

Prenons ses livres en prose, pour commencer, parce que c'est dans la poésie qu'il s'est élevé plus haut encore. Il a écrit deux romans, et ils sont tout baignés, comme ses poèmes, de cette fraîcheur et de cette jeunesse dont la source n'a pas tari au fond de sa jolie âme honnête. Ses héroïnes sont surtout des jeunes filles, et elles n'ont que des sentiments purs, sans complication aucune ; elles vivent au milieu de nos campagnes françaises, dans de vieux domaines héréditaires auxquels les attachent des liens profonds et naïfs. Son spiritualisme, qui rayonne d'un si bel éclat dans ses poèmes, illumine déjà ses histoires toutes simples, desquelles on s'étonne presque de subir le charme. C'est qu'il y a non seulement son talent discret, sa langue sobre et infiniment distinguée : il y a surtout sa sincérité d'émotion, qui est communicative et douce. On le lit avec une impression d'assainissement, de rajeunissement, je dirai presque de *repos au grand air*, dans le passé de nos champs et de nos bois.

Comme c'est bien la copie exacte de la vie : ces héroïnes qui n'ont que des sentiments purs, sans complication aucune. C'est comme du Stendhal filtré.

Mais M. de Pomairols est surtout un poète :

Et, comme fut Lamartine, qu'il comprit si bien, il est un poète non prémédité, non voulu, un poète instinctif. De ses vers plus encore que de son œuvre en prose, se dégage tout ce qui fait sa personnalité si haute : d'abord son spiritualisme éthéré, son culte exclusif de ce qui est pur et beau ensuite son attachement au vieux terroir de sa province, aux vieux champs de France, et son respect de la tradition ancestrale française. Comme l'a dit Barrès, dans son admirable préface des *Poèmes choisis*, il est imprégné de cette tradition qui nous vient des âges celtiques et qui fait notre gloire, l'attrait infini pour tout ce qui est pur, vierge, enfantin, intact dans la Nature.

Et Barrès ajoute plus loin : « Il restera le poète de la pureté. »

Or sa vie a été, d'ailleurs, en harmonie parfaite avec sa pensée écrite, et il est impossible de concevoir une plus belle, une plus digne unité de l'homme et de l'œuvre.

Il semble donc que, dans l'esprit des fondateurs de l'Académie française, personne n'est aussi désigné que lui pour y prendre place, d'abord en tant que poète exquis, limpide, presque toujours impeccable ; en outre — secondairement, je le reconnais — parce qu'il représente si bien ce que nos pères appelaient, au sens ancien et charmant de ce mot, un galant homme.

Plutôt qu'un fauteuil qui serait un peu large pour son... âme éthérée, si on lui donnait, à ce poète de la pureté, comme dit M. Maurice Barrès, un prix Monthyon ?

R. DE BURY.

### MUSIQUE

SALLE GAVEAU : Concert de l'Association Chorale Professionnelle de Paris. — OPERA NATIONAL : *Philotis, danseuse de Corinthe*, ballet en deux actes de M. Gabriel Bernard, musique de M. Philippe Gaubert.

