

« poètes maudits ». Il est aussi révoltant de voir les manuels et les morceaux choisis exclure de leurs choix Théophile de Viau et cette merveilleuse pléiade des poètes d'avant Malherbe que Baudelaire ou Mallarmé. Les professeurs vivent toujours sur le jugement de Boileau qui fut un dangereux créateur de valeurs littéraires. Mais dès maintenant la refonte est faite : les professeurs n'ont vraiment qu'à utiliser les travaux des vrais critiques, et à jeter au feu les vieux manuels qui ne correspondent plus à rien. Il n'existe pas actuellement le moindre petit professeur de lettres qui ne reconnaisse le génie de Verlaine. Alors est-il admissible que l'on tolère dans les lycées et collèges le manuel de M. René Doumic, qui a écrit sur le poète de *Sagesse* ces phrases d'une incompréhension préhistorique :

Lire Verlaine d'ensemble, voilà ce qu'on ne faisait guère, et c'est à quoi l'on nous convie. Cette lecture, pour désobligeante qu'elle soit la plupart du temps, a un mérite incomparable ; c'est que, dissipant toute légende et tout malentendu, prévalant contre les glorifications ingénues ou ironiques, elle remet les choses au point : je veux dire qu'elle fait apprécier l'égale platitude du personnage et de son œuvre. Aussi ne saurait-on la trop recommander aux débutants de lettres qui, sur la foi de leurs aînés, seraient tentés de croire au génie de Verlaine. Elle leur évitera d'être à leur tour victimes d'une sorte de plaisanterie énorme et dupes d'une insolente mystification.

L'homme qui a écrit cela n'a jamais rien compris à aucune poésie et c'est à lui qu'on pourrait répliquer que sa renommée est une insolente mystification.

R. DE BURY.

### MUSIQUE

OPÉRA-NATIONAL : *la Fille de Roland*, musique de M. Rabaud ; *Grisélidis*, conte lyrique d'Armand Sylvestre et E. Morand, musique de Jules Massenet ; *la Flûte enchantée* de Mozart. — OPÉRA-COMIQUE : *les Uns et les Autres*, de Verlaine, musique de M. Max d'Ollone ; *Quand la Cloche sonnera*, drame lyrique de MM. d'Hansewick et de Wattyne, musique de M. Bachelet ; *Gianni Schicci*, opéra-bouffe de M. Forzano, musique de M. Piccini ; *Polyphème*, poème d'Albert Samain, musique de M. Jean Cras. — TRIANON-LYRIQUE : *Isabelle et Pantalon*, opéra-bouffe de M. Max Jacob, musique de M. Roland-Manuel.

Certes les théâtres sont décourageants. On se demande même comment ils ne sont point découragés. Il y a depuis quelques années, — et sans doute la guerre ne fut-elle pas sans y contribuer pour sa part, — un affaissement manifeste dans la production

