

de façon charmante, et pour M. Sacha Guitry et Mme Charlotte Lysès, qui seraient bien embarrassés, puisque c'est leur propre intérieur qui nous est montré là, s'il leur fallait, étant séparés, jouer la comédie chacun de leur côté.

Voulez-vous maintenant un ou deux exemples de l'esprit de M. Sacha Guitry dans *la Pèlerine écossaise* ? Il parle de ce vieux pardessus qu'il affectionne et qu'il ne quitte plus. Il y a des années qu'il le possède. Il est inusable, fidèle. « C'est un vieil habit d'enfance », dit-il.

La pièce se passe dans un petit village perdu. Le maire, un bon vieux croquant, — joué de façon étonnante par M. Baron fils, — vient faire une visite à la maison. Une amie de Paris est là, qui assiste à l'entretien. Le bonhomme parti, elle questionne : « C'est Monsieur votre maire ? »

Cet esprit de M. Sacha Guitry n'a d'ailleurs rien de spécialement théâtral. Ce n'est pas uniquement un esprit d'auteur. Il paraît que M. Sacha Guitry le montre à tout moment dans sa vie privée. M. Charles-Henry Hirsch, pendant un entr'acte, me racontait cette anecdote : M. Sacha Guitry reçoit un jour, devant lui, la visite d'un ami qui arborait un gilet aux boutons extravagants comme taille et comme couleur, lequel ami a la manie de se croire toujours malade, atteint de quelque chose, et en est même un peu assommant. M. Sacha Guitry l'accueille, l'examine, considère le gilet et s'exclame : « Eh ! bien, mon vieux, t'en as, des boutons ! » Et l'ami de pâlir aussitôt, et de se précipiter vers une glace, pour examiner sa figure.

Ah ! dame, ce n'est pas du Chamfort. Mais demandez à l'un de ces génies que j'ai nommés plus haut d'en montrer seulement autant ?

MEMENTO. — Théâtre Antoine : *L'Enfant supposé*, pièce en 4 actes, de M. Georges Grimaux. *Pour l'honneur... vers la gloire*, pièce en 2 tableaux, de M. G. Fabri, d'après une nouvelle de Charles-Louis Philippe (12 janvier). — Ambigu : *La Danse devant le miroir*, pièce en 3 actes, de M. François de Curel (17 janvier).

MAURICE BOISSARD.

### MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *Francesca da Rimini*, drame de M. Francis Marion Crawford et Marcel Schwob, musique de M. Franco Leoni ; *la Vie brève*, drame lyrique de M. Carlos Fernandez Shaw et Paul Millet, musique de M. Manuel de Falla. — Le départ de M. Albert Carré.

En quittant l'Opéra-Comique pour aller présider aux destinées de notre Comédie-Française et y interpréter les arguties d'un décret moscovite, **M. Albert Carré** a eu la coquetterie de vouloir déployer jusqu'au bout toutes les ressources d'une activité dont nos scènes subventionnées n'avaient pas avant lui connu d'exemple et

