

Epstein. — La fin du traité de M. Charles Henry sur « La lumière, la couleur et la forme ».

*Le Progrès civique* (16 juillet) : « Une enquête de la Fédération syndicale internationale en Haute-Silésie », par Léon Jouhaux.

*France et Monde* (15 juillet) : « Le miracle français », par M. Pierre Mille.

*L'Europe nouvelle* (16 juillet) : « Quatre pages de reproduction d'affiches de propagande bolchévique apportées à Londres par Krasine », dont : un appel au travail dans le bassin du Donetz ; une série d'images pour convaincre les paysans que leur intérêt est de ravitailler en pain l'armée rouge ; une image annonçant le triomphe universel du communisme et une autre, s'adressant aux ouvriers des ports et tirée d'une série recommandant la mise en valeur des richesses industrielles.

*La Revue Mondiale* (15 juillet) : « Le Fisc français contre l'industrie nationale », par M. R. Andigné. — « La marée à travers les âges », par M. G. Lebas.

*Revue bleue* (16 juillet) : M. Ch. Lallemand : « La crise actuelle des relations franco-anglaises. »

*L'Opinion* (16 juillet) : M. E. Delage : « Notre marine marchande. » — M. E. Marsan : « La Fontaine et Château-Thierry. »

*L'Amour de l'Art* (juillet) : Fragonard, Bourdelle, Picasso.

CHARLES-HENRY HIRSCH.

### MUSIQUE

OPÉRA-NATIONAL : *les Troyens* d'Hector Berlioz ; *Daphnis et Chloé* de M. Maurice Ravel. — BALLETS-RUSSES : *Chout* de M. Serge Prokofieff.

Il faut le reconnaître : on travaille à l'Opéra depuis quelque temps. Les spectacles nouveaux s'y succèdent avec une vélocité à quoi on ne fut jamais beaucoup accoutumé en cet édifice. Certes, on y travaille, à l'Opéra, mais peut-être y travaille-t-on quelque peu à côté, du moins si ce labeur doit avoir actuellement pour objet capital la reconstitution d'un répertoire. La reprise des chefs-d'œuvre wagnériens répondait sans conteste admirablement à ce but. Encore qu'on nous les rende avec leurs vieux décors et l'inénarrable mise en scène due au génie de feu Pedro Gailhard, sa réalisation ne déconcerte pas moins par sa lenteur que par la façon dont on s'y prend. Pourquoi d'abord *la Walkyrie* et *Siegfried* ? Sans doute parce que ces deux ouvrages ne comportent point les chœurs copieux d'ailleurs. Mais, ainsi que *le Crépuscule*, *Tristan* n'en exige guère davantage, et deux troupes étrangères nous sont venues prouver, au Théâtre des Champs-Élysées,

