pour rien dire ; c'est ce qui le tua, le pauvre enfant !... Quelquefois il passait des journées entières seul dans un coin, sans bouger. D'autres jours, il se mettait à la terre avec rage et abattait à lui seul le travail de dix journaliers... Le soir venu, il prenait la route d'Arles et marchait devant lui jusqu'à

ce qu'il vît monter dans le couchant les clochers grêles de la ville. Alors il revenait. Jamais il n'alla plus loin.

De le voir ainsi, toujours triste et seul, les gens du *mas* ne savaient plus que faire. On redoutait un malheur... Une fois, à table, sa mère, en le regardant avec des yeux pleins de larmes, lui dit :

— Eh bien ! écoute, Jan, si tu la veux tout de même, nous te la donnerons...

Le père, rouge de honte, baissait la tête...

Jan fit signe que non, et il sortit...

À partir de ce jour, il changea sa façon de vivre, affectant d'être toujours gai, pour rassurer ses parents. On le revit au bal, au cabaret, dans les ferrades. À la vote de Fonvieille, c'est lui qui mena la farandole.

Le père disait : « Il est guéri. » La mère, elle, avait toujours des craintes et plus que jamais surveillait son enfant... Jan couchait avec Cadet, tout près de la magnanerie ; la pauvre vieille se fit dresser un lit à côté de leur chambre... Les magnans pouvaient avoir besoin d'elle, dans la nuit.

Vint la fête de saint Éloi, patron des ménagers.

Grande joie au *mas*... Il y eut du châteauneuf pour tout le monde et du vin cuit comme s'il en pleuvait. Puis des pétards, des feux sur l'aire, des lanternes de couleur plein les micocouliers... Vive saint Éloi ! On farandola à mort. Cadet brûla sa blouse neuve... Jan lui-même avait l'air content ; il voulut faire danser sa mère ; la pauvre femme en pleurait de bonheur.

Ivan Tourgueniev

Le chant de l'amour triomphant

(Песнь торжествующей любви)

1881

Traduction anonyme [de l'auteur et de Pauline Viardot], *Nouvelle revue*, 3^{ème} année, tome 13, 1881, puis en volume, Paris, Hetzel, 1885.

À la mémoire de Gustave Flaubert.

Voici ce que j'ai trouvé dans un vieux manuscrit italien :

I

Vers la moitié du XVI^e siècle, vivaient à Ferrare (cette ville florissait alors sous le sceptre de ces magnifiques ducs, protecteurs des arts et de la poésie) deux jeunes gens portant les noms de Fabio et Muzio. Égaux en âge, proches parents, presque

À minuit, on alla se coucher. Tout le monde avait besoin de dormir... Jan ne dort pas, lui. Cadet a raconté depuis que toute la nuit il avait sangloté... Ah ! je vous réponds qu'il était bien mordu, celui-là...

Le lendemain, à l'aube, la mère entendit quelqu'un traverser sa chambre en courant. Elle eut comme un pressentiment :

— Jan, c'est toi ?

Jan ne répond pas ; il est déjà dans l'escalier.

Vite, vite la mère se lève :

— Jan, où vas-tu ?

Il monte au grenier ; elle monte derrière lui :

— Mon fils, au nom du ciel !

Il ferme la porte et tire le verrou.

— Jan, mon Janet, réponds-moi. Que vas-tu faire ?

À tâtons, de ses vieilles mains qui tremblent, elle cherche le loquet... Une fenêtre qui s'ouvre, le bruit d'un corps sur les dalles de la cour, et c'est tout...

Il s'était dit, le pauvre enfant : « Je l'aime trop... Je m'en vais... » Ah ! misérables cœurs que nous sommes ! C'est un peu fort pourtant que le mépris ne puisse pas tuer l'amour !...

Ce matin-là, les gens du village se demandèrent qui pouvait crier ainsi, là-bas, du côté du *mas* d'Estève... C'était, dans la cour, devant la table de pierre couverte de rosée et de sang, la mère toute nue qui se lamentait, avec son enfant mort sur ses bras.

inséparables, une amitié de cœur les avait unis dès leur tendre enfance ; la conformité de leurs destinées avait fortifié ce lien. Ils appartenaient tous les deux à d'anciennes maisons ; ils étaient tous les deux indépendants par la fortune et n'avaient plus de parents. Leurs goûts et leurs penchants étaient semblables. Ils avaient le même amour pour les arts : Muzio s'occupait de musique, Fabio cultivait la peinture. Tout Ferrare s'enorgueillissait d'eux et les considérait comme l'ornement de la cour et de la ville.

Ils ne se ressemblaient pourtant pas d'aspect, quoique tous deux se distinguassent par la svelte élégance de la jeunesse. Fabio plus haut de taille était blond, avec le visage blanc et des yeux bleus ; Muzio, au contraire, avait le visage basané, les cheveux noirs et, dans ses yeux d'un brun sombre, on ne voyait pas l'éclat aimable, ni, sur ses lèvres, le sourire avenant de Fabio. Ses épais sourcils s'abaissaient sur des paupières étroites, tandis que les sourcils de Fabio

s'élevaient en fins demi-cercles sur un front uni et pur. Muzio avait aussi moins de vivacité dans la conversation. Malgré tout cela, les deux amis plaisaient également aux dames ; car ce n'est pas en vain qu'ils étaient cités comme des modèles de générosité et de courtoisie chevaleresque.

Au même temps qu'eux vivait, à Ferrare, une jeune fille du nom de Valeria. Elle passait pour une des beautés de la ville, bien qu'on ne pût la voir que fort rarement ; elle menait une vie retirée et ne sortait de la maison que pour aller à l'église, ou, pendant les grandes fêtes, aux promenades. Elle vivait avec sa mère, veuve, femme de noble naissance, peu fortunée, et qui n'avait pas d'autres enfants. À tous ceux qui la rencontraient, Valeria inspirait un sentiment d'admiration involontaire, mêlé d'un sentiment tout aussi involontaire de respect attendri : si modeste était sa tenue, si peu semblait-elle avoir conscience du pouvoir de ses charmes ! Quelques-uns, il est vrai, la trouvaient un peu pâle, et disaient que le regard de ses yeux, presque toujours baissés, exprimait une réserve allant jusqu'à la timidité. Son sourire était rare, et presque personne n'avait entendu sa voix. Et pourtant, il courait un bruit que cette voix était très belle, et que, renfermée dans sa chambre, de grand matin, pendant que toute la ville dormait encore, Valeria aimait à chanter de vieux airs, au son d'un luth dont elle s'accompagnait elle-même. Malgré la pâleur de son teint, la jeune fille florissait ; et jusqu'aux vieillards, en la voyant passer, ne pouvaient s'empêcher de se dire : Oh ! qu'heureux sera le jeune homme pour lequel s'épanouira enfin cette fleur, repliée dans ses pétales, intacte et virginale encore !

II

Fabio et Muzio aperçurent Valeria pour la première fois à une grande fête populaire donnée par les ordres du duc de Ferrare, Ercole, le fils de la célèbre Lucrezia Borgia, en l'honneur de certains grands seigneurs arrivés de Paris sur l'invitation de la duchesse, fille du roi de France Louis XII.

Assise à côté de sa mère, Valeria se trouvait au milieu d'une magnifique tribune élevée, d'après les dessins de Palladio, sur la principale place de Ferrare, pour les plus nobles dames de la ville.

