

Théâtre Réjane : *La treizième chaise.*

Pièce en 3 actes traduite de l'anglais par MM. d'HANSWICK, DEWATYNE
et M^{lle} DORZIAT

C'est une de ces nombreuses pièces semi-policieres dont nos alliés d'Outre-Manche ou d'Outre-Atlantique se sont faits une spécialité. Ils y réussissent d'ailleurs et je me borne à rappeler le succès de *Raffles*, de *M. Beverley*, d'*Au-dessus des lois*, etc... Celle-ci d'ailleurs ne les vaut pas, bien qu'elle ressemble à *M. Beverley* par plus d'un côté. Ici aussi il s'agit de découvrir un meurtrier, et même un second meurtre commis dans l'obscurité au cours d'une séance de spiritisme. Il y a là une invraisemblance par trop criante et l'on se refuse à admettre qu'un assassinat puisse s'exécuter sans laisser une trace ni une goutte de sang au milieu d'une assistance de douze personnes assises côte à côte. L'explication qu'on nous en donne — un poignard lancé d'une main sûre en plein cœur (et en pleine nuit aussi, ne l'oublions pas) est encore plus invraisemblable que tout le reste. Cependant le public ne bronche pas, ce qui prouve qu'on peut lui faire avaler des bourdes d'une belle dimension.

A part cette objection de fond, la pièce est assez habilement conduite et le problème posé au spectateur est adroitement laissé en suspens jusqu'au dernier instant, comme il convient dans ces sortes d'ouvrages. Au surplus, bien que ce genre de pièces ne ressortissent point à la littérature, j'ai toujours dit qu'il ne fallait pas les dédaigner de parti-pris. Voyez plutôt ce qu'a su en faire un Edgar Poe. Mais nous avons le droit de nous montrer exigeants sur les données du problème, et sur leur vraisemblance, puisque c'est leur seul mérite.

La 13^e chaise a l'heureuse fortune de bénéficier du concours de M^{me} Réjane, qui joue merveilleusement le rôle d'une vieille cartomancienne, et de M. Tarride, toujours si sobre, si naturel dans tous les rôles qu'il soutient. Ces deux artistes, à eux seuls, valent qu'on aille voir la pièce, qui, par ailleurs, est du reste assez intéressante pour maintenir l'attention du spectateur.

Alfred Mortier.

LES CONCERTS

Association Colonne-Lamoureux (*Concerts du 9 et du 16 Décembre*).

Nous n'avons pas entendu, cette quinzaine, d'ouvrages inédits. Il n'importe. La seule chose que nous puissions faire pour la musique pendant la guerre, c'est de préparer l'après-guerre ; et cette chose, il lui faut donner toute notre attention et toute notre volonté. Il semble, cette année, que nos chefs d'orchestre tendent à comprendre la nécessité, et la possibilité, de se former un répertoire dont le fond soit français, et de faire, à cet effet, l'éducation du public en même temps que la leur. Ils n'y apportent guère de méthode encore : cela leur donne moins de peine pour le moment ; ils en auront d'autant plus par la suite : il y a comme cela des économies qui n'en sont pas. L'essentiel est que le public prenne enfin conscience de posséder une musique à lui, d'un nombre, d'une force, d'une diversité à se passer, s'il le faut, de tout le monde, ainsi qu'il est sage en un temps où l'on ne peut plus estimer ses ennemis, ni être sûr aujourd'hui de ce que sera demain tel ami d'hier. Il n'est pas question de nous priver indéfiniment pour cela de ces pièces de musée dont aucune turpitude humaine ne peut plus ternir la beauté, legs sacré du passé à l'humanité tout entière, qu'il serait aussi stupide de renier jamais, que d'aller décrocher certains tableaux du Louvre ; mais contentons-nous de ce qui est digne du Louvre, et réservons pour nous-mêmes notre Luxembourg.

