

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, comédie lyrique de M. Georges Docquois d'après le roman d'Anatole France, musique de M. Charles Levadé. — BALLETTS RUSSES : *La Boutique fantasque*, musique de Rossini ; *Le Tricorne enchanté*, musique de M. Manuel de Falla ; *Le Rossignol*, de M. Igor Strawinsky.

Il est depuis longtemps trop évident qu'on devrait faire une loi pour la protection des chefs-d'œuvre contre les librettistes. On ne se serait guère attendu à ce qu'il les fallût défendre aussi contre leurs propres auteurs eux-mêmes, et surtout à trouver parmi ces délinquants le plus grand écrivain et l'un des plus profonds esprits qu'ait produits notre doux pays, dont il porte et glorifie le nom. Cet exquis et âpre penseur, qui changea le brutal « Ecrasons l'infâme » en un « Etalons l'absurde » implacable et subtilement corrosif, est plus cruel que le vieux Saturne qui dévorait ses enfants par précaution. C'est sans nécessité plausible qu'il abandonne et livre aux bêtes les fruits délicieux de son génie. Après *Thaïs* et *le Jongleur de Notre-Dame*, voici la **Rôtisserie de la Reine Pédauque** étendue à son tour sur la claie auprès de quoi le lit de Procuste, le gril de Saint-Laurent et le bûcher des veuves du Malabar seraient mols matelas de plume. M. Georges Docquois, qui assumait le rôle du tortionnaire, jouit vraisemblablement d'une intrépidité héroïque. Nul doute que, si son âge lui permit de se battre à la guerre, il n'ait réintégré ses foyers chamarré de rubans zébrés de palmes et constellés d'étoiles. Un coutelas entre les dents, tel un nettoyeur de tranchées ou un bolchewik authentique, il se précipita sur le gracieux chef-d'œuvre et, saisissant son fer d'un poing féroce, dépeça la fantasque aventure, l'étripa, la vida de moelle et de rognons, pour en confectionner un inepte mélange de pantins ahuris et de poulets qu'on mange, arrosés d'un pinard baptisé « malvoisie » pour fournir amplement la rime à « ambroisie ». Car ce M. Docquois ne se contenta point d'éventrer, de décerveler, de tailler, de rogner, de recoudre et rabiboher, d'amalgamer en un butor sinistre l'alchimiste rêveur Astarac et le Juif assassin Mosaïde, de métamorphoser Maître Jérôme Coignard en un raseur lugubre et Jacques Tournebroche, son élève, en idiot, il versificota et rimajilla allègrement la prose harmonieuse, en tira des quatrains de papillote au chocolat, des distiques idoines au mirliton rostandrien et à la

lyre bergerate, sans préjudice de couplets moulés selon le gabarit du plus pur librettisme :

Au lieu de peiner ainsi sans arrêt,
O Reine Pédaqua, auprès de ta flamme,
Que j'aimerais mieux, en ce cabaret
Du Petit Bacchus, me rafraîchir l'âme!

Ah ! l'admirable manuscrit !
C'est la merveille des merveilles !
Quel délice pour mon esprit !
Je veux lui consacrer mes veilles.

Où vous promenez-vous ? — Sur les bords de la Seine.
— C'est une promenade saine...

Holà ! qui heurte ainsi de cette main rustaude ?..
Ciel ! Monsieur de la Guéritaude !

Les chansons que chaque jour
Je chante sur les routes
Ces chansons-là sont toutes
De morues chansons d'amour.
Dans toutes, un cœur d'amante,
Dans toutes, un cœur d'amant
A tout moment
S'y lamente
Et s'y tourmente
Tristement.

