

Agacé, le sergent profita de la première rencontre d'un agent pour se débarrasser du gêneur.

— Débarrassez-moi de cet homme-là, dit-il à l'agent ; il m'obsède depuis une heure en disant : *Ein Tausend, zwei Tausend*.

— Que prétendez-vous dire par là ? demanda l'agent.

Fixant l'un après l'autre les deux prisonniers français, sans s'expliquer davantage, l'homme continua, imperturbable :

— *Ein Tausend, zwei Tausend*.

— Je vous arrête, fait l'agent. Suivez-moi au poste.

— *So jetzt drei Tausend* (maintenant cela fait trois mille), réplique le délinquant sans se déconcerter, et il emboîte le pas à l'agent, tandis que le rassemblement s'amuse beaucoup de l'incident.

§

MEMENTO.— *La Grande Revue* (décembre). — M. Julien Luchaire : « La Guerre vue de Sicile. » — M. Marcel Boulenger : « Souvenir du Valois envahi. » — M. J. Bompard : « Les Journaux du front. » — M<sup>me</sup> Pauline Valmy : « La Guerre et l'âme des femmes. »

*La Revue* (1-15 janvier) : — M. Jean Finot (avec collaboration de la censure) : « John Bull, réveille-toi ! » — Historicus : « Le Jugement dernier. » — M. E. Petit : « L'École et la guerre. » — M. A. de Laigue : « L'Organisation allemande du pillage économique. »

*La Revue Hebdomadaire* (1<sup>er</sup> janvier) : — M. Francis Jammes : « Le Rosaire au soleil. » — M. H. Massis : « Vie d'Ernest Psichari. » — Ce qui frappe surtout, dans ce fascicule, c'est une œuvre de M. A. T'Serstevens : « Deux contes des jours fervents », d'une si riche pensée dans une forme si pure qu'ils offrent un exemple de perfection littéraire très rarement obtenue.

*La Revue de Paris* (1<sup>er</sup> janvier) : — M. E. Lavisce : « Bonne année ! » — « L'adjudant Benoit », par M. Marcel Prévost. — Comte Davin : « Les Corsaires allemands ».

*Le Double Bouquet* (janvier), qui avait cessé de paraître, reprend sa publication par un hommage à Emile Despax, suivi de fragments d'un « Clinias » de ce charmant poète. — Lire : « L'Etrange Automne », de M. André Germain ; « En marge de Perséphone », par M. Ch. Derennes ; « La rose bleue », par M<sup>me</sup> Viviane Hérard ; et des poèmes de MM. L. Cendré et P. Benoit.

CHARLES-HENRY HIRSCH.

### MUSIQUE

OPÉRA NATIONAL : *Mademoiselle de Nantes*, musique de Lully, Marc-Antoine Charpentier et Cesti.

Un événement s'est produit dans notre vie musicale : notre Opéra a rouvert ses portes. A vrai dire, entrebâillé serait plus exact, car il ne s'est risqué qu'à deux spectacles par semaine, le jeudi et le dimanche après-midi. Cette circonspection a probablement d'autres causes que celle que suggère une notice qui débute en ces termes :

Un trop grand nombre de familles françaises sont menacées ou frappées dans leurs plus chères affections pour que l'Académie Nationale de Musique et de Danse puisse recommencer encore ses représentations du soir. C'est à des jours moins troublés que nous remettons le soin de décider la date de notre réouverture. Dès maintenant cependant, il nous a semblé qu'un effort devait être tenté pour améliorer la situation des artistes privés du contact avec le public qui leur est nécessaire, pour ajouter une preuve à toutes celles que la France a déjà données de son énergie réparatrice et de sa confiance, enfin pour rendre au public et particulièrement à la jeunesse des spectacles qui ont leur valeur éducatrice comme ils ont leur beauté.

