

# LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

---

N° 13 (neuvième année)

1<sup>er</sup> Juillet

1909

---

## Esthétique d'avant-garde.

*Si six scies scient six cigares, six cent six scies scieront six cent six cigares...*

Cette phrase stupide me venait l'autre jour à l'esprit, en entendant un violoniste qui, sur la chanterelle, faisait sortir, ou à peu près, une série assez longue d'harmoniques avec un *si*  $\flat$  obstiné.

Je me tournai vers mon voisin, musicien très « avancé », théoricien hardi, et je me servis de cette formule en *si* et en *scies* pour traduire mes impressions. J'ajoutai même : « Voilà une devise littéraire toute trouvée pour certaines musiques *d'avant-garde* : Si six scies... »

A la sortie, mon voisin commença, le plus sérieusement du monde, un plaidoyer sur ce thème :

« Vous en êtes encore à la rhétorique ancienne, qui proscrivait la répétition du même son dans une période ; c'est enfantin et c'est très faux ! La répétition accumulée, et son équivalent musical : la dissonance, ont une force virile, une prise souveraine sur la sensibilité de l'auditeur. Vous-même ne pouvez dire cette phrase où sifflent les *s* sifflantes, sans être nerveux... Donc elle agit sur vous ! elle touche, elle a du mordant ! Cela vaut mieux (musicalement, abstraction faite des idées) qu'une phrase bien fade, à sonorités divergentes et diffuses, dont vous ne seriez nullement ému. »

Eh quoi ! cette phrase idiote aurait vraiment une valeur symbolique ?

J'entends bien : il faut que l'œuvre d'art touche l'auditeur. Mais il y a plusieurs façons d'être touché. Il y a la piqure, l'égratignure, la morsure, la déchirure, qui, je vous l'assure, contrarient ma nature. Il y a aussi la caresse ; je préfère la caresse.

*Si six scies...* Non ! c'est assez d'une fois.

J. C.



### Les représentations d'opéra et de ballet russes au théâtre du Châtelet.

Maintenant que cette entreprise est finie, je dirai librement mon opinion. Faut-il se féliciter qu'il y ait une « saison » russe à Paris ? Oui, sans doute, et pour plusieurs raisons qui sont comme en marge de la musique. D'abord, les Russes sont nos amis et nos alliés ; nous aurions mauvaise grâce à ne pas accueillir avec sympathie une manifestation d'art venant de chez eux. Ensuite, ces soirées ont été une très intéressante occasion de voir réunies, dans une même salle, les personnalités les plus élégantes ou les plus *différentes* de nous. Elles groupent la colonie russe à Paris. Elles créent un public dont la vue a presque autant d'attrait que le spectacle lui-même. Ainsi, j'ai eu plaisir à rencontrer plusieurs fois, au Châtelet, un magnifique inconnu en qui, d'après son visage et son ampleur, en souvenir aussi de mes lectures d'enfance, je m'amusais à reconnaître le général Dourakine... Que de visages au pur type slave ! Quel plaisir d'observer en quoi l'élégance mondaine russe diffère de l'élégance parisienne ! d'essayer de deviner la condition des personnes d'après leur extérieur ! de noter les traits caractéristiques de la race, les gestes, et d'entendre autour de soi, dans la familiarité des conversations, le timbre indéfinissable de cette langue, si peu pratiquée chez nous, et si musicale, si douce à l'oreille !...

Y eut-il les mêmes avantages au point de vue artistique ?

Oui, si l'on voulait se borner à nous donner des impressions *autres*, qui varient les programmes quotidiens de Paris ; non, si l'on prétendait nous offrir un type lyrique supérieur au type français. Mes impressions ont été les suivantes.

L'orchestre était plutôt médiocre. La sonorité des violons manque de douceur et de fondu. Le chef d'orchestre était trop haut, trop en vedette, ses gestes se détachaient sur les décors, et il semblait vouloir tirer à lui toute l'autorité de la représentation. C'est une faute de goût. Sur la scène, les artistes produits devant nous sont inférieurs à ceux de Paris. Parmi les chanteurs, il n'y en eut aucun (y compris Chaliapine, qui est surtout un *acteur*) dont la voix puisse être comparée aux voix admirables de Gresse, de Delmas, de Dufrane... Parmi les femmes, nous connaissions déjà, bien avant cette « saison », la meilleure et la plus célèbre de toutes : Felia Litvinne. Les danseuses étaient charmantes et fort adroites ; mais rien ne permet une comparaison entre leur grâce slave et la grâce italienne de notre Zambelli ; quant aux danseurs, nous en avons déjà vus, dans nos *music halls* (à l'Olympia, aux Folies-Bergères...), qui accomplissaient des prouesses tout aussi remarquables. Je dirai, par la même occasion, que pour



les décors et les costumes, presque tous nos théâtres de genre ont une supériorité écrasante sur ce que les Russes nous ont fait voir. La musique ? nous la connaissions aussi ; elle ne nous apporta aucune révélation, et la seule partie nouvelle (musique de ballet) était d'ordre inférieur.

Deux choses seulement sont à retenir, et constituent un sujet de réflexion utile à notre progrès artistique. D'abord, l'excellente discipline des choristes, qui ne se contentent pas de paraître et de pousser des notes, mais qui *jouent*, avec la même application que les protagonistes ; ensuite, le caractère général de cet art russe qui doit son succès aux emprunts qu'il a faits à la source *populaire*.

Là est le secret de son charme et de sa valeur. Remarquez cependant qu'en matière de chorégraphie — c'est là que triomphe surtout l'art russe, — nous ne saurions guère l'imiter. Il serait ridicule, impossible, de constituer un ballet, sur la scène de l'Opéra, avec les danses populaires françaises (telles que la bourrée !...)

En somme, saison agréable, intéressante, dont nous souhaitons le retour, mais dont il serait inexact d'exagérer l'importance au point de vue artistique. — E. D.