Sous le nom d'Association Chorale Professionnelle

de Paris il vient de se fonder dans nos murs une société extrêmement intéressante. Il importe avant tout de saluer l'initiative qui lui donna naissance, car elle est chez nous plutôt rare. C'est de leur propre chef que des artistes professionnels se sont ainsi groupés afin de démontrer qu'il est possible de réunir, à Paris, un ensemble choral capable de rivaliser, pour le nombre et la qualité, avec les associations étrangères analogues. L'A. C. P. compte aujourd'hui 160 membres exécutants. C'est un beau chiffre, amplement suffisant, quoique peut-être destiné à être dépassé si le succès répond à la tentative. On ne saurait assez vivement louer aussi le dévouement de ces « professionnels » : non seulement ils se sont astreints gratuitement depuis plus d'une année à des répétitions régulières, d'abord hebdomadaires, puis bi-hebdomadaires et enfin quotidiennes, mais « tous les frais, — location de la salle des répétitions, achat de musique, organisation complète du premier concert, — ont été assurés exclusivement par les cotisations consenties et versées par les sociétaires ». Un tel désintéressement engagerait à soi seul à accueillir les résultats de cet effort avec indulgence. L'A. C. P. a prouvé qu'elle n'en avait nullement besoin, et, sous la direction de M. Inghelbrecht, l'exécution de son long programme fut d'une véritable virtuosité. Tout au plus cette belle réalisation paraissait-elle peut-être encore améliorable pour l'éclat, la rondeur, le fondu et l'homogénéité des sonorités vocales. L'acoustique de la Salle Gaveau n'est malheureusement pas parfaite, et le timbre des voix n'en pâtit pas moins que celui des instruments. C'est dans la vieille Salle du Conservatoire qu'il faudrait entendre ces chœurs *a capella*, et on ne peut guère douter que M. Gabriel Fauré ne s'empresse de la mettre gracieusement à la disposition de l'A. C. P. Il n'aura jamais meilleure occasion de servir la musique, dont son poste le fait chez nous le Grand Prêtre officiel. Une institution du genre de l'A. C. P. peut devenir un rouage important et précieux de notre vie musicale. L'adjonction de l'orchestre lui permettrait de se prêter à vulgariser quelque peu la connaissance de maints chefs-d'œuvre à peu près ignorés jusqu'ici, tels que la *Messe de Gran et Christus* de Liszt, la *Krönungs-Messe* et certaines *Vêpres* ou *Litanies* de Mozart. Sans reculer plus loin, il y a là toute une littérature, qu'illustrent à un moindre degré *le Pèlerinage de la Rose* et *le Paradis et la Péri*, où l'A. C. P. n'aura que l'embarras de choisir. Il est évident que son concours assuré octroierait aux contemporains toute latitude dans un art de cette espèce. Grâce à elle, nos musiciens ne seraient plus acculés au dilemme de la symphonie ou du drame lyrique, hors de quoi il ne leur est plus aujourd'hui de salut que dans la « mélodie orchestrée », et peut-être l'exemple donné par M. Florent Schmitt dans son *Psalme* et par M. Albert Roussel dans la péroraison de

ses *Evocations* tenterait-il plus d'un imitateur. C'est dans ce sens qu'on devrait espérer et attendre les plus heureux effets de l'influence de l'A. C. P., bien plutôt sans doute que du développement moderne de la musique *a capella*, lequel est d'ailleurs improbable. Non pas que cet art ne soit apte encore à de fort délicieuses choses, mais il semble peut-être un peu trop éloigné de notre sensibilité pour être pratiqué désormais avec abondance. Pour une œuvre moderne de quelque envergure, notre réceptivité ne supporterait pas plus aisément aujourd'hui la constante uniformité des sonorités vocales que l'inspiration créatrice ne s'accommoderait volontiers sans répit de la polyphonie quasiment constitutionnelle et de l'étendue restreinte, bornée par l'ambitus indépassable des parties, qui sont particulières à la musique *a capella*. On pourrait assez légitimement redouter que sa résurrection n'aboutît fréquemment chez nous qu'à un agréable pastiche des maîtres français du xvi<sup>e</sup> et peut-être que son abus ne dégénérât même à la simple et clémentine doublure des « mélodies » orchestrées ou non de dix lignes. Notre fécondité dans ce domaine n'exige évidemment pas l'excitant d'un nouveau débouché. Ce qui n'empêche nullement de se réjouir que ce débouché soit ouvert aux vellétés spontanées éventuelles, et surtout que de pareils éléments se trouvent dorénavant à portée d'aspirations plus ambitieuses et plus hautes. Toutefois, l'exécution d'ouvrages de dimensions considérables, impliquant la collaboration de l'orchestre et des chœurs, étant, pour toutes sortes de raisons, dispendieuse, il est à craindre que de semblables auditions ne demeurent exceptionnelles. Mais, sans avoir recours à d'autres moyens que les siens, l'A. C. P. ne manque pas de matière à déployer une activité qui peut être des plus fécondes pour notre culture musicale et nos joies artistiques. Dans son premier concert, elle semble avoir eu pour objet de donner toute la mesure de ses talents en en offrant les plus divers aspects dans un programme allant de Josquin à Debussy et F. Schmitt, où un pieux *Psaume XXII* de Mendelssohn eût été avantageusement remplacé par l'*Ave verum* de Mozart. Malgré le charme de quelques-unes des compositions modernes, l'insignifiance de certaines et, d'une façon générale, leur rareté dans la littérature musicale démontrent que c'est dans le passé que gît le vrai répertoire de l'A. C. P. A cet égard, en empruntant ses textes aux *Maîtres Musiciens de la Renaissance* de M. Henry Expert, l'A. C. P. eut sur ses devanciers la supériorité de les exécuter enfin dans leur authenticité modale, préservés des dièzes ou bémols arbitraires que, non seulement la bonne volonté peu fixée de l'excellent Charles Bordes, mais la sollicitude erronée d'érudits éditeurs allemands, y parsemèrent à l'envi avec le plus malavisé sans gêne. C'était un enchantement que d'entendre ainsi

