

*
**

Est-ce une complainte ou une romance que chante Henri Degron en son *Pèlerinage vers l'Automne*, un poème imprimé avec un luxe, et mieux encore avec un art qu'on ne croyait plus fait pour les beaux livres, pour les beaux poèmes, pour les beaux poèmes en prose.

Car le mélancolique et confiant *Pèlerinage vers l'Automne* est un poème en prose, en prose douce et qui pleure un peu et qui sourit, en prose limpide, musicale, chantante.

Ah ! Henri Degron sait être un poète de la nature. Et je crois pouvoir vous dire qu'il préfère les champs aux cités, la nature aux hommes. De la nature, il comprend mieux que personne le langage puissant et indéterminé :

« Ils étaient là des milliers de sapins aux cônes royalement érigés, épandant une ombre intense et provocante et dans la fraternité paisible des voisinages pareils. Toutes les brindilles de leur écorce écaillaient le sol avoisinant, dégageant toujours la senteur forte des résines amorties.

« Et fier je m'enfonçai dans la sapinière. Quel antique mystère en son ombre jamais renouvelée ? Et les voix chuchoteuses des tiges qui crissaient en se rapprochant ; un balancement continu courbait les cimes au son de cette chanson, parfois solennelle, à travers la profondeur noire ».

Laissons l'auteur des *Poèmes de Chevreuse* poursuivre son pèlerinage dans les solitudes. Il trouvera toujours mille manières délicates de nuancer finement sa mélancolie sans méchanceté.

J. ERNEST-CHARLES.



THÉÂTRES

Opéra-Comique : *Hélène*, poème lyrique en 3 tableaux : poème et musique de M. CAMILLE SAINT-SAËNS.

Comédie Française : Une reprise d'*Amphitryon*.

Sur le déclin de sa carrière, M. Camille Saint-Saëns tient à nous montrer qu'il est possédé de toutes les ambitions. Il ne s'en remet plus à personne du soin de composer le poème qui doit soutenir son inspiration musicale : il le compose lui-même. C'est ainsi que cet ardent et vindicatif ennemi du système wagnérien emprunte au maître de Bayreuth, à celui dont la gloire offusque tant sa réputation, l'élément essentiel de l'effort par où Wagner imposa son génie au monde étonné : voyons comme M. Saint-Saëns y atteint.

A l'exemple de Wagner encore, M. Camille Saint-Saëns s'en prend à la Légende, au Mythe... et c'est encore son droit, je dirai presque son devoir de

musicien dramatique ; car si nos opinions ont pu varier, se modifier même complètement en ce qui touche certains points de détail du système wagnérien, nous demeurons encore fermement convaincu que la Légende, que le Mythe, ainsi que l'expliquait Wagner dans la fameuse lettre à Frédéric Villot, reste le plus beau champ d'action du musicien qui écrit pour le théâtre. M. Saint-Saëns a donc cette ambition de rajeunir le Mythe... Rien de plus louable, rien de plus légitime qu'une telle ambition, dont un illustre peintre disparu récemment, Gustave Moreau, nous donna plusieurs réalisations saisissantes. Encore faut-il s'entendre sur les moyens d'y atteindre.

M. Saint-Saëns choisit le mythe d'Hélène — et tout d'abord je demande pardon à mes lecteurs de m'étendre sur ces questions de doctrine ; mais cela est indispensable, car M. Saint-Saëns est lui-même un théoricien, qui a développé abondamment ses idées. — Or, que symbolise-t-elle dans la conception antique, cette figure d'Hélène, dont on peut dire justement qu'elle domine le monde grec ? Tout uniment la fatalité, l'implacabilité de l'amour, cette puissance souveraine qui commande aux dieux et aux hommes. S'il est une figure à laquelle on ne puisse toucher pour en altérer le sens, c'est bien celle-là, car le mythe primitif et la tradition qui nous la légua lui imprimèrent toutes deux un relief et pour tout dire une unité, dont il paraît bien à jamais défendu de s'écarter. M. Saint-Saëns a donc prétendu la rajeunir, la renouveler en quelque façon, et pour y atteindre la plier en quelque manière aux scrupules et aux angoisses de notre conscience moderne. De la femme dominatrice et, par sa seule beauté, triomphante, de ce magnifique symbole qui ne domine pas seulement le monde antique, mais mais qui s'étend jusqu'au nôtre par son immortelle signification, M. Saint-Saëns a prétendu nous donner une interprétation rajeunie, en brisant son unité. Voilà, semble-t-il, le plus grave attentat qu'un poète puisse commettre — il faut bien donner ce titre à M. Saint-Saëns, puisqu'il y prétend lui-même — un attentat qu'une intelligence vraiment poétique n'eût jamais commis, car le premier souci d'un artiste ayant la compréhension du Mythe est de lui maintenir sa signification d'origine, et s'il travaille à le rajeunir, de ne s'y appliquer que dans ses éléments accessoires.