Certaines de ces perles atteignirent, à la vérité, jusqu'aux rates de l'auditoire et les désopilèrent discrètement, sans toutefois que ce public de générale ait paru quelque peu troublé par un aussi grossier tripatouillage. Il lui fit, au contraire, un vif succès, pour vitupère et pénitence de celui qui l'autorisa. M. Charles Levadé, qui ne recula point devant la muse docquoisine, naquit en 1869 et remporta le Prix de Rome juste trente ans après, à la limite. Sa partition prolixe, pléthorique atteste la possession familière de ce qui peut s'apprendre à l'école et s'emprunter ailleurs, mais chez ses aînés. Le musicien, en l'écrivant, fut ostensiblement hanté par *Ascanio* et les *Maîtres Chanteurs*, qui sont un peu lointains modèles et non moins périmés l'un que l'autre s'ils n'imitent qu'à un pastiche tardigrade assez enfantin, où les souvenirs s'enchevêtrent. Sa mémoire complaisante et meublée l'induit insidieusement en des reminiscences d'une fidélité parfois coïna-

cidente à tous égards, englobant la forme et le fond. C'est ainsi que le leitmotif du cabaliste aux mandragores reproduit textuellement le thème du magicien Conrad de *Feuersnot*. Outre Wagner, MM. Saint-Saëns et Richard Strauss, on rencontre aussi Massenet, on croit frôler Xavier Leroux, entre autres ombres moins illustres. On cherche vainement quelque Levadé péremptoire. Au demeurant, œuvre honorable, d'une sincérité dont la candeur désarme, et tout de même infiniment supérieure à l'amphigouri qu'elle illustre ; ce qui n'était pas difficile.

§

Les *Ballets russes* sont revenus nous offrir les spectacles sensationnels auxquels ils nous ont habitués, et les grèves qui les entrecoupèrent n'en ont pas, par bonheur, entravé le succès. On fit, paraît-il, certains soirs, des recettes de plus de cent mille francs ; précieuse aubaine pour notre Opéra national et insuffisamment subventionné qui avait eu la bonne idée, en l'occurrence, de s'associer avec M. de Diaghilew pour cette opération lucrative. Tout en se réjouissant cordialement de ces brillants résultats, on ne peut s'empêcher de regretter qu'aucun musicien français n'ait été appelé à en profiter quelque peu auprès de confrères italiens, espagnols et russes ; ce qui semblait pourtant tout indiqué de la part d'une troupe étrangère en tournée, hôte de notre première scène lyrique, et détenant dans son répertoire, en toute propriété, une œuvre de la valeur de *Daphnis et Chloé* que nous ne pouvons entendre au théâtre que quand il plaît à M. de Diaghilew, ce qui n'arrive pas souvent. Espérons que cela sera pour la visite que les Ballets russes nous annoncent en mai prochain. Des trois nouveautés qu'ils nous octroyèrent cette fois, je ne pus assister à la **Boutique fantasque** que tardivement et d'une place où j'entendais sans rien voir. A ce propos, j'oserai suggérer que, lorsque l'affluence du public l'oblige à restreindre les services à la critique indépendante, il serait excellent que l'administration de notre Opéra en prévint à temps les intéressés par une communication à la presse, de sorte qu'il leur soit possible de se payer un fauteuil au bureau, afin d'informer leurs lecteurs, au lieu, comme il m'advint, d'attendre inutilement sous l'orme d'une promesse aimable, mais envolée sans doute dans la bourrasque de la Grange-aux-Belles. Je ne saurais donc parler des décors et costumes de M. Derain que par ouï-dire et j'en suis

