

En le rut des Khamas, s'essoraient
 Les rythmes. L'ombre languit, mansuète
 D'avoir été, vers l'alme fête
 Rouge de sang et d'or, pour la vraie
 Histoire du grand délire — et pâme
 D'aise lente et rude au sûr dictame...
 L'ombre languit — et la Ténèbre s'ouvre sur
 Le Signe! — fulminant vertige, dans l'Azur
 Du Triptyque divin.
 L'Air, le Feu, la Lumière
 Sont le stigme ternaire, et la tierce splendit
 Spasmes d'éternité du haut Paramechti.

§

MÉMENTO. — *La Revue de Paris* (15 octobre). — M. E. Lavis: « Si la guerre est bienfaisante? » — « Le Caravansérail », nouveau roman de M. Abel Hermant. — « Robert d'Humières », par M. F. de Miomandre, et « Poèmes » de Robert d'Humières. — « Vienne », par M. Marc Henry.

La Revue (1-15 novembre), — M. Jean Finot: « La religion allemande et ses fidèles ». — C^t Mada: « Pour la puissance du pays ». — M. J. Finot: « Les anti-alcooliques comme soutien de l'alcoolisme ». — « Invocation delphique », poème de M. André Lebey.

La Grande Revue (octobre: — M. Albert Thomas: « Lloyd George ». — M. Israël Zangwill: « La Guerre et les Femmes ». — Le Moratorium de l'Humanité », par M. Jules Sageret. — Enquête sur les « Leçons de la guerre par tous nos enseignements ». — M. Arnaud Last: « Sur les Bancs d'un Realgymnasium ».

Revue des Deux Mondes (15 octobre). — « La chirurgie de guerre », par M. le Professeur J. L. Faure.

Le Double bouquet (novembre). — « Poésies » de Jules Tellier. — Poèmes de M. M. Léonce Rolland, Pierre Benoît, Lois Cendré. — La suite de « Shakespeare » de M. André Suarès.

La Vie (novembre). — M. Emile Bernard: « Un peintre de la Guerre: Henri de Groux ». — « Ode à l'Italie », par M. Louis Mandin; « Ode à la France », par M. Teixeira de Pascoaes. — « Une race en péril », par M. Ch. Géniaux. — « Les jeunes d'Amérique », par M. Ciokowska. — Les « Bâtons-de-Maréchal », par M^{me} Rachilde.

CHARLES-HENRY HIRSCH.

MUSIQUE

LES GRANDS CONCERTS. — OPÉRA NATIONAL: *Briséis*, poème d'Ephraïm Mikhaël et de Catulle Mendès, musique d'Emmanuel Chabrier.

Nos **Grands Concerts** ont repris leurs séances sous l'alternant bâton de MM. Chevillard et Pierné dirigeant tour à tour leur orchestre fusionné, tel un hydre à deux têtes. Monstre d'ailleurs dressé, soumis, réouverture de tout repos, avec la trinité des malchanceux sincères, Lalo, Chausson et Chabrier, dont le premier est le plus fin,

