

La défiance, une certaine défiance tout au moins, est un principe d'esthétique salutaire, à l'égard des œuvres qui nous arrivent de l'étranger, de celles-là surtout qui furent précédées d'une organisation savante et d'une réputation quasi-universelle. Je ne sache pas d'autre manière, en effet, de se prémunir contre tous les snobismes: enthousiasme artificiel et préconçu pour l'ouvrage, ou bien, au pôle contraire, esprit d'hostilité et de dénigrement. Et les exemples furent si nombreux, si catégoriques en ces dernières années, que le premier devoir du critique est de les tenir constamment présents à la pensée.

Disons-le tout d'abord, pour préciser notre impression d'ensemble et parce que rien ne saurait mieux la résumer: la *Salomé* de M. Richard Strauss est le plus parfait exemplaire de drame wagnérien qui ait été produit devant un public français depuis la fondation du wagnérisme, c'est-à-dire depuis l'heure où le génie souverain du Maître de Bayreuth imposa au monde musical, hypnotisé par la séduction de son œuvre, une formule et une esthétique nouvelles. Un // 637 // tel jugement implique à la fois une critique et un éloge. Sans doute le drame vigoureux et débordant de M. Richard Strauss est un acte de foi, un acte de foi presque religieux, puisque les différents articles du credo wagnérien s'y trouvent scrupuleusement observés: Mélodie continue, subordination de l'élément vocal à l'élément orchestral, existence et rappel des thèmes caractéristiques destinés à souligner la personnalité même des héros, polyphonie débordante et souvent exaspérée à la façon d'une nappe musicale qui crée l'atmosphère du drame et l'enveloppe de ses multiples réseaux... tout y est. Pas de dissimulation, pas d'artifices: nul repentir.

L'auteur est un admirateur passionné, un croyant: il s'agenouille en présence du Dieu, et par là nous sommes bien obligés de conclure qu'il n'appartient pas à la race souveraine des créateurs ayant inventé une forme personnelle, et, dans la mesure où cela est possible, ne relevant que d'eux-mêmes. Ceux-là sont les génies supérieurs et qui dominent l'humanité: Richard Wagner aussi s'agenouillait devant Beethoven; mais, à certaines heures, il oubliait son Dieu pour n'être plus que lui-même. A aucun instant M. Richard Strauss n'oublie Wagner. Quoi qu'en puissent dire ses aveugles admirateurs, M. Richard Strauss n'est pas de leur race, il n'appartient pas à leur lignée. Pas plus qu'il n'avait inventé une forme, il ne produit des idées assez originales et puissantes pour s'imposer au premier rang... et voilà la critique, voilà la réserve qu'il faut bien faire à des admirations exagérées.

Mais cette réserve une fois posée, et si nous avons établi que M. Richard Strauss a édifié son drame sur l'assise même du wagnérisme, à l'exemple d'un architecte habile qui utiliserait des fondations puissantes aménagées par un prédécesseur pour y dresser son œuvre propre, il faut reconnaître et dire bien haut que nul musicien depuis vingt années ne nous donna une impression comparable à celle que nous venons d'éprouver. Le wagnérisme, tel que nous le voyons pratiqué dans les drames, plus ou moins musicaux, montés par nos théâtres, dans les suites symphoniques données par nos concerts, apparaît comme une pure

formule, et si la réaction s'affirma contre lui avec une telle intensité, c'est qu'il semblait vide de sens et dépourvu de vie. Par un miracle singulier, dont les causes sont assez difficiles à préciser, M. Richard Strauss est parvenu à s'assimiler la formule wagnérienne, en la pliant à son tempérament personnel, ou mieux, en l'infusant à son sang. Là où tant d'autres avaient échoué, qui possédaient leur métier peut-être aussi bien que lui, il a réussi, il a abouti à une œuvre qui force et retient l'attention, qui, tout en avouant, en proclamant ses origines premières, affirme néanmoins une personnalité.