M. Chevillard a composé un programme entièrement français ; et c'est tout de même la troisième fois que cela lui arrive depuis le début de la saison ; et l'on ne peut pas dire que son programme ait paru insuffisant, ni monotone, encore qu'il n'y ait point représenté tous les groupes de l'école française actuelle, ni rien, surtout, de son admirable passé.

La première chose que ce programme — comme bien d'autres — ait donné à observer, c'est l'inégalité de l'exécution, en raison directe de la fréquence des passages que telle ou telle œuvre a faits sur les pupitres. L'auditeur ne comprend bien que ce qui lui est déjà familier : l'exécutant aussi. Sans doute, la note y est toujours... ou à peu près ; mais quand l'œuvre a été jouée plusieurs fois, à intervalles pas trop éloignés, la note y est à l'aise, au point, dans la couleur et l'expression voulues : le sentiment se dégage. Autrement, l'exécution, terne, atone, reste pesamment appliquée à la lettre, ignorante de l'esprit : exécution, et non pas interprétation. Et si nous étions moins bienveillants, nous supposerions peut-être qu'on nous interdit d'assister aux répétitions, simplement parce qu'il n'y a pas de répétitions. Il y en a, nous en sommes sûrs ; il y en a autant qu'il est nécessaire pour les ouvrages déjà sus à fond. Il faut donc jouer les autres plus souvent : cela leur servira de répétitions.

Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait la faute de M. Chevillard, si son quatuor « de guerre » savonne les doubles croches dans le premier *allegro* de la *symphonie* de M. Dukas, — au point que qui l'entendrait pour la première fois ne soupçonnerait pas ce que peut être la première idée, — ni si l'*allegro* final prend plus de stridence, à vrai dire, que d'éclat. Ce qui est sa faute, c'est qu'il exprime comme il sied la fougue ordonnée et puissante de ces deux morceaux, aussi bien que l'émotion intime de cet *andante*, dont la méditation grave et tendre se poursuit au travers de mystérieux caprices de l'imagination. Œuvre de jeunesse, pleine encore du souvenir de Franck, de Schumann, de M. Saint-Saëns ; pleine aussi d'une vie intérieure et extérieure si personnelle et si brillante, d'une si magnifique certitude de soi, qu'on est déconcerté d'avoir vu une carrière qui s'annonçait de la sorte produire jusqu'ici des œuvres si rares : rares, il est vrai, à tous les sens du mot, et toutes admirables. Quelle hypertrophie du sens critique ou quelle apathie de la foi, quelle manie de perfection, quelle circonspection ou quel légitime orgueil suspend si souvent cette plume magistrale ? Le sentiment de servir son pays ne fera-t-il point en M. Dukas plus que n'a pu faire l'idée de servir sa propre gloire, ni même la musique ?

La *symphonie* de M. Dukas est déjà établie dans la connaissance et la faveur du public : M. Chevillard agit bien en travaillant à y établir aussi le *Soir sur les chaumes* de M. Guy Ropartz et la *Rapsodie basque* pour piano et orchestre de Charles Bordes. Il a repris le premier de ces ouvrages au répertoire de M. Pierné. C'est une des dernières nouveautés qu'on ait entendues au Châtelet avant la guerre : composition importante, appartenant, avec la *Chasse du Prince Arthur* et *Marie endormie*, à une série d'« études symphoniques » dont le sentiment de la terre natale a été l'inspiration commune, et qui sont des meilleurs ouvrages de M. Ropartz, des plus personnels et des plus sentis. Est-ce pour leur caractère moins actif que contemplatif, que l'auteur leur a donné ce titre d'études plutôt que celui de poèmes ? « Lorsque tu te sentiras, dit l'épigraphe de *Soir sur les chaumes*, le cœur troublé par des tristesses intérieures, réfugie-toi dans la solitude éternelle des choses. » Ici les éléments de la contemplation sont multiples, s'exposent chacun avec concision, avec un sobre et lumineux coloris d'orchestre, s'enchevêtrent en un ensemble bien équilibré, mais dont l'harmonie, au premier abord, semble un peu complexe. Il faut que l'exécutant ait bien saisi, pour que l'auditeur le saisisse, comment ces éléments différents, non seulement se succèdent et s'opposent, mais se pénètrent, réagissent l'un sur l'autre, et finalement se fondent, sans qu'aucun d'eux ait pris de force conclusive, dans la persistance de cette douceur un peu âpre de l'atmosphère, qui enveloppe du même charme apaisant la mélancolie du penseur et le bonheur facile des êtres simples et sages, vivant selon la nature et tout près d'elle. Il faut que l'exécution mette exactement chaque sentiment, chaque image dans son jour et à son plan : et j'ai regret à dire que cela ne s'est point du tout réalisé.

