

xviii^e siècle des Goncourt est une véritable création des deux frères écrivains, et que le vrai xviii^e siècle n'a aucun rapport avec l'image qu'ils ont imposée aux générations qui ont suivi.

Le Verlaine des *Fêtes galantes* a encore ajouté à cette déformation, qui s'est définitivement cristallisée en vérité historique.

§

Les prix littéraires. Les membres du jury sont rarement d'accord sur le meilleur livre et, de même qu'à l'Académie, ne sont pas du même avis sur les mérites des candidats. Le remède à cela ?

— C'est, à mon avis, écrit M. Tristan Derème dans l'*Eclair*, qu'un prix soit décerné par un seul homme. Le juge serait alors libre et par conséquent responsable ; il aurait, en quelque manière, à répondre de son arrêt devant tous les écrivains, devant tous les poètes. Il pourrait se tromper, certes ; mais il aurait mis tout son effort à ne se point égarer. Quand une décision n'est que l'énoncé d'un vote, qui en est comptable ? Et il me plairait de voir décerner un prix du roman par M. Anatole France, tout seul ou par M. Maurice Barrès, tout seul, ou par M. Léon Daudet, tout seul (ah ! non tout de même !) et un prix de poésie par la comtesse de Noailles, toute seule, ou par M. Charles Maurras tout seul.

La comtesse de Noailles acquiesce : « Pour ma part, je suis certaine que je choisirais très bien mon poète, avec conscience et rapidité. Un bon poète de valeur se révèle par quelques vers : les bons vers qu'il fait, — et les vers qu'il ne ferait pas... »

Charles Maurras serait enchanté de ce régime autocratique transporté dans la littérature, et Maurice Barrès ne détesterait pas ce consulat littéraire.

La plus sûre méthode serait peut-être d'élire un Pape de la littérature, et qui serait le maître absolu, choisirait lui-même ses cardinaux (Académiciens), ses évêques et tous les petits abbés à bénéfice littéraire.

R. DE BURY.

MUSIQUE

OPÉRA-NATIONAL : les *Maîtres-Chanteurs*, de Richard Wagner ; la *Khovanchichina*, de Modeste Moussorgsky.

Quand on veut toujours dire la vérité, ou du moins y tâcher, on est bien obligé de ne pas faire toujours des compliments à notre Opéra. Il ne faudrait pas cependant qu'un excès de scrupule

aveuglât jusqu'à méconnaître ses mérites. Ils apparaissent peu à peu de plus en plus évidents à la sincérité la plus vétilleuse. En jetant les yeux sur les affiches hebdomadaires, dont il couvre un carré de ses affreuses colonnes, perpétuées par notre municipalité parisienne pour la honte du « goût français » et le culte du torticolis, on se convainc que, depuis sa fondation peut-être, jamais notre Opéra ne posséda un répertoire aussi riche, varié et, en somme, aussi intéressant désormais. En vérité, le privilège de M. Rouché se distingue incomparablement des précédents, de tous les précédents. Quels que soient les motifs pratiques de son activité dévorante, — et on vient presque à bénir l'abonnement supplémentaire, — il en résulte une abondance où le fatras du remplissage s'élimine bientôt de soi-même, parfois très vite, tandis que les chefs-d'œuvre, ou ce qui en approche, demeurent et réalisent des recettes que les buralistes d'antan n'eussent onques imaginées même en songe. Sans doute, surtout peut-être à cause de cette hâte, notre Opéra nous offre rarement des représentations modèles. Il n'y eut guère que *Castor et Pollux* qui fut, non seulement sans défaut, mais une merveille d'art unique à tous égards dans nos annales théâtrales. Le reste néanmoins s'avéra souvent excellent et, dans l'ensemble, infiniment supérieur à tout ce que le monument Garnier encadra de ses lourdes dorures depuis son inauguration. De quelle admiration stupéfaite n'eût-on pas accueilli le moins réussi de ces spectacles sous l'ineffable proconsulat de feu Pedro Gailhard ! Si on devient plus difficile, c'est que M. Rouché nous a gâtés. On souhaiterait la perfection à laquelle il tend de son mieux. Ce n'est pas sa faute si les bons chanteurs se font rares et si son cahier des charges lui impose un personnel qui a raison d'être syndiqué, mais tort d'être jemenfichiste. Encore parmi ce personnel constate-t-on déjà un notable progrès. La bonne volonté des choristes emporte assez souvent des résultats très honorables. Celle des protagonistes est manifeste et parfois heureuse. Il n'y a que MM. les « Professeurs » de l'orchestre qui soient incorrigibles et ne semblent pas se douter de l'énormité du scandale que produit jusqu'à l'étranger le droit de remplacement qu'ils s'arrogent et défendent *ungui-bus et rostro*. Ils sont les seuls dans l'univers à ne point opiner fortement qu'un instrumentiste qui, ainsi qu'il advint à *Falstaff*, se fait « remplacer » à toutes les répétitions d'un ouvrage