Or, en jetant les yeux sur les colonnes d'affiches ou sur un quelconque journal, on peut observer que plus de trente établissements donnent en ce moment des « représentations du soir » n'ayant, pour la plupart, pas la moindre « valeur éducatrice » et même en présentant parfois tout le contraire. La guerre a surpris notre Opéra en pleine crise, et on ne saurait méconnaître les difficultés d'une exploitation régulière de cet onéreux monument dans les temps où nous sommes. Il semble néanmoins que sa nouvelle direction n'ait pas reçu des pouvoirs publics les encouragements ou concours auxquels son rôle « éducateur » éventuel donnait droit à notre première scène lyrique. On contait même à ce propos que M. Viviani éconduisait naguère ceux qui voulaient l'entretenir de notre Opéra National avec une énergie toute waterloenne. Mais peut-être fut-ce une légende, comme l'autre. Et d'ailleurs c'était sous le pontificat de Pie X. Cependant, à Berlin, l'Opéra Royal et l'Opéra Allemand n'ont pas un seul instant cessé leurs « représentations du soir », lesquelles, du 21 au 29 novembre dernier, comportaient *Fidelio*, *Lohengrin*, *les Contes d'Hoffmann*, *les Maîtres Chanteurs*, *Mona Lisa*, *Tristan et Isolde*, *le Trouvère*, *Carmen*, *Mignon*, *Parsifal*, *Tannhaeuser*, *les Noces de Figaro*, *Martha*, tandis que, m'écrit-on de Suisse, à Vienne on joue du Debussy, du Massenet, *Lakmé*, *Carmen* et *Faust*. Chez nous-mêmes, quoique à la vérité avec une affiche indigente, notre Opéra-Comique a réussi un « retour à l'état normal ». Seule, notre Académie Nationale de Musique et de Danse en est réduite aux expédients. Pourtant, la susdite notice énumère une troupe très suffisante, au demeurant, à l'exécution du répertoire, et surtout à une heure où on est prêt à toutes indulgences. On pouvait craindre, à priori, parmi l'élément masculin des choristes, des lacunes irrémédiables dues à la mobilisation. En inscrivant sur ses programmes le second acte de *Guillaume Tell*, presque entièrement composé de chœurs d'hommes, notre Opéra en a démenti l'hypothèse. Resterait la plausible pénurie de machinistes. Mais était-il impossible, en dix-huit mois, d'en rassembler et exercer le nombre réclamé par les dimensions du local ? Une telle situa-

tion serait une énigme, si notre Opéra disposait vraiment d'un répertoire capable de lui garantir des recettes corrélatives aux frais inhérents autant à son organisation qu'à l'édifice où le logea la facétie d'un mégalomane architecte. Malheureusement, en y interdisant Wagner, la campagne envieuse et stupide de MM. Saint-Saëns et Masson n'a pas seulement privé le public français de chefs-d'œuvre de la plus haute « valeur éducatrice », elle a enlevé à notre Opéra ses moyens d'existence aussi bien plus tard qu'aujourd'hui. Depuis plusieurs années déjà, l'expérience l'a démontré au guichet de la ruraliste : alors que *Faust* même y décline, les seuls ouvrages wagnériens y atteignent ou frisent le maximum où trône imperturbablement *Salomé*. Et il en sera ainsi tant que les musiciens alliés n'auront pas fourni au théâtre des œuvres d'une beauté comparable ou d'un intérêt et d'une puissance analogues. Cela arrivera peut-être quelque jour ; on a bien des raisons de l'espérer, à tout le moins chez nous et chez les Russes. Mais, en attendant, le pas est difficile, et on conçoit l'embarras de M. Jacques Rouché. Lui aussi espère, au surplus. Il annonce « de l'inédit » promis par « tous nos compositeurs notoires », et c'est parfait. Toutefois, l'inédit s'avéra généralement dangereux à notre Opéra. Il est de fait que le seul qui ait bravé impunément l'acoustique et les autres inconvénients du lieu fut celui de Wagner et de Richard Strauss. Encore cet inédit était-il préalablement publié en partitions et connu des mélomanes. Pour hasarder au théâtre lyrique, et surtout à notre Opéra, les aléas qu'implique l'inédit, il faut un fond de répertoire constitué de chefs d'œuvre consacrés ou d'ouvrages assurés du succès, et désormais, bon ou mal gré qu'on en ait, chez nous comme dans le monde entier, ce fond est l'œuvre de Wagner. Si on n'y revient pas bientôt après la guerre, il serait vain de le vouloir dissimuler, notre Opéra désemparé serait rapidement acculé à la faillite. Les matinées si intelligemment organisées par M. Jacques Rouché le prouvent, bien involontairement sans doute. Parmi tous ces ouvrages, dont on égrène des fragments, combien seraient supportables aujourd'hui dans leur intégrité ? Bien peu, sinon incidemment, ménagés avec précaution, mais incapables, dans l'ensemble, de former un répertoire courant rémunérateur. Et c'est assez compréhensible. Le spectateur qui paie son billet au théâtre veut recevoir quelque chose en échange, et ce quelque chose, à l'Opéra, précisément depuis Wagner, est dorénavant de plus en plus « de la musique ». D'autre part, on ne lutte pas contre les faits, on n'annihile pas une évolution sensorielle. Les oreilles et les sensibilités accoutumées aux harmonies modernes ne peuvent guère ne point éprouver d'instinct quelque inconsciente déception en présence d'un art suranné. D'un passé même assez proche encore, seules les créations du génie résistent à l'épreuve, et, outre

