

Locke, visitant Montpellier, décrivait d'ailleurs en ces termes la cérémonie dont il avait été le témoin.

« 18 mars. — Recette pour faire un docteur en médecine.

« Grande procession de docteurs habillés de rouge avec des toques noires, Dix violons jouent des airs de Lulli. Le professeur s'assied, fait signe aux violons qu'il veut parler, et qu'ils aient à se taire, se lève, commence son discours par l'éloge de ses confrères, et le termine par une diatribe contre les innovations et la circulation du sang. Il se rassied. Les violons recommencent. Le récipiendaire prend la parole, complimente le chancelier, complimente les professeurs, complimente l'Académie. Encore des violons. Le président saisit un bonnet qu'un huissier porte au bout d'un bâton, et qui a suivi processionnellement la cérémonie, coiffe le nouveau docteur, lui met au doigt un anneau, lui serre les reins d'une chaîne d'or, et le prie de s'asseoir. Tout cela m'a fort peu édifié. »

Ce n'est pas, au résumé, dit en terminant sa communication M. Cabanès, l'art de guérir qui a servi de cible aux épigrammes de Molière, c'est la science de mauvais aloi dont se réclamaient les médecins de son temps. A la distance où nous sommes, la conduite et le langage des disciples d'Esculape que le comique a mis en scène nous semblent une caricature outrée : il n'a eu qu'à les montrer sous leur travestissement burlesque, leur prêter le langage et la terminologie dont ils dérobaient les arcanes au vulgaire pour que le public retrouvât l'écho fidèle des querelles qui divisaient les facultés rivales, les frères ennemis de la docte corporation. Quelle riche et féconde matière médecins et apothicaires ont fournie à l'immortel railleur ! Par contre, quel trésor d'informations précieuses n'a-t-il pas recueillis auprès de certains d'entre eux ! »

Ainsi M. Cabanès a trouvé moyen de dire du nouveau sur Molière. Qu'il en soit félicité.

R. DE BURY.

MUSIQUE

Ernest Reyer. — OPÉRA-COMIQUE : *Sapho*, poème de MM. H. Cain et Bernède, musique de M. Massenet.

Reyer (1823-1909), qui vient de disparaître au début de sa quatre-vingt-sixième année, était le patriarche de notre musique française. Il a bénéficié largement de cette consécration latente, dont l'âge auréole et grandit jusqu'à l'illusion de la gloire un renom fait de quelque succès. Il est mort Membre de l'Institut, Grand' Croix, accablé de notoriété, d'honneurs et de tantièmes, et notre ministre des Beaux-Arts prit le train pour porter le tribut d'une éloquence nationale à ses lointaines funérailles. Au souvenir de l'enterrement furtif de Franck, de la gêne où vieillit Berlioz, on peut estimer que le sort fut singulièrement bienveillant à l'égard de l'auteur de *Sigurd*. Au fond, cet homme évidemment illustré et célébré ne laisse guère, après une aussi longue vie, qu'un opéra pour tout bagage. Ce qui

précéda compte à peine et le meilleur de *Salammbô*, qui suivit, en délaie une seconde mouture. C'est peu pour l'immortalité. Il nous est malaisé de concevoir à l'heure qu'il est que Reyer ait pu passer longtemps pour un intransigeant suppôt du wagnérisme, une sorte de dangereux novateur, au point qu'il lui fallut exporter son ouvrage à Bruxelles, refuge alors et ressource des « jeunes », avant que le *Sigurd* de ce compositeur déjà sexagénaire fût accueilli dans notre timoré répertoire parisien. Voire en nous rappelant qu'il y a de cela tout près d'un quart de siècle, nous fouillons aujourd'hui en vain la partition afin d'y dénicher quelque témérité plausible. On ne découvre en cette œuvre honorable pas plus la marque du génie que la maîtrise du talent. D'une façon générale, c'est un art d'écriture un peu lourde et souvent quelconque, spécialement d'une impéritie symphonique dont l'Ouverture fournit un diffus et probant spécimen. Cependant, l'auteur de *Sigurd* a possédé deux qualités grâce à quoi, à défaut d'un panégyrique incongru, sa mémoire a droit pour le moins à un discret et véridique hommage. Sans doute, et jusqu'en sa production capitale, Reyer demeure un épigone ostensiblement mâtiné de Gluck, de Weber et de Berlioz. Mais ces influences, si transparentes qu'on les dirait presque inassimilées, aboutissent pourtant ici à une certaine originalité indéniable, encore qu'un peu menue et confinée à l'inspiration mélodique. S'il y a dans *Sigurd* du médiocre et du pire, on ne peut guère y contester la petite note personnelle indélébile, d'où son néo-romantisme panaché acquiert souventefois une harmonieuse ou fort agréable saveur. Enfin le musicien fut avant tout profondément sincère et nulle préoccupation étrangère à son art ne semble avoir même effleuré son intégrale probité. Il obtint le succès sans l'avoir recherché par l'intrigue, ni provoqué par la moindre compromission. Et cette sincérité confère à son art imparfait une valeur qu'on pourrait assez bien qualifier de « morale », pour parler comme M. Romain Rolland. L'éventuelle séduction de cet art ne s'abaisse jamais à la flatterie consciente ou non de bas ou ineptes instincts. Sa personnalité relative se double de simplicité et de noblesse. Même alors qu'il devient ennuyeux, sa droiture native commande quelque respect sympathique. On ne rencontre dans *Sigurd* ni « Marche et Chœur des Soldats » d'école primaire, ni « Air des Bijoux » de concours, ni couplet de « Toréador » grotesque, quoique tous d'immanquable effet ; et une incoercible pudeur préserve naïvement du pommadé jusqu'à l'arioso romanceux : « La Walkyrie est ta conquête... » Ce mépris du clinquant, ce dédain du hors-d'œuvre chiqué entraîne une évidente vérité d'expression capable de compenser bien des faiblesses. Si Reyer fut, en somme, un artiste incomplet, un musicien de second ordre, l'ouvrage où il a mis le meilleur de soi-même mérite à tout le moins la considéra-

