

Anonyme. Mercure de France (Paris. 1890). 1917.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

surtout, et vraiment indignes de toute philosophie, les raisons pratiques qu'ils en tirent. Mais n'insistons pas sur cette sorte de pragmatisme, en décrétant que, parce qu'ils sont nos ennemis, ils sont devenus tout à coup impropres à toute spéculation philosophique.

§

Reçu quelques journaux du front : l'**Echo du Boyau**, organe des Poilus du 214^e, l'**Echo des Marmites**, Le **Tord-Boyau** et le **Bochofage**, qui rivalisent d'esprit et d'ironie, **Poil et Plume** qui semble être la feuille littéraire de l'**Argonaute** et qui publie une page du *Feu* de Barbusse.

Mais voici une nouvelle feuille, l'**Horizon**, journal des Poilus, qui a l'ambition, et la réalisera sans doute, de devenir un journal sérieux, tout en conservant ce caractère humoristique qui caractérise les journaux du front. Déjà une petite revue des livres renseigne les lecteurs sur la production littéraire, critique, juste parce qu'elle est désintéressée.

R. DE BURY.

MUSIQUE

Daphnis et Chloé de M. Maurice Ravel. — SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE.

Les deux Suites de Concert que M. Maurice Ravel tira de **Daphnis et Chloé** bénéficièrent cette saison d'exécutions réitérées, ce dont je fus loin de me plaindre, n'ayant gardé d'une unique et lointaine audition de cet ouvrage au Théâtre des Champs-Élysées qu'un souvenir à quelques égards peu favorable. J'en profitai pour relire trois fois la partition, ce que j'aurais bien dû faire plus tôt. Je m'en expliquai mieux toutefois ce qui m'y gêna tout d'abord et continue de m'y désagréer. La « Danse religieuse » du début conserve, pour mon sentiment, un fâcheux accent massenesque. Certaines inspirations, dont en particulier le thème représentatif de Daphnis, ont une physionomie de plasticité tout extérieure qui les dépouille à l'excès d'émotion, sinon même de caractère. Mais peut-être cette sorte d'impassibilité serait-elle volontiers inhérente à leur prétexte, et ce que j'observais récemment à propos des sujets antiques en trouverait ici une corroboration nouvelle. On pourrait objecter qu'en somme il s'agit d'un « ballet ». Evidemment, et ce n'est pas sans conséquences auxquelles n'échappe point l'œuvre du musicien. La musique de ce ballet, en effet, dépasse singulièrement la portée du genre et on augure que, suscitée par une humanité plus profonde, elle eût instinctivement fouillé une émouvante tragédie mimée. *Daphnis et Chloé* constitue en réalité un véritable « drame musical » dont la trame sonore offre la cohérence et l'unité d'une vaste symphonie. Toute cette musique se tient et vit par soi-même, autonome, au point que la con-

