

— Little-Palace : *Cause pendante*, comédie en 1 acte, de M. de Saint-Marcel; *Dénichons... des femmes*, revue en 2 actes et 3 tableaux, de M. Marcel Allain (28 septembre). — Odéon : *Cavalleria rusticana*, un acte de Verga, traduit par M. Paul Solange et M^{lle} Darsenne (29 septembre). — Théâtre Antoine : *Papillon dit Lyonnais le Juste*, pièce en 3 actes, de M. Louis Bénére; *le Roi s'ennuie*, pièce en 1 acte, de MM. Gaston Sorbets et Albert Cahuet (1^{er} octobre).

ANDRÉ FONTAINAS.

MUSIQUE

A propos de « la Flûte enchantée ». — Le souvenir de *la Flûte enchantée* m'a poursuivi assez étrangement grâce à l'ino-piné disparate dont je me sentis tout à coup déconcerté, en songeant par hasard à la fois au caractère originel de l'œuvre et à l'effet produit sur nous par elle en cette année 1909. Elle nous apparaît comme une chose exquise, une merveille de grâce, d'esprit, de verve inépuisable et désinvolte où semble se jouer le génie, — mais se jouer, pour nous toutefois, sinon avec indifférence, à tout le moins dans la sérénité de quelque demiurge dilettante en son Olympe de maîtrise. La musique y jaillit comme une intarissable source vive, qui court en ruisseaux clairs traçant les gais méandres de la chanson populaire, ou çà et là, du haut d'un bosquet de rocaille, égrène brillamment de virtuosistes cascades, pour s'étaler soudain en lacs limpides, profonds et bleus. Pas plus qu'effort ou dessein perceptible, nulle violence ou laideur, ni pathos, ni trivialité en cet art accompli où tous les genres se succèdent, où tous les styles se coudoient, où haine, amour, ruse, colère, symbole et facétie enchevêtrent sans heurt les *nuances* d'une harmonieuse vision de beauté. C'est là du moins ce que nous éprouvons aujourd'hui en présence d'une œuvre que Mozart a créée avec au cœur la joie de s'adresser directement au peuple pour l'amuser ou l'émouvoir, de parler à l'âme allemande en y chantant enfin les mots aimés de sa langue maternelle méconnue par l'italomanie d'alors; d'une œuvre qui, offerte en 1791 au grand public viennois le plus mêlé, atteignit la centième au bout d'un an dans un théâtre de faubourg. Il faudrait réaliser l'impossible de nous refaire une sensibilité ancestrale pour contrôler la susdite et quasiment hellénique « sérénité » dont nous octroyons volontiers le complément tout spécial à Mozart, et qui nous apparaît inhérente aussi bien à *Don Juan*, au *Requiem* ou à la *Jupiter-Symphonie* qu'à cette aimable *Flûte enchantée*. En réalité, à notre insu peut-être, et quoiqu'à des degrés divers assez subtils, la musique du xviii^e siècle nous procure unanimement une impression très analogue. Nous savons, par le témoignage des écrivains, des gazettes et des mémoires, que les contemporains y ressentaient des émotions à nous inac-

cessibles ; qu'il leur advenait de frémir, de pleurer, où nous ne pouvons guère qu'admirer désormais surtout une œuvre d'art. Sans doute, la culture aidant, nous y pouvons goûter des jouissances profondes et qui ne soient pas rien que purement esthétiques. Gluck peut nous troubler encore, mais déjà plus au point où Berlioz en était secoué, et il est évident que pas plus *Orphée* que *la Flûte* ne remplirait à l'heure qu'il est cent fois en une année la salle du Trianon-Lyrique. D'une façon générale, à mesure que l'œuvre d'art s'éloigne de nous dans le passé, plus elle revêt aisément à nos yeux un aspect de plasticité éventuellement marmoréenne de quoi il semble que nous traduisions l'effet par le terme « sérénité », et plus, jusque dans sa splendeur, « l'art » y est ostensible, plus le secours de la culture nous est nécessaire afin de retrouver ce qui vécut jadis, en cette beauté magistrale, de la vie joyeuse ou tragique alors humainement quotidienne. Aussi cette indispensable accommodation nous est-elle plus sensible qu'ailleurs au théâtre. Il est remarquable que le piètre polyphoniste Gluck y soit capable de nous toucher plus fortement que Mozart, et que le meurtre du Commandeur, le désespoir d'Anna, la douleur de l'ardente Elvire nous apparaissent moins pathétiques que la plainte du mythologique Orphée descendant aux Enfers les plus bénévoles. L'une des raisons en est sans doute la voire impalpable dose d'artificiel inconscient dont n'est jamais absolument indemne la maîtrise. Cependant il y a autre chose d'assez intéressant à relever dans la complexité de notre sensation au contact de la musique du passé.