tion la plus distinguée. Le beau a ses degrés que la foule doit gravir pas à pas avant d'atteindre aux cimes, et *Sigurd* apparaît des plus aptes à favoriser l'ascension. Rarement on fit œuvre de vulgarisation plus saine. Sans doute, ce n'est qu'un pastiche un peu gauche, mais un pastiche du génie et si loyalement sincère ! Le plaisir sans mélange à *Carmen* est peut-être le plus sûr symptôme de secrète avarie massénétique. L'admiration de l'honnête et parfois savoureux *Sigurd* peut constituer, pour la culture en formation, un heureux stade transitoire propice à l'acheminement vers les véritables chefs-d'œuvre. A vrai dire, on ne voit guère d'autre éloge un peu plus intrinsèque à adresser au musicien, et on n'oserait pas jurer que son œuvre et son nom dussent persister d'ici peu ailleurs que dans les dictionnaires, s'il n'avait fait que composer. C'est peut-être comme écrivain que Reyer habitera le plus longtemps les bibliothèques des mélomanes à venir, épris de quelque érudition psycho-anecdotique. Il faut souhaiter qu'on réimprime ses *Notes de Musique*, parues en 1875. Ce volume, diversement substantiel, où Reyer manie alertement la plume du conteur et du critique, renferme un chapitre intitulé *Souvenirs d'Allemagne*, rempli d'informations vécues, et relatées au hasard d'un voyage, touchant la vie musicale chez nos voisins en 1868. Mais le livre offre peut-être surtout l'intérêt d'une manière de document humain pour l'ambiance esthétique et l'état d'âme dénoncés par les jugements d'un artiste classable parmi les esprits avertis les plus avancés de ce temps, puisque disciple et champion de Berlioz. Il est piquant de lire Reyer louer « l'illustre Rossini » aussi couramment qu'évoquer le « génie » de Meyerbeer et chanter indistinctement le *Freischütz* et *Struensee*, tout en discutant çà et là les théories de « M. Richard Wagner », — ce qui d'ailleurs ne l'empêche pas de conseiller à Carvalho de monter *le Vaisseau Fantôme* et *Lohengrin*. La perle toutefois est le récit de son premier contact avec *Tristan*, à Weimar, où Lassen lui en joua la partition au piano chez un ami. Le passage vaut d'être cité :

L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits, et d'autres récits leur succédèrent encore. Je n'apercevais au loin, et de tous côtés, que des horizons de sable ; la chaleur devenait accablante et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif !... Enfin la voix de Tristan s'unit à la voix d'Iseult... Cela rappelle cette plaisanterie, véritable tour de force, que faisaient quelquefois Rubini et Lablache (ailleurs qu'au théâtre) en chantant le duo des *Puritains* à un demi-ton d'intervalle au lieu de le chanter à la tierce. Ajoutez à cela les modulations les plus... inattendues, les retards, les anticipations et les résolutions les plus bizarres, des superpositions d'accords absolument incohérentes, et vous n'aurez encore qu'une faible idée de ce fameux duo d'amour qui dure près d'un acte, un acte de folie amoureuse, de cette partition de *Tristan et Iseult*, au sujet de laquelle M. Richard Wagner a fait les réflexions suivantes : « Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette spontanéité