## Le baromètre musical

### Opéra.

*Recettes détaillées du 16 mai au 15 juin 1909.*

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 mai 1909	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	21.707 95
19 —	<i>Bacchus.</i>	Massenet.	12.882 50
21 —	<i>Siegfried.</i>	R. Wagner.	20.294 87
22 —	<i>Hamlet.</i>	A. Thomas.	12 573 50
24 —	<i>Siegfried.</i>	R. Wagner.	15.880 95
26 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	20.421 »
28 —	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	17.007 87
29 —	<i>Siegfried.</i>	R. Wagner.	12.480 »
31 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.119 95
2 juin 1909	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	17.188 50
4 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	20.275 37
5 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	19.805 »
7 —	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	14.002 45
9 —	<i>Siegfried.</i>	R. Wagner.	16.297 »
11 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. — L. Delibes.	16.410 37
14 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	17.022 95



## Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 mai au 15 juin 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mai matin.	<i>Werther. — Le Chalet.</i>	Massenet. — Adam.	5.679 »
— soirée.	<i>Lakmé. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	L. Delibes. — F. Fourdrain.	5.254 »
17 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	4.335 »
18 —	<i>La Vie de Bohème. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Puccini. — F. Fourdrain.	8.923 50
19 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	7.167 50
20 —	<i>La Vie de Bohème. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Puccini. — F. Fourdrain.	8 923 »
21 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.068 50
22 —	<i>La Habanera. — Philémon et Baucis.</i>	Raoul Lapara. — Gounod.	7.641 66
23 —	<i>Werther. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. — Mascagni.	4.014 50
24 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	2.654 50
25 —	<i>Lakmé. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	L. Delibes. — F. Fourdrain.	8.725 »
26 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	5.981 »
27 —	<i>La Habanera. — Philémon et Baucis.</i>	Raoul Lapara. — Gounod.	7.352 50
28 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.328 50
29 —	<i>La Habanera. — Philémon et Baucis.</i>	Raoul Lapara. — Gounod.	7.502 50
30 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	2.883 50
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.194 50
31 — (1 <sup>re</sup> ).	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	2.216 »
1 juin	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.050 50
2 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	5.365 50
3 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.725 »
4 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.570 50
5 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.900 16
6 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.424 »
— soirée.	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.637 »
7 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	3.903 »
8 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.716 50
9 —	<i>Le Clown. — Les Armaillis.</i>	I. de Camondo. — G. Doret.	8.004 »
10 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.715 »
11 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.855 50
12 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	9.831 50
13 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.558 50
14 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.521 50
15 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	6.403 »

**Une œuvre d'art populaire : « Jeanne La Patrie », de  
M. Bourgault-Ducoudray.**

Une composition de M. Bourgault-Ducoudray, quelle qu'elle soit, est toujours la bienvenue.

Personne moins que M. Bourgault-Ducoudray n'a fait de concessions au goût, à la mode, aux habitudes courantes, fussent-elles en somme acceptables



et presque logiques. Personne n'a moins cherché le succès en sacrifiant si peu que ce soit d'un idéal conscient, volontairement choisi. Personne ne s'efforça plus obstinément à réaliser sa propre conception de l'art et à la présenter telle quelle, sans tenter d'en dissimuler ce qui s'accordait le moins avec les opinions du jour et ce qui résultait d'une vue très particulière et d'une sensibilité très personnelle.

Plus qu'aucun de ses contemporains, même les plus grands, — je n'ose pas dire surtout les plus grands, — M. Pourgault Ducoudray a conçu la musique comme un art essentiellement social, mieux fait pour l'expression des sentiments collectifs de toute une race que pour celle d'un lyrisme individuel, à peu près fatalement destiné, quels qu'en soient le raffinement ou la profondeur, à n'être pleinement accessible qu'à une élite. En ces temps où la musique tend de plus en plus à devenir un art fermé, exquis sans doute, mais sans contact direct avec la masse, même très cultivée, qui n'en a pas une fréquentation quotidienne, de telles tendances valent d'être hautement louées. D'aucuns, faisant réflexion que les arts qui vivent trop exclusivement sur eux-mêmes et pour quelques rares adeptes sont près de l'irréremédiable décadence, n'hésiteront point à dire qu'elles valaient d'être plus imitées. L'examen de l'œuvre nouvelle dont la *Revue musicale* veut entretenir aujourd'hui ses lecteurs montrera pratiquement les caractéristiques du compositeur.

C'est une cantate populaire pour chœur et orchestre (ou musique d'harmonie), consacrée à la glorification de Jeanne d'Arc, *Jeanne La Patrie*, pour lui donner le titre que les auteurs ont choisi.

J'aime mieux dire tout de suite que ce titre me plaît médiocrement. Sous sa prétention symbolique, il manque de simplicité et de naturel. Pourquoi pas *Jeanne d'Arc* tout simplement ? *Jeanne La Patrie*, cela vous a un air de faux sentimentalisme patriotique, évocateur de fâcheuses réminiscences. Mais il serait puéril d'insister sur une critique dont, au surplus, le seul librettiste, M. Théodore Botrel, doit être tenu pour responsable. Et il vaut mieux convenir franchement que le poème qu'il écrivit est bien loin de se pouvoir comparer, même de loin, à la musique qu'il inspira. Musicien et poète ne sont pas ici — loin de là — des esprits du même ordre.

Cependant, le livret n'est pas sans qualités. La faiblesse d'un style tantôt boursoufflé et tantôt plat ou trivial ne dissimule pas entièrement la sincérité du sentiment qui partout l'anime. Le plan en reste simple et sans complications inutiles. Point de détails : de grandes lignes assez fermement tracées. Quatre épisodes en tout, embrassant en quatre tableaux l'ensemble de la vie héroïque de la Vierge guerrière : Domrémy, Orléans, Reims, Rouen. Et c'en est assez. Assez du moins pour fournir à l'inspiration du compositeur une base solide ; assez peu pour ne point risquer de la contrarier en la contraignant à traiter telles scènes qu'il n'aurait point rêvées. Le livret disparaît : les paroles importent peu. Le musicien demeure seul et libre.

Heureusement. Car le danger de pareils sujets est dans la difficulté de maintenir le caractère légendaire, un peu vague, qui seul peut en garder la grandeur. Trop de précision, trop de recherches, trop d'art même (je ne parle que pour le travail du librettiste) : et nous n'aurions plus qu'une manière de drame, pas plus intéressant que tel autre. Moins peut-être, puisque personne n'estimerait légitime de n'avoir tiré de si grands souvenirs autre chose que d'ordinaires



anecdotes. Le ridicule est ici la revanche du sublime. Peu de drames patriotiques en demeurent tout à fait exempts.

Mais ceci n'est point un drame. Bien plutôt une œuvre de musique pure. Non seulement l'héroïne, Jeanne d'Arc, partout présente, ne s'incarne jamais en la personne d'une chanteuse ; mais encore n'y a-t-il point de personnages, à proprement parler, mis en scène. Un récit seulement, essentiellement impersonnel, tel que serait celui d'un barde populaire narrant à son auditoire la complainte de la bonne Lorraine. Avec raison, M. Bourgault-Ducoudray n'a point hésité à accentuer encore ce caractère en se refusant à traiter quoi que ce fût de ce récit en dialogue choral, ainsi que certains passages du texte l'y eussent autorisé peut-être.

En consacrant, dans un précédent numéro de la *Revue* (1<sup>er</sup> avril 1906), quelques pages à l'étude du bel opéra de M. Bourgault-Ducoudray, *Thamara*, j'avais assez longuement insisté sur cet art singulier du dialogue choral qu'il possède, à peu près seul aujourd'hui parmi nous. Ce talent d'animer les foules, de les faire vivre sur la scène que nous venons d'admirer cette année (comme nous l'avions fait l'année dernière) dans les opéras russes de la saison du Châtelet, il n'est pas mauvais de rappeler qu'un compositeur français le possède aussi bien.