Au fond, ce qui, dans l'œuvre d'art, vit pour toujours, en conservant une impérissable puissance émotive, c'est la matière sonore où agit, sous les espèces de l'harmonie infuse, son contenu purement musical, — et cela, quel que soit « l'art » connexe. En face d'un Josquin, Frescobaldi, Bach ou quiconque, comme avec les naïves *Danceries* des vieux luthériens du xvi^e, notre émoi est proportionnel à la sensibilité harmonique du créateur objectivée dans son œuvre, où elle se manifeste expressément en son inspiration mélodique ; et c'est là peut-être la véritable cause qui fait que Gluck souvent nous remue plus humainement que Mozart. Mais il est singulier que ce qui nous émeut imprescriptiblement soit aussi précisément ce qui classe et sans appel confine un art dans une époque. Ici se vérifie la géniale intuition de Rameau : « *C'est l'harmonie qui nous guide.* » Chaque époque eut son harmonie d'où tout découle, mélos, tonalité, modulations et jusqu'à style ou forme. On peut, depuis les primes origines, suivre les résultats de cette évolution et démêler ses contrecoups dans notre impression subjective. Ce qui, pour celle-ci, même si l'auditeur l'ignore, distingue essentiellement l'art dit « classique » du xviii^e, c'est simplement l'absence de *l'accord de neuvième*

naturelle. Non pas qu'on n'y rencontre point des neuvièmes, mais la neuvième alors n'était conçue que comme un « intervalle » arbitrairement réalisé par l'adjonction d'une tierce au grave ou à l'aigu de n'importe quel accord de septième, et servant à former des dissonances artificielles. Le concept d'un accord fondamental de neuvième naturelle (*Do-mi-Sol-Si* \flat -*Ré*) faisait encore défaut à la sensibilité harmonique de l'époque. Et c'est uniquement l'apparition de cet accord et du concept corrélatif, chez Weber d'abord et Schubert, qui détermine en nous l'impression dite « romantique ». O vanité des exégèses doctorales, sentimentales ou littératuro-sociologiques ! Entre le classicisme et le romantisme il n'y a que la différence d'un accord, et chacun peut s'en assurer soi-même en essayant de composer un petit morceau de piano. Écarté le susdit accord de 9^e, on n'atteindra jamais l'indéniable illusion « romantique », tandis que rien que l'accord de 9^e de dominante sur tonique évoquera aussitôt Richard Wagner. Ces accords sont aujourd'hui courants, archivulgarisés par la valse viennoise, et on comprend facilement que la gracieuse *Flûte enchantée*, avec son harmonie de septièmes, puisse sembler plutôt monotone à des oreilles inaverties. Mais on s'explique aussi que, chez les initiés mêmes, le genre d'émotion provoquée par la musique du passé soit d'ordre surtout esthétique et, jusqu'à un certain point, objectif. Si profondément que nous réussissions à nous recréer une sensibilité adéquate et à nous transposer dans l'époque, nous ne pouvons aboutir qu'à prendre part, et pendant un instant seulement, à un spectacle contemplé. Si nous redevenons nous-même, nous parlons un autre langage, le nôtre, celui avec quoi nous pensons, aimons, souffrons désormais. Pas plus que nous ne l'emploierions pour clamer nos transports ou dire nos tristesses, nous ne ferions discourir au théâtre des gens de notre temps en prose de pur xvii^e, — du moins sans y risquer l'écueil, sinon de quelque ridicule, à coup sûr de l'artificiel ou du pastiche au cas le plus favorable. Musicalement, ce langage instinctif de la sensibilité consiste, pour chacune époque, dans l'ensemble des ressources harmoniques décidément assimilées, conquises insensiblement au cours des siècles par une accoutumance sensorielle ininterrompue jusqu'ici et vraisemblablement indéfinie.