le second le plus ennuyeux, le troisième le moins ennuyeux et le moins fin. Le *Carnaval romain* de Berlioz précédait congrûment le carême de l'*Hymne à la Justice* d'Albéric Magnard, et les *Scènes alsaciennes* de M. Massenet, jeune alors, exhibaient pour finir une insignifiance déjà roublarde. La première moitié de la seconde réunion fut consacrée à César Franck qui ne gagne décidément pas à être trop connu et surtout si copieusement entendu à la file. Il faut se souvenir de la date lointaine (1874) de l'Interlude symphonique de *Rédemption* pour concevoir la renommée dont jouit cette composition assez vide, au surplus « retapée ». « Ceux qui ont le cœur pur verront Dieu », assure la *Huitième Béatitude* selon Mathieu l'Évangéliste. L'air de la Mater Dolorosa qu'on nous sert de celle de Franck semblerait impliquer que ladite vision doit se produire en rêve, après qu'on soit convenablement endormi. *Psyché* même a bien, bien vieilli. Eros ne la ferait sans doute plus enlever par Zéphire, et il n'a pas l'air désormais de s'amuser beaucoup en sa compagnie sentimentale. Tout cela apparaît bien près d'être tout à fait périmé. L'orchestration, en outre, est d'une lourdeur et d'une impéritie où se trahirait volontiers l'origine allemande de Franck. Enfin l'évidente sincérité de la pensée même est peu péremptoirement significative. Quelqu'un qui fréquenta le musicien me confiait récemment, en termes plus dénués de fard, qu'il n'était pas très intelligent. Avis tout personnel, assurément, mais auquel maintes pages n'opposeraient qu'une contradiction assez molle. Il en est d'autres, par bonheur, et les *Variations symphoniques* ne bénéficièrent pas moins du voisinage que de la parfaite interprétation du maître pianiste Alfredo Casella, lequel lutta victorieusement contre un instrument redoutable qui semblait s'évertuer à transformer les trois-quarts de ce qu'on écoutait en confus borborygmes. A moins que la faute n'en soit à l'acoustique de la salle, car on n'échappe pas à ce problème : « Lequel était mauvais, la salle ou le piano ? » Affaire à démêler entre le propriétaire d'icelle et le fabricant d'icelui. La péroraison du concert était dédiée à l'Italie, mais à une Italie de nous inconnue jusqu'ici nous avertissait le programme en nous présentant une « école italienne moderne » et probablement symphonique, dont les représentants principaux « sont MM. Pizzetti, Perinello, Malipiero, Castelnuovo, de Sabata, Ferranti, Tommasini, Gui, etc. » Et il est réel, en effet, que ces noms italiens ne rappellent que par leurs désinences ceux auxquels sont accoutumés nos oreilles. Ce premier « etc. » laisserait soupçonner que la notice fut rédigée par M. Alfredo Casella, dont la modestie excessive le retint de se joindre à la liste. Et le complaisant programme poursuivait : « L'art de la jeune école italienne ressemble fort peu à ce que le public cosmopolite considère comme la véritable musique italienne moderne : les drames véristes

ou les romances napolitaines. » Allons, tant mieux, tant mieux ! Ce n'est pas dommage. « L'art des Italiens précités s'apparente au contraire avec ceux des écoles modernes française, russe, espagnole, etc. » J'avoue que cet ultime « etc. » m'a rendu tout rêveur. Un tel « etc. » est beau ; il frise le sublime ; il le défriserait d'ailleurs tout aussi bien. La nécessité engendre l'ingéniosité : la peur des mots aussi, comme on voit. Mais, depuis que Kant est devenu le dernier des imbéciles et que Goethe ne vaut plus un... je veux dire une peau de lapin, il ne faut s'émerveiller de rien. Bref, cette « école italienne moderne » et ignorée nous fut révélée ce dimanche sous les espèces d'une *Suite d'Orchestre* de M. Victor de Sabata, « né à Trieste, d'une vieille famille italienne, en 1892 ». M. de Sabata s'avère ainsi tout au plus dans la vingt-cinquième année de ses printemps, et il était permis d'en déduire et d'en craindre qu'il eût l'heur enviable de ne pouvoir offrir à nos bravos qu'une « œuvre de jeunesse ». Ce fut incontestablement le cas et, si on se sentit agréablement frappé, dans *Risveglio mattutino*, par une musicalité toute pleine de promesses, celles-ci furent plutôt médiocrement tenues par les deux autres morceaux. *Idillio*, en particulier, ne dépasserait pas un entr'acte de M. Puccini. La personnalité de M. de Sabatta est encore trop indécise, — et on ne saurait guère s'en étonner, — pour qu'il soit très commode de discerner en quoi vraiment « son art s'apparente aux écoles française, russe ou espagnole » ; mais, si j'ose effleurer les écoles « etc. », on peut toutefois constater que sa juvénilité n'évoque nullement la saveur des prémices d'un Kodaly ou d'un Bela Bartok, pas plus que le souffle verveux, quoique pesant, des débuts de M. Richard Strauss. Son art s'attesterait, en somme, tout simplement italien, ce qui est à sa louange, mais d'un Italien qui tâcherait enfin de faire « de la musique », ce qui était devenu rare, et aux fins de quoi il a l'avenir devant lui. Les fragments qui suivaient d'une « comédie chorégraphique » de M. Alfredo Casella intitulée *le Couvent sur l'eau* s'attestaient certes infiniment supérieurs à la *Suite* de M. de Sabata, encore qu'ils se divulgassent surtout des improvisations élégantes spirituellement instrumentées. Mais l'auteur possède visiblement tous les dons d'un musicien né et, comme il n'est pas très vieux non plus, on a tous les droits d'espérer. Jusqu'à présent, pourtant, la vérité m'oblige à confesser que, chez M. Casella, je préfère tout de même l'interprète au compositeur. En résumé, la jeune Italie musicale paraît entrer dans une voie excellente où on doit souhaiter qu'elle persévère. Néanmoins, il était peut-être superflu qu'à ce propos le programme ajoutât ce couplet : « Les deux œuvres symphoniques qui s'exécutent aujourd'hui pourront servir à démontrer au public français que les liens de race, d'héroïsme et d'idéal qui unissent aujourd'hui la France de Verdun et l'Italie du Carso ne

