

les procédés qui séduisent facilement; toujours, il va droit aux scènes principales du drame; de là résulte une œuvre, un peu sévère, sans doute, mais grande. On n'y voit, d'ailleurs, aucune raideur; c'est avec aisance que M. Maeterlinck sait être simple et grave, et la beauté régulière de la composition n'enlève rien au libre jeu des passions et à leur expression tendre ou violente.

Le discours des personnages est riche en maximes et en images. Dans *Monna Vanna* abondent les pensées fortes et profondes; sans cesse, des visions sereines ou terribles passent devant nos yeux. Une phrase simple évoque un paysage significatif. Peut être, parfois, M. Maurice Maeterlinck s'est-il un peu trop laissé charmer par ce qu'il écrivait: certains couplets eussent, je crois, gagné à être condensés; l'émotion dramatique en eût été plus vive. Mais, par contre, on aurait perdu de sages et nobles paroles.

M. Maurice Maeterlinck s'est toujours plu à rythmer la prose de ses drames. Ici, comme il convenait, il a eu recours à des mètres stricts, et les alexandrins non rimés sont très fréquents dans *Monna Vanna*. Quand il le faut, il les brise; parfois, il y mêle des vers plus courts, de huit, de sept syllabes; parfois, tout rythme disparaît. Il y aurait lieu de faire, je crois, de la rythmique de *Monna Vanna* une étude approfondie, et qui serait des plus curieuses. M. Maeterlinck se joint avec bonheur aux auteurs qui ont cherché, pour le théâtre, un parler où se mêlent sans heurt le vers et la prose.

Monna Vanna a été jouée avec trop de lenteur, mais ses interprètes ont prouvé une conscience qui leur fait honneur.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Théâtre National de l'Opéra: *Orsola*, drame lyrique de M.M.P. B. Gheusi et P. L. Hillemacher. — Théâtre National de l'Opéra-Comique: *La Troupe Jolicœur*, comédie musicale d'après une nouvelle de M. Henri Cain, paroles et musique de M. Arthur Coquard.

Le sort d'un « prix de Rome », si envié pourtant de tout jeune musicien, est assurément digne de commisération. Tous les deux ans, sur la liste déjà longue de ces lauréats, un artiste généralement quadragénaire est élu et, de par le cahier des charges de notre première scène subventionnée, appelé à composer pour celle-ci un opéra ou un ballet. A pre-

mière vue, il semble que cette sollicitude de l'Etat à l'égard de ses anciens pupilles constitue pour eux un précieux avantage et leur garantis, avec l'occasion de se révéler, la récompense de leurs efforts, la gloire éventuelle due à leur talent ou à leur génie. Malheureusement, ce n'est pas tout à fait le cas. Si les pauvres « prix de Rome » sont bien joués chacun à son tour, habituellement, c'est plutôt un mauvais tour qu'on leur joue.

Notre Administration des Beaux-Arts et celle de notre Académie Nationale de Musique ont sans doute des raisons que la raison ne connaît pas ou réussit mal à démêler, pour en arriver à annuler l'effet des meilleures intentions, à transformer en dommage ce qui devrait être un bienfait, et pour aboutir à peu près invariablement à des combinaisons d'où le souci de l'art musical apparaît manifestement écarté. Au lieu de demander à ces artistes, dont la plupart ont fait leurs preuves au concert, d'apporter leur œuvre maitresse ou préférée, non représentée ou inédite; ou bien, si cette œuvre n'existe pas encore, au lieu de leur donner tout le loisir de l'élaborer à leur guise, de leur octroyer l'absolue liberté indispensable à la création artistique, on leur commande, selon les besoins du théâtre, un ouvrage chorégraphique ou lyrique livrable à date fixée. L'histoire de Lalo, forcé de garder son *Roi d'Ys* en portefeuille et d'écrire *Namouna* contre son gré, montre avec quelle inconscience les désirs d'un musicien et la nature de son talent peuvent être méprisés par les décisions administratives. Et cependant Lalo n'était pas « prix de Rome ». Je ne suis pas très au courant des négociations préalables, officielles ou officieuses, qui règlent ces sortes d'affaires, mais je me suis laissé dire que, si l'infortuné compositeur n'a jamais le choix du genre, d'ordinaire il n'a pas non plus le choix de son sujet et de son collaborateur. Il paraît que, le plus souvent sinon toujours, on lui fournit gracieusement le livret à interpréter ou tout au moins le poète prédestiné, pour d'inscrutables considérations, à inspirer sa verve musicale. Malgré la bonne volonté de chacun, il est assez naturel qu'on obtienne rarement d'heureux résultats au moyen de combinaisons de cette espèce. Ces coutumes ont pour elles, chez nous, l'autorité de la tradition; on peut citer dans le passé autant d'exemples de leur innocuité que de leur malfaisance, mais elles ne s'accoutument plus guère à la conception actuelle de l'art lyrique.

