

Ce que je sais, c'est que *les Paysans* de Balzac viennent de me fatiguer à la lecture; c'est qu'un romancier nouveau, M. Flaubert, vient de publier dans *la Revue de Paris* une *Madame Bovary*, qui pourrait être de moi. D'où le danger de l'observation accumulée et du roman impersonnel.

Je sais tout (15 décembre) : « L'escalier d'or », roman de M. Edmond Jaloux.

● *La Nouvelle Revue Française* (1^{er} décembre) : « Aurore ou la Sauvage », par M. Paul Morand. — « L'abeille », poème de M. P. Valéry. — « De la nécessité des Théories », par M. André Lhote. — « Deux Élégies », de M. Georges Duhamel. — La fin du conte cinématographique de M. Jules Romains : « Donogootouka ou les miracles de la Science ». — « Autour de Jean Giraudoux », par M. A. Thibaudet.

L'Œil (janvier) donne des bois admirables de M. A. Kristians, artiste hollandais d'une vigueur peu commune.

Le Correspondant (10 décembre) : « Les voix qui crient dans le désert », par Ernest Psichari.

Le Crapouillot (1^{er} décembre) : « Les fêtes foraines », de M. J. Gallier-Boissière.

La Revue de Paris (1^{er} et 15 décembre) : « Laurence », une très belle nouvelle de M^{me} Marcelle Tinayre.

CHARLES-HENRY HIRSCH.

MUSIQUE

VAUDEVILLE-LYRIQUE : *L'Enfant prodigue*, *la Damaïsselle Elue*, *la Boîte à Joujoux*, de Claude Debussy; *Méphistophèles*, drame lyrique d'Arrigo Boito. — OPÉRA-NATIONAL : *Sylvia*, ballet de Léo Delibes; *Goyescas*, de Enrique Granados; Concert de Musique espagnole. — Memento.

Le Vaudeville-Lyrique s'évertue à se former un répertoire avec une activité digne de tous éloges, sinon peut-être avec un parfait discernement. Ce fut très bien de promettre du Debussy, et mieux encore de tenir la promesse. Mais sans doute était-il surrogatoire de vouloir en remplir un spectacle tout entier. Au fond, hormis *Saint-Sébastien* qui ne ressortit pas à la scène lyrique, Claude Debussy n'écrivit pour le théâtre que *Pelléas et Mélisande*, qui appartient à l'Opéra-Comique, et *Jeux*, à l'intention des Ballets russes. J'ignore si le droit de représenter ce dernier ouvrage est la propriété de M. de Diaghilev ou si MM. Gheusi et Deval en avaient la libre disposition, auquel cas il eût avantageusement remplacé **l'Enfant Prodigue** sur leur affiche. Il est déplorable que la gloire de Debussy ait incité les interprètes, chefs d'orchestre ou arrangeurs à exploiter indistinctement tout ce qui tomba de sa plume, et arraché à un oubli charitable cette somni-

fière cantate de Prix de Rome. Elle ne fait guère honneur aux vingt-deux ans d'un tel artiste. Non seulement l'intérêt purement musical y est nul, peut être parce que, redoutant d'être recaté, le candidat se garda d'y en insérer un fétu, mais l'œuvre s'édulcore d'une fadeur poncive d'un obsédant massenettisme. Le texte est du pompiérisme de derrière les fagots traditionnel en ces productions académiques. C'est trahir la mémoire de Claude Debussy que de transporter au théâtre une sorte de pensum de concours qui ne lui fut jamais destiné et y fait la plus piètre figure. On excuserait volontiers la perplexité des acteurs, à savoir comment congrûment y remuer leur individu, mais, vraiment, M^e Viodé exagère le jeu de trois quarts et de face en dévissant sa tête en angle droit et fixant le public pour dire à « son fils adoré », qu'elle serre de profil entre ses bras, de « rouvrir les yeux à la lumière » et de « lever un front pâli ». D'une façon générale, les directeurs de théâtres lyriques devraient bien imiter Wagner à Bayreuth en placardant dans leurs coulisses cet avis aux trop routiniers protagonistes : « Ne jamais regarder dans la salle, mais toujours son interlocuteur ; sinon en haut ou vers le sol. » Et ils seraient sans doute aussi agréablement surpris que les spectateurs des conséquences de cette recommandation si simple.

