Revue des Nations latines (1^{er} mai) : M. E. Driault : « Les Napoléons et l'alliance latine ». — M. L. Rosenthal : « L'expansion de l'art français à l'Étranger ». — M. Julien Luchaire : « Expansion, expansions... » et « Autorité et liberté en temps de guerre ».

CHARLES-HENRY HIRSCH.

MUSIQUE

Les Grands Concerts. — Les « Concerts Colonne-Lamoureux » ont fait cette année un effort dont on doit les féliciter sans réserves. La fin de la saison fut marquée par une véritable débauche de très importants ouvrages. Jamais la symphonie française n'avait été à pareille fête, et la déduction qui s'en dégagait assez nette est qu'en somme, avec l'apport de nos alliés les Russes, on arrive fort bien à se passer d'une bonne partie de la musique allemande. Si, à la place de Beethoven, on avait ajouté à ce qu'on nous donna du Mozart et du Wagner avec un peu de Weber et de Schubert autour et quelque chose de M. Richard Strauss de temps en temps, on n'aurait vraiment rien à désirer. Il y a encore Liszt, qui fut durant presque vingt ans quasi notre compatriote; Liszt, l'ami, le soutien et champion infatigable de Berlioz, le modèle de Franck et, à certains égards, de M. Saint-Saëns en personne. Est-ce que ledit M. Saint-Saëns et M. Masson, son compère, le proscrivent aussi? — puisqu'enfin, par abracadabrante aventure, ce sont eux et M. Junius de qui les oukases régissent, anachroniquement désormais, les programmes de nos concerts. M. Saint-Saëns eut pourtant une lueur de bon sens à propos de Beethoven. Avancer « que Beethoven n'était pas Allemand sous prétexte que son grand-père était Hollandais » équivaut évidemment à peu près à prétendre que notre national et cocardier Polybe ne serait point Français parce que son papa naquit à Francfort. Quoique, au fond, la question soit complexe et séduise la réflexion. La recherche des paternités est à la fois instructive et troublante. La nationalité comporte avant tout un assuagement individuel, et, entre parenthèses, il est curieux que les gens du XVIII^e siècle se sentaient plus spontanément que depuis « Européens » et même citoyens de l'univers; l'ancestralité et les influences raciales s'attestent des facteurs déterminants dans la sensibilité d'un homme et surtout d'un artiste. Germain néerlandais ou rhénan, et, au surplus, l'un et l'autre, Beethoven offre entre tous de profondément allemand le caractère expressément subjectif de son art; subjectivité que la surdité du musicien eut pour inéluctable conséquence d'exaspérer. Je le notai ici à deux reprises, en dernier lieu le 16 avril 1914, à l'occasion du *Beethoven et Wagner* de Teodor de Wyzewa, et je ne fus pas peu stupéfait d'avoir scandalisé par là d'excellents esprits et même irrité des amis, ce qui montrerait à quel point, résultât-elle

d'un fait matériel irrécusable, la vérité objective est d'acceptation difficile quand elle choque nos sentiments ou préjugés. Aussi, lorsqu'on a le devoir professionnel de la dire ou, pour le moins, d'écrire ce qu'on croit l'être, est-il indispensable de se résoudre à pratiquer à tout instant la méthode cartésienne ; à faire table rase de ses goûts comme de ses admirations antérieures, si cruel cela dût-il être ; à même oublier jusqu'à ses conclusions précédentes au risque de contradiction, car on a plus de chances d'approcher de la vérité en se contredisant sincèrement qu'en cherchant à avoir toujours raison, ou à en avoir l'air, ce qui est parfaitement oiseux pour soi-même et indifférent à autrui, auquel on s'adresse. Il est trop évident que, si Beethoven n'avait point été sourd à trente-deux ans, sa musique eût été tout autre et, sans doute aucun, moins étroitement subjective parce que plus spécifiquement musicale. L'influence de Beethoven fut par dessus tout d'ordre sentimental et « moral », si j'ose employer cet équivoque et tendancieux adjectif. Et c'est en quoi elle a été précieuse et féconde. Wagner glorifiait Beethoven d'avoir « sanctifié » les ressources de son art. Il a pour le moins grandi jusqu'à l'auguste la conception et les aspirations de l'art sonore, dont il fut du même coup un vulgarisateur sublime. Un captivant volume de *Critiques* de Théodore de Banville, qui vient justement de paraître, se joint au *Graindorge* de Taine pour témoigner de l'ascendant régénérateur qu'il exerça chez nous vers la fin du Second-Empire agonisant entre Offenbach, Hervé, Meyerbeer et les Italiens, sans compter M^{lle} Rigolboche et Thérèse. Il a certes humanisé, et même surhumanisé la musique, en y introduisant l'inquiétude et l'hyperesthésie pathétique du romantisme littéraire. A l'audition de la *Symphonie en do mineur*, la Malibran jadis se pâmait dans une crise de nerfs. Nous ne connaissons plus de pareils paroxysmes en face de Beethoven. L'accoutumance autant que l'évolution sensorielle épure l'émotion issue de l'œuvre d'art de ce qu'elle contenait d'insciemment pathologique, si redouté de Goethe. Si le sublime frise aisément le ridicule, le pathétique confine au pathos et peut le devenir, pour la postérité, sans la beauté spécifique objective. Un de mes amis polonais me racontait que, visitant un jour avec sa femme, claveciniste réputée, l'atelier de Rodin, ils s'épandaient tous deux en métaphores, s'extasiant sur la poésie et la profondeur symboliques des chefs-d'œuvre qui les entouraient. Sur quoi le Maître eût répliqué : « Tout ça, c'est très joli, mais l'art c'est autre chose. Tenez : faire une belle cuisse, voilà ce que c'est que l'art. Faire une belle cuisse ! » Et il paraît que le sculpteur répétait sensuellement ces paroles, comme si l'eau lui en fût venue à la bouche. En effet : « faire une belle cuisse », c'est créer de la beauté, qui seule est éternelle et, partant, avec elle, l'émoi qui lui est propre et qu'elle