que tout le zèle de ses successeurs ne pourra guère prétendre qu'à s'efforcer d'égaliser. Souhaitons qu'ils y parviennent et attendons-les à l'épreuve ; et même avec quelque indulgence, car l'héritage est lourd à tous égards. Quelques réserves que puissent suggérer son italophilie incontinent et son goût dépravé pour les minauderies séniles de M. Massenet, la brillante direction de M. Albert Carré a droit à l'hommage reconnaissant de notre art musical. Par l'ingéniosité réaliste-vivante, et souvent la perfection accomplie de sa réalisation scénique, il fut le premier à attirer à la salle Favart une foule qui ne va pas au théâtre, même lyrique, seulement pour entendre, mais aussi pour regarder. Si son éclectisme propagea ainsi pas mal d'assez piètre musique, il imposa à la routinière inertie du public des œuvres novatrices ou d'aspirations élevées, que la témérité ou le sérieux de leurs tendances paraissaient jusque-là rendre impossibles à risquer sur les planches, et qui, partout ailleurs, auraient sans doute constitué une collection de fous. M. Carré a contribué par là précieusement à la culture du public de théâtre autant qu'à l'évolution de notre art national, et peut-être ne doit-on pas moins le féliciter d'avoir, par la séduction du spectacle, amené un tel auditoire à supporter la discutable austérité de *Bérénice* et du *Pays*, que du succès qu'il réussit à assurer à *Pelléas*. C'est de *Pelléas* que date la libération décisive de notre art lyrique où son influence s'est exercée depuis prépondérante, même sur ceux enclins à la détracter et jusque chez des indignes. L'abus de Massenet, Puccini et analogue camelote pourrait évidemment induire à estimer que M. Carré n'encouragea qu'avec circonspection cette influence. Il l'a cependant déclenchée, et ce fut certes à l'époque un coup d'audace. Auparavant, il avait hasardé *Fervaal* ; il a donné *Ariane et Barbe-bleue*, *l'Heure espagnole* et *le Cœur du Moulin* ; il a tenté de ressusciter *Fidelio*, repris *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *Iphigénie*, *Alceste* et vulgarisé *Orphée*. C'est de quoi racheter bien des faiblesses. Il laisse un répertoire d'une richesse où on n'a qu'à choisir pour restaurer une variété vers la fin quelque peu négligée ; une troupe d'homogénéité la plus rare et entraînée au travail assidu ; un théâtre florissant, ouvert aux œuvres de genre ou caractère les plus divers, aux musiciens de tous partis, et d'une hospitalité large aux jeunes inconnus avant lui même en rêve. Pour apprécier à leur valeur de tels mérites, il faut se souvenir de l'état de choses antérieur, et comparer ces résultats à la stérilité toulousaine et même à l'actuelle impéritie d'un Opéra qui, sans son escalier et Wagner, aurait probablement depuis longtemps dû fermer ses guichets. Il reste l'espoir égoïste que ses remplaçants ne fassent pas trop regretter celui qui s'en va, et qu'on ne peut malgré tout voir partir sans éprouver un certain trouble mêlé de quelque gratitude émue.

Après avoir déposé *Céleste* en p. p. c. à la musique française, M. Carré a tenu à faire ses adieux à l'Italie, qu'il aima d'une ardeur si constante, et à réparer envers une Espagne authentique les outrages de M. Laparra, son complice. L'aventure de **Francesca da Rimini**, délayée en trois petits actes, a fourni à M. Franco Leoni le prétexte d'une partition dépourvue de vérisme national, mais bondée de banalité. Cet ouvrage dénonce pourtant des intentions fort honorables : Sa probité est manifeste. Il semble dédaigner les trucs et récuser la fausse emphase puccineptes. La candeur de ses recherches orchestrales et harmoniques est presque touchante. Jamais la gamme par tons ne divulgua sans doute une telle innocence. Tant de sincérité désarme chez un débutant transalpin, et on hésite à prévenir celui qui s'introduit ainsi dans l'art lyrique d'abandonner au seuil toute espérance d'avoir quelque jour du talent. Encore qu'il y ait fait l'économie de nouveaux décors, M. Carré a monté *Francesca da Rimini* avec l'adresse et la sollicitude avisée qui lui sont propres et qui s'attestent si favorables à l'illusion. Le meurtre des deux amants surpris et transpercés du même coup d'épée par le mari jaloux, raidis soudainement côte à côte sur le dossier sculpté du siège et figés blêmes dans la mort, est à cet égard un modèle d'habileté et vraiment d'art tragique. La poésie du clair de lune, argentant peu à peu le panorama nocturne au premier tableau, se recommande aux réflexions des électriciens de notre Opéra, en prouvant qu'on ne leur demande pas l'impossible. Qu'ils imitent seulement cela.

