

d'Houville réclame en termes malicieux « une société protectrice de l'amour », qui « s'impose en ce siècle où l'amour lui-même finit par trop dépendre de « l'argent ». Mais qu'elle soit exempte d'impôt, n'est-cepas? »), et l'*Epoque* avec un article de M. Jean Rollet : *Mais oui, l'eau a de la mémoire...* Ce n'est pas le collaborateur de l'*Epoque* qui parle, c'est son interviewé, c'est M. Camichel, directeur des Laboratoires hydrodynamiques de Lyon. Une expérience est aisée à faire, qui n'a pas pour cadre les aménagements fort complexes d'un laboratoire, mais, simplement,

les bords de la rivière qui nous est la plus familière. Nous n'aurons que plus de plaisir à suivre son cours, lent ou rapide, selon les saisons, mais toujours plein de vie et d'imprévu.

En temps normal, l'eau s'écoule librement entre ses rives, surtout si celles-ci ne sont pas sinueuses et si la rivière dispose, par conséquent, d'un chenal allongé. Mais qu'une crue survienne, et l'eau, débordant de son lit habituel, rencontrera fatalement sur son passage des obstacles générateurs de remous. Repérons soigneusement l'endroit exact où se produisent ces derniers. Une fois la crue terminée et la rivière rentrée bien sagement dans le lit que lui assigna la nature, nous pourrons constater la survivance de ces remous, alors même que les obstacles qui les ont provoqués auront disparu. Et jusqu'à la crue prochaine, ces mêmes remous subsisteront, comme témoins des contraintes antérieures...

Qui oserait dire, après cela, que l'eau est privée de mémoire et qu'elle n'hérite pas aussi du passé?

Mon Dieu, si l'eau qui a lavé, nettoyé tant de choses, allait se souvenir?...

GASTON PICARD.

MUSIQUE

Opéra : Premières représentations de *La Samaritaine*, drame lyrique en trois actes, poème d'Edmond Rostand, musique de M. Max d'Ollone, et d'*Alexandre le Grand*, ballet en un acte de M. Philippe Gaubert.

Hormis *Les Romanesques* et *Chantecler*, tout le théâtre de Rostand est désormais transporté sur les scènes lyriques : M. Witkowski a pris *La Princesse lointaine*, M. Alfano, *Cyrano de Bergerac*, MM. Jacques Ibert et Arthur Honegger (telle l'Autriche dans les vers de Victor Hugo), *L'Aiglon* qui, ce printemps, s'est envolé du rocher de Monaco et viendra cet au-

tomne à l'Opéra; en attendant, ce théâtre nous convie à entendre *La Samaritaine*, mise en musique par M. Max d'Ollone. L'entreprise est périlleuse et, à première vue même, semble une vraie gageure, Bonne ou mauvaise — il ne s'agit point ici de critique littéraire — il y a une musique dans les vers de Rostand, et cette musique-là, fort sagement, complaisamment orchestrée, avec des morceaux de bravoure, des scherzos, des andantes, se suffit à elle-même. Sa popularité nuit au compositeur qui vient ajouter un commentaire sonore à des couplets trop connus. Rostand s'est toujours opposé, tant qu'il vécut, à ce qu'on mît ses pièces en musique — et ce n'était point seulement par orgueil de poète, jaloux de demeurer sur les affiches seul auteur de ses œuvres, mais plutôt par un sentiment très juste de ce qui était possible et de ce qui ne l'était pas. Or, entre toutes les pièces d'Edmond Rostand, il semblait bien que *La Samaritaine* fût la moins faite pour tenter un compositeur, encore que le poète eût demandé à M. Gabriel Pierné une musique de scène lorsque le drame fut créé à la Renaissance. Une musique de scène, quelle que soit sa valeur, ne tient qu'une place discrète dans la représentation d'un drame : elle se tait quand les vers chantent. Cependant, M. Max d'Ollone a réussi tout autant qu'on pouvait la réussir la tâche qu'il avait entreprise. Il a évité les pièges tendus devant lui. Il a fait preuve de toutes les qualités nécessaires et s'est montré homme de goût autant que musicien remarquable — mais il ne pouvait faire un miracle. Son habileté, son honnêteté, son goût ne pouvaient empêcher que la séduction par lui subie ne fût un leurre. Il a fort bien discerné ce qui, dans le drame, devait être coupé pour que la partition ne devînt point trop longue; il a choisi très justement l'essentiel. Il n'a pu éviter que la musique ne vînt ralentir une action déjà languissante, et qui le paraît d'autant plus qu'il n'est pas un auditeur qui ne connaisse l'Évangile. Le texte de saint Jean est assez court, mais les quarante versets du chapitre IV disent tout et les enjolivements de Rostand n'ajoutent rien à la sublime conclusion du récit. Il arrive même qu'au dernier tableau, l'auteur éprouve le besoin de rassembler devant le puits de Jacob les enfants, l'aveugle, le paralytique, comme il avait au tableau précédent amené le centurion, afin de resserrer

