

La Revue Générale (Bruxelles) (25 juillet) : M. V. Giraud ; « Verdun ».
— « Essai sur notre monarchie nationale », par M. de Lichtervelde.

Les Lettres (1^{er} août) : « La Co-Association », par M. A. Dieuzayde.

La Nouvelle Revue Française (1^{er} août) : M. Paul Valéry : « La crise de l'Esprit ». — Un poème de M. André Salmon : « L'âge de l'Humanité ».

Je sais tout (15 juillet) : « Koltchak et la Résurrection de la Russie », par M. R. Recouly. — « Le bi-centenaire de Robinson Crusoe », par M. H. Malo.

L'Opinion (26 juillet) : Viri : « Les mœurs militaires nouvelles ».

Hélianthe (juillet-août) : « Appel » pour la constitution d'un groupement :

1. Etablir et favoriser des relations entre les jeunes artistes et intellectuels, surtout entre ceux qui collaboreront intimement à de mêmes œuvres :

Ainsi, les architectes, les décorateurs (peintres et sculpteurs) et les artisans d'art.

Les littérateurs et les illustrateurs.

Les auteurs dramatiques, les poètes, les musiciens, les décorateurs de théâtre, dessinateurs de costumes, etc.

2. Entre les jeunes artistes et le public. C'est-à-dire les pouvoirs publics et ecclésiastiques qui président à la reconstruction des villes et des édifices religieux. Les industriels, les entrepreneurs, les éditeurs, les directeurs de théâtre, etc., tous ceux qui dans la mesure de leur pouvoir veulent favoriser les recherches nouvelles menées par des jeunes auxquels manquent encore un crédit, une réputation suffisante.

CHARLES-HENRY HIRSCH.

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *Pénélope*, de M. Gabriel Fauré ; *les Noces de Figaro*, de Mozart ; *la Fille de Madame Angot*, de Charles Lecocq. — OPÉRA NATIONAL : *Hélène*, de M. Camille Saint-Saëns ; *la Tragédie de Salomé*, de M. Florent Schmitt ; *le Retour*, de M. Max d'Ollone ; *Salomé*, de M. Antoine Mariotte ; *Fête triomphale*, de MM. Saint-Georges de Bouhélier et Reynaldo Hahn. — M. Cocteau et la musique.

Si ce n'était une obligation de politesse que de parler des choses qu'on vous convie à voir et à entendre au théâtre, j'avoue que je m'en serais passé volontiers. Du moins ai-je tardé tant que j'ai pu à la corvée, ce qui ne fera tort à personne, puisque ce que j'en pourrai dire n'arrivera qu'après vendanges faites et, même, digestion du verjus qu'on trouva moyen d'en tirer. Notre Opéra-Comique a pourtant donné deux chefs-d'œuvre. Le premier, **Pénélope**, de M. Gabriel Fauré, a certes tous les droits à ce titre au point de vue purement musical. A cet égard, je ne saurais que me répéter fastidieusement en essayant de transcrire en d'autres termes l'analyse assez détaillée dont sa prime audition au Théâtre des Champs-Élysées me fournit l'occasion dans le *Mercure* du 16 juin 1913. Le seul intérêt nouveau qu'offrait la représentation de la Salle Favart consistait dans la mise en scène, et il faut bien reconnaître qu'il y eût eu grand avantage, pour les spectateurs autant que pour les finances