L'Hélène de M. Saint-Saëns — je me demande avec stupeur comment il put un seul instant concevoir cette idée — est donc une hésitante, une inquiète : elle a tous les scrupules d'une petite bourgeoise qui va céder à un amant de rencontre, et par cette altération des traits essentiels de sa figure, vous imaginez quelle brusque *diminution* lui impose

le « poète ». Cette interprétation est presque une charge, une parodie. Elle s'exprime en vers, parce que l'effort du « poète » prétend au style noble ; mais combien de fois n'avons-nous pas désiré que la prose se substituât au vers ! Est-il bien utile en effet d'employer la forme rythmée et rimée pour s'en servir ainsi :

Je succombe... efforts inutiles,
Fuite trompeuse... Vains secours.
A travers la forêt tu cours,
Bête sauvage... ainsi par la douleur chassée.

Vous me répondrez, je le sais bien, qu'en prose ce serait tout aussi mauvais. Peut-être serait-ce moins prétentieux ! Hélène lutte donc contre son amour. Elle est poursuivie par le remords... elle est étreinte par l'angoisse, et pour échapper à l'amour, pour demeurer fidèle à son noble époux Ménélas, elle va se précipiter dans la mer, quand Vénus lui apparaît et lui marque son destin :

On n'est pas en vain la plus belle !
Subis la volonté cruelle
Des amours.
Plus tard, par le destin meurtrie,
Tu revivras dans ta patrie
De longs jours.

Vénus se retire, annonçant l'arrivée de Pâris. Suit l'inévitable scène d'amour, après quoi Pallas intervient pour inviter les deux amants à réfléchir sur leur sort : elle leur fait le tableau des misères qu'entraînera leur amour. Mais Vénus est victorieuse de Pallas, et Pâris entraîne son amante éperdue :

Viens ; pour l'amour la vie est brève ;
Laissons nos jours se consumer.
Ne nous éveillons pas du rêve,
Et ne vivons que pour aimer.

La Musique du moins compense-t-elle l'insuffisance de cette conception poétique, qui, des magnifiques symboles de la poésie antique, n'a utilisé que la lettre, sans en pénétrer le sens et la mystérieuse beauté ? Autrement dit, s'il faut que définitivement M. Saint-Saëns renonce à la palme du poète, car il n'a rien de ce qui est indispensable pour l'obtenir, lui concéderons-nous encore celle de musicien ? Il y faudrait bien de l'indulgence. La sensibilité ne fut jamais son lot, et si, dans les compositions de sa jeunesse et de sa maturité, il montra cette science et cette érudition qui firent de lui un technicien incomparable, un technicien qui se crut assez fort même pour, du haut de sa technique, donner de la fêrule à notre grand Berlioz, du moins ne posséda-t-il jamais les vertus d'émotion intime et profonde, sans lesquelles il n'est pas de vrai musicien, et par où précisément Berlioz s'imposera aux générations lorsque, depuis longtemps, M. Saint-Saëns aura cessé d'exister pour elles. Ce qui est grave dans la musique d'*Hélène*, c'est qu'on n'y discerne même plus le technicien de jadis, c'est qu'elle se réduit à des for-

mules, dont toute idée musicale est absente ; c'est qu'elle paraît faite à coups de dictionnaire, comme un élève de seconde compose ses vers latins en cherchant dans son thesaurus, et que parvenu au seuil de la vieillesse, M. Saint-Saëns emploie les procédés de l'extrême jeunesse. Quand le compositeur veut traduire l'amour et la tendresse, il requiert d'urgence la harpe et le violon solo : les instruments et l'orchestration ne sont plus ici représentatifs des idées musicales qu'ils ont mission de traduire : ils doivent être expressifs par eux-mêmes, faute d'idées, par la vertu de leur timbre : c'est là un indice que les musiciens connaissent bien, et sur lequel il est inutile d'appuyer.

