

breton se contente, le pauvre, de sa fugitive et trompeuse illusion. — Mais, direz-vous, n'est-ce pas la loi fatale, et vouloir l'y soustraire, n'est-ce pas se prendre corps à corps avec cette gigantesque question sociale contre laquelle se sont brisées tant de courageuses volontés, n'est-ce pas tourner en vain dans ce cercle vicieux lamentable qui confond la logique, enlève l'Espérance? — Et voilà comment, devant notre criminelle indifférence, sombre tous les jours un peu plus l'âme de toute une race...

D<sup>r</sup> PAUL MÉVEL.

Douarnenez, avril 1900.

## THÉÂTRES

OPÉRA-COMIQUE: *le Juif polonais*, conte populaire d'Alsace, en trois actes et six tableaux, d'après Erckmann-Chatrian; poème de MM. Henri Cain et P.-B. Gheusi, musique de M. Camille Erlanger (fin).

J'ai cherché à vous montrer, la semaine dernière, comment et pourquoi il était presque impossible d'écrire un parfait « drame » avec *le Juif polonais*. A ces remarques, qui ne sont point nouvelles, on répond d'ordinaire par une suite de raisonnements qui sont assez bien résumés par « l'argument de la Flûte enchantée... » Vous le connaissez: « Mozart a écrit un chef-d'œuvre sur le plus stupide des poèmes passés et même présents; il est donc bien inutile de se préoccuper du poème: la musique emporte tout. » — On pourrait objecter d'abord que tout le monde n'est pas Mozart; ensuite, qu'avec un meilleur livret son chef-d'œuvre eût été plus parfait encore, sinon musicalement, du moins au point de vue dramatique, lequel n'est peut-être pas tout à fait négligeable dans un ouvrage de théâtre.

Mais il y a un argument plus sérieux. C'est que, depuis Mozart, l'idéal dramatique-musical s'est transformé. Il faut bon gré mal gré, aujourd'hui, écrire « la musique de la pièce »; et selon certaines formules, qui se transformeront sans doute quelle que soit la variété infinie de leurs applications... (Et, pour le dire en passant, je ne puis comprendre l'irritation que cause à certains l'influence de Richard Wagner; voilà quinze ans au plus qu'elle s'exerce en France: celle de Meyerbeer a duré un demi-siècle; la seconde leur paraît naturelle: ils s'insurgent contre la première. M. Saint-Saëns, qui est le plus illustre et le plus convaincu de ces irrités, me permettra bien de m'expliquer avec lui quand la saison théâtrale nous en laissera le temps...)

Il faut, disais-je après M. A. Bruneau, faire la mu-

sique de la pièce. Il faut que le drame littéraire et le drame musical avancent, non pas parallèlement, mais conjointement, étroitement unis l'un à l'autre, ne faisant qu'un. Ce qui n'eût été pour Mozart ou pour Rossini qu'un inconvénient sans importance est, pour les musiciens contemporains, une difficulté insurmontable. Un thème caractéristique représentant un sentiment ou un personnage, et se modifiant ou se développant suivant les transformations du sentiment ou du personnage, c'est la formule dramatique musicale employée aujourd'hui; elle ne saurait évidemment trouver son application que dans un sujet où l'action intérieure progresse jusqu'au dénouement. Et, pour en revenir au *Juif polonais*, si j'ai pu vous faire comprendre que la terreur donnait son plein effet dès le premier acte, vous aurez compris pareillement que le musicien, à partir du moment où paraît le Juif, en est réduit à se répéter. Ce qui, je le redis, n'aurait guère d'importance pour un musicien exclusivement soucieux d'écrire de la musique belle en soi, mais ce qui forme un obstacle invincible pour un musicien résolu à traduire musicalement le drame.

C'est là un des dangers de l'application incomplète des théories wagnériennes. Qu'elles soient bonnes ou mauvaises, peu importe. Mais elles découlent de certains principes, elles entraînent certaines conséquences qu'on ne saurait négliger, et qu'il faut bien pénétrer avant de se décider à en faire usage. Faute de quoi, des œuvres remarquables par ailleurs, laissent une impression d'incertitude et presque de gêne.

