

ments à l'entrée que les chevaux de Marly ; pour éclairage, des réverbères qui pouvaient servir de phares mais ne donnaient aucune lumière pour voir clair : la nuit venue c'était un coupe-gorge.

La place de la Concorde était partagée par quatre fossés dont on a conservé les balustrades ainsi que les piédestaux qui en marquaient les angles. Ces fossés, profonds d'une dizaine de mètres, étaient gazonnés au milieu, et plantés de tilleuls rasés à la hauteur des balustres. Des trottoirs entouraient chaque fossé, tout le reste de la place était pavé ; des poteaux supportaient de loin en loin quelques réverbères, et c'était tout. Les candélabres, les statues des villes de France, les fontaines, l'obélisque, les vastes esplanades bitumées, tout cela n'a été fait qu'au milieu du règne de Louis-Philippe.

La première jeunesse de l'écrivain était dans tout son épanouissement pendant la période aiguë du romantisme. Or — et voilà bien où apparaît l'originalité de l'auteur — l'écrivain n'est pas tendre pour la littérature :

La littérature n'a jamais été, quoi qu'on en dise, qu'un éternel balancement d'imitation et de reproduction sur des idées toujours les mêmes, toujours tirées du même fonds de contes bleus et de billevesées qui avaient alimenté l'antiquité latine ou grecque.

On peut estimer que sur un million d'hommes il y en a un, peut-être deux, pour qui la littérature tient une place dans la vie, et que les neuf cent quatre-vingt-dix-neuf mille neuf cent quatre-vingt-dix autres n'en connaissent même pas le nom. En d'autres termes, il n'y a de réel en ce monde que tout ce qui n'est pas littéraire.

Or comme cette proportion est à peu près la même dans tous les temps et dans tous les pays, s'il y a quelque chose de surprenant, c'est de voir figurer la littérature comme le principal objet de l'histoire. Aussi qu'arrive-t-il ? C'est qu'au lieu des faits réels de la vie d'un peuple, on nous raconte les raisonnements, les contes et les rêves, de quelques douzaines de littérateurs qui n'ont su qu'écrire et penser, tandis que tous les autres passaient leur temps à faire des hommes, à travailler, à nourrir l'humanité et à souffrir incognito les peines de la vie.

Et voilà pourquoi j'arrive en fin de compte à ne plus croire un mot de l'histoire littéraire, à la tenir pour un immense songe creux, à voir que ce qu'on me faisait penser et dire en 1840 pourrait se penser et se dire en 1899, parce que la littérature n'a été, n'est et ne sera jamais qu'un art, imaginaire comme tous les autres et fait d'imitation.

M. Mouton ne se contente point de raconter : il impressionne ; d'ailleurs voir ne suffit pas, il faut sentir ; l'émotion la plus vive fait partie de

l'observation. Or, l'auteur a beaucoup senti ; nous ne croyons pas toutefois qu'il ait beaucoup souffert, à moins que, par pudeur, par fierté peut-être, il ait volontairement jeté le voile sur certaines pages intimes de son existence. Mais « Ceci est un livre de bonne foy » et l'air de santé qui en rayonne suffit à nous convaincre que M. Mouton doit être reconnaissant à la vie.

Et l'auteur mérite d'être également félicité pour le livre qu'il vient d'écrire et pour la vie qu'il a vécu.

HENRY FRICHET.

THÉÂTRES

OPÉRA-COMIQUE : *l'Ouragan*, drame lyrique en quatre actes, de MM. E. Zola et A. Bruneau.

Il n'est guère de cas plus curieux ni plus significatif que celui qui nous est offert par la collaboration de M. Zola et de M. Bruneau. Tous deux obstinés, tous deux acharnés, tous deux doués de vigueur mais dénués de souplesse à un degré presque incroyable, ils s'efforcent à une tâche qui est en contradiction formelle avec leurs natures. Et, chose plus curieuse encore, il semblerait qu'à ne point « forcer leur talent », ils devraient produire, — sinon « avec grâce », du moins avec force, — des ouvrages, un peu gros peut-être, mais robustes, et qui, à défaut de profondeur et de finesse, offriraient une représentation exacte de la vie matérielle et extérieure. Ce qui faisait le mérite de *Messidor*, c'était un sentiment assez vif et juste de la Nature. Le premier acte, avec sa chaleur accablante ; le second, avec ses « brouillards de Novembre » ; le dernier même, peignant l'apothéose de la Nature triomphante..., tout cela offrait une suite de tableaux intéressants. Parfois même, — comme au premier acte, dans la scène de l'eau, — ils dégageaient une sorte de poésie rustique et naturelle. Et les défauts mêmes de M. Bruneau le servaient ici. Sa musique fruste convenait aux personnages ; et si certaines gaucheries et certaines lourdeurs pouvaient déplaire, au moins ne pouvait-on s'étonner que des rustres s'en fussent rendus coupables. Les choses ne se gâtaient qu'avec l'apparition de l'or symbolique. Mais le symbole était insignifiant : il était manifestement « plaqué », et sans aucun lien avec le sujet. On pouvait le négliger. Et, si le public montra avec quelque brutalité qu'il y était au contraire très sensible, cela, après tout, ne prouve pas qu'il n'ait pas été un peu injuste pour un ouvrage qui méritait mieux.

