

Comme un torse nouveau sculpté par Michel-Ange,
Il se plie et s'étire en un geste lassé,
Et nul, jetant la sonde aux limbes du passé,
Ne pourrait découvrir ce que contient sa fange.

Son lit sert de repaire à d'informes amours ;
Ses ondes sont les draps, les draps et le suaire
Qui, dans l'oubli de tout, recouvrent l'ossuaire
Où les mânes des morts se baisent pour toujours.

JEAN BERTHEROV.



THÉÂTRES

OPÉRA-COMIQUE : *Werther*, drame lyrique en 4 actes
de M. Massenet (reprise).

Les reprises constituent l'épreuve nécessaire, la contre-épreuve indispensable des œuvres dramatiques. S'il est vrai que les choses fortes y gagnent un prestige, une autorité, et, pour tout dire, une vie nouvelle, on y sent d'autant plus les faiblesses, les insuffisances des œuvres médiocres ou simplement douteuses. On y perçoit mieux surtout, à quelques années de distance, grâce au bénéfice du recul, les raisons pour quoi elles nous paraissaient douteuses, et ne nous permettaient pas d'asseoir solidement notre opinion.

Le *Werther* de M. Massenet, repris d'hier à l'Opéra-Comique, et qui n'avait pas reparu à la scène depuis une dizaine d'années, vient de nous fournir l'occasion d'une édifiante contre-épreuve qui nous permet de dégager, avec plus de certitude encore, la personnalité de son auteur. Nous y avons retrouvé ces qualités brillantes qui font de M. Massenet le musicien le plus doué de sa génération, — abondance et charme de l'invention mélodique ayant presque toujours sa source dans la spontanéité de l'artiste, — mais, en même temps, cette facilité regrettable, ces concessions, ce manque de tenue, qui viennent gâter ses meilleures pages, et communiquent à ses productions dramatiques je ne sais quel air *sans façon* qui étonne et déconcerte de la part d'un artiste ayant donné tels gages de sa valeur. M. Massenet, — nous le savons, et il l'a prouvé bien autre part que dans *Werther*, — a des trouvailles heureuses qui sont du musicien le plus sensible, le plus ému, le plus vibrant. On a toujours envie de l'opposer par là à ceux que j'appellerais volontiers les *intellectuels* de la musique, ceux qui, dépourvus de sensibilité, n'ont guère que recettes et métier. D'autant plus serait-on disposé à lui faire crédit, puisqu'on discerne en lui l'essence même du musicien... Et voici qu'il gâte

tout par de lamentables banalités, par des concessions au goût du jour, par tout ce qui peut lui procurer le succès immédiat, facile, non pas celui qu'on obtient en luttant pour un idéal, pour des convictions artistiques, mais celui que l'habileté donne, qu'elle est souvent impuissante à maintenir...

La vérité, — il faut bien le dire, puisque telle est l'explication de son œuvre et de sa vie, — la vérité, c'est que M. Massenet n'a point d'idéal, entendant par là ces principes d'art, qu'on sent mieux qu'on ne les précise, véritables barres lumineuses qui doivent toujours se dresser devant l'artiste et lui marquer sa voie. Sa vie tout entière et sa production nous donnent tout justement un exemple contraire à celui dont un grand écrivain de ce temps nous propose l'imitation : « Il ne permit jamais », dit-il, à « son être intérieur, de se détourner de sa destinée. Pour rester fidèle à celle-ci, il sacrifia tout désir de jouissances immédiates, car il ne pouvait les acquérir qu'en soumettant ses facultés essentielles, ses instincts d'art, à des exigences déformantes : au goût du public, au sentiment du plus grand nombre... Son désir était d'un ordre à ne pas se satisfaire dans la médiocrité des réalités. Et il eut cette noblesse de ne point accepter une diminution de son idéal, car il en eût ressenti une souffrance qui eût empoisonné sa vie. » Inversez les termes de ces différentes propositions, et vous aurez le portrait de M. Massenet. M. Massenet est un sensitif, un impulsif, tout entier à la merci de ses sensations, de ses impulsions. C'est aussi, par là même, une nature d'une stupéfiante plasticité, qui s'adapte aux circonstances et jamais ne réagit contre elles. Féminin jusqu'aux moelles, prodigieusement féminin, ayant tous les défauts et toutes les qualités de la femme, il a d'elle, par-dessus tout, cette plasticité, cette malléabilité, qui marquent son aptitude aux empreintes successives, quand même elles seraient contradictoires, — par où s'accuse un tempérament ondoyant et mobile. Au lieu de se replier sur soi-même, de chercher en soi le sens de son propre développement, M. Massenet eut toujours le nez au vent pour flairer le succès, — telle une coquette qui curieusement suit la mode, s'efforçant parfois de la devancer, s'appliquant à discerner parmi les rivales qui l'entourent celles de qui la parure pourra le mieux rehausser sa beauté particulière.

