

l'Aigle du Casque, tintamarre de mots inutiles, la chose la plus vide et la plus insignifiante qui soit, dite sur le ton ultra-tragique, déclamatoire et fatal, par M^{lle} Madeleine Roch, de la Comédie-Française? Que dire aussi d'une poésie de M. Fernand Gregh, littéralement massacrée par M^{lle} du Minil, de la Comédie-Française également? Oui, qu'en dire? Ah! mon Dieu, c'est bien simple: rien.

M. Maurice de Faramond a délaissé une nouvelle fois le genre dramatique où il excelle, ces pièces paysannes au ton, à la couleur crus et forts, à la fois naturalistes et lyriques: *la Noblessé de la Terre*, *le Mauvais Grain*. L'Odéon vient de jouer de lui, aux Matinées inédites du Samedi, une pièce historique: **Diane de Poitiers**, qui n'ajoutera pas, je crois bien, grand'chose à sa réputation. J'avoue d'ailleurs que je n'ai pas grand goût pour les pièces historiques, qui sont rarement de l'histoire. Celle-ci n'est là que comme un canevas. L'auteur l'arrange plus ou moins à sa façon. C'est pour lui, avant tout, une facilité. Un autre inconvénient, c'est qu'il est bien difficile de reprendre une époque déjà traitée sans faire à peu près pareil, et la preuve, c'est que *Diane de Poitiers*, c'est un peu *Henri III*, et *sa Cour*, et beaucoup *Jarnac*, la pièce de MM. Hennique et Gravier jouée à l'Odéon en 1909. Vraiment non, toutes ces choses n'ont pas grand intérêt. Je sais bien que la pièce de M. de Faramond revêt un certain caractère symbolique. En nous montrant Diane de Poitiers maîtresse successivement de François I^{er}, de Henri II et de François II, M. de Faramond a voulu nous représenter la beauté comme la seule vraie souveraine, comme l'unique raison de toutes les actions humaines, planant au-dessus de tout et de tous, et demeurant immuable alors que les hommes et les événements passent et disparaissent. Les féaux de Diane de Poitiers se déclarent tous prêts à mourir pour elle au nom de la beauté et leur mot de ralliement, au moment décisif est: Pour la beauté. Ce que je dis là est d'ailleurs tout à fait insuffisant. Il faut entendre la beauté avec un grand b, comme ceci: la Beauté. C'est certainement de cette façon que l'écrit M. de Faramond. Il y a ainsi des gens qui ont l'amour des mots qui ne veulent rien dire. Ce sont de purs artistes. Ils ont dix-huit ans toute leur vie et meurent sans avoir jamais rien regardé ni vu de la réalité.

MEMENTO. — Ambigu: *L'Enfant des fortifs*, drame en 5 actes et 8 tableaux, de MM. Jules Mary et Emile Rochard (24 mai). — Théâtre Michel: *Popotte*, comédie en 1 acte, de M. Daniel Riche. *La Bonne Intention*, comédie en 2 actes, de M. Francis de Croisset. *L'Agence Léa*, fantaisie en un acte, de M. Miguel Zamacoïs (7 juin).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE: *L'Heure espagnole*, comédie de M. Franc-Nohain, musique de M. Maurice Ravel; *Thérèse*, drame lyrique de MM. Jules Claretie et Jules Masse-

net. — THÉÂTRE SARAH-BERNHARDT : *la Roussalka* de Dargomyjski ; *le Démon*, de Rubinstein ; *la Fiancée du Tsar* de Rimsky Korsakoff. — GAIÉTÉ-LYRIQUE : *Pay-sans et soldats*, pièce en cinq actes et en vers de M. Pierre de Sancy, musique de scène de M. Noël Gallon.

