

par des forces mauvaises, ont commandé et accepté de telles choses?... Lourdes est donc le paragon de la turpitude ecclésiastique de l'art, et il est dans son genre unique... »

Cela dure des pages et des pages, et voici la conclusion :

« Lourdes est un immense hôpital Saint-Louis dans une gigantesque fête de Neuilly ; c'est une essence d'horreur égouttée dans une tonne de grosse joie ; c'est à la fois et douloureux et bouffon et mufle. Nulle part, il ne sévit une bassesse de piété pareille, un fétichisme allant jusqu'à la poste restante de la Vierge ; nulle part encore le satanisme de la laideur ne s'est imposé plus véhément et plus cynique. »

*
* *

Ces turpitudes, Huysmans incroyant les eût-il décrites avec une plus triomphante vigueur ? La personnalité, l'indépendance de son art sont hors de conteste et c'est là tout ce qui nous importe ; et nous distinguons bien désormais qu'en lui l'artiste ne saurait être gravement mis en péril par le croyant : chacun d'eux a son domaine distinct, l'artiste le monde terrestre et la réalité proche, le croyant le monde idéal des mystiques et des théologiens. Et le croyant d'aventure s'exprime par le truchement de l'artiste, mais se désintéresse visiblement des humaines aventures : ni les vertus subalternes ni les démocratiques dévotions ne lui agréent : à Lourdes il redoute jusqu'au soupçon d'une complicité sentimentale, et sans doute il constate que Lourdes est « le vestiaire des défauts... un lazaret d'âmes » où se prodiguent « les antiseptiques de la charité ». Mais il n'y cherche guère que des prétextes à effusions mystiques compliquées d'accès d'érudition moyenâgeuse. Demandez lui la théorie du cierge ou de l'eau d'après les mystiques ; entretenez-le de doctrines esotériques ; la scolastique chrétienne le délecte. Tout cela est infiniment subtil et infécond, inhumain et glacé. Cette religion distinguée, sans rayonnement ni chaleur, n'a jamais menacé le robuste naturalisme de Huysmans.

JEAN NOINTEL.



THÉÂTRES

Opéra : *Ariane*, opéra en cinq actes ;
Poème de M. CATULLE MENDÈS, musique de M. MASSENET.

Depuis longtemps l'Académie nationale de Musique ne nous avait offert une œuvre nouvelle de cette force et de cette qualité, et quand je dis œuvre nouvelle, j'entends signée d'un nom ou de deux noms contemporains, puisqu'il est toujours loisible à la Direction de puiser dans les vieux fonds des

chefs-d'œuvre consacrés par le temps et que l'un des principaux griefs de qui s'intéresse à la musique dramatique est que précisément elle ne le fasse pas plus fréquemment. Mais son pouvoir ne va pas jusqu'à susciter des talents nouveaux, et il lui faut bien choisir parmi les opéras qu'on lui présente. Or, reconnaissons-le, elles ne furent pas brillantes les œuvres de ces dernières années et le public, beaucoup moins mauvais juge qu'on se plaît à le dire, en eut tôt fait justice. Depuis les *Barbares* de M. Camille Saint-Saëns, production de formule pure et de métier, où l'inspiration sans cesse défaillante accusait nettement la sénilité, jusqu'à ce *Fils de l'Etoile*, de qualité bien inférieure encore, elles avaient toutes ce trait commun de dégager un immense ennui, d'être dénuées de sensibilité et d'émotion à un degré stupéfiant. Rappelons-nous maintenant la définition, l'admirable définition que Berlioz donne de la Musique aux premières pages de *A travers champs* : « Musique, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés ! » La Musique, en s'associant à des idées qu'elle a mille moyens de faire naître, augmente l'intensité de son action de toute la puissance de ce qu'on appelle la Poésie, réunissant toutes ses forces sur l'oreille qu'elle charme et qu'elle offense habilement, sur le système nerveux qu'elle surexcite, sur la circulation du sang qu'elle accélère, sur le cœur qu'elle gonfle et fait battre à coups redoublés ». Si donc elle est exacte, cette définition, manifestement entachée de romantisme en sa forme, mais si expressive en sa signification, les œuvres précédemment nommées étaient le contraire même de la Musique, puisqu'elles ne charmaient, ni ne surexcitaient, ni n'accéléraient rien de ce qui constitue en nous le rythme de la vie.

