

toute franchise, il nous est impossible de songer, sans frémir, au sort de cette âme qui était créée pour des destinées meilleures, pour laquelle les qualités naturelles sont des circonstances non *atténuantes* mais *aggravantes*, qui a paru devant le tribunal de ce Dieu dont elle niait l'existence et qui a entendu de la bouche du « *juste juge* » le verdict *éternel*. Nous ne pouvons résumer notre pensée que par ces deux mots : « *C'est effrayant et c'est épouvantable.* »

Quel beau livre on ferait avec des phrases de cette qualité !

R. DE BURY.

### MUSIQUE

OPÉRA NATIONAL : *Prométhée*, tragédie lyrique de Jean Lorrain et A.-F. Hérold, musique de Gabriel Fauré ; *Adélaïde ou le Langage des Fleurs*, ballet de Maurice Ravel.

D'une façon générale, l'antiquité ne convient guère au drame musical. Les anciens avaient une autre âme que la nôtre qui, elle, prend sa source aux invasions de ceux qu'on a dénommés les Barbares. La psychologie antique est simpliste ; elle manque de clair-obscur et de mystère ; elle est dénuée de romanesque. L'inquiétude est étrangère à ces êtres. Ils sont sûrs de tout : de leurs dieux, avec lesquels ils s'entretiennent, de leurs traditions ou coutumes. Les oracles les plus nébuleux de Loxias Apollon les contentent. Leurs sentiments ou affections semblent n'être basés que sur des lois sociales comme leurs actes soumis à des arrêts divins. Ils sont pour nous presque de purs symboles : la gloire d'une maison, la descendance d'une race, la sauvegarde ou le vengeur d'une famille, le protecteur d'une cité. Ailleurs ils apparaissent rhéteurs ou sophistes, ou de grands enfants qui s'engueulent, ou bien, comme Daphnis et Chloé, de gracieux spécimens d'inconsciente animalité pubère. Car ils ignorent la pudeur, parure et condiment de l'amour qui n'est pour eux qu'hymen bourgeois ou instinct brut : Pénélope, Philémon et Baucis ou Sappho, Pasiphaë et Phèdre, à moins que ce ne soit Patrocle ou Ganymède. Ils sont prudents, rusés, cruels, et leur dévouement même se mêle d'égoïsme. Ils ne sont pas troublés par la beauté des choses. Leur violence a la crudité de leur âme sans nuances et sans rêves. Ils n'évoqueront pas, comme Macbeth qui va tuer, le nid du martinet dans les lierres. Et quel abîme entre Oreste et Hamlet ! Aussi travestissons-nous ces créatures en leur prêtant nos doutes, nos passions compliquées et nos scrupules. *L'Iphigénie* de Goethe n'est pas moins artificielle à cet égard que les tragédies de Racine ou les opéras de Quinault, et ce sont les cœurs véhéments de Gluck et de Monteverdi qui palpitent dans les deux miraculeux *Orphée*. Et le pittoresque, en l'espèce, n'est pas moins borné que le reste. En cette ambiance lumineuse, limitée d'horizons diaphanes sous le plafond