la chanson de Josquin « *Mille regrets de vous abandonner* » dans toute la grâce de son pur hypoéolien. Cependant, spécialement en ce qui concerne cette époque, on doit souhaiter que l'A. C. P. ne se confine pas dans l'exécution de pièces plutôt brèves et surtout de *Chansons*, comme on l'a fait le plus souvent jusqu'à présent. En réalité, c'est presque défigurer la physionomie, à tout le moins fournir une idée fort infidèle de l'art grandiose de la polyphonie vocale qui vit fleurir la *Messe* et le *Motet*. Il faut espérer que nous devrons à l'A. C. P. de connaître en sa splendeur le *Miserere* de Josquin, son chef-d'œuvre suprême, et qu'elle osera s'attaquer quelque jour à des ouvrages tels que le *Stabat* du même Josquin et celui de Palestrina. C'est dans des œuvres de cette ampleur qu'on découvre le véritable génie de l'art polyphonique et sa puissance. Mais on peut désirer de l'A. C. P. plus et mieux encore : à savoir de nous conduire dans le passé presque aux origines mêmes de toute notre musique européenne, en dévoilant la verve savoureuse ou les beautés insoupçonnées d'une évolution à bien peu près inconnue. Ce serait une lourde erreur de croire que l'art de Josquin (1450-1521) et de son école constituât l'extrême limite accessible à notre sensibilité actuelle dans une exploration de cette espèce. Depuis une dizaine d'années, les publications se sont multipliées, qui ont exhumé toute une époque admirable de la poussière et du moisi de parchemins indéchiffrés. Avec les *Cent Motets du Manuscrit de Bamberg* qu'édita Pierre Aubry, les soixante-dix-huit pièces dont M. Johannes Wolf accompagna sa *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, les deux volumes des *Trienter codices* dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* (Vienne, 1900 et 1904), c'est jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle qu'il nous est dorénavant possible de remonter pour descendre de là sans lacune et atteindre l'apogée josquinien. Le grand Josquin en apparaît ainsi, non pas un primordial ancêtre, mais ce que vraiment il fut dans son œuvre : l'aboutissement superbe de toute une ère d'empirisme effervescent et parfois génial. Entre d'innombrables joyaux de ce trésor amoncelé, on pourrait signaler à l'A. C. P. par ordre chronologique : le quatrième « *Celi domina* » et le sixième « *Agmina milicie* » des *Cent Motets de Bamberg* ; dans l'ouvrage de M. Johannes Wolf, le motet « *Aucun ont trouvé chant par usage* » de Pierre de la Croix, un extraordinaire *Credo* de Guillaume de Machaut, qui ne fut pas moins le plus grand musicien que le plus grand poète du XIV<sup>e</sup> siècle ; dans les *Trienter Codices*, parmi maintes compositions de Dufay, sa messe « *Se la face ay pale* », l'unique intégralement publiée, une chanson « *le Jour s'endort* » de la plus pénétrante poésie, une autre « *Donnez l'assaut* » qui est l'esquisse et le modèle de la *Bataille de Marignan* de Janequin, un « *Et in terrâ ad modum tubae* » dont la double basse