dans l'espace de deux heures ce que l'Évangile étend sur toute la vie publique du Christ. Le théâtre, je sais bien, vit de ces artifices. Mais qu'il est difficile de matérialiser sur la scène ce qui, par essence même, ne peut que s'amoindrir en paraissant à nos yeux! Le moyen âge l'admettait et le théâtre moderne est né de ces « mystères », c'est un fait. Mais nous avons perdu la grâce de cette simplicité. Pour nous, qui ne jouons plus au parvis, la forme de l'oratorio convient mieux à l'expression musicale du drame sacré. C'est d'ailleurs le style de l'oratorio que M. Max d'Ollone a dû adopter pour les scènes essentielles de l'ouvrage : le Christ, au premier et au troisième tableau (il ne paraît point au deuxième) demeure immobile, à la margelle du puits où la Samaritaine vient prendre l'eau; cette immobilité est la condition même du rôle, naturellement fait de simplicité majestueuse et dont le caractère divin ne peut s'exprimer autrement que par cette sérénité et ce rayonnement paisible. Le deuxième tableau, au contraire, où Photine apporte au peuple assemblé devant la porte de Sichem le message dont le Christ l'a chargée, s'oppose par son mouvement aux deux autres, avec l'animation du marché, où les apôtres viennent acheter des vivres, où les femmes tiennent, sur Photine, des propos méprisants, où le grand-prêtre viendra tout à l'heure avec le Centurion. Cette architecture du drame, d'une part, et d'autre part le tempérament du musicien qui l'a choisi ne pouvaient manquer, en se joignant, de produire une œuvre qui rappelât à la fois — et tout en portant la marque personnelle de l'auteur — César Franck et Massenet, un Massenet dont la suavité, je me hâte de le dire, apparaîtrait épurée, dont l'esprit serait plus grave. La dernière page de cette partition montre le libre épanouissement de ce tempérament : le *Pater* dit par Photine et repris par le chœur *a capella* fait honneur à M. Max d'Ollone; elle atteint la grandeur et suffirait, à elle seule (mais il en est bien d'autres qui sont d'heureuses trouvailles) à prouver ce que nous savions déjà par *Le Retour* et par *L'Arlequin*, que le compositeur joint à la possession de toutes les ressources de son art cet art si rare qui consiste à savoir donner aux pages les plus travaillées l'aisance apparente et la simplicité qui en effacent toute trace d'effort.

Il fallait un artiste comme M. André Pernet pour interpréter dignement le rôle de Jésus. Lui qui a été un merveilleux Œdipe, est un merveilleux Jésus, et pourtant, est-il deux personnages plus différents? Dans *la Samaritaine*, il est toute concentration, tout rayonnement et toute sérénité. A aucun moment, il ne se montre inférieur à la tâche si lourde qu'il assume. Mlle Germaine Hoerner a trouvé dans le rôle de Photine un excellent emploi de ses dons généreux. Elle a partagé très justement le grand succès de M. Pernet. Auprès des deux protagonistes, M. José de Trévi fait du rôle épisodique du Centurion une création remarquable : M. Huberty est un grand-prêtre et M. Narçon un apôtre Pierre également parfaits, comme M. Bussonet est Aziel, l'amant de Photine. Enfin Mmes Renée Mahé, Ricquier, Almona, Courtin, Duval, Volfer, MM. Pactat, Noguéra, Médus, assurent à l'interprétation une haute tenue. M. Max d'Ollone conduit lui-même l'orchestre avec une sobre autorité.