Pourquoi donc éprouvons-nous une impression si différente, je ne dis pas devant l'ensemble de l'ouvrage — car alors ce ne serait rien moins qu'un chef-d'œuvre — mais devant les parties réussies de l'opéra nouveau, signé Catulle Mendès et Massenet. Il nous apparaît singulièrement instructif d'en déduire les raisons, car ce sera éclaircir en même temps que fortifier notre conviction. J'en discerne deux motifs essentiels, dont vous allez aussitôt pénétrer l'action réciproque. C'est d'abord la parfaite appropriation de la Musique au sujet et c'est ensuite l'accord non moins excellent des deux tempéraments artistiques qui s'appliquèrent à le traiter : M. Catulle Mendès et M. Massenet. Tant de librettistes et de musiciens se sont ingénies à choisir des sujets qui, par leur essence, repoussaient la Musique, qu'il n'est pas indifférent de préciser ce premier point. Si le poème d'*Ariane* est par-dessus tout un magnifique thème musical, ce n'est pas seulement qu'il plonge

par ses racines mêmes dans le vieux fond mythique qui symbolise les puissances essentielles de l'âme humaine, éternelles et inchangeables depuis l'origine du monde, c'est qu'aussi ses principaux héros présentent le caractère de généralité indispensable à l'illustration musicale, telle que la comprennent un Gluck et un Wagner. Il n'est pas de sujet qui, par l'esprit, se rapproche davantage de ceux traités par Gluck, et si c'est une noble ambition de s'être délibérément placé en face d'un tel rival, ce n'est pas une médiocre réussite que d'avoir pu, en plus d'un endroit, supporter la comparaison. M. Catulle Mendès a pris soin d'expliquer, dans une note liminaire, la psychologie essentielle de ses trois principaux personnages : Ariane • l'amour instinctif, absolu, sans complications intellectuelles, sans subtilité : l'amour satisfait de lui seul, et résigné à tout, pourvu qu'il demeure l'amour... Comparez Médée. Comme Médée, Ariane a commis des crimes par amour. Mais Médée, abandonnée par Jason, se vengera affreusement. Ariane ne cédera qu'un instant au désir de vengeance, consentira vite à toutes les abnégations ». Phèdre, « c'est l'amour imposé par le Destin, la fatalité de la passion. De là les luttes dans ce cœur qui n'est point tendre, qui n'est pas méchant non plus, et qui aura cependant de si coupables tendresses et de si féroces barbaries ». Entre les deux, objet du conflit et cause de la discorde, Thésée : « la virilité jeune, très forte et très charmante. Il est le mâle séduisant. Il serait un bellâtre médiocre et adorable, si la force et le devoir accepté de justice n'en faisaient un héros ».

On discerne aisément pour quels motifs la simplicité toute primitive de ces héros et la force toute rudimentaire de leurs réactions passionnelles en font une matière admirable pour l'illustration musicale. Ils sont de la race des Iphigénie, des Alceste, des Orphée : à la fois *typiques* et *inconscients*, merveilleux supports au développement. Encore ne serait-ce point assez pour justifier une rencontre aussi accomplie que celle du troisième acte par exemple. Il a fallu en outre que, par une réussite tout à fait exceptionnelle, le tempérament des deux collaborateurs s'accordât et fusionnât. Et c'est la seconde condition que nous indiquions tout à l'heure. Ils sont tous deux des *voluptueux* de l'art, mais voluptueux, entendons-nous, avec des nuances différentes, car il n'existe pas plus dans le monde de l'art deux tempéraments rigoureusement similaires que dans un même arbre deux feuilles strictement analogues : M. Catulle Mendès, voluptueux raffiné, plus hanté de sexualité, plus pervers en un mot, et par là se rapprochant de celui qui fut un de ses principaux maîtres : Baudelaire... M. Massenet, voluptueux tendre, plus teinté d'émotion, qui certes n'ignore pas les perversités de

l'amour, mais excelle à les atténuer, à les voiler d'attendrissante sensibilité. Et si ces nuances sont suffisantes pour permettre de différencier les deux collaborateurs, elles ne le sont pas assez pour les empêcher de trouver un terrain d'entente à leur commune inspiration dans le conflit passionnel qui déchire le cœur de la pauvre Ariane. Depuis cinq années environ que je suis assidûment toutes les manifestations nouvelles de notre production lyrique, je ne vois qu'un exemple analogue, plus saisissant encore peut-être, de corrélation parfaite entre le poète et le musicien, comme également je ne vois qu'une œuvre aussi pleinement et expressivement musicale, dans un style tout différent cela va de soi : Ce poète et ce musicien, vous les avez déjà nommés, c'est M. Maeterlinck et M. Claude Debussy... cette œuvre, c'est le très étrange, très nouveau et singulièrement original *Pelléas et Mélisande*.