sont pas moins puissants dans le domaine de notre art... » D'abord le prétexte est un peu mince. Ensuite on peut fort bien être un héros de Verdun, du Carso ou d'autre part et faire de la très mauvaise musique. On peut être un compositeur italien, français, belge, russe, roumain, anglais ou serbe et n'avoir même pas de talent, tandis que la nationalité « etc. » de M. Richard Strauss, par exemple, n'entame en rien une génialité irrécusable, quoique dorénavant, ce semble, plutôt sur le retour. De grâce, ne mélangeons point : nous dirions facilement des bêtises. Songeons qu'après la guerre il est possible qu'on relise ce que nous avons écrit pendant. N'oublions pas non plus que tout ce que nous écrivons peut être lu dès aujourd'hui chez les neutres.

§

Notre Opéra a, lui aussi, rouvert ses portes, et il faut croire que cet événement était impatientement attendu, car la salle fut bondée jusqu'au faite. Du haut en bas, on remarquait une abondance extrême d'uniformes, alliés ou indigènes, ce qui pourrait prouver que les permissionnaires apprécient les distractions de ce genre. C'est une heureuse concurrence au music-hall et il est grand dommage qu'elle ait manqué tout l'été. Cette représentation inaugurerait un changement qui, s'il ne fit pas couler des larmes, ce qui n'est pas certain, occasionna de la correspondance. Les « loges sur la scène » ont disparu, et il paraît qu'à ce sujet M^{me} veuve Garnier et l'actuel architecte-conservateur du monument écrivirent chacun une lettre. Je ne sais à qui elles étaient adressées ni si elles furent publiées, mais la protestation vaut d'être signalée. Elle montre quelles résistances peuvent à l'Opéra entraver les réformes les plus simples et les plus légitimes. On expliqua malignement l'intervention de l'architecte-conservateur en rappelant que lui était attribuée, de fondation, la jouissance de l'une des loges ainsi supprimées. La raison serait à peine avouable, d'autant qu'on lui compenserait sans doute aisément ce déboire. On aime mieux supposer des mobiles plus honorables, quoique issus d'un état d'esprit aussi néfaste qu'étroit. Il appert, en effet, d'une expérience inexorable que ce qui importe avant tout dans notre Opéra subventionné, ce n'est point la musique et le spectacle, ni pas même les spectateurs, mais à tout prix le respect absolu et la perpétuation des moindres volontés de l'architecte qui construisit jadis cet édifice en dépit du bon sens musical, scénique, confortable, et souvent, hélas ! esthétique. L'amélioration de l'exécrable acoustique exigerait un chambardement auquel il serait vain de penser. Mais je me suis laissé conter que, malgré son désir surabondamment justifié, M. Rouché ne put obtenir d'être débarrassé du lustre hideux et pompier qui offense sottement le regard, détourne l'attention, brûle les yeux des occupants des loges, et dont l'énorme bric-à-brac

Second-Empire constitue pour le centre des fauteuils et du parterre un danger permanent, une menace d'écrabouillage suspendue à la solidité aléatoire de l'accrochage de cette sorte d'épée de Damoclès. Car, dans le cours indifférent des choses, ce qui est accroché fatalement quelque jour se décroche. Cependant si notre Opéra est condamné à son lustre à perpète, — ou, pour le moins, jusqu'à la catastrophe, — il est enfin délivré de ces fameuses « loges sur la scène », dernier et ridicule vestige de notre théâtre à marquis du « Grand Siècle », et desquelles la pérennité était principalement due aux bénéfices qu'en empochait personnellement la direction. Par ce geste de désintéressement artistique, dont sa situation de fortune n'empêche qu'on ne le doive louer sans réserve, M. Rouché joue un bien joli tour aux candidats à sa succession future. Donc nous ne verrons plus une héroïne échevelée et éplorée accouder sa douleur amère à la paroi peinturlurée d'une case dans laquelle une dame élégante, endiamantée et ondulée éventé imperturbable ses appas poudrifierisés. Nous n'aurons plus, à droite comme à gauche d'une forêt nocturne et hantée de fantômes, d'une crypte ténébreuse ou bien d'une nef ogivale, la facétie d'un habit noir impeccable lorgnant tranquillement le public abonné. Le cadre de la scène de l'Opéra sera désormais, comme ailleurs, celui d'un tableau dont nous pourrions attendre l'illusion. Depuis la « popularisation » du théâtre, il aura fallu, en l'endroit, plus d'un siècle pour en arriver là.

