

né lui fut présenté, il refusa de l'embrasser, selon l'usage, et cet affront altéra la santé de la reine au point de mettre ses jours en danger ».

La question de la légitimité de Louis XIV est insoluble, dit M. Paul Robiquet. Nous voilà donc en possession d'une nouvelle énigme historique, et une énigme d'alcôve. Réjouissons-nous. Si cela pouvait remplacer la fastidieuse question Louis XVII ?

R. DE BURY.

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *Bérénice*, tragédie en musique en 3 actes, paroles et musique de M. Albéric Magnard. — OPÉRA NATIONAL : *La Roussalka*, ballet-pantomime en 2 actes de MM. Hugues Le Roux et G. de Dubor, musique de M. Lucien Lambert. — THÉÂTRE DES ARTS : *Les Folies françaises ou les Dominos*, ballet de M. Louis Laloy, musique de François Couperin.

L'idée de remettre à la scène, en notre ^{xx}^e siècle, l'aventure de **Bérénice**, reine de Judée, apparaît volontiers singulière. Aujourd'hui que des princes de familles régnantes, voire héritiers présomptifs, épousent tranquillement selon leur cœur ou leur caprice ; que le plus reluisant Gotha s'allie sans embarras, et même avec empressement, à ce qu'on a nommé le Golgotha, un conflit de ce genre acquiert un petit air d'anachronisme désuet, dont l'histoire romaine tout entière ne serait guère capable de rendre l'intérêt palpitant. Mais il est même fort possible, sinon infiniment probable, que Racine et Corneille n'eussent peut-être jamais pensé à traiter ce sujet, si une actualité toute royale ne leur en avait procuré l'occasion d'une allégorie flagorneuse et justificative. M. Albéric Magnard n'avait point cette excuse ou ce prétexte, et c'est son goût seul qui l'incita à l'entreprise un peu déconcertante de composer sa tragédie de *Bérénice* et à l'étrange fantaisie de la mettre en musique. Certes, on ne saurait nier l'élévation de sentiments dont témoigne un ouvrage exposant, avec les intentions manifestement les plus nobles, la lutte entre l'amour et le devoir, mais il est permis de douter a priori déjà que, dans l'espèce, la nature et les arguments de ce devoir soient propres à émouvoir notre sensibilité actuelle et surtout conviennent pertinemment à l'expression sonore. L'empire romain, sa loi, ses aigles, son Sénat, outre que ce sont de bien vieilles lunes, n'évoquent rien pour nous de ce que put signifier depuis le mot « patrie ». Ce devoir, en réalité, c'est ici de la politique, au service d'un immense organisme de puissance brutale et de domination égoïste ; c'est, étroitement, « la raison d'Etat », qui nous rase ou nous indiffère où que ce soit au théâtre et encore bien plus en musique. Cette tare primordiale, constitutionnelle, du drame est si frappante et si fâcheuse qu'il fallut sans doute l'autorité classique de ses illustres devanciers pour la dissimuler à M. Magnard, au point de l'entraîner à choisir

