

— Pas de dessert, n'est-ce pas, Messieurs ? Nous l'offrirons au Bon Dieu, si vous voulez bien.

Il se leva, passa au salon et finit à lui seul la bouteille de kummel.

Si Molière avait connu cette histoire, il en eût enrichi son Tartuffe.

R. DE BURY.

MUSIQUE

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES. M. Damrosch : *Cycle Beethoven*; M. Mengelberg : *la Neuvième Symphonie et la Passion selon Saint Mathieu*; Opéra de Vienne : *Cycle Mozart*; M. Walther Straram : *Festival Mozart*. — SOIRÉES DE PARIS : *Mouchoir de Nuages*, de M. Tristan Tzara; *Le beau Danube*, musique de Johann Strauss; *Les Roses*, d'après Olivier Métra, par M. Henri Sauguet; *Mercure*, ballet de M. Erik Satie; *Gigue*; *Salade*, ballet de M. Darius Milhaud. — BALLETS RUSSES : *les Fâcheux*, ballet de M. Georges Auric; *les Biches*, ballet de M. Francis Poulenc; *Une Education manquée*, de Chabrier; *les Tentations de la Bergère*, musique de Montéclair; *le Train bleu*, ballet de M. Darius Milhaud.

La saison dernière a fini quelque peu en tohu-bohu. Durant tout mai et juin, il ne fut guère de soirs où les affiches du **Théâtre des Champs-Élysées** ne nous conviassent à des auditions diversement sensationnelles, cependant qu'à *la Cigale*, promue à la dignité éphémère de Temple de l'Art nouveau, *les Soirées de Paris* prodiguaient des spectacles somptueux et hétéroclites, que notre Opéra subventionné jouait tous les jours de la semaine et qu'en les foisonnantes salles de musique, qui poussent comme champignons en notre capitale, une douzaine de concerts par soirée sollicitaient les amateurs. Cette mêlée ou, mieux, ce méli-mélo sonore coïncida avec le four éclatant des Jeux olympiques qui servirent, au surplus, de prétexte à une part importante de ces manifestations acoustiques. Mais ce sera pareil l'année prochaine, comme ce le fut, d'ailleurs, la précédente et le sera dorénavant toujours. Le printemps, saison de l'amour chez les bêtes, est désormais celle de la musique à Paris. Ainsi que de coutume et comme il sied, les oiseaux migrants nous envahirent, et leurs visites fournirent d'assez intéressants indices sur l'état du goût musical en divers pays étrangers. M. Damrosch débarqua tout exprès d'Amérique pour nous encombrer d'un *Cycle Beethoven* implacable, en retard d'un bon quart de siècle. Entre temps, M. Mengelberg arrivait de Hollande pour lui faire concurrence

avec l'inévitable *Neuvième*, à laquelle il joignit la *Passion selon Saint Mathieu*. Cette *Passion* est évidemment une œuvre importante et des plus remarquables. Elle est loin pourtant de constituer le chef-d'œuvre de Bach dans ses compositions vocales. Certaines Cantates, *Eine feste Burg*, entre autres, offrent un intérêt purement musical très supérieur. A cet égard, le prélude et la péroraison en doubles chœurs, qui encadrent la première partie de l'ouvrage, sont les joyaux de la partition. Mais l'envergure grandiose de celle-ci dissimule une composition morcelée en soixante-dix-huit morceaux, où des récitatifs et des chœurs, souvent succincts et exclusivement dramatiques, alternent avec des airs lyriques délayant des paroles oiseuses inlassablement répétées, dont la similitude expressive engendre une monotonie obsédante à la longue et que douze chorals de la liturgie réformée s'avèrent plus idoines à aggraver qu'à atténuer. Un, deux, voire trois chorals, ça peut aller, mais la douzaine, cela finit par paraître excessif. Sans doute, cette *Passion*, malgré tout, porte la griffe du Maître, toutefois je m'imagine que, si ses auditeurs osaient être sincères, ils avoueraient ne point l'entendre sans quelque fatigue. Il est une autre œuvre de Bach où les excellents choristes de M. Mengelberg auraient trouvé une occasion autrement favorable de déployer leurs talents exceptionnels, une œuvre à propos de laquelle Philipp Spitta proclamait sans ambages : « Toutes les compositions de Bach pourraient être anéanties, que la *Messe en si mineur* à elle seule témoignerait impérissablement la grandeur de l'artiste avec la force d'une révélation divine. » La *Messe en si* est, en effet, non seulement le chef-d'œuvre de Bach, mais un chef-d'œuvre au-dessus de quoi rien ne saurait être placé dans la musique tout entière. La fugue initiale du *Kyrie*, presque tout le *Credo*, le *Sanctus* gigantesque sont des cimes de l'art musical. Jamais ailleurs le génie de Bach ne se donna carrière avec une telle puissance, magnificence et profondeur, et les quelques airs qu'on y rencontre sont la plupart d'une délicatesse et d'une grâce que le Maître a rarement égalées. Il est curieux, cependant, qu'en Hollande, en Suisse et, d'un façon générale, chez les peuples protestants, on semble accorder la préférence à la *Matthæus-Passion*, qu'on y joue dans la proportion de vingt fois au moins contre une sa rivale, et pour laquelle on se plait à organiser des cérémonies solennelles. On a peur d'en deviner la raison, et d'y

