

insistant, Clairveau pressent sa fille ; comme toutes ses contemporaines, Lucienne ne peut seulement envisager l'idée d'épouser un homme qui ne fût pas de son âge. C'est alors qu'apparaît dans l'esprit de Siegler le projet qui va constituer l'armature de la pièce.

Un charmant jeune homme, essentiellement moderne et qui semble avoir plus le goût des affaires que des femmes, Jacques Forestier, est son secrétaire ; qu'à cela ne tienne, Siegler fera le bonheur de Jacques Forestier et de Lucienne ; il les marie et les entretiendra.

Au second acte, le ménage qui n'a cessé de vivre dans l'intimité de Siegler lui-même, ne va plus. Jacques Forestier trompe sa femme et sa femme va le tromper. Le cruel malentendu qui les sépare, n'est-ce point Siegler lui-même qui en est la cause par sa présence perpétuelle ? Il continue d'adorer Lucienne, de l'entourer de prévenances, de délicatesses, de ferveur amoureuse enfin ; tout ce que les hommes d'autrefois savaient donner dans l'amour et que ceux d'aujourd'hui négligent, elle le trouve en lui ; elle n'est point charmée, mais tout au contraire, désenchantée, car le culte de ce vieil ami ne sert qu'à lui faire mieux sentir le manque de prévenances de son mari. Par ailleurs, la première passion charnelle, qu'elle a connue dans le mariage, la confirme dans l'espèce d'aversion physique que lui inspire le quinquagénaire. Elle souffre, comme elle dit elle-même, d'être coupée en deux et de voir séparés ces deux hommes qui, fondus en un seul, l'eussent enivrée. Elle est justement sur le point d'avoir trouvé dans un troisième, avec lequel elle vient de danser, cette réunion des deux autres. C'est ce que, dans une très jolie scène, Siegler découvre ; en présence du danger qu'il a lui-même provoqué, il sent toute sa responsabilité et songe à se tuer. Jacques Forestier, en effet, s'est mépris sur les véritables rapports de sa femme et de son protecteur, et c'est par dégoût qu'il s'était écarté du ménage et de la femme.

Il l'aime pourtant, car si les hommes d'aujourd'hui dédaignent en principe l'amour, ils ne l'ignorent point, et s'il leur déplaît d'en parler, ils ne sont pas incapables de le pratiquer. Lucienne et Jacques étaient faits pour s'entendre eux-mêmes, aussi bien que leurs corps : il leur a seulement manqué de savoir se parler. Le drame provoqué par Siegler a été pour eux l'occasion de se voir enfin tels qu'ils sont, enlacés l'un à l'autre, beaux et sains, devant une glace.

Ainsi est-il vrai que la passion n'a pas été

moins forte chez l'homme d'aujourd'hui que chez l'homme d'hier et il est assez réconfortant de penser que toutes les fois que l'observation s'approfondit, comme chez Denys Amiel, on constate que les réserves morales et physiques ne sont nullement épuisées et que la sincérité des cœurs reste constante sous une apparente impassibilité des visages. Denys Amiel s'est élevé au-dessus même de sa tâche naturelle d'auteur dramatique en nous fournissant un document d'une si haute impartialité sur le mouvement même des passions au cours des générations.

Enfin, interprétation admirable, — ce qui est le plus bel éloge d'une pièce.

GASTON RAGEOT.

LA MUSIQUE

PHILIPPE GAUBERT

Dans le monde musical de Paris, une des personnalités les plus connues et les plus aimées est M. Philippe Gaubert. Depuis plus de dix ans, ses fonctions de chef d'orchestre à notre célèbre Société des Concerts du Conservatoire lui ont donné maintes fois le contact direct avec l'élite des amateurs. A Paris, tantôt on le retrouve à la tête de l'orchestre de l'Opéra, tantôt on l'applaudit comme virtuose flûtiste, et tantôt on entend de la musique dont il est l'auteur. On aime cette activité multiple, qui ne l'empêche pas d'être professeur au Conservatoire ; et on se plaît à voir la simplicité, la cordialité d'un artiste que sa renommée ne raidit pas : il marche au succès avec un visage tranquille et souriant.

M. Philippe Gaubert vient à peine de dépasser la cinquantaîné : il arrive donc à l'âge où l'on commence à être compté parmi les « jeunes ». Pourtant, depuis plus de vingt-cinq années, il s'est signalé à l'attention du public musicien. A quinze ans, en 1894, élève de Taffanel, il remportait un premier prix de flûte au Conservatoire de Paris. Il étudiait ensuite la fugue et la composition dans les classes de Lenepveu et de Caussade ; il obtenait un second Grand-Prix de Rome en 1905, à vingt-six ans.