Tous les deux et le même jour, Fabio et Muzio s'éprirent éperdument de Valeria ; et comme ils n'avaient rien de caché l'un pour l'autre, chacun d'eux sut bientôt ce qui se passait dans le cœur de son ami. Ils décidèrent entre eux qu'ils tâcheraient de

se rapprocher de la jeune fille, et, si elle daignait faire un choix entre les deux, que celui qui ne serait pas élu devrait se soumettre sans murmurer. Quelques semaines plus tard, grâce à la bonne renommée dont ils jouissaient à juste titre, ils purent pénétrer dans la maison, d'un accès si difficile, qu'habitait la noble veuve.

Depuis ce moment, il leur fut possible de voir presque chaque jour Valeria et de l'entretenir, de sorte que, chaque jour, le feu allumé au cœur des deux jeunes gens brûlait avec une ardeur de plus en plus grande. Mais Valeria ne témoignait de préférence pour aucun d'eux, quoique leur présence parût visiblement lui plaire. Avec Muzio, elle s'occupait de musique ; mais elle causait plus volontiers avec Fabio, qui la mettait plus à son aise.

Ils se décidèrent enfin à connaître leur sort, et envoyèrent à Valeria une lettre dans laquelle ils la priaient de déclarer auquel elle consentait à accorder sa main. Valeria montra cette lettre à sa mère, et, tout en affirmant qu'elle était prête à rester demoiselle, elle ajouta qu'elle s'en remettrait entièrement au choix de sa mère, si celle-ci trouvait qu'il était temps qu'elle prît un époux. La respectable veuve répandit quelques larmes à l'idée de se séparer de son enfant chérie, mais ne trouva pas de raison pour refuser les deux prétendants qu'elle jugeait également dignes de la main de sa fille. Cependant, comme au fond du cœur elle avait une préférence pour Fabio, dont le caractère lui semblait plus conforme à celui de Valeria, ce fut lui qu'elle désigna. Dès le lendemain, Fabio connut son bonheur, et il ne resta plus à Muzio qu'à tenir sa parole, à se soumettre.

C'est ce qu'il fit ; mais, rester témoin du triomphe de son ami, de son rival, c'est ce qu'il ne put faire. Il vendit la plus grande partie de ses biens, et, ayant rassemblé quelques milliers de ducats, il partit pour un long voyage dans les contrées de l'Orient. En prenant congé de Fabio, il lui dit qu'il ne reviendrait pas avant que les dernières traces de son amour n'eussent complètement disparu. Fabio ne se sépara point sans peine de l'ami de son enfance ; mais la joyeuse attente de son bonheur prochain effaça bientôt tout autre sentiment, et il s'abandonna tout entier aux transports de l'amour partagé.

Bientôt après il épousa Valeria, et ce fut alors seulement qu'il comprit la valeur du trésor qu'il avait conquis.

Il possédait une belle villa entourée d'un jardin plein de beaux arbres, à une petite distance de Ferrare. Il s'y établit avec Valeria et sa mère.

Alors commença pour eux tous une époque de bonheur. La vie de famille montra sous un jour nouveau et charmant les perfections de Valeria. Fabio devenait un peintre remarquable, presque un maître, d'amateur qu'il avait été. La mère de Valeria ne cessait de remercier Dieu en contemplant ce couple fortuné. Quatre années se passèrent ainsi, rapidement, comme un rêve. Une seule chose manquait au bonheur des jeunes époux : ils n'avaient pas d'enfants. Mais l'espoir ne les abandonnait pas. Vers la fin de la quatrième année, un malheur, irréparable cette fois-ci, vint les frapper : la veuve mourut après une maladie de quelques jours.

Valeria pleura longtemps ; longtemps elle ne put s'habituer à cette perte. Mais une année encore se passa et la vie reprit son cours habituel. Et voici que par un beau soir d'été, sans avoir prévenu personne de son arrivée, Muzio reparut à Ferrare.

III

Pendant les cinq années qui s'étaient écoulées depuis son départ, personne n'avait entendu parler de lui. Son nom même n'avait plus été prononcé, comme s'il eût disparu de la surface de la terre. Lorsque Fabio rencontra son ami dans une des rues de Ferrare, il eut peine à retenir un cri d'effroi d'abord, puis de joie. Il l'invita aussitôt à venir à sa maison de campagne. Là, dans le jardin, se trouvait un pavillon isolé, commode à habiter.

Fabio le mit à sa disposition ; Muzio accepta avec empressement, et le matin du jour suivant il alla s'y établir avec son domestique.

C'était un Malais muet ; muet, mais non sourd ; et même, à en juger par la vivacité de son regard, c'était un homme plein de pénétration. Il avait eu la langue coupée. Muzio apportait avec lui une quantité de coffres remplis d'une foule d'objets précieux qu'il avait ramassés pendant le cours de ses longues pérégrinations. Valeria se réjouit franchement du retour de Muzio, et, lui, la salua avec une gaieté amicale et tranquille. On voyait évidemment qu'il avait tenu la parole donnée à Fabio. Dans le courant de la journée, il s'installa dans son pavillon.

Avec l'aide du Malais, il fit sortir de ses coffres toutes les raretés qu'il avait apportées : tapis, étoffes de soie, vêtements en velours et en brocart, armes, coupes, plats, vases ornés d'émail, objets en or et en argent incrustés de perles et de turquoises, coffrets ciselés en ambre et en ivoire, flacons de cristal taillé, épices, parfums, peaux de bêtes, plumes d'oiseaux inconnus, et une foule d'objets dont l'usage même

paraissait mystérieux et incompréhensible. Parmi ces choses précieuses, se trouvait un riche collier de perles que Muzio avait reçu en cadeau du shah de Perse pour certain service important et secret. Il demanda à Valeria la permission de le lui mettre au cou lui-même. Ce collier sembla lourd à la dame et doué d'une étrange chaleur. Il se colla immédiatement à sa peau. Vers le soir, après le dîner, à l'ombre des citronniers et des lauriers-roses, Muzio se mit à raconter ses aventures ; il parla des pays lointains qu'il avait vus, des montagnes s'élevant bien au-dessus des nuages, d'immenses déserts sans eau, de fleuves ressemblant à des mers ; il parla d'édifices et de temples gigantesques, d'arbres comptant plusieurs milliers d'années ; il nommait les villes et les peuples qu'il avait visités ; leurs noms seuls réveillaient comme un souffle de légende. Tout l'Orient était bien connu de Muzio. Il avait traversé la Perse, l'Arabie où les chevaux sont les plus nobles et les plus beaux des êtres animés. Il avait pénétré jusqu'au fond de l'Inde, où les hommes, grands et tranquilles, ressemblent à des plantes majestueuses. Il avait atteint les frontières du Thibet, où le Dieu vivant, nommé Dalai-Lama, habite sur terre sous la forme d'un homme silencieux, aux yeux allongés. Merveilleux étaient ces récits. Fabio et Valeria l'écoutaient immobiles, comme pris d'enchantement. Les traits du visage de Muzio avaient peu changé : basané dès l'enfance, ils s'étaient plus assombris encore, hâlés sous les rayons d'un soleil plus ardent ; et les yeux semblaient plus enfoncés qu'autrefois ; mais l'expression de ce visage était devenue différente, grave, concentrée ; il ne s'animait même pas lorsque Muzio parlait des dangers auxquels il avait été exposé, la nuit, dans les forêts où retentit le rugissement du tigre, le jour, sur les routes solitaires, où le voyageur est guetté par des fanatiques qui l'étranglent en honneur d'une déesse d'airain qui exige des victimes humaines. La voix de Muzio aussi était devenue plus sourde et plus égale. Les mouvements de ses mains et de tout son corps avaient perdu la souplesse naturelle à la race italienne.

