

modé, décide de remédier à cet inconvénient, convoque son prévôt et les bourgeois, et ordonne « de payer toutes les routes et toutes les rues de la ville de grandes et fortes pierres ».

Toutes les rues en étaient-elles pourvues au début de XIII^e siècle ? En dépit de l'assertion de Rigord, il est permis de penser le contraire : car Guillaume le Breton, qui écrivait vers 1220, ou tout au moins un de ses contemporains, revoyant sa chronique, a pris soin de préciser que la mesure prise par le roi ne s'appliquait qu'aux rues les plus fréquentées, à celles qui, au moment où il écrivait, menaient aux portes de la ville.

Ces rues n'avaient pas de noms officiels ni absolument immuables : suivant qu'on en considérait un tronçon, plutôt qu'un autre, on pouvait préférer une appellation à une autre, appelant, par exemple, la chaussée Saint-Lazare (rue Saint-Denis) chaussée Saint-Magloire dans un acte relatif à des fours voisins de cette église. Mais, en général, on avait atteint à une certaine fixité. Beaucoup de noms de rues provenaient des métiers qui y étaient exercés ou de la classe d'habitants qui y demeuraient : rue de la Chanvrerie, rue de la Tonnellerie, rue de la Mortellerie, rue des Ménétriers, rue de la Juiverie, rue de la Truanderie. D'autres rues portaient le nom d'un des propriétaires qui y avait quelque bien : la rue Aubri-le-Boucher, la rue Thibaud-aux-Dés, la rue Perrin Gasselin, la rue Garlande, la place Maubert. D'autres, en grand nombre, devaient leur nom à un édifice auquel elles menaient, à une particularité du terrain, à leur tracé : la rue des Thermes, la rue Saint-Séverin, la rue Saint-Landri, la rue Saint-Pierre-aux-Bœufs, la rue Sainte-Marine, la rue Neuve-Notre-Dame, la rue Saint-Germain-l'Auxerrois, la rue Saint-Martin, la rue Maudétour, la rue du Sable ou des Sablons. Certains noms enfin, comme ceux des rues du Cerf, du Cygne, du Serpent (rue Serpente), provenaient sans doute de quelque enseigne.

Il y en avait, en effet, dès cette époque : en 1210, on trouve mention d'une maison dite du Chien, rue Saint-Germain-l'Auxerrois ; en 1217, d'une autre, « anciennement dite de l'Aigle », près le cloître Notre-Dame ; en 1222, d'une seconde maison dite de l'Aigle, près de la place Baudoyer. Ces enseignes devaient être, comme presque toutes celles qu'on a retrouvées ailleurs, sculptées ou peintes sur la façade ou au tympan de la porte d'entrée. Mais, pas plus que les maisons mêmes, aucune d'entre elles ne nous a été conservée.

*
* *

Seules, quelques églises sont là, avec les débris de l'enceinte, pour rappeler les temps disparus : c'est

Notre-Dame, dont la façade commençait alors à s'élever ; c'est la petite église Saint-Aignan, dont l'édifice ruiné, de l'époque romane, se voit encore dans une maison de la rue des Ursins ; c'est, sur la rive gauche, Saint-Julien-le-Pauvre, bâti vers la fin du règne de Louis VII, et, dans les faubourgs, Saint-Germain-des-Prés, commencé au temps du roi Robert, et Saint-Martin-des-Champs, avec sa tour et son abside du XII^e siècle.

La ville est enserrée dans une solide muraille, bien appareillée, de deux mètres et demi d'épaisseur, flanquée tous les soixante mètres d'une de ces tours circulaires dont quelques coins du Paris moderne réservent encore la surprise au promeneur.

A l'ouest enfin, près de la porte Saint-Honoré, s'élève le château du Louvre. Quelques vestiges en ont été retrouvés dans le sol : un grand donjon, entouré d'un fossé et d'une « chemise » de pierre et de quatre corps de bâtiments défendus par des tours. C'en est assez pour se figurer cette redoutable forteresse qui, avant de devenir la résidence du souverain, était destinée, avec la muraille contre laquelle elle était presque adossée, à tenir l'ennemi en respect et à protéger contre toute surprise la ville qui, de plus en plus, s'affirmait comme la vraie capitale de la France.