La Damoiselle Elue ne fut point non plus écrite pour le théâtre. Néanmoins elle est apte à y constituer poétiquement une manière de prélude à un spectacle de caractère adéquat. On ne peut pas dire que d'être offerte ainsi, en sandwich, entre la fastidieuse cantate et le ballet qui suit, soit absolument favorable à son genre de beauté. Sa partition harmonieuse est fort intéressante à l'égard de l'évolution du jeune musicien qui, dès 1887, y apparaît échapper à l'ascendant wagnérien alors dominateur. MM. Ghensi et Deval l'ont montée avec une sollicitude visible, encore que peut-être un peu déconcertante : « la barrière d'or du ciel » que la Damoiselle élue « chauffe de son sein » se trouvant autant qu'on en pouvait juger sans lorgnette à l'obscur clarté qui tombait de quelques étoiles, au milieu d'une vallée sylvestre qui évoquerait bien plutôt les abords de l'Enfer dantesque. C'était cependant plein de charme et mérite des compliments. Le mieux réussi de la séance fut pourtant **la Boîte à Joujoux**, « ballet pour enfants », imprimait le programme, et, en effet, d'assez mince teneur musicale ou quelconque, d'un comique à

fleur de peau qui certes détonnait au contact immédiat de *la Damselle Elue*, mais à sa place, lui, sur les planches, spirituellement mis en scène, excellemment dansé et mimé par M^{lle} Sakby et M. Quinault, duquel la maîtrise est décidément remarquable. En résumé, le Vaudeville-Lyrique acquiert avec ces deux ouvrages des éléments de répertoire heureusement utilisables, quoique plutôt séparément. Il est assez piquant, après quelques réserves sur leur présentation de Debussy, de se sentir quasiment acculé à féliciter chaleureusement MM. Ghensi et Deval de nous avoir octroyé le **Méphistophélès** d'Arrigo Boïto. Mais tout est relatif. Pour apprécier équitablement cette œuvre, il faut se souvenir de sa date lointaine, qui est 1868. Il y a bien longtemps que nous devrions la connaître, qu'elle eût dû figurer au répertoire de notre Opéra subventionné à côté d'*Attila* et préférablement à un tas d'autres choses. Aujourd'hui elle nous arrive évidemment un peu tard, avec un air de revenant d'une époque définitivement révolue, mais peut-être cet anachronisme est-il propre à souligner ses qualités. On aperçoit désormais nettement, à la honte des « véristes » actuels, que *Méphistophélès* est au théâtre, l'unique œuvre d'art sincère qui nous soit venue d'Italie en dehors de Verdi et depuis lui, la dernière émanée de nobles aspirations, respirant une élévation d'âme et de pensée. Postérieure de neuf années au *Faust* de Gounod, la partition de *Méphistophélès* dénote chez Boïto une personnalité moins marquée que celle du compositeur français, mais à la fois plus de style et de préoccupations purement musicales. Sans doute, les influences subies y sont flagrantes, mais ce sont celles de Beethoven et de Wagner. On ne saurait assurément nier qu'il n'y ait çà et là des coins d'italianisme fâcheux, tel avant tout le duo d'Hélène et Faust dans la Nuit du Sabbat classique, mais le duo précédent de Faust et Marguerite, de non moins nationale essence, le rachète surabondamment. On ne peut méconnaître non plus que Boïto ne se décèle, au fond, plus peut être littérateur que musicien ; que son emploi de thèmes conducteurs à la Wagner n'aboutisse guère qu'à un « rappel de motifs » tout extérieur ; bref que la musique de *Méphistophélès* ne trahisse quelque peu un semblant d'amateurisme inhérent, au surplus, à la superficialité italienne. On mesure souvent aisément la distance entre ce que rêva le poète et ce que le musicien réalisa. Néanmoins, les recherches

harmoniques, originales et assez inopinées pour le temps, y abondent. Certes, cela n'est pas profond, quoique pourtant bien davantage qu'il n'est, depuis on n'ose dire quand, coutume au delà des Alpes. Il n'y manque pas de clinquant, de panache, mais, sous cette « italianité » débordante, transparait un souci constant de la vérité d'expression. L'inspiration, fréquemment, est d'une poésie pénétrante. Enfin, le traduisant musicalement selon son tempérament national, le poète a compris le chef-d'œuvre de Goethe. Auprès de ce qu'en fit Boïto, le livret de Gounod est du Guignol inepte. *Méphistophélès* est une œuvre de bonne foi d'un artiste intelligent et probe. Il convient d'en rendre à sa mémoire un hommage trop rare à décerner à ses compatriotes. Et cet artiste, en outre, était modeste. Il travailla sa vie durant à un *Néron* qu'il refusa de publier, exemple peu commun d'une implacable autocritique. Il serait intéressant cependant de connaître cet ouvrage. Il est certain que Boïto, librettiste d'*Othello* et de *Falstaff*, contribua à l'évolution de Verdi de l'opéra au drame lyrique. L'analogie de la mort de Marguerite ici et de celle de Desdémone dans *Othello* laisseraient volontiers soupçonner aussi quelque influence musicale qu'on aimerait à vérifier avec *Néron*. MM. Gheusi et Deval ont adroitement monté *Méphistophélès*; la vaporeuse fantasmagorie de la Nuit du Sabbat classique en récolta une ovation. M. Vanni Marcoux déploya sa magistrale autorité habituelle et on applaudit de M^{lle} Edith Mason une voix admirable. Mais où, diable ! les directeurs du Vaudeville-Lyrique ont-ils donc déniché le ténor Sardini, qui, affligé d'un facies de polichinelle enrhumé, a chanté comme une seringue et joué comme un cornichon ?