de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan*. Peut-être la devais-je à la force acquise dans la période de réflexion qui avait précédé. C'est à peu près une image de ce qu'avait fait mon maître (Charles-Marie de Weber), en m'apprenant les artifices les plus difficiles du contrepoint. Il m'avait fortifié, disait-il, non pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice, l'indépendance et la sûreté. » — Qui croirait jamais que l'étude de la fugue et du contrepoint puisse conduire un musicien, sain d'esprit, à des aberrations de ce genre? Au milieu du duo j'éprouvai cette folle rage de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés je frappai tout à coup le clavier comme l'eussent fait les griffes d'un chat furieux, et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris plus ou moins inintelligibles, des sons inarticulés, incohérents, sauvages...

C'est Reyer qui ajoute entre parenthèses « Ch.-M. de Weber », confondant celui que Wagner appelle un peu plus loin « son maître » dans le sens de « modèle, devancier », avec son professeur Christian-Theodor Weinlig (1780-1842), dont il s'agit ici. Reyer aurait peut-être pu savoir que Wagner n'avait que treize ans lorsque mourut Weber. En 1868, pourtant, l'erreur est excusable. J'ignore si Reyer, qui depuis s'inclina devant *la Walkyrie*, a peu ou prou mordu plus tard à *Tristan*. Mais n'est-ce pas amusant comme profession de foi d'un musicien taxé bientôt de wagnérisme? Si la sincérité de Berlioz dénigrant le *Tannhaeuser* est suspecte, celle de Reyer en sa fureur comique échappe à tout soupçon, — et aussi sa totale incompréhension d'un *Tristan* terminé dès 1859. Eu égard à la qualité de l'opinant, on en ressent quelque indulgence envers l'ahurissement du public parisien d'alors. Et on en peut une fois de plus mesurer de combien le génie de Wagner devançait son époque.

§

Avez-vous lu **Sapho**, le roman de Daudet? Pour ma part, il y a si longtemps que j'avoue en avoir perdu toute appréciable souvenance. J'ai peine à croire pourtant qu'il soit aussi stupide que le donnerait à penser l'incohérent livret, rédigé selon la formule, qu'en ont tiré MM. Caïn et Bernède. On ouït rarement débiter niaiseries plus imperturbables qu'en cet imbroglio de chahut montmartrois, de berquinade et de collage, où palabres et farces d'atelier somnifères s'enchevêtrent aux plus désarmants lieux-communs d'Ambigu. Il y en a de derrière les fagots : tels la bénédiction maternello-larmoyante avant départ tout bonnement pour la gare P.-L.-M., ou les exclamations tragico-péremptoires. « Ton passé! »... « Je suis sa mère! » — Il est assurément difficile de mieux ridiculiser la vertu, caricaturer la famille et méconnaître le Chat-Noir. Entre sa maman,

