

Et je sais l'orgueil immortel,
D'emplir, dans le jour qui s'achève,
D'une parcelle de mon rêve,
Tout le cantique universel.

Le vent pleure avec mon rêve,
Mon rêve pleure avec le vent,
Qu'est-ce donc que me prend le vent?...
... Le vent fuit avec mon rêve.

LÉON SOULIÉ.



THÉÂTRES

Opéra-Comique : Le *Vaisseau-Fantôme*, opéra en 3 actes de RICHARD WAGNER.

La Millième de *Carmen*.

Rien de plus curieux, et j'ajouterai : rien de plus significatif comme enseignement que ces deux représentations wagnériennes à quinze jours de distance : *Tristan* à l'Opéra, et le *Vaisseau-Fantôme* à l'Opéra-Comique. Il n'y faut pas voir seulement le plus singulier contraste qui se puisse imaginer dans le style de l'homme de génie qui créa le Drame musical, mais aussi dans la manière de présenter ses œuvres au public. Ici, à l'Académie nationale de musique, un orchestre froid, inexpressif, sans couleur ni accent, où l'on constate la médiocrité du chef et la nonchalance des exécutants; là, au contraire, salle Favart, une exécution vivante et chaleureuse, où tous les effets sont rendus, où toutes les nuances sont observées, et où les plus belles oppositions intéressent l'oreille... Là-bas, chez M. Gailhard, une décoration quelconque, avec un éclairage insuffisant, ou, pour mieux dire, inintelligent, car il ne tient même pas compte des indications les plus manifestes; ici, chez M. Albert Carré, une entente de la décoration et de la lumière qui se subordonne aux plus délicates nuances du texte poétique et sait perpétuellement commenter les intentions du dramaturge... Enfin, toujours salle Favart, des acteurs qui ont le sens de la déclamation wagnérienne, des chanteurs que l'on entend, que l'on comprend et qui jouent, M. Renaud et M^{lle} Friché, au lieu de ces statues figées en un geste identique, interprètes si manifestement inférieurs à la tâche qu'ils ont assumée. Le *Vaisseau Fantôme*, on se le rappelle, devait être donné à l'Opéra-Comique avant la première de *Tristan* à l'Opéra... Puis, tout à coup, on apprit que M^{lle} Friché, chargée du rôle de Senta, était malade, et la représentation reportée à une date indéterminée... Ce serait à croire, si M. Albert Carré n'était pas l'homme que nous connaissons,

que cette indisposition opportune, dont elle paraît d'ailleurs fort bien remise, n'était que pure simulation, pour gagner du temps, obtenir un plus grand nombre de répétitions, et par ce moyen, assurer un plus beau contraste, aux yeux de la critique et des amateurs, entre son effort de metteur en scène et celui de son rival.

*
**

On connaît le sujet du *Vaisseau-Fantôme*. Il est tout dans la légende populaire du Hollandais maudit, déjà chantée par Henri Heine, puis reprise par Wagner, et d'après laquelle il a composé la Ballade de Senta, au second acte :

I

« Avez-vous rencontré en mer le navire à la voile rouge sang, au mât noir ? A bord sur le tillac, l'homme pâle, le maître du vaisseau, veille sans relâche. Comme bruit le vent ! Quel sifflement dans les cordages ! Comme une flèche il vole et fuit, sans terme, sans relâche, sans repos. Un jour pourtant l'homme peut rencontrer la délivrance, s'il trouve sur terre une femme qui lui soit fidèle jusque dans la mort ! Ah ! pâle navigateur, quand la trouveras-tu ? Priez le ciel que bientôt une femme lui garde sa foi !

II

« Par un vent contraire, dans une tempête furieuse, il voulut autrefois cingler un cap ; il jura, il blasphéma dans sa folle audace : « Je n'y renoncerai pas de l'éternité. » Satan l'a entendu ; il l'a pris au mot. Et maintenant son arrêt est d'errer à travers la mer, sans relâche, sans repos ! Mais pour que l'infortuné puisse rencontrer encore la délivrance sur terre, un ange de Dieu lui annonce d'où peut un jour venir le salut. Ah ! puisses-tu le trouver, pâle navigateur ! Priez le ciel que bientôt une femme lui garde sa foi !

III

« A l'ancre, tous les sept ans, pour chercher une femme, il descend à terre, et jamais encore il n'a trouvé une femme fidèle : « Les voiles au vent ! Levez l'ancre ! Faux amour, faux serment ! Alerte, en mer, sans relâche, sans repos » !

Et Senta s'écrie, en terminant la ballade : « Que je sois celle qui te délivrera par sa fidélité ! Puisse l'ange de Dieu me montrer à toi ! C'est par moi que tu obtiendras le salut ! » Ainsi s'accuse, dans le cortège des héroïnes wagnériennes, cette délicieuse figure de femme, une des plus pures, des plus idéalement nobles que Wagner ait conçues, qui précède et annonce l'Elisabeth de *Tannhäuser*, et de laquelle il ne dépend pas que le Hollandais soit sauvé, car si, après lui avoir promis foi et fidélité jusque dans la mort, après lui avoir fait cette promesse, non seulement par pitié pour son malheureux destin, mais par amour pour lui, si elle ne la peut tenir cette promesse, ce sont les circonstances extérieures qui l'en empêchent et la contrainte d'un premier engagement.