Il y a évidemment moins de « dessous » dans la *Rapsodie basque*, jeu captivant de thèmes populaires et de rythmes. Il y a cependant, parmi son allégresse robuste et légère, un sentiment concentré, une rêverie large, et c'est bien la rêverie d'une race si particulière, dont l'existence se déroule dans une lumière incomparablement pure, entre la montagne et la mer. Voilà l'intelligence véritable, trop exceptionnelle, de la leçon des grands musiciens russes ; l'application de leur principe, et non pas seulement l'imitation de leur procédé ; et l'application à des

penseurs et à des procédés de chez nous. Que Charles Bordes, hélas ! nous en a laissé peu de témoignages, distrait à ce point de sa propre production par son admirable esprit d'apôtre, qu'il n'a même pas laissé une partition en ordre, qu'on ait pu publier et jouer sans la soumettre à une pieuse revision. Et quelle fatalité a voulu que tant de vies de nos meilleurs musiciens, en ce temps, aient été prématurément brisées par la mort ou frappées de stérilité !

M. Pierre Lucas a joué la *Rapsodie basque* simplement et fort bien, quoique le synchronisme entre le piano et l'orchestre ait paru peu assuré. M^{lle} Demellier a chanté avec une voix et un style bien amincis la *Chanson triste*, qui est ce que M. Duparc a écrit de plus près de la banalité, — et par conséquent ce que les chanteurs préfèrent de son œuvre, — et l'idéal *Clair de lune* de M. Fauré, où M. Cantrelle prend consciencieusement la sourdine : précaution assez inutile pour son violon au son étrange et discret. M^{lle} Demellier n'aurait-elle pu trouver de mélodies encore plus connues ? Nos directeurs de concerts n'auront-ils jamais l'idée que c'est à eux de faire leur programme et d'engager ensuite l'artiste qu'il faut pour l'exécuter, et non à l'artiste qu'ils engagent de leur imposer le sien ? C'est bien là où l'on voit que nos concerts s'occupent moins de musique que d'exhibition.

Pour finir, l'entr'acte de *Gwendoline* rappela une fois de plus quelle fut l'originalité de nos musiciens, quand ils pensaient faire du Wagner et M. Saint-Saëns, qui n'en fit pas, fournit une fois de plus, avec la frugale *Jeunesse d'Hercule*, le morceau des paletots.

* * *

M. Gabriel Pierné, comme M. Chevillard quinze jours auparavant, mais avec moins de fantaisie, avait partagé son programme entre les grands classiques et les auteurs français modernes, nous menant raisonnablement de Gluck à Chabrier.

Un événement inimaginable s'est produit en ce concert, sans d'ailleurs que personne s'en aperçût. Pour la première fois depuis juillet 1914, on a joué du Wagner en France. Timide rentrée ! Prudent incognito ! On a joué l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* avec la « coda » qu'y ajouta Wagner, à l'endroit où Gluck avait enchaîné le lever du rideau. On aurait pu tout aussi bien jouer celle de Mozart, qui a moins d'effet, mais plus de vraisemblance. Enfin, les voûtes n'en sont pas tombées.