§

J'ai rendu compte ici, lors de leur première audition aux Concerts Colonne (*Mercury* du 1^{er} janvier 1930), des *Inscriptions pour les portes de la ville*, poème symphonique en quatre parties, inspiré à M. Philippe Gaubert par les vers d'Henri de Régnier, et j'en ai dit alors les grandes qualités. Ces fresques sonores largement dessinées, mais nettement ordonnées, riches de couleurs et de rythmes, devaient séduire un chorégraphe et il n'est point surprenant que M. Serge Lifar ait conçu devant elles l'idée d'un ballet. Les écoutant, il a vu se dérouler en son esprit les épisodes de la vie d'Alexandre. On peut tout imaginer en écoutant la musique, et même se remémorer Quinte-Curce. La vie d'Alexandre le Grand, en tous cas, fournit au chorégraphe de beaux épisodes : la Pythie traînée de force à son trépied, le nœud gordien tranché, Jérusalem conquise, les prêtres d'Ammon saluant le héros, après qu'il a traversé le désert de Lybie, du nom de « fils de Zeus », et puis enfin la conquête de l'Inde, la victoire remportée sur Porus, la mort à Babylone, après une orgie (le chorégraphe, qui n'est point tenu de suivre fidèlement l'histoire, imaginera même que le héros mourra empoisonné par la Reine), autant de prétextes

à tableaux somptueux, autant d'occasions pour le danseur chargé de représenter le fils de Philippe de montrer et ses dons et sa science. Jamais M. Serge Lifar n'a fait de création plus brillante : sa plastique, ses attitudes, lui ont valu l'un des succès les plus vifs d'une carrière triomphale. Il serait parfaitement injuste — et les spectateurs se sont gardés de commettre cette iniquité — de ne pas associer Mlles Lorcia, — si brillante dans le finale — Solange Schwartz, Chauviré, Kergrist, Dynalix et Binois au succès de M. Serge Lifar. Mlle Solange Schwarz, en particulier, a montré une fois de plus les dons les plus rares et cette parfaite sûreté rythmique qui a fait saluer son retour à l'Opéra comme un événement fort heureux.

La partition des *Inscriptions*, se muant en celle d'*Alexandre le Grand*, a presque doublé d'importance. Mais M. Philippe Gaubert accomplit cette transformation avec tant d'à-propos et d'habileté, que l'ouvrage semble être venu d'un seul jet et ne paraît point plus long qu'au concert. Comme il l'a conduit lui-même, il a pu recueillir le double hommage qui associait au chef d'orchestre l'auteur de ces tableaux symphoniques somptueux, variés, et tous également réussis.

RENÉ DUMESNIL.

ART

L'Exposition. — L'inauguration générale de l'Exposition et la plupart des inaugurations particulières qui ont suivi furent les plus manifestes duperies que l'on ait pu voir depuis longtemps. Au mois de juillet encore, des classes ou des pavillons s'ouvrent pour quelques heures afin d'abriter les discours d'un commissaire ou d'un ministre, puis referment aussitôt leurs portes pour laisser continuer le travail sur des chantiers mal dissimulés à l'aide de bâches et de drapeaux. Nous sommes passés maîtres dans l'art du mensonge décoratif. Si encore ces fantaisies ne nous coûtaient rien ! Un architecte du Trocadéro, M. Carlu, nous apprend que le passage du Président de la République a retardé d'un mois ses travaux. Pour donner l'impression d'un travail achevé, il avait fallu démolir les échafaudages et les reconstruire ensuite (ce qui a coûté 750.000 francs). Et pendant ce temps, les canalisations n'étant pas installées, des pompiers