Mais *Thamara* était un drame visant, comme tout drame, à donner l'illusion du vrai. Le compositeur eut donc alors raison de jeter sur la scène ces masses hurlantes et terrifiées qui, vraiment, vivaient sous nos yeux. Ce bel effort de réalisme, nous venons de le dire, eût été inutile, sinon nuisible dans la cantate dont il est ici question. Aussi l'écriture chorale de cette composition, qui ne comporte que des chœurs, est-elle très sensiblement différente.

Elle en accentue singulièrement le caractère récitatif, épique si l'on veut, qui s'imposait. De fréquents passages à l'unisson, confiés tour à tour à différents groupes de voix, choisis suivant les convenances d'une esthétique expressive très simple et très compréhensible, y alternent avec les ensembles vocaux, disposés eux-mêmes avec la liberté et la variété la plus grande. Tantôt deux voix, tantôt trois, de même nature ou non ; ici quatre voix d'hommes ou de femmes ; là deux chœurs dialoguant ou superposant leurs récits. Ailleurs enfin l'imposante ampleur de la masse tout entière. C'en est assez pour éviter la monotonie des œuvres presque exclusivement chorales, monotonie dont celles des plus grands maîtres, un Haendel, un Bach même, ne sont pas toujours exemptes.

Encore ces grands maîtres avaient-ils la ressource des artifices inépuisables d'un contrepoint savant et compliqué. Car nous savons qu'ils écrivaient pour un groupe assez peu nombreux de chanteurs exercés. Au contraire, M. Bourgault-Ducoudray eut évidemment en vue ces vastes ensembles de sociétés populaires dont il s'est fait depuis si longtemps le dévoué propagandiste. Il lui fallait donc partout ne point dépasser les limites de ce qu'on peut raisonnablement demander à des musiciens, exercés sans doute, mais enfin occasionnels. Il lui fallait mettre sur pied une œuvre d'exécution relativement facile et cependant riche d'effets délicats ou grandioses. La technique de cet art, populaire dans le bon sens, restait à créer. On peut dire que c'est maintenant chose faite.

L'accompagnement instrumental marque les mêmes préoccupations et obéit aux mêmes lois. Toujours très simple, il évite avec soin les complications, qui d'ailleurs ne sauraient légitimement s'expliquer que pour traduire les subtiles nuances d'une psychologie complexe. Les grands sentiments très humains que le



musicien voulait rendre le son d'autant mieux que sera plus parfait ce système de simplification intelligente et raisonnée. Ainsi seulement d'ailleurs, l'œuvre qui s'adresse à tous, qui peut être pleinement comprise par tous, pourra-t-elle être exécutée partout dignement. Même cette préoccupation de l'auteur, d'avoir voulu se satisfaire d'une simple musique d'harmonie pour accompagner ces chœurs, n'est pas négligeable. Je ne connais point la partition d'orchestre de *Jeanne d'Arc*. Mais j'imagine cependant que les larges et sonores accords d'une musique de seuls instruments à vent, d'une musique militaire en un mot, conviendraient à merveille pour en rendre la sobre et mâle grandeur. Mieux peut-être que les accents plus nuancés et moins robustes de l'orchestre symphonique ordinaire. Ceci en vérité est une œuvre apparentée de très près à celles que l'exaltation patriotique de la Révolution vit éclore. Les mêmes moyens d'expression lui suffisent et lui conviennent.

Mais quelque chose qu'ignoraient à peu près les Gossec, les Méhul et les Lesueur. M. Bourgault-Ducoudray le possède à un degré éminent. Je veux dire le sentiment populaire de l'inspiration. Ceci est encore une des qualités que nous admirons chez les maîtres russes, et le maître français reste encore ici leur égal. Sa musique paraît essentiellement française, dans le sens véritable du mot. C'est-à-dire que ses mélodies sont ou plutôt semblent être de véritables mélodies populaires de notre pays. Le musicien a-t-il reproduit vraiment des thèmes empruntés à notre folklore ou bien s'en est-il imprégné à ce point que sa pensée se modèle d'elle-même sur ces chants issus de l'âme du peuple ? Je ne saurais le dire, mais l'identité demeure si saisissante qu'il semble que la question doive demeurer sans réponse.

Qu'importe, au surplus ? Le résultat n'en est-il pas d'une originalité singulière, d'une couleur séduisante et charmante ? Voyez par exemple le thème délicieux de vieille ronde qui semble évoquer l'âme même de l'héroïque bergère et qui forme, en la composition tout entière, une sorte de motif conducteur exquis :



C'est ainsi, dans le prélude, qu'apparaît pour la première fois cette mélodie pénétrante. Mais l'art du musicien la saura transformer cent fois au cours de l'œuvre. Et sans perdre jamais tout à fait son caractère rustique et naïf, elle se pliera sous sa main à l'expression des sentiments les plus divers. Travail d'une ingéniosité surprenante, où se retrouvent les procédés et l'esprit de la grande

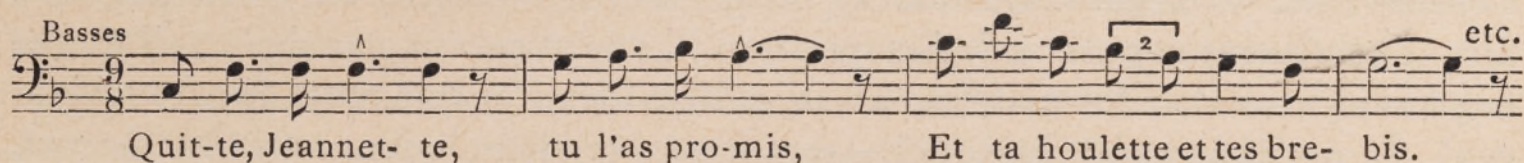


variation beethovénienne. Mais citons brièvement les transformations principales.

Voici la phrase, encore dans le prélude. à trois temps cette fois, et parée d'une expression beaucoup plus intense et plus pathétique :



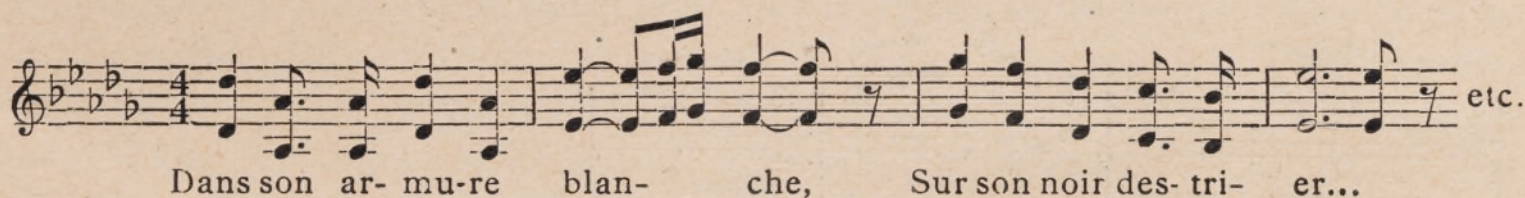
Un changement de rythme, un déplacement des temps accentués suffiront un peu plus loin, dans les chœurs, à lui conférer le caractère impératif d'une injonction puissante :