et se présente impudemment le soir de la première pour déchiffrer froidement sa partie, devrait *ipso facto* être flanqué à la porte, remplacé par son « remplaçant » et exclu dorénavant de tout orchestre qui se respecte. Mais l'orchestre de l'Opéra ne se respecte pas plus que les œuvres d'art qu'il aurait la noble mission d'interpréter avec amour et déférence. S'estimant fonctionarisé, il semble se considérer comme une confrérie de ronds de cuir pratiquant légitimement la loi du moindre effort et de la flemme superlative. Dans l'état actuel des choses, il n'y a rien à entreprendre contre des gens qui ont à ce degré perdu conscience de leur dignité professionnelle. Mais bien des cordes se sont cassées à force de tirer dessus.

Il n'empêche que les programmes de notre Opéra se sont à ce point épurés peu à peu que, parfois trois semaines durant, ils ne furent ridiculisés ou salis par l'imbécillité de *Paillasses* ou l'immondice d'*Hérodiade*. Nous dûmes ce bienfait à Wagner et à Moussorgsky. On ne peut pas dire que la reprise des **Maîtres-Chanteurs** ait été très brillante. On retrouvait les vieux décors de jadis, dont le dernier pourtant, inondé de lumière scintillante et limpide, en paraissait transfiguré. On retrouvait aussi M. Delmas, mais pas transfiguré, lui, toujours le même, (il ne s'améliore pas avec le temps), faisant toujours tout son possible, consciencieux si intrépidement qu'on ne sait pas s'il est rigolottement consciencieux ou consciencieusement rigolo. Était-ce déjà M. Franz qui incarnait alors Walther ? J'avoue qu'il ne m'en souvient plus. Si ce n'est lui, c'était son frère : voix superbe et ventre important. Ce dernier trait s'érige en intangible tradition chez les ténors de l'Opéra. M. Couzinou ferait peut-être un excellent Beckmesser s'il consentait à se grimer. Beckmesser n'est pas que comique, il est méchant. Et M. Couzinou, qui est naturellement fort bien de sa personne, a l'air par dessus le marché si bon garçon qu'il n'est ni méchant ni comique. Les rajeunissements apportés à la mise en scène ont paru quelquefois d'une opportunité discutable et, dans l'atelier de Hans Sachs, pour la soudaine apparition de Walther devant Eva extasiée, ce fut un plutôt fâcheux impair que de transformer en un pourpoint violet du meilleur goût « l'éclatant costume de chevalier » prescrit ici par Wagner. L'effet est amoindri, sinon raté. Outre qu'il est scabreux de prêter du goût aux Allemands, même du xvi^e, son