Mais puisque l'intéressant ouvrage de M. Camille Erlanger nous amène à examiner certaines erreurs wagnériennes, il en est une encore dont je voudrais dire un mot; c'est de la « déclamation musicale », telle qu'on l'entend aujourd'hui.

Certaines situations dramatiques exigent que le principal rôle musical soit dévolu à l'orchestre; celui-ci commente un sentiment, rappelle ou annonce une péripétie: et la voix se borne à préciser l'un ou l'autre. Mais il est à remarquer tout d'abord que Wagner n'use de ce moyen que lorsqu'il est utile, presque indispensable, à la clarté ou à la puissance du drame; exemples: l'apostrophe d'Ysolt à Tristan (1<sup>er</sup> acte) et l'apparition du thème de Wotan pendant que Sieglinde conte l'apparition du mystérieux Voyageur (*Walkyrie*, acte 1<sup>er</sup>); et ces conditions ont pour effet d'en réduire assez sensiblement l'application. De plus, les thèmes de Wagner sont assez significatifs et reconnaissables pour que trois ou quatre notes, ou deux accords suffisent à nous les rappeler; ainsi les thèmes peuvent réapparaître sans empiéter sur le dessin mélodique, sans même l'interrompre (voyez la première apparition du thème

de résignation de Sachs, pendant la chanson du cor-donnier, au second acte des *Maîtres Chanteurs*). Enfin Wagner, qui est si long parfois, est le plus souvent fort concis; il dit beaucoup de choses, mais les dit par le moins de mots possible.

Donc réduction au strict nécessaire des passages de pure déclamation et concision extrême du « langage », tant littéraire que musical, telles sont les conditions où la déclamation seule est pratiquée dans les drames de Wagner. — On n'exagérerait guère en disant que, dans les ouvrages contemporains, ces conditions sont à peu près renversées.

Laissons la qualité même des thèmes; on en trouverait peu, je pense, plus expressifs et reconnaissables que celui que M. Erlanger a trouvé pour le « Juif »; mais j'ai montré qu'étant donnée la marche du drame, ce beau thème n'était guère susceptible de transformation. Puis, ce thème trouvé, pourquoi M. Erlanger s'est-il amusé à en chercher d'autres, en nombre infini, qui se rapportent à des épisodes insignifiants; il y en a pour l'hiver, il y en a jusque pour le petit vin blanc de Mathis. Bien mieux, il y en a un pour « ceux qui sont à cheval »! Quand Christian rappelle à Suzel leur première rencontre, alors qu'il passait à cheval dans le village, l'orchestre développe une phrase (agréable, d'ailleurs, et qui fait songer à l'un des plus jolis *Poèmes russes*), laquelle, au premier acte, accompagnait le récit de la chevauchée de Mathis sous la neige!... C'est, on en conviendra, méconnaître étrangement l'utilité et l'emploi du *leit-motiv*. Surtout, comment imaginer qu'un musicien, si habile et inspiré qu'il soit, puisse trouver un thème significatif pour le joli vin d'Hünewir?... Pour que nous le reconnaissons, celui-là ou un autre analogue, il faut qu'il soit reproduit tout entier, qu'il domine, si l'on peut dire, le milieu musical de la scène, ce qui est en contradiction avec le rôle que tient dans le drame le vin blanc ou l'art de l'équitation. — Au surplus, de ceci, retenons seulement la multiplicité excessive des thèmes, c'est-à-dire leur peu de signification, et, par suite, l'obligation où se trouve le musicien de les « dévider » jusqu'au bout.

Si la concision musicale a disparu, c'est pis encore pour la concision littéraire. Les librettistes sont possédés de la manie du développement. D'une idée sans importance, il faut qu'ils tirent cinq ou six phrases: ils interrompent un récit par des considérations « philosophiques »: c'est ainsi que le vieux Walther, contant l'assassinat du Juif, pense aux amis disparus qui buvaient avec lui ce jour-là, et émet quelques pensées sur la mort; c'est ainsi encore que Christian, ayant cette impression qu'il y a moins de neige en Auvergne que dans les Vosges, le fait en ces termes: « ... Là-bas, l'hiver est plus doux,