après eux un tel sujet sans en avoir les mêmes raisons. Cependant M. Albéric Magnard nous avertit dans sa préface que sa *Bérénice* n'a rien de commun avec celle de Racine et n'en fut pas directement inspirée. Et, en effet, elle en diffère notablement; non pas tant pour l'épisode de la chevelure offerte en sacrifice à Vénus, emprunté à une Bérénice égyptienne qui vivait quelque trois cents ans plus tôt, ni pour la scène d'amour ajoutée du premier tableau, que pour des causes plus profondes. Dans une œuvre, en somme et au fond, « de circonstance », dont il semble avoir discerné le vice essentiel et s'être évertué de le pallier en s'efforçant de se confiner dans une intrigue toute psychologique, le gracieux génie de Racine avait assoupli l'alexandrin pompeux aux nuances les plus délicates de la passion humaine et quasi-disséqué, en même temps que les âmes, les péripéties heurtées, confuses, déchirantes d'une rupture amoureuse. Dans les trois actes de la *Bérénice* de M. Magnard, il n'y a point de ces péripéties pathétiques. L'action est d'un simplisme triangulaire : amour, séparation, départ. La psychologie est, sinon nulle, du moins rudimentaire et factice. Ces êtres appartiennent si peu à quelque humanité que certains en ont un faux air de symboles : Lia, incarnant la race étrangère, le peuple de Jéhovah ; le sévère Mucien personnifiant Rome avec son Capitole et surtout sa Roche Tarpéienne. Quant à Titus et Bérénice, ce sont des pantins d'opéra qui débitent des choses n'ayant pas le moindre intérêt. Sans doute, les exigences du drame lyrique, le défaut du discours musical de laisser trop souvent mal comprendre les paroles, interdisaient peut-être à M. Magnard le précieux secours d'une dialectique oratoire et sentimentale analogue à celle de la tragédie racinienne et hors de quoi, en l'occurrence, il semble qu'il n'y eût point de salut, — puisque aucun auditeur ne pouvait ignorer ce qui allait arriver et que l'unique attrait consistait dans la manière d'atteindre à un dénouement bien connu. Il ne paraît pas, néanmoins, que telle ait été l'opinion de M. Albéric Magnard, qui s'atteste fort loin de redouter les conversations chantées et, pour l'intelligence de son poème, en fit imprimer le texte *in extenso* dans le programme de l'Opéra-Comique. Si sa *Bérénice* n'est assurément pas celle de Racine, elle est pourtant calquée sur le modèle de notre tragédie classique. On y voit les protagonistes accompagnés chacun de son confident ou de sa confidente, et tout se passe en monologues ou dialogues. Seulement ces expansions alternatives ressortiraient, bien plutôt qu'à celui de nos tragiques, à « l'art » de feu Louis Gallet, de son vivant Directeur d'hôpital et librettiste cher à M. Saint-Saëns. Leur verbiage grandiloquent enchevêtre, avec une maladresse assez pataude, le fil blanc des indications indispensables au drame et un réseau de lieux-communs impénitents tout au plus digne d'un élève de rhétorique. J'en citerai quelques échantillons.

Un soir de printemps, dans sa villa, Bérénice attend son amant Titus, assistée de Lia, sans doute sa nourrice :

BÉRÉNICE. — Comme il tarde à venir ce soir, mon bien-aimé !

LIA. — On dit Vespasien mourant...

BÉRÉNICE. — Las ! quarante ans de guerre et dix années d'empire ont usé le rude soldat qui rétablit la fortune de Rome... Un grand prince, dur à lui-même, si bon pour tous...

LIA. — Jéhovah pardonne à ton blasphème ! si bon pour tous, le vainqueur implacable qui, de son bras et du bras de son fils, anéantit notre pauvre Judée !

BÉRÉNICE. — La haine ne peut rien contre l'amour...

Et l'entretien se poursuit, au cours duquel on entend Bérénice se plaindre amèrement de sa stérilité. Et, durant toute la pièce, on est assez interloqué de cette préoccupation persistante, car on ne voit pas bien en quoi la maternité changerait la situation de la reine vis-à-vis de la « loi romaine » qui, défendant à Titus le mariage avec une étrangère, paraît en repousser à fortiori une postérité éventuelle. Mais voici Titus. Bérénice l'aperçoit parmi des « flocons de poussière qui scintillent dans l'or du couchant ».

BÉRÉNICE. — Comme il franchit l'espace, harmonieux centaure, image de la grâce unie à la vigueur ! Salut, mon bien-aimé, toi que le genre humain appelle ses délices !...

Ici, l'élève de rhétorique anticipe. Il eût dû mettre au moins « appellera », car Titus n'était pas encore empereur. Mais passons.

BÉRÉNICE. — ... Entre mille beautés, César, tu m'as élue, et je veux résumer pour toi toutes les femmes, toutes les joies du cœur et des sens. Viens, mon Titus..., plus vite, plus vite, plus vite encore ! Il s'est approché de l'enceinte... Il saute du cheval écumant... Il a franchi l'entrée... Il disparaît au détour de l'allée... Ah ! dieux de l'univers, dieux d'Orient, de Rome et de la Grèce, mon âme monte à vous, débordante d'amour. Vous me donnez encore une nuit de bonheur... Cruel qui tout un jour me privas de tes lèvres !

TITUS. — Charmante qui toujours renouvelle mes joies ! A l'issue du chemin semé de fraîches roses, tu m'apparais, fleur d'Orient, plus belle, plus troublante que les roses...

BÉRÉNICE. — Quelles nouvelles de César ?

TITUS. — Meilleures, grâce aux dieux. Ce matin, il fut pris d'une grande faiblesse et je le suppliais de rester au repos. Il s'est levé, chancelant, héroïque. Un empereur, dit-il, doit mourir debout...

