

teurs français n'ont pas de matériels réduits pour les petits orchestres, très répandus là-bas, ainsi d'ailleurs que dans toute l'Amérique (n'en déplaise à notre excellent collaborateur Grovlez). Aux Etats-Unis, ces compagnies à minces effectifs ont toutes facilités pour se procurer non seulement des partitions à leur mesure, mais aussi des arrangements pour harmonies, pour fanfares et orphéons.

* * *

J'en appelle à la puissante Société des auteurs, compositeurs et éditeurs. Pourquoi ne se préoccupe-t-elle pas de ces questions ? Ou du moins pourquoi ne fixe-t-elle pas les bases d'une solution ? Car je crois savoir que ces problèmes l'intéressent.

Autre souhait. Pourquoi la même Société, intervenant directement, n'encouragerait-elle pas l'organisation de solennités musicales spécialement réservées à l'exécution d'ouvrages français ? Ne pourrait-elle accorder aux éditeurs et aux musiciens canadiens des conditions spéciales à l'occasion de ces auditions ?

Et n'y aurait-il pas là un geste fécond de diffusion et de propagande ?

M. Vennat demande qu'un de nos établissements d'études musicales de Paris accueille tous les ans un lauréat des Conservatoires canadiens-français, lui permettant de compléter chez nous ses connaissances techniques.

L'idée vaut d'être retenue. Car nous devons plus que jamais resserrer les relations avec un pays où l'on n'a pas oublié le souvenir de Jacques Cartier et de Champlain, d'où nous parviennent chaque jour tant de témoignages vivaces de solidarité ; nous devons utiliser tant d'affinités que vivifie la guerre, les compléter par des rapports intellectuels et commerciaux plus étroitement compris.

« N'est-ce pas à Paris, dit notre compatriote, que revient le devoir d'attirer et de garder nos cousins d'Amérique parlant notre langue ? Est-ce que Paris, pour le Français d'Amérique, n'est pas l'Europe quand il s'agit de l'art et de ses manifestations ? D'ailleurs, si Paris ne se décide pas, Liège n'est pas loin. Les lauréats du Conservatoire de Liège commencent à être très nombreux ici, et personne ne croit que c'est à l'avantage de l'édition française. Pensons à la force de propagation qu'aurait cette pépinière de professeurs et d'artistes à leur retour au Canada. »

Est-il besoin d'ajouter des commentaires à ces paroles ? Bornons-nous donc à souhaiter qu'éditeurs et compositeurs français comprennent enfin qu'il est de leur devoir, dans leur propre intérêt aussi bien que dans celui de notre pays, que cet appel soit entendu. L'épanouissement de l'une des plus belles fleurs de la prospérité nationale en dépend.

CH. TENROC.

LES THÉÂTRES

Théâtre national de l'Odéon : *Pelléas et Mélisande*.

Drame en 5 actes de M. Maurice MAETERLINCK
Musique de scène de Gabriel M. FAURÉ

L'Odéon vient de monter *Pelléas et Mélisande*, le très curieux drame de M. Maurice Maeterlinck, que, sous sa traduction lyrique, la partition de M. Debussy a rendu célèbre. Il était du plus haut intérêt de réentendre ces cinq actes, sous leur forme primitive, avec l'accompagnement de la musique de scène, exquise mais un peu brève, que M. Gabriel Fauré écrivit pour eux, il y a fort longtemps.

Laissons, pour l'instant, de côté ces musiques des deux compositeurs illustres et n'examinons que le texte de M. Maeterlinck. Son étrange petite pièce a l'âme d'un chef-d'œuvre, elle n'en a pas le visage. On éprouve, à l'écouter, le sentiment de quelque chose d'incomplet, de tâtonnant, d'inachevé qui attire mais déconcerte. L'impression du définitif, sans laquelle nulle perfection ne s'impose,

manque le long de ces scènes délicates, qui charment, troublent et n'emportent point l'assentiment, l'adhésion pleine de nos esprits, ni de nos cœurs.

Si la philosophie classique dit justement que l'âme est la forme des corps, il faut croire que l'âme de *Pelléas et Mélisande* a quelque tare, pour n'avoir pu s'exprimer en un langage péremptoire, pour n'avoir point trouvé sa forme d'équilibre. Essayons de discerner le défaut fondamental de cette œuvre presque sans fond.