Le répertoire que, pour cette saison, l'Opéra nous propose est plutôt panaché. Il souffre manifestement de la proscription de Wagner. Nonobstant quelques nouveautés annoncées, il nous reporte de vingt à trente ans en arrière. Des succès de recette consacrés s'y mêlent à des fous notoires dont il sera curieux d'éprouver la justice et à certaines reprises intéressantes, desquelles *Briséis* fut choisie pour ouvrir le cortège. Cet ouvrage vient de réitérer encore le témoignage de la guigne obstinée qui semble s'agripper au pauvre Chabrier jusque dans la tombe. Il ne suffisait pas que, le lendemain de la première de *Gwendoline* à Bruxelles, le directeur de la Monnaie ait déposé son bilan ; que, quelques jours après la première du *Roi malgré lui* en 1887, l'Opéra-Comique ait brûlé, en anéantissant avec soi les décors et costumes. Dès qu'on eut décidé cette reprise de *Briséis*, son éditeur se préoccupa naturellement d'en mettre la partition en vente. Il envoya donc ses commis en retirer les exemplaires d'un dépôt éloigné où on n'avait pas mis les pieds depuis deux ans. Ce dépôt, néanmoins, avait été visité par d'autres : une trentaine de mille francs de musique était volée et vendue récemment pour quatre sous le kilo dans les mairies, y compris toutes les partitions de *Briséis*. Une réimpression de cette importance étant actuellement impossible, il s'ensuit que, pour sa reprise ines-

pérée, l'œuvre de Chabrier est privée des avantages de la propagation par le piano des mélomanes et réduite à la portion congrue de l'audition éphémère. Cette œuvre enfin, l'auteur mourut sans l'avoir achevée. Il n'en put terminer que le premier acte, et c'est ce tronçon que notre Opéra exhuma en hommage sans doute avant tout à la mémoire d'un artiste aussi enguignonné que sincère. Intrinsèquement, en effet, cette exposition de tragédie châtrée du nœud de son intrigue et de son dénouement ne pouvait guère comporter un plausible attrait dramatique, et ce n'est pas non plus d'ordinaire dans l'exorde de son œuvre qu'un musicien déploie tous ses moyens. On est d'abord un peu déconcerté : la Briséis dont il s'agit n'a rien de commun avec Achille. Son histoire est un délayage de *la Fiancée de Corinthe* de Goethe ou des *Noces Corinthiennes* d'Anatole France. C'est l'aventure d'une vierge païenne que la cruauté fanatique d'une mère convertie au christianisme naissant arrache à ses amours et conduit au suicide. Mais nous ne connaissons ici que le début du drame. Le rideau tombe alors que Briséis consent, la mort au cœur, à entrer au couvent afin, par ce calice, de rendre la santé à une maman hystérique dont l'égoïsme halluciné entraîne mal la sympathie. C'est succinct et fort peu poignant. Ce prologue, en revanche, apparaît plus bourré de musique que maints opéras en cinq actes. On dirait que le musicien, pressentant là sa dernière œuvre, ait voulu mettre les bouchées doubles. Le résultat est d'une inégalité invraisemblable et désastreuse. La personnalité artistique de Chabrier est vraiment quelque chose de troublant. Quoiqu'il ait écrit sur le tard, surtout après la quarantaine, et peu produit, on ne saurait lui refuser une verve exubérante entre toutes. Par ailleurs, procédant du Wagner de *Tristan*, il attesta chez nous des qualités de novateur indéniables. Il n'est pas non plus pauvre en inspirations originales, encore que trop souvent vulgaires. Tout cela, au théâtre, qui fut son rêve, n'aboutit qu'à l'incohérence. Autant que *Gwendoline*, *Briséis* étale une véritable salade de tous les styles, où, à des chœurs parfois harmonieux, mais froids de pseudo-cantate, succèdent des foucades à la Meyerbeer ou des pas-redoublés à la Saint-Saëns des mauvais quarts d'heure. Il y a certes aussi de délicieux coins de musique pure, des trésors de trouvailles harmoniques, mais, ces trouvailles, s'il les réussit fréquemment, il semble que Chabrier les cherche, et il lui en faut à chaque mesure. De là une sorte de dévergondage modulatoire où, comme s'exprimait un « poilu » compositeur dans la langue imagée du front, « ça f... le camp dans tous les tons ». Les extrêmes se touchent, et l'amoncellement des effets, l'abus d'inopinés contrastes ne sont pas moins oiseux, à la longue, que tout bonnement la platitude. La musique de *Briséis* en acquiert une monotonie clinquante et bientôt obsé-