que rien n'est plus facile à monter, même en voyage. Et, entre parenthèses, il est assez troublant de constater que les choristes de *Tannhaeuser*, de *Lohengrin* et des *Maîtres-Chanteurs* aient si totalement oublié leurs parties, qu'il les leur faille réapprendre tout comme s'ils ne les avaient jamais chantées. On s'interrompt pour *Antar*, voué d'avance à un inéluctable oubli. Et on continua par **les Troyens**. A coup sûr, on peut estimer que *les Troyens* aient leur place à priori marquée au répertoire de notre Opéra-National. On pourrait soutenir au même titre qu'*Agésilas* ou *Attila* dussent nécessairement appartenir à celui de la Comédie-Française ; mais sans doute après *Phèdre*, *Don Juan*, *Tartufe*, *le Barbier*, *le Cid* et le reste, c'est-à-dire après tout ce dont l'équivalent brille par son absence au répertoire de notre première scène musicale. Les « classiques » de l'art dramatico-lyrique s'étagent de Monteverdi à Wagner, en passant par Lulli, Rameau, Gluck, Mozart, Méhul, Weber et le Rossini de *Guillaume Tell*. Si notre Opéra possédait un fonds de répertoire exploité composé des principaux chefs-d'œuvre de ces maîtres, on concevrait alors qu'il songeât aux *Troyens*, et cela, non pas peut-être tant pour *les Troyens* eux-mêmes qu'à cause du nom de Berlioz. Il serait vain de chercher à dissimuler à quel point l'audition de cet ouvrage est pénible. Me défiant de ma prime impression à la répétition générale, j'y retournai après avoir relu deux fois la partition. J'en revins consterné, et la froideur du public sans parti pris des représentations ordinaires attestait combien furent téméraires et sont aventurées les lourdes dépenses risquées pour cette exhumation. Car *les Troyens* ne se maintinrent jamais au répertoire. S'ils ont certes le droit d'y être, — et il est excellent qu'ils y soient, — ils ne lui peuvent procurer qu'un appoint éphémère, intermittent et rare, en manière quasiment d'hommage à l'une des plus attachantes figures de notre art musical. A l'heure où notre Opéra se débat au milieu de difficultés qui ne sont un secret pour personne, cet hommage était peut-être au moins prématuré. Il serait ridicule et absurde de juger *les Troyens* à la mesure des œuvres wagnériennes. Non seulement Berlioz ne connut pas grand'chose de Wagner, parce qu'il ne voulut point, mais il en méconnut le peu qu'il dut connaître. De dix ans l'aîné d'un rival auquel il préférerait Littolf, il était d'un autre âge, d'une autre époque, et plongeait même assez avant, par les racines de son éducation d'adoles-

cent, jusque dans un xviii<sup>e</sup> siècle périmé. On peut s'en expliquer d'abord le choix de son sujet, son enthousiasme anachronique pour un illustre tradiment qui, dépouillé du charme éventuel de la langue virgilienne, est bien le plus puéril et rasant des poèmes épiques. On comprend moins, nonobstant, qu'il ait rédigé et signé le livret qu'il en perpétra. On en est aussi stupéfait qu'à l'égard de Zola qui, lui non plus, n'était pas un imbécile, et fournit cependant à la muse de M. Bruneau des laïus d'une idiotie super-pyramidale. L'écrivain, chez Berlioz, fut verveux, pétillant d'humour et d'un esprit souvent acerbe. On se demande par quel mystère ou quelle aberration il accoucha d'un texte dont le grandiloquent poncif atteint au pompiérisme d'un Lefranc de Pompignan, d'un Ducis et d'un Etienne de Jouy empilés, assaisonné de scribesqueries désarmantes. La caricature de la mythologie grecque ou latine était alors encore de mode, et même officiellement cultivée par notre Université; aussi, quoiqu'on ne se puisse tenir d'y rigoler un tantinet, on passerait sur ces Troyens palabrant couramment de « Vénus », de « Mars », de « Mercure », voire de « Cupidon », autant que sur cette fondatrice de Carthage, issue des Phéniciens sémites, invoquant un « Pluton propice ». Berlioz, au surplus, traduisait Virgile. Mais quand on aperçoit le « ministre » Narbal accourir effaré et lancer cet alexandrin : « J'ose à peine annoncer l'effroyable nouvelle ! » ; au spectacle des choristes chantant, face à la rampe, immobiles, les bras étendus : « Sur cette horde immonde d'Africains, marchons, marchons, Troyens et Tyriens » ; aux solennels quatrains de mirliton qu'égrènent sans broncher Chorèbe, Cassandre, Enée, Didon, « Anna soror », la rate doit céder, secouée du réflexe de ces commotions répétées, abdiquer tout respect et se désopiler. Et, si Berlioz traduit ainsi Virgile, il le trahit aussi plus gravement. Virgile avait glissé en dictant à Didon près de mourir le souhait « qu'un vengeur naisse de ses cendres ». Berlioz appuie en lui faisant nommer : « Annibal ! Annibal ! » et plus loin vaticiner : « Rome ! Rome immortelle ! » — ce qui devient tout bonnement cocasse. *Les Troyens* sont un ouvrage informe, disparaté, inexécutable au théâtre où il durerait huit heures. Jusqu'ici, pour la représentation, on le scindait en deux parties, du consentement forcé de Berlioz, qui résuma lui-même *la Prise de Troie* en un prologue aux *Troyens à Carthage*. Notre Opéra entreprit de