naissance préalable des leitmotifs permettrait quasiment à un aveugle de comprendre et de suivre l'action scénique. Car le drame, comme il convient, est ici transposé tout entier dans la musique; et dans une musique intrinsèquement admirable à plus d'un titre. Et peut-être à cause de tout cela justement en serait-on induit à regretter plus fort que le prétexte d'une composition de valeur aussi exceptionnelle ait été un ballet, qui presque fatalement exige des hors-d'œuvre comme la « Danse guerrière » ou impose un morcellement chorégraphique d'épisodes, au lieu de laisser le flot symphonique s'écouler logique et ininterrompu. C'est dans le drame lyrique qu'un tel art eût mérité de se déployer en toute magnificence et profondeur, et c'est là qu'il faut souhaiter le rencontrer bientôt et l'admirer. Sans doute, à priori, le prétexte d'une œuvre d'art est secondaire, et Rembrandt a fait un chef-d'œuvre avec un étal de boucher. Mais cela signifie simplement que la beauté artistique est d'essence spéciale, spécifique, et se divulgue indépendante du sujet autant que du but de l'œuvre d'art, en ce sens que celle-ci peut fort bien être imparfaite ou nulle en dépit des intentions les plus nobles ou du plus transcendant prétexte. Le cas de la musique, en outre, est assez différent de celui de la peinture en l'espèce. On peut assurément, en musique, créer de la beauté spécifique sur n'importe quel sujet et même sans aucun. Mais, dans la musique pure, sans texte et sans programme, c'est la sensibilité propre de l'artiste qui s'exprime en pleine liberté, tandis que, lorsque le son doit traduire les actes ou pensées de personnages et en commenter l'état d'âme, il est inévitable qu'un rapport efficient s'établisse entre la psychologie de ceux-ci et la teneur de l'œuvre d'art et que cette dernière dépende ou participe nécessairement en quelque façon de l'autre. L'intervention de la créature humaine n'engendre pas seulement une émotion du même ordre, qui se mêle à l'émoi esthétique pour se condenser avec lui en une unique et plus vive impression, mais il n'est guère niable qu'une psychologie plus complexe ne contribue à enrichir et aiguïser la puissance expressive de l'art sonore et n'influe directement sur son contenu spécifique. Wagner en apparaît un exemple et, après en avoir souvent et depuis longtemps médité, je serais assez tenté de croire qu'il n'eut pas tort peut-être de risquer la métaphysique et même la mystagogie afin d'exacerber de grandiloquent sublime, de corser de mystère et de subtilité, de dilater de profondeur mystique le prétexte humain de son œuvre. Car le pathos du verbe ici se résoud, radieusement résorbé, dans le lyrisme musical et, selon le mot du dramaturge lui-même, ce prétexte et tout son fatras, révolus, évanouis désormais, y sont « annihilés par la beauté sonore ainsi que la lueur d'une lampe est éclipsée par la splendeur du jour ». Mais cette beauté purement musicale est née de ce prétexte et sans doute aurait-

elle pâti s'il n'eût pas été ce qu'il fut. Composé entre *Tristan et les Maîtres-Chanteurs*, le « ballet » — précisément — de *Tannhaeuser* semble en fournir un témoignage qu'on ne saurait guère méconnaître. Pareillement, les intermèdes chorégraphiques que Lulli et Rameau enchêvêtrèrent à leur « tragédie mise en musique » ne font, à l'heure qu'il est, que souligner pour nous l'artificiel de ce spectacle et la superficielle inconsistance de cet art. A moins, comme dans le *Sacre du Printemps*, de s'exhausser au hiératisme et au symbole, la danse, en résumé, demeure entrechats et pirouettes. L'entreprise des Ballets Russes procura à M. Maurice Ravel l'occasion de produire son œuvre la plus considérable à un moment où notre Opéra subventionné ne l'eût probablement pas accueilli sans hésitation, et ce fut excellent. Mais les temps sont changés, par bonheur, et toutes portes sont ouvertes à un musicien de sa taille, qui a dorénavant la faculté d'élire des sujets à sa mesure.

Le genre que les circonstances lui imposèrent confère un peu à *Daphnis et Chloé* quelque chose de « l'opéra français » du XVIII^e, qui ne dépasse pas nos yeux et notre oreille. Grâce à la psychologie fruste des héros de la « Pastorale » du vieux Longus, la beauté musicale en apparaît surtout d'une sensualité apollinienne. Elle n'en est pas moins merveilleuse en soi. On n'y éprouve point ce frémissement intérieur, cette émotion humainement poignante, incisive, que provoquent *Miroirs*, *Ondine* ou *le Gibet* et dont vous étreint le *Trio*. On y a la sensation de la perfection accomplie dans le raffinement suprême. Aucune autre musique peut-être ne suggère à ce point d'emblée l'analyse intellectuelle émerveillée. Les développements ou variations des motifs conducteurs y sont de l'ingéniosité la plus rare, parfois la plus inattendue, telle la métamorphose finale du thème de Chloé pour former le fluctueux dessin obstiné de la « Danse générale » au dénouement. La partition abonde en tableaux de la beauté plastique la plus exquise. Entre tous, l'apparition des Nymphes secourables, dans l'ombre d'un crépuscule de rêve, est une page sans précédent ni modèle dans la musique tout entière et vraiment « une manière de miracle », ainsi que s'écriait naguère Henry Gauthier-Villars enthousiasmé. Jamais certes la magie du pittoresque sonore n'atteignit à une telle intensité. Et la prestigieuse technique instrumentale n'y contribue pas peu. M. Maurice Ravel s'est créé une langue orchestrale qui n'appartient qu'à lui ; qui, par exception rarissime, ne procède pas plus de Berlioz que de Wagner. L'influence des Russes mêmes n'y est guère qu'apparente et il n'y a pas grand'chose de commun entre une semblable maîtrise et la virtuosité brillante, souvent clinquante d'un Rimsky-Korsakow. On constaterait bien plutôt même entre les deux arts une opposition essentielle qui se manifeste en ceci qu'au rebours du musicien russe, jamais