dante qui dissuade de déplorer que l'œuvre soit restée inachevée. Complétée seulement de deux actes, elle eût été sans doute insupportable. Enfin ce dernier fruit de sa muse sincérissime démontre une fois de plus que Chabrier ne nourrissait pas moins que M. Leoncavallo un goût quelque peu dépravé pour le rythme de valse : amants, foule payenne ou « catéchiste », nul ne résiste à sa séduction cadencée — et c'est quelquefois plutôt drôle. N'empêche qu'on ne doive évidemment féliciter notre Opéra d'avoir retiré de l'oubli cet ouvrage d'un de nos musiciens malgré tout les plus captivants à maints égards, mais il semble bien que, pour rendre à Chabrier son vrai dû et satisfaire son ombre en rachetant tardivement ses déceptions têtues, le plus sûr serait de ressusciter à l'Opéra-Comique cet inconnu *Roi malgré lui*, où gît probablement le meilleur de son génie enclin manifestement d'instinct au comique et même à la farce. La soirée était clôturée par le ballet de *la Korrigane*, où tout l'art de M^{lle} Zambelli n'éclipsa point, chez les anciens, le souvenir de Rosita Mauri jadis, et duquel la musique avait tout l'air d'un revenant tout ahuri d'être évoqué de chez les morts. Il siérait de réintégrer au plus tôt ce spectre en son cercueil. La mise en scène de *Briséis* et les jeux de lumière en général laissaient notablement transparaître l'influence du nouveau directeur. C'était, sans doute aucun, beaucoup mieux qu'autrefois. Néanmoins, ainsi que me disait dans les couloirs une personne autorisée, ce n'est et ne pouvait guère être que du « retapage », une réparation de vieux meubles garnissant un local hérité. Il est regrettable de ne pouvoir contempler le spectacle de tout un soir organisé par M. Rouché de toutes pièces. Mais il faut espérer pourtant qu'il ne renoncera pas à intercaler à l'occasion, dans ses programmes, ces tableaux de son invention, desquels on admira le goût fastueux et délicat, et dont le rôle éducateur ne se confirmait pas moins précieux que l'agrément exceptionnel. La musique perdrait certes autant à leur disparition que le plaisir des spectateurs.

JEAN MARNOLD.

OUVRAGES SUR LA GUERRE ACTUELLE

Charles Maurras : *La France se sauve elle-même*, Nouvelle Librairie Nationale, 4 fr. — Jean Renard : *La tranchée rouge, feuilles de route*, septembre 1914-mars 1916, Hachette et C^{ie}, 3 fr. 50. — Jean Ajalbert : *Dans Paris la grand'ville (sensations de guerre)*, Crès et C^{ie}, 3 fr. 50. — Ernest Gaubert : *Voix de femmes*, (Collection Bellum), Crès et C^{ie}, 1 fr. 75. — Octavian Taslauanu : *Trois mois de campagne en Galicie, carnet de route d'un officier transylvain de l'armée austro-hongroise*, Attinger, 3 fr. 50. — J.-M. Crazannes : *L'empire britannique et la guerre européenne : Lettres d'Angleterre*, Belin, 3 fr. 50. — Camille Jullian : *La valeur éducative de la guerre*, 2 fr. 50., *L'Education*, Alcan. — Gérard Campbell : *De Verdun aux Vosges*, Armand Colin, 5 fr. — Maurice d'Hartoy : *Au Front*,