Je me garderais bien d'affirmer que ces errements surannés

et funestes demeurent encore aujourd'hui l'inéluctable loi qui régisse les rapports de notre Opéra avec les « jeunes » musiciens. Néanmoins, je ne puis me décider à supposer que M. M. P.-L. Hillemacher aient choisi d'eux-mêmes ou joyeusement accepté le livret d'*Orsola*. Qu'il se soit rencontré un... « poète » assez courageux pour perpétrer et signer cette « prose » et ces « vers », ce n'est déjà pas banal. Mais que le dit « poète » ait trouvé un directeur de théâtre pour agréer une élucubration de cet acabit et deux artistes distingués pour se charger de la mettre en musique, ceci devient un mystère. Il faut le voir pour y croire, et y croire sans essayer de comprendre. Je ne tenterai pas de raconter ce vieux « mélo ». L'intrigue en est enfantine, usée jusqu'à la corde et absolument dénuée du plus infime intérêt. Il s'agit d'un amant qui, pour sauver l'honneur de sa belle, s'accuse d'un meurtre qu'un autre a commis. Naturellement, tout s'arrange à la fin, comme on n'en avait pas douté un seul instant, et, si on ne saurait prétendre sans impertinence que la « vertu » soit récompensée, du moins le crime est puni. Au fond, ce soi-disant « drame » eût pu ne pas paraître beaucoup plus bête qu'un tas de niaiseries analogues jouées au même endroit et ailleurs sous prétexte d'art lyrique. Mais l'auteur ne s'est pas contenté, dans la réalisation de son sujet, d'accumuler les invraisemblances et les maladresses, de rater impitoyablement les scènes essentielles de l'action, il employa en outre à cette usage la langue la plus ahurissante qui se puisse rêver.

Le nom de M. P. B. Gheusi semble indiquer une origine étrangère. Ce serait la seule excuse admissible pour les innombrables outrages dont il abreuve à la fois notre syntaxe française et l'autorité de tous nos dictionnaires. Quand on entend Orsola déclarer « amèrement » : « J'avais donné mon âme au capitaine de mon désir prestigieux », le Duc ordonner, « très violent » : « Jette à la mer ces écumeurs de l'archipel », Toretti parler sans broncher de « marins grégeois », Thisbé, de « périls pervers » et des « bras suzerains et forts » de son amoureux Silvio, on déplore la témérité d'un polyglotte insuffisamment préparé au maniement d'un idiome qui n'est pas le sien. Mais si l'incertitude où on le devine à propos du sens unanimement attribué dans notre pays à tels mots de notre langue peut expliquer ces... inadvertances et tant d'autres, elle est impuissante à justifier M. P. B. Gheusi des louffoqueries qu'il fait débiter par ses personnages. Il y a une cinquantaine d'années, on chantait presque tous les soirs