Un sujet « maritime », un sujet qui mettait en scène la vie rude et obstinée des pêcheurs de nos

côtes, pouvait, devait convenir à M. Bruneau. Mais il fallait qu'il n'eût à traduire en quelque sorte que les gestes de cette existence; et peut-être, de l'exactitude de la peinture, fût sorti un peu de cette poésie naturelle qu'on pouvait retrouver dans *Messidor*?... On a vu, la semaine dernière, de quelle manière M. Zola pataugeait dans le symbole. M. Bruneau s'y est embourbé à sa suite, volontairement. Car on ne peut refuser au musicien de l'*Ouragan* deux qualités. D'abord une conscience scrupuleuse et ensuite une admiration superstitieuse pour son collaborateur. M. Bruneau, d'ordinaire, n'« ajoute » pas grand'chose au poème, et c'est apparemment qu'il le trouve achevé; même il en est l'esclave volontaire, si l'on peut dire, et sa « mise en musique » fait songer à ces « traductions mot à mot » par quoi on dégoûte des humanités la jeunesse des petites classes. Si bien que tout ce qui a été dit de M. Zola peut s'appliquer à M. Bruneau, et qu'on retrouve dans la musique cette même contradiction, et ce même contresens qu'on a relevés dans le poème.

Les « thèmes » de l'*Ouragan*, — car vous entendez bien qu'un drame lyrico-symboliste ne saurait exister sans *leitmotifs*, — les thèmes de l'*Ouragan* ne sont guère caractéristiques. Soucieux de leur conserver leur allure « de mer », M. Bruneau leur a donné sinon tout à fait le même rythme, du moins des rythmes analogues, ce qui fait qu'on ne les distingue pas assez vite les uns des autres. Il est possible, d'ailleurs, que si la clarté de l'ouvrage y perd un peu, cette perte soit compensée par la force de l'impression générale. C'est sans doute ce à quoi M. Bruneau tenait avant tout. Il n'est que juste de reconnaître qu'il y est arrivé.

Malheureusement, ce n'est pas de clarté seulement et de caractère, que manquent les thèmes de l'*Ouragan*, c'est surtout de signification. Suffisants pour rendre le balancement des lames, la violence du vent sur la grève, ou encore le labeur accoutumé des pêcheurs, ils deviennent tout à fait insuffisants quand il s'agit de traduire ce qu'il devrait y avoir de général et de « purement humain » dans l'âme de ces pêcheurs. Ce drame, qui se joue entre quelques misérables, M. Zola tâche à ce qu'il soit un drame symbolique : il veut que ses personnages soient des manières d'entités, ou des symboles. On a vu qu'il y avait échoué le plus lourdement du monde. Et M. Bruneau pareillement. Pas un instant Jeanine, Marianne, Richard ou Landry ne cessent d'être de rudes et massifs pêcheurs. Cela serait parfait, s'ils ne tentaient pas d'être autre chose. Mais ils « tentent », voilà bien le malheur !

De même que M. Zola est radicalement incapable de créer des personnages symboliques, lesquels ne