Etc. etc. Tout le reste est à l'avenant, et ceci peut suffire à donner un aperçu de la langue, de la teneur et de la conduite des discours. En vérité, l'auteur n'avait pas besoin de prévenir qu'il n'avait pas pris sa *Bérénice* à Racine. On en est convaincu bien vite, « plus vite encore » que ne courait le cheval écumant de Titus. Toutefois, il

est rare de rencontrer réunies chez un artiste les facultés de dramaturge, de poète et de musicien que posséda Wagner. Les livrets rédigés par Berlioz et M. Vincent d'Indy ne sont assurément pas à la hauteur de leur musique. On se sentirait donc inconsciemment porté à l'indulgence envers un compositeur aux prises avec autre chose que les notes, et volontiers disposé à dissocier, dans son ouvrage, le poème et son interprétation musicale. Malheureusement, même si, en réclamant pour ces deux éléments de son œuvre une égale attention, la préface de M. Magnard ne nous en enlevait le droit, cela serait aussi impossible que d'ailleurs complètement inutile.

La musique de *Bérénice*, en effet, est totalement, intégralement, absolument adéquate à son « poème ». Elle et lui ne font qu'un, forment un tout d'une homogénéité suprême, indivisible et équilatérale émanation de la personnalité du créateur. A l'instar de sa sœur siamoise, la prose qu'on a lue, elle est obstinément déclamatoire, vide et assez puérile. D'un bout à l'autre de la partition, elle se déroule morne, grisâtre, aussi oiseuse que pesante, sans un élan qui ne soit avorté, sans une inspiration qui ne semble insipide. Je ne sais si on eut jamais un aussi pénible spectacle de l'impuissance. L'apparente austérité de l'art du musicien, issue tout bonnement de l'ennui qu'il dégage, lui valut cette sorte de considération qu'on accorde à certaines œuvres « classiques » dont on croit admirer les beautés quoiqu'on ne les puisse écouter sans se pincer pour ne pas s'endormir, et desquelles, à défaut de mieux, on vante surtout « la science ». On n'a naturellement pas manqué de proclamer celle de M. Albéric Magnard. Cette « science », en réalité, se réduit à la fabrication laborieuse d'une polyphonie à la fois artificielle et banale, à l'usage primaire de recettes, formules et procédés d'école, que le compositeur se dénonce incapable d'assimiler, de manier librement, d'asservir à une inspiration spontanée dont il est dépourvu. Si M. Magnard se targue sereinement, toujours dans sa préface, d'avoir employé « le canon à l'octave pour les scènes d'amour », sans remarquer la puérilité de l'acte et de l'aveu, c'est simplement que son impéritie ne peut se passer des béquilles ou des lisières scolastiques ; qu'il ne sait que se servir d'expédients appris d'autrui, qu'exploiter servilement des moyens glanés un peu partout. Encore le fait-il avec une gaucherie d'amateur empêtré. Faute de génie, d'originalité flagrante, on chercherait en vain ici quelque chose qui, même de bien loin, approche de la sûreté de métier, de la maîtrise des ressources instrumentales dont M. Paul Dukas, par exemple, nous offre la compensation parfois étincelante. M. Magnard n'a pas plus de métier que de talent. Son écriture, d'une impersonnalité exceptionnelle, aboutit à un contrepoint pâteux, à une polyphonie poncive et flasque qui, même en ses ébats occasionnels, semble coller au tympan de l'oreille à peu près

comme aux dents le pain d'épice. Son orchestration, — art tout français où les moindres de chez nous se signalent, — est sourde, terne, creuse ou rêche, d'une monotonie qui navre et stupéfie. Il ignore, aussi parfaitement qu'on le puisse rêver, l'ambitus et les divers registres de la voix humaine et la manière de traiter celle-ci. La déclamation même est immuablement ratée, inexpressive ou fausse, contournée, farcie de pathos ridicule. Bref, aux égards les plus variés, dans cette *Bérénice*, on éprouve la gêne ou l'incapacité de l'auteur à tirer parti des ressources de l'art auquel il se risque. C'est là précisément ce qui constitue la disgrâce de ce qu'on qualifie plus ou moins péjorativement « un amateur », et M. Albéric Magnard ne l'apparaît pas moins en qualité de musicien qu'en tant que poète tragique. D'ailleurs, sa musique de chambre même n'est pas pour démentir la conclusion, bien au contraire. Je me souviens en particulier d'un *Trio* qui m'avait amené naguère à une constatation identique que je voulus garder pour moi à cause d'une sincérité évidente, mais sur laquelle il semble désormais qu'il soit interdit de fonder le plus modeste espoir. M. Albéric Magnard ne cache pas qu'il est parmi les heureux de la terre et peut faire de ses loisirs ce qu'il lui plaît. On ne saurait certes l'empêcher ni même le blâmer de les consacrer à la musique. S'il se trompe ainsi lourdement sur sa vocation naturelle, l'illusion est licite au riche comme au pauvre, et cela vaut tout de même encore mieux que d'aller au café ou à la Comédie-Française. Seulement il vaudrait mieux aussi que M. Magnard ne se réclamât point de Wagner pour avoir usé du leit-motif après tant d'autres, et s'abstînt de choisir ses sujets dans le répertoire de Racine. Il n'a rien à gagner à évoquer de telles ombres auprès de soi. Qu'il imite M. de Camondo, qui n'écrivit jamais de préface et se contenta d'être sincère à sa façon, laquelle ne se distingue pas énormément de celle de M. Magnard. Au fond, entre *le Clown* et *Bérénice*, il n'y a qu'une différence de degré dans l'amateurisme, et à peine d'un cheveu dans l'impuissance.