La *Symphonie Pastorale* vint ensuite. Avez-vous jamais entendu bien jouer le premier morceau de la *Pastorale* ? Moi non plus ; mais jamais encore je ne l'avais entendu jouer avec autant de sécheresse rissolette et falote. Beethoven a pourtant assez indiqué en tête du morceau de quoi il s'agit, et que la sauterie villageoise est pour plus tard. M. Pierné commence par la sauterie des petits vieux et des petites vieilles. Quant à la suite de *Shylock*, comment, vraiment, des musiciens qui, bien que musiciens d'orchestre, doivent être encore musiciens, peuvent-ils exécuter avec cette froideur épaisse ces ravissantes petites pièces, menues et profondes comme des tableautins de Watteau ? les unes, brillantes d'un sourire si fin ; les autres, pétries d'un sentiment si tendre, ce sentiment particulier à M. Fauré, unique, pénétrant, et qui va au cœur ; ce sentiment indéfinissable, pour qui semble dit le mot de Jessica : « Je ne suis jamais gaie quand j'entends une musique douce. » Visiblement, toute cette première partie du concert a dû être sacrifiée au reste, qui était aussi moins fréquenté.

La *Fête Polonaise du Roi malgré lui* a été enlevée avec une violence magnifique et très étudiée. C'est un morceau d'une verve extrême, mais injurieuse. *Espana* ou *Joueuse marche*, cela peut être canaille, et c'est délicieux : la *Fête Polonaise*, c'est commun ; cela fait penser beaucoup moins à la Pologne — même quand elle pouvait être gaie ! — qu'aux bastringues de mi-carême : et au lieu de ce merveilleux ragoût de couleur, de poésie et d'esprit, que Chabrier savait donner à ses compositions exubérantes, il n'y a plus, et non sans brutalité, que des procédés, qui sont des redites, dans le traitement de motifs en eux-mêmes fort plats : un orchestre, d'ailleurs, éclatant. Cela n'empêche point le *Roi malgré lui*, oublié par l'Opéra-Comique — en vérité, cela est prodigieux ! — depuis trente ans, d'être une partition toute pleine de musique neuve et charmante.

Il convient d'insister davantage sur la première audition des deux dernières scènes de la *Salomé* de M. Mariotte ; et il convient spécialement de rappeler ses rapports avec la *Salomé* de M. Richard Strauss. Reconnaissons que le pro-

gramme des Concerts Colonne-Lamoureux, s'il n'a pas eu le courage d'avertir ses opulents acheteurs qu'ils entendraient du Glück mélangé de Wagner, n'a pas reculé à conter, en termes qui ne ménagent point les relations futures des deux sociétés avec leur ex-grand homme, cette laide histoire. C'est une de celles qu'il nous faudrait n'oublier jamais.

Vous savez que M. Mariotte, comme M. Strauss, a composé sa partition sur le texte même d'Oscar Wilde. Celui-ci était mort, laissant une succession contentieuse, d'autant plus obscure qu'il n'avait point d'héritier direct. Les deux musiciens se trouvèrent obtenir chacun l'autorisation nécessaire de personnes différentes, qu'ils avaient pu, chacun, croire aptes à la leur délivrer. M. Mariotte avait probablement la priorité ; mais il n'était qu'un débutant inconnu, un amateur, disait-on, un jeune officier de marine qui passait à la musique ; M. Strauss était déjà un puissant dieu. Plutôt que de plaider, M. Mariotte s'adressa à la générosité de son illustre confrère, qui, de fait, finit par lui répondre, avec une courtoisie évidemment à base de dédain pangermaniste :

« Monsieur,

« Je vous donne avec plaisir la permission, que vous désirez, de jouer votre œuvre où il vous plaît.