C'est justement ce quelque chose de vague, d'inconsistant, de balbutiant et de brumeux, que nous présentent les dialogues de *Pelléas*, qui charma jadis les premiers admirateurs de M. Maeterlinck. C'est cela qu'ils crurent être son génie. Et c'est cela qui, encore accentué par la musique de M. Debussy, dérouta partout les foules et enthousiasma les raffinés, épris de grisaille, de flou et de nuances imperceptibles.

M. Maeterlinck lui-même ne serait d'ailleurs pas éloigné de penser à ce sujet à peu près comme moi. Relisons ce qu'il en dit, dans le *Temple enseveli*, où il nous raconte, dès 1902, qu'il a été forcé récemment de jeter un coup d'œil sur divers petits drames de lui — *Pelléas* est du nombre — où l'on voit les inquiétudes, d'ailleurs excusables, d'un esprit qui se laisse aller au mystère, « Le ressort de ces petits drames, constate-t-il, c'était l'effroi de l'inconnu qui nous entoure. On y avait foi, ou plutôt, je ne sais quel obscur sentiment poétique y avait foi à des puissances énormes, invisibles et fatales, dont nul ne devinait les intentions, mais que l'âme du drame supposait malveillantes, attentives à toutes nos actions, ennemies du sourire, de la vie, de la paix, de l'amour... La présence infinie, ténébreuse, sournoisement active de la mort, remplissait tous les interstices du poème... Il n'y avait autour d'elle que de petits êtres fragiles, grelottants, élémentaires, qui s'agitaient et pleuraient un moment au bord d'un gouffre, et les paroles prononcées, les larmes répandues ne prenaient d'importance que de ce qu'elles tombaient toutes dans ce gouffre, et qu'il arrivait parfois que l'une d'elles y retentissait d'une certaine façon qui permettait de croire que l'abîme était vaste parce que le bruit qu'on y faisait était confus et sourd. »

Si cela était vraiment l'unique esprit de *Pelléas et Mélisande*, et des autres drames, qui révélèrent le jeune Maeterlinck aux lettrés, je ne crois pas que ces pièces auraient chance de vivre et que nous les entendrions avec l'émotion incomplète mais réelle qu'elles nous causent encore. Sans s'en douter lui-même, le dramaturge y posait déjà les bases de sa philosophie future, philosophie plus vivante, plus combative, je dirais presque plus nietzschéenne, dont précisément le *Temple enseveli* et quelque temps après *Monna Vanna* tentèrent d'exposer les principes et qui, finalement, n'a pas encore abouti à quelque chose de précis, d'explicite, ni de nettement affirmatif.

C'est le symbolisme de *Pelléas* qui est la part attirante et forte de ce drame, symbolisme parfois confus, parfois très clair, mais presque toujours en révolte contre la tyrannie du destin et tout plein de cette idée vaguement esquissée, mais répétée sans cesse, que les événements extérieurs ont une logique absolue, qu'il appartient à l'individu de discerner cette logique, que le destin peut s'asservir, que la beauté, la sagesse et la bonté doivent canaliser le hasard et s'épanouir en paix, en confiance et en joie.

Seulement les « petits êtres grelottants » sont trop faibles pour tenter cet effort libérateur, qui les affranchirait des conventions, des craintes ataviques et des remords vains. *Pelléas* n'introduira pas *Mélisande* dans la grotte merveilleuse, parce que les affamés, qui en gardent l'entrée, — les soupçons du mari avide de certitude — lui font peur. *Golaud* ne fera pas murer les souterrains, ces vieux préjugés croupissants, sur lesquels est construite sa maison, il préférera tuer l'amant « parce que c'est l'usage », plutôt que de comprendre que cet amour si beau n'a, par rapport à lui *Golaud*, aucune importance, et ne diminue en rien ni l'amitié si dévouée de sa femme, ni l'affection de son frère. Et le vieil *Arkel* lui-même ne dépassera pas une sagesse toute négative : « Je ne sais pas, je ne juge pas, je ne condamne pas, je ne défends pas. »

Plus tard, dans *Monna Vanna*, M. Maeterlinck osera davantage, incomplètement encore, mais s'acheminera néanmoins vers une morale plus libre, plus juste et plus efficace, anticornélienne et antifataliste, si j'ose dire. Le vieux *Marco Colonna* défendra les aspirations naturelles et la droiture passionnée de sa belle fille. Cette belle *Giovanna* ne reculera plus devant le mensonge nécessaire,

un mensonge plus ferme, plus fier que les petites menteries forcées et honteuses de Mélisande. Et nous osons espérer que Prinzivalle et elle auront conquis la lumière et la joie, que leur eussent refusées les mœurs pharisiennes d'un milieu corrompu mais hypocrite.