LOUIS HALPHEN.



PHYSIONOMIE ACTUELLE DE L'ÉVOLUTION MUSICALE

Avancés d'une quinzaine, sous un ciel d'hiver, les concours publics du Conservatoire datent la fin d'une année d'art et d'études, la conclusion de la saison musicale. Aucun règlement n'interdit de refaire en pensée l'histoire de la musique ancienne et moderne, en écoutant la jeunesse des deux sexes qui, demain, sera l'interprète du vieux répertoire qui se meurt ou d'une incertaine évolution qui s'annonce... Aube ou crépuscule ? Il est toujours difficile à des contemporains de se prononcer ! Prudemment, nos jeunes gens chantent du classique : à les entendre, on dirait que Haendel et Gluck sont les maîtres de la scène, que le vieux Bach va se montrer auprès du vieux Rameau, dans le fond d'une loge ; à voir la foule parfumée qui se presse rue de Sèze, on pourrait croire aussi que Fragonard et Chardin sont les professeurs encore vivants de M. Renoir, moins correct, et de feu Carrière, plus tragique... Un air splendide des *Indes galantes* (1736) apparaît jeune comme le soleil qu'il invoque ; et voici qu'une faible

femme s'empare de la contre-basse : antithèse ignorée du décorateur mélomane des *Noces de Cana!* Nos programmes associent volontiers nos aïeux emperruqués à nos plus radicaux Debussystes : auditeurs, compositeurs, interprètes semblent friands de tels rapprochements. Jamais notre éducation musicale ne fut plus sévère, jamais l'évolution de notre goût ne se manifesta plus audacieuse ou plus riche ; et, pourtant, l'âme artiste éprouve un certain malaise : une sorte d'impressionnisme harmonique est venu se greffer au renouveau de la tradition.

La vie musicale en France, — en quoi reflète-t-elle à son tour, inconscient miroir, la physionomie particulière de notre temps, avec ses grandes qualités et ses petits défauts ? A cette question, peut-être indiscrette, auraient mal répondu les concerts, grands et petits, d'un hiver déjà lointain, quoique prolongé, qui ne nous ont rien appris de nouveau : quelques symphonies exceptées, et sans interroger les recettes, le bilan se solderait ici par un déficit. Écoutez ailleurs, et voyons plus haut. Quelle est l'orientation de la musique ? Elle est savamment troublante. Et, comme l'oracle d'*Alceste*, une réponse nous parvient du fond du théâtre où les concours raniment un instant le silence de la clôture annuelle : instructive entre toutes s'est montrée la fin d'une saison d'abord stagnante ; et, depuis deux grands mois, le printemps, en musique du moins, s'est rattrapé.

Aussi bien n'est-ce pas aux feux de la rampe que la musique française (autrefois synonyme d'opérette) a jeté le défi de sa science récente aux musiques étrangères et souvent étranges ? Si le théâtre au concert, et même à l'église, florissait au temps déjà rétrospectif des fragments wagnériens, voici, dorénavant, le règne de la symphonie au théâtre ; tout l'art nouveau de l'évolution musicale est un théâtre de symphoniste : Richard Wagner a fait école ; et la critique orthodoxe, ou qui se croyait telle, ne définissait-elle pas Wagner « un symphoniste », avant son *Tristan* révolutionnaire, et dès le *Vénusberg* qui préludait aux cantilènes italiennes de *Tannhäuser* avec ses dissonances et ses timbres ?

Au théâtre donc, depuis *Louise* et *Pelléas*, les deux succès étrangement contrastés de la jeune école, notre vie musicale s'est affirmée ; et c'est au théâtre que la France musicienne vient de rivaliser avec l'Allemagne néo-wagnérienne et la Russie coloriste (les cinq concerts russes ayant élu l'Opéra pour cadre officiel). S'il y a d'instinct des partis en art comme en politique et si la musique a ses couleurs comme la peinture, la France actuelle oppose la hautaine intransigeance de M. Paul Dukas à l'aimable opportunisme de M. André Messager ; et c'est à l'Opéra-Comique, notre seul théâtre lyrique sous son étiquette-surannée, que s'exprime le contraste. *Ariane*

et *Barbe Bleue*, c'est, en trois actes, la symphonie la plus classique chargée des plus modernes joyaux ; *Fortunio*, c'est l'opéra-comique qui vise à devenir la comédie musicale ; et les snobs, qui n'osent pas applaudir ce vieux jeu rajeuni qui les délecte en secret, se pâment de confiance aux nébuleux symboles de M. Mæterlinck, poète en prose, moins clair que Musset ; de part et d'autre, c'est la tradition qui se modernise. Et voilà pour la France, comme diraient les *Mille et une Nuits*.