engendre à tout jamais, imprescriptible. Musicalement, Beethoven n'a jamais « fait une belle cuisse ». Il exprima une âme tourmentée, éperdue d'idéal et de désespérance, par des sons qu'il n'entendait plus, et son affreuse infirmité lui rendit la beauté purement spécifique inaccessible. Son art ne fut pour lui qu'un « moyen » et il est douloureux, mais logique, que ce moyen fatalement imparfait trahisse avec le temps une caducité intrinsèque. Il y a dans le cas de Beethoven, non seulement du Rousseau, qui y est le meilleur, mais de l'Ary Scheffer et du George Sand. Aujourd'hui, on éprouve avec lui l'impression décevante que laisse la lecture des discours d'un tribun passionné, dont le verbe pourtant vous avait empoigné jusqu'aux larmes. Il a dramatisé la symphonie, et sans doute on peut admettre que le drame lyrique de Wagner procède en quelque sorte du développement beethovenien. Mais ce développement symphonique est purement dramatique et le drame wagnérien, purement musical. La différence se décèle essentielle et ses effets catégoriques. On s'en persuade avec Mozart, auprès de qui l'admiration s'émerveille toujours davantage à mesure qu'on le pénètre sans en avoir jamais fini. C'est qu'il y a plus de « musique » dans un simple quatuor de Mozart que dans toutes les symphonies de Beethoven. On nous joue trop peu de Mozart. Pourquoi ? Si on le négligeait moins, on s'apercevrait vite qu'au fond la *Jupiter* est plus près de *Tristan* que la *Neuvième* avec l'apparat de ses chœurs, et que la filiation se déroule authentique jusqu'au plus « avancé » de nos plus jeunes contemporains ; tandis qu'on fut contraint de constater combien, privé de l'escorte épigone de maints satellites teutons, Beethoven isolé détonnait parmi la luxuriante floraison sensorielle qui poursuit d'un imperturbable instinct l'objective évolution de l'art sonore.

M. Saint-Saëns y détonnait aussi, fort notablement d'ordinaire, et même avec sa *Symphonie en do mineur*, qui cependant est ce qu'il fit de plus considérable. Par malheur, la considération qu'elle implique s'atténue comme automatiquement à chaque épreuve. L'évidente élévation de l'effort ne prévaut point contre le conventionnel et le périmé des moyens. La dédicace à Liszt souligne l'artificiel assez gauche et l'incohérence finale d'une forme qui n'emprunte aux innovations du précurseur qu'une unité thématique toute superficielle. Cette écriture coulante indiffère en son élégance désuète et ce métier néo-classique revêt l'allure de procédés d'un assez obsédant didactisme. Assurément on aimerait autant du Mendelssohn, que M. Saint-Saëns a bien raison de réclamer. Le public n'y découvrirait peut-être guère de « ressemblances avec Wagner », mais il en reconnaîtrait comment, un demi-siècle ou presque avant M. Saint-Saëns, on savait aussi bien que lui, et même avec une sensibilité plus fine, exploiter habilement Bach, Mozart et Beethoven et en amalgamer