fort marri, car on m'en a dit le plus grand bien. La musique « de Rossini », provenant d'un mystérieux « manuscrit découvert à Londres », est charmante. Si c'était par hasard un pastiche, il est merveilleusement réussi et celui qui y adapta cette orchestration fine et pimpante connaît son *Barbier* dans les coins. **Le Tricorne enchanté** régalaît tout d'abord les regards par un savoureux décor de M. Picasso, dont le cubisme intransigeant s'y semble être laissé sensuellement amadouer par les blandices de « la couleur » anathème et l'harmonie de nuances délicates. L'importante partition de M. Manuel de Falla est d'un espagnolisme pittoresque et verveux intimement lié à l'amusante pantomime, et qui m'avait beaucoup séduit à première audition. Après une seconde en aveugle, la vérité m'oblige à confesser qu'il ne gagne pas à en être séparé. Réentendue ainsi comme au concert, la musique déçoit et lasse par son « nationalisme » étroit. Les rythmes stéréotypés de danse et les mélismes inhérents y annihilent à bien peu près la personnalité du compositeur, la masquent à tout le moins d'un visage postiche, collectif et désormais tellement exploité qu'il en devint banal. Il est vrai qu'il s'agit d'un ballet espagnol où tout ceci s'imposait nécessairement à un musicien espagnol. Celui-ci toutefois aurait pu s'évertuer à en renouveler la substance purement musicale. Mais on fut bien forcé de se convaincre que M. de Falla n'a pas évolué harmoniquement depuis *la Vie brève*, qui reste ce qu'il fit de meilleur. A cet égard autant que pour le jeu des sonorités orchestrales, *le Tricorne enchanté* marquerait plutôt quelques pas en arrière. Ce ballet n'en forme pas moins un spectacle, non seulement réjouissant à la vue, mais d'une haute qualité artistique. La chorégraphie, où le tremoussement perpétuel miassinien s'avère ici fort pertinent, est d'une originalité rare. Les gambades du vieux seigneur paillard et ankylosé sont d'une clownerie magistrale et, après le classicisme hiératique des pointes et enlèvements de *Sylphides*, il était piquant d'admirer, dans la trivialité picaresque, l'immuable et suprême virtuosité de la Karsawina. La nouvelle version du **Ros-signol** constituait l'attrait capital de ces séances. M. Igor Strawinsky a profondément modifié sa partition. Il en retrancha tout d'abord le premier tableau très antérieur aux deux autres, et qui détonnait assez malencontreusement auprès d'eux, et il fonda ceux-ci en un seul. Enfin il supprima totalement le poème

et toutes voix, soli ou chœurs, réduisant ainsi son ouvrage à l'état de ballet tout cru : dénouement conforme d'ailleurs au goût depuis longtemps affiché et aux dernières théories de M. Stravinsky, qui estime que l'opéra, le drame lyrique et leurs succédanés sont dorénavant de vieilles lunes, des genres bâtards, vermoulus et caducs. L'opinion est soutenable, et je crois bien me souvenir de l'avoir exposée moi-même ici, avec arguments à l'appui, il y aura bientôt quelque vingt ans. La vie est courte. Il est de fait que tous les arts, à leur origine, dénoncent l'influence de velléités subjectives, eurent un but autre que soi-même, en tant que moyens d'expression ou de symbole, et la beauté de la tragédie hellénique justifierait suffisamment, en somme, leur collaboration solidaire à une fin commune. Mais, à mesure de leur évolution respective dans le sens d'une autonomie particulière, les arts divers tendent à s'isoler peu à peu, et la complexité croissante de leurs combinaisons spécifiques rend leur union de plus en plus aléatoire, factice, hybride ou hétérogène. C'est évidemment le cas de l'alliance de la parole et du son, qui, dans la poésie grecque primitive, était essentielle. Mais de quel droit s'arrêter là ? L'alliance du son et du geste, tout aussi légitime en principe, apparaît tout aussi spécieuse, ne comporte pas moins une part d'abdication réciproque, de subordination éventuelle, surtout lorsque la mimique et la danse ont mission de figurer une action dramatique. L'absolu musical ne saurait être que la « musique pure », sans sujet, sans prétexte, sans autre but que soi, sans même intention d'émouvoir, sinon spécifiquement, c'est-à-dire par la production d'un émoi strictement, exclusivement esthétique ; ce qui exclut *a priori* le théâtre, son domaine décoratif, passionnel et, redoutait Goethe, pathologique. En rayant de son œuvre les mots qui traduisaient la touchante légende, M. Strawinsky a transmué celle-ci en un argument de ballet. Le bénéfice qui s'ensuivrait n'est pas plus apparent pour la musique que pour le drame. Grâce à la « chinoiserie » de l'ambiance, secondée par le frétillement névrosé cher à M. Massine, l'ensemble en subit une sorte de travestissement *a la burlesca*. L'action s'y effigie en simulacres énigmatiques et plutôt caricaturaux, quoique divertissants. Serait-il moins conventionnel et factice de faire danser un rossignol que de lui faire chanter des phrases ? C'est, à coup sûr, plus ridicule et tout l'art de la Karsawina ne parvint