À l'aide de son domestique, le Malais, servilement agile, Muzio montra à ses hôtes plusieurs tours que lui avaient enseignés des brahmines indiens.

Ainsi, par exemple, s'étant préalablement caché derrière une tenture, il apparut tout à coup assis dans l'air, les jambes repliées et ne s'appuyant que du bout des doigts d'une main sur une canne de bambou placée d'aplomb, ce qui n'étonna pas peu Fabio et

effraya même Valeria. Ne serait-ce pas un sorcier ? pensa-t-elle. Aussi, quand il s'avisa d'appeler, en soufflant dans une petite flûte, des serpents apprivoisés renfermés dans une corbeille recouverte d'un riche tapis rouge ; quand apparurent de dessous les franges leurs petites têtes plates et sombres, remuant leurs dards fourchus, Valeria fut saisie de terreur et supplia Muzio de cacher au plus vite ces hideuses bêtes qui lui avaient toujours fait horreur.

Pendant le souper, Muzio offrit à ses amis du vin de Chiraz, qu'il leur versa d'un flacon à panse ronde et à long cou. Extrêmement parfumé, d'une couleur dorée avec un reflet verdâtre, ce vin brillait mystérieusement dans les petites coupes en jade où il l'avait versé. Très doux et très épais, il ne ressemblait pas aux vins d'Europe, et, bu lentement et à petites gorgées, il produisait dans tous les membres une sensation d'agréable somnolence.

Muzio obligea ses amis à en boire une coupe et en but une lui-même sans quitter des yeux Valeria. Avant qu'elle eût bu, il avait, se penchant sur la table, murmuré quelque chose et agité les doigts au-dessus de la coupe de Valeria. Celle-ci l'avait bien remarqué ; mais comme, dans toutes les manières de Muzio, il y avait quelque chose d'étrange et d'inconnu, elle se borna à penser : « N'aurait-il pas pris quelque nouvelle religion, ou bien sont-ce là les coutumes de ces pays ? » Puis, après un court silence, elle lui demanda s'il avait continué pendant son voyage à s'occuper de musique. Pour toute réponse, Muzio ordonna au Malais d'apporter le violon indien. Ce violon ressemblait assez à ceux d'aujourd'hui ; seulement, il avait trois cordes au lieu de quatre, et la table en était recouverte d'une peau de serpent bleuâtre. L'archet, fait d'un jonc très fin, avait la forme d'un demi-cercle, et tout au bout étincelait un diamant taillé en pointe.

Muzio commença par jouer quelques airs traînants et tristes, qu'il disait être populaires, mais qui semblaient étranges et même sauvages à une oreille italienne. Le son des cordes métalliques était faible et plaintif. Mais quand Muzio entonna son dernier air, le même son devint tout à coup plus fort et se mit à vibrer avec éclat. Une mélodie passionnée jaillit sous l'archet, conduit avec une ampleur magistrale. Elle ondulait lentement, pareille au serpent dont la peau recouvrait la table du violon. Et d'un tel feu, d'une joie si triomphante brûlait, brillait cette mélodie, que Fabio et Valeria sentirent leurs cœurs se serrer et que des larmes leur vinrent aux yeux, tandis que Muzio, la tête penchée et appuyée avec

force contre son violon, les joues pâles, les sourcils réunis en un seul trait, semblait encore plus concentré et plus grave que de coutume, et le diamant au bout de l'archet jetait, allant et venant, des étincelles lumineuses, comme si lui-même avait été allumé par le feu de cette merveilleuse mélodie.

Quand Muzio s'arrêta enfin, tout en serrant encore le violon entre l'épaule et le menton, mais en laissant retomber la main qui tenait l'archet : « Qu'est cela ? » s'écria Fabio. Valeria ne prononça pas un mot, mais il semblait que tout son être répétait la question de son mari.

Muzio posa le violon sur la table, et ayant légèrement secoué ses cheveux, il répondit avec un demi-sourire : « Ceci, c'est une chanson que j'ai entendue un jour dans l'île de Ceylan. Parmi le peuple, on l'appelle le *Chant de l'amour triomphant*. » — « Répète-la », murmura Fabio. — « Non, on ne peut pas répéter cela, répondit Muzio ; de plus, il se fait tard. La signora doit avoir besoin de repos, et moi aussi je me sens fatigué. »

Pendant le cours de la journée, Muzio avait eu envers Valeria une attitude simple et respectueuse comme un vieil ami. Mais en s'en allant il lui serra la main avec beaucoup de force, en appuyant les doigts dans le creux de la main et en fouillant du regard si obstinément le visage de la jeune femme, que, quoiqu'elle n'eût pas levé les paupières, elle sentit ce regard sur ses joues devenues subitement enflammées. Elle ne dit rien à Muzio, mais retira brusquement sa main, et, quand il se fut éloigné, elle regarda longuement la porte par laquelle il était sorti. Cette espèce de crainte qu'il lui avait toujours inspirée lui revint à la mémoire, et un trouble vague s'empara d'elle. Muzio se retira dans son pavillon et les deux époux rentrèrent dans leur appartement.

IV

Valeria fut longtemps à s'endormir. Le sang de ses veines s'agitait lourdement, et elle avait comme un léger tintement dans la tête. Était-ce l'effet du vin étrange qu'elle avait bu, ou celui des récits bizarres de Muzio, ou celui de son jeu sur le violon ? Elle s'endormit vers le matin, et elle eut un rêve singulier : il lui sembla qu'elle entra dans une vaste chambre à voûte surbaissée, comme elle n'en avait jamais vu. Tous les murs sont couverts de carreaux émaillés d'un bleu pâle, avec des filigranes d'or ; de fines colonnettes d'albâtre ciselées soutiennent la voûte en marbre, et cette voûte, ainsi que les colonnettes, semble à demi transparente. Une lumière rose

pénètre de partout dans la chambre, éclairant tous les objets d'une façon monotone et mystérieuse. Des coussins de brocart sont amoncelés sur un tapis étroit placé au milieu d'un plancher en mosaïque uni comme une glace. Dans les coins fument légèrement des brûle-parfums qui représentent des animaux monstrueux. Nulle part de fenêtres. Une porte, recouverte d'un rideau de velours sombre, se dresse silencieuse dans un enfoncement de la muraille. Voici que cette porte s'ouvre... et entre Muzio. Les yeux fixés sur Valeria, il s'avance rapidement vers elle. Il salue, ouvre les bras, il rit... Elle ne peut bouger... Des bras durs entourent sa taille, des lèvres sèches la brûlent, elle tombe à la renverse sur les coussins du tapis...