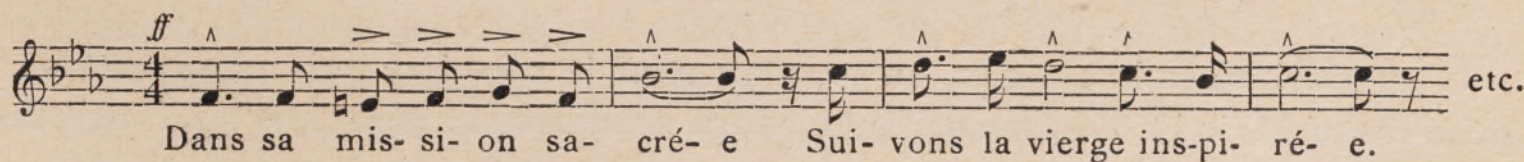
Appel presque impérieux qui va se changer maintenant en un tendre et mélancolique adieu. *Dis adieu vite à ton vieux chaume, A tes parents, à tes amis*, murmurent les chœurs sur le thème ainsi transfiguré :



Il est d'autres transformations plus radicales encore, sans que jamais la phrase primitive cesse d'être perceptible. Voyez, par exemple, le chant triomphal des sopranos et des altos en octaves, sur le passage de Jeanne, dans la 3<sup>e</sup> partie (Reims) :



Où encore ce furieux cri de guerre des ténors et basses unis (2<sup>e</sup> partie, Orléans) :



Et jusque dans les mélodies les plus sombres, les harmonies les plus lugubres



du tragique épisode final, le bûcher de Rouen, une attentive analyse laisserait discerner quelques vestiges encore de ce thème fondamental.

Faut-il encore, dans la note populaire, manquer de citer la si jolie chanson de la première partie, si simple et si gracieuse à la fois ?

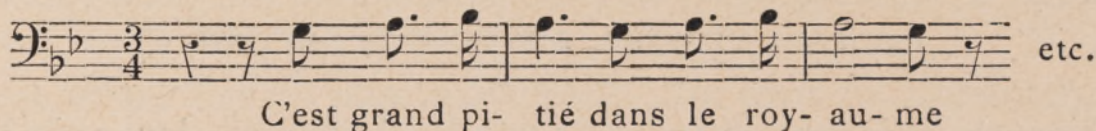
Sopranos et Altos



Celle-ci, le musicien s'est peu appliqué à en diversifier l'aspect par de subtiles modifications dans le rythme sur la ligne mélodique.

Ce n'est point qu'il ne s'en serve plusieurs fois dans un but d'expression chaque fois transformé ou agrandi. Mais il use alors d'un autre procédé. Et c'est en superposant cette phrase à d'autres qu'il fera jaillir de ce contraste impérieux les effets les plus saisissants.

A citer, dans cet ordre d'idées, la conclusion de la première partie où la chanson, confiée aux voix de femmes, plane doucement au-dessus du reste du chœur où gronde sourdement le thème de lugubre désolation exposé par les basses au début de l'œuvre :



De ces superpositions de thèmes, au surplus, M. Bourgault-Ducoudray excelle à faire le plus heureux emploi. Emploi très sobre d'ailleurs et qui n'entraîne jamais sa polyphonie claire et robuste à l'obscurité ou à une complication fatigante. Voyez par exemple, dans la 3<sup>e</sup> partie (Reims), l'effet grandiose produit par l'union du *Te Deum* liturgique aux *Noëls ! Noëls !* éperdus clamés par la foule ; ou bien encore, dans la 4<sup>e</sup> (Rouen), la tragique désolation du lugubre *Miserere*, sonnante au-dessous du murmure désolé de la foule.

Mais il est temps de mettre un terme à une analyse qui, si détaillée qu'elle pût être, ne saurait suppléer qu'imparfaitement à l'audition ou du moins à la lecture de l'œuvre. Il n'est pas impossible que cette épreuve définitive n'y laisse discerner quelques pages plus faibles. Assurément, comme en toute composition, l'auteur ne s'est pas maintenu partout à la même hauteur. Toute la seconde partie (Orléans) paraît d'une inspiration moins soutenue, et les clameurs guerrières des chœurs y sont parfois d'une facture tant soit peu conventionnelle. Je ne goûte pas non plus entièrement l'apothéose, d'ailleurs assez courte, qui sert de conclusion. Enfin de loin en loin, là surtout où la faiblesse, pour ne pas dire la niaiserie des paroles, l'y obligeait presque, le musicien a laissé échapper quelques passages d'accent vague ou terne.



Mais ces taches sont peu de chose. Elles ne sauraient diminuer la noblesse et l'élan de tout l'ensemble : elles ne sauraient faire que la première partie tout entière et la dernière presque toute ne soient de la plus haute et de la plus pénétrante beauté musicale. Et vraiment c'en est assez pour classer au premier rang cette composition de M. Bourgault-Ducoudray. J'ignore si cette œuvre, relativement récente, a déjà été exécutée quelque part. En tout cas, il serait bien à souhaiter qu'elle s'inscrivît, au plus tôt, au répertoire de ces sociétés populaires pour qui elle fut écrite. Car c'est fort bien de proclamer partout, comme nous l'entendons faire tous les jours, la nécessité de mettre l'art musical à la portée de tous et de fonder partout des sociétés chorales solidement instruites. Mais avant tout, il faut constituer à ces groupes futurs un répertoire véritablement artistique. Pour diverses raisons, dont toutes ne sont pas à approuver, les œuvres chorales classiques, presque toutes écrites sinon pour l'église, au moins sur des sujets de dévotion, ne sauraient présentement leur convenir. Donc, que les artistes suivent l'exemple de M. Bourgault-Ducoudray, qu'ils se plient aux nécessités du genre, sans cesser pour cela d'être eux-mêmes, et qu'ils sachent, en restant simples et faciles, créer la musique robuste et forte qui convient. C'est à ce prix que l'art populaire, disons l'art, et pour le peuple et par le peuple, si hautement désirable d'ailleurs, cessera d'être un thème à déclamations généreuses et vaines pour vivre véritablement d'une vie durable et féconde.

HENRI QUITTARD.

---

### **Théorie du rythme,**

PAR PAUL VERRIER, DOCTEUR ÈS LETTRES.