Pour tout dire, il donne la sensation de la vie – et quelle intensité de vie! – là où tant d'autres n'aboutissaient qu'à une œuvre mort-née. Sans doute il a chez lui abus de la force, hypertrophie musicale, défaut de perspective, si je puis dire, dans la réalisation scénique, tension exagérée des personnages, et absence de *sacrifices*, au sens où l'entendait Delacroix dans la composition picturale... ces sacrifices si utiles à mettre en valeur les parties essentielles. Cette *Salomé* est une œuvre conçue tout entière dans la *manière forte*, et par là nous irrite les nerfs, car deux heures ininterrompues de tension et d'exaspération dramatique constituent un terrible effort pour la faible machine qu'est notre cervelle humaine... Wagner lui-même n'était pas allé si loin, et puis il possédait comme nul autre le sens des contrastes et presque toujours chez lui la violence succédait à la grâce et à la volupté pour leur donner plus de saveur. M. Richard Strauss vit dans l'*intense*, il en use et abuse. C'est miracle, je le répète, qu'avec un tel parti-pris, qui a ses raisons profondes dans son tempérament même, il atteigne à pareil résultat.

Mais aussi le merveilleux thème musical que cette légende de Salomé! Le sujet qui avait suscité la verve descriptive de Flaubert, et inspiré le génie pittoresque de Gustave Moreau, n'apparaît pas comme un moindre excitant pour l'invention musicale. On en jugera par cet argument brièvement condensé¹. A la porte du palais d'Hérode se tient le jeune officier Narraboth, amoureux de la princesse Salomé. Celle-ci apparaît, et au même instant, du fond d'une citerne voisine, sort la voix du prophète Jochanaan, qui prédit la venue de la religion nouvelle. Salomé, impérieuse, exige de Narraboth qu'il lui montre le prisonnier. Dès qu'apparaît Jochanaan, Salomé crie son amour et veut baiser ses lèvres. Jochanaan insensible la repousse et la maudit, en même temps que sa mère Hérodiad... Voici Hérode et ses convives qui sortent du festin. Le Tétrarque demande à Salomé de manger des fruits, de boire à sa coupe et de danser pour lui. Tout d'abord elle refuse, puis elle se reprend et fait jurer à Hérode de lui accorder tout ce qu'elle demandera. Hérode fait le serment et Salomé exécute la *Danse des Sept Voiles*, après laquelle elle s'affaisse aux pieds du Tétrarque. Elle réclame alors comme rançon la tête du prophète. Vainement Hérode lui offre toutes les richesses du royaume: elle persiste dans son implacable volonté. Hérode s'exécute, et la tête du supplicé apparaît. Salomé prend cette tête des mains du bourreau et exhale sur les lèvres du prophète mort l'amour qu'il lui a refusé vivant.

¹ Nous empruntons notre analyse à l'argument fourni par les éditeurs de l'œuvre.

// 638 // On discerne, sans qu'il soit besoin d'insister plus, l'insigne beauté d'un tel sujet, ce qui en fait un thème admirable, non moins qu'abondant, pour le développement musical. D'une part, extrême simplicité des sentiments à traduire et force dramatique des situations, correspondant à la réalité de cette *vie intérieure* que la Musique a pour mission d'exalter, de magnifier chez qui l'écoute, faute de quoi elle se soustrait à sa fonction véritable, elle est tout ce que l'on voudra sauf de la musique, pure jonglerie et amusement de l'oreille – et cette règle est commune à toute espèce de musique, qu'elle soit symphonique ou dramatique. D'autre part, vigoureuses oppositions et contrastes violents, éminemment favorables à la verve descriptive, à l'invention pittoresque du musicien, si toutefois cette invention et cette verve sont en lui – et tel est le cas particulier de M. Richard Strauss. Il a su montrer, dans un contraste frappant, et tout uniment par la magie du style, après les déclarations passionnées de la fille d'Hérodiade, la noblesse et la pureté du prophète. Point n'était besoin de comprendre ses paroles: l'accent de sa mélodie était bien celui de Jochanaan qui, sourd aux voix tentatrices de la chair, annonce le grand événement qui doit modifier la face du monde. Même fusion intime du personnage et de la musique dans la Danse de Salomé, plus sauvage encore que voluptueuse, plus endiablée que séductrice... et par là encore M. Richard Strauss manifeste les traits saillants de sa nature musicale: peu de grâce, mais une verve abondante. Enfin quand, après la décollation, Salomé exhale son amour devant la tête coupée de Jochanaan, le musicien atteint au plus intense pathétique, par l'action progressive d'un cantabile dont il faut bien reconnaître que, s'il s'inspire comme facture des finales wagnériennes – mort et transfiguration d'Isolde, finale de la Tétralogie – il appartient en propre au compositeur par l'accent pittoresque et la verve sauvage qu'il emprunte à sa nature musicale.