§

Que les embarras de notre Opéra insuffisamment subventionné n'aient point empêché son directeur de monter deux spectacles nouveaux, c'est de la part de M. Rouché un acte d'héroïsme véritable, encore que financier. En effet, les recettes ne parvenant dorénavant à couvrir les frais quotidiens d'exploitation courante, que seulement quand le maximum est atteint, ce qui n'advient pas tous les jours, il en résulte que le prix de tout ce qu'on nous sert de neuf sort sans compensation de la poche directoriale. Quelque stoïcisme où sa situation de fortune puisse induire à cet égard M. Rouché, on en est d'autant plus surpris qu'il ait voué

la moitié de ce conscient sacrifice à la résurrection d'un vieux ballet de Léo Delibes, dont un tutélaire incendie du magasin des décors avait purgé le répertoire. L'existence de tout temps onéreuse de notre première scène lyrique ne peut se justifier que par la diffusion d'une culture artistique. Ce serait galvauder le mot art que d'en oser la plus minime application à une production de cet acabit. La partition de *Sylvia* est de la pire musique de salon, oiseuse, pommadée, bête, d'un néant à dormir debout. Elle fit florès en 1876 dans les couvents, où on disait les vers en changeant « amour » en « tambour ». Sauvante depuis deux ou trois morceaux du désastre, les musiques militaires en ravissaient l'âme des midinettes qui trouvaient ça « joliment joli », tandis que les maîtresses de piano en infligeaient la scie aux invités des mamans de leurs élèves. N'était-ce point assez, sinon trop ? M. Rouché pense-t-il sérieusement attirer aujourd'hui chez soi les mélomanes avec *Sylvia* ? Et, si ce n'est à eux, pour lesquels est fait l'Opéra, à qui s'adresse cette reprise ? Aux abonnés ? Mais chacun sait que la musique est le cadet de leurs soucis ou, pour le moins, que leur « abonnement » ne s'y rattache que par la destination du monument où les affaires, le plaisir ou la mondanité les rassemble. Ils y entendraient n'importe quoi, même des chefs-d'œuvre. J'ouïs en la circonstance prétexter du devoir pour notre Opéra de perpétuer « nos classiques du ballet ». Mais que peut-il et put-il bien jamais y avoir dans *Sylvia* de « classique », ô mânes de Lully, de Rameau, de Vestris ? Ce n'est sûrement pas la camelote musicale. Il serait admissible que ce fût la danse, dont on prétendit conserver les transformations et l'histoire avec, ici, les évolutions et les « pas » inventés jadis par Mérante. Mais le nom de M. Staats sur l'affiche était bien superflu pour nous convaincre qu'il chambarda de sa façon la chorégraphie originale. Reste donc l'argument de M. Jules Barbier, de quoi la niaiserie s'avère certes à souhait « classique » en la spécialité. C'est peu. Il pourrait rester autre chose, à savoir l'authentique aspect manifestant le goût, le « style » contemporains. M. Rouché, qui nous restitua inoubliablement le *Castor et Pollux* de Rameau dans son ambiance xviii^e, en eût pu pareillement agir envers cette *Sylvia* ou la *Nymphe de Diane* que vit naître l'année 1876. Sans doute estima-t-il inutile de nous démontrer par le fait à quel degré piteux le jeu n'en valait pas la chandelle, et il