sauraient exister sans une vie presque exclusivement intérieure, de même M. Bruneau semble incapable de traduire un sentiment, un état d'âme, une passion. A ce point de vue particulier, ses personnages sont parfaitement inexistantes. Peindre un sentiment, c'est en somme pénétrer l'auditeur de ce sentiment; et la musique de M. Bruneau n'est guère pénétrante. Elle se présente toute hérissée de cruelles dissonances harmoniques et orchestrales, sous un aspect rude, rébarbatif, presque agressif; elle n'a rien d'insinuant. En revanche, M. Bruneau réussit à créer autour de ses ouvrages une sorte d'atmosphère, comme il fait pour *Messidor* et pour l'*Ouragan*. Mais on remarquera que l'atmosphère c'est encore quelque chose de physique, de matériel. « Venu du cœur, et fait pour y pénétrer », écrivait Beethoven en tête d'une de ses œuvres. « Venu des sens et fait pour les émouvoir », pourrait écrire M. Bruneau (et le mot *sens*, bien entendu, ne se prend ici que par opposition à *sentiment*). Et sans doute sa part est assez belle ainsi. Mais par quelle erreur s'acharnait-il à l'accroître, et du côté certes où elle peut le moins être accrue? Que M. Bruneau réussisse à entourer ses ouvrages d'une atmosphère physique, qu'il sache « exprimer » la chaleur ou la mer, cela ne prouve pas qu'il puisse rendre ce qu'il y a de général et d'humain chez un laboureur ou chez un pêcheur. Au contraire, plus ces personnages seront des pêcheurs ou des laboureurs, et plus leur « pli professionnel » sera marqué, moins ils seront l'homme. Et c'est, dans la musique aussi, cette contradiction qui, dans le poème, apparaissait sous une forme burlesque.

Un exemple rendra plus clair ce qui précède. Considérez le chœur des matelots invisibles qui encadre l'ouvrage. En voici le texte : « Chantez, les bons matelots, chantez l'espoir... chantez la vie... Chantez la joie... Chantez, les braves! Et si c'est à nous de mourir, prends-nous joyeusement, ô mer, femme traîtresse, exécrée, adorée. Bon vent et bonne pêche aux pêcheurs de Goël!... » On est frappé d'abord par ce qu'il y a d'un peu risible à entendre des pêcheurs définir la mer par des épithètes antithétiques. Le contraste est plus frappant encore avec la musique. Convaincu, comme son librettiste, que la vie c'est, et c'est seulement la vie matérielle, M. Bruneau a trouvé, pour ses pêcheurs, une lourde phrase, pesamment et régulièrement rythmée, qui figure avec exactitude la pesante démarche des grosses bottes de marins. Mais quoi qu'il fasse ensuite, c'est toujours ce balancement des grosses bottes que nous apercevons. Il cherche à alléger sa phrase quand il en vient aux mots « femme traîtresse »... etc.; pour cela, il ne sait que redoubler les notes essentielles et remplit les intervalles entre celles-ci. Et la contradiction

apparaît, plus évidente et plus offensante, entre la signification vraie de la phrase musicale et la signification ajoutée. Le langage fleuri des pêcheurs faisait sourire à la lecture. La musique en souligne l'in vraisemblance et la puérilité.

Encore ici n'est-il question que d'une nuance, d'un détail qui, même manqué, ne nuirait guère à l'ensemble de l'ouvrage. Examinons les personnages, ceux sur qui M. Zola a fait peser tout l'effort de son symbolisme. Voici Marianne. Elle paraît pour la première fois; elle s'approche de sa sœur qui raccommode des filets et s'exprime en ces termes : « Ce sont ces filets-là que Landry désire me vendre?... Mais ils sont en loques... Je n'en veux pas!... » Le thème de Marianne soutient ces paroles; il est brusque, saccadé, de mauvaise humeur, pourrait-on dire; et cela est bien. Mais la scène s'engage, une querelle entre les deux sœurs, et Jeanine, « étiquetant » Marianne comme l'a voulu M. Zola, lui crie : « Tu es l'orgueil, l'éternel besoin de domination, et, quand tu aimes, c'est la jalousie qui ravage et qui tue!... » Or, sous cette « définition », c'est la phrase musicale de tout à l'heure qui reparait, celle sur laquelle Marianne trouvait les filets trop usés pour les acheter!... Admettons que « l'éternel besoin de domination » se peut manifester aussi par des exigences peut-être excessives dans le choix d'emplettes. Mais, pour parler sérieusement, ne voit-on pas ce qu'il y a de disproportionné entre ces deux significations du même thème, entre la mauvaise humeur hargneuse de Marianne et l'éternel besoin de domination? Quoi que nous fassions, ce thème est lié dans notre esprit aux filets mal réparés, et nous résistons quand, de ce cas extrêmement particulier, on veut en venir au général. D'autant plus qu'il convient, — par sa brutalité sèche, — beaucoup mieux à la rudesse d'une pêcheuse méchante qu'à l'une des forces qui se partagent l'humanité.

