

Normandie, en pied ». On sait que c'est là le titre que le second fils de Louis XVI, Louis-Charles de France, porta jusqu'à la mort de son frère aîné, le dauphin Louis-Joseph, survenue le 4 juin 1789. Né le 27 mars 1785, le duc de Normandie avait donc quatre ans lorsque la célèbre artiste peignit ce portrait.

Le jouet qu'il tenait à la main allait, deux ans plus tard, au moment de l'émigration d'une partie de la noblesse française, recevoir le nom d'*émigrant*, ou d'*émigrette*, ou de *pierrot à la Coblenz*. L'allusion est transparente, car si les émigrés — on disait alors les *émigrants* — se préoccupaient de chercher un refuge à l'étranger, ils comptaient bien rentrer en France à bref délai.

Dans son important ouvrage, *le Costume historique*, Racinet montre, d'après une gravure de modes de 1791, le petit jouet à la main d'une élégante. Il nous apprend en même temps que la petite roue portait, avant l'émigration, le nom de *cran* ou de *joujou de Normandie*.

Ne faut-il pas reconnaître dans ce dernier nom une attention envers le jeune prince qui, en pratiquant ce jeu, avait sans doute contribué innocemment à le mettre à la mode?

P.-P.P.

MUSIQUE

Théâtres lyriques et T. S. F. — Premières auditions : *Concert dans le Goût théâtral*, de François Couperin. — *La Mort d'Orphée*, d'Hector Berlioz.

Décidément, les questions les plus simples s'embrouillent dès qu'on y mêle la politique. J'avais innocemment défendu dans ces chroniques la musique et les théâtres lyriques menacés de mourir; comme beaucoup d'autres, j'avais comparé nos **théâtres subventionnés** à des musées, destinés avant tout à conserver les chefs-d'œuvre, musées qui, de toute évidence, ne peuvent vivre si l'Etat ne les entretient; puis, le budget étant en déficit, j'avais — comme beaucoup d'autres encore — proposé de demander à la T. S. F. l'argent nécessaire à ces théâtres. Dans *l'Œuvre* du 13 octobre, André Billy m'oppose des arguments dont il a dû lui-même sentir la faiblesse, mais qui, étant d'ordre politique, n'en sont que plus dangereux et doivent être vigoureusement combattus.

Le théâtre musical et chorégraphique, écrit-il, c'est du luxe; la T. S. F., c'est de la consommation courante. On ne saurait taxer un plaisir essentiellement démocratique...

Et pourquoi, s'il vous plaît? La « radio » serait-elle le premier « plaisir démocratique » qui dût payer l'impôt?

La T. S. F. vit de la musique qu'elle transmet. Il est clair que le jour où la T. S. F. ne transmettrait plus que la publicité, les cours des denrées, et même quelques conférences, peu de gens se soucieraient de l'entendre. Or, la France est *le seul pays du monde* où les auditeurs de T. S. F. n'aient aucun impôt à payer. Si l'on taxe les postes récepteurs, même très légèrement, et si l'on répartit les sommes ainsi recueillies entre les orchestres des postes émetteurs et les théâtres lyriques subventionnés (dont certaines représentations sont déjà diffusées), le mal mortel dont souffre la musique française sera guéri, radicalement guéri. Du même coup, on soulagera le sort des instrumentistes réduits au chômage, et l'on relèvera la qualité de programmes dont nous ne sommes pas bien fiers quand nous les comparons à ceux des postes étrangers; on poursuivra l'éducation musicale du public, ce qui n'est point une chimère.

Mais voilà, la T. S. F., nous dit-on, est *un plaisir démocratique*.

Pourtant, quand André Billy ajoute « que le contribuable moyen est incapable d'établir le rapport entre la T. S. F. et l'Opéra », il me semble qu'il calomnie ledit contribuable. Mais le public serait-il si ignorant ou si indifférent, le devoir du journaliste n'en paraîtrait que mieux tracé, et ce serait précisément d'instruire, d'éclairer ceux qui ne savent point. Et, pour se renseigner lui-même sur le sentiment du public moyen, le journaliste peut aller un soir aux quatrième galeries de l'Opéra, un soir où l'on joue *Alceste*, *Tristan*, *la Flûte enchantée*, n'importe quel vrai chef-d'œuvre, et il verra de ses yeux que l'Opéra est *déjà un plaisir démocratique*. Non, vraiment, le beau serait-il donc, obligatoirement, dans une démocratie, le privilège d'une caste — celle qui peut payer très cher, — et resterait-il interdit à ceux qui ne peuvent payer que très peu? Car la taxe sur les appareils de T. S. F. sera proportionnellement moins lourde que le droit des pauvres et la taxe d'Etat perçus à la porte des plus médiocres cinémas. Pourquoi donc notre public français serait-il, — selon ces théories soi-disant démocratiques, — condamné à

n'entendre à perpétuité que les plus détestables rengaines, les musiques qui flattent les pires instincts et qui avilissent le goût? Estime-t-on, au nom de la démocratie, que c'est assez pour lui, alors qu'en Russie, comme je le rapportais dans ma dernière chronique, on entretient à grands frais d'excellents théâtres d'opéra? On feint de voir dans la taxe un épouvantail ; « Le piano est bourgeois, la T. S. F. est populaire; la T. S. F., c'est le nombre », écrit encore André Billy. Mais la bicyclette, qui sert au travailleur pour aller à l'usine, est-elle moins populaire que la T. S. F.? Le cycliste paie-t-il ou non une taxe? Je voudrais savoir quel est, à l'heure présente, le plaisir que je puis prendre, l'aliment même dont je puis me nourrir, sans acquitter directement ou indirectement un impôt.

L'argument qui fait dire : « Le grand public a perdu le goût du théâtre musical — opérette mise à part. Qu'on joue donc de l'opérette », n'est pas moins vain. Sans le pousser plus loin que ses conséquences immédiates, il mènerait à vendre à l'encan les toiles du Louvre, pour installer à leur place les effigies des demoiselles de cinéma, plus populaires, certes, que Jeanne d'Aragon, qu'Elisabeth d'Autriche ou que Bethsabée. De même lorsqu'on nous dit que l'Etat n'a point à faire les frais des théâtres de musique, puisque tout le monde n'est pas musicien. Mais tout le monde n'est pas non plus sportif, et cependant tout le monde paie sa part des subventions si généreusement, si follement distribuées aux amateurs de sports de compétition, et tout le monde contribue ainsi à l'abrutissement systématique de la nation.

Non, vois-tu, mon cher André Billy, tu as confondu démocratie et démagogie. Tu écris :

Le régime démocratique comporte assez d'avantages pour que, même au prix d'une crise chronique des théâtres subventionnés, on ne lui en préfère pas un autre.

Nous ne savions pas qu'en défendant la musique et les arts, nous faisons courir un péril à la démocratie... Je chéris la liberté comme le premier des biens, mais des arguments comme les tiens me jetteraient « dans les bras de la réaction » — ou dans ceux de l'anarchie.

§

Deux surprises nous furent données le même jour, à l'Orchestre Symphonique de Paris, que dirigeait, ce beau dimanche, M. Alfred Cortot : le programme annonçait deux premières auditions. C'est bien de la hardiesse, tant de jeune musique. Oui, certes, et même quand les auteurs en sont François Couperin et Hector Berlioz. M. Alfred Cortot, grand explorateur de vieux papiers, est coutumier de ces intéressantes trouvailles. Cette fois, c'est un **Concert dans le goût théâtral**, daté de 1724, et publié par **François Couperin** dans le recueil *Les Goûts réunis*, pour faire suite aux quatre *Concerts Royaux* de 1722, qu'il a remis au jour. M. Cortot a fait plus : il l'a enrichi d'une instrumentation variée et fidèle. Car le clavecin doit « concerner », selon le désir de l'auteur, avec les instruments de l'orchestre, violons, flûtes, hautbois, bassons.

Ce *Concert dans le goût théâtral* est, selon le mot d'André Tessier, un pastiche de Lulli; non une imitation, ni une parodie, mais une évocation malicieuse et admirative de l'opéra lulliste. Les situations dramatiques habituellement traitées par le Florentin sont présentées en raccourci dans ce Concert, composé d'une ouverture, d'une « grande ritournelle », d'un « air tendre », d'un « air léger », d'un « loure », d'une « sarabande », d'un « air de Bacchantes » et de deux autres « airs légers » — au total une dizaine de morceaux construits avec une autorité, une maîtrise admirables, et qui, au bout de deux cents ans passés, nous étonnent encore par la hardiesse des modulations et la fraîcheur des thèmes.

L'autre inédit dont nous régala M. Alfred Cortot est une cantate de Berlioz, **la Mort d'Orphée**, proposée en 1827 pour le concours de Rome. Le pianiste chargé d'interpréter devant les membres de l'Institut la réduction se fourvoya dans l'exécution de la bacchanale et fit si bien que le jury rejeta l'ouvrage de Berlioz comme injouable. Berlioz, furieux, écrivit rageusement sur la première page du manuscrit : « Déclaré *inexécutable* par la section de musique de l'Institut; *exécuté* à l'Ecole royale de musique le 22 juillet 1828. » Mais, écrivant cela *ab irato*, il anticipait dangereusement les faits : le ténor

chargé du rôle d'Orphée tomba malade et l'exécution fut remise aux calendes. Enfin, Berlioz égara le manuscrit, et si bien qu'il crut même l'avoir détruit. Un siècle plus tard, l'historien de Berlioz, M. Adolphe Boschot, retrouvait la partition et, grâce à la générosité de M. Latil, la faisait entrer à la Bibliothèque Nationale. Il fit exécuter à Strasbourg cette cantate *injouable*, dont il conta l'histoire dans une conférence. Nous avons entendu *la Mort d'Orphée* à Paris avec une vive curiosité, et, bien que l'exécution, du moins pour les voix, n'ait pas été aussi impétueuse, aussi romantique et berliozienne que nous l'eussions souhaitée — les Ménades semblaient si sages! — nous l'avons écoutée avec un vif plaisir.

Bien sûr, il est facile, aujourd'hui, de s'écrier : « Quel génie! » devant une œuvre où il y a plus de promesses que de réelle beauté et où les défauts ne manquent point. Nous savons ce que Berlioz a fait depuis cet essai d'un jeune homme de dix-sept ans, et cela, les membres de la section de musique de l'Institut l'ignoraient; mais ne pouvaient-ils deviner qu'un jour l'élève de Lesueur deviendrait un maître? Toute la fin de la cantate, depuis l'appel d'Orphée, son cri suprême : « Eurydice! », est marquée du génie. Les défauts mêmes de ces pages n'ôtent rien à leur mérite. Elles dépassent les conditions ordinaires par la qualité de l'inspiration, par la simplicité grandiose de certains détails, l'ingéniosité si personnelle de la couleur. Et cela, sans doute, devait être éclatant en 1827 plus encore qu'en 1932. Il y a là, en germe, *la Fantastique* et *la Damnation*, et c'est bien curieux...

Au même concert, nous eûmes le régal de deux pièces d'Albeniz — orchestrées par son compatriote Arbôs. Ah! l'heureuse collaboration! Déjà, nous savions, par quelques pièces tirées d'*Ibéria*, à quel point elle était harmonieuse, et l'instrumentation du *Corpus Christi* nous avait révélé cette sorte de gemellité des deux musiciens espagnols. *El Albaïcin* et *Navarra* sont d'un coloris si merveilleux, d'une richesse instrumentale si éblouissante, qu'on ne sait qu'on doit le plus admirer, d'Albeniz qui conçut l'œuvre pour le piano, ou d'Arbôs qui la transcrivit pour l'orchestre. Devant de telles réussites, on se demande si Florent Schmitt n'a pas rai-

son qui, volontiers, regarde la musique de piano comme une sorte d'état embryonnaire... Mais Chopin? direz-vous... Il y a toujours des exceptions; *la Nuit ensorcelée* est une réponse.

Peut-être *Oiseaux Tristes* et *Scarbo* de M. Maurice Ravel, que joua M. Wladimir Horowitz, — toujours à l'Orchestre Symphonique de Paris — sont-ils aussi parmi ces exceptions. Encore que, s'il plaisait au magicien de *Daphnis* d'orchestrer ces pièces, il en ferait, soyez-en sûrs, d'autres chefs-d'œuvre. M. Horowitz eut raison de nous les faire entendre. Il les joua en perfection. Mais on ne comprend point qu'un artiste de son mérite ait choisi aussi le *Concerto en ré mineur* de Rachmaninoff, ennuyeux, peu original, et parfois même d'un goût bien médiocre. La virtuosité ne devrait jamais s'exercer aux dépens de la musique...

RENÉ DUMESNIL.

ARCHÉOLOGIE

Docteur de Ribier et abbé Peschaud : *Vieilles églises et vieux châteaux (Histoires et légendes) de la Haute-Auvergne*; éditions U. S. H. A., Aurillac. — Charles Vigouroux : *Le Moulin de Beurre et le Cabaret de la Mère Saquet*; Société archéologique du XIV^e arr., Paris.

La région du Plateau Central a fourni à MM. de Ribier et Peschaud l'occasion d'une publication importante sur les **Vieilles églises et vieux châteaux de la Haute-Auvergne**. Mais, avant d'entrer plus avant en matière, nous citerons volontiers la dernière phrase de la préface que donne M. Roger Grand :

Une fois de plus, et par l'exemple de la Haute-Auvergne, se trouve confirmée la règle générale que devraient toujours avoir présente à l'esprit les archéologues ou les touristes soucieux de comprendre; c'est que les monuments anciens d'une région sont le produit des influences combinées du sol, du passé et de la race et que, dès lors, pour les bien apprécier, il faut les voir à la fois dans leur triple milieu : naturel, historique et ethnique.

Le volume débute en parlant des régions de l'Artense, du Champagnagès et de la Daille. Mais nous ne pourrions ici donner des indications que sur les endroits qui nous paraîtront les plus remarquables: Val, avec son château (xv^e siècle), donjon groupant six tours d'une ancienne forteresse et qui