en fanfare évoque les cloches de *Parsifal*. Le tome cinquième de l'Histoire de la Musique d'Ambros fournirait à l'A. C. P., du même Guillaume Dufay, le gracie *Kyrie* de sa *Messe de « l'Homme armé »*, le lai « *Cent mille escus quant ie voeldrai* » dont le thème se rencontre par un hasard curieux au début du *Te Deum* de Berlioz ; de Jean Okeghem, d'harmonieuses et émouvantes chansons, « *Se ne pas jeulx* », « *Lauter dansant* », « *Je n'ai deul* » et « *Se votre ceur* » la plus étonnante ; enfin la *Tortorella* de Jacob Hobrecht, où on se heurte soudain à un accord de septième naturelle qui est peut-être le premier dans la musique à revêtir un aussi surprenant modernisme. On arrive ainsi à Josquin et, certes, la route est belle et passionnante. C'est une évolution merveilleuse que celle qui se déroule de la sorte depuis l'organisme empirique à la fois et naïvement scolastique du *Motet* avec lequel surgit au xiii<sup>e</sup> siècle la première forme musicale polyphonique digne de ce nom. On y peut suivre à la trace le développement graduel de l'instinct harmonique, sa poussée inconsciente et incoercible sous le couvert d'une « modalité » traditionnelle dont sa libération définitive disloquera l'armature et détruira jusqu'aux assises. Cette modalité condamnée, héritée et perpétuée de l'antiquité gréco-romaine par la liturgie de l'Église, on la voit mourir en beauté radieuse avec Josquin qui, le dernier de tous, sut la conserver pure de tout alliage en l'adaptant à la polyphonie la plus complexe et à une inspiration spontanément harmonique ; en exploiter et épuiser toutes les ressources pour en créer son œuvre immense, qui semble comme une basilique aux voûtes majestueuses, aux ogives ciselées encadrant d'éclatantes verrières, aux porches massifs dentelés de reliefs réalistes, brodés de fleurs des champs de la terre gauloise ou d'arabesques fantastiques, peuplés de figures divines, de cortèges sacrés ou de groupes espiègles. Après lui, et dès Palestrina, l'art de la polyphonie vocale s'abâtardit par le mélange d'une « tonalité » encore indéfinie et circonscrite à une modalité de plus en plus équivoque ; et c'est ici, et seulement ici, que se pose le troublant rébus de dièzes ou bémols facultatifs, dont la solution, quoi qu'on fasse, reste toujours scabreuse et incertaine. A mesure qu'on devient plus familier avec les œuvres des vieux maîtres de la période archaïque, on discerne toujours plus nettement leur personnalité respective, et ce n'est pas une mince jouissance que de distinguer ainsi jusqu'aux nuances de cette évolution primitive à travers l'originalité de ses principaux héros et facteurs. Celle de Guillaume de Machaut est la première qui se détache vigoureusement par certaines caractéristiques harmoniques d'un empirisme où intervient cependant toute la science de son temps. On trouve chez lui de fréquentes neuvièmes, des enchaînements d'accords ou cadences étranges dont la saveur romantique déconcerte à pareille époque,

et auprès de quoi la fluidité polyphonique d'un Dufay postérieur prend une allure quasi-classique. Et on comprend aussi l'enthousiasme de ses contemporains pour Okeghem et la gloire qui fut son lot. Nulle inspiration jusqu'alors ne s'était attestée péremptoirement humaine à ce degré, si séduisante, chaude, verveuse et pathétique. En vérité, Okeghem est à Josquin ce que Weber est à Wagner. C'est aussi étroitement à tous égards que Josquin procède de celui dont il fut d'ailleurs l'élève ; le romantisme novateur est dans les deux cas analogue et la même foulée du génie brûla l'étape du *Miserere* comme celle de *Tristan*. Cette évolution captivante, toutes ces beautés perdues, ensevelies dans la nécropole des bibliothèques, l'A. C. P. peut les rendre à la vie en soumettant ses programmes à un plan dûment préconçu. D'autres publications l'introduiront bientôt plus avant dans un passé plus proche. M. Paul-Marie Masson, qui vient d'éditer un premier volume de fort intéressants *Chants de Carnaval florentins* sous Laurent le magnifique (Maurice Sénart et Cie), promet les *Madrigaux* de Gesualdo, prince de Venosa, dont la révélation sera sûrement au moins aussi sensationnelle que celle de l'*Orfeo* de Monteverdi jadis à la Schola. De quelque côté qu'on se tourne, la mine est d'une richesse inépuisable. L'A. C. P. pourrait y consacrer dix années de séances hebdomadaires sans parvenir à l'entamer notablement. Il suffit qu'elle s'attelle sans tarder à la tâche qu'elle a si magistralement inaugurée, pour avoir droit à toute notre reconnaissance ; et, au regard de la portée multiple de la tentative, on tolérerait même volontiers dans ses exécutions quelque atteinte à la perfection absolue de la qualité en faveur de la quantité. Il est évident qu'une association sur qui reposent de tels espoirs appelle les encouragements de tout genre. La Société des Amis de la Musique semblait tout indiquée pour lui prêter main forte et l'aider à durer ; ce qui est avant tout le point capital. Mais la Société des Amis de la Musique n'a musicalement de la Providence que l'impénétrabilité des desseins. Elle a préféré patronner et subventionner un nouveau et sixième concert symphonique dominical qui, quels que soient ses mérites, ne pourra guère que concurrencer ceux existant déjà et diminuer leurs plutôt maigres bénéfices. Espérons que M. Gabriel Fauré sera mieux avisé et offrira du moins à l'A. C. P. la gratuite hospitalité de la Salle du Conservatoire. Il faut cordialement souhaiter que le succès le plus complet couronne les efforts de cette entreprise hautement artistique et récompense le talent, l'initiative et le désintéressement de ses membres et de ses fondateurs.