Et cette contradiction, on la retrouve presque à chaque scène. Non point seulement dans les moments essentiels du drame, mais dans des répliques où des « images d'auteur » viennent s'opposer à la nature des personnages. Jamais le jargon de M. Zola n'a été plus pénible que depuis qu'il est devenu poète. Jeanine, raccommodeuse de filets, parle ainsi de Richard : « Mes deux bras à son cou feraient un collier de félicité parfaite »; et quand elle lui parle : « Je serai à toi, vêtue de ma seule chevelure... » Ailleurs c'est un matelot (pas symbolique pourtant celui-là) : « Les femmes sont sur le port, à plonger leurs pauvres yeux au fond de ce néant... » Et ne parlons pas de Lulu qui, étant exotique, tient spécialement la poésie!...

M. Zola a sur le style lyrique des idées dont M. Fourcaud naguère déclarait qu'elles ne signifiaient

rien. Parmi ces idées figure sans doute celle-ci, qu'il est de l'essence du lyrisme de répéter plusieurs fois de suite la même chose. Lisez ce passage; c'est Richard qui définit sa petite moricaude : « Lulu, fille adoptive de mon cœur, ma petite hirondelle voyageuse; Lulu, nom de musique et de caresse; Lulu, brise du soir dans les palmes légères; Lulu, murmure cristallin du ruisseau dans les herbes; Lulu, gazouillis parmi les branches de l'oiseau chanteur! » M. Bergerat conte quelque part que, pour je ne sais quel directeur de théâtre, la poésie c'était les fleurs et les petits oiseaux. M. Zola est de cette école. N'insistons pas sur ce que cette poésie a de regrettable en soi. Prenons-la uniquement au point de vue musical.

Du moment où le musicien ne se borne plus à mettre tant bien que mal des notes sous les mots, du moment où il tente de traduire par la musique les pensées ou les sentiments des personnages, il est essentiel, semble-t-il, que le librettiste fournisse au moins à son collaborateur la substance d'un développement musical, c'est-à-dire quelque indication de sentiment ou de pensée. Or lisez et relisez le passage ci-dessus. En dehors d'un exotisme outrageusement banal, vous n'y trouverez trace ni d'une idée ni d'un sentiment. Trois mots suffiraient, là où les phrases s'empâtent de galimatias. Et songez à ce qu'en peut tirer un musicien. D'après l'esthétique en cours, Lulu est figurée par un thème qui doit donner une impression d'exotisme. De plus, l'essentiel de ce thème doit être court, pour pouvoir reparaitre facilement dans la trame orchestrale. Et c'est alors, pendant cette longue tirade, ce même thème bref qui se répète à satiété, identique à lui-même, car la « pensée » ne se transforme ni ne se développe! Cent lignes de plus ne nous apprendraient rien sur Lulu. Avec trois mots nous en saurions tout autant. Ce qu'il eût fallu, c'est une seule phrase que le musicien eût commentée, une phrase brève, simple, claire... Ce n'eût peut-être pas été lyrique. C'eût été musical.

Les défauts signalés, on le peut constater, viennent surtout du livret. On a vu de quel surprenant amalgame lyrico-réalisto-symbolique il est composé. Ces défauts, il faut ajouter que la musique les a faits siens, les a exagérés encore. D'abord en soulignant les incohérences dont on a relevé quelques-unes; puis en accusant la dualité contradictoire de l'ouvrage, cet inconciliable mélange de réalisme et de symboles. Quoi que fassent MM. Zola et Bruneau, ils auront grand-peine à s'arracher à la matière. Et ce n'est pas en insistant sur la situation particulière des personnages qu'on arrivera à leur faire représenter l'humanité! (On a honte d'insister sur de pareils *truismes*.) Enfin, — car il faut toujours en venir là, — la mu-

sique de M. Bruneau est trop particulière aussi, trop dure et trop cruelle pour donner aux personnages la vie « générale » que le livret n'a su leur fournir. Si peu optimiste qu'on soit, on a le droit de dire que la vie n'est pas si laide que cela!... Et l'on enrage contre tant de peine perdue, contre tant de parti pris et d'incompréhension, contre tant de prétention et tant de fadaïses, contre tant de symboles d'une inquiétante godicherie. Qui donc fera pour M. Bruneau un drame simple et rude, — et qui donc le décidera à croire que la musique dramatique et la beauté ne sont point incompatibles?

JACQUES DU TILLET.

MOUVEMENT LITTÉRAIRE

La vie des abeilles, par MAURICE MAETERLINCK
(Fasquelle).