Il semble que M. Maurice Ravel se plaise à déconcerter son prochain par les prétextes qu'il choisit à sa musique. **L'Heure espagnole** de M. Franc-Nohain n'est pas moins décevante à cet égard que les *Histoires naturelles* de Jules Renard. « Il arrive un moment dans les déduits d'amour, — où le muletier a son tour », y conclut le... « poète », — (admettons), — voulant traduire ainsi « la morale de Boccace », qu'il se figure avoir élucidée. Certes, l'observation des vieux conteurs est profonde. Il s'agit là d'un cas de physio-psychologie troublante, qui dénuie brutalement jusqu'aux plus occultes tréfonds de l'humaine nature et du mystérieux « éternel féminin ». L'évocation est si complexe qu'on en imaginerait volontiers quelque tragédie lancinante, comme sorte de pendant à *Phèdre*, opposant Pan à Aphrodite en un diptyque, tout aussi bien sinon plutôt qu'une aventure plaisante où le sourire s'empreindrait aisément de quelque niais cynisme. Mais un pareil conflit secret se dénonce avant tout silencieux par essence. Chez l'être même où l'instinct primordial en dénoue impromptu la trame, ses obscures péripéties ne s'expriment guère par des paroles, et il semble que nulle situation ne convienne moins au théâtre. M. Franc-Nohain, en l'y risquant, fut obligé de la dénaturer, et il en méconnut si totalement la « morale » psychologique qu'il aboutit à en confectionner une farce aussi banale que grossière. Dans les *Nouvelles du Roi Louis XI*, c'est solitaire en sa chambrette et, sans doute, par un beau jour ensoleillé, qu'une jeune et honnête commère, rebelle aux amoureux jusque-là, contemple de sa fenêtre un charretier robuste — et l'appelle soudain. Ici, point de mari, d'intrigue surérogatoire et factice ; la chose est brève, discrète en sa brutalité, purement humaine en l'impulsion incoercible, subite, quasiment fatale. La Conception de *l'Heure espagnole* est tout bonnement une petite femme légère comme il y en a des tonnes, qui a l'habitude de tromper son époux au moins une fois par semaine pendant que celui-ci vaque au dehors à sa profession d'horloger. Les deux amants sont diversement ridicules et également impuissants, si bien que, venu là par hasard et après avoir démontré « ses biceps » en transportant avec désinvolture des horloges renfermant cachés les falots soupirants, un vigoureux muletier profite du dépit et de l'énervement de la belle. C'est ainsi que M. Franc-Nohain comprit et crut interpréter la « morale de Boccace ». Dépouillé de quelque humanité pertinente, réduit à l'oiseux d'un fait divers burlesque, le malheur est que ce vaudeville à compartiments n'est même pas drôle. Les vers amorphes où son auteur le délaya sont

d'une rare platitude. L'éventuelle bouffonnerie des incidents est figée par le littératurisme prétentieux d'un dialogue où la recherche de l'esprit apparaît toute verbale et glace au lieu de dérider ; où tous les traits aussi manifestement fabriqués que ratés font long feu. Qui pourrait rire à ce tercet ?

Tout muletier a dans son cœur
Un déménageur
Amateur.

On n'est pas amusé du tout, mais agacé par ce raseur de Gonzalve que sa manie de mettre tout en rimes ou en musique incite à interrompre inlassablement son amante d'interjections telles que : « *Le Cœur de l'Horloge*, poème., — *Le Carillon des Amours*, sérénade., — *Caprice de Femme*, chanson... » ; puis, s'insérant dans une horloge : « *Impressions d'Hamadryade...* » Le « Coucou... ! » d'Inigo dans la même position s'avère d'un non moins réfrigérant grotesque, et c'est d'une analogue puérilité à semelles plombées que la muse de M. Franc-Nohain chausse obstinément les sandales. Aussi ne se sentait-on guère dégelé qu'aux jeux de scène qu'improvisa le tuteur et toujours parfait Jean Périer. Enfin, pour couronner ses maladresses, l'auteur semble avoir oublié qu'un maquereau ne saurait être comique, mais, en quelconque circonstance, ne peut que plus ou moins dégoûter, et il fit de Torquemada, vers la fin, un triste individu qui impose sciemment aux amants de sa femme l'achat des deux horloges où ils se sont logés afin de pénétrer tour à tour jusqu'à la chambre conjugale.

Aux prises avec un semblable sujet ainsi traité, la tâche de la musique était des plus ingrates. Rien ici de ce qui, humainement parlant, ressortit aux facultés propres de l'art sonore ; nulle âme, aucune émotion, ni sentiments ni caractères propices au déploiement de sa puissance ou délicatesse expressives. M. Maurice Ravel paraît en outre avoir voulu jouer la difficulté, en inaugurant un procédé de *quasi-parlando*, comme il l'appelle, que peut-être on pourrait expérimenter plus favorablement ailleurs, mais qui, en l'occurrence, a la fâcheuse cruauté de laisser tout entendre des paroles collaboratrices. Ce « quasi-parlando », parsurcroît, s'exerce durant des silences ou bien sur de simples tenues d'où résultent d'intermittents arrêts qui morcellent, entrecoupent incessamment le discours musical, et dont le parti pris serait fort discutable. Ces réserves faites, et qui devaient l'être à l'égard d'un tel musicien, il ne reste plus guère qu'à admirer. Sans doute la musique de *l'Heure espagnole* n'échappe pas absolument à l'influence du poème. Elle en est à priori confinée dans le domaine d'une extériorité plastique ou pittoresque, tandis que l'affectation d'un texte aussi artificiel se réfléchit surtout dans la déclai-