bleu d'Ouranos, rien de troublant ni de vague. La nature n'y a point d'énigmes. Nuls envoûtants « murmures de la forêt » ne sauraient sourdre de boqueteaux de maigres oliviers tordus sur des côteaux pierreux ; le bois sacré repose muet dans la sérénité des cyprès et des asphodèles, et chacun sait que les chênes ombreux sont l'habitat d'albes Hamadryades, tandis que la clameur de la mer se résoud en chants mélodieux et suaves de Sirènes. Le jour flambe aux rayons de l'œil d'or d'Hélios, et la nuit, sous ses constellations d'étoiles où le disque blanc de Phœbé demeure limpide et transparent. L'Olympe est un fastueux palais d'éclatantes nuées, dont les hôtes festoient autour de tables d'or. Tout resplendit, brille, étincelle, comme tout, par ailleurs, est certain, péremptoire et fruste. Il n'est pas douteux que le pouvoir expressif de la musique ne pâtisse nécessairement de cette incomplexité psychologique et décorative. Je me faisais ces réflexions naguère en écoutant *Pénélope* ; elles me sont revenues en mémoire à l'audition de **Prométhée**, et le cas ici est plus gênant encore. L'humanité qu'on y contemple grouille rudimentaire et fantômale au milieu ou aux pieds de dieux ou demi-dieux, personnages aisément fastidieux ; — rime par aventure opulente autant qu'éloquente. Et on saisit là sur le vif ce qui distingue le mythe et la légende. Outre qu'elle se meut en des sortes de limbes de crépuscules et d'aurores, la légende moyenâgeuse est humaine ; les tragiques figures qui s'y dressent, à travers une brume de siècles où gît notre passé, sont constituées de notre chair ; la fatalité qui les mène ou les brise est en elles, et leur destinée ne dépend pas tout uniment d'un *deus ex machinâ* qui surgit arbitraire. Le mythe nous confine en des théogonies dont les conflits à priori nous indiffèrent parce que nous n'y pouvons point participer ni compâtrir, et on conçoit que, pour nous émouvoir, Wagner ait divinisé Brunhilde et doté Wotan d'un cœur d'homme ondoyant et divers, susceptible d'erreur, d'anxiété et de désespérance, et que vainc finalement une fatalité ourdie par lui-même en aveugle. Les démêlés du Titan Prométhée avec un Zeus rageur secondé d'un Hermès roublard ne sauraient désormais, en soi, nous captiver et s'adresser qu'à tout au plus notre curiosité intellectuelle, sinon même archéologique. Le mythe est peut-être profond, mais combien lointain le symbole ! Il nous touche moins aujourd'hui que la crise du charbon ne nous affecte. Pour nous joindre par quelque endroit, il y faudrait les vers d'Eschyle ou leur équivalent, lequel fait à l'excès défaut en l'occurrence. On n'est donc pas surpris que la musique de *Prométhée* en revête un caractère de plasticité extérieure, où la beauté purement apollinienne est contrainte de suppléer à une éventuelle émotion immédiatement humaine de quoi tout prétexte est absent. Mais il faut bien reconnaître aussi que rien ne semble plus

adéquat à l'art de M. Gabriel Fauré, qui de tout temps, d'ailleurs, témoigna d'un goût spontané pour les sujets antiques. C'est que, jusque dans le tréfonds de son essence, cet art est purement lyrique, d'un lyrisme exclusif, entier, sans alliage, non pas seulement immaculé du moindre émoi pathologique, gardé de tout effet de brusque inattendu, mais duquel la sérénité apollinienne écarte tout éréthisme dionysiaque au point de ne paraître s'arrêter que juste au seuil d'une impassibilité parnassienne. Au rebours de ce qu'il advient d'ordinaire, et surtout au théâtre, au lieu d'être obligé d'atteindre la beauté que recèle en la submergeant le pathétique, c'est l'émotion qu'on doit chercher sous la beauté toujours imperturbée, et cette émotion est purement esthétique. La partition de *Prométhée* en acquiert un aspect quasiment sculptural et marmoréen, où l'inspiration apparaît comme abstraite en sa force ou dans sa grandeur et parthénienne en sa grâce. C'est au plus haut degré de la musique pure, « absolue », comme disait Wagner, qui s'applique harmonieusement ici aux contours du bas-relief antique ou de son simulacre, mais dont le lyrisme polyvalent en épouserait indistinctement d'autres sans effort ou inconvénient plausible. On l'entendrait tout aussi volontiers au concert, sans aucun titre, réduite pour l'orchestre, voire simplement pour les cordes, et, transposés sur le piano, les chœurs des Océanides formeraient un délicieux « *Onzième Nocturne* » ou une « *Dixième Barcarolle* » exquisite. Sa beauté n'en serait point entamée et même y gagnerait sans doute, car on entendrait mieux qu'à l'Opéra. La musique de M. Gabriel Fauré est tout particulièrement de celle qu'on apprécie de plus en plus à mesure qu'on la connaît davantage et qu'on s'en pénètre. Son originalité native était si franche et si robuste que, seul des musiciens français de sa génération, comme au surplus des deux premiers tiers de son siècle, il échappa aux influences beethovénienne et wagnérienne, autant qu'à la debussyste depuis. Elle est devenue peu à peu, on peut dire, intégrale, ainsi qu'on la découvre dans *Prométhée*. A l'analyse, on croit en dépister certains facteurs : une exploitation instinctive des anciens tons ecclésiastiques, l'absence fréquente de « sensible » entraînée par une prédilection pour un mineur hypodorien, une enharmonie impalpable, l'abondance des mouvements ascendants ou descendants de seconde ou de tierce et les modulations qui s'ensuivent. Mais ce n'en sont que des moyens asservis à la sensibilité la plus délicate et la plus incisivement personnelle, et d'où découle un art aussi solidement enraciné dans le passé que moderne jusqu'au néologisme et d'une homogénéité suprême. *Prométhée* est certes l'un des plus accomplis et des plus vigoureux spécimens de cet art impeccable et fluide, logique et ingénu, objectif entre tous. Une indéfectible pureté de lignes vous en-