Ah ! pourquoi l'auteur de *Pelléas et Mélisande* n'a-t-il pas poursuivi sa pensée jusqu'au bout ? Je vois si bien Arkel organisant le bonheur de la jeune princesse et de son ami, et Golaud consacrant son épée mélodramatique aux seuls corps des sangliers. Et toi, mon pauvre Pelléas, à l'orée de la grotte, prends-moi donc à la gorge tour à tour chaque soupçon endormi, chaque famélique préjugé, et tords-lui son cou, comme aurait dit Verlaine !... Le bonheur subi n'est pas le bonheur. « Je ne suis pas heureuse ; je ne suis pas heureuse ! » répète sans cesse Mélisande. Seul compte le bonheur conquis, ou par le renoncement, dans l'austérité du cloître, ou par l'action libre, orgueilleuse et forte ; il n'y a pas de milieu.

C'est là que git la vertu profonde, la raison d'être, le génie obscur mais certain de Maeterlinck. S'il avait plus nettement exprimé ces idées dans ses premiers drames, à la place d'un style enfantin artificiellement cherché, il aurait trouvé sûrement la forme spécifique de sa pensée, la forme probable de la spéculation future, forme neuve, incisive et rigide, verbe d'acier qui brille et tranche ; et il nous eût donné quelques chefs-d'œuvre, coulés en un métal sonore, dans cet esprit de vigueur et de joie, dont le pessimisme ardent de Leconte de Lisle nous laissa quelquefois entrevoir la tonalité :

O rayon de soleil égaré dans nos nuits,
O bonheur ! le moment est rapide où tu luis,
Et quand l'illusion qui t'a créé t'entraîne,
Un plus amer souci consume l'âme humaine ;
Mais quels pleurs répandus, quel mal immérité
Peuvent jamais payer ta brève volupté !

.

Les musiques écrites autour de *Pelléas* lui confèrent-elles du moins cette beauté ample et sûre qui lui manque ? Je ne le crois pas et je suis persuadé que, si le dramaturge pouvait nous dire là-dessus toute sa pensée, il reconnaîtrait que précisément c'est la part défectueuse de sa pièce, le vêtement lâche, le tissu élégant mais mol qui dissimule ses aspirations les plus chères, que seule les compositeurs ont mise en lumière dans leurs partitions. « Atmosphère, atmosphère ! » n'ont cessé de répéter les admirateurs de M. Debussy, à propos de ses récitatifs puérils et de son orchestration si minutieusement menue. Mais, pour les passionnés, l'atmosphère, le cadre de leurs actes n'importent aucunement, c'est la passion même, la passion seule qui compte. Et M. Debussy, effectivement, n'a développé, dans son long ronronnement symphonique, que la partie maladivement inquiète et tourmentée du sujet, son élément neurasthénique, comme nous dirions aujourd'hui.

Et si M. Gabriel Fauré, en des pièces délicieuses : l'ouverture, l'adorable six-huit qui précède la première scène à la fontaine, mélodie souple, odorante et rêche pourtant comme un long fil de chanvre, l'exquise fileuse du troisième acte, a merveilleusement évoqué le cadre médiéval, le fond de tapisserie barbare de cet amour terrible et doux, il ne nous a rien dit, lui non plus, de la vie latente, qui est tout dans un tel sentiment ; il n'a aucunement exprimé l'irrésistible virulence du poison enivrant.

Comment d'ailleurs l'un ou l'autre de ces maîtres aurait-il pu traduire ce côté vraiment moderne de la pensée de Maeterlinck, cet élément d'affranchissement et d'émancipation, saine et glorieuse espérance d'une éthique plus humaine, avec l'outil suranné qu'est leur musique subtile et inquiète, énervée et déliquescence ? Rien n'est plus loin de ce style de fer, de cette éloquence éclatante et dure, que je réclamaï tout à l'heure pour l'expression de la pensée moderne, que leurs enveloppements d'accords, que leurs délayages rythmiques, que le ouatage de leurs sonorités, expression d'une sensibilité trouble et sénescence, transmise de mains en mains par l'École, avec un enrichissement constant de l'ornementation harmonique, et un appauvrissement continu de la substance chantante.