§

A l'Opéra, *la Roussalka* n'a présenté d'autre intérêt que les débuts de M. Yvan Clustine comme maître de ballet, car la musique composée par M. Lucien Lambert sur un argument depuis trop longtemps mis à toutes les sauces, serait tout au plus à sa place à l'Olympia. Et on ne peut que féliciter MM. Messenger et Broussan de leur choix. Il est curieux que M. Clustine semble nous rapporter de Russie les anciennes traditions de la chorégraphie française, perdues depuis *Giselle* et conservées là-bas en respectant jusqu'au prude décret d'un Sosthène de La Rochefoucauld, qui détenait alors l'emploi de notre Dujardin-Beaumetz national. Jeunes ou vieux, pour la

première fois les vivants ont contemplé à l'Opéra des évolutions harmonieuses, et les longues jupes de gaze, remplaçant le tutu, contribuaient inopinément à parer d'une grâce nouvelle les gestes de nos ballerines. En dépit de son accompagnement musical, le second tableau de *la Roussalka* est vraiment ainsi un spectacle d'un charme parfois exquis.

On souhaiterait que le Théâtre des Arts eût pu jouir de la collaboration de M. Clustine pour **les Folies françaises** ou *les Dominos*, ballet imaginé par M. Louis Laloy sur des pièces de clavecin de François Couperin adroitement orchestrées par M. Gabriel Grovlez. Car la seule chose qui manque ici c'est justement « la danse » que l'affiche affirme « réglée par M. Staats ». C'est plutôt « déréglée », qu'il faudrait dire, en des figures incohérentes et banales, rendue désordonnée jusqu'au tohu-bohu et ponctuée de trous où on a l'impression que les acteurs s'arrêtent, ont perdu la mémoire, oublié leur rôle et leurs pas. Par bonheur, avec la délicieuse musique, les décors et costumes où M. Maxime Dethomas a mis tout son art vigoureux et le style le plus pur, tout le reste concourt au plaisir le plus délicat de l'oreille et des yeux.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

La Comédie humaine (Georges Retit).—Exposition Kees Van Dongen (Beraheim).
— Exposition Hélène Dufau (Brunner).— Un groupe de peintres (Druet).

L'exposition de la **Comédie humaine** est curieuse et brillante. Trois cents numéros à peine ; pas de grandes toiles, de toute menue sculpture ; mais on peut dire que l'espace n'y est point perdu, que les panneaux y sont remplis par des gens qui valent la peine qu'on s'arrête devant eux. Ils ne vous ménagent pas de grosses surprises, car la plupart sont connus, d'aucuns célèbres ; mais ils ont envoyé là des choses qui figurent parmi leurs bonnes et nouvelles productions ; donc pas de redites inutiles, ni de machines ennuyées et ennuyeuses. Il est dans le sens de ce groupement d'artistes de se recruter surtout parmi des épigrammatistes pourvus d'une solide technique, parmi des gens qui ne laissent point passer la Comédie humaine sans prendre leurs notes. Ils n'assistent point à ses représentations tout à fait en critiques, mais plutôt en soiristes et ils en rapportent des notes pas trop apprêtées, concises et piquantes. De là, en cette exposition, un vif mouvement de gaieté, d'humour parfois sévère, mais jamais assombri. Il n'y a pour ainsi dire pas de place perdue. D'ailleurs la mise en scène de la Comédie humaine est excellente ; les harmonies de couleurs s'y balancent bien ; le voisin ne nuit pas au voisin ; il y a bon ensemble et bonne mise en place.