Gémissant d'épouvante, après de longs efforts, Valeria se réveille. Ne comprenant pas encore bien ce qui lui était arrivé, elle se soulève sur son lit, regarde autour d'elle ; un frisson parcourt tout son corps. Fabio est couché près d'elle, il dort, mais son visage, à lueur de la lune ronde et claire qui regarde par les fenêtres, est pâle comme celui d'un mort, et plus triste. Valeria réveilla son mari. Dès qu'il eut jeté un regard sur elle :

« Qu'as-tu ? s'écria-t-il.

— Oh ! un terrible rêve, murmura-t-elle, toute frissonnante encore. »

Mais, dans ce moment même, du côté du pavillon, arrivèrent des sons éclatants, et Fabio et Valeria reconnurent la mélodie que Muzio leur avait jouée et qu'il avait nommée le *Chant de l'amour triomphant*.

Fabio regarda Valeria avec surprise ; celle-ci ferma les yeux en se détournant, et tous deux, retenant leur respiration, écoutèrent ce chant jusqu'au bout. Quand le dernier son s'éteignit, la lune se voila d'un nuage, et la chambre devint brusquement sombre. Les deux époux posèrent la tête sur l'oreiller sans échanger une parole, et aucun des deux ne s'aperçut quand l'autre s'endormit.

V

Le lendemain matin, quand Muzio vint au déjeuner, il semblait satisfait, et il salua gaiement Valeria. Elle lui répondit avec embarras, et, l'ayant regardé à la dérobée, elle eut tout à coup peur de ce visage satisfait et souriant, de ces yeux perçants et curieux. Il allait de nouveau entamer ses récits, quand Fabio l'interrompit dès le premier mot :

« Il paraît que tu n'as pas pu t'endormir dans ton nouveau logis. Ma femme et moi nous t'avons entendu jouer ton morceau d'hier.

— Ah ! vous l'avez entendu ? Oui, j'ai joué, en effet ; mais je m'étais endormi auparavant, j'avais même eu un rêve bien bizarre. »

Valeria devint attentive.

« Quel rêve ? demanda Fabio.

— Il me sembla, dit Muzio sans quitter des yeux Valeria, que j'entrais dans une vaste salle voûtée, meublée à l'orientale ; des colonnettes ciselées soutenaient la voûte. Les murs étaient recouverts de carreaux émaillés, et quoiqu'il n'y eût ni fenêtres ni bougies, toute la salle était éclairée d'une lueur rose, comme si les murs eussent été en pierres transparentes. Dans les coins fumaient des brûle-parfums chinois ; des coussins de brocart étaient jetés par terre sur un étroit tapis. J'entrai par une porte que cachait une tapisserie, et par une autre porte, juste en face, apparut une femme que j'avais aimée jadis, et elle me sembla si belle, que je me sentis envahi de mon ancienne passion... »

Muzio se tut d'un air significatif.

Valeria restait immobile. Elle avait lentement pâli, et sa respiration était devenue plus profonde.

« Alors, continua Muzio, je m'éveillai et je jouai cette chanson.

— Mais qui donc était cette femme ? demanda Fabio.

— Qui elle était ? La femme d'un Indou. Je l'ai rencontrée dans la ville de Delhi. Elle n'est plus de ce monde, elle est morte.

— Et le mari ? demanda Fabio, sans se rendre compte pourquoi il faisait cette question.

— Le mari ? On dit qu'il est mort aussi ; je les ai bientôt perdus de vue tous les deux.

— C'est étrange, fit Fabio ; ma femme aussi a eu cette nuit un rêve extraordinaire (Muzio se tourna vers Valeria), qu'elle n'a pas voulu me raconter. »

Mais ici Valeria se leva et sortit de la chambre. Bientôt après Muzio s'en alla comme elle, en disant qu'il devait se rendre à Ferrare pour ses affaires et qu'il ne reviendrait pas avant le soir.

VI

Quelques semaines avant le retour de Muzio, Fabio avait commencé le portrait de sa femme en lui donnant les attributs de sainte Cécile. Il s'était beaucoup perfectionné dans son art. Le célèbre Luini, l'élève du grand Léonard, était venu le voir à Ferrare, et, tout en l'aidant de ses conseils, il lui avait transmis les préceptes de son illustre maître. Le portrait était presque complètement achevé ; il ne restait plus qu'à donner les dernières retouches au

visage, et Fabio aurait pu, à juste titre, être fier de son œuvre.

Après avoir reconduit Muzio, Fabio se dirigea vers son atelier, où Valeria l'attendait d'habitude. Mais il ne l'y trouva point. Il l'appela à haute voix ; elle ne répondit pas. Il se mit à la chercher dans la maison, et il ne la trouva nulle part. Pris d'une certaine inquiétude, Fabio courut au jardin, et là, dans une des allées les plus éloignées, il aperçut Valeria. Elle était assise sur un banc, la tête penchée sur la poitrine, les mains croisées sur les genoux ; derrière elle, se détachant sur la sombre verdure des cyprès, un Satyre en marbre, la face tordue par un mauvais rictus moqueur, appuyait aux joncs d'un chalumeau ses lèvres pointues.

Valeria se réjouit visiblement de l'apparition de son mari, et, en réponse à ses questions inquiètes, lui dit qu'elle avait un léger mal de tête, mais que cela ne l'empêcherait pas d'aller poser.

Fabio la mena à l'atelier, la plaça, prit ses pinceaux ; mais, à son grand dépit, il lui fut impossible de finir le visage comme il l'aurait désiré. Non parce que ce visage était un peu pâle et semblait fatigué, mais il ne pouvait pas y trouver aujourd'hui cette expression pure et sainte qui lui avait tellement plu en elle, et qui lui avait donné l'idée de la représenter sous les traits de sainte Cécile. Il finit par jeter ses pinceaux en disant à sa femme qu'il ne se sentait pas en veine et qu'elle ferait bien de prendre du repos. Puis il retourna son chevalet avec le tableau du côté du mur. Valeria fut de son avis, et, se plaignant de nouveau de son mal de tête, se retira dans sa chambre.

Fabio resta seul dans son atelier. Il ne pouvait se défendre d'une sorte d'appréhension vague.

Le séjour de Muzio sous son toit, ce séjour qu'il avait tant désiré, commençait à le gêner. Non pas qu'il fût jaloux, Valeria ne pouvait inspirer ce sentiment, mais il ne reconnaissait plus dans son ami son camarade d'autrefois. Tous ces éléments nouveaux, étrangers, que Muzio avait rapportés de ces contrées lointaines et qui semblaient lui être entrés dans le sang ; ces tours de magie, ces chansons, ces boissons étranges, ce Malais muet, jusqu'à l'odeur épicée qui émanait des vêtements de Muzio, de ses cheveux, de son haleine même, tout cela inspirait à Fabio un sentiment ressemblant à de la méfiance, presque à de la peur. Et pourquoi ce Malais, en servant la table, le regarde-t-il, lui Fabio, avec un air ironique et sournois ? Vraiment on croirait qu'il comprend l'italien. Muzio a dit de lui que, par le sacrifice de sa langue, le Malais avait acquis une grande puissance.

Quelle puissance ? Et comment a-t-il pu l'acquérir au prix de sa langue ? Tout ceci est très étrange, très incompréhensible.

Fabio se rendit dans la chambre à coucher de sa femme. Elle était étendue sur le lit, mais elle ne dormait pas. Entendant des pas, elle eut un brusque frisson, mais ensuite elle se réjouit de le voir, tout comme au jardin. Fabio s'assit auprès d'elle, lui prit la main et, après un court silence, lui demanda ce qu'était ce rêve extraordinaire qui l'avait tant effrayée la nuit précédente. Était-il dans le genre de celui qu'avait raconté Muzio ?