*
**

Cette conception du *Vaisseau-Fantôme*, et la réalisation de cette œuvre qui date de sa vingt-huitième année, et fait suite immédiatement à *Rienzi*, marque une date essentielle dans l'évolution du dramaturge, celle où, suivant son expression même, il quitta une fois pour toutes le terrain de l'*Histoire*, et s'établit sur celui de la *Légende* : « La Légende écrit-il dans la fameuse lettre à Frédéric Villot, placée en tête des *Quatre poèmes d'opéra*, la Légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très sail-lante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire, suffisent pour nous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants... Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve, qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire. »

Ce que Wagner établit doctrinalement, tout aussitôt après il le prouve par la réalisation ; car la *Théorie*, chez Wagner, n'est qu'un moyen de voir plus clair en lui-même ; c'est quelque chose comme un problème qu'il pose, dont il nous fournira ensuite la solution dans une œuvre postérieure. Donc à partir de cette heure, celui qui deviendra le Maître de Bayreuth, artiste tout-puissant qui, des quatre coins du monde, doit attirer à son théâtre modèle, grâce à la seule fascination du génie, la foule des admirateurs et des croyants, celui qui passera les dix dernières années de sa vie dans une manière d'apothéose qu'aucun artiste, sauf peut-être Victor Hugo, n'a connue, celui-là même, poète et musicien obscur, besogneux mais déjà tout vibrant de ce qu'il porte en lui, habite Paris, ou plus exactement les environs, et compose le poème et la musique du *Vaisseau-Fantôme*. Il a désormais pleinement conscience de sa mission artistique ; il pressent tout son avenir dans une sorte d'illumination qui ne lui montre pas seulement l'œuvre en gestation, mais encore toutes celles qui doivent lui succéder reliées les unes aux autres par cette suite d'imbrisables chaînons qui leur imposera l'unité. Il le pressent cet avenir... c'est trop peu dire... il le voit avec cette assurance que donne la Foi en soi-même, servie par une implacable volonté, cette certitude que seul peut donner le génie, de porter un monde en soi, et suivant la définition d'un écrivain de ce temps, cette décision de « sacrifier tout désir de jouissances immédiates, car il ne pou-

vait les acquérir qu'en soumettant ses facultés essentielles, ses instincts d'art à des exigences déformantes : le goût du public, le sentiment du plus grand nombre (1). »

Grande et magnifique leçon que ce maître, si jeune encore, mais qui a atteint la pleine conscience, nous propose par l'ordonnance de sa vie ! Comment le réalisera-t-il cet idéal qui brille devant lui, à la manière de ces barres lumineuses placées devant le Sage comme autant de phares destinés à éclairer sa route ? A ce point de vue la musique est aussi expressive, non moins intéressante à examiner que le poème et la doctrine d'art, exposée par lui-même, dont nous voyons qu'il est sorti ; car déjà, comme dans le poème, et en dépit d'inévitables défaillances, nous y discernons en germe toute la grandeur que chaque pas nouveau affirmera. C'est en somme un tout qui, progressivement, s'ordonne dans le cerveau, et qui par alluvions, tantôt inconscientes, tantôt conscientes, arrivera à constituer plus tard la saisissante unité du système wagnérien.

L'ouverture nous offre l'exemple des *Thèmes conducteurs* — leitmotiv — qui se trouvent groupés en trame symphonique et composent déjà, ou du moins esquissent, une sorte de résumé musical de l'œuvre entière. Elle nous offre encore un aperçu de cette puissance polyphonique, de ce dynamisme musical qui font de l'art wagnérien un art de *progression* avant tout : vertus qui atteindront leur maximum d'intensité dans l'ouverture du *Tannhäuser* et dans celle des *Maîtres-Chanteurs*. Certains récits ont la grandeur et la noblesse des plus beaux de la dernière manière, celui par exemple du Hollandais au premier acte. Puis tout d'un coup l'italianisme apparaît, dans tel duo, dans tel ensemble, dans telle coupe mélodique... il apparaît avec cette franchise d'un homme qui sacrifie encore à l'ancienne forme de l'opéra, qui y sacrifie d'autant plus franchement qu'il n'ignore pas, qu'il sait merveilleusement ce qu'il y a d'action sensuelle, de prise voluptueuse sur nous dans une forme musicale comme celle qui triompha si longtemps, dont il réproûve l'esthétique et dont tout son effort postérieur consistera précisément à ruiner la prédominance.