nous octroyer l'œuvre en son intégrité et dut à cette intention pratiquer de nombreuses coupures. Il ne réussit par là qu'à un déchiquetage arbitraire qui souligne l'incohésion ou, mieux, l'incohérence d'un drame sans unité, sans action, sans psychologie, où les lamentations de Cassandre sont obstinément solitaires et ses sinistres prophéties jalousement réservées à Chorèbe ; où le cas assez folichon de « Didon brûlant d'un long veuvage et chatouillée par Cupidon » serait un sujet de concours de derrière les fagots pour peintres candidats à la Villa Médicis ; où Enée, dans *la Prise, de Troie*, joue le plus insignifiant des rôles et, dans *les Troyens à Carthage*, un plutôt niais autant que mufle ; d'un drame fabriqué de tableaux enfantins, décousus, dispersés, sosies de ces gravures simplistes dont on parsème les manuels d'histoire ancienne pour écoles primaires. Aux prises avec un tel livret, la musique était mal lotie ; un génie purement musical en personne y eût été fort dépourvu et s'en fût détourné d'instinct. Pour, non pas seulement l'accepter, mais en choisir la fable et le confectionner, il fallait celui qu'on a surnommé « le moins musicien des musiciens » et qui le fut certes rarement aussi peu qu'ici. Au fond, à l'heure même où l'écrivit Berlioz, la partition des *Troyens* presque entière était déjà caduque. Précocement vieilli, aigri, malade, traversant une des périodes les plus agitées et décevantes de sa trépidante existence, l'impétueux romantique d'antan l'élabora par bribes, par lambeaux, obscurément conscient du déclin de ses forces, cherchant l'excitation et des modèles parmi les souvenirs de sa jeunesse ardente. Sans doute Berlioz pensa-t-il à Gluck en faisant *les Troyens*, et on ne manqua jamais de l'évoquer à leur propos. En réalité, rien n'est moins gluckiste que cet art ; rien n'en est même plus profondément le contraire. La révolution accomplie par le génie de Gluck au théâtre lyrique était d'ordre purement musical, et ce que l'histoire impartiale baptisa « l'opéra français » s'en écroula fatalement. Dans celui-ci, dans la « Tragédie mise en musique » de Lully, Rameau et consorts, la musique était la servante du drame ; un pseudo-lyrisme tout oratoire la subordonnait ancillaire au verbe du discours. L'inspiration de Gluck, comme après lui celle de Mozart, incarne un état d'âme, une situation, un sentiment ou caractère en une mélodie purement musicale autonome, indépendante en fait de ce qu'elle exprime pourtant