de notre Opéra-Comique, à ce que celui-ci se bornât à copier son prédécesseur en date, en acquérant tout bonnement de son liquidateur les décors de l'entreprise disparue. La comparaison est fâcheuse. Le dernier tableau surtout, avec ses baies largement ouvertes entre colonnes, paraissait combiné tout exprès pour procurer aux Prétendants la facilité de s'enfuir de tous côtés dans la campagne environnante et, à moins qu'Hermès ne lui prêtât ses ailes, Ulysse aurait été fort embarrassé pour les rattraper tous et même les atteindre de ses flèches. Un peu partout, il semblait qu'on se fût évertué à réaliser juste le contraire de ce qu'imagina le concurrent, — (par exemple, Pénélope détruisant la nuit, à droite au lieu d'à gauche, ce qu'elle avait tissé le jour,) — et généralement le moins heureusement du monde. C'est aussi de cette hantise de faire autrement que les autres que pâtirent les **Noces de Figaro**. Mozart écrivit pour cet *opera buffa* des récitatifs qui relient les airs et les ensembles. L'ouvrage ainsi est homogène et, si les récitatifs sont un peu monotones, ils font du moins valoir ce qui les précède et les suit. M. Albert Carré eut l'idée de les remplacer par la prose authentique de Beaumarchais. L'intention était louable, sans doute; mais l'effet s'avéra doublement malheureux. La prose de Beaumarchais se suffit à soi-même et n'a aucun besoin de la musique, qui nuit à sa verve étincelante en l'interrompant à chaque instant, et est elle-même, à son tour, gênée et offusquée non moins par le brin que par le disparate d'un voisinage à quoi elle ne fut oncques destinée. L'*opera buffa* de Mozart en est mué en « opéra comique » à la mode d'Auber, d'Ambroise Thomas et de Victor Massé, et la métamorphose est déplorable. L'unité du délicieux chef-d'œuvre est rompue et sa grâce alourdie. Jamais Mozart ne me parut si long. On doit confesser toutefois que l'impression provient peut-être aussi d'une autre cause. Ce chef-d'œuvre, car c'en est tout de même un fameux, finit moins bien qu'il ne commence et le dernier acte n'est évidemment pas tout à fait à la hauteur du reste. On peut en accuser la pièce dont l'intrigue, qui n'est sauvée que par l'esprit de Beaumarchais, est en somme, d'un bout à l'autre, un imbroglio décousu frisant parfois la farce, avec un dénouement de vaudeville à tiroirs. La fine psychologie du rôle de la Comtesse en est quelque peu bousculée, sinon chahutée; et beaucoup plus assurément en l'occurrence que cela n'eût paru, fondu dans la musique, avec les récitatifs originaux. L'interprétation fut tout juste suffisante et les décors étalaient une banalité remarquable. Il semblerait qu'en ce domaine, après avoir jadis presque innové, du moins pour la scène lyrique, notre Opéra-Comique ne soit décidément plus à la page. M. Albert Carré ne doit pas être très fier d'avoir joint **la Fille de Madame Angot** à ce couple de chefs-d'œuvre, car il le fit en catimini. On

peut se demander, en effet, si la subvention versée à ce théâtre a pour but de vouer la Salle Favart aux ébats alternés de l'opérette et des véristes italiens. Peut-être M. Carré songea-t-il, en l'espèce, à la mentalité assez primaire de la foule exotique qui constitua pendant ces mois, comme, au surplus, ailleurs, une notable partie de son public payant. Il annonce pour la saison prochaine un fort intéressant programme. Il sied donc de lui accorder crédit jusqu'au jour où nous serons « enfin seuls ».

§

Notre Opéra ne fut pas plus brillant que son compère, et même moins pour la valeur des œuvres représentées. Avec *Samson et Henry VIII*, il y avait vraiment déjà suffisamment de M. Saint-Saëns sur ses affiches pour qu'il ne fût surrogatoire à l'excès de repêcher des limbes d'un oubli charitable cette **Hélène** qu'attendait un four encore plus noir que le premier. Il était bien inutile de démontrer par le fait qu'en 1903 M. Saint-Saëns était inexorablement vidé de fond en comble. Nul ne l'ignorait dès sa *Déjanire* de 1898 et, depuis cette époque, sa fécondité têtue ne put servir qu'à gâcher un irresponsable papier et contribuer, par anticipation insue, à la crise qui nous afflige. M. Rouché fut mieux inspiré en reprenant, de M. Florent Schmitt, **la Tragédie de Salomé** qu'il avait, en 1907, montée au Théâtre des Arts. Mais il s'adressa malencontreusement cette fois à M. René Piot qui perpétra pour cet ouvrage un décor du plus prétentieux saugrenu. Il y a des couleurs bêtes : c'est au milieu de sortes de cabines de bains de mer badigeonnées crûment d'un vert stupide que se déroula le mimodrame infortuné, transformé par la mise en scène de M. Piot en une impénétrable énigme. Quelques ballerines se tremoussèrent et gigottèrent conformément aux plus indurées traditions de l'endroit. Une personne d'une minceur et d'une longueur demesurées, ressemblant à M. Mandel, déboula tout à coup sur les pointes, se disloqua en tourniquet spiraloïdal sans qu'on pût deviner les motifs de son agitation, jusqu'au moment où on lui apporta le chef de Jean-Baptiste qui, reproduit en chromolithographies, se mit soudain à pleuvoir par douzaines. C'était d'un navrant ridicule. Je ne connaissais jusque-là que de réputation M^{me} Ida Rubinstein dénoncée au programme comme incarnant cette Salomé désossée et, ma foi ! je n'en reviens pas. **Le Retour**, de M. Max d'Ollone, ne bénéficia point d'une sollicitude aussi prodigue, encore que malavisée. Il dut se contenter de vieux décors d'*Henry VIII* et, sauf erreur, de *l'Or du Rhin*, et subir une interprétation la plus médiocre, qui paraissait improvisée, bâclée, et à laquelle il est invraisemblable qu'ait collaboré M. Jacques Rouché. A l'instar de Wagner, le musicien voulut être son propre librettiste et son poème est fortement teinté de symbolisme à la Maeterlinck. Ce drame purement psychologique, et d'une