flair d' « homme de théâtre » avait très sûrement guidé Wagner en l'occurrence. Dans un article du *Figaro*, M. Messenger a critiqué assez vertement l'interprétation de M. Chevillard. Je n'ai pu contrôler ce jugement sévère, car, le soir où j'entendis l'ouvrage, M. Chevillard avait cédé le bâton à M. Gaubert qui, prévenu à l'improviste, s'en tira d'ailleurs admirablement. Mais je m'étonnerais fort que fussent justifiés ces reproches, M. Chevillard étant chez nous l'un de ceux qui dirigent le mieux la musique de Wagner et, en particulier, celui qui débarrassa l'Ouverture de ces *Maîtres-Chanteurs*, précisément, de la grandiloquence pontifiante dont on alourdissait jusque-là ces pages palpitantes de vie et d'allégresse. Cette partition est l'un des quatre chefs-d'œuvres de Wagner, dont les trois autres sont *Tannhaeuser*, *Lohengrin* et *Tristan*; les deux premiers pour la verdeur et la fraîche jeunesse du génie, les derniers pour son épanouissement suprême. Après ceux-ci, le musicien n'évoluera plus. Il nous éblouira surtout par sa maîtrise, et même encore, en dépit de l'âge implacable, dans quelques parties de *Parsifal*. Avec *Tristan* et les *Maîtres-Chanteurs*, Wagner renoue la trame séculaire de la musique intégrale, celle qui amalgame, en un indissoluble tout, l'ivresse dionysiaque et le rêve apollinien, la joie à la sensation spontanée et le délice aux formes accomplies, l'instinct ingénu et l'intelligence spéculative, le souffle, la puissance et la splendeur harmonieuse. Son développement est facile à suivre. Il est jalonné de cimes qu'on atteint en survolant des vallées parsemées de collines et clairsemées de quelques monts. Il commence à Josquin, passe à Bach, à Mozart et enfin à Wagner. Ceux-là seuls sont pairs. Quand Wagner fit *Tristan*, tourmenté bien à son insu du mystère d'une harmonie nouvelle, il lâcha bride à son génie. Pour les *Maîtres-Chanteurs*, il voulut se retremper aux sources vives du contrepoint. Il se satura de Bach et les quatrième, cinquième et sixième mesures de la première fugue du *Clavecin bien tempéré* sont un témoignage piquant de l'empreinte qu'il en conserva dans son ouvrage. Certes, depuis Mozart, on n'avait point connu de polyphonie comparable. *Tristan* et les *Maîtres-Chanteurs* sont des chefs-d'œuvre de musique pure. On peut douter qu'ils constituent l'idéal de l'œuvre lyrique. L'évolution du musicien Wagner fut complexe et longtemps dévoyée, faussée par les préoccupations du dramaturge. Il avait

réalisé avec *Lohengrin* l'équilibre parfait dans l'alliance de la parole et du son, de la beauté sonore autonome et de l'émoi tragique. C'est alors que germa dans son cerveau en permanente ébullition la théorie fameuse qu'il publia dans *Opéra et Drame* en 1851. Il y proclamait « l'erreur de l'opéra » qui, selon lui, consistait en ceci « que le moyen de l'expression (la musique) y était tenu pour le but, tandis que le but de l'expression (le drame) y était devenu moyen ». C'est sous l'influence de cette doctrine à priori qu'il entreprit sa *Tétralogie* et qu'il y fut logiquement entraîné à un emploi toujours plus systématique de ce qu'on a dénommé le *leitmotif*, c'est-à-dire de thèmes représentatifs de personnages, de situations ou de symboles. Mais, en s'y évertuant à réduire la musique à un rôle ancillaire, à en faire un simple « moyen » au service du « but » dramatique, Wagner avait compté sans son génie purement musical. C'est avec lassitude, presque avec du dégoût, qu'il abandonne avant sa fin l'œuvre colossale édifiée par l'enthousiasme du poète. Depuis *Tristan*, le leitmotif ne sera plus pour lui que l'instrument fécond des combinaisons d'une musique pure aussi spécifiquement spéculative que put l'être une double ou triple fugue du vieux Bach. Il introduit ainsi la symphonie dans l'œuvre lyrique, une symphonie gigantesque aux développements inaccessibles à l'autre, mais auprès de laquelle le drame obnubilé, submergé, apparaît à peine un « moyen », ne s'atteste plus qu'un prétexte subalterne, presque aléatoire — et gênant. Car, s'il est impuissant à former contrepoids au chef-d'œuvre sonore, si, avec l'équilibre détruit, les rôles sont renversés désormais, cependant il reste, ce drame, et il reste avec toutes les tendances et prétentions que lui avait dictées le théoricien Wagner. Il reste avec ses monologues et ses longues conversations, dont on ne comprend pas la moitié, qu'il débite en pseudo-récitatifs ne s'adaptant que par fragments à la polyphonie orchestrale et la morcelant, la hachant, l'écrasant, la défigurant. Au théâtre, le résultat est énervant, souvent insupportable. L'assemblée des Maîtres-Chanteurs au premier acte est un ruissellement de polyphonie merveilleuse et exquise. L'acoustique de notre Opéra, jointe à l'attention qu'on y a, au surplus fréquemment indiquée par Wagner, de diminuer l'intensité des instruments dès qu'un chanteur ouvre la bouche, fait qu'on ne la suit pas sans quelque effort. On s'y applique cependant et tout à