Valeria rougit et répondit avec précipitation : « Oh ! non, non ! J'ai vu un monstre qui voulait me déchirer !

— Un monstre, sous la forme d'un homme ? demanda Fabio.

— Non, d'une bête, d'une bête ! »

Et Valeria enfonça dans les oreillers son visage rougissant.

Fabio tint encore pendant quelques instants la main de sa femme dans les siennes, la pressa en silence sur ses lèvres, et s'éloigna. Triste fut la journée que passèrent les deux époux. Il semblait que quelque chose de lourd, de sombre, s'était suspendu au-dessus de leur tête. Mais quoi ? C'est ce qu'ils ne pouvaient dire. Ils désiraient être ensemble, comme si un danger les menaçait ; mais de quoi parler, ils n'en savaient rien. Fabio essaya de reprendre le portrait, de lire l'Arioste, dont le poème, qui venait de paraître à Ferrare, faisait déjà du bruit en Italie ; mais rien ne lui réussissait. Muzio revint fort tard dans la journée, pour l'heure du souper.

VII

Il semblait tranquille et content, mais il raconta peu de choses. Il questionna Fabio sur leurs amis communs, sur la campagne d'Allemagne, sur l'empereur Charles ; il parla de son désir d'aller à Rome voir le nouveau pape. De nouveau, il offrit à Valeria du vin de Chiraz ; et comme elle refusait, il murmura comme en se parlant à lui-même : « Il n'en est plus besoin. »

Revenu avec sa femme dans leur chambre à coucher, Fabio s'endormit bientôt ; puis, s'étant réveillé une heure plus tard, il put se convaincre que personne ne partageait sa couche. Valeria n'était plus là. Il se souleva brusquement, et, dans ce même moment, il aperçut sa femme qui, en vêtement de nuit, rentrait dans la chambre par la porte-fenêtre de plain-pied avec le jardin. La lune éclairait en plein, bien que,

quelques instants auparavant, une légère pluie fût tombée sur la terre. Les yeux fermés, portant une expression de secrète épouvante sur son visage immobile, Valeria s'approcha du lit, et, l'ayant tâté de ses mains étendues en avant, se coucha avec une hâte silencieuse. Fabio lui fit une question ; elle ne répondit rien ; elle semblait dormir. Il la toucha et sentit sur son vêtement, sur ses cheveux, des gouttes de pluie, et aux plantes de ses pieds des grains de sable. Alors il sauta du lit, et s'élança dans le jardin par la porte entr'ouverte. La lumière de la lune, claire jusqu'à la dureté, inondait tous les objets. Fabio regarda rapidement autour de lui et aperçut sur le sable des traces de deux paires de pieds, dont les uns étaient nus ; et ces traces menaient à un berceau de jasmin qui se trouvait entre le pavillon et la maison. Stupéfait, il s'arrêta ; quand tout à coup retentirent de nouveau les sons de cet air qu'il avait entendu déjà la nuit passée. Fabio se précipite dans le pavillon. Muzio se tient debout au milieu de la chambre, et joue sur son violon.

Fabio s'élança vers lui.

« Tu as été au jardin, tu es sorti, ton habit est mouillé par la pluie.

— Quoi ?... Non, je ne sais pas, répond Muzio avec lenteur, comme étonné de l'arrivée de Fabio et de son agitation. »

Fabio le saisit par le bras.

« Pourquoi joues-tu encore cet air ? As-tu encore eu un rêve ? »

Muzio regarde Fabio du même air étonné et engourdi, et se tait.

« Réponds donc !

« La lune est là comme un bouclier rond,

« La rivière brille comme un serpent,

« L'ami s'est réveillé, l'ennemi s'est endormi,

« L'épervier déchire l'oiseau.

« À mon aide ! » chantonne Muzio comme dans un rêve.

Fabio recula de deux pas, examina Muzio en silence et, après avoir hésité un instant, regagna sa chambre. La tête penchée sur l'épaule et les deux bras étendus inertes, Valeria dormait d'un sommeil lourd. Fabio ne la réveilla qu'avec peine ; mais dès qu'elle l'aperçut, elle se jeta à son cou, l'embrassa convulsivement ; tout son corps frémissait.

« Qu'as-tu, ma chérie, qu'as-tu ? répétait Fabio, en s'efforçant de la calmer. Mais elle continuait à palpiter et à suffoquer sur sa poitrine.

— Ah ! quels songes horribles je vois ! » murmura-t-elle enfin, en se cachant le visage.

Fabio voulut la questionner encore, mais elle ne faisait que frissonner.

Les vitres des fenêtres rougissaient déjà des premières lueurs du matin, quand elle s'endormit enfin dans les bras de son mari.

VIII

Le lendemain, dès l'aube, Muzio avait disparu, et Valeria déclara à son mari qu'elle avait l'intention de faire une visite au monastère voisin où vivait son confesseur, un vieux et respectable moine, dans lequel elle avait une confiance entière. Aux questions de Fabio, elle répondit qu'elle désirait, par la confession, alléger son âme du fardeau que les impressions étranges des derniers jours faisaient peser sur elle.

En voyant le visage amaigri de Valeria, en écoutant sa voix éteinte, Fabio ne put qu'approuver son projet : le respectable père Lorenzo pouvait seul lui donner un conseil salutaire et dissiper ses doutes. Sous l'escorte de quatre serviteurs, Valeria partit pour le monastère. Fabio resta à la maison, et, jusqu'au retour de sa femme, ne fit qu'errer dans le jardin, tâchant de comprendre ce qui se passait en elle, éprouvant sans relâche la peur, la colère et l'angoisse des soupçons incertains. Il entra plusieurs fois au pavillon ; mais Muzio ne revenait pas, et le Malais se tenait devant Fabio comme une statue, la tête humblement inclinée, avec un méchant sourire caché loin, bien loin, — ainsi le jugeait Fabio, — sous son masque de bronze.

Pendant ce temps, Valeria avait tout confié à son confesseur, avec moins de honte que de terreur. Le père Lorenzo l'écouta attentivement, la bénit et lui donna l'absolution, tout en pensant à part lui : « C'est de la sorcellerie, ce sont des pratiques diaboliques ; il faut y pourvoir. » Sous prétexte de la tranquilliser complètement et de la consoler, il partit avec elle pour sa villa.

À la vue du confesseur, Fabio eut un mouvement d'anxiété ; mais le vieux moine expérimenté avait combiné dans sa tête la façon dont il fallait s'y prendre. Resté seul avec Fabio, il ne lui livra naturellement pas le secret de la confession mais il lui conseilla pourtant d'éloigner, s'il était possible, cet hôte qu'il avait invité, et qui, par ses récits, par ses chansons et toute sa manière d'être, troublait l'imagination de Valeria, d'autant plus que Muzio, d'après les souvenirs du vieillard, n'avait jamais été bien ferme en matière de religion, et qu'étant resté si longtemps dans les contrées que la lumière du

christianisme n'éclaire pas, il avait pu en rapporter la peste des fausses doctrines ; il avait pu même contaminer son âme par les secrets de la magie... Pour ces motifs, malgré les droits que pouvait réclamer une ancienne amitié, la raison et la prudence démontraient la nécessité d'une séparation.