avec la plus incisive acuité, mais qui n'en est que le prétexte de quoi la suppression la laisse indemne et complète en soi. Les fastidieux airs à reprise des *Troyens* procèdent étroitement de l'antique « Tragédie mise en musique ». L'inspiration du musicien s'y attache aux paroles et ne va pas plus loin que les mots desquels elle apparaît inséparable sans se déceler aussitôt musicalement inexistante, et, comme ces mots ne sont que du verbiage inane et ces héros, des pantins en baudruche, là, autant que dans ce que Berlioz étiqueta « récitatif mesuré », il ne reste que l'enflure déclamatoire d'une phraséologie sonore oiseuse et, trop souvent, hélas ! soporifique. Si Berlioz repoussa la moindre influence wagnérienne, — et jusqu'au paradoxe de s'abstenir au théâtre du leit-motiv dont lui-même avait doté la symphonie, — il subit ici fâcheusement celle de Meyerbeer, comme en témoignent le chiqué du chœur sur la mort de Laocoon, la vulgarité de la *Marche troyenne*, le goût de l'effet mélodramatique, de l'effet pour l'effet où la musique galvaudée n'est que serve. La si vantée apparition d'Hector n'est pas autre chose. Cette descente par demi-tons, superposée à une kyrielle confuse et boursouflée d'accords quelconquissimes, ne s'atteste musicalement que de l'esbroufe. D'un bout à l'autre de l'ouvrage, l'amusicalité naturelle de Berlioz éclate, ahurit, désespère. La *Chasse royale* demeure à la scène le monstre que nous connûmes au concert. La plupart des ensembles choraux sont d'une platitude et vacuité invraisemblables, et le dernier, celui qui clôt brutalement le drame, couronne le tout de bêtise à couper au couteau. Dans ce désert, pourtant, il y a quelques oasis. Le génie de Berlioz git tout entier dans son inspiration mélodique toute nue, *monodique*, abstraction faite d'un usage spécifiquement musical auquel il est impuissant à l'employer, aussi bien que de l'harmonie postiche et gauche qu'il y adaptait laborieusement après coup. Certes la veine géniale ici s'est refroidie et amortie, mais non pas glacée ni tarie tout à fait. Sa lassitude a d'harmonieux regains. L'épisode d'Andromaque et son fils commence, à la vérité, comme un écho affaibli du début de la *Fantastique*, mais le motif weberien qui suit est d'une mélancolie savoureuse et le morceau d'une élégiaque eurythmie. La complainte du jeune matelot est charmante. Enfin, en dépit de la lourdeur et de l'impéritie polyphoniques, la sereine sobriété d'accent du célèbre *Septuor* suggère l'illusion

d'une pureté de style achevée, tandis que, dans le duo d'Enée et de Didon qui vient après, Berlioz semble hanté, à l'instar de M. Richard Strauss dans *le Cavalier à la Rose*, d'un délicieux duo de *la Flûte enchantée*. Tout ce tableau, d'ailleurs, y compris son prélude et le premier air de ballet, renferme le meilleur de l'œuvre. Il est dommage que la présentation de l'Opéra nous ait gâté précisément ces plus heureuses pages. Qui donc y eut l'idée baroque de confier le rôle muet d'Andromaque à une marcheuse du corps de ballet pour mimer la douleur de la veuve d'Hector en une sorte de danse du ventre disloquée aussi stupide que grotesque? N'y serait-il point possible d'insinuer au jeune Hylas qu'il est un petit matelot qui s'endort en chantant et non pas un ténor d'opéra banlieusard qui fignole des nuances et s'égosille pour, après un point d'orgue final, dégringoler visiblement de son perchoir et se hâter vers les coulisses angoissé de rater son train? Les décors peints sur une toile de fond ont quelques avantages, dont celui de l'économie, mais ils ont en revanche l'inconvénient de rétrécir parfois notablement la scène, si bien que, dans le poétique *Septuor*, le chœur, qui devrait être épars dans la nuit des jardins de Didon, est contraint d'arriver tout exprès s'aligner sur deux rangs derrière les protagonistes, et puis de s'en aller ensuite en partant du pied gauche, comme à l'école de compagnie, afin de permettre à Didon et Enée de se constater « enfin seuls ». Assurément *les Troyens* sont difficiles à mettre en scène. La maladresse du librettiste y égale celle du musicien. C'est plein de trous qu'on ne sait pas comment remplir, et l'acabit des discours et des exclamations y a de guignolesques conséquences. En somme, ce n'est pas absolument la faute de notre Opéra, s'il n'évita guère celles-ci qu'à l'entrée du cheval gigantesque, et le cortège, à cet endroit, lui mérite des compliments. On serait fort embarrassé d'en adresser aux interprètes, si disposé qu'on soit à excuser la gêne inhérente à la tâche qui leur est imposée. M. Franz paraît convaincu qu'un héros comme Enée doit gueuler du même fracas en parlant d'amour à sa maîtresse qu'en commandant à ses soldats. M<sup>lle</sup> Gozategui qui, à certains égards, s'avère une Litwine en herbe, est douée d'une très belle voix, mais semble promener au soleil de Carthage une température au-dessous de zéro. Quant aux autres, ils ont tous les droits à un charitable silence. L'orchestre joua de façon singulière :