*
**

Ce que j'aime par-dessus tout dans cette œuvre, en me plaçant au point de vue de sa conception première et de sa réalisation poétique, ce qui la différencie de tant d'opéras dénués de vie parce que leurs héros n'ont ni progression ni action, c'est que tous les efforts du poète convergent vers un point central qui est le troisième acte, où ceux-ci atteignent à leur maximum d'intensité dramatique et nous découvrent les mobiles essentiels de leurs passions. De façon générale et sauf de très rares exceptions, on peut dire que la loi est la même dans l'art dramatique et dans la réalité : Un *personnage qui n'évolue pas est un personnage qui ne vit pas*. Si l'autre soir nous éprouvions tous, consciemment ou inconsciemment, de l'émotion, tandis que sous nos yeux se déroulait la partie centrale de l'ouvrage, c'est qu'elle nous apparaissait comme une vérification singulière de cette loi vitale. Et comme également s'y vérifiait le principe tant de fois posé par Richard Wagner, de la réaction inévitable, de l'influence bienfaisante d'un bon poème sur la musique... cette vertu animatrice qui soutient le compositeur et sait dégager de lui tout ce qu'implique son tempérament !

Sans doute il y a de la force et de la grâce dans l'exposition du drame, au premier acte, lorsque « dans le labyrinthe dédalien aux verdure farouches, d'où émergent les lignes courbes de pesante et brutale architecture », après la victoire de Thésée sur le Minotaure, le jeune héros vainqueur, à la fois chaste et hardi comme Siegfried, déclare son amour à Ariane et vient réclamer sa récompense. Déjà l'on pressent une œuvre où va circuler la flamme de la vie, non point figée dans la forme conventionnelle

de l'opéra, mais dégagée de cette forme par le bien-faisant accord de la Poésie et de la Musique. Il y a de la grâce encore, cette grâce tendre et voluptueuse, où excelle le tempérament des deux collaborateurs, dans l'unique scène du second acte, lorsque les amants, sur la galère qui les conduit à Naxos, échangent leurs premiers baisers et leurs premières caresses. La galère est en pleine mer. Des groupes de jeunes gens et de jeunes filles sont assis ou étendus sur le pont, sorte de cortège nuptial aux amours de Thésée et d'Ariane. Quant aux deux époux, ils sont sous un abri vaste, formé de rideaux de laine éclatante, assis sur un large banc de bois précieux et de pourpre, tandis qu'à l'arrière du vaisseau, sur le pont, Phèdre, déjà rongée par l'amour et la jalousie, songe douloureusement, accoudée au rebord, le menton dans la main. J'ai dit qu'il y avait de la grâce, une grâce nonchalante et voluptueuse dans ces soupirs échangés du premier amour qui ignore tout autour de lui et prend conscience de la vie... et nul ne s'en étonnera, si l'on songe qu'ils furent notés et murmurés par ces deux voluptueux de la Musique et de la Poésie, M. Catulle Mendès et M. Massenet. Toutefois, une seule scène ne pouvait suffire à emplir un acte, l'instinct dramatique des auteurs l'a bien senti, et ces exigences par trop logiques ont conduit M. Massenet à écrire une scène d'orage, dont il est seul responsable, puisque l'orchestre seul a la parole et qui n'est pas la meilleure partie de l'œuvre pour de multiples raisons, dont la principale est sans doute que le tempérament musical de M. Massenet est tout justement l'antipode de ce genre d'art descriptif, et puis aussi parce qu'elle évoque le souvenir de trop de pages éclatantes et illustres qui ont conquis et retiennent notre admiration.

J'arrive à ce troisième acte dont je vous ai dit qu'il m'apparaissait comme un ensemble parfait et comme une des plus complètes réussites de notre art lyrique contemporain, ce troisième acte où se subordonne toute la pièce et vers qui convergent tous les efforts du poète et du musicien. La galère a débarqué à Naxos les deux époux et Phèdre. Pirithoüs, le hardi compagnon d'armes de Thésée, sent que dans cette île où tout porte aux langueurs de l'amour, l'énergie du ferme héros va s'énerver, et il l'exhorte à la fuir. Thésée pourtant éprouve la première brûlure de son amour pour Phèdre, et Ariane qui, sans pouvoir s'en préciser la cause, constate cependant le refroidissement de son époux, confie sa douleur à sa sœur chérie, dont le cœur est partagé entre le remords et le désir. Qui ne voit la beauté de ce thème poétique et comme il prête à l'accentuation musicale? A mesure qu'Ariane, en contant sa souffrance, souffre plus cruellement, un vague espoir se précise dans l'âme de Phèdre,

qu'elle s'efforce de comprimer, mais qui est plus puissant que le remords. Quel autre intercesseur que Phèdre elle-même Ariane choisirait-elle auprès de son époux ?