J'ai parlé et fait état souvent à cette place de cette longue évolution de l'harmonie conforme à la constitution du phénomène sonore, effectuée par un processus du simple à un composé de plus en plus complexe où la sensibilité déchiffra la nature. Les lecteurs du *Mercury* sont un des rares auditoires de revue auprès de qui on peut oser une démonstration spécifique hormis quoi le reste est littérature ou à peu près. J'en hasarderai donc la licence. Chacun sait que le son musical est un phénomène vibratoire de complexité expérimentale-

ment constatée et contrôlable. Tout son émis est composé et accompagné de sons plus aigus et plus faibles, appelés ses *harmoniques*, et faisant, pour un même temps donné, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ... fois plus de vibrations que le son fondamental grave entendu. C'est le phénomène que, vers 1700, Sauveur analysa le premier et baptisa « résonance multiple ». Ce que nous qualifions hauteur ou intonation des sons divers étant exclusivement déterminé par le nombre absolu ou relatif des vibrations correspondantes, si nous voulons représenter ce phénomène par sa *réalité objective*, il nous suffira de noter ces nombres de vibrations respectives, et nous les indiquerons par des chiffres superposés aux dénominations traditionnelles des sons. En prenant pour exemple un *Do* (1) fondamental et en arrêtant au son 11 la série des harmoniques constitutifs, nous aurons ainsi l'échelle suivante :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Do — Do — Sol — Do — mi — Sol — Si_b — Do — Ré — mi — FA#

Et nous obtenons du même coup le schéma de l'évolution harmonique durant les mille ou douze cents ans qui nous séparent de ses débuts. Ceux-ci, du moins chez les théoriciens, apparaissent aussi peu brillants que laborieux. On y voit pendant plus de trois siècles l'*organum*, puis le déchant se débattre gauchement entre les seules « consonnances » d'octave (1 — 2), de quinte (2 — 3) et de quarte (3 — 4). En dépit du *gymel* et du faux-bourdon où en naît l'empirisme, c'est à peine si la notion des tierces naturelles (4 — 5 et 5 — 6) et de leurs renversements les sixtes commence à poindre avec le XIII^e siècle dans la musique savante, pour s'y développer sous le pseudonyme obstiné des diton et trihémiton pythagoriciens, et aboutir, à travers le contrepoint gallo-belge, à « l'harmonie consonnante » de la polyphonie du XVI^e et de « l'homophonie » des réformateurs florentins. L'avènement de cette homophonie rénovatrice marque un tournant capital dans l'histoire de l'art sonore. Il fallut plus de six cents ans à la sensibilité artistique pour y atteindre et révéler enfin péremptoire la conception d'un mélос spontanément harmonique. Ce n'est guère que de cet instant que notre mot « accord » a un sens musical, et que d'ailleurs en apparaît l'équivalent (*trias harmonica* : 4 — 5 — 6). Et aussitôt surgit le concept de 7^e naturelle (4 — 7), entraînant la disparition graduelle des modes ecclésiastiques, engendrant peu à peu la tonalité et la modulation modernes, par l'importance grandissante de l'accord corrélatif (4 — 5 — 6 — 7) en fonction de 7^e de dominante. Il ne fallut pas moins de deux siècles (1600-1800) pour épuiser ces ressources nouvelles et gagner le prochain échelon. Mais, à partir de là, les événements se précipitent. A côté même de l'accord de 9^e « romantique » (4 — 5 — 6 — 7 — 9), intervient celui de quinte augmentée (7 — 9 — 11), d'où s'ensuivit bientôt

le concept de 11^e naturelle (accord 4 — 5 — 6 — 7 — 9 — 11) propre à l'harmonie debussyste. Enfin, chez les tenants de celle-ci comme chez l'ambigu Richard Strauss, on reconnaît déjà l'exploitation instinctive des harmoniques 13, 17 et 19.