Lorsque *Werther* fut composé — c'était, j'imagine, il y a quelque douze années — la musique française se trouvait en pleine prédominance du wagnérisme. Les compositeurs français, les *jeunes*, ceux qui n'avaient pas encore cinquante ans — car vous savez qu'en musique la jeunesse se prolonge fort tard — essayaient de faire rentrer de force dans le moule wagnérien leurs productions dramatiques.

C'était une hantise, une obsession de tous les instants : demandez plutôt à M. Vincent d'Indy ! Or, M. Massenet, qui, à cette époque, n'était déjà plus tout à fait un jeune, puisqu'il avait ses cinquante ans bien sonnés, imagina se rajeunir en sacrifiant tout comme les autres au dieu du jour. C'était, vous l'allez reconnaître, mauvais calcul, où il avait plus à perdre qu'à gagner. On vit alors un curieux spectacle, et bien significatif : ce musicien, qui avait sa note personnelle et des accents à lui dans le tendre et le voluptueux, crut bien faire en superposant à ses inventions propres des effets de force et d'intensité, qui, précisément, se trouvaient en contradiction avec son tempérament, — force et intensité tout extérieures du reste, dues au grossissement artificiel des voix de l'orchestre et qui rendirent un son d'autant plus faux que le sujet où il les transposait ne s'y prêtait aucunement.

Voilà un phénomène bien connu en art, banal si j'ose dire, et qui, grâce à la vertu des *correspondances* précisées par Baudelaire, trouve dans la peinture son analogue rigoureux. Il y a là, en effet, une loi musicale identique à celle du *grossissement des volumes*, que tant de peintres ignorent et qui leur impose de si énergiques rappels à l'ordre. Nés pour l'art d'intimité et pour le tableau de chevalet, ils s'imaginent, naïfs qui croient encore à la prédominance des genres, se hausser jusqu'au grand art en donnant à leur œuvre des dimensions triples ou quadruples de celles que logiquement elle requiert : aussi n'atteignent-ils qu'à choquer, à laisser l'impression d'un non-sens. Tout sujet implique et commande la forme dans laquelle il doit être traité, et, de même qu'on ne crée pas une peinture *décorative* en grossissant le volume d'un sujet *d'intimité*, de même aussi, et pour des raisons identiques, il sert de peu que l'on renforce et multiplie les voix de l'orchestre pour dramatiser un sujet, si l'essence même de ce sujet répugne à un tel grandissement. Puisque nos *Salons* sont ouverts, parcourez les galeries en subordonnant votre visite à la rigueur de cet intéressant point de vue, et, du coup, vous comprendrez la valeur de ce principe d'art, comme aussi la merveilleuse correspondance qui relie entre elles toutes les productions de la pensée.