il avait l'air vexé, d'une apathie grognonne. On dirait que plus ces messieurs sont payés cher et plus ça les embête d'avoir à travailler par-dessus le marché. Les décors de M. Piot eussent fait hurler Berlioz, et cependant c'est peut être eux qui, en cet an 1921, ont sauvé ces *Troyens* fossiles d'un effondrement immédiat. Quelques-uns sont superbes. Ils badigeonnent le poncif d'un étrange ou violent romanesque et fardent d'un simulacre de fougueuse verdeur l'œuvre sénile d'un génie épuisé, fourbu, bientôt inexorablement vidé. Le bûcher du dernier tableau, toutefois, appelle les plus fortes réserves. C'est un bloc énorme, mastoc, d'une hauteur démesurée, et rien n'est vraiment plus saugrenu que les évolutions à quoi sont condamnées Didon et sa fidèle Anna pour l'escalader par derrière au moyen d'une échelle ou bien d'un escalier invisible, mais indispensable. On regrette que, pour sa documentation, M. Piot n'ait point feuilleté par hasard « Les Œuvres de Virgile, traduites en françois par M. l'Abbé Des Fontaines » avec des figures en taille douce de Cochin, dont l'une lui eût inspiré des dimensions et un agencement plus favorables à l'action que cet amas de bois cubique et colossal. Un voisin, vraisemblablement de la partie, murmura dès le rideau levé : « Ça ne prendra jamais : les bûches sont trop serrées. » Et, en effet, notre Opéra ne tenta même pas d'embraser cet ininflammable bûcher, nous frustrant, parmi les fumées, de la vision du romain Capitole, lequel pourtant, surgi au milieu des choristes, n'aurait certes jamais été si bien gardé.

Il n'en faut pas moins, malgré tout, féliciter notre Opéra du dévouement de son geste pieux, mais on doit le louer plus encore d'avoir définitivement adopté dans son répertoire l'œuvre la plus considérable de M. Maurice Ravel. Il monta **Daphnis et Chloé** avec une sollicitude toute spéciale. On invita M. Fokine, qui fut à l'origine le collaborateur du musicien, à venir en régler pour nous une chorégraphie nouvelle, et notre corps de ballet, qui semblait ravi de l'aubaine, démontra avec élégance qu'il est capable d'autre chose que les godichonneries qu'incalculablement M. Staats. Les décors de M. Bakst sont fort beaux, mais, par malheur et grâce à l'impotente machinerie subventionnée, inaptes aux changements à vue qui sont ici de toute nécessité. Il s'ensuit, dans une partition essentiellement symphonique où tout se tient et où aucun raccord n'est admissible, deux interruptions

déplorables pendant lesquelles, toile baissée et lustre rallumé, le public, interdit d'abord, finit par causer tranquillement de ses petites affaires. Espérons que la mise au point annoncée s'effectuera pour la saison prochaine. En accueillant *Daphnis et Chloé* après *Adelaïde*, M. Rouché entre dans une voie qu'on aimerait qu'il suive jusqu'au bout. Le répertoire de notre Opéra a grand besoin d'un nettoyage. Tout le fatras des Massenet, Delibes, Thomas, Meyerbeer en devrait disparaître à jamais, et la camelote des Bruneau, Février, Dupont, Paladilhe et confrères n'y avoir jamais figuré. Par contre, on rêverait d'un répertoire où *Salomé*, *le Cavalier à la Rose* et *la Femme sans Ombre*, *le Coq d'Or* et *Boris Godounoff* alterneraient avec *l'Idoménée* de Mozart, *l'Orphée* de Gluck et *l'Euryanthe* de Weber; où *Tristan*, *Castor et Pollux* et *Don Juan* auraient pour lendemain jusqu'à quelque ballet de MM. Darius Milhaud, Georges Auric ou Francis Poulenc, sans compter MM. Prokofieff et Honneger. Les chefs-d'œuvre du passé et le meilleur ou le plus hardi du présent, de quelque pays qu'il provienne, telle serait la substance idéale d'un répertoire digne de notre Opéra, — lequel n'est pas plus fait pour son personnel orchestral, choriste, machiniste ou chanteur que pour la digestion de ventres dorés primaires, mais dont l'onéreuse activité n'a d'autre justification et raison d'être que d'entretenir un foyer de véritable culture artistique. A cet égard, notre Opéra serait-il donc à perpète à la remorque des Ballets Russes, desquels il hérita *Daphnis et Chloé* et qui nous révélèrent *Boris* ?