M. Paul Verrier, qui vient de soutenir très brillamment, devant la Faculté des lettres de l'Université de Paris, deux thèses pour le doctorat, est un savant qui porte avec aisance un énorme bagage d'érudition. Ancien étudiant à la Sorbonne, il a d'abord fait de sérieuses études de grec et conquis le titre d'agrégé de grammaire. Puis il est allé en Allemagne et a poursuivi, dans les Universités d'outre-Rhin, un second cycle d'études. De là, il s'est rendu en Danemark, puis en Suède, pour apprendre les langues scandinaves et se familiariser avec elles au point de s'en servir pour des publications en prose et en vers, et mériter, de la part de Bjorstjern-Bjorson et Brandès, le qualificatif de « confrère ». De là, il est allé en Angleterre pour étudier à fond les choses anglaises. Il est aujourd'hui professeur d'anglais au lycée Carnot et fait, à la Sorbonne, un cours libre sur les littératures et les langues scandinaves. A tout ce savoir philologique s'ajoutent des notions très complètes sur la philosophie, sur certaines sciences, et enfin sur la musique : tout cela bien digéré, bien assimilé, ne donnant jamais une impression de pédantisme ou de lourdeur.

La première thèse de M. Verrier est intitulée : *Essai sur les principes de la métrique anglaise*. Nous n'en parlerions pas dans cette Revue, si elle ne touchait à la musique sur quelques points essentiels et n'avait, malgré ce sujet très spécial, une portée générale. Elle est suivie d'une autre thèse fort remarquable qui n'en est que la seconde partie, avec le sous-titre : *Théorie générale du rythme*.



I Sans entrer dans les détails d'un sujet qui est immense et d'un travail où tant d'idées et de faits sont remués, je voudrais indiquer l'idée générale et nouvelle qu'apporte M. Verrier dans sa première thèse, en indiquant la réserve que cette lecture m'a suggérée.

L'*Essai sur la métrique anglaise* contient une étude (p. 85-137) sur la prosodie, c'est-à-dire une étude sur toutes les valeurs qui entrent dans un vers, — sons, syllabes, accent, intonation, silences, pauses, — abstraction faite des divers modes de leur groupement ; il contient aussi une étude (p. 263-351) sur la métrique, c'est-à-dire une étude des divers modes de groupement des valeurs, abstraction faite des syllabes et des mots. Entre ces deux études s'en place une troisième sur la rythmique, relative au mécanisme général du vers.

Qu'est-ce d'abord qu'un vers ?

Il est plus difficile qu'on ne croirait de répondre à cette question. Les grands poètes de l'antiquité, à l'époque classique, n'ont jamais fait la théorie de leur art, pourtant si riche et si précis. et on peut affirmer que Corneille, Racine, Molière, auraient été fort embarrassés si on leur avait demandé une définition : il est même infiniment probable qu'ils auraient donné une définition inexacte. En ce qui concerne la langue française, il est assez curieux que les deux grandes observations — ou découvertes, — faites l'une sur la place de l'accent tonique dans les mots et sur son rôle dans le vers, sont dues à des étrangers (l'Anglais Palsgrave au xvi<sup>e</sup> siècle, et le Sicilien Scoppa au commencement du xix<sup>e</sup>). Je donnerai l'extrait suivant du livre de M. Verrier :

« § 212. Qu'est-ce qu'un vers ? Il est fort malaisé de le déterminer. En tout cas, je puis et dois le dire dès maintenant, ce n'est pas une unité de même espèce que le pied. Il en diffère à peu près comme la phrase musicale diffère de la mesure. Le rythme peut très bien exister en dehors des phrases *carrées* et des vers, par exemple dans la *mélodie continue* et dans la *prose rythmée* (1). En fait, le vers se décompose en un certain nombre de pieds, complets ou incomplets, comme la phrase musicale en un certain nombre de mesures. Mais ce chiffre ne suffit pas à les caractériser. Si l'on prenait un morceau de musique et que sans plus on le coupât au hasard en fragments de quatre mesures, on ne l'aurait pas pour cela divisé en phrases musicales. La phrase musicale est constituée par le dessin mélodique et les cadences, à un moindre degré par le dessin rythmique et la gradation des temps forts. Une fois ainsi constituée, elle peut se définir par le nombre de ses mesures.

« § 213. Appellerons-nous vers toute série de pieds qui présente un sens complet ? Nous le confondrions alors avec la phrase grammaticale. D'autre part, nous n'avons pas à tenir compte du sens des mots, qui ne relève pas de la phonétique. Je sais bien qu'en musique la phrase doit présenter un sens com-

(1) La prose rythmée, λέξις λελυμένη chez les Grecs (v. Plutarque, *De musica*, c. 3, § 35 dans l'édition Weil-Reinach), *numeri lege soluti* chez les Romains (v. Horace, *Carm.* IV, 2, 11, et cf. Censorinus, c. 9), se distingue du vers par l'absence de mètre : ἄνευ μέτρου ὁρισμένου (Héphestion, *Περὶ ποιήματος*, c. 3. C'est en prose de ce genre qu'étaient composés les nomes citharédiques de Timothée, le dithyrambe nouveau, les monodies d'Euripide, etc. (v. la note de MM. Weil et Reinach sur le passage de Plutarque). On peut y rattacher la prose métrique des bas siècles latins et la prose rythmique des Byzantins (v. Havel, *Métrique*, chap. xvi). On trouve aussi en vieil anglais une prose rythmée, allitérante en même temps, dans les homélies d'Ælfric (cf. A. Brändeis, *Die Alliteration in Ælfric's metrischen Homilien*, Vienne, 1897, et Joh. Steenstrup, *Historisk Tidsskrift*, 7. R. IV, p. 119 et suiv.).



plet ; mais c'est là une métaphore. Aussi ajoute-t-on souvent *musical* : un sens musical complet. Il s'agit tout simplement du dessin mélodique et de la cadence finale.

« § 214 Disons-nous que l'unité du vers est déterminée par la prédominance d'une syllabe forte, autour de laquelle les autres se groupent naturellement, comme dans la syllabe les phonèmes autour du plus sonore, comme dans le mot ou le groupe accentuel les inaccentuées autour de l'accentuée ? Le vers ne serait ainsi qu'un *groupe rythmique* d'ordre supérieur, un groupe rythmique composé. Encore faudrait-il indiquer comment se fait ce groupement. Nous avons eu beaucoup de peine à le préciser — vaguement — pour les groupes accentuels et pour les groupes rythmiques simples (v. § 186).

« § 215. Nous fonderons-nous sur la marche du rythme ? Elle peut grouper les fortes dans un ordre croissant, décroissant, circonflexe ou anticirconflexe. C'est le premier ou l'avant-dernier qui prédomine, comme en prose. Presque toujours, quand les illettrés lisent des alexandrins, par exemple, ils vont crescendo jusqu'à la *césure* et de là decrescendo jusqu'à la fin du vers (1). Comme ils se laissent guider uniquement par le rythme, nous pouvons conclure que telle en est bien la forme fondamentale. Mais nous nous en écartons trop souvent pour qu'elle puisse servir à déterminer l'unité du vers.