Les chiffres ci-dessus ne signifient rien d'autre que les nombres de vibrations des sons composant les intervalles ou accords considérés. Il n'y a pas ici la moindre mathématique, mais exclusivement l'expression du *fait réel* incarnant le phénomène objectif. En comparant ces chiffres aux sons correspondants de la série notée plus haut des harmoniques, on peut quasi-matériellement constater le véritable caractère de l'évolution dont il s'agit, percevoir dans l'enchaînement des combinaisons consécutivement exploitées son processus « du simple à un composé de plus en plus complexe » et saisir nettement ce que j'entendais énoncer en disant que, par une accoutumance séculaire, la sensibilité humaine y a « déchiffré la nature ». Il semble que les résultats de cette accoutumance sensorielle chez les générations successives offrent aux physio-psychologues la preuve assez palpable d'une évidente « hérédité des sensations acquises », réalisée par accumulation. Une telle évolution, si strictement déterminée objectivement, se dénoncerait avant tout comme une sorte de réaction de la sensibilité au contact d'une ambiance vibratoire constituée par le phénomène sonore. Elle s'accomplit progressivement et chacun de ses stades est caractérisé par l'assimilation d'une portion de ce phénomène intégral jusqu'à la conception d'un tout organique et concret. A la suite des octave, quinte et quarte (harmoniques 2, 3 et 4), nous avons relevé ainsi l'apparition des concepts de tierce (harm. 5), de 7^e, 9^e et 11^e naturelles, impliquant les accords correspondants conçus en tant qu'organisme homogène et ressentis comme un indivisible tout. Un variable délai s'accuse nécessaire à cette assimilation inconsciente où on peut discerner des périodes d'incubation d'abord, puis d'exploitation instinctive, d'enthousiaste ou sereine activité créatrice, enfin de systématisation intellectuelle trahissant l'épuisement des ressources et amorçant le stade ultérieur. Mais, dès qu'apparaît celui-ci, avec le concept rénovateur, c'est un nouveau langage de la sensibilité qui s'instaure et supprime le devancier désormais périmé. On aperçoit ici tout ce que, dans une œuvre d'art, comporte au fond le cas d'une « harmonie tardigrade » et ce qu'en vise le reproche. Quels qu'y soient le talent dépensé, la maîtrise, la pénurie est essentielle, indice d'une sensibilité d'épigone, d'un art de seconde main fatalement plus ou moins artificiel ou pastiche et voué à un inévitable oubli. A l'examen des incoercibles conséquences de l'évolution harmonique, en effet, suscitant la métamorphose indéfinie des impressions et de leurs causes par le renouvellement constant de la matière sonore, la génération perpétuelle et

spontanée de ressources expressives, on reconnaît que cette évolution sensorielle est et fut, en réalité, l'unique raison d'être de l'art musical. Et, de même que seuls dans le passé ses pionniers authentiques restent et resteront, pareillement seuls ceux qui la poursuivent font œuvre personnelle et durable. Les autres ne peuvent que glaner plus ou moins heureusement sur des champs moissonnés, et le destin de leurs prédécesseurs les assure de ce que l'avenir réserve aux fruits de leurs occupations.