psychologie très subtile, eût exigé qu'on en comprît chaque parole et qu'on en pût saisir jusqu'aux moindres nuances. La diction et le jeu des acteurs le rendaient inintelligible et on ne saurait guère décider si la réalisation du poète fut digne de ses intentions. M. d'Ollone est né en 1875 et remporta le Prix de Rome en 1897. Sa partition dénote un musicien talentueux, mais qui retarde évidemment sur les meilleurs de sa génération. Auprès de certaines pages délicates et de quelques passages plus fouillés d'assez intéressante facture, on regrette que l'influence de M. Massenet se montrât parfois indiscrete. L'ensemble est cependant d'une sincérité parfaite. C'est aussi la plus sûre qualité de la **Salomé** de M. Mariotte, qui fut en 1910, à la Gaîté-Lyrique, le début au théâtre parisien d'un officier démissionnaire de notre marine nationale. On peut discuter l'opportunité de cette reprise tardive, et particulièrement peut-être à l'heure où nous sommes. Elle impose, malgré qu'on en ait, une comparaison écrasante pour le jeune musicien français qui mit par hasard en musique la tragédie de Wilde en même temps que M. Richard Strauss. Notre Opéra lui joua par surcroît le mauvais tour de représenter son ouvrage dans le décor brossé pour son rival. Si bien qu'après y avoir connu l'autre, on ne sait plus où on en est. Plus encore que jadis à la Gaîté, on éprouve la déroutante impression que les chanteurs et jusqu'à tout l'orchestre se trompent, et avec une obstination, en vérité la plus décevante. Quelques mérites qu'on se puisse ingénier à découvrir à la *Salomé* de M. Mariotte, l'inconscient parallèle est pour lui désastreux; pénible, presque insupportable pour l'auditeur. M. Mariotte n'a-t-il donc rien produit depuis pour la scène lyrique? Son talent en est-il resté et s'en tiendra-t-il désormais à la malchance de cette rencontre fortuite avec un génie supérieur? Le soir où je l'ouïs cette *Salomé* était accompagnée d'une **Fête triomphale** pour laquelle M. de Bouhélier composa un poème qu'eût pu signer M. Botrel, et M. Reynaldo Hahn une musique de nullité indécente. Dans des décors bien mal appropriés de *Scémo*, de *Faust* et de *Castor et Pollux*, quelques cabotins des deux sexes beuglèrent ou miaulèrent un texte pompier, grandiloquent, inane, dont la sottise inconvenante a glacé jusqu'au gros public. C'était un véritable supplice que d'entendre et de voir cela. Je quittai la salle écœuré à l'instant où une jeune personne aux yeux culottés, affublant du drapeau tricolore l'archenal de ses appas célèbres, se préparait à entonner *la Marseillaise* au-dessus du trou du souffleur.

§

Au sujet de mon dernier article sur les jeunes de la rue Hayghenâ, M. Cocteau a, dans *Paris-Midi*, rectifié « quelques erreurs de date ». Il m'apprend que « *Entrée, Nocturne et Berceuse* d'Arthur Honegger ne sont pas en progrès sur *le Dit des Jeux du Monde* »,

ainsi que je « l'affirmai, car elles le précèdent ». C'est dommage, car il en faut conclure que ce fut le contraire d'un progrès que marqua *le Dit des Jeux du Monde*. Il m'apprend aussi que « la *Fête du Duc* n'est pas une ancienne mélodie d'Auric », — ce que je n'ai d'ailleurs aucunement prétendu, mais j'en ignorais « la date ». Il paraît que « c'est sa plus récente », et c'est encore dommage, car, à l'audition du moins, elle ressemble si fort à ses devancières de cinq années qu'on est contraint d'y constater l'absence d'une évolution sur laquelle on était en droit de compter, de la part d'un jeune artiste aussi rarement doué. Ne l'ayant qu'entendue sans pouvoir contrôler mon impression par la lecture au piano, je m'étais fait scrupule de m'étendre sur cette composition. Je suis heureux de renseigner aujourd'hui mes lecteurs en leur communiquant l'exégèse que M. Jean Cocteau, mieux informé que moi, lui consacre :

Tirez un coup de carabine Flobert au milieu d'une toile du Douanier et voilà le décor qui bouge. Les vaches paissent, le dirigeable avance, le tigre saute sur l'Arabe. M. Juniet fouette son cheval. — Le tireur Auric déclanche (*sic*) un défilé de bêtes en tôle.