que toujours elles ont été rares, à mesure qu'on s'éloigne du présent elles exigent le plus fréquemment une culture qui est loin d'être générale. Elles s'adressent à une élite qui ne saurait évidemment suppléer à la multitude au point de vue pécuniaire. Certes, Richard Wagner a compliqué le métier de directeur d'Opéra. En y installant, avec la symphonie, la vraie musique, en révélant, par surcroît, un art aussi brûlant d'ivresse dionysiaque que radieux de beauté apollinienne, il affina la réceptivité de cette multitude émue et exaltée qui, pour s'être abreuvée d'ambrosie à la coupe du dieu, regimbe à la piquette et, en dépit d'un rubescent cachet, boude même au bon ordinaire. M. Pedro Gailhard avait décidément raison : depuis Wagner, il y a un tas de musique qu'on ne pourra plus jamais jouer à l'Opéra. Et, si on n'y joue plus la sienne, le cas deviendra vite assez scabreux. M. Jacques Rouché a tourné pour l'instant l'écueil avec adresse. En face d'un « abonnement » sans doute en désarroi, il invita chez lui la foule en abaissant notablement le prix des places ; et la foule afflua, ravie de l'aubaine impromptue. Dépouillé du plus sûr de son répertoire, M. Rouché traita ce peuple souverain en Majesté congrue, en lui offrant des spectacles coupés. Ce genre incohérent est le menu traditionnel des galas protocolaires. On peut douter qu'il soit idoine à renouveler bien longtemps des auditoires. Du moins satisfait-il ceux qui, pour le moment, sont mus principalement par l'idée « d'aller à l'Opéra ». Cependant ces représentations disparates ont à certains égards un intérêt singulier, qu'on n'aurait point imaginé peut-être de l'usage qu'on en fait d'habitude. C'est, en somme, une exposition qui devant le spectateur se déroule, une sorte de concours, où la comparaison est immédiate, et comparaison dans laquelle ne peut guère intervenir captieusement l'émotion, selon Goethe, pathologique, issue proprement du drame, duquel on ne perçoit qu'un lambeau, qu'un tronçon isolé de l'intrigue. L'attention dispersée laisse l'esprit plus froid, plus libre de juger, de confronter les manières différentes d'exprimer des sentiments humains rendus ainsi plus ou moins généraux, anonymes, et, si l'émoi survient, plus apte à en démêler la source véritable. C'est ainsi qu'on put constater à quel ahurissant degré d'inanité calamiteuse se hissa sans effort l'*Hamlet* de feu Ambroise Thomas ; la platitude ou la vulgarité de l'inspiration que M. Saint-Saëns répartit par-dessous la jambe dans les airs de ballet d'*Etienne Marcel* ; la vétusté de la musique autant que des décors de *Samson* ; l'analogie frappante entre le quatuor d'*Henri VIII* et celui de *Rigoletto*, sans que l'habileté d'écriture que déploya dans le premier un polyphoniste émérite entre tous sût l'emporter sur la spontanéité fruste et ingénue du fougueux maestro piémontais ; l'embarras, en revanche, de Verdi, aux prises dans *Aida* avec le format étranger et