mation que, bien souvent, elle guinde ou compasse. Il est probablement regrettable que la critique se soit complue à vanter chez M. Ravel des dons de spirituel ironiste, dont il n'apparaît pas péremptoirement comblé par la nature, et l'ait induit par là peut-être à exploiter chez soi des qualités imaginaires au détriment des véritables. Il est remarquable, au contraire, que ses œuvres les plus accomplies s'attestent inspirées par des visions ou impressions de l'ordre sentimental qualifié « romantique » ; que ce soit dans cet état d'âme inconscient que sa sensibilité créatrice s'épanouisse avec la spontanéité la plus franche en même temps que la plus féconde ; et cela, non pas seulement dans *Miroirs* ou *Gaspard de la Nuit*, mais dans sa *Sonatine* et son *Quatuor*. C'est la force de ce romantisme infus, auquel il semble que le musicien craigne trop de s'abandonner, qui, malgré les pseudo-calembours du prosateur et sa sécheresse de pince-sans-rire, transmua la plupart des *Histoires Naturelles* en tableaux de radieuse ou poignante beauté. Avec *l'Heure espagnole*, une métamorphose de ce genre, où dût intervenir quelque émotion, demeurerait évidemment impossible, et on avait le droit de redouter que la musique n'y pâtît jusqu'en sa beauté intrinsèque. Mais, en réalité, par bonheur, il semble que la musique et son prétexte cheminent ici côte à côte, comme deux étrangers trop profondément différents pour jamais se connaître. On éprouve nettement dès l'abord et sans rémission qu'il n'y a et ne saurait y avoir rien de commun entre la farce grosse et lourde qui se déroule sur les planches, et l'art exquis qui l'accompagne, d'où s'élaguent naturellement les « *quasi-parlando* » bâtarde. A ce point de vue purement musical incartable, irrésistible, la partition de *l'Heure espagnole* est un petit chef-d'œuvre d'invention, d'originalité, de verve. Le charme, la souplesse et l'abondante fantaisie d'une orchestration où s'amoncellent les trouvailles, témoignent d'une invraisemblable virtuosité dans le maniement des timbres. Cette étincelante parure sertit une harmonie la plus novatrice, multiple et homogène à la fois, où s'étale une sécurité qui ne peut relever que de l'instinct génial. Les variations ou combinaisons thématiques sont d'un art le plus rare et le plus captivant, que régit une maîtrise suprême. Enfin l'inspiration, ce trébuchet des épigones, affirme ici, d'un bout à l'autre et sans la plus minime défaillance, la personnalité si marquée qui est celle du musicien. Et cette inspiration immuablement savoureuse, qui jusque dans la douceur ou la grâce garde quelque âpreté incisive, prodigue en l'occasion des trésors de beauté fort disproportionnée à son prétexte. Le motif d'Inigo, incarnant un balourd stupide, est une mélodie superbe sur laquelle on pourrait construire une admirable symphonie, et tous les thèmes représentatifs se divulguent de qualité pareillement incompatible avec les pantins grossiers qui s'y rattachent. Le plus heureux, mais court

et unique passage où se trahisse, en cette comédie manquée, une menue parcelle d'émotion, celui où le muletier monologue sur le mystère de la femme, laisse entrevoir la puissance émotive à quoi, sur un autre sujet, le musicien pourrait atteindre, et les joies que, si longtemps annoncée, *la Cloche engloutie* nous réserve. Espérons-les prochaines. Il n'en reste pas moins, au surplus, qu'en faisant abstraction de l'encombrant « poème », et peut-être y compris les « *quasi-parlando* », *l'Heure espagnole* est musicalement l'œuvre la plus fortement originale et la plus accomplie que, depuis *Pelléas*, notre école française ait fournie à la scène lyrique.

L'ouvrage qui suivit formait avec le précédent le plus ahurissant contraste. Dès les premières mesures, on était fixé sans ambages et la suite n'en démentit point les promesses. La musique de M. Massenet serait tout au plus à sa place à l'Olympia ou aux Folies-Bergère. La pièce de M. Claretie toute crue se verrait refusée au théâtre de Ménilmontant. La collaboration de ces deux Membres de notre Institut aboutit à une effarante débauche des ficelles les plus usées et des plus défraîchis lieux communs. **Thérèse** ravira les concierges, attendrira les midinettes et fera les délices des financiers aux digestions mélomanes. C'est le meilleur qu'on puisse en dire, et le plus charitable est de n'en point parler plus long.