Tu lui parleras, n'est-ce pas ?
O plus sœur que mes sœurs aimées,
Nous avons fait nos premiers pas,
D'une seule vie aimées...

Nous avons des instincts secrets,
Et tout pareils, sans nous les dire !
Tu pleurais dès que je pleurais,
Et je riais de te voir rire...

Plus grandes nous mêlions nos bras
Dans la caresse des ramées...
O plus sœur que mes sœurs aimées,
Tu lui parleras, n'est-ce pas ?

Pour illustrer ces vers, qui, certes, ne sont pas des vers de livret d'opéra, mais de beaux vers de poète se suffisant à eux-mêmes — tels ceux de la *Médée* de M. Mendès où je vous disais autrefois qu'il y avait un quatrième acte de la plus grande beauté — pour leur donner toute leur valeur pathétique et en renforcer l'expression, M. Massenet a su trouver des accents parallèles, d'une douceur et d'une tendresse qui sont une caresse pour l'oreille et qui amollissent l'âme, car notez-le bien, chaque fois que la situation se dramatise, au cours de ce troisième acte, chaque fois que le poète se hausse à une expression plus vive et plus douloureuse de l'âme, chaque fois aussi la langue musicale du compositeur suit l'envolée du poète et donne la dernière touche au tableau.

Les voici donc l'un en face de l'autre et seuls tous deux, Thésée et Phèdre qui, brûlant l'un pour l'autre d'une flamme adultère et incestueuse, y doivent succomber : Phèdre se défendant avec âpreté, avec énergie, Thésée plus instinctif, et ne songeant plus à Ariane dès qu'il voit Phèdre. Phèdre pourtant succombe, après une longue et savante progression musicale, qui n'a peut être qu'un défaut, c'est de rappeler un peu trop la situation et les harmonies de la fin du premier acte de *Tristan*. Situation identique ou à peu près... M. Massenet lui-même, qui a pourtant une note si originale, n'a pas échappé à la despotique main-mise du génie. Ce n'est qu'un instant d'ailleurs, après lequel il se ressaisit tout aussitôt. Ariane vient de surprendre les nouveaux amants enlacés, et elle tombe au milieu du théâtre, comme en catalepsie. Quand elle se relève, elle est stupéfaite, elle regarde le vide... elle est faible comme une enfant convalescente et elle murmure cette plainte :

Ah ! le cruel ! Ah ! la cruelle !
Je ne vivais plus que pour lui,
Et je serais morte pour elle.
Ah ! le cruel ! Ah ! la cruelle !
Douce, je n'avais d'autre appui
Que leur tendresse et leur tutelle...

Jamais M. Catulle Mendès ne nous avait donné cette note de tendresse apitoyée, et ici, une fois de plus, M. Massenet a atteint à la parfaite et entière expression lyrique qui convenait à la situation. Jamais son inspiration n'a été plus émue, plus proche du cœur, plus assurée de nous atteindre par conséquent, que dans cette manière de cantilène plaintive, dans ces soupirs notés par le plus sensible des artistes. Jamais non plus son art n'a été plus pur, plus dénué des petits moyens, des petites ruses qui trop souvent lui furent habituelles, et qui entachèrent ses meilleures œuvres. Jamais, pour nous résumer, nous n'avons plus déploré que ce musicien, si merveilleusement doué par la nature, à qui celle-ci avait octroyé en partage les plus précieux dons de l'artiste, n'y ait pas ajouté, durant le cours d'une production déjà longue, cette haute conscience esthétique qui se satisfait difficilement, qui constamment se surveille et se tient en main, et qui, seule, donne à une figure d'artiste son plein achèvement.

Je ne m'étendrai pas sur les deux derniers actes qui, évidemment, ne pouvaient se maintenir à la hauteur de ce troisième, d'exceptionnelle beauté. Le quatrième nous montre Ariane descendant aux Enfers pour y chercher sa sœur Phèdre, et son plus grave défaut est d'évoquer irrésistiblement en nous le souvenir de beautés lyriques trop éclatantes et trop illustres : qui donc pourrait, avec quelque chance de succès, se mesurer avec Glück ? Dans le dernier nous voyons Phèdre et Thésée entraînés à nouveau vers leur destinée implacable qui est de s'aimer encore, et de faire souffrir la malheureuse Ariane qui s'abandonne aux chants des Sirènes.

*
**

L'œuvre nouvelle de MM. Mendès et Massenet a été soutenue avec un grand éclat par les interprètes. M^{lle} Bréval s'y est montrée une Ariane admirable, d'ardeur tendre et chaste et pourtant passionnée. Son beau talent a su trouver dans la série des scènes du troisième acte, des accents lyriques tour à tour violents et contenus par où elle a nuancé en grande artiste les différents moments du personnage. M^{lle} Louise Grandjean, dans le rôle de Phèdre, lui a donné la réplique en marquant avec énergie le côté sombre et fatal de la passion qu'elle symbolise. M. Muratore s'est montré le beau héros aux mouvements impulsifs, de qui tous les gestes sont inconscients, perfide et trompeur de la même façon qu'il est héroïque, sans le soupçonner. Quant à la mise en scène, elle est somptueuse, ainsi qu'il sied à l'Opéra, et cet incontestable succès vient à son heure pour consolider la situation de M. Gailhard, fort discutée dans les derniers temps.

PAUL FLAT.

L'ÉLOQUENCE ET L'ACTION POLITIQUES

Le Cabinet formé les jours derniers par M. Clemenceau a reçu, de l'opinion et du Parlement, un accueil flatteur. C'est qu'on attend de lui une impulsion réformatrice, la renonciation aux routines administratives oppressives, l'orientation vers une politique d'émancipation individuelle et d'interventionnisme social.

Ce ministère comprend aussi — et voilà qui sourit à nos goûts — quelques-uns de nos Politiques les plus éloquents : M. Clémenceau, d'abord, dont nul n'ignore la parole allègre et nerveuse, incisive et brillante ; M. Barthou, d'une diserte maîtrise ; M. Briand, avocat persuasif ; M. Viviani... Or comment l'avenir ne nous apparaîtrait-il point propice, puisqu'un jeune et habile discoureur devient, par une opportune innovation, ministre du Travail ?

Car l'éloquence est à nos yeux la forme séduisante et précieuse de l'action politique.

Jadis un ambitieux, qui s'estimait digne du suffrage de ses contemporains et se préparait à la périlleuse carrière d'homme d'État, s'efforçait de montrer par une œuvre préalable une faculté d'organisation ou une culture peu communes. Guizot se formait au Conseil d'État, voyageait, s'attachait à démêler certains épisodes du passé de la France et de l'Angleterre. Thiers composait *l'Histoire de la Révolution*.

De nos jours, l'épreuve est simplifiée : elle se réduit, pour la plupart des Politiques, à montrer certaine dextérité ou certaine audace de parole. La prodigieuse multiplication des conférences, des cours gratuits, en ces dernières années, ne dénote peut-être pas l'infatigable curiosité de la France populaire : elle trahit assurément le désir qu'ont de s'exercer à l'élocution d'innombrables contemporains. Ils affronteront ensuite des auditoires moins dociles. Puis ils seront de force à dispenser l'illusion et l'injure. Dès lors, leur prestige sera sans égal.

Dans les luttes électorales, ils accableront leurs rivaux, inhabiles aux apostrophes. Et nous-mêmes, dédaignant les hommes d'initiative et d'expérience avérées, ce sont les « beaux parleurs », que, d'un cœur léger, nous élirons au Parlement !

Ne nous récrions pas, tel est notre faible. Et, longtemps, il persistera : si du moins les mœurs ouvrières sont l'indice de celles de la démocratie prochaine. La rhétorique est fort en honneur dans le parti socialiste, qui prétend cependant au plus âpre réalisme. C'est, il est vrai, à une propagande orale incessante et multiple, qu'il doit son étonnant développement. Il ne dispose, nous l'avons constaté déjà, que d'une presse sans moyens suffisants et sans grande portée.

Un ouvrier mécontent, et qui a de l'esprit, apprend les mots, les formules en vogue. Il s'habitue au cabaret à les débiter devant ses camarades. Il se hasarde à égrener ses phrases dans une réunion publique. A-t-il l'assurance, l'aplomb ? il force le succès. Il quitte à jamais l'atelier, où restent ses camarades laborieux. Il devient secrétaire de syndicat, d'une bourse, propagandiste, meneur.