Fabio partagea de tous points l'avis du vénérable moine ; le visage de Valeria se rasséréna quand son mari vint lui communiquer le conseil du confesseur, et, accompagné des vœux et des remerciements des deux époux, comblé de riches cadeaux pour son église et pour les pauvres, le père Lorenzo regagna son monastère.

Fabio s'était proposé d'avoir une explication avec Muzio immédiatement après le souper ; mais son étrange hôte ne revint pas. Alors Fabio se décida à remettre cette conversation au lendemain. Les époux se retirèrent dans leur appartement.

IX

Valeria s'endormit bientôt, mais Fabio n'en put faire autant. Tout ce qu'il avait senti, tout ce qu'il avait vu, se présentait à lui plus vivement dans le silence de la nuit. Plus obstinément encore il se posait des questions auxquelles, comme auparavant, il ne pouvait trouver de réponse.

Muzio serait-il vraiment devenu un magicien ? Aurait-il empoisonné Valeria ? Elle est malade, mais de quelle maladie ? Pendant que la tête sur sa main et retenant son haleine brûlante, il s'abandonnait à ses réflexions et à ses angoisses, la lune était montée dans un ciel sans nuages. En même temps que ses rayons, à travers les vitres des fenêtres, du côté du pavillon commença à pénétrer... ou bien était-ce une imagination de Fabio ?... commença à pénétrer un souffle, une légère ondulation parfumée... Et voilà qu'on entend un chuchotement passionné, persistant..., puis, au même instant, Fabio s'aperçut que Valeria commençait à se mouvoir faiblement. Il se dresse sur son séant, il regarde : elle se soulève, laisse glisser un pied, puis l'autre, à bas du lit, et, comme une somnambule, fixant droit devant elle des yeux ternes et sans regard, les deux mains étendues en avant, elle se dirige vers la porte du jardin !

Fabio se précipita par l'autre porte de la chambre et, ayant tourné en courant l'angle de la maison, ferma en dehors la porte qui menait au jardin. Il avait eu à peine le temps de se jeter sur la serrure, qu'il sentit qu'on tâchait de l'ouvrir de l'intérieur, qu'on la

poussait avec force, encore, encore. Puis, des gémissements brisés...

Mais pourtant Muzio n'est pas revenu de la ville ? Cette idée traversa comme un éclair la tête de Fabio, et il s'élança vers le pavillon.

Que voit-il ?

À sa rencontre, le long du chemin tout inondé de la lumière éclatante de la lune, s'avance, comme un autre somnambule, les deux mains aussi étendues en avant, les yeux aussi ouverts et sans regard, s'avance Muzio. Fabio court à lui, mais l'autre, sans le remarquer, marche d'un pas égal et le visage immobile, sous les rayons de la lune, rit d'un rire méchant, comme celui du Malais. Fabio va l'appeler par son nom, mais dans ce moment, il entend un bruit de fenêtre ouverte dans la maison. Il se retourne.

Effectivement, la porte-fenêtre de la chambre à coucher est toute grande ouverte et, franchissant d'un pied le seuil, Valeria se tient debout ; ses bras tâtonnant dans l'air semblent chercher Muzio. Elle va s'élançer vers lui.

Une fureur indicible inonda la poitrine de Fabio comme d'un flot subit.

« Maudit sorcier ! » s'écria-t-il avec rage.

Et, saisissant d'une main Muzio par la gorge, il empoigna de l'autre le poignard que Muzio portait à la ceinture et le lui enfonça dans le flanc jusqu'à la garde.

Muzio poussa un cri déchirant, et pressant sa blessure avec la paume de la main, retourna en chancelant jusqu'au pavillon. Mais dans l'instant même où Fabio l'avait frappé, Valeria poussa un cri tout aussi déchirant et tomba par terre comme foudroyée.

Fabio s'élança vers elle, la porta sur son lit, lui parla. Elle resta longtemps immobile ; mais enfin elle ouvrit les yeux et poussa un soupir profond et frémissant, comme quelqu'un qui vient d'être sauvé d'une mort imminente ; puis, apercevant son mari, elle lui jeta les deux bras autour du cou.

« Toi, toi, c'est toi, » murmurait-elle.

Peu à peu ses mains se détachèrent, sa tête se renversa en arrière et, ayant prononcé avec un sourire heureux : « Grâce à Dieu tout est fini, mais que je suis fatiguée ! » elle s'endormit aussitôt d'un sommeil profond et paisible.

X

Fabio se laissa tomber dans un fauteuil près de sa femme et, sans quitter des yeux son visage pâli et

amaigri, mais déjà tranquilisé, il se mit à réfléchir sur ce qui venait de se passer et sur ce qu'il fallait faire. Qu'entreprendre ? S'il a tué Muzio..., et se rappelant combien profondément était entrée la lame du poignard, il ne pouvait en douter..., s'il a tué Muzio, ce meurtre ne pouvait pas rester caché, il fallait le porter à la connaissance du duc et des juges. Mais comment raconter, comment expliquer une chose aussi incompréhensible ? Lui, Fabio, a tué dans sa propre maison son parent, son meilleur ami ! On demandera pourquoi, pour quelle cause ? Que dire ? Mais si Muzio n'est pas tué ?... Fabio ne pouvait rester dans cette incertitude ; s'étant assuré que Valeria dormait, il se leva avec précaution de son fauteuil, et sortit de la chambre pour se diriger vers le pavillon. Tout y semblait tranquille. Une seule fenêtre était éclairée. Le cœur tout tremblant, Fabio ouvrit la porte extérieure, — on y voyait des traces de doigts ensanglantés et, sur le sable du chemin, se voyaient aussi des gouttes de sang, — traversa la première pièce obscure, et s'arrêta sur le seuil, frappé de stupeur.

Au milieu de la chambre, sur un tapis de Perse, un coussin de velours sous la tête, recouvert d'un large châle rouge à dessins noirs, gisait Muzio, les membres raidis et étendus, le visage jaune comme de la cire, les yeux fermés, les paupières bleues. Il ne respirait pas, il semblait mort. À ses pieds, enveloppé aussi dans un châle rouge, était agenouillé le Malais. Il tenait dans sa main gauche une plante inconnue, semblable à la fougère, et, penché en avant, regardait avec fixité son maître. Une petite torche, fichée dans le plancher, brûlait d'un feu verdâtre et seule éclairait la chambre. La flamme ne vacillait ni ne fumait. Le Malais ne bougea pas à l'entrée de Fabio. Il lui jeta seulement un rapide regard, qu'il dirigea de nouveau sur Muzio. De temps en temps il soulevait, puis abaissait le rameau, l'agitait en l'air ; ses lèvres muettes s'entr'ouvraient et se remuaient lentement comme si elles eussent prononcé des paroles silencieuses.

À terre, entre le Malais et Muzio, se trouvait le poignard avec lequel il avait frappé son ami. Le Malais toucha une fois la lame ensanglantée avec son rameau. Une minute se passa, puis une autre, une autre encore ; Fabio s'approcha du Malais et se penchant vers lui, demanda à voix basse : « Mort ? » Le Malais inclina la tête, et, ayant retiré de dessous le châle sa main droite, montra la porte d'un geste impérieux. Fabio allait répéter sa question, mais la

main impérieuse renouvela son geste, et Fabio s'éloigna, étonné, indigné, mais obéissant.