la pomposité de notre « grand opéra en cinq actes », et la disgrâce qu'en subit son ingénuité naturelle au profit d'une emphase à panache ou d'une mièvrerie entortillée; la touchante sincérité du berliozogluckiste et bénévolent romantisme de *Sigurd*; la longueur incontinente et la puérité des récitatifs de *Guillaume Tell*, ce chef-d'œuvre inégal du génial Rossini et le plus inégal des chefs-d'œuvre. Ces extraits promenaient l'auditeur à bien peu près d'un bout à l'autre du dernier siècle. On n'eût peut-être pas prévu jusqu'à quel point, nonobstant M. Saint-Saëns encore en vie, la revue apparut rétrospective; quel aspect de musée des antiques revêtait invinciblement cette collection d'ouvrages jadis applaudis et célèbres; combien, dans son application, sinon dans son principe, cet art de « l'opéra » s'atteste loin de nous, périmé, désormais « historique ». C'est d'ailleurs son histoire que M. Jacques Rouché se propose de retracer, en nous faisant remonter, et de la plus attrayante façon, jusqu'à ses origines, dans une série de tableaux spécimens dont le but est de résumer, « sous le prétexte d'une fête ou d'un concert, ce que la musique de théâtre a produit de plus remarquable » à telle ou telle époque de son évolution. L'innovation est fort ingénieuse et permet à M. Rouché d'inaugurer dans son nouveau domaine ces spectacles d'un goût fastueux et sûr qui établirent la renommée du Théâtre des Arts. **Mademoiselle de Nantes** fut ainsi la reconstitution d'un divertissement dédié aux enfants de M<sup>me</sup> de Montespan vers 1686. Rien de plus délicieux au regard, vraiment, que cette résurrection à la fois artificielle et authentique, où la plus vétilleuse érudition ne pourrait chicaner peut-être que la métamorphose des chanteurs et chanteuses en ducs et en duchesses à tabouret. M. Staats évidemment n'a pas lu Saint-Simon. Mais il n'était guère possible non plus de laisser MM<sup>mes</sup> Hatto, Gills, Kubler et Bugge, MM. Plamondon, Gresse et Narçon debout pendant une demi-heure, fût-ce devant l'effigie de princes ou princesses du sang légitimés. Trop de politesse aussi peut-être, excès de révérences de la part de ceux-ci dont l'orgueil, qui n'était pas mince, tétait dès le berceau l'ombrageuse étiquette avec le biberon ou la nourrice. La musique de ce divertissement provenait naturellement surtout de Lully, le potentat d'alors en l'espèce, et on y pouvait suivre à la trace, en même temps que l'évolution des styles du musicien, la cristallisation graduelle de ce que l'histoire impartiale baptisa « l'opéra français », et duquel on se sentait bientôt réjoui jusques au fond du cœur de ne devoir ouïr que des fragments. On y voit la nature de l'Italien Lully, d'abord primesautière, alerte, gaie, volontiers bouffonne, se guinder peu à peu en chaussant le cothurne pour aboutir au complexe bâtard et transitoire de la « Tragédie mise en musique », dont l'indéniable génie de Rameau même ne parvint qu'un instant et qu'à peine à galvaniser

la torpeur. Encore que, dans ses comédies-ballets, Lully n'ait pas manqué de verdeur mélodique, son art, où que ce soit, est foncièrement monotone. Son harmonie, pauvre, banale, fut même en son temps tardigrade. Ses danses, où gît le meilleur de sa verve, lassent vite par les lieux-communs de rythmes, cadences et modulations stéréotypés. Ailleurs, l'ennui trop souvent est mortel. Il est curieux de relever que cette prime formule de « l'opéra français » mit d'emblée insciemment en pratique le système de dramaturgie lyrique édifié par le « théoricien » Wagner, mais que son génie de « musicien » empêcha celui-ci de réaliser par bonheur. Ici, la musique est vraiment « la servante du drame » et même sa bonne à tout faire. C'est lui seul qui commande et importe dans cette « Tragédie mise en musique » dont les discours oiseux, rimailés par Quinault en vers languoureux les plus fades qu'on ait mirlitonnés sous cet emperruqué « Grand Siècle », se traduisent en récitatifs ou ariosos grandiloquents d'une fastidiosité suprême. Le lyrisme est incompatible avec cette déclamation tout *oratoire*, empruntée à la Champmeslé, où la ligne mélodique se subordonne servilement au syllabisme et aux accents de la parole. Dans cet art, en réalité, il y a fort peu de musique, et, avec Lully, de la moins captivante : partant, nulle émotion possiblement durable, et la « science » même de Rameau n'y put rien. Il suffit aux Bouffons italiens de paraître, apportant le lyrisme purement musical de leur mélodie polyvalente, pour faire chanceler sur ses bases le mastodonte solennel qui devait s'effondrer sous le génie de Gluck. Chez ceux-ci, le rapport était renversé. La musique était souveraine, exprimant en son autonomie spécifique l'essence humaine des sentiments dont la farce ou le drame ne fournissaient que le prétexte, et le plaisir joyeux ou l'émotion en semblaient gicler tout de go comme une eau vive. Car c'est la musique avant tout, et jusqu'en sa naïveté même, qui engendre l'unique émotion dont le théâtre lyrique est capable. Et on s'en convainquit à l'Opéra. *Mademoiselle de Nantes* était un enchantement pour les yeux, mais ne fut surtout qu'un spectacle. *Guillaume Tell*, par contre, ne jouissait que d'un décor usé, d'une mise en scène dont le toulousain pompierisme reportait à quinze ans en arrière, de l'ankylose ou de la cocasserie des choristes et du bouc de M. Noté. Et cependant, dans ces chœurs galvaudés, d'inspiration si fraîche ou passionnée, dans ces airs savoureux, démodés et candides, la puissance brute de l'harmonie, de la musique toute nue était irrésistible. J'avoue que le fameux *Trio* m'humecta les paupières. En vérité, les matinées de l'Opéra sont pleines d'enseignements. On y cherchait en vain, pourtant, la conclusion du théorème dont les données s'amoncelaient éparses mais éloquentement unanimes, étalant un passé révolu, et toutes conduisant inéluctablement jusqu'au seuil d'un *c. q. f. d.*