dramatico-lyrique. Evidemment les chefs-d'œuvre ont toujours été rares. On ne saurait en espérer un tous les ans et les scènes musicales exigent leur ration d'indispensable actualité. Pourtant sans remonter à l'épopée wagnérienne avec en marge un Verdi et un Gounod, nous avons vu surgir, il n'y a guère encore, une appréciable floraison panachée, inégale, mais marquant une originalité plus ou moins vigoureuse. A l'heure où l'ombre du magicien de Bayreuth, depuis quinze années disparu, dominait nonobstant en apparence à tout jamais l'art musical, l'épigonisme de *Fervaal* s'atténuait jusqu'à l'illusion d'une conséquence évolutive jalonnant une étape féconde, et on n'y pouvait contester quelque souffle et quelque puissance. M. Gustave Charpentier, alors qu'il avait du talent, fut à Wagner ce que Rostand fut à Hugo. Cet art pastiche, édulcoré, ingénument truqué ne tient guère à l'épreuve. Cependant, avec une verve indéniable, *Louise* à certains égards, apportait une note nouvelle, au point d'ailleurs que cela fit quelque potin. Nous connûmes ensuite la radieuse révélation de *Pelléas*. Et, si, plus tard, *Ariane et Barbe-Bleue* ne s'attesta guère qu'honorable, il faut bien confesser qu'on ne saluerait pas actuellement sans satisfaction quelque honorabilité équivalente. Après *l'Heure espagnole*, qui suivit en 1911, *Pénélope*, en 1913, clôt la liste. Depuis, notre école française n'a fourni au théâtre aucune œuvre lyrique offrant un intérêt musical ou quelconque. A vrai dire, nos directions subventionnées n'ont pas l'air de s'en faire beaucoup de bile. Elles puisent au petit bonheur parmi les manuscrits reçus qui dorment dans leurs cartonniers, animées de l'unique souci de n'importe comment alimenter le menu multiple et varié promis à leurs diverses séries d'abonnés. Notre Opéra, dont les besoins semblent les plus pressants et les disponibilités en inédit insuffisantes, en aboutit même à des reprises invraisemblables. Il y a une vingtaine d'années, **la Fille de Roland** retardait déjà de quarante avec son amalgame de Meyerbeer et de Haendel en toc, où la personnalité propre de l'auteur, M. Rabaud, plantait la longue tige d'un pavot (*papaver somniferum*, Linn.) qui aurait avalé un parapluie. On ne peut pas dire que cet ouvrage se soit amélioré avec le temps. Il en est même devenu si piteux qu'on conçoit mal que M. le Directeur du Conservatoire, qui fit *Marouf* dans l'intervalle, ait consenti à cette exhumation. **Grisélidis** enseigne par le fait la manière

infaillible de ridiculiser une douce légende, et la musique en est d'une nullité tellement insipide que Massenet, y dépistant en connaisseur une vertu dormitive irrésistible, y prodigua les intermèdes d'assourdissants chahuts de foires. Ces deux pièces sont fort bien montées. On s'aperçoit avec plaisir que l'Opéra a changé de metteur en scène. Les décors de *la Fille de Roland* sont somptueux ; ceux de *Grisélidis*, charmants, mais, en un lieu dédié à l'art musical, on déplore amèrement d'avoir à louer surtout de la peinture, et que tant de travail et d'argent se trouve gaspillé pour un si pitoyable emploi. Une petite observation aussi qu'on ne peut se tenir de soumettre à notre Opéra. Il fait ou laisse vendre en ses couloirs, au prix de deux francs, une mince brochure de vingt-huit pages sur lesquelles, en tout et pour tout, quatre au plus sont consacrées à la distribution des rôles et à une analyse plutôt simpliste de l'ouvrage. Le reste, sauf quelques photographies de pensionnaires de la maison, est rempli par des réclames d'automobiles, d'ameublements, de parfumerie et de salons de thé. Si cette publicité rapporte évidemment à l'Opéra, n'est-il pas abusif de la faire payer par surcroît aux spectateurs qu'elle indiffère en énorme majorité ? Les programmes de l'Opéra-Comique ne comportent point de réclame ; leurs douze ou quatorze pages traitent uniquement du spectacle et ils ne coûtent qu'un franc. Notre Opéra devrait bien suivre cet exemple et si, comme il est possible, il a cédé le privilège de ce service à quelque industriel, ne pourrait-il empêcher celui-ci d'exploiter assez cyniquement les visiteurs ?

C'est par un spectacle coupé que l'Opéra-Comique à son tour, a renouvelé son affiche et, afin de n'en pas perdre l'habitude, il y introduisit un vériste italien. Pour une fois on ne s'en plaint point. L'acte bouffe, dont M. Forzano a déniché dans *l'Enfer* de Dante le prétexte plutôt que le sujet, est amusant. Les histoires d'après héritiers dupés font toujours rire et celle-ci est fort bien menée. Elle est montée un peu en charge de la façon la plus divertissante par un metteur en scène émérite excellemment secondé d'ailleurs par tous les interprètes avec M. Vanni Marcoux désopilant. La musique même que M. Puccini a bâclée pour **Gianni Schicci** ne vaut assurément pas grand chose, et on serait étonné du contraire ; il y montre pourtant fréquemment un sens avisé du comique et, malgré l'impénitente pommade de passages