à l'Opéra : « C'est toi que j'aime — Plus que moi-même! — Bonheur suprême! — etc. » Dame! ce n'était pas du Victor Hugo, mais au moins ça voulait dire quelque chose. Pigez-moi ces extraits du *duo* d'amour dont accoucha la muse de M. P. B. Gheusi : « ... Je sauverai ma tête lorsque mon front sera nimbé — de ton baiser, grand lis de la lèvre tombé!... » Et plus loin (c'est toujours Sylvio qui péroré) : « Viens dans mes bras recouvrer la douceur des matins parfumés et la paix des nuits calmes — l'apaisement des soirs sous la fraîcheur des palmes — vierge qui fut jadis ma compagne et ma sœur! » — J'oubliais de noter que, deux minutes avant, le même Sylvio aux bras inopinés signifiait carrément à la chaste Thisbé, femme d'un vieux duc qui jamais ne la toucha : « Oui, je veux en époux reposer sous ton toit jusqu'à l'aube!... Te posséder! » Il ne le lui envoyait pas dire. — Enfin cet ineffable Sylvio s'emballe pour de bon : « Écoute chanter les Cyclades — les vagues, les rochers, le pourpris sidéral — comme autrefois au seuil d'un palais nuptial — les lyres et les voix alternaient leurs ballades! » Vous me croirez si vous voulez; mais, après avoir « écouté chanter » tout ça, l'innocente « colombe » accorde aussitôt ce que demande son « héroïque amant », lequel semble d'ailleurs professer une invincible aversion pour les questions ambiguës. « Veux-tu nous aimer? » interroge-t-il tout bonnement. Chez nous, les petites femmes proposent avec une candeur homologue : « Veux-tu faire l'amour? » Mais nous sommes aux Cyclades.

Il y a comme ça, dans le « poème » de M. P. B. Gheusi, une collection de quatrains dont le dernier des mirlitons se sentirait déshonoré. Il serait toutefois « suzerainement » injuste de ne pas reconnaître que ces envolées intermittentes forment encore le meilleur du livret. Le dialogue proprement dramatique a toutes les allures d'une formidable mystification. Si c'est une gageure, M. P. B. Gheusi l'a bien gagnée. Il faut plaindre les irresponsables interprètes, qui n'ouvrent pas la bouche une fois sans dégoiser quelque irrésistible cocasserie, perdus dans l'imbrroglio des coq-à-l'âne, obligés de rouler de gros yeux et de se trémousser comme des polichinelles pour remplir, de leurs évolutions et de leur pantomime, à la fois l'immense trou de la scène de l'Opéra et la vacuité de la charade. M. Noté s'en est tiré avec esprit; on voit qu'il prend la chose en rigolant, même s'il s'élançe pour assassiner le « Despote ». Mais quelquefois on se retrouve à la Salpêtrière sans être bien certain d'avoir quitté Guignol. L'impression est

pénible du galbe opulent de Mme Héglon condamné à d'extravagants galops, de sa belle voix contrainte à des « hurlements de folie », pour incarner la déconcertante Orsola, « frémissante d'une terreur superstitieuse », « éblouie par les rayons écarlates du vitrail », et s'enfuyant, « démente qui ne trouve plus d'issue », en proférant d'inénarrables calembredaines. Il faut plaindre surtout les compositeurs. Il faut les plaindre s'ils ont choisi ce « poème », il faut les plaindre si on le leur a imposé. Que MM. Hillemacher aient réussi à adapter à ce monstre une musique intéressante à plus d'un titre, c'est un tour de force qui dépasse même ce qu'on pouvait attendre d'eux. Leur inspiration est çà et là savoureuse, toujours distinguée. Leur harmonie, pleine de finesse, recherche les combinaisons neuves, avec une prédilection peut-être excessive pour les modulations enharmoniques. Il arrive assez souvent que MM. Hillemacher fassent d'une seule et même note l'axe immuable de tout un univers d'accords différents. Cette note unique traverse ainsi sans bouger toutes les fonctions tonales possibles et imaginables. Ce travail dénote d'excellents musiciens et de fort habiles harmonistes, mais l'abus de ce procédé risque d'engendrer à la longue quelque fatigue, sans compter le préjudice qu'en reçoit alors l'intérêt de la polyphonie. Celle-ci est le plus fréquemment pleine, élégante, impeccable, peut-être même un peu trop « soignée », trop riche des apports associés de deux maîtres contrepointistes; mais il faut avouer que ce défaut, — si c'en est un, — fut de tout temps plutôt rare et que le reproche en est presque un compliment. Enfin l'instrumentation d'*Orsola* me parut remarquablement originale. On ne songe pas sans surprise qu'un art aussi personnel puisse être le produit d'une collaboration. Celle des frères siamois de notre musique cesserait-elle en face de la partition d'orchestre? L'ensemble de l'œuvre marque l'effort de deux artistes sincères et même un progrès réel, une sorte d'évolution de leur talent. Il est assez curieux de constater que, bien probablement sans le savoir, ils se sont rencontrés avec l'auteur de *Pelléas et Mélisande* pour essayer de donner au drame lyrique une forme nouvelle. Eux aussi ont voulu, tout en les unissant, séparer le drame et la musique, laisser à chaque art, avec sa beauté propre, son action distincte et intégrale. Par malheur, de ces deux arts, l'un a manqué à l'appel. Ce n'est pas celui des musiciens. Ceux-ci se sont efforcés de réaliser leur rêve. Ils ont bravement fourni une course honorable, mais, au lieu d'un Pégase, ils avaient

reçu du « poète », non pas même un bidet, — un baudet.