Mais déjà, depuis quelques mois, un événe-

ment imprévu, succès presque inespéré, l'avait détourné du chemin de la Villa Médicis. En effet, au concours, il venait d'être nommé le second chef d'orchestre de la Société des Concerts : alors, il était encore élève au Conservatoire.

Comme flûtiste, il avait déjà pris une grande habitude de l'orchestre : le répertoire classique lui était déjà connu, non pas de loin ou par la seule lecture, mais par une participation active, pratique et presque journalière, d'instrumentiste. Si bien que la première fois qu'il conduisit un orchestre, c'est-à-dire le jour du concours, les artistes de la Société l'élirent pour leur deuxième chef. Un tel choix décida de la future carrière du musicien, lui fit oublier les délices de Rome et les ombrages de la Villa Médicis : il le fixa à Paris, où le jeune chef, d'un jour à l'autre, pouvait être appelé à un rôle de premier plan.

**

Quelques années passèrent. Il travailla, médita, accumula des esquisses ou des œuvres, et ainsi acheva un fécond travail de formation personnelle. Ça et là, et jusqu'en Amérique, il se fit applaudir, tantôt comme flûtiste et tantôt comme chef d'orchestre.

Survint la guerre, et enfin l'armistice. Bientôt M. Gaubert remplaça André Messager, en 1919, à la tête de l'orchestre de la Société, et, l'année suivante, à la direction de l'orchestre de l'Opéra. Dès lors, il devenait une « personnalité parisienne ».

Par bonheur, il avait acquis tout le talent nécessaire pour s'imposer à tous. Car s'il est bien d'occuper des postes en vue, il est encore mieux de pouvoir prouver qu'on les mérite. La première fois qu'il dirigea une œuvre lyrique dont il avait assuré les études préparatoires, il sut affirmer toute son autorité de chef : c'était pour les *Troyens*, ce chef-d'œuvre de Berlioz, qu'on exhumait alors après un trop long oubli. — Dirai-je que moi-même, pour cette œuvre berliozienne, j'assistai à plus d'une répétition de travail, et que je pus constater l'ascendant personnel, la précoce maîtrise et la vive intelligence musicale d'un tel chef.

La réussite d'un chef d'orchestre dépend de plusieurs facteurs. Elle exige certes des dons physiques, et aussi des qualités de commandement : il faut un bon bras, beaucoup de résistance à la fatigue, de bons yeux et une grande facilité de lecture ; il faut aussi, pour conduire

des hommes qui sont artistes eux-mêmes, une autorité mêlée de tact, de bonhomie et de gentillesse. Certains chefs, malgré leur rudesse, se font aimer parce qu'ils sont des bourrus bien-faisants ; c'était le cas de Chevillard, s'il faut ici rappeler un grand nom. D'autres restent plus près de leur troupe, plus accueillants et plus camarades : c'est le cas de Philippe Gaubert.

Par ailleurs, il a un précieux avantage ; il bénéficie de sa culture musicale et du rang de compositeur qu'il s'est acquis par ses œuvres personnelles.

Celles-ci comprennent non seulement des sonates et des mélodies, mais d'importantes compositions pour orchestre. Dès 1908, nos associations symphoniques commençaient à faire connaître le *Cortège d'Amphitrite*, une *Rapsodie sur des thèmes populaires*, un *Poème pastoral*... L'Opéra donnait *Philothis*, au printemps de 1914, la guerre interrompit bientôt ce ballet pittoresque.

Récemment, deux compositions s'imposaient au public des concerts. L'une, les *Chants de la Mer*, constitue un triptyque orchestral qui est vraiment une preuve de maîtrise. Que M. Philippe Gaubert soit devenu un orchestrateur adroit, ingénieux et riche en ressources, voilà qui était fort naturel chez un semblable chef d'orchestre ; une longue direction, c'est la méthode Berlitz de l'instrumentation. Mais il ne suffit pas de savoir des mots, il faut avoir quelque chose à dire. Or, ces trois pittoresques évocations de la mer sont animées par une émotion poétique : il y passe le souffle du large.

Le premier tableau porte un titre ou plutôt une épigraphe : « Chant et parfum ; mer colorée ». *Pianissimo*, les violoncelles font de lentes ondulations ; les violons, par de longues tenues, évoquent le vaporeux frémissement de l'air ; les trompettes bouchées, puis les cors, ou les bois et les flûtes, font alterner un chant de tierces limpides... Tout ce début est chaud, à la fois coloré et mystérieusement estompé...

Le second tableau, *Ronde sur la falaise*, est un libre scherzo, alerte, vif, délicat, où les accents populaires prennent une exquise distinction. C'est comme une pastorale d'un Théocrite ou d'un Longus, mais transposée dans un style moderne et pourtant agréable.