poisseux à la Massenet, elle est, en résumé, assez drôle, ce qui la distingue fortement de ses voisines du même soir. L'idée de transporter sur la scène lyrique **les Uns et les Autres** de Verlaine était à priori téméraire. Ces subtilités sentimentales se traduisent en des vers, non pas même à déclamer, mais à lire, et les faire chanter au théâtre a pour résultat le plus sûr qu'on n'en comprend pas les trois quarts. M. Max d'Ollone eut beau y évoquer à sa rescousse des morts et des vivants célèbres, il n'y réussit guère qu'à la monotonie d'un art disert d'accommoder les restes. M. Bachelet, qui avait la chance qu'on eût oublié *Scémo*, a voulu néanmoins démontrer une fois de plus péremptoirement son impuissance. Ce compositeur malheureux a la spécialité des livrets les plus calamiteux. Celui de **Quand la Cloche sonnera** est du même acabit que l'autre. Avant de le mettre en musique, on se demande comment M. Bachelet n'a pas pour le moins essayé de le mettre en français. Sa partition est un modèle de néant laborieux, alambiqué et morne. Une polyphonie gluante et tarabiscotée y délaie une harmonie de platitude et banalité désarmantes et une inspiration oiseuse qui pourrait être signée Bruneau. M. Bachelet a de la musique une conception bien singulière s'il se figure qu'il en fait. Et il en est visiblement convaincu jusqu'aux moelles. De telles sincérités, à ce degré dépourvues d'autocritique, sont quelque chose de presque inconcevable. Avec M<sup>lle</sup> Balgueris, MM. Lapelletrie et Lafont, ce consternant ouvrage fut défendu par une interprétation remarquable qui aida bigrement à en supporter l'audition. **Polyphème**, que l'Opéra-Comique donna quelque temps après, est infiniment supérieur à tout ce qui précède, ce qui n'est, à la vérité, pas difficile. Officier de marine à l'instar de Loti, M. Jean Cras est aussi un très bon musicien. L'élégance de son métier décèle en lui l'élève du délicat Henri Duparc et sa dextérité d'écriture, on pourrait dire samainisme, et jusque dans l'orchestration, est assurément des plus rares chez ses confrères professionnels terriens. A l'audition éphémère, on perd maints détails sans doute fort intéressants que j'aurais aimé signaler si l'auteur, qui emprunta son sujet au *Mercury*, avait songé à adresser à celui-ci sa partition. Le dommage est que *Polyphème* nous reporte bien longtemps en arrière. Musicalement, l'ouvrage se divulguerait contemporain du poème où Samain métamorphosa le dur Cyclope

du mythe en amoureux transi, Galathée en une petite midinette rosse et Acis en sosie d'un pantin en baudruche. Seulement, comme il s'est passé beaucoup de choses depuis cette époque en musique, on s'aperçoit que M. Cras n'a pas été sans les connaître. Le poème de Samain renfermant par aventure l'équivalent de la scène où le jaloux Golaud interroge le petit Yniold, sans compter celle de la fontaine, M. Jean Cras, à son insu, s'est souvenu de *Pelléas* jusqu'à sembler le démarquer, fort talentueusement d'ailleurs. Il n'en demeure pas moins que *Polyphème* est une œuvre de noble aloi, d'une réelle valeur musicale et d'aspirations élevées qui honorent son auteur. Il y a quelque vingt-cinq ans, cet ouvrage eût peut-être frisé le chef-d'œuvre. Le seul tort de M. Jean Cras est d'arriver trop tard. Il est vrai que ce tort est important. Le musicien exagéra évidemment en respectant scrupuleusement l'intégrité d'un poème où quelques coupures eussent apparu tutélaires. L'interprétation, trop fréquemment réduite aux monologues, en souffrit quelque peu. Quant aux décors de *Polyphème*, ils sont d'une laideur à hurler. Le dernier, où les aëgipans s'ébattent dans la nuit d'étoiles en compagnie des nymphes de la mer et des dryades, représente très exactement un coin du lac du Bois de Boulogne avec la grotte artificielle. Il n'y manque que le gardien en uniforme.