§

M. Arthur Coquard fut élève de César Franck. On ne s'en douterait guère à entendre sa musique. Si l'on voulait, dans son nouvel ouvrage, reconnaître quelque influence de son maître, ce n'en pourrait être qu'une d'ordre purement psychologique. Le « père Franck » possédait une âme innocente; sa naïveté égalait presque son génie. Il a traversé la vie sans qu'on puisse imaginer qu'il en ait aperçu les laideurs. Cette nature « angélique » appartient à peine à la terre; il n'y tenait que par un fil, un fil de la Vierge. Son indulgence ignorait le ridicule aussi bien que le mal. Les calinotades du livret de *Ruth* ne le gênèrent pas pour en composer une adorable musique. L'élection du sujet et le « poème » de *la Troupe Jolicœur* témoignent d'une analogue ingénuité. Quels braves gens que ces forains! S'ils ont quelquefois la main lourde, ils ont toujours le cœur dessus. C'est un plaisir que d'abandonner des petites filles sur leur route, en hiver. La bonne maman Jolicœur dégote à la fois les Enfants-Assistés et le Conservatoire. Elle recueille une pauvre gosse dans la neige et lui apprend à chanter des chansons. Il en résulte une prima donna « qui s'fait des mois d'plus d'cinq cents francs » et épouse « un compositeur ». M. Théodore Dubois en obtint-il jamais autant pour quelqu'une de ses pensionnaires? Voilà une concurrence plus dangereuse que *la Scolà*, monsieur le Directeur! Et cet excellent Jean Taureau dont la poigne rivale assomme le ou la frêle Loustic-de Craponne, il faut le voir, au sortir de prison, s'expliquer avec sa victime apportée de l'hôpital pour mourir au milieu d'un gentil jardinet de Saint-Germain-en-Laye. « Tu sais bien, toi, que je n'suis pas méchant, au fond... », s'écrie t-il en pleurant... comme un taureau. Quels trésors insoupçonnés de dévouement, de passion et de délicatesse peut contenir dans ses flancs une humble roulotte! Un parfum d'honnête bonhomie s'en épand sur l'œuvre tout entière. Il n'est pas jusqu'au cynique boulevardier Paul qui ne se révèle, au demeurant, le meilleur garçon du monde, encore qu'ayant commencé par vouloir débaucher son ami Jacques, « le compositeur ». Mais celui-ci se rebiffe noblement : « Non! Non! je ne veux pas de ces amours vulgaires, qui nous mentent et ne laissent que lassitude et dégoût! » Cependant que « Paul fait des gestes désespérés, puis avec

une emphase comique et s'inclinant profondément » : « (1) grand saint Chrysostôme ! O saint Jean Bouche d'or ! Pour la première fois tu daignes m'apparaître, à moi pauvre pécheur ! Par pitié pour ma faiblesse, tu veux bien éteindre la flamme de la glorieuse auréole qui ceint ton front sacré ; mais je te reconnais à ton verbe, grand saint, et devant ta vertu humblement je m'incline. Et je veux célébrer cette grande journée, en t'invitant à prendre une humble citronnade, ou du petit vin gris ! » — Et « Paul et Jacques rient aux éclats ».