péremptoire absent, inexprimé, prohibé par un ostracisme imbécile. A son défaut, du moins jusqu'au retour des Français wagnériens qui se battent dans les tranchées, pourquoi M. Rouché ne songerait-il pas à reprendre *Boris Godounoff*, que la déconfiture du Théâtre des Champs-Élysées fit échouer au port? C'est un chef-d'œuvre dont la beauté possède assurément une « valeur éducatrice » autrement efficace et superbe que celle la « Tragédie mise en musique » du barbant Florentin Lully.

JEAN MARNOLD.

### LETTRES RUSSES

Le Grand-Duc Constantin Constantinovitch. — *Inkomorie Sbornik*. — Alexandre Blok : *Russie*. — Igor Sévérianine : *Victoria Regia*.

Un simple communiqué de l'officiel reproduit par quelques journaux est tout ce que l'on a su en France de la mort du grand-duc **Constantin Constantinovitch**. En d'autres temps, cet événement eût mérité de faire l'objet d'une chronique. Le grand-duc Constantin n'était pas pour nous une physionomie très familière. Il s'était habitué, dès longtemps, à jouer un rôle effacé à la cour, et ne fréquentait guère que les villes d'eaux, où le rappelaient périodiquement les soins de sa santé. On a dit que ses opinions libérales le rendaient suspect en haut lieu. Il est plus probable qu'il n'avait aucun goût des affaires, et que sa nature fine, son caractère ouvert et sympathique le laissaient libre de toute ambition. Il n'eut jamais qu'un amour : celui des lettres et de son art. C'était un poète.

L'annonce de la crise européenne le surprit à Wildungen, où il pratiquait une de ses cures annuelles. Par voie diplomatique on l'avertissait qu'il eût à hâter son retour. Ne croyant pas la guerre si proche il s'obstinait à rester. Il dut partir enfin, mais un peu tard. Les autorités allemandes se montrèrent avec lui à peu près ce qu'on en sait d'après les récits de notre ambassadeur. On a raconté les péripéties inouïes de ce voyage vers la frontière russe. Le grand-duc et la grande-duchesse accompagnés d'agents de police montèrent dans un wagon de seconde classe. Durant le parcours, les argousins allèrent jusqu'à obliger le grand-duc à jeter son cigare et à baisser le store chaque fois que le train s'arrêtait à une station ou croisait le passage d'un autre train. A un moment, la grande-duchesse pleurant de dépit les menaça qu'elle irait porter plainte jusqu'à l'impératrice Augusta, dont elle était l'amie d'enfance. Mais il fallut bien se convaincre que les circonstances étaient changées, — surtout lorsque les deux voyageurs eurent été débarqués en pleine campagne, à dix kilomètres environ de la frontière russe. Après avoir attendu en vain l'automobile qui devait être mise à leur disposition, le grand-duc et