coup on entend appeler des gens qui répondent : « Présent ! — Me voilà ! — Par ici ! — Je suis là ! » et avec des voix qui, révérence parler, semblent littéralement gueuler. On leur lancerait volontiers quelque chose à la tête. L'enchantement sonore est rompu, brisé brutalement comme un précieux vitrail d'un coup de coude et, par inéluctable conséquence, l'effet scénique avorte ineptement. Wagner avait l'illusion de restaurer ainsi, rénovée, amplifiée, la tragédie des anciens Grecs. En vérité, avec son *recitativo secco* qui résumait l'essentiel de l'intrigue, ses airs et ses ensembles où s'exprimaient des états d'âme, l'opéra de jadis était plus proche des chef-d'œuvres d'Eschyle et de Sophocle, d'*Antigone*, par exemple, avec la *parakatalogê*, organe exclusif de l'action, l'intermède de ses ariosos, telle de la déploration déchirante : « *O tumbos ! ô numpheion ! ô kataskaphês oikêsis aieiphrouros...* » et les invocations à Eros et à Dionysos, ces chœurs miraculeux qui dominent tout l'art antique et le nimrent comme d'une gloire irradiante de pourpre et d'or. Dans le drame musical wagnérien, il y a collision perpétuelle, encore qu'intermittente, entre les deux éléments de l'œuvre d'art. La voie est sans issue et on conçoit que les plus doués des jeunes musiciens en aient été détournés vers le ballet. Quoi qu'en ait dit Wagner, la formule de l'opéra n'est ni erronée à priori ni périmée, et elle est perfectible. C'est de *Lohengrin* qu'il faut partir et poser en principe que le sujet de l'œuvre lyrique doit être, non pas un drame discursif imposant sa norme à l'art sonore, mais avant tout un poème lyrique agencé spécialement pour son « but », lequel est la musique. C'est d'ailleurs à une formule qui semble plus désuète encore qu'aboutissait inconsciemment le poète dans *les Maîtres-Chanteurs*. Cette formidable partition, au fond, est un opéra-comique avec romances, chansons, chœurs, voire un quintette, et un dialogue qui, si le drame est le « but », gagnerait à être parlé ; car au moins on le comprendrait, et le texte de cette comédie musicale, que le petit-nègre de la traduction Ernst rend trop souvent grotesque, est dans l'original délicieux de verve, d'humour, de charme et de délicatesse. Quant à la musique qu'il plut à Wagner de vouloir « subordonner » à ce dialogue, elle est de complexion si peu apte à cet office qu'elle implique impérativement, au contraire, la suppression totale des paroles et, en effet, aussi bien pour *Tristan* presque entier qu'à