Et cet avenir apparaît pour eux de plus en plus menaçant. A mesure qu'elle avance, l'évolution fait boule de neige et les morts vont plus vite. Aboutissement et suprême apogée de la polyphonie gallo-belge, l'art de Josquin domina intangible et régit tout un siècle encore. Déjà pour nous celui du non moins grand Wagner appartient au passé. Il s'est presque écoulé deux cents ans de Frescobaldi à Mozart, avec, au milieu, Couperin, Bach et Rameau, tandis que Rossini, Weber, Schubert et Beethoven, puis aussitôt Berlioz, Liszt, Chopin, Wagner et Moussorgsky étaient hier contemporains. Plus d'un siècle et demi sépare les deux *Orphée* de Monteverdi et de Gluck. Il y a soixante ans entre l'*Orphée* du Chevalier et le *Freischütz*, quarante entre le *Freischütz* et *Tristan*, vingt seulement de *Parsifal* à *Pelléas*. Ainsi va se rétrécissant toujours la marge disponible aux épigones, l'intermède propice aux systématisations théoriques préparant les spéculations purement intellectuelles. On n'a plus le temps de systématiser. A peine a-t-on fini de codifier les « excentricités » d'écriture dont Beethoven scandalisait Fétis, qu'il faut recommencer avec Wagner et Liszt, et, cependant qu'on s'évertue à doctement y patauger, voici, tel un ahurissant bolide, l'harmonie debussyste et de nouveaux rébus. C'est la faillite, non certes de la science, mais de la scolastique et, du même coup, celle du simple « talent ». Et on s'en explique assez bien la désaffection singulière et croissante dont pâtit celui-ci. Il n'a plus le temps de faire illusion. Depuis un siècle, les révélations du génie se succèdent trop vite pour que nous ne sachions dépister tout de go l'épigone et que nous puissions prendre quelque intérêt à ses vains exercices. Nous en arrivons aujourd'hui à préférer le génie sans talent au talent sans génie. En dépit d'élégance ou de virtuosité, tout ce qui sent le procédé nous glace, bientôt nous importune et pourrait nous exaspérer. Nous subissons impatiemment la prétentieuse inanité d'un métier adroit, mais appris, de quoi l'adéquate harmonie nous indiffère, puisque désuète ou démarquée, et dont le brio, le spécieux ou la chinoiserie mandarine ne sont pour notre sensibilité que noix creuse et monnaie de singe insipide. L'irrécusable sincérité même nous désarme parfois peut-être, mais ne réussit guère à nous toucher si nous n'y découvrons que le reflet d'autrui. Et ce que la rapidité de

l'évolution harmonique nous aide à découvrir toujours mieux, nous le ressentons aussi de plus en plus irrésistiblement à l'égard du passé proche ou lointain. Il n'y a pas très longtemps que j'écrivais ici : En déchirant les vieux codex des conventions et des formules, la libération debussyste inaugura le règne de « la musique qu'on n'apprend pas à faire » et, partant, celui du seul génie. Dorénavant la plus « longue patience » ne saurait nous en imposer l'illusion. L'artiste est face à face avec la nature et doit la déchiffrer sans dictionnaire, dans une ivresse dionysiaque divinatrice pour en pouvoir créer quelque beauté apollinienne. — Le développement de l'art sonore, en son cours séculaire, nous montre que tel fut en réalité de tout temps le cas de l'artiste créateur. Et on en peut comprendre le tri qui peu à peu s'opère inconscient et d'autant plus implacable, l'élimination grâce à quoi maintes gloires dûment consacrées deviennent tour à tour « historiques », ou le demeurent sans remède malgré l'érudite piété d'exhumations sans lendemain. On peut s'en expliquer pourquoi, dans l'art d'hier ou de jadis comme en ses manifestations contemporaines, ce qui possède et conservé à jamais le privilège de nous émouvoir soit la seule expression spontanée d'une sensibilité harmonique qui s'atteste en dernier ressort le propre du génie divinateur. Ici ou là, nous éprouvons le réflexe invincible de lois naturelles constitutives de nous-mêmes et a priori déterminantes de toutes réactions de notre « âme », puisque de notre sensation. Et ce qu'il y a d'admirable autant que péremptoire contre la vanité de l'intellectualisme abstrait, c'est que cette évolution sensorielle ne s'accomplit et ne peut s'accomplir qu'instinctivement. Ses géniaux artisans le furent avec une inconscience absolue, en ignorant jusqu'au pressentiment, et notre science actuelle de la série indéfinie des harmoniques est impuissante à l'élaboration prématurée de l'art que l'inconscient instinct de nos petits-neveux du XXI^e siècle créera spontanément. Mais d'aucuns pourraient estimer que nous voici bien loin de *la Flûte enchantée*, prétexte de ces réflexions surabondantes. Pourtant, sans invoquer pour leur excuse la très cousine actualité d'une récente polémique, une anecdote écartera sans doute le grief d'avoir trop dévoyé. Du vivant même de Mozart, un grand seigneur hongrois faisait exécuter par sa chapelle un des derniers quatuors gravés du maître, quand il interrompit les musiciens en les accusant « de jouer faux ». Ceux-ci timidement protestèrent que c'était là ce l'auteur avait écrit. Incrédule d'abord, le noble dilettante ordonna qu'on lui apportât les parties, puis, forcé de se rendre à l'évidence, il lacéra rageusement les pages en pestant son mépris. Ainsi la musique de Mozart a pu paraître « fausse » à certaines oreilles. Par contre, un jour viendra où la musique d'un Debussy, d'un Ravel ou d'un Richard Strauss apparaîtra aussi limpide, aussi peu compliquée