sa cousine et Fanny, ce pauvre Jean Gaussin est si bête que c'en devient aussi pénible que l'esprit à semelles plombées et les épanchements complaisants des rapins idiots et gaffeurs. Fanny-Sapho apparaît dans tout ça la seule personne un peu intelligente et capable d'attirer la sympathie. Toutefois, très relativement, et, si cette impression philosophique résiste déjà mal aux oursiloquents pavés librettistes, elle ne supporte pas l'assaut poissé du musicien. C'est en face de cette partition, écœurante de truc, de faux pathos, d'inaïté fade ou papillotante, qu'on sent tout le prix de la probité de *Sigurd*. M. Jules Massenet, auquel il ne reste que de la fortune, avait évidemment beaucoup plus de talent que Reyer. Il a même manifesté, dès sa tendre jeunesse, les dons exceptionnels révélant une personnalité originale. Reyer cependant put mourir avec la conviction d'un noble et bel effort accompli. En contemplant, au soir de sa carrière, l'œuvre qu'il va laisser, il est infiniment probable que M. Massenet, non sans âpre amertume, éprouve un sentiment bien différent. Rien n'autorise, à la vérité, l'hypothèse que M. Massenet se fût jamais hissé jusqu'au génie ; néanmoins, au regard de ce qu'il a gâché pour un succès rémunérateur, mais précaire, on aurait plutôt envie de le plaindre, s'il n'avait fait tort qu'à soi-même. Mais l'influence de cet industriel a été trop néfaste pour que le destin qu'il choisit puisse inspirer la compassion. Il galvauda délibérément de précieuses qualités de charme et de souplesse à la fabrication d'un art en joli toc, spécieux au meilleur cas, immuablement roublard et peloteur. Et nul ainsi n'a plus nocivement contribué, par un fallacieux simulacre, à corrompre la sensibilité naïve et, quoique inavertie, musicalement prédisposée souvent de cette foule hétérogène dont se compose ce qu'on appelle le grand public. Nul n'a flatté jusqu'à cette bassesse et aussi avidement exploité tout ce que l'inculture peut impliquer éventuellement de sottise, de sensiblerie cabotine, de snobisme distrait ou d'indifférence imbécile. Nul n'a plus obstinément détourné de quelque plausible idéal les sincères aspirations vers le beau de bonnes volontés candides. Auprès de ce servile amuseur, on est pris de respect pour Meyerbeer et de vénération pour Ambroise Thomas. Il eut son heure de marée insolante. Il n'y a guère, les « Mélodies de Massenet » ont détrôné Schubert dans les couvents, concurrencé Schumann sur les pianos bourgeois, Delmet sous l'oreiller des midinettes, tandis que, de nos scènes subventionnées aux tournées de province, il sévissait sur l'unanimité des planches. C'est alors qu'il fut le plus malfaisant. Aujourd'hui, sa vogue a beaucoup baissé, et lui aussi d'ailleurs. Dans les suprêmes convulsions d'une sénilité incontinentale, il apparaît décidément vidé. Il ne se survit plus qu'au théâtre, à la faveur de sa réputation passée, entretenue surtout par une œuvre aimable et superficielle qui perpétue son nom sur les

affiches, et dont l'acceptable tenue sert d'excuse à la complicité de directeurs à l'affût du maximum en perspective. Mais les écailles sont tombées peu à peu des yeux les plus divers. Les plus humbles confrères de M. Massenet ne lui donnent dorénavant du « Maître » qu'avec un sourire. On ne le prend plus au sérieux. En dépit de ses relations, les dithyrambes se clairsèment et, jusque dans les quotidiens, la peur du ridicule les exile insensiblement du feuilleton de la critique pour la colonne du courériste insoucieux de compétence. Les gens du monde peu fixés et les financiers mêmes commencent à soupçonner qu'afficher l'enthousiasme d'antan pourrait les compromettre auprès de maint adolescent railleur. Pour autre chose que *Manon* et, grâce à M. Carré, *Werther*, les maximums se font tirer l'oreille, cependant que s'affirment les foudres. *Le Cid*, *Esclarmonde*, *Hérodias* gisent à tout jamais dans les limbes d'oubli où les a devancés feu *le Roi de Lahore*. On prévoit le moment tout proche où il ne subsistera de *Thaïs* qu'une « Méditation » pour grands mariages, d'*Ariane* qu'une Valse des Roses et une Rêverie-Landler pour orgues de barbarie ou tziganes, et on augure vaguement ce qu'après *Chérubin* il adviendrait du *Jongleur de Notre-Dame*; si les soins de M. Carré venaient à lui manquer soudain. Il semble que M. Massenet ait conscience du misérable avortement de sa brillante vie d'artiste. Vieilli, usé jusqu'à sa dernière ficelle, l'auteur de *Manon* en arrive à retaper d'anciens laissés pour compte, cramponné désespérément à la poursuite du succès qui l'abandonne, et en dehors duquel il perçoit que son œuvre et lui sont néant. Le spectacle devient lamentable.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Deuxième Exposition de la Société d'art français (Cercle de la Librairie, 117, boulevard Saint-Germain). — Exposition Gaston Huchard (Galerie Druet, 20, rue Royale). — Sixième Exposition de la Galerie de l'Art contemporain (3, rue Tronchet). — Exposition Bonnard (Bernheim jeune, 15, rue Richemont).

Les initiateurs de la **Société d'art français** se proposent de prouver par des œuvres que, malgré des mouvements en apparence contraires, la tradition artistique, en France, n'a jamais été interrompue. Ces mouvements, ces révolutions périodiques, en démontrant l'inanité des recettes académiques, en abolissant d'artificielles règles, ont eu pour constant effet de ramener le génie français à son principe propre, à sa personnelle compréhension de la nature. Comme le dit très bien M. Tristan Klingsor dans la préface du catalogue, on a vu quand Manet est entré au Louvre — ce fut même pour plusieurs une révélation — « combien ce révolutionnaire était respectueux de ses aînés ». Au contraire, les professionnels-respectueux de