Il trouva Valeria endormie comme auparavant, le visage encore plus calme. Il ne se déshabilla point, et, assis devant la fenêtre, il s'absorba dans ses pensées. Le soleil levé le trouva à la même place. Valeria dormait toujours.

XI

Fabio voulait attendre le réveil de Valeria pour aller à Ferrare, quand tout à coup quelqu'un frappa légèrement à la porte.

Fabio s'empressa d'ouvrir et aperçut devant lui son vieux majordome Antonio.

« Seigneur, dit le vieillard, le Malais vient de nous déclarer que le seigneur Muzio est tombé malade et désire retourner avec tous ses effets à la ville. Aussi vous prie-t-il de lui prêter des hommes pour l'aider à emballer ses bagages, et vers l'heure du dîner, de lui envoyer des chevaux de trait et de selle, ainsi que des gens d'escorte pour le reconduire. Vous permettez ?

— C'est le Malais qui a déclaré tout cela ? demanda Fabio. Mais comment s'y est-il pris ? Il est muet.

— Voici, seigneur, un papier sur lequel il a écrit cela dans notre langue et fort correctement.

— Et Muzio, dis-tu, est malade ?

— Oui, très malade, et on ne peut le voir.

— On n'a pas envoyé chercher un médecin ?

— Non, le Malais ne l'a pas permis.

— Et c'est bien le Malais qui t'a écrit cela ?

— Oui, c'est lui. » Fabio se tut un instant.

« Eh bien, prends les mesures nécessaires. » Antonio s'éloigna.

Fabio resta stupéfait. Donc, il n'est pas mort, pensa-t-il, — et il ne savait pas s'il devait s'en réjouir ou le regretter.

Malade ! mais il y a de cela quelques heures, c'est bien un cadavre qu'il avait vu.

Fabio retourna près de Valeria. Elle se réveilla et, soulevant la tête, elle échangea avec son mari un long regard.

« Il n'est plus ? » dit tout à coup Valeria.

Fabio tressauta :

« Comment, il n'est plus... Est-ce que...

— Il est parti ? » continua-t-elle.

Fabio sentit son cœur allégé :

« Non, pas encore, dit-il, mais il part aujourd'hui même.

— Et jamais, jamais je ne le reverrai ?

- Jamais.
- Et ces rêves ne se répéteront plus ?
- Non. »

Valeria eut de nouveau un soupir de satisfaction, et de nouveau un sourire de bonheur apparut sur ses lèvres. Elle tendit les mains à son mari.

« Et nous ne parlerons jamais de lui, entends-tu, mon bien-aimé. Je ne sortirai pas de ma chambre jusqu'à ce qu'il soit parti. Et maintenant envoie-moi mes caméristes, et... Attends, prends cet objet... »

Elle montra le collier de perles qui se trouvait sur une petite table à côté d'elle (ce collier que Muzio lui avait donné).

« Et jette-le sur-le-champ dans notre puits le plus profond. Embrasse-moi, je suis ta Valeria,... et ne viens pas me voir jusqu'à ce que... l'autre soit parti.

Fabio prit le collier, dont les perles lui semblèrent ternies, et accomplit l'ordre de sa femme. Puis il se mit à errer dans le jardin, en regardant de loin le pavillon devant lequel avait déjà commencé le désordre de l'emballage. Des hommes portaient des coffres, on chargeait des chevaux. Le Malais ne se voyait point parmi ces gens affairés. Un sentiment irrésistible poussait Fabio à regarder encore une fois ce qui se passait dans le pavillon. Il se rappela que, par derrière, se trouvait une porte secrète qui donnait accès dans la chambre où le matin il avait vu Muzio. Il se glissa jusqu'à cette porte, la trouva non fermée, et écartant la lourde tapisserie qui la recouvrait à l'intérieur, il jeta un regard hésitant.

XII

Muzio n'était déjà plus étendu sur le tapis. Vêtu d'un habit de voyage, il était assis dans un fauteuil ; mais il semblait un cadavre, comme lors de la première visite de Fabio. Sa tête livide gisait, renversée, sur le dossier du fauteuil ; les mains, jaunies et posées à plat sur les genoux, demeuraient immobiles. La poitrine ne se soulevait pas. Autour du fauteuil, sur le plancher tout jonché d'herbes sèches, étaient placées plusieurs coupes plates, remplies d'une liqueur sombre d'où émanait une odeur forte, presque suffocante, une odeur de musc. Enroulé autour de chaque coupe se voyait un petit serpent couleur de cuivre, dont les yeux d'or luisaient par moments, et, droit devant Muzio, à deux pas de lui, se dressait la longue figure du Malais. Revêtu d'une robe en damas bigarré, retenue à la ceinture par une queue de tigre, il avait sur la tête une coiffure en forme de tiare à cornes. Il ne restait pas un moment immobile. Tantôt il s'inclinait révérencieusement et semblait

murmurer comme des prières, puis il se redressait de toute sa hauteur, se soulevait même sur la pointe des pieds ; tantôt il faisait de grands mouvements cadencés avec ses deux bras, ou bien les lançait obstinément dans la direction de Muzio ; il semblait menacer ou commander, fronçait les sourcils et frappait du pied. Tous ces gestes, tous ces mouvements lui coûtaient une peine visible, le faisaient souffrir même. Il respirait avec force, une sueur abondante lui coulait du visage. Tout à coup, devenu immobile, et remplissant ses poumons d'air, il serra les poings comme s'il eût tenu des rênes, et, se mordant les lèvres, le visage crispé, il les ramena avec un violent effort contre sa poitrine. Alors, à l'indicible terreur de Fabio, la tête de Muzio se détacha du dossier du fauteuil et se tendit en avant comme si elle eût suivi par petites saccades les mains du Malais. Le Malais les détendit, et la tête de Muzio se renversa lourdement en arrière. Le Malais répéta ses premiers gestes, et la tête obéissante répéta ses mouvements après lui. La liqueur sombre se mit à bouillonner dans les coupes, les coupes elles-mêmes commencèrent à rendre un fin tintement, et les petits serpents cuivrés ondulèrent autour de chaque coupe. Alors le Malais fit un pas en avant, et relevant les sourcils démesurément, ouvrant des yeux énormes, il fit avec la tête un brusque mouvement de commandement vers Muzio,... et les paupières du mort frémirent, se décollèrent inégalement, et, par-dessous, se montrèrent des prunelles ternes comme du plomb. Le visage du Malais s'éclaira de la fierté du triomphe, et d'une joie, d'une joie presque haineuse. Il ouvrit largement la bouche, et du fond de son gosier s'arracha, avec effort, un long hurlement.

Les lèvres de Muzio s'ouvrirent aussi, laissant échapper un faible gémissement comme en réponse à cet autre son qui n'avait rien d'humain.

Mais ici Fabio ne put y tenir plus longtemps, il croyait assister à quelque incantation diabolique ; il poussa lui-même un grand cri et s'enfuit hors de la maison sans tourner la tête et en faisant force signes de croix.

XIII

Trois heures plus tard, Antonio vint annoncer que tout était prêt, les coffres fermés, et que le seigneur Muzio se préparait à partir.