l'orchestration ravélienne n'aboutit à l'effet de virtuosité pure, égoïste, où, comme dans le *Capriccio espagnol* et *Shéhérazade*, par exemple, la matière musicale semble être surtout un prétexte à d'éblouissants jeux de timbres. L'extrême raffinement, au contraire, semble en l'espèce conclure à la simplicité par un épanouissement naturel de la totalité multiple des ressources de chaque instrument. La base de cette maîtrise intégrale est la connaissance adéquate et approfondie de ces ressources. La posséder à ce degré constitue tout d'abord une marque de probité artistique ; s'en servir ainsi relève évidemment de l'instinct génial. Il est grand dommage que l'acoustique des lieux divers n'en ait jusqu'à présent permis qu'une jouissance incomplète. C'est dans l'incomparable petite salle de notre ancien Conservatoire qu'on voudrait entendre *Daphnis et Chloé*.

On pourrait prétendre que le raffinement implique en soi quelque recherche. C'est fort possible. Peut-être bien le musicien a-t-il inconsciemment « cherché » en élaborant *Daphnis et Chloé*. Peut-être même, outre l'insuffisance psychologique du prétexte, cette préoccupation insue ne serait-elle pas étrangère à quelque inécartable contraste entre la passivité de maintes inspirations mélodiques et la luxuriante hardiesse des transformations thématiques et par-dessus tout de l'harmonie. M. Maurice Ravel, à ce dernier égard, n'a jamais arrêté d'évoluer sans cesse. Et cette évolution ne ressemble guère à la brutalité incohérente, quoique souvent géniale, d'un Richard Strauss ; elle se distingue même profondément de l'empirisme volontaire, subjectif et aléatoire du *Sacre du Printemps*. A l'analyse, elle se décèle foncièrement objective, en ce qu'elle est dénuée du plus infinitésimal arbitraire et apparaît comme une sorte d'émanation divinatrice du phénomène sonore. Dans *Daphnis et Chloé*, dont la composition fut terminée en août 1910, l'harmonie est d'une homogénéité novatrice, dont nul n'a dépassé depuis l'audacieuse objectivité. Encore qu'issues sans doute d'un empirisme sensoriel, les appoggiatures de seconde n'ont rien ici d'un « procédé ». Elles se traduisent, à l'épreuve, en une harmonie naturelle qui embrasse la plus vaste étendue conquise de la résonnance et use préférentiellement des échelons les plus élevés. Quelques auto-réminiscences témoignent que *Daphnis et Chloé*, les *Valses nobles et sentimentales* et le *Trio* ont été composés d'un même jet, et on y peut suivre à la trace l'assimilation progressive des ressources neuves exploitées. Dans *Daphnis et Chloé*, — (page 89, mesures 11 et suivantes), — le passage où, escortée du relatif mineur (*Do* # — *mi* — *Sol* #) la résonnance de la tierce majeure (*mi* — *Sol* # — *si*) est superposée à la tonique (*Do*) et à la sous dominante (*Fa*), a pour pendant et analogue dans les *Valses*, — (page 18, à partir de la 10^e mesure), — tout un fragment dans lequel les mêmes moyens trahissent nettement un travestisse-