Mais quelle fortune pour un auteur dramatique de tels interprètes! Evidemment l'interprétation ne fait pas l'œuvre... Comme pourtant elle la soutient et lui imprime son véritable accent! Dans le rôle de Salomé, M^{me} Emmy Destinn est admirable sans restriction: elle a la force, elle a la puissance vocale, elle a la beauté du geste... tout ce qui constitue l'ensemble expressif que Wagner avait rêvé comme le principal élément de cette *Fusion des arts*, où il voyait la supériorité éminente du drame sur les autres formes du génie créateur. Certains snobs du dernier bateau, particulièrement atteints de cette maladie contagieuse qu'on peut appeler la *Debussyte* aiguë, ont raillé, plaisanterie aisée, tels détails décoratifs dans la robe de Salomé, où l'on discerne la lourdeur du goût germanique, auxquels eût remédié un couturier de notre boulevard. Il eût mieux valu évidemment que M^{me} Destinn s'inspirât des aquarelles de Gustave Moreau, miracles de goût et d'orientale splendeur. De telles réserves, nos voyages et notre expérience nous ont habitués à les faire jusque dans l'œuvre de Richard Wagner, car nous savons de reste que le génie germanique n'a qu'un sens médiocre de la plastique. Qu'est-ce que cela pourtant au prix de cette ardeur, de cette flamme, de cette puissance vocale, de ce don de vie et de cette façon de jouer, non pas pour la galerie, mais pour soi-même, plus exactement pour l'œuvre dont M^{me} Destinn porte le poids sur les épaules! A côté d'elle, M. Fritz Feinhals compose une

figure de Jochanaan non moins puissante et pittoresque: il a la gravité et la noblesse, jointe à la plus pure diction. Quant à M. Burrian, c'est un Hérode tout en dehors et extraordinaire de vie, doué aussi du plus bel organe. Qui donc contribua jadis à entretenir ce préjugé que *l'on ne chantait pas*, dans le style wagnérien? Voilà des acteurs, rompus à ce style par une pratique quotidienne, et qui composent un ensemble comme nous n'en trouverions pas chez nous!

*

**

On ne saurait imaginer plus saisissant contraste que celui des deux œuvres qui viennent de se succéder sous nos yeux à quelques heures d'intervalle: l'œuvre allemande, *Salomé*, l'œuvre française, *Ariane et Barbe Bleue*. Dans l'une, la vie poussée jusqu'à la violence, jusqu'à l'extrême tension, jusqu'à l'exaspération de nos nerfs, jusqu'à l'hystérie. Dans l'autre, je ne sais quoi de glacé, de figé, un art de formule, qui non seulement ne vit pas, mais persiste dans une immobilité contradictoire avec la définition même du drame... et si le contraste ne tournait pas, en fin de compte, au détriment de l'œuvre française, on ne pourrait s'empêcher de croire que le rapprochement fut prémédité.

Ici même et par deux fois j'ai marqué, avec assez de louanges, mes sentiments à l'égard de M. Mæterlinck pour conserver aujourd'hui toute liberté d'appréciation sur ce nouveau poème. Si l'auteur de *Pelléas* n'était pas l'artiste convaincu et délicat que nous savons, ce serait à croire qu'il a voulu, cette fois, nous mystifier; ou bien peut-être a-t-il pensé que son nom suffirait pour imposer cette nouvelle œuvre à l'attention du public? Vain espoir, car encore faut-il qu'il y ait au théâtre le minimum d'action indispensable à créer l'intérêt! Je vous ai dit autrefois, avec force détails, la grâce, le charme, la vie subtile et tout intérieure de ce Pelléas et de cette Mélisande qui // 639 // leur composaient une atmosphère de poésie captivante, *Ariane et Barbe Bleue* ne nous présente plus que la contrefaçon, une redite inutile, comme tout ce qui est redite, une formule figée, comme tout ce qui est formule. Car nous vous avons revues une fois encore, groupées et serrées l'une contre l'autre dans la terreur de Barbe-Bleue, petites femmes de M. Maurice Mæterlinck, vous Mélisande à la longue chevelure, et vous Ygraine aux beaux bras, et vous encore Bellangère, et vous aussi Sélysette... Mais hélas, votre groupement n'avait plus d'autre raison d'être que de faire un prétexte à musique, de recréer en nous, suivant une formule trop connue, les sensations, rebelles cette fois, de mystère et de crainte dont se composait jadis valablement votre petite existence individuelle. Je ne doute pas que M. Maurice Mæterlinck ait été toujours le plus sérieux des hommes, le plus convaincu des poètes, car son genre d'art n'apprête pas à rire: on se prend parfois à douter, surtout si l'on réfléchit que, sérieusement, il a pu croire qu'il communiquerait la vie poétique à de telles marionnettes.