D^r RICHARD STRAUSS. »

Mais on parla de M. Mariotte et de sa *Salomé* un peu plus que ne l'attendait sans doute le docteur ; le Grand-Théâtre de Lyon annonça la première représentation ; et soudain, M. Strauss et son éditeur, M. Fürstner, lancèrent l'interdiction fulgurante et formelle de disposer d'une pièce qui, prétendaient-ils, leur appartenait. M. Strauss, d'ailleurs abrité derrière son exploitant, n'avait pas respecté trois mois sa propre signature. M. Mariotte, toujours confiant dans les sentiments qui doivent régir les relations d'artistes entre eux, fit alors, naïvement, le voyage de Berlin. Là, agneau entre ces loups, — et en somme, il faut le féliciter d'en avoir au moins sauvé sa peau, — il accepta un traité fabuleux, qui l'autorisait à donner quelques représentations de *Salomé* dans la seule ville de Lyon, et pendant une seule saison ; en remerciement de quoi, il verserait à MM. Strauss et Fürstner la moitié des droits d'auteur que lui rapporteraient ces représentations, et leur livrerait ensuite sa partition, avec toutes les copies, tous les rôles, toutes les parties, pour être anéanties : « *zu Vernichtung.* » Tels étaient, en 1907, à l'égard d'un jeune musicien français, les sentiments d'un musicien bavarois très arrivé, qui avait été, qui fut encore depuis, choyé en France comme pas un Français.

L'affaire continuant à soulever un bruit que n'eût vraisemblablement pas souhaité l'auteur de la *Vie d'un Héros*, on s'arrangera, sur l'intervention de M. Romain Rolland. Le médiateur, ami personnel de M. Strauss, avait d'ailleurs commencé, d'instinct, par prendre le parti de l'Allemand contre le Français : il le fallait, pour que ce fût complet. Mais M. Romain Rolland n'avait pas encore émigré « au-dessus de la mêlée » ; il pouvait se rendre compte sur place de l'odieux et du ridicule qu'assumaient M. Strauss, M. Fürstner, et lui-même : il vint et les mena à résipiscence, d'autant plus opportunément que la *Salomé* de M. Strauss allait être représentée à Paris.

Il y a tout du Boche dans cette histoire, qui nous fut exposée à son heure par M. Pierre Lalo ; mais on l'apprécie mieux aujourd'hui. Rien n'y manque, ni le coup du « chiffon de papier », ni l'impitoyable cruauté du fort envers le faible, ni la mauvaise foi chicanière, ni la basse rapine, ni la rage de destruction, ni même le neutre ! C'est un exemple parfait, d'autant plus hideux qu'il ne s'est pas produit sur les champs de bataille ; c'est sur les champs de l'art, et en pleine paix, l'*Oberst* de la Garde brûlant de sa main votre maison après avoir retourné vos poches. M. Richard Strauss est bien trop malin pour avoir signé le manifeste des quatre-vingt-treize « intellectuels » : il n'en est pas moins, par tous les traits de son art le musicien-type, par tous les traits de son caractère — jusqu'à l'hypocrisie — l'homme de l'effroyable Allemagne impériale : souvenons-nous.

La *Salomé* de M. Mariotte fut représentée à Lyon en 1908, et à Paris, à la Gaité, en 1910, un peu avant que celle de M. Strauss envahît l'Opéra. Elle n'en fut pas écrasée. Certes il serait fort sot d'établir une comparaison entre la première œuvre d'un débutant, d'éducation tardive et encore incomplète, et l'œuvre de

pleine maîtrise d'un des plus puissants virtuoses de l'écriture musicale et de l'orchestre ; mais la différence entre les deux conceptions du même sujet est saisissante : elle est toute à notre avantage. Autant celle de l'Allemand est trouble en ses fins, suspecte et sans scrupule en ses moyens, superficielle et ne visant qu'à ébranler les sens, s'attachant à tout le mauvais goût, au faux aloi de la littérature de Wilde, autant celle du Français est noble, franche, cherchant sous l'oripeau du style la beauté de l'idée profonde, — ou l'y mettant, — la traduisant en termes loyalement choisis, en formes simples, claires, animées de la vie de l'âme. Le style de M. Mariotte peut avoir bien des défauts encore ; mais il a déjà une force et une justesse d'expression frappantes. Il peut s'appesantir et s'embarasser en certaines pages tumultueuses ou pittoresques ; mais là où le sentiment le soutient, il prend une élévation sobre, une poésie, une émotion douloureuse, mystérieuse, frémissante, contenue, qui font de la scène finale de *Salomé* une chose réellement admirable.