ment traditionnel des harmoniques 13 (La \flat), 17 (Ré \flat) et 19 (Mi \flat). Pareillement, dans la « Danse générale », qui atteste superbement que le raffinement n'exclut pas la puissance, l'affirmation péremptoire de la tonalité de *La*, indélébile en dépit de l'accord *La* \sharp — *do* \sharp — *Mi* \sharp que supporte obstinément cette tonique, s'explique par l'intervention des harmoniques 17 et 13, — (sons 17 — 20 — 26 = Si \flat — *do* \sharp — Fa,) — qui, sous le déguisement de l'écriture conventionnelle, établissent inéluctablement la résonance fondamentale. Dans le *Trio*, l'assimilation est définitive. Aussi l'impression de raffinement disparaît-elle et l'harmonie en semble-t-elle comme clarifiée en même temps que renouvelée par une richesse et une diversité chatoyante qui utilise génialement l'intégrité des éléments de la résonance naturelle, sans en excepter les plus simples, — telles, au début de la *Passacaille*, les quartes et les quintes discrètes et pénétrantes qui enlacent soudain de leur souple réseau la mélodie passant au violoncelle. Ce *Trio* est un pur chef d'œuvre qu'on admire toujours davantage à mesure qu'on le connaît mieux et, comme au surplus tous les chefs-d'œuvre, qu'on n'a jamais fini de connaître. L'artiste ici exprima librement la sensibilité qui est sienne, et on éprouve la différence qui s'ensuit d'avec le plus séduisant « ballet ». Il y aurait évidemment du paradoxe à opiner que le plus haut prix de *Daphnis et Chloé* soit peut-être surtout d'avoir engendré ce *Trio*. Si celui-ci pourtant eût été une symphonie, on serait tenté de le faire. Sans doute, autant qu'une sonate, un trio est une symphonie en miniature. Evidemment; mais tout de même en miniature, outre que la nature des instruments choisis y dicte assez étroitement un style spécial et une rédaction corrélative. De la part d'un artiste qui domine aussi souverainement toutes les ressources de son art et qui marche désormais en tête dans la route des avènements, on rêverait d'une véritable symphonie, telle que lui seul serait capable de l'écrire. Caréssons-en du moins l'espoir.

§

La **Société Musicale Indépendante**, — et qui décidément le reste, — démontra sa vitalité en donnant trois copieux concerts. Le dernier promettait, avec un *Quatuor* de M. Gabriel Fauré des *Préludes* pour piano de M. Léo Sachs, *Deux mélodies hébraïques* harmonisées par M. Paul Martineau, *Ragamalika* de M. Maurice Delage, une *Sonate* pour piano et violon de M. Charles Koechlin et enfin le *Trio* de M. Maurice Ravel que je me réjouissais de réentendre. Malheureusement une inconcevable distraction m'amena à 15 heures tapant devant la porte de la salle le lendemain du jour où le concert avait eu lieu. De sorte que j'en suis réduit, en m'excusant très fort auprès des musiciens susnommés, à ne pouvoir qu'énumérer les titres de leurs compositions respectives. La se-

conde réunion comportait entre autres choses un *Quatuor à cordes* plein de sincérité et souvent intéressant de M. Jean Huré, six délicats *Poèmes arabes* de M. Louis Aubert et *Trois Chansons* pour chœur *a. capella* de M. Maurice Ravel, que juste un mois après M^e Lucy Vuillemin chanta délicieusement, arrangées par l'auteur pour voix seule avec accompagnement de piano, à la matinée « simultaniste » organisée par *Art et Liberté* au Théâtre des Champs-Élysées. A la *S. M. I.*, ces *Trois Chansons* furent remarquablement détaillées par « l'ensemble vocal Engel-Bathori » auquel on pourrait peut-être reprocher pourtant de les avoir un peu plutôt dites que chantées. Ces pièces, où il était bien difficile de ne pas friser le pastiche de nos vieilles Chansons françoises du xvi^e, obtinrent un succès formidable. Au premier concert, les maîtres ou vétérans apparurent les moins heureux. Les *Deux Rapsodies* de M. Florent Schmitt ne sont certes point des meilleures pages qu'il ait écrites, et les brèves mélodies du *Jardin clos* ne compteront pas plus parmi les chefs-d'œuvre de M. Fauré. M. Gabriel Grovlez, en revanche, se montra en progrès avec *Trois Pièces* pour le piano, où le souvenir de Chopin s'estompe au profit d'une influence ravélienne plus féconde. M. Erik Satie, dans *la Statue de Bronze*, s'avéra visiblement hanté par les *Histoires naturelles* en semblant n'y avoir discerné que la blague à froid du littérateur. Ce morceau néanmoins fut bissé. Une *Sonate* pour flûte, alto et harpe, signée Claude Debussy, résonna fort harmonieusement durant quelques secondes, sans me paraître toutefois — à unique et éphémère audition — justifier bien formellement son intitulé, et moins encore oserais-je, dans les mêmes conditions ingrates, porter un jugement téméraire sur une œuvre plus importante du même auteur, *En blanc et noir*, que MM. Grovlez et Aubert jouèrent à deux pianos à la seconde séance et que j'entendais là pour la première fois. C'est le grave inconvénient des concerts où l'inédit l'emporte, quand on veut en parler consciencieusement, et, en confessant derechef l'infirmité d'un intellect qui se défie d'une impression superficielle et fugitive, je m'avouerai toujours très vivement reconnaissant aux auteurs, jeunes ou autres, qui, offrant leurs ouvrages à l'appréciation de la critique, voudront bien prendre la peine et la précaution de me les faire connaître au préalable de façon quelconque. Le hasard me valut ainsi communication en manuscrit du poème symphonique de M. Roland Manuel, *le Harem du Vice-Roi*, d'après Gérard de Nerval, de quoi l'audition à la *S. M. I.* n'avait laissé dans ma mémoire qu'une empreinte fort vague à laquelle j'eusse beaucoup regretté de devoir me tenir. On ne saurait évidemment attendre un chef-d'œuvre des vingt-six printemps de l'auteur qui, retour de Salonique, se bat en ce moment vers Dixmude et composa ce poème avant la guerre, mais je ne serais