Bien habile en tous cas, celui qui eût insufflé la vie musicale à ce poème d'attitudes conventionnelles et de gestes figés! M. Paul Dukas avait entrepris cette lourde tâche et l'on ne saurait dire qu'il y ait réussi. M. Paul

Dukas est un musicien jeune encore, qui a du talent, moins pourtant que ne l'affirme certain syndicat d'initiative musicale, lequel jadis se constitua, au temps où les syndicats politiques étaient ignorés, dans cette petite chapelle que l'on nomme: Société nationale de musique, et dont les membres tirent alternativement les uns sur les autres, à intervalles éloignés, des lettres de change d'admiration mutuelle. Système bien connu, fort en usage dans toutes les coteries artistiques, car le syndicat artistique a précédé de beaucoup, vous le savez, le syndicat politique ou économique: On grossit, on *souffle* un talent. D'un musicien qui a composé une symphonie, habilement construite, je n'y contredis pas, et d'une technique inattaquable, mais dénuée de vie intérieure à un degré surprenant, on fait un «successeur de Beethoven» – l'expression fut prononcée par un de nos brillants confrères, critique attitré du groupement – et vous pensez bien qu'on a le droit et même de devoir d'être difficile pour l'héritier d'un tel nom! On s' imagine créer ainsi une réputation solide, jusqu'au jour où, par un ouvrage destiné à atteindre le grand public et non plus les initiés, ce talent se trouve ramené à ses justes proportions: une fois de plus, après tant d'autres, les amis ont jeté le pavé de l'ours.

L'épreuve a donc été faite, redoutable au nom, consacré dans un petit milieu, de M. Paul Dukas. Nous y avons trouvé la confirmation éclatante de ce que déjà nous soupçonnions de lui: un métier singulier, une technique incomparable, poussée jusqu'au plus subtil raffinement et qui peut soutenir l'attention de professionnels, une œuvre en somme où la tension de la volonté, et les facultés assimilatrices tiennent une place prépondérante: mélange de polyphonie wagnérienne dans les parties purement symphoniques et d'opportunisme debussyste dans les parties dialoguées. Quant à l'inspiration véritable, au jaillissement spontané, à tout ce qui représente la joie, l'allégresse du créateur, la vraie sensibilité musicale, en un mot, je n'en distingue nulle trace, et je suis bien obligé de conclure que cette musique savante et raffinée, que ce théâtre de pur symphoniste, est, par son sens intérieur et sa valeur expressive, aussi peu musical que possible. A quoi bon la vigoureuse architecture de telles parties qui coupent la déclamation des personnages, architecture où il faut bien reconnaître la valeur technique dont nous parlions plus haut, puisqu'elle n'aboutit pas à éclairer la vie intérieure du drame?... Et comment la pourrait-elle dans un drame qui n'en a aucune, et cela avant tout par la faute du poète qui imagina une si mince affabulation?

LA REVUE BLEUE, 18 mai 1907, pp. 636-9.

Journal Title: LA REVUE BLEUE

Journal Subtitle:

Day of Week: samedi

Calendar Date: 18 MAI 1907

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME VII

Year: 45^e ANNÉE

Series: CINQUIÈME SÉRIE

Pagination: 636 à 639

Issue: N° 20

Title of Article: THÉÂTRES

Subtitle of Article: CHATELET: **Salomé**, drame musical en 1 acte. Poème d'Oscar Wilde. Musique de M. Richard Strauss. OPÉRA-COMIQUE: **Ariane et Barbe-Bleue**, drame musical en 3 actes. Poème de M. Maurice Mæterlinck. Musique de M. Paul Dukas.

Signature: Paul Flat

Pseudonym:

Author:

Layout:

Cross-reference: