

L'auteur des *Scènes de la vie future*, non content d'écouter, regardait, et avec enchantement, le groupe des Casadesus, il admirait la famille humaine en même temps que la famille instrumentale. Plaisir de l'ouïe, plaisir de l'œil. Et, parlant des instruments qui depuis plusieurs siècles ont si peu changé :

Je les regardais avec reconnaissance et j'aurais voulu les remercier, c'est-à-dire remercier ce qu'il représentent à mes yeux et l'esprit qui les habite.

Quelle morale tirer de là, sinon celle dont s'inspirerait — pour reprendre le titre de l'article — un *Manuel du parfait conservateur!*

Il m'arrive de rencontrer des politiques téméraires qui rêvent obstinément, et au mépris d'expériences absolument contemporaines, de détruire l'univers entier afin de le recommencer d'une façon nouvelle.

Je voudrais leur dire à tous : j'aime le nouveau, comme tout le monde. Faites donc œuvre nouvelle; mais allez de temps en temps contempler une viole ou un violon. Songez qu'une industrie dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle se montre intempérante n'a pas trouvé le moyen de modifier cet instrument vénérable autrement que dans le détail. Cela signifie qu'il faut, à peine de folie, conserver ce qui, dans le monde, a donné preuve d'excellence, et le modifier prudemment. Le reste, je vous l'abandonne.

Nous saurons, étant sages, nous en satisfaire.

GASTON PICARD.

MUSIQUE

Opéra : Première représentation de *Le Rouet d'Armor*, légende chorégraphique de M. Adolphe Piriou. — Opéra-Comique : première représentation de *Quatre-vingt-treize*, épopée lyrique en 4 actes et 5 tableaux, livret de M. Henri Cain, musique de M. Charles Silber. — Société Nationale. — Triton. — Les films des « Grands Artistes ». — Conférences de M. Gil-Marchex.

Une légende du pays breton, *Le Rouet d'Armor* a inspiré naguère à Michel Geistdoerfer un joli conte. Lisant ce récit, M. Adolphe Piriou (à qui nous devons déjà un beau poème symphonique nourri de sève armoricaine) a pensé qu'il pouvait aisément être transporté au théâtre et que tout le féerique du sujet trouverait dans la musique et dans la danse un complément de poésie. Je n'entreprendrai point de dire comment

Naline choisit pour fiancé le beau Saïs, comment celui-ci, malgré la coutume qui défend aux promis de se revoir entre l'angélus du soir et la prime aurore, va rejoindre Naline au clair de lune, et comment la pauvrete est changée en salamandre par des hommes rouges sortis de l'enfer. Et puis encore, comment Saïs ayant mouillé de ses larmes la poussière du chemin, des anges descendent du ciel, et, d'un rameau de lis ayant touché la bête, font reparaitre la jeune fille pour la plus grande joie de Saïs et de tous les villageois assemblés devant ce miracle. Mais ce qu'il faut marquer, c'est la qualité de cet ouvrage : les danses bretonnes sur l'aire neuve, l'angélus du soir, l'appel des pâtres, Naline au rouet, la désolation de Saïs et le miracle du lis sont les pages les plus remarquables de la partition, construite presque entièrement sur des thèmes bretons. M. Adolphe Piriou a utilisé les voix pour exprimer l'âme même du pays — et l'angélus du soir, où la salutation angélique s'enlève sur le chant des cloches, les chœurs et les soli de la « mélancolie » (p. 62 de la partition), montrent qu'il y a dans ce musicien un vrai poète. L'interprétation a été excellente pour la chorégraphie : Mlle Suzanne Lorcia et M. Serge Peretti, Naline et Saïs, ont été justement acclamés : on ne saurait montrer plus d'aisance, de souplesse, de grâce et puis aussi plus de sûreté technique. Ces deux artistes sont la gloire de notre Académie de Danse. Leurs camarades du corps de ballet les entourent et les secondent à merveille. L'orchestre, conduit par M. Szyfer, a droit aussi aux éloges. Il m'a semblé que la partie vocale était plus faible, et je n'ai pas retrouvé à l'audition tout le plaisir que j'avais pris à la lecture. Peut-être ces imperfections ont-elles disparu dès la seconde représentation. Le décor, les costumes et les clichés des projections de M. Ventrillon-Horber sont une évocation très fidèle du pays d'Arvor.

Sauf bien rares exceptions — si rares qu'il ne me vient point d'exemples à l'esprit — je ne sache pas que d'un roman célèbre on ait jamais fait une bonne pièce. Je sais le succès de *Thaïs*, de *Manon*. Mais que reste-t-il d'Anatole France et de l'abbé Prévost dans ces deux ouvrages? Que ces livrets soient habiles, c'est possible, mais ils n'en sont pas moins de

vraies trahisons, tout comme *Carmen*, tout comme *Mignon*, où l'on ne retrouve de *Wilhelm Meister* que le nom des personnages et un vague canevas. *Quatre-vingt-treize* n'a pas un meilleur sort. Victor Hugo, qui était homme de théâtre autant que romancier, a fort bien su ce qu'il faisait en traitant ce sujet sous la forme du récit et non pas sous celle du drame. Ses personnages — Cimourdain autant que le marquis de Lantenac, et le sergent Radoub autant que le commandant Gauvain — sont déjà, dans le roman, des êtres tout d'une pièce, mais enfin qui restent nuancés, humains; dans un drame, ce sont des abstractions parlantes et raisonnantes, des symboles animés, pareillement nobles, pareillement convaincus, aussi peu convainçants. Parlent-ils, chantent-ils, ils prêchent. Se taisent-ils, leurs actions prêchent et leurs silences démontrent, mais sans persuader. Privé de cette poésie dont Hugo l'a parée, l'intrigue, réduite à l'intrigue sèche, desséchée même, est trop élémentaire pour intéresser : songez que le livret de M. Cain ne laisse de *Quatre-vingt-treize* que l'épisode de la Tourgue, mais cet épisode sans la magie des mots, sans la prose hugolienne, cet épisode représenté, et non plus imaginé, non plus construit dans le rêve, c'est du mélodrame. Et pareillement la mort de Gauvain. Vous vous souvenez : — Les grandes choses s'ébauchent. Ce que la Révolution fait en ce moment est mystérieux. Derrière l'œuvre visible, il y a l'œuvre invisible. L'une cache l'autre. L'œuvre visible est farouche, l'œuvre invisible est sublime. En cet instant, je distingue tout très nettement : c'est étrange et beau. Il a bien fallu se servir des matériaux du passé. De là cet extraordinaire quatre-vingt-treize. Sous un échafaudage de barbarie, se construit un temple de civilisation.

— Oui, répond Cimourdain. De ce provisoire sortira le définitif, c'est-à-dire le droit et le devoir parallèles, l'impôt proportionnel et progressif, le service militaire obligatoire, le nivellement, aucune déviation, et au-dessus de tous et de tout, cette ligne droite : la loi. La république de l'absolu.

— Je préfère, dit Gauvain, la république de l'idéal..

L'Absolu et l'Idéal. Voilà comment se nomment, au fond, les personnages de *Quatre-vingt-treize*. Et l'Absolu a deux visages, si étrange que cela paraisse, deux visages aussi anti-

thétiques que ceux de Janus : Lantenac, l'Absolu ancien régime, l'émigré, le Chouan; et Cimourdain, le Conventionnel, le Jacobin. Et l'Idéal a, lui aussi, deux visages, l'un populaire, Radoub, ex-sergent aux Gardes françaises, cœur d'or et grosse moustache, habit rapiécé, mais états de services magnifiques, — et puis Gauvain, le rêveur, le poète en uniforme de chef de bataillon des armées de la République, qui fait la guerre aux Chouans et maudit la guerre, et qui ouvre la porte de la geôle où il a enfermé le marquis de Lantenac. Le raccourci du théâtre accuse l'absurdité de ces bonshommes que le génie de Hugo avait si bien dissimulée. Et ce n'est pas la musique qui rend meilleur ce scénario. Elle est honnête, certes, cette partition de M. Silver, honnête et bien faite. Mais on songe à la *Tosca*, tandis qu'on l'écoute, — une *Tosca* avec des sonneries militaires, mais tout aussi vériste. Elle est sans nuances (je veux dire qu'elle est impuissante à marquer le doute, les jeux de la lumière et de l'ombre, toutes les nuances psychologiques, et qu'elle souligne, au contraire, ce qu'il y a d'artificiel et de tranché dans les caractères). L'interprétation est bonne : M. Albert Wolff et l'orchestre, Mmes Pocidalo, Pape, MM. Verdière, Musy, Baldous, Carlton Gauld, Jean Vieuille, Poujols, ont droit aux félicitations les plus vives. Les décors font honneur à M. Raymond Deshays. La *Tourgue* est aussi bien représentée qu'il est possible sur la scène d'un théâtre. Elle ne m'a point désillusionné — et pourtant, avant d'aller au théâtre, j'avais lu et regardé (car les illustrations en sont aussi jolies que le texte est attrayant) le beau livre de M. Etienne Aubrée, l'éminent historien de Fougères, sur *La Tourgue de Victor Hugo dans la Forêt de Fougères*, — un livre dédié « à la mémoire de Juliette Drouet », — et qui eût enchanté la dédicataire et celui qu'elle aime.

Parmi les nouveautés qui nous furent révélées au dernier concert de la Société Nationale, je signalerai deux mélodies de M. Marcel Landowski. La première, *Chant de mort gallois*, est écrite sur un poème de Leconte de Lisle; la seconde, *La Sauterelle chinoise*, est de M. Paul Fort. De l'une à l'autre, le contraste est profond : l'une est épique, haletante, l'autre

est menue, spirituelle, charmante. Rien de mieux que cette opposition pour permettre à un musicien de donner sa mesure. M. Landowski est remarquablement doué. On a bissé *La Sauterelle* (que Mme Lise Granger-Daniels chanta fort joliment). On eût pu bisser le *Chant de mort*. Je crois que l'on peut attendre de M. Landowski des ouvrages originaux et forts.

M. Robert Bernard avait inscrit au programme une *Sonate pour alto et piano*, qui est une des meilleures compositions de ce genre que j'aie entendues depuis longtemps : elle est construite de main d'ouvrier, avec des raffinements qui enchantent; et puis ce soin, ce souci même, du détail, ne nuit point à la force de la pensée. Rien ici ne ressemble au tarabiscotage, comme on dit, et cependant tout est fouillé, poli, œuvré avec amour. Mais le choix des thèmes, l'éloquence naturelle des divers mouvements, entraînent l'auditeur jusqu'où le veut mener l'auteur, et c'est un paysage choisi. Il faut dire aussi qu'il n'est point de meilleurs guides pour vous conduire là que les interprètes de M. Robert Bernard, la merveilleuse pianiste qu'est Mme Hélène Pignari-Salles et l'artiste remarquable qu'est M. Pierre Pasquier.

La séance du *Triton*, le 29 janvier, marquera dans les annales de la jeune société : on y a donné en première audition une œuvre de M. Florent Schmitt et cette création a servi de prétexte à un hommage spontané dont le nouvel académicien peut être fier. C'est que la *Sonate pour flûte, clarinette et clavecin*, donne, comme en un raccourci saisissant, une sorte de synthèse de ce maître : elle nous offre les plus rares trouvailles d'humour et les jaillissements les plus sincères d'une sensibilité qui se cache derrière l'esprit; elle est construite avec un art consommé, qui semble naturel, et qui garde les apparences de la bonhomie et de la nonchalance. Mais on ne voit point, quand on y regarde, que rien puisse être différent de ce qu'on nous propose, et ce caractère de nécessité qui est bien toujours la marque de la réussite est souvent — comme ici — la marque du génie. Rien d'inutile, pas un détail oiseux, pas une bavure, mais une élégance, une sobriété, une économie des moyens, et pourtant un luxe

raffiné, — on s'étonne qu'il faille si peu pour produire tant : un clavecin, une flûte, une clarinette. Combinaisons imprévues des timbres, le clavecin dont les défauts mêmes deviennent ici des qualités par l'emploi calculé qu'on en fait, — la flûte aérienne, et puis le velouté de la clarinette, combinaisons dont l'équilibre semble une gageure, et qui ne cesse point un instant d'être un enchantement. Et puis aussi l'opposition de ces quatre mouvements, les deux premiers animés, le troisième lent, le dernier allegro, — l'andante est une vraie page d'anthologie — tout contribue à faire de cette *Sonatine* un court chef-d'œuvre. Mme de Lacour, au clavecin, MM. Dufrenoy (flûtiste) et Hamelin (clarinette) en ont donné une irréprochable exécution.

Il était certes difficile d'encadrer une telle œuvre, dont l'éclat risquait de faire pâlir tout voisinage. Je ne dis pas que le programme tout entier ait été de premier ordre, mais je crois que le *Trio* de M. Martelli, la *Berceuse* de M. Boleslaw Woytowicz et le *Concerto* de M. Martinu méritaient bien d'être choisis. On sait les qualités de M. Martelli : tout récemment, à la Société Nationale, sa *Sonatine* pour piano les affirmait avec éclat. Son *Trio pour piano, violon et violoncelle* est de la même veine. De ses quatre mouvements, le troisième, *lento molto* est le plus expressif : les mouvements lents sont ceux qui font les plus sincères et même les plus indiscretes confidences sur l'âme d'un musicien. Ce que nous a confié cet andante est tout à la louange de son auteur et ne fait que confirmer ce que nous en savions déjà.

J'en viens au *Concerto pour clavecin et petit orchestre*, de M. Martinu et j'y viens avec plaisir, car c'est une œuvre vraiment réussie. L'idée d'utiliser le clavecin non plus pour une sorte de pastiche de la musique ancienne, mais dans un dessein neuf, hardi même, m'a vivement séduit. M. Martinu fait emploi du piano dans son petit orchestre. Les sonorités grêles du clavecin, dans un motif nettement rythmé, se détachent sur les harmonies larges, — j'allais dire grasses, que posent les accords du piano. Et l'orchestre, entre les deux, brode ses contre-points. Tout cela est d'un bien joli travail. Les deux mouvements vifs, du commencement et de la fin, font songer à Bach. Je sais bien : on a eu tant d'occasions

de songer à Bach en écoutant les ouvrages nouveaux des jeunes musiciens, que ce « retour » au vieux maître de Leipzig peut sembler tardif. Il n'en est rien. M. Martinu a ses raisons, et elles sont convaincantes. Il a pris un thème d'un extraordinaire allant — un de ces thèmes qui semblent avoir été le secret de l'auteur des Concertos Brandebourgeois, et il a su en tirer le parti le meilleur. Le conseil de Chénier : sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques, est un conseil perfide, surtout pour les musiciens. M. Martinu a su éviter les écueils innombrables et fort dangereux qui menaçaient son ouvrage. Il a triomphé.

La place me manque pour parler aussi longuement qu'il eût fallu — et que je le souhaitais, mais nous y reviendrons — de l'intelligente initiative prise par la Compagnie des **Grands Artistes Internationaux**. Celle-ci a fait tenir en des films de court métrage (cinq minutes) l'essentiel de ce que l'on doit savoir sur un interprète de haut rang — Mmes M. Tagliaferro, Ninon Vallin, MM. Jacques Thibaut, Braïlowsky, etc., et sur sa technique. On le montre et on le fait entendre, exécutant un chef-d'œuvre, et qu'il s'agisse de chant, de piano, de violon, c'est passionnant. Dans les salles les moins préparées à cette sorte de projections, l'accueil du public est chaleureux. Voilà qui est un bel encouragement à ceux qui — comme Albert Doyen — croient à la bienfaisance de la musique, et n'estiment point que le peuple ne peut aimer que les plus bas flonflons.

A l'École Normale, M. **Gil-Marchex** a eu l'heureuse idée de donner un cours d'esthétique musicale. Aussi bon conférencier que pianiste remarquable, M. Gil-Marchex met au service de la musique une érudition qui sait n'être jamais pédante. Les exemples dont il illustre ses causeries (et qui sont variés à l'infini, car il fait appel au concours d'artistes excellents et, pour l'orchestre, aux meilleurs disques), sont judicieusement choisis. On ne saurait trouver meilleure formule pour développer le goût de la musique et en inspirer l'amour.