§

En ce moment de l'année où notre vie musicale est plus intense, où les concerts s'accumulent et nous requièrent jusqu'à parfois trois le même soir à la même heure, voici que par-dessus le marché nous tombe une avalanche de « *Saisons* » dont deux russes. Celle qui ouvrit le feu au Théâtre Sarah-Bernhardt fut particulièrement intéressante, sinon pour la valeur des œuvres représentées, du moins parce qu'elles nous étaient pour la première fois offertes. C'est en somme une sorte de lexique sonore qui se feuillette devant nous au bénéfice incontestable de notre culture, et l'expérience qu'elle en récolte ici n'est pas sans prix. Il est aussi piquant qu'instructif de devoir constater, avec **la Roussalka** de Dargomyjski, qu'en acceptant jadis l'influence italienne les Russes ont su d'emblée surpasser incommensurablement les plus désuets de leurs modèles en banalité superficielle. On n'imagine guère la froideur et l'inanité du pastiche. Dans **le Démon** de Rubinstein, en revanche, c'est l'influence germanique, et la pire, qui règne souveraine. En écoutant cette polyphonie de *Kapellmeister* diluant une inspiration quelconquissime, il me revenait en mémoire l'amusante excuse qu'en donnait un contemporain du maître, en opinant : « Rubinstein est un virtuose extraordinaire. Alors, quand il s'assied au piano pour composer, s'il joue la gamme de *do* majeur, il la joue tellement bien

qu'il la trouve admirable — et il l'écrit. » Quelques airs d'extraction, ou peut-être simplement de filiation nationale ou populaire, employés dans les chœurs ou ballets, formaient pourtant d'heureux et réconfortants intermèdes, et d'ailleurs, même dans son ensemble, ce piètre *Démon* teutonique apparut encore infiniment supérieur à l'œuvre qui lui succéda. **La Fiancée du Tzar** est bien la plus navrante chose qui se puisse rêver. Il est presque incompréhensible que l'auteur d'*Antar* ait pu, non pas seulement signer, mais perpétrer ce fatras. Il est vrai que Rimsky-Korsakoff ici était devenu plus « savant » ; depuis *Antar*, il s'était mis à l'école et avait fait ses classes. Cela lui réussit plutôt mal. Outre qu'il semble y avoir pris le goût des cavatines, duos ou trios conventionnels, rien de plus insipide que cette écriture correcte assaisonnée d'entrées en imitations puériles où son inspiration, qui s'y coupa les ailes, patauge lamentablement désormais. L'ère didactique, que peut-être devait nécessairement traverser l'art slave, ne lui paraît pas favorable. A mesure qu'ils apprennent, ses musiciens s'enlizen dans une médiocrité fastidieuse. Au lieu d'assimiler et de dominer leur science, on les dirait écrasés sous son fardeau. La raison en est sans doute celle qu'en 1902 j'imprimais à cette place : il manque à ces artistes un passé de culture, dont l'hérédité séculaire libère inconsciemment leur instinct de la superstition du « métier », et confère à leur sensibilité l'accoutumance insue indispensable à la domination du moyen duquel ils font un but. En somme, la musique russe ne gagne décidément pas à être trop connue. Pour un Boris, que de déchets !

§

Paysans et soldats, à la Gaîté-Lyrique, est une sorte de tragédie en cinq actes entremêlée de quelque musique, où on voit des cultivateurs alsaciens s'exprimer sans accent en alexandrins pompiers. « Soleil-vermeil, cœur-vainqueur, herbe-gerbe, vie-patrie, gloire-victoire, » etc., etc... y retentissent en échos dont l'ombre de l'auteur de *la Grève des Forgerons* frémira d'aise. On ne s'explique pas bien pourquoi le dramaturge tortura ses méninges au « Dans mon corbillon qu'y met-on ? » de la rime à seule visible fin de ridiculiser, non seulement soi-même et ses personnages, mais aussi les idées et sentiments qu'il confie à ses interprètes. En vérité, si M. Pierre de Sancy n'est pas forcé d'écrire pour payer son propriétaire et son boulanger, il est impardonnable. M. Noël Gallon, élève de M. Lenepveu, et Prix de Rome en 1910 à dix-huit ans, illustra *Paysans et Soldats* d'une musique de jouvenceau fort en thème qui vient de passer son bachot.

JEAN MARNOLD.