l'égard des deux tiers de ces *Mattres-Chanteurs*, on n'en peut éprouver de jouissance complète qu'en la jouant au piano en faisant abstraction de tout verbe. On n'en saurait dire autant de la *Khovanchtchina*, pas plus pour le livret que pour la musique. C'est une chose étrange, informe, un pot-pourri d'incohérence, d'amateurisme et de génialité. Le drame n'a ni queue ni tête. Il n'est confectionné d'ailleurs que de lambeaux du canevas primitif où Moussorgsky, impatient de composer la *Foire de Sorotchinsk*, coupa et recoupa à tort et à travers, quoique ce qui subsiste soit néanmoins assez copieux pour qu'on ait dû, à l'Opéra, en supprimer un acte. On ne sait de quoi il s'agit. Le complot des princes Khovansky, leurs passions lascives ou leurs débauches, l'épisode de la luthérienne Emma persécutée, l'amour de l'ardente Marfa, le fanatisme et les palabres des Vieux-Croyants, tout cela se déroule pêle-mêle, sans lien, sans connexion, presque sans contact. Les sentiments, discours et actes de ces singuliers personnages sont d'alcooliques, de loufoques ou de détraqués. Un âcre brouillard d'hystérie baigne et semble affoler ces gens qui tous relèvent de la douche et, quand les Vieux-Croyants se brûlent sur un bûcher en chantant des cantiques à la porte de leur couvent, on a l'impression qu'ils profitent de l'absence du médecin aliéniste et des gardiens de l'hôpital dont ils viennent de s'évader. Musicalement il n'y a pas grand chose de commun entre *Boris* et la *Khovanchtchina*, sinon quelques vagues réminiscences accidentelles. Moussorgsky, rongé par la boisson et la névrose, est ici visiblement exténué, comme au seuil de l'épuisement. Ce drame décousu, inexistant, énonce ses divagations en une kyrielle de plaintes qu'on dirait à couplets, dont la mélodie est parfois exposée d'abord à l'unisson, puis adaptée à une harmonie consonante immuable, et où le musicien exploite abondamment le fonds populaire et liturgique. Il s'ensuit une monotonie que ne rachète aucun intérêt purement musical. On n'en doit pas moins louer M. Rouché de nous avoir révélé la *Khovanchtchina*, car rien de Moussorgsky n'est indifférent, même une ébauche. Et cet ouvrage, en somme, en est une, puisque l'auteur mourut sans l'avoir terminé, mais non pourtant sans l'avoir marqué çà et là de sa personnalité géniale et savoureuse. La *Khovanchtchina*, dans l'ensemble, est un spectacle assurément déconcertant, mais curieux et saisissant, et cette sorte

de mosaïque barbare, à la fois raffinée et grossière, symbolise sans doute avec une fidélité cruelle un des instants de l'énigmatique évolution de l'insondable peuple slave. L'interprétation fut très satisfaisante. M. Huberty s'y distingua en campant superbement un truculent type de boïard vaniteux, ivrogne, stupide et libidineux. Les décors séduisent surtout par leur couleur locale évidemment authentique, mais M. Féodorovsky, qui les brossa, appartient vraisemblablement, dans l'art décoratif de son pays, à l'équivalent de notre Société des Artistes français. M. Koussevitzky dirigea l'orchestre en fervent et irrésistible animateur.

JEAN MARNOLD.

ART

Le Salon des Tuileries. — La sélection des jurys par l'élection, c'est-à-dire au choix du nombre, ce qui signifie par des coalitions d'amitiés intéressées, finit tôt ou tard par donner à tous Salons le pouvoir d'accès ou d'exclusion à des médiocrités jalouses des grands talents et décidées à tenir la porte close aux nouveaux arrivants, aux chercheurs hardis, car les jurys s'effarouchent devant toute personnalité, ce qui ne peut être que gênant pour les artistes doués, armés d'une influence assez puissante pour s'imposer à ces Salons, pas assez pour en tenir les portes largement ouvertes. Cette situation avait déjà autrefois engendré la scission qui mit les Artistes français en face de la Société Nationale s'installant au Champ-de-Mars. Elle vient de se répéter à la Société Nationale, dont les dissidents ont fondé le Salon des Tuileries. Elle existe aux Artistes français dont plusieurs membres, et non des moindres, suivis des meilleurs parmi les jeunes, rejoindront, l'an prochain les fondateurs du Salon des Tuileries.

Ce salon occupera-t-il le même emplacement que cette année, à la Terrasse du Bord de l'eau ? Ouvrira-t-il ses salles aux Tuileries, ou dans quelque autre point de Paris, en une installation de fortune ? Peu importe ! il est fondé ! Grâce à l'élasticité et à la valeur de son principe de composition, par la vérité de son principe de sélection, il deviendra le centre attractif des peintres et des sculpteurs. Il sera le salon sans non-valeurs.

Tel qu'il est, n'offre-t-il point de lacunes ? Ce n'est point la faute des organisateurs, si les ennemis irréconciliables des Salons, ceux