Enfin M. Cocteau, tout en voulant bien déclarer que « ma compétence est hors de doute », ajoute :

Mais deux choses l'empêchent de bien voir ce qui se passe : 1° ce qu'il nomme « poésie de potache », « théories fumistes », dont il souhaite que nos musiciens se dégagent et qui sont justement l'esprit même qui les anime ; 2° son injustice pour Satie, d'une empreinte si saine.

Ici, encore qu'entre guillemets, M. Cocteau me cite inexactement. Je n'ai pas écrit « poésie de potache », mais « théories fumistes et littérature de potache ». M. Cocteau s'est figuré que je parlais de ses « poèmes » ; mais il se trompe, et certes en exagérant la rigueur de l'autocritique. Les petites choses qu'il versifie sont plutôt drôles à petite dose et j'ai simplement conseillé de n'en point abuser. C'est du Chat-Noir xx^e siècle qui finira de la même façon que l'autre, car rien ne devient plus vite rococo que la blague. Qu'on relise Mac-Nab ou *le Charivari* de 1860. C'est lugubre. L'analogie est si complète que, tout comme il advenait chez Rodolphe Salis, le public spécial et salonesque de M. Jean Cocteau commence à rire avant même que le chanteur ait ouvert la bouche. Non, ma foi ! ce n'est pas aux vers de M. Jean Cocteau que je pensais, mais bien à sa « critique musicale », si j'ose m'exprimer ainsi. J'entendais par « théories fumistes » celles du « musichallisme » et du « laideurisme », qui lui sont communes avec M. Satie. J'appelle « littérature de potache » celle de quelqu'un qui bavarde à tort et à travers et tranche avec assurance à propos de choses dont il ne connaît pas le premier mot, et en se donnant des allures d'« avant-garde ». C'est trop évidemment

le cas de M. Cocteau pour la musique. Toutefois, après ce qu'on a lu plus haut, j'ai grand'peur que les potaches ne réclament. Quant à la valeur musicale des ouvrages de M. Satie, je suis bien obligé de me récuser dans la circonstance. Car, si je pratique ou ai pratiqué dans ma vie quelques armes à feu, telles que le revolver, le pistolet, le Lebel et même le fusil Gras, je m'avoue trop peu familier avec la carabine Flobert pour pouvoir discuter musique avec M. Cocteau.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition *Carolus Duran* (Musée du Luxembourg). Exposition d'œuvre de *Gustave Courbet* (Galerie Bernheim), jeune. — Exposition *Emile Bernard* (dans l'atelier de l'artiste). Lettres de *Paul Gauguin* à Georges Daniel de Monfreid, précédées d'un hommage, par *Victor Segalen*, un vol. in-12. Crès. — *M. Robert de la Sizeranne* : *L'Art pendant la guerre*, un vol. in-12, Hachette.

Carolus Duran possédait de beaux dons de peintre qui apparaissent surtout à des esquisses et à de petits portraits épars et peu nombreux à son exposition rétrospective du Luxembourg. Cette exposition donnerait de lui une idée tout à fait complète si on avait pu y montrer son nu féminin du Musée de Lille et surtout l'*Assassiné* du même musée, exemple unique de son habileté à la peinture anecdotique de grand format et témoignage de la séduction exercée sur lui par Gustave Courbet, avant qu'il subit quelque emprise de Manet. Des groupes de femmes sont curieux, en ce que les étoffes y sont traitées un peu à la façon de l'impressionnisme d'alors, tandis que les figures sont poussées à la mièvrerie et vernissées dans une recherche de grâce. Carolus, « aux manchettes toutes vibrantes d'un pouls venitien », avait dit Degas. Oui, les Venitiens ont quelque chose à voir dans l'inspiration de cette peinture, et aussi Velasquez, et Van Dyck, et, à quelques endroits, Largillière.

Tout le musée est familier à Carolus Duran, mais les influences précises sont d'aînés immédiats et de contemporains, dont il s'écarta pour prendre la voie du succès facile et peu à peu donner la prééminence à l'étoffe, à l'effet de détail, au faire brillant, à un air de virtuosité qui le poussa au succès, aux honneurs, au prix d'une gloire qu'il eût pu mériter. Des portraits peints entre 1865 et 1880 (sa meilleure période) garderont une valeur documentaire, ceux de Fantin-Latour, souvent repris par lui sans qu'il trouve une impression définitive, de Léon Cladel, de Louis Muller, de Manet. Des portraits exécutés d'après des personnes de sa famille l'emportent par la simplicité de l'arrangement sur les portraits de commande. Pourtant le grand portrait équestre de Sophie Croizette déçoit. Ni l'amazone, ni le cheval, ni le paysage de fond ne s'imposent. Malgré