Le Trianon-Lyrique est un menu théâtre où on fait d'excellente besogne. On y vit jadis, à la file, présentés par M. Banès, conférencier, les plus fameux ouvrages des fondateurs de l'opéra-comique. Le génie de Boieldieu y est encore compris et vénéré, et les chefs-d'œuvre du genre opérette, *la Fille de Madame Angot* et *les Cloches de Corneville*, y perdurent pour la joie d'un public ingénu et pas bête. Pour couronner le tout, le Trianon-Lyrique vient d'accueillir un jeune qui, par hasard, est loin d'avoir quarante-cinq ans. M. Roland-Manuel, qui paraît assumer auprès de la nouvelle école le rôle du regretté Carraud auprès d'une autre, — d'un Carraud dans les admirations duquel Debussy, MM. Ravel et Strawinsky remplaceraient Beethoven, Wagner, Franck et M. Vincent d'Indy, — M. Roland-Manuel eut la malchance de terminer à peine son service militaire au moment où la guerre éclata, ce qui lui valut sept années passées sous les drapeaux. Pour apprécier équitablement son premier essai dramatico-lyrique, on doit évidemment tenir compte de la dan-

gereuse lacune qui s'ensuivit dans son développement et sa culture spécifiques. On ne s'explique pas très bien cependant qu'il ait élu pour ses débuts un tel livret. M. Max Jacob a de l'esprit et parfois du très fin. On ne le soupçonnerait pas une demi-seconde en écoutant le ramassis de pataqués incohérents et assez grossiers qui constituent le texte de cet « opéra-bouffe ». On n'y rit guère et l'impression en est plutôt pénible. La partition d'**Isabelle et Pantalon** est pleine de bonnes intentions avec des jolis coins et des pages harmonieuses, tel le nocturne et ses chœurs en sourdine. Toutefois le compositeur n'a ostensiblement pas encore dégagé sa personnalité de l'influence de son maître M. Maurice Ravel et du fâcheux ascendant d'un Chabrier périmé, qu'il subit avec une prédilection troublante. De piquantes recherches harmoniques laissent prévoir que M. Roland-Manuel ne s'en tiendra pas là et son ouvrage, en somme, n'est pas chiche de promesses dont il semble qu'on ait bien des droits de favorablement augurer.

Notre Opéra eût-il quelque remords tardif de ses offenses réitérées envers l'art musical ? Son recours au divin Mozart en suggérerait l'hypothèse et acquiert toutes les allures d'un acte de contrition. Il avait *Don Juan* à son répertoire et disposait d'*Idoménée*. Il lui plut de choisir **la Flûte enchantée** et, ce faisant pour notre allégresse suprême, il accomplit une innovation mémorable. C'est, sauf erreur, pour la première fois en l'endroit que le parlé alterne avec le chant. Et, après tout, puisque le cas devient peu à peu rarissime à la Salle Favart qui s'érige de plus en plus en concurrente de l'authentique Opéra, on ne voit pas pourquoi celui-ci ne rendrait pas la pareille à sa rivale en s'annexant ce qui fut si longtemps son monopole. L'épreuve était scabreuse, car les chanteurs de notre Académie Nationale de Musique et de Danse n'ont pas coutume de démontrer des talents de comédien irrécusables. Il faudrait être bien sévère pour opiner que notre Opéra s'en soit tiré à son désavantage. On fut même surpris, au contraire, que tout s'y soit si bien passé. Sans doute, on percevait quelque peu le défaut d'habitude, un certain embarras circonspect, mais aussi tant de bonne volonté que l'ensemble s'avéra des plus convenables. Et l'interprétation vocale ne fut pas moins satisfaisante. Ce n'est pas une petite affaire que de chanter *la Flûte enchantée*. Maints morceaux y requièrent