*
**

La Comédie-Française nous a habitués à deux catégories de reprises, étrangement différentes les unes des autres : les premières, que je qualifierai *reprises de début*, sont celles que concède l'administration bienveillante aux pensionnaires récemment engagés et qui, pour eux, représentent un droit strict. On reprend *Phèdre*, on reprend *Andromaque*, on reprend *Britannicus*, pour donner satisfaction à M^{lle} telle ou telle qui, depuis un certain nombre de mois, est à la Comédie sans avoir paru sur la scène ; sans études préalables, sans préparation, sans répétitions, la jeune débutante paraît sous les yeux du public, et comme une pièce ne se joue pas avec un seul interprète, elle est encadrée plus ou moins bien par ses camarades *arrivés* qui, sauf de rares exceptions, lui donnent la réplique sans conviction et sans entrain. Cela est indigne, ai-je besoin de le dire ? et de la Comédie qui devrait tenir à honneur, en toutes circonstances, de rester à son rang, et de la mémoire du grand homme — Racine, Corneille ou Molière, dont elle conserve les traditions. Mais faut-il ajouter que cela est non moins inévitable, fatal, et demeurera tel, tant que la première scène française n'aura pas été ramenée à sa véritable destination, qui est de maintenir à son répertoire les chefs-d'œuvre écrits pour elle et jadis glorifiés par elle, tant qu'elle inscrira sur son affiche quatre fois par semaine des pièces dont la vraie place est sur les scènes du boulevard... tant enfin que, de gré ou de force, elle ne tiendra pas l'emploi qui seul justifie sa subvention.

Rarement, en effet, trop rarement pour notre satisfaction, elle le tient cet emploi, et c'est un motif, quand elle s'y résout, pour marquer d'un caillou blanc son initiative. J'arrive ainsi à la seconde catégorie de *reprises*, les seules, les vraies, comme cette belle représentation d'*Amphitryon*, dont elle a régalé nos yeux et nos oreilles, pour célébrer l'anniversaire de la naissance de Molière. On ne pouvait mieux choisir, reconnaissons-le, pour glorifier notre

grand comique. Œuvre unique, sans analogue non seulement dans notre xvii^e siècle, mais aussi dans toute notre production dramatique... où la féerie se combine avec le comique — et quel comique! — où le pathétique s'unit à la bouffonnerie, *Amphitryon* nous apparaît unique autant par la singularité, par l'originalité de sa conception première, qui évoque irrésistiblement en nous, à certaines minutes, l'image de Shakespeare, que par sa magnificence d'exécution, par la richesse, par la souplesse de sa facture, de ce vers libre que seul au grand siècle La Fontaine sut manier ainsi : séduction double en conséquence, qui de cet immortel joyau aux feux toujours éclatants et divers, compose le plus beau fleuron de la couronne poétique de Molière.