discerner les stigmates du subjectivisme tendancieux qu'entraîne fatalement la religiosité propre aux confessions réformées, en lisant le même Spitta, panégyriste patenté de Bach, consacrer six pages indigestes et emberlificotées à excuser le Cantor de Saint-Thomas d'avoir fait une messe, ergoter sur les infinitésimales libertés qu'il y prit avec la liturgie catholique au bénéfice de la protestante d'alors, reconnaître nonobstant l'œuvre impropre à celle-ci, pour conclure que « néanmoins il n'est aucun ouvrage qui, plus que celui-là, donne satisfaction complète à l'esprit protestant authentique ». Souhaitons que cette attestation du féru luthérien Spitta encourage M. Mengelberg à nous apporter l'an prochain cet incomparable chef-d'œuvre, en songeant peut-être, à l'instar d'un fameux huguenot béarnais, que la gloire de Bach vaut bien une messe, — une messe surtout qui, composée sur un texte catholique, n'en est que plus « authentiquement » protestante, ce qui peut passer pour un record de l'imbanalité. Au surplus, qu'il soit bien persuadé qu'à Paris on n'en écouterait que la musique sans se soucier du reste, comme il est infiniment probable que Bach ne pensa qu'à la musique en l'écrivant. Quelle chance, quand même, que nous ayons eu Charles IX et Madame de Maintenon ! En nous envoyant un choix de sa troupe pour un *Cycle Mozart*, l'Opéra de Vienne a montré que la spirituelle cité, où le doux Maître de Salzbourg fut enfoui à la fosse commune, garde pieusement le souvenir de son génie. Le *Mercure* n'ayant point été, en ma personne, admis à ces représentations, j'ai le regret de n'en pouvoir rien dire. Mais je regrette plus encore d'avoir à parler du *Festival Mozart* en italien, dont M. Walther Straram accepta d'assumer la direction. Je n'en pus ouïr que *Don Giovanni*, toutes les autres invitations m'étant régulièrement parvenues le lendemain du jour marqué sur les billets. Mais cela me suffit amplement et, même ayant à temps reçu les places, sans doute me fussé-je privé d'endurer derechef le supplice d'un tel ignominieux massacre d'un chef-d'œuvre. Un orchestre squelettique et, partant, aphone, une troupe assemblée de bric et de broc, plutôt médiocre dans l'ensemble, un certain M. Stabile, doué d'une voix de Polichinelle, qui incarna Don Giovanni comme un pitre de music-hall et chanta la délicieuse sérénade à la manière d'un numéro de beuglant banlieusard avec des guentandos d'une trivialité canaille : c'était odieusement stupide. On se

demande ce qu'un artiste aussi probe que M. Straram alla faire en cette galère.