une virtuosité aujourd'hui bien peu commune. Assurément M<sup>me</sup> Marguerite Monsy ne chanta pas l'air de la Reine de la Nuit comme je l'entendis jadis par Carlotta Patti. Mais, si, à l'escalade des vertigineuses hauteurs de ces redoutables vocalises, on ne se sentit pas peut-être absolument indemne de quelque invincible anxiété, on éprouva le soulagement de constater que c'était bien à tort. M<sup>me</sup> Ritter Ciampi fut parfaite à son ordinaire. M. Huberty évolua avec sécurité jusqu'aux périlleuses profondeurs du *fa* grave. MM. Rambaud et Aquistapace, les aimables trios de Dames et d'Enfants ont droit aux meilleurs compliments. Une traduction fidèle et complète un peu peut-être à l'excès, de MM. Prod'homme et Kienlin, restituait pour la première fois aussi le texte original. Enfin, chargé des décors, M. Drésa s'inspira heureusement, parfois presque jusqu'au décalque, de ceux que, en 1815, le peintre Frédéric Schinkel composa pour l'Opéra de Berlin et que M. Maurice Kufferath a reproduit dans *la Flûte enchantée de Mozart*, un fort substantiel volume paru en 1919 à la librairie Fischbacher. Bref, si à tous égards ce ne fut point sans doute une représentation modèle, on y eût pu pourtant savourer la jouissance d'un des chefs-d'œuvre les plus accomplis du plus génial des musiciens, sans l'intempestive intrusion du sempiternel M. Hahn que notre Opéra déchaîna une fois de plus au dam irrémédiable de l'infortuné Mozart qui ne peut décidément plus s'y dépêtrer de ce collant et empoisonnant collaborateur. M. Reynaldo Hahn poursuit Mozart d'une passion inextinguible, mais spéciale. Il l'aime à contresens, à l'envers. A propos de *l'Enlèvement au Sérail*, j'ai cité la lettre à son père où Mozart clame son enthousiasme à l'audition d'une de ses symphonies exécutée par un orchestre comprenant « 40 violons, 10 altos, 8 violoncelles, 10 contre-basses, 6 bassons et tous les autres bois doublés ». M. Reynaldo Hahn, néanmoins, dans un ouvrage où Mozart emploie l'orchestre de Weber, y compris clarinettes, trompettes et trombones, s'est obstiné à de-rechef mutiler le quatuor de larges coupes sombres. Alors qu'avec la plus grande masse de cordes il est aisé d'obtenir toute la gamme des nuances jusqu'au *pianissimo* le plus ténu, il saute aux yeux qu'en restreignant l'ampleur de sonorité de ce groupe on aboutit à des *forte* sans puissance, à des *p* et *pp* malingres ou imperceptibles d'où s'ensuit inévitablement l'atro-

phie des contrastes voulus par l'auteur. C'est ce qu'il advint fatalement, et dans l'immense salle de l'Opéra mieux qu'ailleurs. Le tout résonna terne, étriqué, ratatiné, sans force et sans couleur. Non pas que M. Hahn ne s'y soit évertué à distiller les suavités sucrées de sa sollicitude. C'est ainsi que du gracieux duo de Pamina et de Papageno, marqué *andantino* par Mozart, il fit un *adagio* languissant et fadasse. Par ailleurs, il tomba dans la bourde opposée. Les indications de mouvement chez les maîtres anciens ne se rapportent jamais à la durée des temps de la mesure, mais uniquement au *caractère* du morceau, — ce qui explique qu'un *andante* de Mozart doive être pris parfois plus lentement qu'un moderne *largo*. Aussi, pour déterminer le *tempo*, les vieux chefs des commencements du dernier siècle, qui en avaient hérité la tradition, recherchaient-ils d'abord les passages de figuration, afin que le caractère prescrit s'y conservât inaltéré et, dans son *Ueber das Dirigieren*, Wagner les tance même assez sottement là-dessus. M. Hahn, ignorant tout cela, a transmué l'*adagio* solennel du choral des Hommes armés, avec son entrelacs contrepointé, en un *andante* qui, vers la fin, ressemblait à un *allegro moderato* comme un cousin, sinon comme un frère. Il faudrait trop d'espace pour relever, outre le sabotage de l'Ouverture, toutes les fantaisies de mignarde ou guindée préciosité que M. Hahn osa infliger au chef-d'œuvre. M. Hahn comprend Mozart selon son goût et l'interprète en conséquence. *Trahit suā quemque voluptas*. Le malheur est qu'il le comprend à rebours. Toute subjectivité est a priori légitime et on n'en saurait faire aucun grief à M. Hahn, s'il s'y livrait chez lui, à porte close, et ne l'imposait point à son prochain. Mais attendre la dorienne beauté de *la Flûte enchantée* de Mozart et entendre à sa place les coq-à-l'âne de sa caricature antipodale est à la longue un vrai supplice. La version ou, mieux, l'inversion de M. Hahn engendre cet agacement énervant