« § 216 Il en est de même de l'intonation : bien qu'elle soit presque toujours de forme nettement circonflexe, comme c'est aussi le cas le plus fréquent dans la phrase musicale, elle varie encore trop pour que nous en fassions la base de notre définition. Il n'en va pas autrement en musique, pour la marche du rythme aussi bien que pour celle de la mélodie proprement dite.

« Tout vers a sa mélodie propre. Sans doute, chaque lecteur ou diseur l'interprète un peu à sa guise. Mais à travers ces interprétations diverses elle transparaît presque toujours plus ou moins clairement (2). Cette mélodie fondamentale, qui fait partie intégrante du vers, c'est bien le poète lui-même qui l'y met, consciemment ou non. Souvent elle précède dans son esprit, non seulement les mots, mais encore l'idée ou l'image précise qu'ils expriment ; nous avons là-dessus le témoignage catégorique de Goethe et de Schiller (3). Chaque poète a sa mélodie personnelle, qui varie d'ailleurs plus ou moins suivant le caractère du poème ou plus exactement de l'émotion passagère. Le « vers héroïque » ne chante pas chez Shelley comme chez Keats ou Milton, ni dans les monologues d'Hamlet comme dans les duos de Roméo et de Juliette (4). Puisque la mélodie d'un vers déter-

(1) Sans préjudice du renforcement métrique final. La courbe de l'accentuation est compliquée. Il serait plus exact, peut-être, de dire qu'il y a deux montées.

(2) En voici une preuve, qui montre en même temps à quel point le chant se règle sur l'intonation du langage parlé. Deux compositeurs danois, très différents à bien des points de vue, ont mis en musique séparément, chacun ignorant l'œuvre de l'autre, un petit poème de l'auteur intitulé *Det danske Sprog*. Presque partout ils ont adopté, au moins quant au fond, la même mélodie.

(3) « Il me semble souvent qu'un secret génie prélude au fond de mon cœur et murmure en cadence, si bien que mes pas se meuvent toujours en mesure et que je crois entendre de légers sons accompagnant quelque poésie, qui, d'une manière ou d'une autre, se présente sans effort » (Goethe, *Wilhelm Meister*, Œuvres de Goethe, trad. Porchat, VII, p. 272). — « Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich kaum mit mir einig » (*Schillers Briefe*, éd. Jonas, III, p. 202).

(4) Pour étudier la « mélodie » d'un vers, il faut noter le ton, le mode, la nature des intervalles, les cadences, les introductions, la marche mélodique, les groupes mélodiques, simples ou



miné varie ainsi d'un poète à l'autre et dans les divers passages d'un même auteur, elle ne saurait servir à définir ce vers en tant que vers.

« § 217. Ce qui importe le plus, après tout, c'est de bien marquer le commencement et la fin du vers, surtout la fin. On peut le faire à l'aide d'un *renforcement métrique*, en appuyant par exemple sur le dernier temps marqué. C'est ce qui arrive dans nos vers : les deux accents fixes de l'alexandrin, celui de la césure et de la fin du vers, ressortent toujours fortement. Ce sont les seuls, aussi, dont les musiciens aient toujours tenu compte, en les mettant régulièrement au temps fort. On sait que dans notre ancienne versification, le temps marqué ne coïncidait forcément avec l'accent qu'à un ou deux endroits, où il recevait plus d'intensité qu'ailleurs (1) :

*Trencherai les halbérs e les hélmes geméz...*

*Voyage de Charlemagne, v. 460.*

« Maintenant que nous rythmons nos vers en nous conformant à l'accentuation, la fin du vers est encore indiquée par un accent plus fort en principe que les autres :

*Le soleil revêt d'éclatantes couleurs...*

« LÉCONTE DE LISLE (2). »

Ces analyses, on l'avouera, sont bien confuses !

M. Verrier admet donc que le vers a une origine musicale. Il le prouve, incidemment, par une observation d'ordre psychologique (témoignage de Schiller) ; il aurait pu le prouver par des raisons historiques, en remontant aux origines, en étudiant par exemple le *carmen* antique. Je suis entièrement de son avis. Cette première idée semble le conduire à celle qui domine tout son livre, en fait la nouveauté et constitue sa thèse proprement dite ; on peut la formuler ainsi :

Un vers se décompose en un certain nombre de pieds, et *tous ces pieds sont égaux en durée*. D'un temps fort et marqué à un autre temps fort, tous les intervalles du vers sont soumis à l'*isochronie*. Cette loi n'est pas seulement celle du vers anglais, où l'ancienne doctrine croyait trouver une « mosaïque d'iambes, de trochées, de spondées, de dactyles et d'anapestes, sans parler du reste » (p. 261) ; elle s'applique à toutes les versifications. « Rien de plus simple, comme on le voit ; le tout peut s'expliquer en cinq minutes et tenir en cinq lignes. »

Oui, rien n'est plus simple ; mais les conséquences, au point de vue de la doctrine des critiques, sont énormes, révolutionnaires et de grande portée. Je songe

composés, les effets de contraste ou de ressemblance, le rythme mélodique, simple ou composé, les rimes mélodiques, l'intonation simple ou composée des syllabes, les différences entre fortes et faibles au point de vue de la hauteur (les fortes sont en général plus aiguës), de la forme (les fortes ont plus souvent une intonation composée) et de l'importance mélodique (les fortes constituent d'ordinaire le noyau des groupes mélodiques, et la trame de la mélodie), etc. — MM. Sievers et Saran ont essayé de faire ce travail en partie pour deux ou trois poèmes (v. l. c., p. 157, note 1). Avant de connaître leurs publications, j'avais analysé la mélodie de quelques vers anglais par la méthode expérimentale (v. *Troisième Partie*, livres II et III). Nous nous sommes rencontrés sur plusieurs points, par exemple dans l'adoption des termes « groupes rythmiques » et « groupes mélodiques », mais non sur tous.

(1) J'indique la place de l'accent par un accent aigu.

(2) On sait que V. Hugo, Banville et Leconte de Lisle accentuaient fortement la sixième et la douzième syllabe de leurs alexandrins (cf. Saran, *Der Rhythmus des französischen Verses*, Halle, 1904, p. 246-8).



ici à la poésie des lyriques grecs ; et je vais donner, très simplement encore, une idée de la question.

Les grammairiens venus après les grands poètes grecs et essayant de les expliquer, trouvaient, par exemple dans les vers d'un Pindare, des successions de longues et de brèves qu'il semblait impossible de partager en groupes identiques (au point de vue de la durée) ; ils ont alors imaginé de donner à ces groupes des noms différents : ils ont créé des unités rythmiques aux noms étranges, dont l'étude a constitué, pendant des siècles, toute la science métrique. Ce sont là — telle est la pensée que nous suggère M. Verrier — de pures chimères, des « monstres », dus simplement à ce fait qu'on a mal compté les valeurs, qu'on les a mal groupées en coupant le vers arbitrairement, ou qu'on n'a pas tenu compte de l'exécution. Sur ce point, j'admets entièrement l'opinion de M. Verrier, pour d'autres raisons encore, qu'il ne dit pas. Les vers d'un Pindare étaient chantés par un chœur ; et j'ai peine à comprendre comment une exécution chorale eût pu être correcte, si à défaut de l'égalité des valeurs de syllabes, comme dans le plain-chant, elle ne s'était pas appuyée, pour que le mouvement fût bien réglé, sur l'égalité des mesures.