c'est à peine si les frimas durent quelques semaines, le temps de faire regretter l'Avril et de coiffer de scintillants glaciers qui fondent tout de suite les sommets bleus des hauts plateaux... Mais, je me hâte de le dire, j'aime mieux vos hivers que les meilleurs printemps loin de vous, loin de l'Alsace! » Cela prouve que la langue des librettistes n'a rien à voir avec le turc qui, comme vous savez, dit beaucoup de choses en peu de mots. Mais voici qui est plus sérieux; écoutez ce monologue de Mathis: « Ça va bien! Tout s'est bien passé. Mais quelle leçon! Un rien, et l'histoire du Polonais revenait sur l'eau! Tout s'en allait au diable! Autant dire, Mathis, que l'on te menait pendre! On ne sait pas, vraiment, où l'on a quelquefois la tête! Ne faut-il pas être un vrai fou!... Et tout cela, pour un marchand qui vous donne en entrant le bonsoir... Comme si tous ces Polonais ne se ressemblaient pas!... Quand je crierais jusqu'à la fin des siècles, ça ne changerait rien!... » Et maintenant prenez ces phrases, pressez-les, triturez-les à votre guise; vous n'en ferez pas sortir le quart du quart d'un sentiment ou d'une idée, c'est-à-dire rien qui soit proprement musical. Longues quand on les lit, ces phrases qui répètent obstinément les mêmes choses sont interminables quand on les chante. Elles sont plus interminables encore avec, — j'y reviens enfin! — avec le procédé de déclamation en usage aujourd'hui.

Ce procédé consiste à donner à chaque mot sa valeur prosodique, et à l'accentuer selon le sens du discours. Cela est excellent; et le rôle de la musique, dans la déclamation, est en effet de donner plus de force à l'accentuation, c'est-à-dire plus d'expression au discours. Mais encore faut-il que ce discours en vaille la peine. Qu'il soit bref, et la phrase surgira frappante et significative. Qu'il traîne, comme il fait ici, et l'abus continu des expressions partielles atténuera l'expression générale, la seule qui compte. Prenons, si vous le voulez, la « tirade » de Christian, citée plus haut, et considérons ce qu'on en peut tirer, musicalement. En premier lieu, le mouvement sera assez lent le fait est que la plupart des partitions modernes peuvent se réduire à un constant *moderato*. Le début *Là-bas l'hiver est plus doux* prendra une forme mélodique assez arrêtée: elle sera presque tendre, au moins imprégnée d'une sorte de grâce champêtre: les bois domineront dans l'orchestre; une modulation soulignera ce passage: *le temps de faire regretter l'avril...* afin de donner à la phrase quelque charme printanier.

Mais voici les *scintillants glaciers qui fondent tout de suite...* la voix s'élèvera sur *scintillants* et la *fonte* sera indiquée par de rapides arpèges, brillante encore, car la glace, même fondante, étincelle. Où fond-elle, cette glace? Sur les *sommets bleus des hauts*

plateaux ; comment, à propos de *sommets*, la voix ne s'élèverait-elle pas, pour donner au mot toute son ampleur, et comment la mélodie ne modulerait-elle pas dans un « ton brillant »?... Mais les intempéries ne troublent pas les braves, surtout quand ils sont amoureux ; les violons cessent de scintiller, les cuivres sonnent une phrase martiale, et, sur un rythme chevaleresque, Christian préfère *aux meilleurs printemps... les rudes hivers de l'Alsace...* Or, maintenant, reprenez toutes les idées successives que la musique a traduites, charme des doux hivers, beauté des glaces passagères, souvenir du printemps, hauteur des montagnes, enfin amour chevaleresque pour la froide mais « prenante » Alsace,... il n'est pas une de ces idées qui servent au drame. Bien plus ; elles nous en distraient, par l'importance exagérée qu'elles donnent à des phrases éminemment quelconques, phrases qui donnent au drame littéraire une sorte de bonhomie, que la musique fait complètement disparaître. Il ne reste plus que de la longueur. Et précisément, cette longueur, nous la sentons si disproportionnée, nous comprenons si bien l'inutilité des *sommets bleus et des glaciers qui fondent tout de suite*, que la fausseté du procédé nous apparaît avec une évidence presque offensante. Relisez la partition du *Juif polonais* ; je ne crois pas que vous y puissiez relever une seule faute sérieuse contre la prosodie ou la déclamation ; écoutez la représentation : à chaque instant, une phrase vous semblera mal « traduite » : la longueur, la pesanteur des « incidentes » vous fera trouver fausse la plus juste déclamation que je sache. C'est que la justesse, en ces matières, n'est pas seulement de donner aux mots leurs valeurs propres ; c'est aussi de leur conserver leur valeur relative par rapport à la phrase ; c'est surtout de ne pas leur donner plus d'importance qu'ils n'en ont, relativement au sentiment que la phrase exprime, le seul qui puisse être traduit musicalement.