Où le désir s'accroît quand l'effet se recule,

et on souffre un tourment plus cruel que le martyre de Polyeucte. Puisque, grâce à *Grisélidis*, notre Opéra s'est avoué sans vergogne en coquetterie avec le music-hall, s'il souhaite à tout prix être agréable à M. Hahn, qu'il lui commande quelque opérette Second-Empire qui s'intitulerait, par exemple, *le gros Pigeon* ou bien *la Tante à Héritage*. Nul n'y verrait, en somme,

beaucoup d'inconvénient. Mais qu'il l'aille quérir tout exprès pour lui procurer l'occasion de galvauder Mozart, c'est un insondable mystère et un scandale.

JEAN MARNOLD.

### ART

Exposition du Nouveau Groupe, Galerie Georges Petit. — Exposition du troisième groupe de peinture moderne, Galerie Bernheim-jeune. — Exposition Bayser-Gratry, galerie Georges Petit. — Exposition des frères Zobiaure, galerie Georges Petit. — Louis Avenhier : *James Vibert statuaire*, une brochure in-4°, Genève.

Un paysage de Victor Charreton, c'est une symphonie colorée où tous les accents de la lumière trouvent leur place en bel ordre, à leur valeur, à leur degré de sonorité, de façon à donner tout le charme naturiste, avec le timbre d'émotion et les résonances de contemplation de l'artiste. Une scrupuleuse fidélité d'exécution enregistre tout le clavier des teintes, les transpose en une harmonie serrée qui ménage toutes les densités des terres et des bâtis, la fluidité des arborescences et l'éclat velouté des bouquets, avec un souci d'unité qui englobe une vision très détaillée. La meilleure méthode pour bien peindre un paysage, c'est de tout y voir, d'en saisir le touffu et de donner l'impression de tout le détail. Il n'y a point d'élément inutile dans cet enchaînement des phénomènes lumineux qu'est un paysage ni dans la forme des reliefs, ni dans la mobilité des colorations. Le prestige de l'art de Charreton c'est de conserver toute cette diversité harmonieuse de choses et de leur enveloppe et de l'empreindre de sérénité, soit qu'il voie tout le ciel frileux et les mille détails colorés du blanc de la neige se mirer aux murs de cette église d'hiver, soit qu'il présente la splendeur savoureuse d'un jardin d'été ou l'or et la pourpre qui baignent les champs au déclin d'automne.

De belles études de jardins de Guillonnet encadrent des toiles décoratives et d'évocation féerique. Sur quelque terrasse au bord des mers de Sicile alors que se fonce le soleil sur la terre, en longues lignes d'ombre diaprée, ce sont d'harmonieuses danseuses dont le corps se détaille en lignes précieuses sous la transparence des longues robes blanches. Des nus de femmes aux proportions délicates jaillissent, en le dominant, d'un paysage floral qui s'ensoleille d'été radieux. Sur les eaux vertes des bassins, des jeux de femmes qui se balancent dans des hamacs parent des Trianons