Les spectacles ultra-modernistes des **Soirées de Paris**, à la *Cigale*, découlaient manifestement des *Ballets russes* de M. de Diaghilew qui, depuis des années, sema le grain fécond d'avenirs qu'aujourd'hui voit fleurir. Ces *Soirées* furent présentées au public par leur « secrétaire général, comte Etienne de Beaumont », dans une préface où il avertissait à leur propos : « Danse, peinture, musique et poésie tendent à révéler, chacune de son côté, la nouvelle âme et le plus jeune visage de notre France. Notre but a été de faire conjuguer leur effort... » Il faut bien confesser que cette « nouvelle âme » et ce « plus jeune visage » en rappellent parfois d'assez lointains. Le meilleur de *Mouchoir de Nuages*, la tragédie en quinze actes de M. Tristan Tzara, pourrait être signé Laforgue, et la pièce ne pâtirait certes point à la disparition du reliquat. *Le beau Danube*, avec ses valse de Johann Strauss et son charmant décor d'après Constantin Guys, nous reportait en plein Second-Empire, comme aussi bien *les Roses* assoupissantes et fanées où l'indiscutable jeunesse de M. Henri Sauguet eut la singulière et morne fantaisie de tirer d'un linceul désuet la dépouille mortelle de la valse d'Olivier Métra pour une exhibition sans le moindre intérêt. J'ignore l'âge exact de M. Erik Satie, mais je ne crois pas l'offenser en constatant que son « visage » actuel ne saurait guère compter parmi les « plus jeunes de notre France », et quant à la musique de son *Mercur*, elle dépasse en inanité tout ce que son auteur pondit péniblement jusqu'ici. J'y ai beaucoup aimé les décors et figures de M. Picasso, encore que presque à contre-cœur, car je ne comprends pas cet art. Et je dois faire l'aveu qu'il m'est désagréable d'aimer quelque chose que je ne comprends pas. Pourtant ce fut ainsi, et je ne renierai pas mon plaisir. Mais M. Pablo Picasso n'est-il point Espagnol, comme son nom semble l'indiquer ? Après *Gigue*, un savoureux ballet illustré par M. Derain d'un décor et de costumes superbes, et dont M^e Marcelle Mayer joua merveilleusement au piano la musique empruntée de Bach, Haendel et Scarlatti, le plus intéressant du programme des *Soirées de Paris* fut assurément *Salade* de M. Darius Milhaud. Non pas que cela cassât rien. L'auteur, d'après la date imprimée sur sa partition, la bâcla en dix jours.

du « 5 au 15 février 1924 ». C'est un peu vite et l'œuvre s'en ressent. Mais du moins est-elle construite et écrite avec la magistrale dextérité de plume qui distingue le musicien. Le morceau le plus captivant musicalement est un « Entr'acte » qui rappelle certain mouvement de *Protée*, lequel dérive, au surplus, en droite ligne de Gounod. Depuis *Protée*, où il donna son plus sérieux effort, M. Darius Milhaud paraît se gaspiller en des ouvrages de circonstance et à des imitations panachées. Après M. Stravinsky, M. Schoenberg l'attira et le retint pour quelques mois en sa cacophonie arbitraire. On dirait que M. Poulenc l'ait incité depuis à vouloir démontrer qu'il peut tout aussi aisément se passer de fausses notes. Chacun sait aujourd'hui que M. Darius Milhaud est capable indifféremment de tout faire en n'importe quel genre, mais on attend toujours qu'il fasse du Milhaud. A ces velléités multicolores et polymorphes, sa personnalité s'exténue, se dissout peu à peu sans s'être vraiment affirmée. Son aspiration volontiers oscille de la vulgarité à une fadeur envahissante. L'habileté de son métier l'apparente à M. Saint-Saëns; à Gounod, sa sentimentalité. Sera-ce là désormais toute la personnalité de M. Darius Milhaud ? Le jeune M. Désormière dirigea ces divers ouvrages avec une fougue généreuse et une indéfectible autorité. M. Léonide Massine qui, pour *Salade*, adopta l'hystérie et la danse de Saint-Guy, prouva prestigieusement d'autre part la richesse et la variété de sa chorégraphie. Mais M. Léonide Massine n'est-il point un Slave authentique ? En résumé, les mécènes des *Soirées de Paris* nous gratifient de spectacles d'un faste et d'une originalité rares dont on les doit féliciter, en somme, avec reconnaissance, mais où « la nouvelle âme et le plus jeune visage de notre France » n'apparaissent que vaguement, — pour ne pas dire moins.