C'est pour avoir méconnu cette loi, qui semble tout élémentaire et simple quand on y réfléchit, que M. Massenet a commis les singulières fautes de goût qui, depuis *Werther* justement, ont entaché ses productions d'un wagnérisme artificiel et plaqué. Musicien né pour traduire des émotions tendres et voluptueuses, — n'est-ce pas beaucoup déjà que de savoir pertinemment à quel rôle la nature nous appelle ? — M. Massenet était l'homme du monde le moins fait pour la grandiloquence du wagnérisme, pour ces

expansions, pour ces débordements de force orchestrale qui ont leur place marquée dans les situations pathétiques créées par la sublimité du génie, mais qui détonnent et constituent la plus grave faute de goût dans une œuvre tout humaine et d'intimité, si je puis dire, comme son *Werther*. Qu'il ne s'en soit pas rendu compte à l'épreuve et par le contraste des effets, voilà ce qui me passe, surtout chez un homme aussi habile, aussi subtil que nous le connaissons... Voilà ce qui prouve aussi que le plus grave écueil où puisse se heurter un compositeur dramatique, c'est de forcer son talent, de se hausser à un ton pour lequel il n'est pas fait ! Mais nous, qui suivons le développement de l'action, nous en prenons une conscience d'autant plus directe, d'autant plus immédiate que ces éclats de force succèdent, presque toujours sans transition, à des scènes de demi-teinte et de douceur, où l'auteur excelle et donne une note charmante dont on peut dire qu'elle est le meilleur de lui-même, sinon tout lui-même. Je recommande à ceux qui voudront vérifier l'exactitude de cette assertion la fin du premier acte qui vient s'opposer si brutalement au délicieux retour de Werther et de Charlotte... et pareillement, au troisième acte, l'arrivée de Werther après la charmante scène de la lecture des lettres. Il y a là je ne sais quoi de discordant, de *désaccordé*, — terme qui convient à la musique aussi bien qu'à la peinture, — dont on ne peut s'expliquer la présence autrement que par une ambition regrettable, mais manifeste, de forcer son tempérament et de lui faire rendre ce qu'en aucune circonstance il ne saurait produire.

Cette reprise du *Werther* de M. Massenet vient à une heure tout à fait regrettable pour son auteur, car elle servira nécessairement à mieux mettre en lumière les défaillances de forme et d'expression qui se manifestent par ces contrastes. J'en puis parler d'autant plus librement que je n'ai point été de ceux qui crièrent au chef-d'œuvre lors de l'apparition du *Pelléas* de M. Claude Debussy. Mais nous sommes encore et nous resterons longtemps sous l'impression de cette musique singulière, dont il faut tirer un enseignement, comme de toute tentative originale et neuve. Cet enseignement se réduit à ceci : M. Debussy nous a montré, par opposition avec tous ceux qui l'avaient précédé, les merveilleuses ressources d'une orchestration voilée, de demi-teinte, et réduite à des effets d'intimité. Il a, si je puis dire, créé au théâtre la *musique d'intimité*, et, dans un sentiment exactement contraire à celui de tant de compositeurs qui s'efforcent d'agrandir, de distendre le cadre que commandent leurs ouvrages, M. Debussy l'a restreint, l'a réduit. Comme le disait très justement ici même M. Adolphe Boschot, il a trouvé l'*orchestre de chambre* pour illustrer musicalement des

émotions dramatiques qui sont d'un certain ordre intime et restreint. Ce fut là sa véritable originalité, et il ne faut pas chercher ailleurs la raison de son succès. C'est assez préciser notre idée, et il serait cruel d'insister davantage pour montrer que M. Massenet aurait pu choisir un moment plus favorable à la reprise de son *Werther*.

PAUL FLAT.



MADAME DE MONTESPAN ET L'AFFAIRE DES POISONS

RÉPONSE A M. FUNCK-BRENTANO

Dans un article intitulé « Les Préjugés magiques sous l'ancien régime » et publié dans la *Revue Bleue* du 7 mars dernier, M. Funck-Brentano a bien voulu discuter quelques passages de notre ouvrage « De La Vallière à Montespan », relatifs au rôle joué par Madame de Montespan dans l'Affaire des poisons.