Mais si ce principe me paraît applicable à la poésie des lyriques grecs, laquelle était chantée, je ne comprends absolument pas que M. Verrier l'applique à la poésie moderne, laquelle est déclamée. Dans le lyrisme antique il y a des longues, des brèves, des durées déterminées, et on peut parler de l'isochronie des pieds ou des mesures. Dans le vers moderne, où l'accent et le timbre remplacent les longues et les brèves, il ne peut y avoir rien de semblable. La durée d'une mesure musicale s'exprime par deux chiffres, par exemple 6/8. Le 6 veut dire qu'il y a six temps ; le 8 complète rigoureusement cette indication : il signifie que chacun de ces temps vaut un huitième de la ronde qui est prise comme base et dont la valeur, une fois fixée conventionnellement, n'est plus modifiée au cours de l'exécution. Or le rythme d'un vers moderne ne pourrait s'exprimer que par le premier de ces deux chiffres ; le second ferait défaut. En un mot, la mesure du vers moderne est déterminée par des nombres, rien de plus :

... Célébrer avec vous la fameuse journée  
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.

Voilà deux vers qu'il est facile de partager, le premier en 4 anapestes ( ∪ ∪ —, célébrer, | avec vous, etc...), le second en six iambes ( ∪ —, où sur | le mont | Sina etc...). Mais absolument rien ne m'oblige à donner à tous les pieds, dans un même vers, une valeur identique. Je puis ralentir, presser, *ad libitum* ; aucun inconvénient à cela, puisqu'il ne s'agit plus d'exécution chorale, mais de déclamation en monologue.

M. Paul Verrier a travaillé dans le laboratoire de M. l'abbé Rousselot, au Collège de France. Il a demandé à plusieurs personnes de dire des vers devant un appareil enregistreur ; et il a constaté que ces personnes avaient une *tendance* à l'isochronie des intervalles séparés par les syllabes accentuées. Ce n'est qu'une « tendance », et de plus, ces expériences personnelles n'autorisent pas des conclusions générales. D'autre part, M. Verrier observe que les musiciens, en chantant, ne respectent pas, rigoureusement, l'isochronie des mesures : si bien qu'en ajoutant quelque chose à la versification, et, d'un autre côté, en retrans-



chant quelque chose à la musique, on finit par créer une sorte de ressemblance. Mais l'essentiel manque pour aller jusqu'à une identité.

Je dirai volontiers : le vers est une musique incomplète, un résidu de phrase musicale, où l'égalité des durées concrètes est remplacée par l'égalité abstraite des nombres. J'accorderai cependant qu'il y a une vague tendance instinctive, chez celui qui récite des vers, à compléter la seconde égalité par la première.

II. — La *Théorie générale du rythme*, seconde thèse de M. Verrier, est un travail très riche par la variété des aspects de la question étudiée et par l'abondance des faits. Je donnerai une idée de son ampleur, sinon de la documentation dont il est plein, en indiquant le plan suivi par l'auteur :

Livre I. — *Le Rythme*. — Chapitre I. Le rythme. — Chapitre II. Les variétés du rythme. — Chapitre III. Mesure subjective des unités rythmiques.

Livre II. — *La perception du rythme*. — Chapitre I. La mesure de l'espace et du temps. — Chapitre II. La mesure visuelle de l'espace. — Chapitre III. Imperfection de la mesure visuelle de l'espace. — Chapitre IV. Illusions d'optique. — Chapitre V. Mesure de l'espace par le mouvement. — Chapitre VI. Perception et mesure du temps. — Chapitre VII. Les rythmes fonctionnels.

A. Le rythme du cœur (40). — B. Le rythme de la respiration (42). — C. Le rythme de la marche (43). — D. Conclusion (43). — E. Les rythmes fonctionnels et le rythme artistique (44).

Chapitre VIII. Les modifications des cellules nerveuses. — Chapitre IX. Le sens dynamique de l'audition. — Chapitre X. L'attention. — Chapitre XI. Insuffisance du sens du rythme.

A. Erreurs accidentelles (61). — B. Variations artistiques (65).

Chapitre XII. Conclusion.

Livre III. — *Esthétique du rythme*. — Chapitre I. Le rythme dans la nature. — Chapitre II. Le rythme utilitaire. — Chapitre III. Le rythme artistique.

A. Le but de l'art (81). — B. Origine de l'art (88). — C. Le rythme dans l'art (90). — D. Origine des formes du rythme artistique (96).

Chapitre IV. — Le rythme du chant.

A. Les unités rythmiques (104). — B. Le groupement rythmique des sons (112) : 1<sup>o</sup> les groupes rythmiques (113) ; 2<sup>o</sup> les sections rythmiques (115).

Chapitre V. Origine et évolution des mètres poétiques. — A. Les divers systèmes de versification (133) : 1<sup>o</sup> versification syllabique (133) ; 2<sup>o</sup> versification quantitative (134) ; 3<sup>o</sup> versification accentuelle (135) ; 4<sup>o</sup> versification tonique ; 5<sup>o</sup> variations métriques (138) ; 6<sup>o</sup> concordance entre le chant et sa matière linguistique (140) ; 7<sup>o</sup> séparation des vers et de la musique (140). — B. Influence des modifications phonétiques sur la versification (146) : 1<sup>o</sup> le vers indo-européen (146) ; 2<sup>o</sup> le vers grec (148) ; 3<sup>o</sup> le vers latin (149) ; 4<sup>o</sup> le vers bas-latin et le vers roman (153) ; 5<sup>o</sup> le vers germanique (158) ; 6<sup>o</sup> le vers anglais moderne (166). — C. Emprunt de mètres étrangers (173). — D. Conclusion (179).

Chapitre VI. Valeur émotionnelle des formes du rythme. — Chapitre VII. L'homophonie.

A. Histoire (190) : 1<sup>o</sup> la rime chez les Latins (190) ; 2<sup>o</sup> la rime chez les Anglais (197) ; 3<sup>o</sup> conclusion (209). — B. Le rythme de la rime (211). — C. Le rôle de l'homophonie (212).

Chapitre VIII. La valeur du vers.

Conclusions.



Dans ce travail si savant, si agréable, si instructif pour ceux-là même qui ont sérieusement étudié la question, il y a deux choses qui me choquent, ou tout au moins deux lacunes.