**La Vie brève**, de M. Manuel de Falla, ne bénéficia pas moins heureusement de la virtuosité du metteur en scène incomparable. Le pittoresque et le réalisme du spectacle furent évidemment des plus propices à l'effet de son drame un peu succinct. C'est l'histoire d'une pauvre petite gitane, naïve et follement passionnée, éperdument éprise d'un joli garçon qui la berne tandis qu'il se prépare à épouser une fille de sa classe. Avertie de la trahison de celui à qui elle a donné sa vie avec soi tout entière, elle le rejoint au milieu de la fête des fiançailles et, reniée et chassée par lui, tombe morte de douleur à ses pieds. Avec la grand'maman gitane complaisante aux amours de l'enfant qu'elle adore, l'oncle criant vengeance et prêt à jouer du couteau, le dénouement brutal parmi les danses indigènes, mœurs, mentalité, personnages, le sujet apparaît bien péremptoirement espagnol, et il offrait l'attrait particulier d'être traité, pour les paroles et la musique, par deux artistes espagnols. Le fait est nouveau sur nos scènes lyriques ; je crois bien que c'est la première fois qu'il y arrive. Il vient témoigner au théâtre, de la renaissance musicale que déjà les concerts nous avaient révélée chez nos voisins transpyrénéens. Il ne s'agit donc plus ici d'un pastiche à l'instar de *Carmen* ou d'une exploitation étrangère du folklore ibérique qui tenta si sou-

vent surtout les Français et les Russes. C'est l'expression d'une sensibilité autochtone que nous apporte enfin cette œuvre en son authenticité originelle. L'impression qui s'ensuit est assez singulière et complexe. On est de prime abord plutôt déconcerté, en écoutant *la Vie brève*, par la façon dont s'y énoncent à peu près immuablement les sentiments humains et même les discours quels qu'ils puissent être. Il semble que l'âme espagnole ne sache s'exprimer qu'en rythmes stéréotypés. On concevrait à la rigueur que la gitane sauvageonne soit hantée de refrains cadencés au point d'en parsemer ses transports solitaires, mais ses conversations, quoi qu'elle dise, et les réponses de son amant bourgeois mondain ne s'émaillent pas moins obstinément d'identiques mélismes que la chanson des forgerons mélancoliques ou la psalmodie du *cantaor* égrenant l'épithalame avec accompagnement de guitares et de joyeux « *Olé!* » La déclama-tion en prend une tournure de complainte à moitié improvisée. Presque d'un bout à l'autre, il semble que ces gens chantent une sorte de rhapsodie, faite de variations sur un air populaire, dont ils racontent le récit impersonnel, et de quoi la mélodie indifférente s'adapte indistinctement à l'angoisse, au bonheur, à l'amour ou au désespoir, et jusqu'aux propos familiers. Il nous est certes difficile de reconnaître tout de go quelque langage vraiment ou, pour le moins, directement humain dans ce dialecte si spécial. Cependant, peu à peu, notre réceptivité déroutée s'y accoutume, et même elle éprouve bientôt que les quelques endroits où le musicien s'en écarte paraissent fâcheusement détonner dans l'ensemble. Le drame de *la Vie brève* est abondamment mélangé de danses et de chœurs qui l'enveloppent d'une atmosphère de rythmes essentiels et de mélismes intangibles. L'ambiance qui s'en crée se divulgue exclusive jusqu'à l'intransigeance. Et on s'en explique assez bien pourquoi, malgré son action brusque et sa psychologie rudimentaire, ce drame ne nous procure aucunement la déception commune aux faits-divers du vérisme italique. Cette ambiance nous est trop lointaine, trop profondément différente, pour provoquer en nous l'illusion de la vie. C'est un *romancero* qu'on nous chante au théâtre, et dont l'épopée se déroule en visions pour nos yeux et en couplets pour nos oreilles dans un frétillement de ballet. La convention acceptée, on cède au charme d'un spectacle aussi agréable à l'ouïe que piquant à la vue ; on goûte le parfum du terroir d'un art qui s'atteste inhérent au milieu pour nous irréel, et semble en émaner à l'égal des figures anonymes qui s'agitent dans son décor ; sans qu'à la vérité cet art implique plus de palpitant intérêt purement musical que ce spectacle n'excite d'émotion poignante. Cet ouvrage d'un artiste indigène pourrait démontrer que le lyrisme espagnol est prisonnier de son folklore autant que la musique espagnole en est l'esclave. Ce qui, dans *la*