Avant de passer en revue les difficultés qu'il soulève à ce sujet, il importe de préciser tout d'abord l'objet du débat. Les faits les plus graves imputés à M^{me} de Montespan se rapportent aux années 1676 à 1679, et l'instruction relative à ces faits aux années 1680 à 1682. Notre volume ne conduisant le récit des événements, en ce qui concerne M^{me} de Montespan, que jusqu'à l'année 1669, il ne pouvait entrer dans notre plan d'y étudier dans son ensemble l'affaire des poisons. Celle-ci, du reste, ne saurait être convenablement traitée par morceaux et nous espérons l'aborder prochainement tout entière et avec plus d'un document nouveau. Cependant, les dépositions de plusieurs accusés représentant M^{me} de Montespan comme une cliente des sorciers dès les années 1666 et 1667, c'est-à-dire au moment même où éclate la nouvelle passion du roi, nous avons voulu montrer par un exemple et sans entrer dans le fond de la question, combien on devait tenir pour suspect tout cet ordre de témoignages. Nous avons choisi pour cela l'argument le plus saisissant, la formule même d'invocation que M^{me} de Montespan aurait prononcée. Cette formule (que M. Funck-Brentano a citée, après plusieurs autres historiens), faisant le fond du débat, nous demandons aux lecteurs de la Revue la permission de la remettre sous leurs yeux :

« Je demande l'amitié du roi et celle de Monseigneur le dauphin, qu'elle me soit continuée, que la reine soit stérile, que le roi quitte son lit et sa table pour moi, que j'obtienne de lui tout ce que je lui demanderai pour moi, mes parents; que mes serviteurs et domestiques lui soient agréables; chérie et

respectée des grands seigneurs, que je puisse être appelée aux Conseils du roi et savoir ce qui s'y passe et que, cette amitié redoublant plus que par le passé, le roi quitte et ne regarde La Vallière, et que la reine étant répudiée, je puisse épouser le roi. »

Nous avons relevé dans cette formule une foule d'invéraisemblances et de contradictions et montré qu'elle contenait en elle-même et indépendamment des conditions dans lesquelles elle a plus tard été produite, des raisons plus que suffisantes de la considérer comme apocryphe.

M. Funck-Brentano nous reproche de n'apporter ainsi que des « évaluations toutes sentimentales ». Mais il semble qu'avant d'attribuer à une personne un écrit ou une déclaration d'origine plus que suspecte, il importe tout d'abord d'examiner avec soin cette déclaration ou cet écrit et de rechercher si les éléments qui les composent ne se contredisent pas entre eux ou ne sont pas en contradiction formelle avec les sentiments notoirement connus de la personne à qui on les attribue. En dépit de l'opinion de M. Funck-Brentano, nous persistons à penser que c'est là un principe fondamental de toute critique historique.

Or, tout d'abord et comme nous l'avons indiqué, il y a entre certaines parties de la formule en cause des contradictions évidentes et notamment dans la réunion en un seul et même acte des noms du Dauphin et de M^{lle} de La Vallière, attendu qu'au seul moment où M^{me} de Montespan aurait pu désirer l'éloignement de celle-ci, le Dauphin n'avait que cinq ans et qu'on ne voit pas quel intérêt la nouvelle favorite pouvait avoir à son patronage.

M. Funck-Brentano répond à cela que ces formules « remontaient au moyen âge ». Il est difficile de concevoir comment un formulaire datant du moyen âge eût pu, à part quelques termes généraux insignifiants, convenir à une situation aussi particulière que celle de M^{me} de Montespan. On remarque, au contraire, dans ce texte comme dans les autres textes analogues, que tout est absolument concret et vise des faits et des personnages précis. Ni Louis XIV, ni la reine Marie-Thérèse, ni M^{lle} de La Vallière, ni M^{me} de Montespan ne sont, que nous sachions, contemporains de Philippe le Bel. La seule intervention des sorciers, s'il en était une, ne pouvait consister qu'à mettre dans un jargon plus ou moins grotesque les demandes très précises qui leur étaient soumises par leurs clients, non à substituer aux requêtes de ceux-ci des formulaires non conformes à leurs sentiments et auxquels ils se seraient certainement refusés de souscrire, tout autant qu'à la phraséologie par trop ridicule donnée à ces invocations.

Nous avons dit, en outre, que plusieurs termes de la formule en cause étaient en contradiction fla-