Seulement, M. Erlanger n'est pas responsable de ces erreurs. Logiquement, des tirades comme celles que j'ai citées devraient être « déblayées ». Mais comment déblayer pendant cinquante mesures *moderato* ! Ce serait le vide. Ils préfèrent le trop-plein. Cela n'est-il pas compréhensible !...

Et voici qu'une fois de plus, à discuter des défauts en quelque sorte généraux, j'ai l'air de ne pas rendre justice aux qualités très particulières d'un ouvrage, qui assurément mériterait mieux.

Signalons au moins le premier acte, d'un charme intime et pittoresque, coupé si tragiquement par le récit de l'assassinat. Le second acte me plaît moins ; le gentil duo de Christian et de Suzel manque tout de même un peu d'accent, le monologue de Mathis

est trop « morcelé », et il me semble que l'arrangement de la *Lauterbach* a ôté à cette délicieuse chanson quelque chose de sa grâce spontanée ; mais il faut louer l'ingénieuse combinaison des voix dans le joli ensemble final. Au point de vue de la pure musique, — j'ai fait mes réserves pour le drame, — le troisième acte est en vérité fort beau ; peut-être le premier est-il plus abondant en inventions musicales : le troisième a plus d'unité et d'ampleur... Tout cela est par trop sommaire. Mais, je le disais en commençant, tout ce qu'écrit M. Erlanger est vraiment d'un « musicien » ; comme dramaturge, il cherche sa voie ; et je suis me laissé aller à lui indiquer, avec quelque insistance, quelle était celle qui me paraissait la meilleure... Au moins le *Juif polonais* mérite-t-il qu'on le discute. Il mérite assurément qu'on aille l'entendre.

A mesure que la voix de M. Maurel diminue, ses gestes deviennent plus somptueux et plus vastes ; il prête le reste de l'une et l'ampleur éperdue des autres au personnage de Mathis ; il joue le rôle avec sa conscience coutumière : tous les mots qu'il profère lui semblent également importants ; sa diction est exagérée, mais son articulation reste excellente. M<sup>lle</sup> Guiraudon rend avec gentillesse le personnage de Suzel ; M. Vieulle fait sonner sa belle voix dans celui de Walther. Il faut louer M. Carbonne, tout à fait charmant dans le rôle délicieux du docteur Nickel.

La mise en scène est exquise. Le décor intime et frileux du premier acte, le paysage ensoleillé du second sont d'une grâce sans pareille ; et les transformations du troisième sont réglées avec un art infini. Mais ce qui me ravit surtout, dans le *Juif polonais*, comme dans *Orphée*, comme dans *Louise*, c'est la partie vivante de la mise en scène, les justes mouvements des personnages et des chœurs ; cela est simplement merveilleux.

JACQUES DU TILLET.

## MOUVEMENT LITTÉRAIRE

### ÉTRANGER

*From sea to sea* (De mer en mer), par RUDYARD KIPLING (Macmillan and Co, London).

Ce nouvel ouvrage de Kipling est un recueil d'articles de journaux ou de revues. L'auteur avoue qu'il ne songeait pas à déterrer ces études, et s'il les a reprises c'est pour éviter que des éditeurs peu scrupuleux les publient spontanément avec des embellissements et des amplifications de leur cru... Ce sont des notes de voyage, tantôt brèves et rapides, tantôt plus développées, mais toujours étonnantes