Et voyez, constatez vous-mêmes ce que peut l'influence et la toute-puissante action du génie : le public est aujourd'hui tellement rompu au style wagnérien de la dernière manière ; son oreille est si bien stylée par vingt années d'initiation au concert, et dix années au théâtre, que dans les passages assez nombreux qui présentent ces coupes musicales nettement italiennes — il est tel endroit du premier acte, et de la fin du second, où l'on croirait entendre du

(1) MAURICE BARRÈS. *Le Regard sur la prairie.*

Bellini — une sorte de frémissement passe dans la salle, je ne sais quels mouvements ironiques mal dissimulés, qui accusent à la fois de la surprise et de l'amusement : le public, à l'heure présente, est plus wagnérien que Wagner. Allons, messieurs de la réaction, qui que vous soyez, aux deux pôles de la musique dramatique, M. Camille Saint-Saëns ou M. Debussy, je crains que vos efforts ne soient pas près d'aboutir et que vous n'assistiez ni l'un ni l'autre, bien que séparés par vingt-cinq ans de distance, à la montée décisive de l'astre qui éclipsera celui-là. Je constate simplement des faits qui sont de toute évidence. Je n'approuve ni ne désapprouve : ce serait d'ailleurs besogne bien inutile !

*
**

Ce fut une belle solennité que cette millième de *Carmen*, à laquelle tout récemment nous conviait M. Albert Carré, belle et expressive, non pas tant peut-être par l'éclat dont elle fut entourée que par la signification qu'elle revêtait à nos yeux. Entre toutes les œuvres lyriques qui s'imposèrent à l'attention durant les trente dernières années — la première de *Carmen* date de mars 1875 — et qui progressivement conquièrent la renommée après avoir été contestées pour la nouveauté de leur inspiration, il n'en est pas une qui soit, ou du moins m'apparaisse plus hautement représentative du génie français, pas une en conséquence qui soit mieux faite pour nous inviter à la réflexion.

J'entends assez l'objection qu'on ne manquera pas de présenter : — « *Carmen*, va-t-on dire, c'est une restitution de la vie espagnole !... C'est une illustration pittoresque et expressive, autant que peut l'être la musique dramatique, des mœurs de nos voisins !... » J'y souscris et nul plus que moi certes ne goûte l'attrait de ce pittoresque qui s'accuse par des traits si savoureux et si forts... Il y a dans tout cela de la cambrure et le fameux tour de rein espagnol pressenti par les romantiques, que nul n'a si bien fixé que Georges Bizet. Mais ne soyons pas dupes des apparences, et sachons, quand il le faut, ne pas confondre nécessairement un sujet avec le génie même qui s'y employa !

D'un tel point de vue il n'est rien de plus rigoureusement français, rien qui réponde mieux à notre tempérament national, épris d'action et de mouvement, que cette musique de Bizet. Hier encore je l'écoutais et l'admirais pour ses qualités représentatives. De l'action ininterrompue, une progression dramatique qui ne faiblit pas un instant, et qui est due, non pas certes à l'analyse des personnages, mais bien à la soudaineté de leurs gestes et de leurs impulsions... autant de traits caractéristiques, apparte-

nant en propre à notre race... et, faut-il le dire ? rien de plus contraire à la conception germanique du drame lyrique que vingt années de wagnérisme ont acclimatée chez nous. La puissante influence du réformateur de Bayreuth ne s'est accentuée dans nos pays latins que par une transformation, peut-être une *déformation*, de nos qualités originales. Je ne parle pas du rôle formidable qu'a joué le snobisme dans l'opinion du plus grand nombre. Si c'est là ce que veulent établir les adversaires du wagnérisme, certes ils n'ont pas tout à fait tort et ils auraient d'autant plus de force qu'ils se maintiendraient sur ce seul terrain. Jamais de telles vérités d'art ne s'imposèrent plus nettement à moi que l'autre soir, à cette millième de *Carmen* qui devait nécessairement induire à méditer ceux qui ont l'habitude de raisonner leurs sensations... et voilà pourquoi l'œuvre glorieuse de Georges Bizet m'apparaît décidément la plus représentative de notre musique dramatique.

PAUL FLAT.



JOHANNÈS BRAHMS ET LE GOUT FRANÇAIS

Pour beaucoup d'Allemands, Brahms est un des plus grands compositeurs modernes, un génie comparable aux Bach et aux Beethoven. Pour la plupart des Français, Brahms est un musicien de second ordre, parfois agréable, rarement grand, souvent ennuyeux. Tous les efforts de quelques critiques, comme M. Hugues Imbert, de quelques artistes, comme M. Armand Parent, pour acclimater la musique de Brahms en France n'arrivent pas encore à triompher de la résistance à peu près unanime du public. Sur aucun point peut-être la divergence du goût allemand et du goût français ne se marque par des oppositions plus accentuées.

Il nous paraît intéressant de rechercher pour quelles raisons la musique de Brahms ne plaît pas à la majorité des Français. N'est-ce pas le moment opportun ? Il y a quelques jours, M. Chevillard exécutait la symphonie en *fa* (n° 3) de ce maître, et sa symphonie en *ré* (n° 2) doit être interprétée, le 8 janvier, par un Kapellmeister de Leipzig, M. Arthur Nikisch, au concert Colonne.

Une telle étude sera sans doute plus féconde que la pure et simple répétition du même aveu d'incompétence auquel tant de nos critiques nous ont habitués : « Nous n'aimons pas Brahms, nous disent-ils. Sa musique nous semble vide, nous ne saisissons pas ses rythmes, ni la signification de