Maints bons esprits me croient l'ennemi de toute nouveauté, de tout rajeunissement du langage artistique, du langage musical notamment. Ah ! grands dieux,

non ! Bien loin de là ! Il y a quelque trenté ans, j'eusse applaudi, pâmé, à ces soi-disant nouveautés ; mais la pensée humaine a fait du chemin depuis, et je les trouve vieilles, vieilles, vieilles, usées jusqu'à la corde, ces défroques archi-déliçates, mais archi-élimées de la musicalité de Rameau ou de Couperin, comme la littérature de nos faux « jeunes », pré- ou post-mallarmistes, ne me semble qu'un radotage ronsardisant, écho lointain, faible, rachitique de la pléiade et du bon Malherbe. C'est moi, tout au contraire, qui voudrais voir la musique rattraper enfin le prodigieux retard qu'elle garde sur les arts plastiques, et atteindre, brutale, simple et crue, dénuée de ses grâces désuètes, de son byzantinisme morbide, à cet esprit de synthèse, vers lequel nos sculpteurs et nos peintres tendent chaque jour davantage, avec plus ou moins de succès, mais du moins avec une conscience esthétique volontaire et rafraîchie, énergique et directe.

Puisse M. Maeterlinck lui-même nous apporter, après la rude tourmente actuelle, le drame libérateur qu'il nous a fait si souvent pressentir, le drame où ne se retrouverait plus, comme il dit, ni le devoir héroïque des tragédies de Corneille, ni la foi absolue des drames de Calderon, ni la tyrannie du destin des poèmes de Sophocle ! mais la confiance de l'homme dans la possibilité de modeler sa destinée sur son tempérament, d'atteindre, de haute lutte, un maximum de félicité et le courage, chez les moutons, qui veulent aller à droite, de ne pas aller à gauche, parce que le berger-tradition leur jette des mottes de terre.

La musique parallèle, une musique jeune, gaie, joyeuse et libérée, une musique claire et coupante comme un glaive, homogène et affilée, suivrait de près ce chef-d'œuvre, dont nous pouvons pressentir la nature, en écoutant *Pelléas*... C'est bien quelque chose, après tout, et quelque chose de grand de suggérer ce que pourrait être l'art poétique et musical du vingtième siècle épanoui. Soyons reconnaissants à l'original écrivain qui nous offre cette anticipation, fut-ce un peu obscure et négative en trop de points. Et remercions-le sincèrement de nous convaincre qu'après tout l'on ne vient jamais trop tard et que tout n'a pas encore été dit, depuis trente mille ans peut-être qu'il y a des hommes, et qui chantent !

Jean d'Udine.

Courrier Lyrique

Trianon-Lyrique : *L'Oie du Caire*. — *Le Directeur de théâtre*.

L'aimable érudition du « causeur » M. Banès nous apprend que *L'Oie du Caire*, orchestrée par Constantin (pas le pape), fut jouée à Paris aux Fantaisies-Parisiennes, le jour même où Berezowski tenta d'assassiner le tzar Alexandre II. Depuis, l'on ne revit plus l'Oie.

Sachez donc qu'il s'agit d'un tuteur sexagénaire qui, se croyant veuf, voudrait convoler avec sa pupille, laquelle naturellement flirte pour le bon motif avec son cousin. Et cela finit par l'intervention antewagnérienne d'un gallinacé colossal à rculettes — *anser ex machina* — ; des flancs de cet ancêtre du *cygne* s'échappe l'épouse escortée d'une progéniture inattendue. Le mariage du cousin et de la cousine s'impose. C'est idiot.

Si divin qu'il fût, Mozart ne pouvait pas tirer grand'chose de ce *petit rien*. Un critique ancien prétendit que si cette partition avait été signée d'un Français, l'Allemagne n'aurait pas manqué de nous traiter de « nigauds » — comme fit Mozart, d'ailleurs, pour qui « notre musique n'était qu'un ramassis de misérables petits airs français », Je suis de l'avis du critique.

L'Oie du Caire est intitulé opéra bouffe. Sa musique est sans gaieté ; on la dirait attristée par la dindonnerie de l'aventure ; elle est monotone et languissante. Ça et là circule la sève élégante et mélodique de l'auteur des *Noces de Figaro* ; mais nos oreilles et nos cervelles ne supportent plus guère ces fadaïses.

Pourquoi n'avoir pas préféré l'exhumation du *Sorcier* de Philidor repris en cette même année 1867 aux mêmes Fantaisies, ou du *Tarare* de Beaumarchais et du franco-italien Salieri, tous deux contemporains de Mozart ? Les spirituels