se résolut au paradoxe d'encadrer cette parodie pseudo-mythologique de décors commandés à M. Maxime Dethomas, dont l'harmonieuse et pure grécité faisaient cruellement ressortir la misère de la sotte caricature. Et on en regrette doublement le temps, l'art, les efforts et l'argent gaspillés pour un objet indigne au détriment de tant d'emplois meilleurs et à la portée de la main. A la répétition générale, *Sylvia* était accompagnée des *Goyescas* d'Enrique Granados. M. Rouché, qui reçut cet ouvrage au commencement de 1914, avait autorisé l'auteur à le faire jouer pendant la guerre en Amérique. Le succès n'y répondit point à l'attente de Granados, lequel se proposait, paraît-il, de retoucher sa partition lorsque, précisément à son retour en Europe, il périt dans le torpillage du *Sassex*. Ces *Goyescas* sont une adaptation de charmantes pièces pour le piano d'un espagnolisme schubertien, inspirées de Goya, d'où leur titre. On éprouve à l'audition de cette œuvre au théâtre une impression confuse et déroutante. On retrouve bien tout d'abord la gracieuse musique des compositions originales, mais on est envahi peu à peu par un sentiment de fatigue et d'ennui péremptoire. Est-ce l'orchestration, d'une extrême faiblesse, qui éteint leur couleur, en émousse la verve, affadit leur saveur et étend sur le tout le gris et lourd manteau de la monotonie ? Ne serait-ce pas que ces menus morceaux ne contiennent point la substance idoine à la métamorphose ambitieuse à laquelle les voulut soumettre leur auteur ? S'il est plausible qu'un bon sonnet puisse valoir un long poème, une douzaine de sonnets bout à bout feraient malaisément sans doute une excellente tragédie. Les *Goyescas* de l'Opéra s'intitulent d'ailleurs « scènes lyriques » et peut-être Granados eût-il dû se contenter d'en confectionner un ballet avec chœurs. Le drame qui s'y mêle ou, mieux, s'y superpose, fruste, succinct, d'une psychologie « véristement » brutale, leur nuit plutôt qu'il ne les sert. La troisième, en particulier, est d'un artificiel languissant et d'une maladresse pénibles. Il est vrai que M^{lle} Chenal y regarde mourir son amant en pensant ostensiblement à autre chose. Ce dernier tableau, au surplus, nous fournit, sur les mœurs transpyréniennes aux confins des deux siècles passés, un enseignement curieux à l'égard duquel il paraît difficile de récuser la compétence autochtone de l'auteur. C'est naturellement dans un parc, et par une belle nuit d'été, que les deux amoureux échangent serments et doux bai-

sers, mais dans une partie de ce parc qui n'est séparée que par une grille monumentale et à barreaux très espacés d'une rue où tous les passants les peuvent contempler s'enlacer et s'étreindre, sur un banc de pierre, à tout juste six pas du trottoir. Les gens qui prétendent que nos voisins clostraient alors leurs filles, leurs femmes et leurs maîtresses, feront bien de mieux s'informer. Notre Opéra a élaboré pour ces *Goyescas* un spectacle merveilleux capable à soi tout seul de leur assurer un durable succès. Les décors de MM. Zuloaga et Dethomas sont de superbes œuvres d'art. M. Jacques Rouché, dans les costumes, étala aux regards éblouis les trésors d'une érudition somptuaire inépuisable et du goût le plus sûr. A trois semaines de là, l'Opéra donnait, « au bénéfice des associations agricoles des Ardennes dévastées », un grand **Concert de Musique Espagnole**, où *Iberia* d'Albeniz éclipsa tout le reste, même la *Nuit dans les Jardins d'Espagne* de M. Manuel de Falla, duquel on se rappelle la savoureuse et éphémère *Vie brève* sacrifiée par notre Opéra-Comique au Moloch « vériste » insatiable. Outre quelques compositions de Granados, les noms de MM. Conrado del Campo, J. Guridi, T. Breton et J. Turina attestaient la formation, au delà des Pyrénées, d'une jeune école symphonique honorable, effervescente et pittoresque, qui gagnerait beaucoup à se soustraire à l'influence aujourd'hui tardigrade de notre d'indyste *Schola*. Cette cérémonie fut, d'autre part, une espèce de petit scandale : la salle était vide aux trois quarts et les premières loges béaient désertes. Les Ardennes dévastées connaissent mal nos nouveaux riches. Que n'ont-elles organisé un tango ?

MEMENTO. — Cet article était écrit quand les journaux ont annoncé la fin du Vaudeville-Lyrique, « écrasé par les frais », déclaraient les intéressés, et par « la difficulté de se créer un répertoire ». C'est dommage. MM. Gheusi et Deval avaient pourtant la partie belle pour encaisser de magnifiques recettes. Pourquoi, au lieu de *Cléopâtre* et de *Tarass-Boulba*, n'ont-ils pas tout bonnement joué du Wagner ? M. Henry Russel prouva jadis, au Théâtre des Champs-Élysées, qu'une scène rien moins que vaste et des décors appropriés permettaient de monter fort bien *Tristan*, *Parsifal* et jusqu'aux *Maîtres-Chanteurs*, plus facilement même que *Lohengrin* et *Tannhaeuser*. Pourquoi MM. Gheusi et Deval n'ont-ils point essayé ? Ils eussent refusé du monde.

JEAN MARNOLD.