les styles, que M. Saint-Saëns ici se contenta, tout spécialement dans l'adagio, d'engourdir. Les tendances tartigrades de cette symphonie s'accusent mieux encore en remarquant que, datant de 1886, elle fut élaborée parallèlement à celle de Franck et à la *Cévenole* de M. Vincent d'Indy. Dans ces deux-là, si l'influence de Beethoven demeure manifeste, l'acquis de Bach s'empourpre des révélations wagnériennes. Même aujourd'hui on conçoit que cet art, auquel le recul des années dorénavant confère un caractère de transition, ait pu durant un certain laps constituer un art « d'avant-garde ». On y marchait déjà vers l'avenir à la suite de Liszt, autant, quoique plus doctement peut-être et par d'autres chemins, que les Russes. Cette *Symphonie sur un Air Montagnard français* n'est pas seulement le chef-d'œuvre de M. Vincent d'Indy, mais aussi un chef-d'œuvre tout court et, dans ses limites, à coup sûr un des plus accomplis de l'art musical. On déplorait en l'écoutant qu'un artiste si rarement doué, qui donna le plus fréquemment chez nous l'exemple ou l'illusion de la puissance, n'ait point exclusivement et tout ingénument consacré ses facultés à la composition, au lieu de s'ériger théoricien et directeur de la *Schola cantorum*. Ce respectable apostolat pédagogique n'aura pas été moins néfaste aux créations du musicien qu'aux disciples du magister. Après la *Sonate en mi* et plusieurs autres choses, la *Queste de Dieu* nous en vient d'apporter une preuve nouvelle éloquentement mélancolique. Le goût croissant de M. Vincent d'Indy pour l'abstraction des combinaisons intellectuelles a ostensiblement endommagé la plus belle portion de son œuvre, mais il faut certes s'être inconsciemment imbibé de professorat jusqu'aux moelles pour aboutir à l'heure qu'il est sans embarras à exposer systématiquement un thème, d'ailleurs, plutôt pâlot, d'abord en canon à trois voix, puis à deux, ensuite solitaire et enfin fragmenté. Un pittoresque un peu heurté et quelques brillants, sinon clinquants effets d'orchestre ne palliaient qu'insuffisamment la puérité de ce petit jeu de patience antédiluvien. Le *Requiem* de M. Gabriel Fauré, dont on eut la joie le même jour, s'avérait aux antipodes de cet art. Non que le compositeur y renonce à aucune des ressources du métier et n'use même, s'il lui plaît, de l'imitation canonique; seulement il y a la manière. M. Fauré est un artiste chez lequel la science la plus solide et la plus subtile à la fois est tellement assimilée par le génie du musicien qu'elle y semble comme infuse et résorbée; et ceci est le comble de l'art. Ce *Requiem*, en sa sérénité limpide, n'a guère d'antécédent en l'espèce. Ce n'est plus la tragique épopée dantesque où culmine le *Dies Irae*. Un *In paradisum* y supplante l'évocation grandiose de la Vallée de Josaphat. C'est, bien plutôt que même une prière, une élégie suave, un hymne presque voluptueux

au « repos éternel ». Sans doute, on pourrait insinuer qu'en se détournant de la fresque l'artiste ici frôla la miniature, et il est de fait que, rehaussée de parure orchestrale et chorale, *la bonne Chanson* fournirait un pendant à peu près symétrique à ce délicat *Requiem*. Il n'en reste pas moins une œuvre délicieuse, de l'originalité la plus vive et d'une harmonieuse beauté. On entendit encore, en cet avril prodigue en giboulées comme en musique, *Antar*, où Rimsky-Korsakow promettait plus qu'il n'a tenu; de M. Igor Strawinsky, un éclatant *Feu d'Artifice* dont l'acoustique de la salle humecta quelque peu les fusées et enrôla les pétards; *la Mer*, où Claude Debussy s'évertua prestigieusement à frayer pour la symphonie des voies neuves; un *Hymne à la Saint-Jean d'Été*, plein de sincérité charmante, du vaillant « poilu » LADMIRAUT. Le mois d'avant, de M. Albert Roussel, on avait applaudi le spirituel *Festin de l'Araignée*, qui n'est pas, comme on pourrait croire, la cervelle de M. Saint-Saëns et, au rebours du *Feu d'Artifice* offusqué, sonna fort bien au même endroit. L'acoustique a de ces caprices. On ouït aussi par deux fois, de M. Maurice Ravel, les suites d'orchestre de *Daphnis et Chloé*, lesquelles m'entraîneraient trop loin pour aujourd'hui. Mais je ne veux pas terminer cette chronique sans avouer qu'à la réflexion je comprends les scrupules de la censure à l'égard des passages supprimés dans mon dernier article. La loi du talion exige une réciprocité rigoureuse, et, à en énumérer de sang-froid les effets correspondant, en l'occurrence, aux motifs, on se convainc qu'il est des choses que l'équité commande et que souffre difficilement le papier. Il suffit d'ailleurs qu'on les fasse.

MEMENTO. — Prière de lire, dans mon dernier article, page 329, ligne 37, « déterminer chez toi », au lieu de « chez soi »; page 334, ligne 35, « évolution longtemps séparée », au lieu de « séparées »; coquilles facétieusement introduites dans mon texte à l'imprimerie, après toutes corrections d'épreuves.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition *Odilon Redon* (Bernheim-jeune). — Exposition *Tobeen* (Eugène Blot). — Exposition *Valdo Barbey* (Druet). — Exposition des *Vingt et un* (Galerie Henri-Manuel). — Exposition des Peintres de la Mer (Ligue Navale).

L'art à la fois naïf et complexe d'**Odilon Redon** a souvent déconcerté les visiteurs des anciennes expositions impressionnistes où les maîtres de l'art pictural se faisaient un devoir d'inviter Odilon Redon et présentaient de lui des dessins ou lithographies d'un caractère étrange, mystérieux, des peintures de fleurs d'un réalisme absolu d'une simplicité voulue et d'une exécution nettement classique. C'était pourtant la même esthétique qui dictait ces œuvres si parfaitement