veloppe comme d'un réseau de beauté souveraine, et nulle maîtrise ne fut plus savoureuse. La séduction est irrésistible. Malgré le tort que lui fait l'acoustique, on ne saurait assez remercier notre Opéra de nous avoir offert la musique de *Prométhée*. Depuis longtemps, on n'en entendit guère en l'endroit d'aussi précieuse qualité. La direction, d'ailleurs, sembla avoir entouré l'ouvrage de tous les soins que permettaient les circonstances, et on en pouvait présumer ce que M. Rouché réalisera plus tard. Des décors visiblement usagés s'avéraient heureusement adaptés et parés par M. Maxime Dethomas. Un voile de gaze peut-être métallique, que coupait toutefois fâcheusement une raie noire à mi-hauteur, empénombrait d'une imprécision fantastique, sous des lueurs diaprées ou glauques, les rocs où s'agitaient les humains misérables et flottait le cortège ondulant des Océanides, cependant que les cimes s'escarpaient en pleines clartés. Les machinistes et électriciens de l'Opéra ont évidemment mérité des compliments sincères. Les choristes s'attestaient enfin méconnaissables, dûment hirsutes et sauvages, et leurs évolutions modelaient la mouvante eurhythmie d'une frise animée. En dépit des quelques imperfections imputables surtout aux difficultés présentes, ce fut, en somme un beau spectacle. Cette représentation de *Prométhée*, néanmoins, démontra cruellement combien le mélange de la déclamation parlée avec le chant et la musique est factice et choquant ; et peut-être tout spécialement lorsque ce sont des sociétaires ou pensionnaires de notre Comédie-Française qui déclament. Dumas fils aimait à raconter cette anecdote. Il avait fait nommer Meilhac, qui ne s'en souciait guère, membre du jury pour le concours de tragédie au Conservatoire. Meilhac y vint donc un matin, et resta tout le temps silencieux sur sa chaise avec un air interloqué : « Eh ! bien ? » lui dit Dumas en sortant. Et l'autre encore tout ahuri : « Mais pourquoi, diable ! leur apprend-on à parler comme ça ? » En effet, on se le demande. Il est vrai que M. Lambert a un défaut de prononciation, mais j'avoue n'avoir pas non plus compris le quart de ce que débitèrent M<sup>lles</sup> Colonna Romano et Ducos. Et ce que, chez les trois, je parvins à saisir, parmi des miaulements, abois, mugissements ou borborygmes, était élocuté tout à l'envers, sur le ton le plus faux, avec exactement le contraire de ce qu'on appelle en français de l'intelligence. Toute cette partie de *Prométhée* fut vraiment du plus lamentable grotesque et du plus pénible. La vivacité de mon impression provint sans doute du manque d'habitude. La musique dicte à l'interprète une justesse d'expression qui correspond à tout le moins au sentiment général énoncé. Il est difficile de dire faux en chantant, si le compositeur n'y met du sien, et on sent le bienfait qu'en peut récolter un poème aux mains d'un musicien de génie. *Pelléas* en est un exemple. L'intervention du discours, par ailleurs,

rompt brusquement le charme propre à la magie sonore, en étouffe soudain l'atmosphère de vibrations ambiantes. On tombe subitement dans la conversation tout bonnement déclamatoire. Et cela n'a rien de commun avec la tragédie des vieux Hellènes. Ainsi que je l'ai montré dans *les Fondements naturels de la Musique Grecque antique*, la *parakatalogè* des protagonistes y était chantée, et consistait en une sorte de récitatif parsemé d'ariosos lyriques, usant en toute liberté des éléments plus systématisés de la mélodie chorale. Et on songe mélancoliquement à ce qu'un Gabriel Fauré eût pu accomplir dans ce sens avec quelque chef-d'œuvre d'Eschyle ou de Sophocle traduit littéralement en belle prose cadencée. Il serait du plus vif attrait qu'un de nos musiciens fût tenté de ressusciter ainsi le véritable *Œdipe Roi*.