C'est ailleurs qu'on en reçut la révélation radieuse avec *les Fâcheux* et *les Biches* aux **Ballets russes**. Quel autre que M. de Diaghilew eût eu la hardiesse divinatrice de demander à MM. Auric et Poulenc d'écrire chacun un ballet pour la même saison de 1924 ? M. Koussevitzky lui-même, qui flirte cependant avec l'avant-gardisme, ne s'est point décidé encore à attirer chez lui ces deux « plus jeunes visages » de notre école française, dont les années additionnées atteignent tout juste un demi siècle. Il n'est guère de natures d'artiste plus différentes que les leurs, ni

de personnalités plus accusées, se dénonçant dès la première mesure. Ils ont de commun la spontanéité, on peut dire, absolue. Leur musique émane tout droit d'eux-mêmes sans hésitations, ni recherches, ni trace de réminiscence. Seules, des analogies de caractère y permettent des rapprochements. Certaines pages des *Biches* évoquent Moussorgsky, Schubert, Verdi lui-même, bref ceux de qui l'inspiration respire la chanson populaire, trait distinctif de celle de l'auteur. Ailleurs, dans l'*Adagietto*, elle s'exhausse à un classicisme romanesque et, dans l'*Andantino*, jusqu'à la pureté mozartienne. D'un bout à l'autre, un flot de mélodies jaillissantes vous pénètrent d'un charme ingénu et sensuel auquel on ne peut se soustraire et parfois vous surprennent par une puissance assez inattendue peut-être sous un intitulé de « Rag-Mazurka ». La musique des *Biches* gagne singulièrement à l'examen, à la lecture réitérée et toujours plus prenante, et je me réjouis fort d'en avoir attendu la partition tardive pour contrôler mon impression. Sa simplicité apparente cache une polyphonie d'une maîtrise naturelle et neuve, une harmonie fréquemment novatrice, une unité assurée par le rappel tout spontané de certains motifs et leur développement dans un verveux Final. Entre les dons innés dont il semble comblé, M. Poulenc possède aussi celui de l'instrumentation. Son orchestre a la transparence, l'éclat, la sonorité chaude, et toujours tout spontanément, sans nulle recherche de l'effet, ce pourquoi sans doute celui qu'il réalise est toujours juste. L'art de M. Auric est plus complexe, plus fouillé, plus volontaire peut-être, mais sans cesser d'être spontané. La personnalité du musicien est si tranchée, si forte, qu'on ne peut vraiment pas dire qu'il procède de quelqu'un. Dès ses débuts, il fut lui tout entier, sans concession ni précurseur visible. Les influences ambiantes se résolvent chez lui en admiration pour ce qu'il aime et s'arrêtent là net. On doit relever pourtant l'affinité qui le relie à M. Richard Strauss. Son art est foncièrement polyphonique ; et cette polyphonie, d'une logique rigoureuse qui se meut d'instinct dans l'harmonie nouvelle, mais sans parti pris factice, sans intention préméditée d'effets insolites, et sans récuser même les plus traditionnelles consonnances, comme en témoigne la scène exquise d' « Eraste et Orphise » (p. 33 à 38). A cet égard, la partition des *Fâcheux* dénote une évolution du musicien dans le sens de la simplicité, d'une objectivité affranchie de tendances