pas à en pallier la gêne. La musique, déracinée de l'humus psycho-symbolique qui l'engendra, s'y dessèche pour des causes spécifiques inéluctables. M. Strawinsky a apporté dans son orchestration des changements dont la piètre acoustique de notre Opéra ne permet guère de contrôler les effets de netteté et précision qu'il vante. Mais, en renonçant à la voix humaine, il s'est privé d'un instrument que nul autre ne saurait suppléer. Il confia à la flûte les vocalises et les chants du rossignol, d'où d'abord la disparition de *portamenti* pathétiques. Mais, en outre, la flûte est l'un des instruments les moins expressifs de l'orchestre et dont on se fatigue le plus vite, comme en témoigne un adage opinant « qu'il n'y a rien de pire qu'un solo de flûte, sinon un duo de flûtes ». La raison en est la pauvreté de son timbre en harmoniques, qui a pour autre conséquence que la flûte semble résonner une octave plus bas qu'elle n'est écrite. Au lieu de la précision désirée, l'impression éprouvée est terne, équivoque et frigide. On n'ignore ou ne méprise pas impunément les lois d'un phénomène objectif et la nature physique de la matière première de son art. En résumé, si la marche royale y demeure une manière de petit chef-d'œuvre, cette transformation du *Rossignol* ne paraît pas heureuse. Elle a tout l'air d'avoir été dictée par un accès de systématisation volontaire et, partant, fâcheusement arbitraire, car tout est objectivement déterminé et, selon le mot profond de Condillac dans *la Langue des Calculs*, « plus nous nous jugeons maîtres du choix, plus nous choisissons arbitrairement, et nous en choisissons plus mal ». L'instinct seul, « l'intuition » sensorielle, cauchemar de M. Benda, est infailible. Il semble bien que l'immense talent de M. Strawinsky soit de plus en plus dominé par l'esprit de système. Après le Ravel de *Miroirs*, le Richard Strauss de *Salomé* et du *Cavalier à la Rose* et le Schönberg de *Pierrot lunaire*, il usa de l'appogiature non résolue, mais il le fit avec un parti pris systématique, une outrance de démolisseur, qui trop souvent l'illusionnent lui-même. Son souci d'écarter, de proscrire toutes aggrégations plus ou moins « consonnantes » l'induit à tout bonnement les déguiser par un faux nez sans s'en apercevoir. Par exemple, entre d'innombrables, dans *le Sacre du Printemps* (p. 47, mesure 1), voulant superposer à l'accord de *ré* mineur ses appoggiatures de seconde