Il semble que ces Messieurs de la Comédie-Française aient senti — une fois n'est pas coutume — qu'on ne pouvait décemment, avec *Amphitryon*, prendre les mêmes libertés qu'avec *Britannicus* ou le *Cid*, et qu'une œuvre qui ne vaut que par la délicatesse et l'harmonie des nuances, devait être précédée des études nécessaires. M. de Féraudy, maintenant au tout premier rang de la troupe, et capable, il l'a prouvé, tout à la fois de comique et de pathétique, détaille cet incomparable rôle de Sosie, avec une intelligence rare, une finesse qui lui fait trouver tous ses effets en dedans, et représente vraiment le comble de l'art. Il faut toujours savoir le plus grand gré à un comédien qui renonce aux effets faciles vers quoi sa fonction même et les suffrages du gros public l'inclinent tout naturellement, pour chercher des intonations et des nuances que seuls les amateurs et les lettrés peuvent apprécier. M. de Féraudy en est venu à ce point : on ne saurait assez le louer d'un pareil effort. On devine ce que peut être M^{me} Bartet dans *Alcmène*, avec quel charme elle sait traduire l'étonnement et la pudeur surprise de l'épouse d'*Amphitryon*. Quant à M. Albert Lambert, il marque à merveille la jeunesse et la noblesse du Maître de Dieux, et ce rôle de Jupiter souligne un progrès tout à fait notable dans le développement de son talent : un effort vers l'originalité. A-t-il compris enfin que sa fonction à la Comédie ne pouvait consister toujours à doubler M. Mounet-Sully, à reproduire en les pastichant ses gestes, ses intonations, ses attitudes ? Toujours est-il qu'il tient ce rôle de Jupiter de façon à nous faire oublier plus d'une erreur de sa part... en mettant une sourdine à des effets trop tendus. Tout récemment encore j'avais été frappé de sa modération dans l'*Hippolyte* de *Phèdre* : il est dans la bonne voie, la seule qui puisse le conduire à se créer une originalité, lui qui jusqu'alors ne fut qu'un reflet !

Je voudrais croire que cette belle reprise d'*Amphitryon* ne se manifestera pas rue Richelieu comme

un phénomène unique. Je voudrais croire aussi qu'elle fut inspirée par le seul désir d'honorer et de glorifier la mémoire du fondateur de la Maison. Je voudrais le croire, tout en craignant qu'il n'en soit rien et que le sonci de la concurrence n'ait été pour beaucoup dans ce dernier effort. Ne semble-t-il pas en effet qu'il y ait pour l'instant un retour vers le classique ? M. Constant Coquelin donne à la Gaité une série de représentations moliéresques, dans lesquelles il joue *Tartuffe*, le *Bourgeois*, les *Précieuses*, l'*Avare*..., etc., et où il est inimitable. Ce qu'il n'obtiendra jamais, cela est entendu, c'est l'harmonie et le fondu d'une représentation comme celle d'*Amphitryon* à la Comédie. Mais il constitue lui seul une attraction extraordinaire, et par son prestigieux talent, il fait sur la scène le vide autour de lui. De son côté, M. Antoine nous annonce un essai d'interprétation de *Tartuffe*... Sans nul doute, ces Messieurs de la Comédie ont senti l'urgence de ne point se faire oublier. Le travail naît de la concurrence : c'est là une loi valable en économie politique aussi bien qu'en art. Elle atteindrait à nos yeux son plein sens, si elle pouvait amener Messieurs les Sociétaires à comprendre qu'ils sont en dehors de leur vraie mission, en permettant que la première scène française, celle qui devrait soutenir à l'étranger notre prestige dramatique, affiche quatre fois par semaine, et durant des mois, la dernière production de M. Alfred Capus.

PAUL FLAT.



PIETRO MASCAGNI ET LA JEUNE ITALIE MUSICALE

Involontaire, mais suggestive coïncidence !

A quelques heures d'intervalle, au Nouveau-Théâtre, Pietro Mascagni monte au pupitre et Gabriele d'Annunzio fait jouer deux de ses drames. L'excellente occasion de recauser d'italianisme en ce théâtre intellectuel de la rue Blanche, hanté de tant d'Ibsen et de Wagner, où le souvenir n'est point défunt des vraies soirées de *Tristan et Isolde*, où Camille Chevillard, chaque dimanche, nous propose simplement les meilleurs exemples de beauté sonore, chef d'orchestre accompli, quoique Français...

Ah ! les chefs d'orchestre étrangers ! Combien n'avons-nous point applaudi déjà de ces virtuoses du bâton de mesure, qui viennent nous enseigner, avec force gestes, les mouvements de Wagner ou de la *Symphonie en la* ? Les premiers vinrent d'Allemagne, naturellement : Hans Richter et feu Hermann Levi, porte-paroles de Bayreuth ; puis Félix Mottl, adorateur vibrant de notre Berlioz ; Arthur Nikisch,