*Vie brève*, présente un caractère nettement national, porte les stigmates indélébiles de l'origine hybride de ce folklore parmi les Maures et les Gitanes. Importés de l'Afrique musulmane ou d'une Asie errante qui déposa en Hongrie les Tsiganes, des éléments d'extraction expressément orientale ont constitué à bien peu près intégralement la musique « espagnole », et c'est sur ces éléments fondamentaux et tyranniques que dut se greffer sur le tard et se greffe encore aujourd'hui l'inspiration d'une sensibilité autochtone. On remarque d'abord que, comme la persane et l'arabe, la musique espagnole est d'essence monodique. Elle est faite de *gammes* préalablement élaborées, de quoi les intervalles composent toute la substance de la polyphonie éventuelle et toujours simpliste. De sorte que, au lieu que sa mélodie soit issue spontanément d'une harmonie instinctive, c'est son harmonie subalterne qui est dictée par la conformation d'une mélodie comme elle à priori déterminée par la gamme employée, et on comprend facilement la monotonie de cadences obligées et la pauvreté de modulations loïsibles qui en résultent. On retrouve dans ces gammes la plupart des vieux *modes* que l'Orient monodique perpétua de la monodie grecque antique, et aussi les *secondes augmentées* qu'il se plut à y ajouter, et qu'on rencontre ici à la fois entre le second et le troisième, et entre le sixième et le septième degré d'une même échelle. C'est sans doute pour beaucoup la fréquence de cet intervalle, autant que la modalité constitutive, qui, jusque dans le « majeur », confère à la musique espagnole un coloris « mineur », et l'impreint de ce caractère de mélancolie, de tristesse ou de gravité sombre, parfois même de dureté, qu'elle garde jusque dans ses éclats joyeux ou frénétiques. Comme celui de la monodie orientale, le principe générateur de la mélodie espagnole est, en somme, la variation sur le thème élémentaire fourni par les notes de la gamme choisie. L'étroite affinité entre les deux arts s'accuse à l'occasion jusqu'à la ressemblance presque absolue : les fioritures de l'épithalame du *cantaor* sont sœurs, bien plutôt que cousines, des vocalises du *muszzin* appelant les Croyants à la mosquée. Aux arabesques musulmanes dont fourmille sa mélodie, la musique espagnole associe les mélismes et rythmes stéréotypés provenant des Gitanes. L'ensemble forme un tout homogène dont aucun trait ne peut être altéré sans dommage, sans défigurer même totalement la physionomie nationale d'une idiosyncrasie aussi tranchée. Au point de vue purement musical, ces déterminations multiples ont évidemment pour conséquence de rétrécir considérablement le champ de la création individuelle, et d'entraver ainsi la libre fantaisie du compositeur auquel rythmes, matière mélodique, harmonique et mélismatique, sont imposés d'avance, non pas seulement en leurs éléments essentiels, mais jusqu'aussi dans leur détail. Aussi ne nous est-il pas très commode de discerner la personnalité

d'un musicien espagnol autre part que quand il parait secouer le joug de ce nationalisme oppresseur, en enfreint les conditions impératives et peu ou prou se désespagnolise, si on peut dire; quoique ce soit alors précisément que la velléité puisse quelque peu nous gêner auprès de l'homogénéité de reste. M. Manuel de Falla est sans doute le plus talentueux des musiciens de sa patrie. Depuis plusieurs années notre hôte, c'est chez nous qu'il a sinon perfectionné son art, du moins qu'il s'est assimilé une culture musicale européenne plus générale. Dans certains passages de *la Vie brève*, on le sent nourri de *Tristan*, informé de Debussy et de Ravel, et même incidemment frôlé de quelque Massenet, mais très incidemment, car ses aspirations sont des plus nobles. Ailleurs, il est franchement espagnol, et c'est quand il l'est sans réserve qu'il s'avère le plus heureux. Les quelques « imitations », d'une écriture à la Saint-Saëns, dont il emberlificota quelques mesures d'une de ses danses, ne servent guère qu'à démontrer l'incompatibilité du mélос national avec un développement thématique, au surplus, superflu. C'est par l'exotisme modal, la fusée des mélismes, l'envoûtement d'un rythme volontaire, têtue, emballé, capricant ou languide, qu'agit cette musique étrange et magicienne, qui transforme inopinément le clément verjus des tierces et des sixtes en une ambrosie capiteuse versant une inconsciente ivresse avec sa mousse de triolets et *grupetti*. Au premier acte de *la Vie brève*, en s'inspirant de son folklore natal et s'aidant d'une palette orchestrale chaude et nuancée, M. de Falla a réalisé ainsi, par des moyens d'une extrême simplicité, une série de tableaux sonores de la plus savoureuse et même intense poésie. Si le drame, à la vérité, s'y noie pour nous dans une évocation plutôt décorative et pittoresque qu'humaine à notre gré, l'œuvre de M. de Falla n'en apparaît pas moins, de la part de la musique espagnole, une harmonieuse tentative de collaborer à son tour à l'évolution de l'art lyrique européen. A cet égard, *la Vie brève* soutiendrait avantageusement la comparaison avec maintes productions de l'école russe, laquelle est d'ailleurs dans le même cas que l'espagnole. Et rien n'est plus intéressant, émouvant même, que de voir les musiciens de ces deux peuples se débattre dans les rêts de leur folklore encombré des résidus d'un passé particulariste, afin d'en émanciper leur sensibilité individuelle et atteindre à une universelle humanité. Car l'individu seul est apte à cette humanité unanime qui s'incarne dans l'artiste de génie, tandis que la collectivité « nationale », par nécessité de défense ou instinct de conservation, tend à rester égoïstement et parfois stérilement séparatiste. Il est remarquable, en effet, que nombre de caractéristiques des folklores espagnol et slave consistent en *conventions* transitoires ou en formules, telles que modalité, gammes et mélismes, spéciales à un art monodique, léguées par un empi-

