

nait au grand orgue ; derrière « un amoncellement de lilas et de roses » étaient portées les décorations du défunt ; le cortège, détourné de sa voie directe, passait devant les théâtres, et aussi devant les cafés célèbres où s'accomplissait le rite quotidien du « déjeuner de Jacques » ; au cimetière, l'émotion coupait la parole à Sardou, et les mânes d'Offenbach devaient se contenter de deux discours. Le lendemain, on apprenait par les journaux qu'à Londres, les acteurs de l'Alhambra avaient joué la *Fille du Tambour-Major*, un crêpe au bras. Tous les gens naïfs qui jugent du mérite d'un homme d'après la beauté de son enterrement pouvaient croire que la France avait perdu l'une de ses gloires. Le dernier mot d'une équitable oraison funèbre eût été cette phrase d'Ernest Reyer, écrite en 1864 et encore aujourd'hui parfaitement valable : « A ceux qui refusent toute espèce de valeur à M. Jacques Offenbach, d'autres répondent qu'il est un des premiers musiciens de son époque. Cette exagération, qui se fait si souvent remarquer dans les jugements portés par la majorité du public sur les compositeurs et sur leurs œuvres, est un des signes les plus évidents de son manque absolu d'éducation musicale » (1).

Michel BRENET.

---

## Les idées et les faits

---

**E**n ouvrant ici cette rubrique, l'on se propose non point tant de réaliser une « Revue des Revues » documentaire que de noter au passage ce qu'on aura trouvé de plus symptomatique, au point de vue des opinions et des tendances, parmi les articles du moment ; parfois aussi — mais peut-on répondre de le faire avec justesse ? — ce qui n'est point écrit, ce qui ne fait qu'« être dans l'air », ou résulte aussi bien du choc d'opinions opposées que du rapprochement d'opinions concordantes.

Car il est difficile, il est même impossible de lire soit une série d'articles sur un même sujet — par exemple, sur une œuvre nouvelle — soit une suite d'articles d'un même auteur sans avoir conscience qu'il s'en dégage une sorte de morale générale, d'ordre parfois assez imprévu. Mais parfois cette morale reste un peu confuse, on en devine l'existence latente plutôt qu'on ne la perçoit elle-même. Ainsi, les mouvements provoqués par l'apparition au concert de la plus récente œuvre orchestrale de M. Debussy, comportent à n'en pas douter, un enseignement, sinon sur cette œuvre elle-même, du moins sur un certain état d'esprit régnant. Je ne veux bien sûr pas parler de ceux qui, n'ayant point aimé *Iberia*, le disent tout uniment, en expliquant pourquoi — comme le fit ici Jean d'Udine : ni de notre excellent confrère Adolphe Jullien qui, d'avoir lu sur son programme, « Vive le mal » au lieu de « Vive le mai ! » retrouve M. Debussy « tout entier » dans le fait d'accoler aux *Rondes de printemps* une « épigraphe aussi découragée ». Non : je pense à ceux qui naguère louaient avec quelque ostentation, et lâchent aujourd'hui comme un seul homme ; je pense encore à ceux qui ayant à parler d'une œuvre de M. Debussy, semblent n'avoir rien de plus pressé que de faire intervenir le nom de quelque autre musicien, soit pour l'exalter aux dépens de l'auteur de la

---

(1) REYER, *Notes de musique*, p. 109. — Ajoutons encore que le premier feuillet de garde du tome IV de cet exemplaire de Jahn a servi à l'éditeur Gaspar Bock pour inscrire au crayon, le 29 juin 1860, quelques recommandations à Offenbach : « N'oubliez pas votre éditeur quand vous conclurez de nouveaux contrats. Ayez soin de faire inscrire au titre des partitions : propriété pour toute l'Allemagne, Bote et G. Bock, à Berlin. — Envoyez-moi au plus vite les partitions avec le livret. — Partitions : *Rose de Saint-Flour*, *Bonne d'enfant*, *Vent du soir*, *Bataclan*, etc. ». Ce memorandum, en langue allemande, écrit d'une pointe très fine, est en partie effacé.

nouvelle *Iberia*, soit au contraire pour le prendre à partie. Hé bien, la morale de tout cela reste assez trouble, assez difficile à percevoir nettement. La première impression qu'on a est qu'il n'y a là que rivalités mesquines et attaques adroitement calculées; et naturellement, on regrette beaucoup d'arriver à une pareille conclusion : l'on se prend à détester les petites chapelles et les coteries, leurs mots d'ordre et leurs tactiques. Mais qu'on réfléchisse un peu profondément, qu'on se rappelle des articles récemment parus sur d'autres sujets et les indications qu'on y peut trouver : l'on se persuadera vite que la question est en réalité autrement large et autrement grave, qu'il s'agit, somme toute, d'une lutte d'idées bien plus que d'une querelle de partis sur le terrain quasi-personnel. Le vrai grelot fut attaché, autant qu'il m'en souvient, d'une manière tout épisodique, dans un simple compte rendu de concert, il y a quelques années : l'auteur, dont le nom importe peu en l'occurrence, y faisait la remarque que la musique française moderne se divise en deux grands courants — ce qui est une vérité élémentaire — et que de ces courants l'un se distingue par la recherche du concret, l'autre, au contraire par celle de l'abstrait.

La définition, à l'époque, fut peu remarquée. Je me la rappelais il n'y a pas bien longtemps, en lisant les comptes rendus d'une œuvre nouvelle qui est bien à l'antipode de l'idéal de M. Debussy, *La Forêt* de M. Augustin Savard. On ne saurait considérer comme une coïncidence simplement fortuite le fait que, parlant de cette « féerie lyrique », plusieurs critiques aient expressément relevé la tendance du compositeur « vers l'abstrait et le général plutôt que vers le concret et le particulier », les uns trouvant que « cet art essentiellement intellectuel n'en est pas pour cela moins émouvant », les autres que « cette musique insuffisamment sentie, un peu conventionnelle et abstraite, laisse à la forêt, aux personnages qui y apparaissent, leur caractère de simples entités ».

Le cas n'est point unique. Aujourd'hui, sitôt qu'à propos d'une œuvre contemporaine le commentaire se fait serré et les idées se précisent, on voit apparaître le même conflit primordial. C'est M. Gédalge, qui, comme devise à sa *III<sup>e</sup> Symphonie* récemment exécutée, met la phrase typique « ni littérature ni peinture » ; c'est M. Calvocoressi qui, dans le *Correspondant*, s'efforce de définir la position de Chopin, qui n'en peut mais, par rapport au procès « des deux esthétiques incompatibles, contradictoires même, qui départagent notre monde artistique », et appelle tour à tour à la rescousse, comme témoins, Vincent d'Indy et Louis Laloy, Déodat de Séverac, Edmond Goblou et Maurice Ravel. C'est encore M. Ecorcheville, qui nous affirme que « la mentalité française, depuis qu'elle réfléchit, cherche des prétextes contre la musique, dont l'histoire, dans notre pays est celle d'une perpétuelle dérobade devant l'émoi sonore » — ceci, à propos du nouveau livre de M. Laloy sur Claude Debussy — et conclut que la lutte livrée actuellement sur le terrain musical « est un des spectacles les plus passionnants de notre époque ».

Voilà bien la morale de l'histoire : pour la critique l'idéal, sans doute, serait de s'avoir s'abstraire de tout ce qu'une pareille lutte comporte de trop directement passionné. Mais c'est un idéal parfaitement utopique. Ce que nous voyons autour de nous c'est, bien plutôt qu'une querelle de personnes ou de mots, un conflit de tendances où l'orientation tout entière, où l'esprit même de la musique française sont en jeu, et où tous les partisans, en fin de compte, sont de très bonne foi. On peut discuter le choix des armes ; mais il faut bien reconnaître que ce qu'on prend pour de la partialité indique une conviction, une méthode, une pensée directrice. Dans ces conditions-là, une critique impartiale risquerait d'être de toutes la plus froide et la plus vaine.

Gardons-nous, du reste, de prétendre définir la critique telle qu'elle devrait être. Je sais bien que le sujet s'avère aussi tentant pour quiconque a exercé la fonction du juge d'art que pour ceux qui, ne l'ayant jamais abordée, s'imaginent posséder le secret d'éviter les erreurs de ceux qui l'exercent. En a-t-on pu lire, depuis quelques années, des études sur la critique, et des conseils aux critiques, et des critiques des critiques ! Le dernier numéro de notre sympathique confrère le *S. J. M.* contient un essai, bref et sévère, de M. Lionel Dauriac, sur cette épineuse question. M. Dauriac voudrait qu'en matière de critique, « il y ait des jugements à travers lesquels celui qui ne s'y connaît

pas puisse se rendre compte ou des caractères de l'œuvre, ou du genre d'émotion qu'elle peut exciter ». Jusqu'ici, rien de plus simple ni de plus vrai. Mais « notre critique musicale est généralement insignifiante au regard de ceux qui ne savent pas écouter la musique : elle n'apprend rien. Quant à ceux qui savent ou croient savoir écouter, tantôt elle les irrite, tantôt elle les déconcerte, tantôt elle les ennue... tout compte fait, le critique ne se trouve avoir écrit que pour lui seul ». Diable, diable, voilà qui est assez pessimiste. Et les causes de ce mal sont : d'abord, les « digressions » ; la difficulté de décrire une œuvre musicale ; enfin les différences éventuelles entre l'opinion du critique et celle du public. M. Dauriac semble très partisan du système qui consiste à « raconter » l'œuvre, avec citations à l'appui. D'autres préféreront la critique d'impressions et d'idées générales, la critique esthétique proprement dite, qui est moins élémentaire et par suite, cela est vrai, moins accessible à la masse des lecteurs demi-avertis. Mais est-il bien sûr que le public « aille au concert pour chercher de l'émotion, et la critique de l'originalité » ; que « lorsque la critique cherche de l'originalité, et, n'en trouvant pas, s'irrite, s'obstine à demander ce qu'on est en droit de ne lui point offrir, elle sort de son rôle » ? Le principal reproche que fait à la critique M. Dauriac, c'est d'être « inhospitalière » : parce que souvent elle s'insurge contre certaines œuvres. Et M. Dauriac de lui opposer l'attitude généralement prise par la critique littéraire : « les Faguet, les Lanson, les Doumic, s'ils avaient à rendre compte d'un drame composé d'une façon classique, le constateraient, mais ne se fâcheraient pas contre le classicisme de l'auteur... D'où vient que M. Pierre Lalo (le distingué critique du *Temps* est pris en l'espèce comme bouc émissaire), ne manque jamais de se fâcher contre un Mascagni ou un Leoncavallo ?... La *Patrie* de Sardou n'est pas non plus du grand art que je sache. La critique du *Temps* a félicité Sardou d'avoir écrit ce drame ». Mon Dieu, outre ceux que cite M. Dauriac, il est peut-être d'autres critiques littéraires dont l'opinion compte ; et sans avoir présents à la mémoire tous les comptes rendus de *Patrie*, je me plais à penser que M. Dauriac n'a retenu qu'un son. Mais il ne me souvient pas d'avoir jamais entendu reprocher à M. Mascagni ni à M. Leoncavallo d'être trop classique, ni même de *prolonger (fût-ce inutilement) l'art de Verdi*. J'imagine que cette attitude hypothétique des Faguet, des Lanson et des Doumic correspondait mieux à celle de la critique musicale devant une œuvre nouvelle de M. Saint-Saëns, par exemple. Et, s'il faut absolument prendre pour modèle la critique littéraire, je ne parviens à découvrir aucune différence de principe ni d'esprit entre tel ou tel article sur les véristes italiens et le célèbre feuilleton de M. Jules Lemaitre sur M. Georges Ohnet.

En vérité peut-on sur d'aussi fragiles bases, échafauder contre notre critique le grave reproche d'être inhospitalière ? Laissons de côté tous les arguments qu'une opinion opposée à celle de M. Dauriac, mais ayant somme toute droit à la même place au soleil, pourrait invoquer à propos de l'attitude de cette critique envers les véristes, et considérons ce qui se passe en France. La critique ne peut pas agir à elle seule : certes quelques enthousiastes peuvent aller chercher au loin de dignes sujets d'études, prôner, dans les rares revues où l'on accueillera leurs travaux, les musiques inconnues des écoles étrangères. Mais c'est un labeur ingrat et de très platonique portée. Soyons d'ailleurs persuadés que s'il en est ainsi, ce n'est point par la faute de ceux qui l'accomplissent ; et qu'à ce point de vue, la situation n'est guère autre dans les pays étrangers.

Si les écoles tchèque, espagnole, scandinave, allemande même sont relativement peu connues ici, ne l'imputons pas aux faiseurs d'articles, mais bien aux donneurs de concerts, à qui la loi du *primum vivere* impose d'ailleurs de ne pas trop violenter les goûts de leur public.

Mais que les œuvres étrangères (des œuvres d'art) soient introduites en France : on ne leur marchandera, on ne leur a marchandé ni curiosité, ni sympathie. Brahms a dans la critique française ses partisans convaincus, de même que Hugo Wolf et que Richard Strauss. C'est à la France que Pierre d'Alheim, en quête de sympathies pour Moussorgski, s'adressa de préférence, et l'événement a montré qu'il n'avait pas tort : on m'assure que depuis le triomphe de *Boris Godounow* à Paris, l'œuvre est d'autant plus appréciée en

Russie. Naguère, l'on vint donner ici des concerts de musique anglaise : l'attitude de la critique fut loin d'être « inhospitalière », et l'on peut tenir pour assuré qu'il en sera de même chaque fois que seront présentés une œuvre ou une école dignes d'être prises en considération.

Le ciel préserve notre critique de cet excès « d'éclectisme » qui n'est en définitive qu'un manque de discernement ; car il serait déplorable que par zèle de se montrer hospitalière, celle-ci le devînt... comme chausson.

L'on m'assure que séduits par les résultats féconds d'une récente polémique sur la question de savoir s'il fallait réorchestrer les symphonies de Beethoven — la voilà bien, a critique hospitalière aux idées ! — un groupe d'amis des beaux-arts se propose de distribuer un peu partout des reproductions, agrandies et recoloriées selon l'esprit et la technique modernes, des *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt, de la *Madone de Dresde*, et de quelques autres anciens chefs-d'œuvre.

KHLUYST.

---

## Le Courrier dramatique

---

**Comédie Française :** *Boubouroche*, pièce en deux actes, de GEORGES COURTELINE.

*Le Peintre exigeant*, comédie en un acte, de TRISTAN BERNARD.

*L'Imprévu*, pièce en deux actes, de VICTOR MARGUERITE.

**Gymnase :** *La Vierge folle*, pièce en quatre actes, de HENRY BATAILLE.

**Renaissance :** *Une Femme passa*, pièce en trois actes de ROMAIN COOLUS.

**Théâtre Antoine :** *1812*, pièce en quatre actes, en vers, de GABRIEL NIGOND.

Tout le monde connaît *Boubouroche*, un chef-d'œuvre, à coup sûr, et le chef-d'œuvre de M. Courteline. C'est l'éternelle histoire de la toute puissance de l'amour aveuglant celui qui est profondément épris. *Boubouroche* est merveilleux d'équilibre. La pièce est classique, par la qualité de la langue, classique encore et surtout par le procédé qui consiste à développer hardiment les caractères et à faire jaillir le comique de la logique même de leur développement. Le secret du rire de Molière n'est pas un autre. On a beaucoup critiqué *Sylvain* dans le rôle de *Boubouroche*. Pour moi, je l'ai admiré sincèrement. Au fantoche mou que nous connaissions, il a donné de l'émotion, quelque chose de douloureux, de presque tragique. Il a « stylisé » grandement. Mme Lara, par contre, est à mon sens trop profonde. L'*Adèle* de la comédie est la vraie petite femme, légère, insouciante, qui trompe par plaisir, étant femme, qui mate, en s'amusant, son colosse. Elle n'est guère la sentimentale fatale qu'incarne Mme Lara. Dans le drame du mensonge de la femme et de la crédulité de l'homme (et *Boubouroche* n'est pas autre chose), c'est de l'homme que l'on rit parce qu'il est la dupe, c'est la femme qui provoque le rire parce qu'elle dupe, mais il y a un cœur qui souffre, un cœur qui aime, il y a un cœur qui est heureux de croire et d'aimer et *Sylvain* nous a fait sentir les battements de ce cœur.

Ce que j'ai dit de la manière de *Boubouroche* s'applique aussi bien au délicieux *Peintre exigeant* de Tristan Bernard. Il y a ici plus qu'une fantaisie follement amusante, il y a le grossissement logique des caractères, il y a des individus qui deviennent des types et cela également est classique. Comme Alceste, Hoszeplotz est ridicule par l'exagération de certains très beaux sentiments. Hoszeplotz a la foi, il croit en son art, il poursuit tenacement la réalisation de sublimes visions esthétiques. Son idéal est d'autant plus haut qu'il est plus lointain, plus incertain. Les visions varient et avec elle le génie d'Hoszeplotz et cette instabilité est le signe même de son impuissance. Cette foi ardente est la raison de ses « exigences », d'où naissent les situations d'une irrésistible drôlerie. De même les *Gomois*. Eux aussi ils ont la foi. Ils se soumettent