Notre Opéra a aussi depuis peu enrichi son répertoire du ballet de M. Maurice Ravel, intitulé : **Adélaïde ou le Langage des Fleurs**. Cet ouvrage est un arrangement pour la scène des *Valses nobles et sentimentales*, que je me souviens d'avoir assez fraîchement accueillies à leur apparition ; et cela, peut-être surtout incité par quelque agacement de voir les meilleurs de nos musiciens français disperser leurs talents en de menues compositions, tandis qu'un Richard Strauss accouchait alors tous les deux ans au moins d'une œuvre considérable et de génialité manifeste. Il y a bien longtemps que, mieux éclairé par la lecture au piano réitérée, j'avais l'intention de revenir ici sur cet avis hâtif et d'un subjectivisme à côté. La disproportion que j'avais cru devoir relever, entre la complexité harmonique de ces pièces et leurs modestes dimensions, s'était évanouie à l'épreuve d'une accoutumance qu'émerveillaient de plus en plus l'audacieuse nouveauté de cette harmonie même et les conséquences qu'elle semblait impliquer. Et, de fait, au point de vue purement musical, on peut penser que ces *Valses* si brèves ont été une étape significative de l'évolution qui, de *Daphnis et Chloé*, conduisit le musicien au chef-d'œuvre de son *Trio*. Elles gagnent d'ailleurs infiniment à la transposition orchestrale, qui leur confère plus d'ampleur et d'envolée en soulignant la cohérence de l'ensemble. La musique d'*Adélaïde* est d'une beauté verveuse exquise et raffinée, mais non moins émue, à laquelle il est bien regrettable que le maître de ballet et ses subordonnés des deux sexes paraissent n'avoir absolument rien compris. On dirait trop souvent, ici, que la chorégraphie et la musique s'en aillent côte à côte sans se douter chacune de l'existence de sa voisine ; la danse finissant quelquefois avant que l'autre ait terminé, ou ratant froidement les occasions les plus favorables à ses ébats rythmés. C'était assurément beaucoup mieux au Châtelet, il y a cinq ans, chez Mlle Trouhanowa qui conservait à l'affabulation Louis-Philippe une naïveté spirituelle dont Mlle Aïda Boni exagéra

le comique jusqu'à parfois quelque bouffonnerie déconcertante. Le radieux « Epilogue », d'une musicalité si neuve et d'une poésie si intense, où, comme des revenants dans la nuit, tous les thèmes précédents s'enchevêtrent, en souffrit déplorablement. Mais, en fermant les yeux, quel délice ! *Prométhée* et *Adélaïde* : on joue décidément « de la musique » à l'Opéra.

La seconde fois que je l'ouïs, le 2 juin, pour préciser, *Adélaïde* était accompagnée de *Rigoletto* où M. Noté, qui sans doute avait bien diné, se signala avec une particulière impudence. M. Noté joue comme un pied, et jouera toujours comme un pied, c'est entendu ; on n'y peut rien changer, puisque l'infirmité initiale est de naissance. Mais on pourrait lui imposer le respect de l'œuvre d'art qu'il interprète et quelque révérence envers le public. Ce public, M. Noté s'en moque, s'en fout, s'en contrefout, le berne et le bafoue avec la plus lourde et la plus cynique insolence. D'un bout à l'autre, et préférablement aux instants pathétiques, il lui fait des grimaces, rigole, il se gratte le nez ou le cuir chevelu, frise son bouc ou sa moustache. Il insiste avec complaisance sur les nigauderies ou insanités du livret, les outre et les détaille jusqu'à la charge par une déclamation intentionnellement ridicule. Ses gestes, ses manières, sa tenue sur la scène sont une goujaterie permanente à l'égard de ceux qui le regardent et l'écoutent. Le scandale est inqualifiable. L'heure actuelle dissuade d'autre protestation que verbale, mais, si après la guerre quelqu'un des spectateurs dont M. Noté se paie ainsi grossièrement la tête envoyait sur la sienne une douzaine de pommes cuites parce que son derrière est trop loin, il ne les aurait pas volées.

JEAN MARNOLD.

### LETTRES AMÉRICAINES

Amy Lowell : *A Dome of Many-Colored Glass ; Sword Blades and Poppy Seed Men, Women, and Ghosts* ; New-York, Macmillan, 1 dollar 25 chaque volume ; *Some Imagists*, pour 1915 et 1916 ; Boston, Houghton Mifflin, 1 dollar 50 chaque volume. — Memento.

Miss Amy Lowell a été appelée « the storm center », le centre de la tempête qui fait rage en Amérique actuellement autour de la question du vers libre. Mais elle est plus encore. Elle peut, et elle l'a prouvé, écrire des vers excellents d'un genre plus classique, et est très recherchée comme conférencière ; sous ce rapport elle a fait beaucoup pour la cause des belles-lettres aux Etats-Unis. Son importance est telle, qu'on aime souvent à rappeler que le président Lowell est le frère de Miss Lowell. C'est un des principaux « imagistes », groupe de jeunes poètes américains d'un talent remarquable. Elle