Epuisée par ses richesses, l'Allemagne, qui régenta l'univers musical au siècle dernier, ne possède même plus cette monnaie de Turenne dont nous paraissions aujourd'hui si fiers. Qu'elle soit donc reconnaissante à son seul poète de l'orchestre, à son volcanique Richard Strauss, qui voudrait dépasser le génie flamboyant de Richard Wagner : la *Salomé*, qui, sept fois, révolutionna le Châtelet, semble un immense « poème symphonique » dont l'hypertrophie sonore illumine trois ou quatre moments souverains ; et quelle antithèse encore avec la reprise printanière de *Pelléas et Mélisande*, ce « mystère » sentimental !

Sincère et colorée, la vie musicale en Russie ne nous était pas inconnue ; et les cinq grands concerts russes ont évoqué du passé, de l'histoire déjà, mais si vivante en sa poésie primesautière ! Le plus vivant du groupe est un mort, l'étrange Moussorgski, ce paisible anarchiste de la mélodie vocale, un intimiste émouvant qui s'est révélé dramaturge et précurseur dans son *Boris Godounoff* que notre Opéra-Comique aurait dû monter ; de l'émotion faite avec rien, des touches discrètes, du nihilisme musical, une sorte de nudité singulière et neuve ; et l'on entend les paroles ! — Mais c'est le Debussysme avant Debussy... — Pourquoi pas ? Rien ne s'invente ; on est toujours fils de quelqu'un ; songez au *Convive de pierre* de Dargomijsky, *Don Juan* slave daté de 1872 ! Donc, nous recevons des concerts russes une triple et salutaire leçon : 1° la confirmation d'une parenté, car nous n'étions pas sans savoir ce que l'auteur français de *la Mer* et du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* devait à la palette plus opulente de M. Rimsky-Khorsakow, à sa mélancolie pittoresque ; 2° l'originalité de l'idée sous le raffinement du coloris ; 3° l'écueil de l'imitation : dès que la lignée de feu Tchaïkowsky se met à la remorque de l'école allemande, elle perd toute saveur. Ne reprochons plus à la Société française des Grandes Auditions de nous avoir servi de la musique allemande, italienne, slave, anglaise même, avec le *Songe de Gérontius* du classique Elgar : ces comparaisons sont des suggestions. Et voici le *vérisme* italien sous les espèces de *la Catalane* de M. Le Borne, pour opposer la vie criante aux chuchotements du merveilleux...

Loin des réalistes méridionaux que regarde avec

indulgence la *Thérèse* de M. Massenet, la France musicienne reflète aujourd'hui deux influences correspondantes à ses deux ambitions d'avant-garde : le *germanisme* et l'*orientalisme*.

Nous disons le germanisme, vocable aussi barbare, mais plus étendu que le wagnérisme ; car l'influence wagnérienne, aperçue depuis un demi-siècle dans tout l'art français, dans Gounod lui-même et dans M. Saint-Saëns qui l'ont reniée tour à tour, puis dans Chabrier, dans César Franck et dans tous ses disciples, immédiats ou posthumes, de la *Société Nationale* et de la *Schola Cantorum*, a restauré parmi nous le goût de la grande musique allemande, de Bach et de Beethoven, sans oublier Mozart ; et c'est au germanisme omnipotent que la moderne symphonie française doit cette savante complication qui florissait, à la fin du moyen-âge, dans les productions vocales de l'école flamande ; c'est le génie de Wagner qui ramena la science : et quelle lourde responsabilité devant l'avenir de nous avoir imposé bon gré mal gré la polyphonie !