plus ou moins étroites ou dictées par un sectarisme insu de clan. Ceci est tout bonnement « de la musique », et de la musique intégrale qui semble, à l'égal de celle de Bach, de Mozart et de tous les vrais maîtres, naître, croître et s'épanouir autonome, comme en dehors de celui qui la crée et y met cependant sa marque indélébile. L'inspiration des *Fâcheux* est d'une abondance et d'une diversité luxuriantes et son emprise, irrésistible. Il faudrait tout citer : l'harmonieux « Nocturne », l'étourdissante « Entrée du Joueur de Cartes », l'extraordinaire « Danse d'Orphise » (p. 22 à 24) avec ses échappées tristanesques, et de quoi l'ampleur se déroule comme un brocart tissu de soie et d'or. Des airs populaires ou de chasse nuancent d'une couleur xvii^e le modernisme aigu de l'ensemble. Une Ouverture classique, avec un long développement tout personnel, le retour et la trituration de certains motifs, un étincelant Final aux allures symphoniques attestent, avec la verve, le souffle, la cohésion de la pensée et la sécurité dans l'essor. Plus encore peut-être que dans *les Biches*, où l'indication est pourtant manifeste, on sent ici le musicien dans la voie de l'unité et du développement symphoniques à quoi jusqu'à présent M. Prokofieff seul sut aboutir dans *Chout*, grâce à l'emploi du leitmotif. Mais ils y viendront tous les deux, à cet apogée de beauté sensorielle et intellectuelle. En vérité, intrinsèquement déjà, abstraction faite même des promesses insignes qu'on y reconnaît garanties, *les Fâcheux* et *les Biches* sont des œuvres de maître, et aussi de jeunesse géniale, de cette saine et fraîche jeunesse à quoi rien ne supplée et que rien ne remplace. Notre musique française peut regarder sans crainte l'avenir. Sauf un ravissant ballet sur la musique de Montéclair, *les Tentations de la Bergère*, le reste du programme des *Ballets russes* fut moins heureux. L'exhumation d'*Une Education manquée* de Chabrier fut une erreur qui souleva quelques protestations orageuses et non moins légitimes. La caractéristique de l'art de Chabrier est la bêtise infuse, et rarement elle apparut plus grossière et puérile qu'en cette « saynette » nigaude improvisée jadis pour un Cercle parisien. On comprend mal que M. Darius Milhaud ait osé signer la partition du *Train bleu* qu'il perpétra en cinq semaines. On ne saurait rêver banalité plus insignifiante et balourde. On dirait une offrande à Talexy et Marcellou qui certes auraient le droit, dans les limbes inanes où macèrent leurs ombres salotes, d'en

accueillir de haut l'hommage avec un sourire protecteur. Seule, à la fin, une amusante fugue, bigarrant un superficiel pimpant à la *Falstaff* de rencontres étranges avec le formidable fugato du *Cavalier à la Rose*, réhabilitait quelque peu le « métier » consommé de l'auteur.

JEAN MARNOLD.

PUBLICATIONS D'ART

F. Gilles de la Tonrette : *L'Orient et les Peintres de Venise*, Champion. — Henry Lapauze : *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Plon. — Ambroise Vollard : *Paul Cézanne*, Grès. — Pierre Reverdy : *Pablo Picasso*, « Nouvelle Revue Française ». — François Fosca : *Maurice Denis*, « Nouvelle Revue Française ». — Tristan Klingsor : *Joseph Bernard*, « Nouvelle Revue Française ». — Mémento.

Sans suivre certains nationalistes qui voudraient fermer les frontières de leur patrie aux idées, aux sentiments du dehors, beaucoup de bons esprits estiment qu'en pénétrant dans un pays, l'influence d'un art étranger trouble l'art national dans son développement. Ils déplorent le mouvement de la Renaissance, qui a imposé aux peintres de France l'imitation des modèles italiens et rendent le romantisme anglais ou allemand responsable des écarts de la pensée française au XIX^e siècle.

Leur opinion se justifie par de nombreux exemples. Et pourtant on n'imagine guère un art qui évolue sans contact avec l'extérieur. Les artistes, les poètes d'une cité ou d'une province manquent du stimulant de l'émulation, de ces éléments de comparaison qui poussent à chercher davantage et à se satisfaire moins aisément, enfin de ces surprises fécondes que provoque la connaissance d'œuvres nées d'une conception, d'une manière de sentir différentes. Au surplus, l'histoire de l'art, comme de la littérature, est tellement liée aux grands faits historiques qu'un art local échapperait difficilement à l'action du dehors. Particulièrement après une période où les cités, les peuples se sont affrontés, où les sensibilités ont été violemment remuées par les événements, une curiosité s'éveille dans les intelligences qui sont toutes prêtes à accueillir des idées étrangères.

Les peintres italiens, surtout jusqu'au début du XIV^e siècle, ont imité l'art byzantin, dont l'influence a été plus durable à Venise que dans le reste de l'Italie. La ville même, avec Saint-Marc dont