et même, nonobstant *Elektra*, peut-être aussi « sereine » que pour nous celle d'un Mozart.

JEAN MARNOLD.

ART ANCIEN

Edmond Pilon : *Chardin* ; Plon, 3,50.

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'écrivain charmant qu'est M. Edmond Pilon, dont la plume alerte vient de tracer un nouveau et définitif portrait du bonhomme **Chardin**. Il s'est fait un genre de ces portraits d'autrefois, de ces portraits imaginaires où le document, au lieu d'être présenté dans sa sécheresse, ne sert qu'à rétablir l'atmosphère, qu'à recréer la vie. Il a donné ici même sur M^{me} Greuze des pages qu'on n'a pas oubliées. Dans un style sans préciosité, mais précis, avec un vocabulaire riche de mots parfois surannés, mais toujours nécessaires à l'expression juste, avec une langue d'un incontestable agrément, il a ressuscité pour nous ces figures du passé. Avant lui le regretté Virgile Jozs avait d'ailleurs admirablement replacé dans leur cadre Watteau et Fragonard ; une fin prématurée l'empêcha de terminer le Chardin qu'il préparait. Cette lacune, grâce à M. Edmond Pilon, est aujourd'hui comblée. Écoutons-le conter le rôle discret de la première femme du peintre :

Attentive et ménagère, habile à tout ce qui touche aux soins de la maison, Marguerite Saintard ouvrit, d'une manière plus complète sans doute, les regards de son mari sur cette intimité de la vie de famille à laquelle il avait déjà goûté chez les siens. Bourgeoise un peu souffreteuse, éprise de travaux simples, d'occupations utiles, entendue au linge et à la cuisine, elle créa, la première, autour de Chardin cette atmosphère sérieuse, un peu grave et pourtant d'une très douce expression affectueuse, à laquelle le peintre dut la poésie tendre et charmante de ses œuvres. Vêtue d'une robe en étoffe unie, jupe de calmande et grand tablier à bavette, en bonnet léger et fichu à fleur, elle va, vient et glisse au travers des chambres sur ses jolies mules le nez au vent, un peu troussé, les yeux et les mains toujours occupés d'ouvrage. Un air de candeur et d'honnêteté émane de son doux et clair visage et rayonne à mesure dans toute la maison. Chardin, avant son mariage, évitait de sortir, d'aller demander au mouvement de la rue, au décor d'un paysage, un motif de tableau. Uni à cette bonne et frileuse compagne, il devint encore plus casanier, plus sédentaire, s'attacha, encore plus que dans son adolescence, à la discrétion des maisons fermées, des demi-jours, des jeux d'ombre, des décors paisibles et toujours silencieux. Une sorte de vie un peu grise, mais transfigurée par le sentiment de l'amour et de la famille, entoura l'artiste, le prit, le séduisit, l'enveloppa, au point qu'il ne put désormais plus aimer comprendre et peindre autre chose que les petites scènes si simples qu'il avait sous les yeux. Sa maison était une maison médiocre, son ménage un humble ménage d'artisan et sa femme une bonne femme ; mais cette maison, ce ménage, cette femme