

salissez votre présent en compromettant votre avenir. Je ne vous parle pas de la douleur dont mon cœur est pénétré, vous avez trop prouvé que votre cœur n'est pas accessible à ces sentiments.

Votre père,

NAPOLÉON.

Le testament, daté du 25 décembre 1889, contient notamment ces deux phrases :

J'institue Louis, mon fils cadet, mon légataire universel. Ma fille Lætitia a touché, lors de son mariage avec le duc d'Aoste, ce que je pouvais lui donner.

Je ne laisse rien à Victor, mon fils aîné. C'est un traître et un rebelle. Sa mauvaise conduite me cause une grande douleur et un profond mécontentement. Je ne veux pas qu'il assiste à mes obsèques.

Mais on eut soin de ne l'ouvrir qu'après les obsèques, qui eurent lieu le 30 mars 1891.

P.-P. P.

MUSIQUE

Opéra : première représentation d'*Un Jardin sur l'Oronte*, drame lyrique en quatre actes et huit tableaux, tiré du roman de Maurice Barrès par M. Franc-Nohain; musique de M. Alfred Bachelet. — Premières auditions du *Concertstück* de M. Tibor Harsanyi, de la *Suite Symphonique* de M. Jacques Ibert, et de *Croquis de Théâtre* de Mlle Jeanne Leleu. — L'orgue électronique de MM. Coupleux et Givelet.

Porter à la scène le sujet d'un roman est toujours une entreprise périlleuse : l'expérience montre que les résultats en sont bien rarement bons. Mais, contrairement à la règle, il arrive parfois qu'ils soient excellents, et c'est le cas d'**Un Jardin sur l'Oronte**, le roman de Maurice Barrès dont M. Franc-Nohain a tiré le drame lyrique représenté récemment à l'Opéra. Je dirai tout de suite que M. Alfred Bachelet s'est montré tout aussi fidèle interprète de la pensée de Barrès que son collaborateur et qu'il nous a donné une partition pareillement digne de louanges.

Barrès eut lui-même l'idée du bel opéra que son livre pouvait offrir. Ainsi Flaubert, autrefois, pensa-t-il de *Salammbô* et songea-t-il à Berlioz (que Reyer, hélas! devança). Certains sujets, certaines situations appellent, pour ainsi dire, un commentaire, un complément musical, et leur poésie semble

génératrice d'harmonies. Mais lorsqu'on a devant soi un roman aussi achevé, d'un équilibre aussi parfait et d'une ordonnance aussi plaisante qu'un *Jardin sur l'Oronte*, on doit se sentir bien timide au moment d'y porter la main. Une œuvre se suffit qui est un chef-d'œuvre, et on imagine mal qu'il soit possible, sans l'amoindrir, de lui donner une autre forme. On imagine aussi qu'il fallut à M. Franc-Nohain les encouragements de Barrès lui-même pour le décider à se mettre à la besogne; mais l'étonnante réussite devait justifier l'entreprise. Modestement, M. Franc-Nohain a dit de son livret qu'il était un *puzzle*, une mosaïque composée patiemment de phrases empruntées au livre. Pourtant ce respect littéral du texte n'eût point suffi. Il fallait autre chose et qui est proprement de M. Franc-Nohain : il fallait recréer en quelque sorte l'œuvre, adapter les situations du roman aux nécessités du théâtre, ramasser les explications psychologiques, suggérer les descriptions développées tout à l'aise par le romancier, faire du dialogue où il n'y en avait point, condenser sans alourdir. Et cette perpétuelle reprise en sous-œuvre était gênée plutôt que facilitée par la perfection même du livre. Comment se montrer à la fois audacieux et timide? Les hardiesses de M. Franc-Nohain ont été respectueuses, et guidées par son tact, par sa délicatesse. Il a fait œuvre de poète — un poète qui possède toute l'habileté du dramaturge. Il a su garder toute la saveur, toute la profondeur et tout le parfum du beau conte, laisser au mythe sa grandeur, à la prose barrésienne son rythme et ses cadences. Et la musique ajoute encore une grâce à ces mérites si rares du livret.