risme instrumental ou vocal primitif, et cultivées par la muse populaire passivement confinée en un moutonnier traditionnalisme. C'est pour s'être affranchies peu à peu de ces conventions stériles, que les musiques allemande, italienne et française ont pu depuis des siècles poursuivre côte à côte et en commun l'évolution de l'art sonore, l'épurer graduellement de formules et en créer, par une harmonie libérée et décidément naturelle un langage humain spontané propre au génie sans qu'aucune abdiquât pourtant son individualité autochtone. L'exemple de *Boris* chez les Russes atteste qu'un tel langage n'est pas inaccessible aux derniers venus dans l'arène musicale et qu'il se prête même à la plus profonde expression de leur sensibilité nationale. Peut-être l'envergure du sujet a-t-elle ici favorisé l'événement. Mais l'Espagne non plus ne gît pas tout entière dans une chorégraphie de gitanes rythmée d'un cliquetis de castagnettes. Le plus chatoyant pittoresque n'est pas sans doute l'unique ou suprême expression de l'âme de sa race et de la sensibilité de ses artistes. Ses fastes ne manquent pas d'épisodes équivalant à *Boris Godounoff* pour la grandeur tragique et l'humanité véritable. Il semble que ce soit dans ce sens qu'on puisse espérer quelque jour un Moussorgsky de la musique espagnole. M. de Falla est assez jeune et doué pour rêver de le devenir peut-être. Pourquoi n'en tenterait-il pas l'effort?

JEAN MARNOLD.

### ART

Peintures et aquarelles de Paul Cézanne (Bernheim-Jeune). — Exposition d'Estampes japonaises du XIX<sup>e</sup> siècle. Ensemble d'œuvres de M. Manzana-Pissarro. Exposition d'œuvres de M. Giralton (Musée des Arts Décoratifs). — Exposition Henri Montag (Galerie Druet). — Le groupe « l'Exposition » (Galerie Brunner).

D'admirables paysages, quelques portraits, des indications aquarellées de figures, de natures mortes composent chez Bernheim-Jeune un savoureux ensemble d'œuvres de **Paul Cézanne**; les grands morceaux célèbres n'y sont pas, mais, parmi les paysages, il en est de premier ordre, les portraits sont solides et, à côté de ces belles peintures, toutes les aquarelles en plus de leur beauté présentent, pour la plupart, un intérêt documentaire sur l'ébauche et la préparation de Cézanne. Il y a dans une de ces figures sobrement crayonnée avec quelques notes colorées aux vêtements, une force de dessin, une sérénité statique, une exactitude de densité, qui constituent un ensemble parfait de ces qualités qu'on prête aux dessins d'Ingres : ces notations légères de paysage d'une couleur si franchement inédite, en harmonies claires, contrastent avec les harmonies riches et lourdes des paysages peints éparpillant autour du pic bleu de la Sainte-Victoire des hameaux, des cultures, des routes. Un coin du paysage de l'Estaque montre une eau précieuse aux profondeurs bleues. Il y a un jardin