Presque orientale, l'école russe était le trait d'union désigné pour introduire l'exotisme et l'archaïsme dans notre art occidental, fatigué de cavaïnes ou d'algèbre : de là, le Debussysme, dont la tristesse épicurienne préfère aux architectures compliquées le plaisir musical, les harmonies rares, une vague volupté sans profondeur. Cependant que la tradition développe énergiquement les austères richesses du contre-point dans le II^e quatuor de M. Malherbe, dans la III^e symphonie de M. Guy Ropartz, dans le théâtre symphonique de M. Paul Dukas, l'impressionnisme harmonique égrène nonchalamment sa subtile incohérence dans les petits poèmes amorphes que M. Debussy, continué par M. Ravel, compose avec une poétique ironie pour la voix ou pour le piano : deux courants parallèles, et très reconnaissables sous l'apparente uniformité de la technique nouvelle. Il en est des formes comme des idées : à la même heure, certaines dissonances sont dans l'air ; vous trouverez des harmonies *debussystes* dans nos symphonies les mieux développées ; dans l'entourage de M. Vincent d'Indy, *Pelléas* est sacré « chef-d'œuvre » ; et, par un traité secret, la santé de M. Dukas ne craint pas de s'unir à l'idéal dolent de M. Mæterlinck.

« La musique n'est que mélodie », affirmait l'italianisme latent du génial Richard Wagner ; mais, de part et d'autre, on dédaigne maintenant ce *mélôs* fondamental que la vitalité de l'école russe extrait de ses veines populaires et de son cœur violent ; même en ses contes de fées, la France érudite ne songe plus à ses mélodies primitives : leur parfum ne touche pas nos âmes ; la voix négligée réduira bientôt le drame musical à la pantomime ; ie développe-

ment polyphonique ou les voluptés d'un accord ont effarouché le cri joyeux de l'alouette française. Est-ce pour toujours ?

De part et d'autre, ici robuste et là délicate, une indéniable richesse d'orchestration : c'est partout le triomphe de la palette, l'héritage romantique d'Hector Berlioz et de Franz Liszt, également réparti sur la féerie slave et la magie wagnérienne. Oui, nos musiciens sont devenus coloristes : floraison que l'Allemagne jalouse oublie dans la conspiration du silence... Écoutez l'*Apprenti sorcier* ! Vous savez ses maîtres.

Auprès de ces qualités acquises, notre musique ne peut taire certains défauts. De peur d'être injuste, il est commode d'admirer tout sur parole, en invoquant l'éternelle évolution qui justifie tout ; de peur d'être dupe, il est adroit de crier à la décadence en dénigrant tout nouvel effort. Mais, en réconciliant la fugue de Bach avec la *rosalie* wagnérienne, nos polyphonistes n'échappent pas toujours à la monotonie ; en se libérant de toute règle et de toute forme, nos Debussystes respirent une atmosphère de fantômes ; ne mêlent-ils pas quelques laideurs à leurs raffinements ? Nous ne leur ferons jamais l'injure d'évoquer ici l'enfantillage d'un Cézanne ; et la musique est un art trop sérieux pour s'accommoder d'un pareil « retour au style ». Mais sa passion pour la quinte moyen-âgeuse et la gamme chinoise devient grave :

C'est du faux presque juste et des accords souffrants...

Et ce n'est pas seulement une question technique. A force de chercher la sensation rare aux confins éblouissants ou brumeux du réalisme ou du rêve, l'art et l'âme modernes ont négligé le sentiment ; même en son aspiration la plus loyale au grand art, notre musique manque de naïveté ; didactique ou dilettante, puritaine ou voluptueuse, elle manque, comme la gamme nouvelle, de *note sensible* : elle a trop peur de sourire ou de s'émouvoir. Est-ce pour trouver des exemples de contre-point double ou triple que nous écoutons encore les premiers quatuors beethovéniens, candides orgies de sentiments tendres ? Par ce temps de statues sans tête et de tableaux sans forme, ne sentons-nous point notre mal, quand nous rendons hommage à l'humanité de Beethoven, dont la douleur chanta religieusement la joie, et qui tirait ses plus hautes inspirations de l'accord parfait ? Et quel symbole imprévu dans le geste d'*Ariane* brisant les carreaux, cassant les vitres, pour inonder le souterrain moyen-âgeux du soleil qu'invoquait Rameau, remontant vers la clarté parmi l'ombre inquiétante et les lourds piliers romans !

RAYMOND BOUYER.