Sans rien répondre à son serviteur, Fabio se rendit sur la terrasse, d'où l'on voyait le pavillon. Quelques chevaux chargés se tenaient prêts au départ, et l'on

avait amené jusque devant les marches du perron un puissant étalon, dont la selle était assez large pour deux personnes. Des domestiques, tête nue, des gens d'escorte armés attendaient aussi ; la porte du pavillon s'ouvrit et, soutenu par le Malais qui avait repris ses vêtements ordinaires, apparut Muzio. Son visage était d'une pâleur de mort et ses bras pendaient aussi comme ceux d'un mort. Mais il avançait, oui, il avançait ses pieds l'un après l'autre, et, hissé sur le cheval, il s'y tint droit et trouva à tâtons les rênes.

Le Malais lui glissa les pieds dans les étriers, sauta derrière sur la selle, lui entoura la taille des deux bras, et toute la troupe se mit en marche. Les chevaux allaient au pas. Quand ils tournèrent pour passer devant la maison, il sembla à Fabio que, sur le visage inanimé de Muzio, parurent deux points blancs qui glissèrent lentement de gauche à droite. Serait-il possible que Muzio eût dirigé vers lui ses prunelles ? Le Malais seul lui fit un salut avec son air ironique habituel.

Valeria avait-elle vu cette scène de départ ? Les jalousies de ses fenêtres étaient soigneusement fermées, mais peut-être se tenait-elle derrière ?

XIV

Elle parut au dîner, caressante et tranquille, quoique se plaignant encore de fatigue ; mais il n'y avait plus d'inquiétude en elle, ni cette stupéfaction constante, cet effroi secret ; et quand, le lendemain du départ de Muzio, Fabio reprit le travail de son portrait, il retrouva dans les traits de sa femme cette expression d'angélique pureté dont l'éclipse momentanée l'avait

troublé si fort, et son pinceau put courir sur la toile avec justesse et légèreté.

Les deux époux se remirent à vivre de leur vie antérieure. Muzio avait disparu pour eux comme s'il n'eût jamais existé. On aurait dit que Fabio et Valeria s'étaient concertés pour ne jamais prononcer son nom, pour ne jamais s'informer de sa destinée, qui, du reste, demeura pour tout le monde un mystère. Il vint un jour à l'esprit de Fabio que c'était son devoir de raconter à Valeria ce qui s'était passé dans cette nuit terrible ; mais Valeria sembla deviner son intention, car elle retint son haleine et ferma les yeux comme quelqu'un qui s'attend à recevoir un coup ; mais Fabio aussi la comprit et le coup ne fut pas porté.

Par une belle journée d'automne, Fabio terminait son tableau de sainte Cécile. Valeria était assise devant un orgue et ses doigts erraient sur le clavier, quand tout à coup, sans que sa volonté y fût pour quelque chose, sous ses mains retentit ce chant de l'amour triomphant qu'avait joué Muzio, et au même moment, pour la première fois, depuis son mariage, Valeria sentit dans son sein la palpitation d'une nouvelle vie qui se préparait à naître. Valeria frissonna, s'arrêta...

Qu'est-ce que cela signifiait ?

Serait-ce que... ?

Sur ce mot s'arrêtait le manuscrit.

Texte établi par la [Bibliothèque russe et slave](#) ; déposé sur le site de la Bibliothèque le 15 janvier 2014.

La distribution

L'Orchestre de Douai - Région Hauts de France

1971	Fondation de l'Orchestre par Henri Vachey.
2001	Trentième anniversaire sous la direction de Georges Prêtre.
2007	Millième concert de l'Orchestre : <i>Carmina Burana</i> de Carl Orff.
2009	Création d' <i>Entre terres</i> de Nicolas Bacri et Philippe Murgier.
2012	Création du <i>Concerto pour saxophone et orchestre</i> de Laurent Petitgirard
2013	Jean-Jacques Kantorow, nouveau chef d'orchestre principal.
2016	15 ^{ème} enregistrement consacré à Lalo et Roussel, pour le label arcantus.
60	Concerts par an.
201	Communes de la région qui ont accueilli l'Orchestre.
1.500	Concerts depuis sa création.
30.000	Auditeurs chaque année.



Fondé en 1971, à l'initiative d'Henri Vachey, l'Orchestre de Douai - Région Hauts de France regroupe aujourd'hui près de 70 musiciens professionnels issus de la région. Sous la direction de Jean-Jacques Kantorow ou de chefs invités renommés comme Georges Prêtre, Gianandrea Noseda, Laurent Petitgirard, Nicolas Giusti, Olivier Grangean... avec le concours de concertistes réputés, l'Orchestre ne cesse d'affirmer sa vocation d'ambassadeur culturel. Ainsi s'est-il produit, au fil de plus de 1.500 concerts, dans 201 communes de sa région mais également dans de nombreux pays européens : Belgique, Allemagne, Royaume-Uni, Autriche, Italie, Espagne, Pologne... Chaque année, ce sont donc près de 30.000 auditeurs qui assistent à ses concerts. Parmi ces derniers figurent de nombreux écoliers, collégiens et étudiants (au total plus de 17.000 jeunes), en direction desquels l'Orchestre mène, en collaboration étroite avec l'Education Nationale, des actions éducatives. Prix d'Honneur de la Ville de Vienne, Premier Prix de la Ville de Stresa, l'Orchestre s'est exprimé à de nombreuses reprises sur les ondes de Radio France ainsi que sur les principales chaînes de télévision nationales.

DES SOLISTES ET DES CHEFS D'ORCHESTRE INTERNATIONAUX

L'Orchestre de Douai - Région Hauts de France se produit très régulièrement avec des concertistes de renommée internationale : les pianistes François-René Duchâble, Brigitte Engerer, Marc Laforêt, Jean-Claude Pennetier, Pierre-Alain Volondat, Bruno Rigutto, Muza Rubackyte, Jacques Rouvier, les violonistes Régis Pasquier, Svetlin Roussev, Akiko Yamada, Amaury Coëtaux, les violoncellistes Gary Hoffman, Marc Coppey, Dimitri Maslennikov, les sopranos Elizabeth Vidal, Isabelle Cals, Ewa Podles, le ténor Jean-Pierre Furlan, le baryton Michel Piquemal, les flûtistes Sarah Louvion, Maxence Larriue,

le clarinettiste Michel Lethiec, la harpiste Isabelle Moretti, les trompettistes Guy Touvron, Romain Leleu, les organistes Thierry Escaich, Philippe Lefebvre...
Il est partenaire du Grand Reine Elisabeth de Belgique.



RENDRE LA MUSIQUE CLASSIQUE ACCESSIBLE AU PLUS GRAND NOMBRE

L'Orchestre de Douai - Région Hauts de France affirme sa volonté de s'adresser à tous les publics au moyen d'une programmation large et variée qui mêle des œuvres phares du répertoire classique, romantique et moderne à des œuvres plus rares ou contemporaines.

Soucieux également de sensibiliser le jeune public, il organise chaque année une vingtaine de concerts pour les élèves de l'école maternelle et élémentaire ainsi que pour les collégiens et les lycéens avec des programmes spécifiques de contes musicaux ou des répétitions commentées.

Il s'attache également à diversifier son public en organisant des concerts pour les plus démunis, ou encore par une diffusion dans des lieux de zone rurale ou des salles plus inhabituelles. Ainsi, il réunit près de 30.000 auditeurs lors d'une soixantaine de concerts annuels.