supérieures, il avait le choix entre l'accord de *ré* # mineur et celui de *mi* ♭ mineur, dont le son à l'oreille est identique, et il pouvait noter, pour leur renversement de quarte et sixte, soit *la* # — *ré* # — *Fa* # — *la* #, soit *si* ♭ — *mi* ♭ — *Sol* ♭ — *si* ♭. Au lieu de cela, il écrit *si* ♭ — *ré* # — *Fa* # — *si* ♭, ce qui revient au même que s'il lui prenait fantaisie, devant choisir entre « funérailles » et « obsèques », d'écrire « funsèques » ou « obérailles ». Pareillement, dans *le Rossignol* (p. 49, mesure 11 de l'ancienne partition piano et chant,) ayant affaire à l'accord de onzième naturelle, innové dans *Tristan* par Wagner et d'emploi courant aujourd'hui, au lieu de mettre, en logique puérile et honnête, *Fa* — *Do* — *Fa* — *la* — **Mi** ♭ — *Sol* — *si*, il écrit *Mi* # — *Do* — *Mi* # — *la* — **Ré** # — *Sol* — *si*, ce qui, musicalement, est à la fois du charabia et de la poudre aux yeux. Mais poudre aux yeux dont lui-même se leurre. Il est infiniment probable que l'inimitié de M. Strawinsky pour le drame lyrique découle inconsciemment de l'impuissance de son inspiration à courte haleine, morcelée en motifs de une ou deux mesures, à en mener à bien la tâche, mais sa sincérité parfaite est incontestable. Proclamé novateur, il théorise désormais, condamne ce dont il est incapable, ce qu'il sent vaguement lui être inaccessible, fabrique une esthétique à sa mesure, prisonnier peu à peu des syllogismes qu'il invente, et c'est ainsi qu'il abîma son *Rossignol*. Et c'est aussi pourquoi il semble dirigé et de plus en plus confiné dans une voie qui va se rétrécissant tous les jours davantage. Il n'est pas niable que M. Strawinsky n'ait inauguré maintes combinaisons sonores neuves et savoureuses. Mais le propre de la surprise est, par essence et définition, de ne pouvoir se répéter. Si inattendus qu'aient été ses moyens, il ne le sont plus la seconde fois, et bientôt on s'y accoutume; alors il ne subsiste plus que l'intérêt de ce qu'en fit l'artiste. J'émis, il n'y a guère, ici, le souhait que M. Strawinsky ou les jeunes musiciens qui reçoivent son influence en créassent quelque ouvrage analogue à *Tristan*. J'ai su depuis, de la bouche même de M. Strawinsky, que ce vœu l'avait fort choqué, car c'était là précisément « ce qu'il ne voulait pas faire ». On craint de trop commodément se l'expliquer. Je songeais, en parlant ainsi, non certes à un pastiche oiseux, mais à une œuvre d'envergure, de souffle et de puissance pour si peu que ce soit comparable. On l'attend toujours, autant de M. Strawinsky que

des autres. Un concert, récemment consacré à ses compositions par M. Delgrange, le montrait au contraire s'éparpillant en menues pièces, méticuleusement fouillées et figuolées, mais tournant au bibelot de dessus de cheminée, versant avec prédilection dans le baroque et dans la farce. Depuis *le Sacre du Printemps* et *le Rossignol*, l'art de M. Strawinsky trahit toujours plus manifestement cette tendance volontaire qui paraît se généraliser à sa suite et dont nous examinerons la prochaine fois certains effets. M. Matisse encadra le nouveau *Rossignol* d'un décor fort joli, encore qu'économique et d'un simplisme rappelant les boîtes à marrons glacés des confiseurs.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition de la Société moderne (galerie Durand-Ruel). — Exposition du Premier Groupe (galerie Druet). — Exposition André Lhote (galerie Druet). — Exposition Jean Chailié (galerie Joyant). — De Damas au Caire, exposition d'aquarelles de M. Jean Touchet (galerie Devambez). — Exposition Stelly-Desmoulins (au Tableau d'Art). — Exposition Quelvée (galerie Druet). — Exposition Robert Mortier (galerie Sauvage).

La **Société Moderne**, groupe d'artistes de talent sage et hardi, expose chez Durand-Ruel un ensemble remarquable. MM. Suréda et Gaudissart confrontent sur le même panneau leurs visions d'Afrique. M. Gaudissart peint des Ouled-Naïl ou des femmes de Bou-Saada vaquant à leur toilette en un recueillement quasi-mystique. La composition d'un teint d'Europe, blanc égayé de rose vif aux pommettes, se compose sur leurs teints basanés par des gestes hiératiques sinon religieux ; ce sont des idoles violemment enluminées ; quelque chose du fatalisme oriental apparaît dans leurs effigies ; elles sont les descendantes des courtisanes sacrées de la légende africaine.

M. André Suréda transcrit dans des gouaches d'une admirable harmonie de tons rares la vie anecdotique du Moghreb et des aspects pittoresques de la vie des femmes arabes en Oranie. Des fumeuses en veste de soie brodée poursuivent en silence leur rêverie monotone ; des fillettes portent des corbeilles d'oranges dans le clair oasis ; des femmes vont chercher de l'eau à la source ; c'est un clair miroir d'un tous les jours diapré, heureux, indolent. Quelques silhouettes de vieilles fortement accusées, presque tragiques d'être desséchées, contrastent avec les visions de jeu-