C'est un livre admirable et charmant, d'observation minutieuse, de poésie et de sagesse. Le maladif poète de *Serres chaudes* s'est fait éleveur d'abeilles. Avec patience, avec émerveillement, il a observé l'infini détail de ces menues existences qui sont très pratiques, très laborieuses. Afin de les mieux comprendre, il a multiplié les expériences, se méfiant des récits enjolivés, soucieux seulement de vérité, sûr que la vérité est plus belle que les inventions des naturalistes. Il a procédé comme les savants; sa méthode est prudente et judicieuse. En même temps, il est philosophe et sait faire le départ des faits positifs dûment contrôlés et de l'inconnu. Surtout, il a conscience du mystère qu'enveloppe même la réalité vérifiable. L'usage de l'expérimentation et la découverte des vérités fragmentaires ne l'ont pas dénué de l'essentielle puissance d'étonnement qu'il importe de conserver en présence de ce qui est. Lorsque après bien des recherches il aboutit à constater, sans la comprendre, une merveille nouvelle, il conclut : « Voici un nouveau mystère. Interrogeons-le comme les autres, et, s'il se tait comme eux, son silence agrandira du moins de quelques arpents nébuleux, mais ensemencés de bonne volonté, le champ de notre ignorance consciente, qui est le plus fertile que notre activité possède. » Sa philosophie est ici quelque chose comme une sorte de positivisme conscient de ses limites nécessaires, respectueux de ce qu'il n'atteint pas, — et mystique, par conséquent. Et ce livre est encore d'une incomparable poésie méditative et descriptive où frissonne « ce bourdonnement parfumé de miel, ce frémissement enivré des belles journées d'été, ce chant de fête du travail qui monte et qui descend tout autour du

rucher dans le cristal de l'heure, et qui semble le murmure d'allégresse des fleurs épanouies, l'hymne de leur bonheur, l'écho de leurs odeurs suaves, la voix des œillets blancs, du thym, des marjolaines... »

Philippe II, par ÉMILE VERHAEREN (Société du *Mercur* de France).

Cette « tragédie en trois actes » diffère assez des précédentes œuvres dramatiques d'Émile Verhaeren. Dans *les Aubes*, une grande idée sociale apparaissait, et dans *le Clottre*, une crise de conscience était puissamment étudiée. *Philippe II* n'est, en somme, qu'une tragédie historique dont l'intérêt ne provient pas d'autre chose que de l'évocation de caractères farouches entre lesquels se manifeste un redoutable conflit. Il n'y a point là de symbolisme ni de significations étrangères au drame lui-même. Philippe II est l'hypocrite féroce de l'histoire, et don Carlos, son fils, est un être maladié en qui alternent avec des lassitudes découragées de superbes velléités d'ambition; Carlos définit l'humeur de son père et la sienne en ces termes : « Il agit par détours, je n'agis que par bonds. » Carlos aime la comtesse de Clermont, dame d'honneur de la reine, et, pour complaire à la comtesse, il a favorisé la fuite de la marquise d'Amboise, guettée par le Saint-Office. En outre, exalté par son amour, il rêve de gagner secrètement les Flandres et d'y établir, malgré le roi, son autorité. Ce double complot est bientôt découvert. Philippe II se fait inquisiteur lui-même pour châtier le rebelle : Carlos est étranglé. Cette tragédie est extrêmement simple; aucun ornement ne s'y ajoute à l'intrigue principale, et de là vient sa sévère noblesse. La composition en est rigoureuse, stricte, et la progression du drame, intense. Les personnages n'y évoluent ni ne se transforment; mais, tels que nous les voyons posés dès le début, ils se heurtent dans une exaltation passionnée. Les vers, — auxquels la prose se substitue très heureusement dans les passages où le lyrisme s'interrompt, — sont de beaux vers libres, à la manière habituelle de Verhaeren, ardents, colorés, un peu monotones dans leur exaspération continue, mais d'une singulière vigueur. L'œuvre, moins diversement intéressante que d'autres de cet admirable écrivain, est encore d'une très originale beauté.

Lumières tranquilles, par ADOLPHE RETTÉ (Éditions de la Plume).

Des vers très calmes, très purs et clairs, comme les « lumières tranquilles » qui tombent en nappes unies, aux beaux jours, sur les campagnes. Nulle recherche d'expression ni de rythme. Ce poète, qui fut subtil, s'est apparemment repenti. La nature lui a