La troisième évocation, *Là-bas, très loin, sur la mer*, est conçue d'abord en *crescendo*, puis en *decrescendo*. Voilà un plan qui a souvent fait ses preuves, mais qui reste excellent quand on l'utilise bien. Et c'est le cas. Une mélodie, d'une poignante nostalgie, sert ici d'idée géné-

ratrice. Elle anime cet andante expressif qui atteint à une véritable grandeur.

L'autre composition est intitulée au *Pays Basque*. Cette musique est surtout pittoresque, décorative, et semble se moins soucier de l'expression sentimentale. Mais, par la couleur seule, par le dosage des sonorités, elle est fort séduisante.

Dans la première partie, voici un lever de soleil. Comment ?... Encore un ?... Les musiciens en sont prodigues !... C'est vrai. Mais le soleil est bien plus prodigue de ses levers et de ses couchers. Quand tous les compositeurs auront renoncé à écrire un long *crescendo*, le soleil continuera encore, chaque matin, à sortir de la pénombre et à remplir le ciel avec son *crescendo* de lumière.

Donc, depuis l'obscurité opaque, évoquée par les altos, violoncelles, et contrebasses dans le grave le plus profond, jusqu'à l'entier resplendissement du *tutti*, les sonorités sont parfaitement réglées : l'auteur les fait surgir avec autant de précision qu'un machiniste qui règle les lumières d'un décor.

Un thème basque fait irruption : il chante, avec la voix agreste d'un hautbois, tandis que les violons grésillent sur un long trémolo sur-aigu, éblouissant... Et cette première partie, *fortissimo* et avec des sonneries de cloches, se termine d'une façon éclatante :

La seconde partie nous entraîne dans une fête populaire. Puisque nous voici au pays du Zortzico, on danse à cinq temps. Toute cette seconde partie a une forte saveur de terroir. On y voit les ébats d'une foule bondissante. De brusques épisodes interrompent les danses : voici un célesta, qui égrène ses notes cristallines sur la batterie rythmée d'un tambour ; voici un choral confié aux cuivres, et que va reprendre le *tutti* ; et voici deux petites flûtes, deux *piccoli*, dont la mélodie stridente est nerveusement ponctuée par des castagnettes.

Après avoir évoqué ces deux récentes compositions de M. Philippe Gaubert, et après avoir rappelé quelques caractéristiques de sa carrière de chef d'orchestre, peut-être devrions-nous, pour terminer cette étude, chercher une conclusion... Mais, par bonheur, le moment de conclusion est loin d'être arrivé. Quand il s'agit d'un artiste vivant, en pleine activité et qui a devant lui un long avenir, on est encore dans l'expectative,

ou plutôt dans l'attente et l'espérance. Le cercle n'est pas clos, ni près de se clore. Il va contenir d'autres œuvres, d'autres formes d'activité... Aussi ne concluons pas. Et pensons au vieux proverbe des Grecs : « L'avenir est sur les genoux des dieux. »

ADOLPHE BOSCHOT,
de l'Institut.

LES BEAUX-ARTS

L'EXPOSITION MALFRAY (1)

Il vient de s'ouvrir dans la galerie Pâquereau, l'une des plus vivantes de la rive gauche, la première des expositions organisées sous le patronage de la *Revue Bleue*. Elle est consacrée aux sculptures et dessins de Ch. Malfray, un des artistes les plus nobles et les plus complets de notre époque.

Originaire d'Orléans, Malfray est admis avec le n° 1 à l'École des Beaux-Arts. Il y conquiert rapidement auprès de ses maîtres et de ses camarades une grande notoriété. On vante la beauté de ses dessins, la sûreté de sa technique statuaire. En 1920, il remporte le second Grand-Prix de Rome, et la même année, il est désigné comme premier lauréat de la Fondation américaine Florence Blumenthal. Mais il s'est lié d'une amitié étroite avec Bourdelle, Despiau, et son art évoluera désormais vers des formes plus libres.

Pithiviers et Orléans lui commandent leur monument aux morts. Malfray apporte dans cette tâche toute sa passion d'artiste sincère, ennemi des formules routinières.

A Pithiviers, le héros est représenté debout, le corps arqué et rejeté en arrière, regardant le danger en face, mais les traits crispés par l'épouvante. Que cela est humain, et comme nous sommes loin ici du conventionnel soldat en capote et en casque qui lance une grenade ou qui part à l'assaut, le fusil à la main !

A Orléans, il s'agit au contraire de la glorification du héros victorieux. Dans une attitude

(1) Galerie Pâquereau, 17, rue Mazarine.