

qui sont toujours sûres de faire recette. Quand donc en aurons-nous fini avec ces petites chroniques de la galanterie parisienne, découpées en trois actes. Si une pièce comme cette *Jeanne Vedekind* avait l'heur de réussir auprès du grand public, ce serait la preuve, la seule preuve certaine, qu'il se détache de ses plaisirs favoris. Songez donc ! Nul excitant en cette pièce, nul hors-d'œuvre ! Pas même un décor, pas même une toilette pour exciter la curiosité des femmes... Surtout... oui surtout, pas le plus petit ragoût pornographique !... Rien de tout cela, mais une passion ou plutôt deux passions profondes et qui vont progressant de l'observation intérieure et poignante, mais poignante pour ceux-là seulement qui sont habiles à discerner les mouvements de l'âme... Une très belle et très noble chose, où l'influence du théâtre d'Ibsen est manifeste, surtout par la simplicité, par la nudité des moyens employés, par l'absence de tout hors-d'œuvre, de tout trait, de toute déclamation, de toute fioriture, de tout ce qui fait le succès immédiat, l'applaudissement brusque de tout ce qui abuse et trompe, de tout ce qui est faux et frelaté. Et le public d'ailleurs est tellement gâté, son jugement est à ce point faussé par le succès des œuvres courantes et dénuées de littérature, qu'il se trouve décontenancé, déconcerté en présence d'une œuvre de cette force, même quand elle lui est présentée par la plus illustre et la plus choyée des comédiennes.

Remercions donc, une fois encore, M^{me} Sarah Bernhardt pour ce bel effort d'art. Remercions-la comme directrice pour avoir monté cette pièce remarquable, comme interprète, pour nous avoir montré une nouvelle face, inédite mais saisissante, de son beau talent, avec une simplicité de moyens dans l'interprétation qui n'a d'égale que celle de l'auteur dans la création. Joignons enfin aux noms de la grande artiste et de M. Félix Philippi, l'auteur, celui de M. de Max qui a fait du caissier Bulau une création inoubliable. M. de Max, je l'ai dit bien des fois, est le plus déconcertant des interprètes, capable des pires erreurs et des plus belles créations. Rappelez-vous le Stropiat dans *Francesca da Rimini*. La figure de Bulau telle qu'il nous l'a dessinée, par un jeu tout intérieur, par des moyens d'une sobriété surprenante, est de cette force et de cette qualité... Et quand on songe que le même artiste... mais je m'arrête, car il importe aujourd'hui de ne pas mêler l'absinthe au miel. M. de Max cette fois, s'est montré un grand comédien.

PAUL FLAT.



LES MUSICIENS DE VERLAINE

Il me semble qu'on pourrait distinguer trois principaux genres de poésies au point de vue de leur mise en musique. Certains sentiments sont si précis, si subtils, si délicats, que les mots ne sauraient les traduire parfaitement : l'art du poète est de suggérer ces sentiments plutôt que de les exprimer, et c'est ce domaine de l'inexprimé en dehors des mots qui sera le domaine du musicien. Mais ce pouvoir expressif des mots ne s'arrête pas seulement à ce qui est trop imprécis ; il s'arrête également à ce qui est trop précis ; les vocables ne donnent des sensations visuelles qu'une idée imparfaite et la musique qui possède elle aussi un pouvoir descriptif viendra là s'ajouter pour compléter l'image esquissée par le poète.

Enfin il est possible que la poésie ne suggère ni sentiment très intime, ni vision extérieure ; elle demeure alors dans le domaine propre des mots, dans le domaine des idées et des sentiments qu'ils peuvent entièrement traduire ; elle est purement lyrique ; elle est déjà un chant, et la musique ne se substitue à la déclamation que pour accentuer plus fortement le caractère de ce chant ; son but est de s'unir aussi étroitement que possible à la parole en agissant dans le domaine de celle-ci, au lieu de chercher à étendre ce domaine tantôt dans le sens de l'imprécis, tantôt dans le sens de la précision. Verlaine et ses musiciens ont donné inégalement des exemples de ces trois manières, et bien qu'en fait il ne soit pas toujours facile de les délimiter exactement, bien qu'elles puissent être toutes employées pour le même poème, elles demeurent néanmoins assez distinctes pour pouvoir être observées à propos du poète des *Fêtes galantes* et de *Sagesse*.

Pourtant on trouve peu de pièces de *Sagesse*, mises en musique, et ce ne sont pas les plus caractéristiques du livre, mais celles qui se rapprochent le plus de l'art habituel, tout de nuance et d'allusion, de Verlaine. C'est que des poèmes comme le « Bon chevalier masqué qui chevauche en silence », comme « O ! mon Dieu vous m'avez blessé d'amour » atteignent à une telle nudité de pensée dans leur grandeur et leur simplicité, qu'un rebaut de plain-chant leur conviendrait en quelque sorte mieux qu'une harmonisation moderne, et que la profondeur des harmonies devrait toujours être subordonnée à l'unité de l'ensemble. Mais en dehors de *Sagesse*, il est quelques pages purement lyriques où le musicien n'a cherché qu'à souligner la déclamation parlée. Presque toute la suite des *Chansons grises* de Reynaldo Hahn en est un exemple. De même l'*Offrande* :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches.

La musique y suit la déclamation d'aussi près que

possible, soutenue seulement de quelques accords et elle la suit même de si près que cela n'est presque plus de la musique. Il a fallu l'extraordinaire sensibilité d'un Claude Debussy pour concilier ces contraires. Lui aussi remplace les phrases faciles de la mélodie à l'italienne par une déclamation lyrique, mais cette déclamation n'est jamais banale et loin de devenir prosaïque elle conserve toujours une musicalité exquise. Et par surcroît l'harmonisation suggère une émotion intime ou bien un décor extérieur. Tantôt cette suggestion est obtenue par le travail délicat des harmonies ainsi que dans le *Clair de lune* et dans la première pièce des *Ariettes* : *C'est l'extase langoureuse*; tantôt l'artiste mêle aux syncopes de l'accompagnement une sorte de chant lointain de flûte, ainsi que dans la pièce des *Fêtes galantes*(1) : *En sourdine*; tantôt aussi c'est par le rythme combiné avec l'effet des accords qu'il évoque ses bizarres *Fantoches*, *Scaramouche* et *Pulcinella*. Il fait de même dans *Mandoline* où le bruit léger des pizzicati soutient le chant et dans les *Chevaux de bois* où la rapidité des accords arpégés donne si bien l'impression du tourbillon un peu fou de la fête. C'est parmi tant de choses admirées de Claude Debussy, l'une des mieux réussies. L'originalité des accords parfaits s'enchaînant par suite de quintes, l'opposition du chant si franc : *Tournez, tournez, bons chevaux de bois*, qui revient successivement en des tons divers, avec l'originale déclamation des autres strophes, le crescendo évoquant les cuivres, le curieux finale assourdi et ralenti font de cette œuvre l'une des plus frappantes parmi les œuvres anciennes du musicien qui devait s'affirmer ensuite dans *Pelléas*.

Gustave Charpentier, qui s'est emparé de la même pièce, a surtout voulu mettre en évidence le caractère populaire et forain du poème. Cela lui convenait tout à fait, et c'est également à mon sens l'une de ses meilleures mélodies. Les moyens qu'il emploie sont plus directs que ceux de Debussy; il ne transpose pas les musiques des parades; il les copie presque, et à procéder de la sorte l'intervention de l'artiste diminue singulièrement. Pourtant il garde une telle couleur, un tel entrain, une telle verve d'un bout à l'autre des *Chevaux de bois*, qu'on ne peut là qu'admirer. Mais presque toujours le cadre de la mélodie est trop étroit pour Charpentier. Quand il s'y enferme ses qualités les plus précieuses disparaissent. Il pense pour l'orchestre et les chœurs, et il se limite difficilement à un chant soutenu d'accords. Il ne s'en tient pas au cadre qui lui est fourni par le poème : celui-ci n'est pour lui qu'un point de départ, qu'une fenêtre ouverte sur un horizon qu'il élargit infiniment. Rarement une seule voix

lui suffit : les sentiments complexes qui demeurent inexprimés et sous-entendus, il a besoin de les préciser à l'aide de chœurs. Il le fait pour la *Veillée rouge*, pour la *Ronde des compagnons*, pour l'*Impression fausse*. Aussi s'écarte-t-il souvent assez loin du poète. Rien n'est plus menu que les vers de Verlaine :

Dame souris frotte
Grise dans le noir...

L'*Impression fausse* de G. Charpentier est au contraire une page quasi tragique. La plainte discrète cachée dans le poème, il la grandit en un cri de douleur, donnant ainsi libre cours à son tempérament violemment passionné. Quand il s'agit donc d'être simplement charmant et mélancolique, il est moins habile. C'est ce qui arrive pour la *Sérénade à Watteau*. L'orchestre de harpes, de mandolines et de flûtes, malgré sa couleur séduisante, ne parvient pas à compenser ce que le chant a de trop grave et de trop large. En réalité Gustave Charpentier a rarement interprété Verlaine : il n'a guère interprété que Gustave Charpentier.

Cet interprète délicat qu'il fallait à Verlaine, c'est en Gabriel Fauré qu'on le trouve vraiment. C'est lui qui, sur les vers de la sérénade à Watteau :

Votre âme est un paysage choisi,

écrira l'une des plus jolies mélodies de l'école française contemporaine, imaginant de faire entendre à l'accompagnement un menuet mélancolique, évocateur du siècle des fêtes galantes, tandis que la voix détaille exquisément les vers exquis du poète. Ainsi le musicien prolonge le sens des mots et exprime tout ce que ceux-ci contiennent d'inexprimé. Cet art est par-dessus tout celui de Gabriel Fauré. Au contraire de Charpentier, il est par excellence compositeur de musique de chambre. C'est le musicien des intimités. Le poète indiquait le rêve à faire : il le suscite à l'aide de ses harmonies ouatées où l'ombre de Schumann s'allie à la grâce française. Nombreux sont les poèmes de Verlaine qui l'ont tenté. Ses deux recueils, celui de la *Bonne chanson* et celui des *Cinq mélodies*, sont de ceux auxquels on revient constamment. Et presque toujours l'accompagnement demeure évocateur d'imprécis. Rarement il est descriptif comme dans *Mandoline*. Encore est-ce là une impression musicale et non une impression visuelle. Gustave Charpentier à côté du poème de Verlaine, construit un autre poème d'orchestre; Claude Debussy lui-même fait chanter entre les strophes quelque mélancolique tra, la, la, la, qui voudrait être indifférent; Gabriel Fauré n'ajoute rien au texte, mais il en prolonge l'impression musicalement.

Ce ne sont pas les seuls musiciens de Verlaine.

(1) E. Fromont, éditeur.

M. Charles Bordes a publié tout un recueil de mélodies sur ses vers. Lui, de même, se contente de soutenir la voix d'harmonies choisies. La monotonie même du rythme, comme dans le *Paysage vert*, est l'un des plus sûrs moyens de fixer l'impression dans l'esprit de l'auditeur. Ailleurs, dans la poésie *Sur un vieil air*, il fait entendre le charmant « Plaisir d'amour ne dure qu'un moment » ; ailleurs encore dans « Le son du cor s'afflige vers les bois », il évite l'effet facile d'une imitation de refrain de chasse. Le regretté Ernest Chausson avait également harmonisé Verlaine. *L'Apaisement*, pour être une des rares choses qu'il ait composées sur les vers de celui-ci, n'en est pas moins l'une des plus belles. Reynaldo Hahn, Fauré, d'autres ont pris pour thème cette pièce :

La lune blanche
Luit dans les bois...