M. de Diaghileff nous les a ramenés cette année pour une apparition subite et brève ; lui, toujours impassible, imperturbable, narguant les méchants pronostics ou canards de la presse, remplaçant en un tournemain les plus irremplaçables vedettes, apportant encore du nouveau et, dans ces représentations en bourrasque, réalisant entre deux trains une sorte de perfection névrosée qui enclôt une leçon et un exemple. Car cet homme est un magicien et on ne saurait lui vouer trop de reconnaissance pour l'influence féconde que son initiative inlassable exerça sur notre musique autant que sur notre art décoratif au théâtre. M. Serge Prokofieff, qu'il nous a fait connaître cette fois, est un jeune compositeur de tout juste trente ans auquel semble promis un brillant avenir. Dernier venu parmi ses compatriotes, il bénéficie

inconsciemment des expériences de ses aînés. Ce que ceux ci ont dû chercher parfois avec effort, sa sensibilité l'éprouve désormais d'instinct et il y gagne une spontanéité désinvolte, qui paraît ignorer jusqu'au pressentiment du « procédé ». C'est, en outre, un pur musicien pour qui les combinaisons sonores importent avant tout, quel qu'en puisse être le prétexte. Dans les décors d'un prestigieux burlesque que brossa M. Larionoff, son ballet **Chout**, en français *le Bouffon*, offrait un truculent spectacle et l'esprit n'était pas moins captivé par la musique novatrice que l'oreille amusée ou séduite. On ne peut guère apprécier consciencieusement cette audacieuse partition rien que pour l'avoir entendue ; j'y reviendrai par le menu quand j'aurai pu la lire. Elle en vaut la peine. Sa fraîcheur, son ingénuité, son allégresse ruisselante accusaient les rides voisines et l'artifice infus dans l'ingéniosité d'ailleurs. *Petrouchka*, bien fané, grimaçait quelque peu auprès de son jeune sourire, et *le Sacre du Printemps* perd beaucoup depuis qu'il n'étonne plus.

JEAN MARNOLD.

### L'ART A L'ÉTRANGER

**L'Art Symboliste en Suisse.** — LA STATUAIRE. — L'étape définitive du labeur de James Vibert vient de se révéler récemment. Après trente années consacrées par lui à une lente évolution de la statuaire, nous voyons se dessiner dans son art tout l'ensemble des théories nouvelles. Nous avons eu déjà l'occasion d'analyser ici l'œuvre de Vibert. Il s'agit maintenant de dévoiler le brusque accomplissement d'un effort de longue haleine, perceptible dès ses groupes de début et qui vient, il y a quelque temps, d'emporter d'emblée les suffrages de la critique.

L'idée symboliste a toujours dominé la vie du maître de La Chapelle. Il faut en rechercher les origines dans son esprit tourmenté d'idéal, qui n'a jamais vu dans la forme matérielle que l'expression d'un vouloir intérieur. Il faut suivre aussi les stades de son travail, le désir qu'il avait de rompre avec des traditions fossiles, l'influence des salons de la Rose Croix où ses premières œuvres indiquaient déjà son désir de transposer en sculpture les tendances symbolistes. Selon lui, la statuaire, genre innombrable et gigantesque, devait trouver, comme les autres arts, le moyen de se couronner de pensée et d'échapper à la tradition surannée