M^{lle} Bréval avait créé cet ouvrage d'une manière que nul n'a pu oublier ; elle lui donne autant de vie, et la même, au concert qu'à la scène ; il lui suffit des ressources de la voix, de sa couleur et de son accent, pour évoquer le ravage désespéré de l'amour et de la mort au fond d'un cœur que l'imagination a déçu de tout avant qu'il ait rien goûté. M. Huberty lui donne la réplique avec plus de vigueur que de distinction. L'exécution de l'orchestre et de quelques choristes a été dirigée à la perfection par M. Pierné ; et la *Salomé* française a obtenu un succès que n'avait pas eu, je m'en souviens, sur la même estrade, la même scène de la *Salomé* allemande, révélant hors des prestiges du théâtre tout ce que recouvre d'équivoque et de vide son faste insidieux.

Une œuvre de théâtre est toujours et tout à fait déplacée au concert, c'est entendu ; mais notre public n'accepte aisément au théâtre que des œuvres d'une faible ou d'une basse musicalité. Pour obtenir que celles qui ont une plus grande portée ne l'y rebutent plus, le seul moyen est de l'accoutumer progressivement à leurs beautés par l'exécution au concert de fragments importants. Pendant trente ans, nos concerts n'ont vécu que pour jouer des scènes ou des actes entiers des drames de Wagner : on sait combien cela a réussi. Voudront-ils faire moins pour les compositeurs français ? Leur ténacité à cette besogne était devenue absurde, depuis que les œuvres de Wagner occupaient tout le répertoire de l'Opéra ; mais en ses commencements, elle n'allait pas sans courage ni sans désintéressement. J'ai réclamé mille fois, ici-même et ailleurs, que ce désintéressement, ce courage, se retrouvent, au bénéfice, désormais, de notre art et de notre pays. Nos concerts doivent une fortune à la musique allemande : qu'ils payent cette dette à la musique française.

Est-ce sérieusement qu'ils s'engagent aujourd'hui dans cette voie ? Ce serait le moment ; et la matière ne leur manquerait pas.

Gaston Carraud.

Concerts du Conservatoire.

9 décembre. — Programme intéressant et varié : une œuvre allemande, révérence parler, deux œuvres françaises non moindres, une œuvre russe — je rends grâce à M. Messager d'oser encore jouer les Russes — et une œuvre de M. Saint-Saëns.

La première exécution de la *symphonie* de M. Paul Dukas eut lieu en 1897. Elle suscita une forte incompréhension dans la masse du public — cela se passait à l'Opéra, sous la conduite de M. Vidal — et un grand enthousiasme chez les jeunes musiciens. Les choses ont un peu évolué (Zeus me garde d'insinuer que les rôles sont intervertis). Avec le recul des années l'influence de Franck, qui à cette époque s'exerça sur tant de musiciens, y semble plus apparente, d'autant plus apparente qu'elle ne se manifeste qu'exceptionnellement dans l'œuvre déjà considérable de M. Paul Dukas. L'*Apprenti Sorcier*, qui succède à la *symphonie*, en est complètement dégagé. A plus forte raison *Ariane* et surtout *la Péri* qui est, je pense, ce que M. Dukas écrivit de plus parfait. Mais ce qui, dans la *Symphonie en ut*, appartient en propre à M. Paul Dukas, c'est cette nervosité du rythme, cette richesse orchestrale dont Franck ne paraît guère s'être soucié, cette succession délicatement insensible des plans, ces transitions ingénieuses qui, parmi la diversité infinie des détails épisodiques, donnent à l'ensemble une si belle unité. Dirigée par M. André Messager avec ardeur et énergie, la