Quel fut le dessein de Barrès en écrivant *Un Jardin sur l'Oronte*? On lui fit querelle de son romantisme. On lui reprocha ces enchantements, ces senteurs capiteuses et cette volupté qui sont bien ceux d'une terre où meurt et renaît Adonis. Certains de ses amis catholiques parlèrent même de « l'irrévérence » de son roman. Il répliqua : « Dans ce *Jardin sur l'Oronte*, je ne prétends pas plus mener le bon combat « catholique et chrétien » que Racine dans ses tragédies, Fénelon dans son *Télémaque* ou Le Tasse dans sa *Jérusalem...* » Au vrai, il ne voulait que « prendre son concert dans un jardin » et faire une œuvre d'art. On songe un peu

au Chateaubriand du *Dernier des Abencérages* devant le *Jardin sur l'Oronte*, et ce n'est point seulement la magie de la langue qui ramène en notre esprit l'image de René. L'émoi de certains catholiques eut moins pour raisons la noblesse de l'Emir, la douceur et la charité d'Isabelle-la-Savante, la facilité avec laquelle les croisés épousent (comme le Huron) les « dames sarrazinoises », que ce qu'ils prirent pour l'« apologie du désordre, de la splendeur et de la fièvre ». C'est de son « objectivisme » qu'on fit grief à Barrès. A quoi l'abbé Bremond, fort justement, répondit :

En vérité, le *Jardin* n'est pas un roman, pas même une nouvelle, un rien, un rêve, une fantaisie en marge du *Roland furieux*. Le chevalier n'a pas beaucoup plus de densité que la fumée d'une cigarette. Ces dames ne pèsent pas davantage. Une herbe n'aurait pas porté l'empreinte de leurs pas. À quoi bon tant de pudiques mouchoirs tendus pour nous les cacher? Eh! qui songeait à les regarder, j'entends des mêmes yeux que les vieillards dans le jardin de Suzanne? Il y a bien là quelque volupté, sans doute, mais musicale et presque toute spirituelle...

Musicale, certes, et qui devati fatalement tenter un musicien.

Ce fut Barrès lui-même, comme il avait choisi son librettiste, qui désigna M. Alfred Bachelet pour son musicien, au lendemain du soir où l'Opéra-Comique donna *Quand la Cloche sonnera*. Oh! il y a loin du drame brutal, rapide, hallucinant comme une page d'Edgar Poe, au beau conte chatoyant comme une enluminure arabe. Et pourtant les amours de dame Oriante et de sire Guillaume se pourraient résumer elles aussi en ces trois mots barrésiens : du sang, de la volupté et de la mort — comme aussi *Scemo*. Et pourtant M. Alfred Bachelet a su donner à chacun des épisodes, voluptueux, dramatique et sanglant, sa juste couleur, son juste accent.

Résumons-les. Le comte de Tripoli a chargé le sire Guillaume de porter à l'émir de Qalaat une offre de trêve. Et sire Guillaume, par sa franchise et sa courtoisie, a séduit le seigneur musulman. L'émir voudrait garder près de lui cet aimable chrétien. Il lui fait entendre, une nuit baignée de

clair de lune et parfumée des senteurs des roses, la voix de la sultane Oriante; il lui permet même d'apercevoir les traits de la princesse — comme font les hommes d'Occident, qui se réjouissent à regarder passer sur de jeunes visages les mêmes sentiments qui les troublent au récit des histoires d'amour et de mort. Et il lui donne Isabelle-la-Savante; mais Isabelle ne fait qu'aviver le désir de Guillaume pour Oriante. A quelque temps de là, aux heures douces du soir, tandis que le jardin sur l'Oronte est devenu un paradis de filles dansant sur les pelouses, Guillaume devise avec les dames musulmanes et fait sa cour à la sultane Oriante. Isabelle, par jeu, coud l'ombre du croisé à l'écharpe de la princesse sarrazinoise. Et tandis que le vent mêle les couleurs, les parfums, les rires et les musiques, soudain retentissent les cris des gens de Qalaat, les « you-you » des femmes, le bruit des pas des guerriers : les chrétiens viennent d'attaquer Qalaat par surprise. Oriante soupçonne Guillaume de trahison. Mais vite le chevalier se justifie : les gens qui investissent la ville ne sont point ceux du comte de Tripoli, mais ceux du prince d'Antioche, avec qui, malgré les conseils de son ami franc, l'émir a négligé de traiter. Et voici que des archers ramènent le corps de l'émir, percé de traits, alors qu'il courait à l'ennemi. Guillaume va-t-il abandonner Oriante à l'heure du péril? Il prend le commandement de Qalaat et trouve sa récompense dans les bras de la sultane.

Une énorme pierre, détachée de la montagne, a écrasé l'aqueduc souterrain qui conduisait à la citadelle les eaux du torrent. Les citernes tarissent. Sous les remparts, le prince d'Antioche crie : « Vous allez périr par la soif, la gorge sèche, la langue pendante, le visage noir; c'est le délire et c'est la mort. Livrez la ville, vos trésors et vos femmes, et allez-vous-en librement. » Sur le donjon, Oriante agite son écharpe; et dans un panier qu'elle fait descendre au bout d'une corde, elle envoie au prince d'Antioche ce billet : « Ce n'est plus qu'une affaire d'heures. La forteresse est à votre merci. Quand vous y serez entré, courez en hâte à la chambre du trésor, au sérail, dans le donjon, frappez huit coups à sa porte de fer, huit coups divisés en deux groupes de quatre. Une femme y sera enfermée, celle qui, dans l'om-

bre ce même soir, vous a salué et appelé de son écharpe. Elle vous ouvrira, et vous remettra, à vous seul, Chevalier du Christ, sa vie et les richesses de Qalaat. »

Et Guillaume est avec Isabelle et Oriante dans la chambre du trésor. Déjà, son écuyer est parti, emmenant deux chevaux, les meilleurs, qui attendent au troisième gué de l'Oronte. Il est temps de fuir : tandis qu'il feindra une sortie sur les Chrétiens, qu'Isabelle et Oriante, chargées de leurs plus précieux bijoux, suivent le serviteur qui les conduira jusqu'au gué de l'Oronte, où sire Guillaume les rejoindra. Mais Oriante résiste avant que de céder aux supplications unies de Guillaume et d'Isabelle. Enfin, elle promet et Guillaume part. Mais, à peine seule avec sa suivante, au lieu de fuir, la Princesse se pare de son diadème et attend les huit coups que le prince d'Antioche, bientôt, vient frapper à la porte de fer, — cependant que sire Guillaume, au troisième gué de l'Oronte, appelant en vain Oriante, songe au premier aveu de la Sultane : « Je ne saurais pas plus me passer de ma puissance que de ton amour ! » — et n'entend que le murmure des eaux répondre à ses appels désespérés.

Six mois plus tard, sur les pelouses et sous les vergers de l'Oronte, la foule attend la procession que les chrétiens ont organisée pour célébrer leur victoire. Dans la foule erre Guillaume, sous les habits loqueteux d'un pauvre musulman. Les chevaliers et leurs épouses sarrazinoises — qui, maintenant portent au col une croix d'or — festoient à la mode franque. La procession enfin gagne l'église. Et Guillaume voit paraître Oriante, appuyant sa main au poing du prince d'Antioche. Les deux amants se sont reconnus. Oriante défaille et le prince l'emporte, tandis que Guillaume, désespéré, s'effondre. Quand il reprend conscience, Isabelle et Oriante sont penchées sur lui : « Je ne puis, lui dit la Sultane, ni te sacrifier, ni renoncer aux jardins de l'Oronte où je suis née pour être reine ! » Il réclame la preuve de cet amour qu'elle prétend garder aussi grand, aussi fort. Il paraîtra devant les chevaliers chrétiens, leur expliquera qu'il a été enchanté par un sortilège — et Oriante avec lui périra, ou avec lui sera heureuse.

Et il se confesse à l'évêque. Absous, il se nomme au prince

qui l'invite — ignorant la vérité — à reprendre sa place parmi les chevaliers pour assister aux jeux et aux danses des princesses converties. Le prince le présente à Oriante — et, comme naguère l'émir — il la prie de chanter en l'honneur du nouveau venu. Et après qu'elle a chanté, le prince, pour mieux persuader son hôte des mérites de cette perfection, conte comment Oriante lui fit passer un message et livra la chambre du trésor. Sire Guillaume ne peut contenir sa fureur : « Fille au sang de vipère, gémit-il, il ne me reste plus qu'à mourir ! Ainsi, messire, votre belle conquête fut le fruit d'un accord de votre lâcheté avec la trahison d'une femme païenne ! » Dix épées le frappent ; on l'entraîne hors de la salle, et on le pend à un anneau, dans une écurie. Isabelle et Oriante le viennent retrouver, et tandis qu'Oriante se hausse jusqu'à l'oreille du moribond pour lui dire encore son amour, mêlé à son besoin de dominer, Isabelle se couche aux pieds de Guillaume et, de toutes ses forces tendues, essaie de soulager la douleur de l'agonisant qui pardonne à Oriante, mais demande que ce soit Isabelle qui lui tienne la main et lui ferme les yeux.

§

Dès la première scène, quand l'émir et sire Guillaume devisent, le chevalier chrétien conte au prince sarrazin « le merveilleux enchantement de Tristan et d'Iseult la reine ». M. Alfred Bachelet est de ceux qui, tout en s'affranchissant d'une tutelle trop étroite, ont retenu et assimilé de la technique wagnérienne ce qui convenait au génie français. Son *leitmotivisme* est ingénieux et souple ; sa construction solide, sur un plan clair, bien développé. Et puis, le choix des thèmes conducteurs, qu'il s'agisse de caractériser les personnages ou l'enchantement des jardins, est particulièrement heureux. Il y a, dans cet ouvrage, une noblesse naturelle et une distinction tout à fait dignes du sujet.

L'instrumentation est colorée, mais sobrement. Il n'y a point abus des effets, et ceux-ci n'en paraissent que plus saisissants, tel par exemple le tableau du gué sur l'Oronte, courte symphonie d'un pathétique puissant. Mais jamais l'or-

chestre au cours des scènes chantées ne vient s'interposer comme un écran sonore entre la scène et la salle.

M. Bachelet a très largement utilisé le folklore oriental et la musique du moyen âge, mais il s'est gardé de donner à son ouvrage un caractère de pastiche archéologique. Il a emprunté les couleurs, les formes dont il avait besoin, mais pour les employer en musicien de son temps. Ainsi sa partition offre-t-elle l'attrait tout spécial d'une originalité rare. Cette sorte d'assimilation des modes exotiques et anciens n'allait point sans un double danger : le premier était la monotonie. M. Bachelet a trouvé en lui-même, dans la variété de son inspiration, le remède efficace. Mais le second péril ne se pouvait éviter de même, car il tient à la nature propre de cette musique, dont la ligne mélodique — qu'il s'agisse soit des motifs orientaux soit des thèmes venus ou bien imités du moyen-âge chrétien, — est fleurie d'ornements semblables aux neumes grégoriens. Ces constantes arabesques vocales allongent les paroles d'un texte où la piété barrésienne de M. Franc-Nohain avait tenté déjà de faire entrer tout le roman. Le grand défaut — le seul défaut — de cette belle œuvre est sa longueur. Il y a d'illustres précédents, et Berlioz aussi voulut faire tenir dans le livret des *Troyens* tant et tant d'*Enéide* qu'il faut aujourd'hui se résigner à ne jouer que les deux tiers de son ouvrage. La difficulté est de couper dans une partition qui est ciselée comme une pièce d'orfèvrerie sans défauts : on n'aperçoit point les points où pourront porter les sutures. Pourtant, au moment où j'écris, M. Alfred Bachelet a dû déjà le faire et je ne doute pas qu'ainsi allégée, sa partition ne trouve auprès du public tout le succès que doivent lui faire les musiciens. Ceux-ci se sont délectés tant à la lecture qu'à l'audition du *Jardin sur l'Oronte*. L'érudition de M. Alfred Bachelet est profonde, mais elle est aimable. Ça et là, une note en bas de page nous avertit que le chant d'Oriente : « L'injuste amant... » (à l'avant-dernier tableau) est écrit dans l'ancien mode arabe *Sikah* — qui, si j'en juge par la partition, emploie une gamme où les demi-tons sont entre les premier et deuxième, et entre les sixième et septième degrés — que l'adieu d'Oriente à Guillaume mort est dans le mode *Moh'ayar* dont les inter-

valles sont d'un ton entre le premier et le deuxième degré, d'un demi-ton entre le deuxième et le troisième, d'un demi-ton entre le troisième et le quatrième, d'un ton et demi entre le quatrième et le cinquième, d'un demi-ton entre le cinquième et le sixième, d'un ton et demi entre le sixième et le septième et enfin d'un demi-ton entre le septième et le huitième.

Le ballet, d'un archaïsme charmant, est composé de danses anciennes, *pastourelle* campagnarde, *carole* gracieuse, « courtoise » et mélancolique, qu'exécutaient dames et demoiselles sans que les hommes y prissent part, *estampie*, dont le nom vient de *l'estampida* provençale, chanson dansée, aux rythmes martelés, à trois temps, *tresque* allègre et fière, où danseurs et danseuses font la chaîne, sur une mesure à deux temps, et enfin *gigue* frénétique, exécutée d'abord par un seul homme, puis se propageant comme par irrésistible contagion à toute l'assistance. Et toutes ces musiques, exécutées par des instruments anciens (ou du moins qui sonnent tels que ceux d'autrefois), sont bien plutôt des résurrections que des pastiches. Elles n'ont rien des travaux compassés et froids, mais il semble que, par un miracle, leur auteur ait retrouvé l'inspiration même des vieux maîtres oubliés et qu'elle lui ait dicté ces pages de son œuvre. Pourtant, quand il lui semble utile, il ne s'interdit pas les citations : l'hymne « O Sainte Vierge Marie », chantée pendant la procession du troisième acte, est une des mélodies syriennes du VII^e siècle recueillies par Dom Jeannin, et qui se chantent encore aujourd'hui à certaines fêtes. Une chanson des croisades apporte aussi une touche d'archaïsme. Mais ce sont là allusions discrètes, et c'est l'atmosphère musicale même de l'œuvre qui, autant que les costumes et l'action, nous transporte au temps où les compagnons de Godefroid bâtirent sur les rives de l'Oronte ces forteresses franques dont les rudes vestiges nous étonnent encore — mais éprouvèrent, sans que leur foi les en gardât toujours, l'enchantelement de la terre d'Asie et des dames sarrazinoises...

§

Un théâtre s'honore qui monte un tel ouvrage dans les conditions où l'Opéra nous l'a donné : les décors et les costumes de M. René Piot sont, eux aussi, un enchantement. Ils ont ce rare mérite de se présenter constamment comme un commentaire visuel de la musique et de l'action dramatique. Ils sont en parfait accord non seulement avec la lettre du texte, mais avec la poésie dont ce texte est chargé. Je ne sais rien de plus heureux que les bleus et les ors assourdis du premier tableau, que les rouges de la chambre du trésor, ou ceux de la grande salle où se déroule le ballet, si ce n'est le riant verger de l'Oronte, avec ses arbres peuplés de grands oiseaux, ou si ce n'est encore le troisième gué de l'Oronte, avec la morne désolation des rives fuyant jusqu'à l'horizon sans espoir. Ces maquettes sont d'un poète et qui sait vêtir son rêve d'une forme réelle sans l'alourdir.

L'interprétation est, elle aussi, de choix. Mme Suzanne Balguerie tient le rôle d'Oriante. Il est d'une difficulté terrible et que révèle une simple lecture de la partition. La cantatrice se joue magnifiquement de ces embûches et montre autant de vaillance vocale que d'intelligence scénique. Mlle Marisa Ferrer est bien, par sa voix, par son jeu, par sa grâce, l'Isabelle savante et charmante que voulut Barrès. Du côté des hommes, l'œuvre nouvelle est non moins bien interprétée. M. José de Trévi, par sa création du rôle de Guillaume, a donné raison à ceux qui attendaient beaucoup de lui : il est un des meilleurs ténors de ce temps ; sa fougue, son élan, servis par une voix superbe, se dépensent généreusement et toujours intelligemment. Son succès personnel, qui a été des plus vifs, est parfaitement mérité. On en peut dire autant de MM. Martial Singher et Endrèze, qui, le premier dans le rôle de l'Emir, le second dans celui du prince d'Antioche, ont montré leurs brillantes qualités de chanteurs et d'acteurs. Enfin, il faut citer encore Mlles Mahé et Ricquier, sultanes harmonieuses, et MM. Narçon, Luccioni et Etcheverry. Les chœurs et la mise en scène font honneur à M. Pierre Chéreau. Mlles Binois, Didion, Simoni et Bonnet ont dansé fort joliment le ballet médiéval, réglé par M. Staats. Quant à l'or-

chestre, il a été conduit par M. Philippe Gaubert avec une autorité et une netteté, un souci des nuances, qui, malgré la longueur de la partition, n'ont jamais faibli et sont dignes des plus vifs éloges.

Mais dans ce palmarès, n'y aurait-il pas beaucoup d'injustice à ne point nommer M. Jacques Rouché? Voici un ouvrage d'une richesse musicale hors de pair, et qui, grâce à M. Rouché, nous a été donné dans des conditions qui font honneur à l'art français. Et l'on vient précisément de réduire de 400.000 francs la subvention de l'Opéra...

§

Le **Concertstück de M. Tibor Harsanyi** a été donné en première audition à l'Orchestre Symphonique de Paris, que conduisait ce dimanche-là M. Monteux. En juin, déjà, je signalais ici même le *Concertino* du jeune compositeur hongrois, et je disais son rare mérite. Le *Concertstück* pour piano et orchestre (dont il tint lui-même la partie de piano avec l'autorité d'un virtuose) a confirmé l'excellent renom que ses précédentes œuvres — et notamment la *Suite*, puis l'*Ouverture Symphonique* données chez Straram il y a deux ans, lui ont acquis déjà. Le *Concertstück*, adroitement construit, sans développements inutiles, est d'aspect un peu sévère, malgré la vivacité du second mouvement, un *Allegro vivace*, qui s'enchaîne au *lento* du début et, d'ailleurs, conclut l'ouvrage assez court, mais bien proportionné, élégant sans recherche et d'une belle tenue.

Aux Concerts Padeloup, M. Rhené-Baton mit au programme une **Suite Symphonique** de M. Jacques Ibert. Les morceaux qui la composent viennent de la musique de scène écrite pour le *Donogoo* de M. Jules Romains, joué la saison dernière au Théâtre Pigalle. Au concert, exécutées d'ailleurs avec beaucoup de soin, ces images sonores de la vie moderne ont pris une valeur que le théâtre ne laissait point soupçonner, les yeux étant distraits et l'esprit occupé par le drame. La musique de M. Jacques Ibert se suffit. Elle évoque curieusement, comme on le pouvait attendre du compositeur des *Escapes*, aussi bien le voyage en métro que le voyage à bord du transatlantique, aussi bien la fête mondaine au restaurant

de luxe que la fête populaire à la foire de Neuilly. Tout cela est d'un art chatoyant et raffiné. Quelques enragés ont sifflé cette fête foraine — les fils ou les frères cadets, sans doute, des spectateurs de l'Opéra qui, en 1882, sifflèrent *Namouna*. Toute œuvre originale doit évidemment provoquer la protestation des tardigrades, incapables de la comprendre.

M. Gabriel Pierné a quitté l'Orchestre Colonne qui est maintenant sous la baguette de M. Paul Paray. S'il était une consolation souhaitée par les innombrables et fidèles amis du maître qui reste le président d'honneur de l'Association des Concerts, c'était bien de voir M. Paul Paray prendre sa suite. Et précisément l'occasion a été promptement donnée à tous de marquer leurs sentiments, puisqu'au programme, M. Paray tint à inscrire le *Divertissement*, ouvrage de son prédécesseur, dont j'ai rendu compte en sa nouveauté. L'occasion est bonne de redire qu'il est simplement délicieux et qu'il appartient à la même veine que *Cydalise*, déjà classique.

C'est M. Paul Paray qui a conduit les **Croquis de théâtre**, de Mlle Jeanne Leleu. Cette suite porte pour sous-titre : « Notes pour un ballet ». On souhaite en effet réentendre cette délicieuse musique au théâtre, et voir sur la scène les personnages dont elle commente avec tant de fine ironie et tant de légère tendresse les gestes traditionnels. Le roi s'avance le premier, comme Agamémnon, mais sur une marche qui rappelle Chabrier et non point Offenbach. Et, en effet, c'est bien à celle de Chabrier que s'apparente la musique de Mlle Jeanne Leleu : elle a, comme le maître du *Roi malgré lui*, le don si rare de l'humour, joint aux qualités les plus solides, à la connaissance approfondie de toutes les ressources de l'orchestre, et puis une distinction naturelle qui, jusque dans la farce, préserve de toute vulgarité. Et puis aussi dans la « danse de la jeune fille » et dans la « déclaration galante » du roi, il y a bien de la malice féminine. Il y a encore de l'audace, beaucoup d'audace dans la « pantomime du Père noble », où les frottements de seconde mineure marquent sans doute le désaccord entre le barbon et sa fille. Tout cela est d'une grande finesse, d'une qualité très moderne et très française. Oui, espérons voir un jour prochain les personnages de Mlle Leleu danser pour tout de bon sur une

scène de théâtre. L'Opéra, par intérêt bien entendu autant que par esprit de tradition (Mlle Leleu eut naguère le premier Grand Prix de Rome) se devrait de les accueillir.

§

Je me proposais en écrivant le sommaire de cette chronique, de parler de l'orgue électronique que MM. Coupleux et Givelet ont construit pour le « Poste Parisien ». Mais il me faut attendre une quinzaine moins chargée et me borner aujourd'hui à constater le vif succès que cet instrument nouveau vient d'obtenir près des musiciens.

RENÉ DUMESNIL.

ART

Le Salon d'Automne : les Rétrospectives, la Peinture, la Sculpture.

Les **Rétrospectives**, outre qu'elles sont un pieux hommage aux camarades disparus, rattachent la production courante à l'effort tenté depuis de longues années par des artistes dont les buts ne sont point très différents, au cours de la présente période d'art. Exceller dans son métier et fortifier sa personnalité, l'accuser, rendre son tableau aussi lisible que la signature, tel a été le souci de la plupart des maîtres du Salon d'Automne. L'individualisme y a toujours régné. C'est un éloge. Le pire malheur de l'art plastique serait d'être grégaire. Cette individualité, l'artiste doit la dégager de lui-même. Bien des voies sont bonnes, sauf celle de la déformation arbitraire ou de la géométrisation excessive. Quelques peintres, engagés dans la mauvaise route, ne font que médiocre figure parmi les salles de ce Salon, d'autant que, par réaction contre l'impressionnisme, ils ont assombri leurs palettes et présentent au public des surfaces rugueuses et grises. Mais les belles salles où figurent les fervents de la bonne tradition, de l'étude de la lumière et de la ligne dans la sobriété, s'épanouissent en œuvres remarquables.

C'était au plus haut point une fervente de la lumière que Jacqueline Marval. Elle en choisissait les heures parmi les plus tendres, les plus irisées, les plus chatoyantes. Elle donnait à tous ses panneaux un caractère de fête. Elle plaçait