## §

Comme lendemain à *Parsifal*, notre Académie Nationale de Musique et de Danse vient de donner un ballet baptisé sur l'affiche

**Philotis, danseuse de Corinthe**, mais qui pourrait tout aussi bien s'intituler *Un peu de bruit pour rien*. Ses grouillants interprètes des deux sexes passent tout le premier acte à s'asseoir par terre et à se relever sans qu'on sache au juste pourquoi. Au second, leur intermittent gigotage accorde à M<sup>lle</sup> Zambelli l'intermède d'un pas prestigieux de souplesse et de grâce. Mais ce n'est qu'un clin d'œil. La musique de M. Ph. Gaubert est à la hauteur de la chorégraphie de M. Clustine, laquelle est adéquate aux décors et costumes. C'est, en somme, du bon cotillon, utilisable à souhait pour les Bals de l'Opéra qu'on annonce. Au demeurant, spectacle de tout repos pour les abonnés qui s'intéressent à ces dames du corps de ballet, et si incompréhensible à l'œil nu que la mère en permettra sans danger l'aventure à sa fille.

JEAN MARNOLD.

### ART

L'Exposition des Orientalistes (Grand Palais). — Exposition Fyzee-Rahamin (Georges Petit). — Exposition de Pastellistes (Georges Petit). — Exposition de la Société Moderne (Galerie Devambez). — Exposition Maximilien Luce et Moreau-Vauthier (Galerie Choiseul). — Versailles vu par quarante peintres (Galerie Hersèle).

L'Exposition des **Orientalistes** n'est jamais tout à fait monotone. Si beaucoup d'artistes se bornent à des notes d'escale, il n'en manque point de décidés à prendre forte et profonde connaissance des coins éloignés du monde et y chercher patiemment une lumière différente et des êtres exotiquement pittoresques. Il y a d'ailleurs une précellence des Français dans l'orientalisme pictural ; affirmée par Delacroix, Decamps, Debodencq, Marilhat, Fromentin, Berchère, Renoir, Lebourg, Gauguinet, cette supériorité se continue par des artistes jeunes tels que Suréda. On ne peut arguer que ce soient les facilités de travail que crée en Algérie ou en Annam l'administration française qui produisent cette supériorité, les autres pays ont autant et plus de lopins de terre et des consulats, dit-on, plus actifs. Il faut faire honneur de cette supériorité à la subtilité de la technique française, ou à la sensibilité française, devant les phénomènes colorés. Il se pourrait donc que le Français, peu porté au lyrisme ou à la féerie, ait pourtant le don de saisir mieux que les autres les imprévus de la lumière. Il se pourrait aussi, puisque cette technique française est si souple, qu'elle ne soit pas aussi profondément perdue qu'on l'a dit et que le gâchis soit moins irrémédiable que le déclarent ces bons apôtres de néo-classiques. Mais on n'a point le temps de s'arrêter à ces questions essentielles, tant les expositions sont nombreuses, pressantes et abondantes.

Ici, aux *Orientalistes*, des Suréda assez nombreux. Quelques-uns