Nul n'a aussi pleinement réussi qu'Ernest Chausson. Le charme un peu franchiste des accords, le charme prenant de la phrase chantée, tout concourt à faire de cette œuvre une chose inoubliable. Aussi n'est-ce pas un mince mérite pour les versions qu'ont données du même poème, MM. Sylvio Lazari, E. von Brucke-Fock (1) et Joseph Ryelandt, de pouvoir être goûtées à côté de celle de Chausson. C'est que Verlaine, mieux que tout autre poète peut-être se prête admirablement à la musique. Peu à la musique descriptive sans doute, malgré l'exemple des *Chevaux de bois*, mais beaucoup à la musique suggestive de rêves et de sentiments, qui est sinon toute la musique, du moins ce qu'elle a de plus immédiatement captivant. L'art de Verlaine tout de nuance, d'imprécis, d'inexprimé, est trop voisin de celui du musicien pour que celui-ci n'en profite pas. Aussi les rencontres sont nombreuses. J'en ai déjà signalé quelques-unes. Il en est d'autres. M. René de Castéra et M. Gabriel Fabre ont pris tous deux pour thème le *Colloque sentimental*, le premier pour écrire une mélodie très expressive, l'autre pour broder à côté une pièce libre parallèle au poème. Debussy, Charpentier et Fauré ont de leur côté écrit tous trois des mélodies sur la pièce initiale des *Fêtes galantes*. C'est un engouement dont on ne peut que se féliciter. Les musiciens ont si souvent collaboré avec des rimeurs exécrables qu'on est heureux de les voir une fois au moins choisir un vrai et grand poète.

TRISTAN LECLÈRE.

(1) Edition de la *Vie Musicale*.

LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE EN RUSSIE

L'année 1903 a été marquée par une tentative intéressante en vue d'obtenir la protection, au moins partielle, des auteurs français en Russie. Il s'agit du court voyage fait à Saint-Petersbourg dans cette intention par le président de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, M. Alfred Capus, et le président de la Société des Gens de lettres de Paris, M. Marcel Prévost.

Les journaux français et russes ont consacré nombre d'articles à cette démarche, et le *Temps*, a reproduit les passages essentiels du rapport que MM. Capus et Prévost ont présenté sur leur mission au ministre de l'Instruction publique de France. Les membres du Congrès de Weimar pourront, en particulier, consulter ce travail dans le numéro du *Droit d'auteur* du 15 juillet 1903. Je n'indiquerai donc ici que brièvement le dessein poursuivi par les deux écrivains français, afin de pouvoir parler davantage des conséquences de leur démarche en m'aidant de renseignements et de documents inédits.

Dans mes rapports successifs aux divers congrès de notre Association littéraire et artistique internationale, j'ai dit quel était l'état actuel de la législation russe, ce que nous pouvons attendre de la nouvelle loi sur la propriété intellectuelle, soumise, depuis quatre ans, à la délibération du Conseil de l'Empire et quelles sont les clauses favorables au droit sur la traduction des auteurs étrangers. J'ai fait ressortir l'insuffisance des garanties dans la nouvelle loi russe pour les œuvres dramatiques et artistiques des étrangers et montré, enfin, que seul le livre pourra être protégé en vertu de l'article 10, stipulant que « les œuvres éditées simultanément en plusieurs langues sont reconnues comme originales en toutes ces langues ». Je prie les membres du présent congrès de se référer, pour plus amples détails sur cette dernière question, dans le rapport que j'ai présenté au Congrès de Heidelberg en 1899.

Je noterai seulement ici que M. Prévost, en sa qualité de président de la Société des Gens de lettres, s'est plus spécialement occupé, durant son voyage avec M. Capus, de la protection des œuvres étrangères publiées en librairie et qu'il espère pouvoir assurer dès à présent cette protection à ses compatriotes en leur faisant éditer, en Russie, la traduction de leurs œuvres avant l'apparition du texte original en France. Or, les sujets russes eux-mêmes, Polonais, Allemands, Arméniens, ont cherché en vain, jusqu'ici le moyen de se prémunir contre la traduction russe non autorisée de leurs œuvres publiées en Russie même. C'est également le cas des nationaux dont le