A la représentation, une main barbare coupa ce modèle d'éloquence ironique ajusté par M. Arthur Coquard à un modèle de contrepoint fleuri dont feu Bazin eût respiré les senteurs avec délices. Je ne connaissais pas, je l'avoue, le feuilleton du *Petit Parisien* où M. Coquard a déniché le prétexte de sa « comédie musicale ». Il en a confectionné les paroles avec un respect soigneux et une rare intelligence des intentions probables du... littéraire. Il trouva sans effort la juste expression de cette « âme foraine » inconsidérément méconnue. Quel encre de la Petite Vertu lui parut assez bleue pour en autographier ce texte candide ? Mais il fit mieux encore à l'égard de celui-ci : il le gratifia d'une musique adéquate merveilleusement. On n'a pas, comme dans *Ruth*, dans *Orsola* et mainte autre part, à souffrir d'une discordance cruelle entre la parole et le son, entre la partition et le livret. Ici, les deux font la paire, inséparable, isométrique. On sent toute la joie que prit un artiste sincère au déroulement prévu d'« imitations » inoffensives, à l'anodine « variation » de leitmotifs bénins, à la réussite d'un devoir de bon élève de première année d'une classe d'harmonie. Certes, la « vérité d'expression » exigeait là un tact extrême. Tous les forains sont musiciens, sans doute, mais leur musicalité est très spéciale. Il eût été incongru de lui prêter le moindre reflet de cette élégance qu'un Saint-Saëns, à l'occasion, sait conférer aux plus plats des lieux communs. Avez-vous remarqué comme un orchestre de foire est tout ensemble bruyant et sourd ? Cela provient de l'orgue de Barbarie chargé, pendant que les cuivres tintamarrent, de remplacer flûtes, hautbois, clarinettes, bassons et cordes. On croit entendre tous ces instruments chanter dans leurs plus mauvais registres ou grincer avec une aigreur acétique. A travers un bourdonnement confus, on perçoit surtout le boucan des trombones et le cornet à pistons criard. M. Arthur Coquard s'est plu à reconstituer naturalistement une fête de 14 juillet. Son pastiche est d'une fidélité

scrupuleuse et fort légitime en cet endroit. Mais il semble que le souvenir en poursuive opiniâtrément le compositeur et l'in-
 duise trop souvent, ailleurs, à conserver à son orchestration
 une « couleur locale » au moins superflue. M. Coquard s'est
 amusé aussi à faire une salade de quelques airs trop connus
 ou populaires, et la maladresse de leur superposition atteste
 surabondamment le dessein préconçu du musicien de sacrifier
 ici son art à l'exacte authenticité d'un chahut national et répu-
 blicain. Mais il prend une peine inutile, au moment d'asso-
 cier, à une chanson de Bruant, à la *Czarine*, à la Marseil-
 laise, etc., « la célèbre romance de *Mignon*, » quand il certi-
 fie par une note insérée au bas de la page trente-huitième de
 la partition : « L'auteur se défend de toute intention de paro-
 die... » Personne ne se fût avisé de supposer le contraire,
 après la *Berceuse* du prologue fredonnée par maman Jolicœur :
 « Dors, dors, petite alouette, dans le nid de mes bras... » Au
 prix de cette inspiration (paroles et musique), la camelote de
 M. Thomas acquiert la qualité d'un pur chef-d'œuvre. Le suc-
 cès éclatant obtenu dès la première par cette « comédie mu-
 sicale » montre combien je ne sais plus quel poète avait raison
 en déclarant (ou à peu près) : « Tout homme a dans son cœur
 un concierge qui sommeille. » Le brave pipelet s'est réveillé
 tout attendri. Depuis si longtemps n'avait retenti le carillon
 fêlé de la vieille sonnette ! Il a vite tiré le cordon à toute
la Troupe Jolicœur, heureux de lui faire enfin les honneurs
 de la loge humide de sa sentimentalité. — Et cependant, il n'y
 a pas de loi qui oblige, fût-il électeur, contribuable ou fonc-
 tionnaire, un citoyen français à écrire une « nouvelle » et un
 autre à en extraire une « comédie musicale » ; il n'y a pas de
 décret ni d'ordonnance qui force qui que ce soit de faire de
 la musique.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Renoir, Paul Signac, Caro-Delvaile, de Beaumont, et quel-
 ques autres.

Une exposition **Renoir** ouverte chez Durand-Ruel. Que
 de souvenirs anciens déjà et toujours délicieux ! Toutes les
 luttes de l'impressionnisme, le dédain, longtemps, de l'a-
 mateur, puis la formation d'un goût, lent et sûr, aboutissant
 au triomphe éclatant, en 1892. Depuis, tous les succès, les
 achats, l'engouement des collectionneurs, un passage avi-