pas surpris que ce musicien-là devînt quelqu'un plus tard. M. Roland Manuel est élève de M. Maurice Ravel et on s'aperçoit bien que lui-même a choisi son maître. Cette œuvre de jeunesse est remplie de promesses savoureuses. On y sent avant tout la musicalité la plus franche et l'instinct de l'harmonie la plus novatrice, qui semble un langage naturel à ces lèvres hier encore adolescentes. La pièce, en outre, est « construite », quoique le musicien ait à acquérir sur ce point. Mais les enseignements d'Apollon, le dieu des formes belles, s'adressent à l'intelligence et ne refusent guère leurs bienfaits à la sensibilité réfléchie. Ce qui ne s'apprend pas et dont importe la perception intuitive, ce sont les secrets de Dionysos, démiurge de la sensation spontanée, et c'est une joie sans mélange que d'en rencontrer le don chez quelqu'un de ces « jeunes » qui préparent inconsciemment l'avenir qu'eux-mêmes seront, en chantant tout ingénument l'éternelle et toujours nouvelle chanson de la nature.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition *Manzana-Pissarro* (Nunès et Fiquet). — *Raymond Kœchlin* : L'Art français n'est pas munichois (Bulletin de l'Art français moderne). — Exposition *Eugène Delestre* (rue des Sablons). — *Vittorio Pica* : Attraverso gli Albi e le Cartelle (Institut italien d'art graphique). — *Gustave Coquiol* : Rodin à l'Hôtel Biron (Ollendorff). — *Léon Rosenthal* : Le Martyre et la Gloire de l'Art français (Delagrave).

Nous avons en France deux types généraux de décorateurs et la différence qui se marque entre eux provient en premier lieu de leur origine artistique, du milieu où ils se sont développés. Les uns sont des artisans qui se sont élevés à une conception d'art. Les autres des artistes qui apportent leurs aptitudes à la création d'un style décoratif. Dans la pratique et surtout dans l'hypothèse d'un meilleur avenir, les choses sont fort bien ainsi, car on voit, sans qu'il y ait à préciser davantage, l'intérêt qu'offrirait la subordination d'excellents praticiens à un directeur d'œuvres artiste, dans l'exécution d'un ensemble décoratif. Mais il est bien rare qu'un ensemble nouveau soit organisé de toutes pièces, et à de rares exceptions nous en sommes encore en France à la mise de bibelots sous vitrines ou à des aménagements mobiliers dans lesquels parfois le décor de fond contraste avec les objets usuels de l'ornementation. C'est un des points où nos adversaires sont plus favorisés que nous, leurs artistes ayant eu plus souvent l'occasion de se concerter pour l'édification totale et l'aménagement d'édifices publics ou privés.

M. Manzana-Pissarro, qui vient de nous montrer un aperçu étendu de son art décoratif, est un peintre. Il a voué son activité au meuble, à la verrerie, à la tapisserie. Il y a apporté de solides qualités techniques et un grand bonheur d'invention. L'unité de ses ef-