J'ouvre le livre à la première page, et je lis ceci :

« Le rythme proprement dit, le rythme concret, est constitué par une division perceptible du temps ou de l'espace en intervalles sensiblement égaux; que nous appellerons *intervalles rythmiques* ou *unités rythmiques*. On peut dire aussi que le rythme est constitué par le retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un phénomène déterminé ou même tout simplement du signe qui rend la division du temps ou de l'espace perceptible à l'ouïe, à la vue, au toucher, au sens musculaire. Le tic tac d'une horloge détermine un rythme temporel, et une suite de barres équidistantes un rythme spatial, parce qu'il y a là une division perceptible du temps ou de l'espace (1). La division d'une longueur en mètres n'est pas perceptible et ne constitue pas un rythme. Enfin, il faut au moins trois unités rythmiques pour nous donner la sensation du rythme : la deuxième, en répétant la première, nous fait pressentir un rythme, et la troisième est nécessaire pour confirmer ce pressentiment.

« Dans notre définition du rythme, le mot « sensiblement » a en réalité une triple signification. Il veut dire avant tout que l'égalité des intervalles tombe directement sous les sens, nous est directement sensible, comme celle des secondes, contrairement à celle des heures, bien que dans les deux cas la division du temps nous soit perceptible par le tic tac ou la sonnerie de l'horloge, ainsi que par la marche des aiguilles. Mais il faut entendre aussi par là que cette égalité, qu'elle se trouve ou non dans la réalité correspondante, doit exister pour notre sensation : comme nous le verrons, des intervalles égaux peuvent nous paraître inégaux, et inversement (2). Enfin, l'égalité n'a pas besoin d'être absolue pour que nous la sentions ; elle peut n'être qu'approximative, elle l'est même toujours. Suivant le degré d'exactitude qu'elle atteint, le rythme est plus ou moins parfait, plus ou moins imparfait (3). Souvent, il n'est pour ainsi dire qu'esquissé ; la musique nous en offre à chaque instant des exemples, avec ses *accelerandos*, ses *ritardandos*, ses points d'orgue, ses reprises d'haleine, etc., surtout dans les solos, les airs d'opéra, les récitatifs, etc. En pareil cas, grâce à notre sentiment du rythme, nous rétablissons et percevons le rythme idéal et absolu à travers les variations accidentelles ou voulues du rythme réel et relatif. »

Ce que je trouve dans ces lignes, c'est une définition de la *mesure*, et non du *rythme* en général. Comme cette définition ne me satisfait pas, je passe au chapitre où il est question du « rythme artistique », espérant trouver là ce que j'attends. Et voici ce que j'y lis (après d'abondantes généralités) :

« Quand un sauvage ou un enfant trépigne et crie de joie, c'est d'abord par un effet spontané et comme réflexe du sentiment qui l'anime ; c'est ensuite par le

(1) C'est sur la réalité objective que se fonde cette distinction entre rythme temporel et rythme spatial. Je ne prétends pas qu'elle soit exacte au point de vue subjectif.

(2) On sait que le rythme peut être purement subjectif, c'est-à-dire que la division du temps ou de l'espace peut n'être marquée que par un phénomène purement subjectif. Je ne m'occupe, sauf indication contraire, que du rythme objectif, du rythme signalé par un phénomène objectif.

(3) Il ne s'agit ici que de la perfection de cette égalité. Au point de vue artistique, par exemple, un rythme irrégulier à certains égards peut être plus parfait qu'un rythme absolument régulier.



désir instinctif de l'accroître et de le prolonger par un effet en retour, ainsi que par la participation de ses camarades. Et il pourra continuer de la sorte jusqu'à ce que cette joie « dies of its own excess ». Quand il trépigne et crie de douleur, invitant aussi par là ses camarades à l'imiter, c'est plutôt, au contraire, par le désir instinctif d'étouffer cette douleur sous un afflux de sensations différentes, surtout peut-être sous la sensation rassérénante et rassurante d'un redoublement d'activité. De même la femme en deuil qui se frappe la poitrine, pleure, soupire, sanglote et gémit. Mais il se peut aussi qu'elle cherche par là bien plutôt à se délivrer autrement de sa peine, par l'excès même où l'amènent peu à peu ces manifestations diverses de l'affliction et leur impression sur les spectateurs.

« On a observé, d'autre part, que dans l'exaltation de la joie ou de la douleur les mouvements et les cris prennent facilement chez les sauvages, par un effet d'association, la forme des mouvements et des cris qui accompagnent les exercices de leur activité où ils ont trouvé leurs émotions les plus fortes — la guerre, la chasse, l'amour (1).

« Que ces trépignements se changent en sauts et en pas rythmés, ces cris et ces gémissements en paroles rythmées, nous aurons la danse et le chant. Cette transformation est d'autant plus facile que dans tout mouvement répété et dans le langage ordinaire nous tendons naturellement au rythme (2).

Il y a des *danses* purement *gymnastiques*, où le mouvement exprime et communique à lui seul les émotions (3). Elles existent en germe dans les sauts rythmés des enfants : « Kinder hüpfen auf der Strasse hind und her, während sie ihr Butterbrot verzehren und mit ihren Spielgenossen reden, und sie springen tänzelnd von einer Seite der Strassenrinne auf die andere, wenn sie eine Besorgung zu machen haben » (Sütterlin, *Das Wesen der sprachlichen Gebilde*, Heidelberg, 1902, p. 22). C'est ainsi encore que sautillent les oiseaux. Toute excitation se traduit par des gestes, et quand elle n'est pas tout à fait désordonnée, affolée, ces gestes se reproduisent suivant un rythme déterminé. »

Cette définition n'est, évidemment, qu'une transposition, dans un domaine supérieur, de celle qui est donnée plus haut... Il s'agit toujours de la *mesure* !

J'ai alors recours au chapitre iv, intitulé « Rythme du chant » (p. 104), et cette fois je m'attends à voir apparaître l'idée attendue :

« La poésie et la musique sont nées et se sont pendant longtemps développées ensemble dans le chant. Elles suivaient alors un seul et même rythme. Chaque langue s'accommodait plus ou moins, suivant sa phonétique, à certains éléments du rythme, dont elle avait elle-même suggéré le choix et la disposition. Ces adaptations constituèrent les formes réglées du langage que nous appelons vers. En se séparant de la musique, les vers acquirent une existence indépendante. Le nombre en augmenta, non seulement par diverses modifications des types primordiaux, mais souvent encore par une imitation plus ou moins habile de modèles étrangers. C'est dans le chant, en tout cas, qu'il faut chercher l'ori-

(1) V. Yörjō Hirn, *Konstens Ursprung*, Helsingfors, 1902, p. 88 et suiv.

(2) Outre les cris inarticulés et les sons du langage, on peut employer d'autres bruits pour exprimer le plaisir et la souffrance : le choc des pieds contre terre, des mains l'une contre l'autre, de l'épée sur le bouclier, du marteau de pierre contre l'objet travaillé, d'un bâton sur une planche, etc. Que le rythme s'y introduise, nous avons l'humble commencement de la musique instrumentale. On invente ensuite des instruments spéciaux, tels que le tam-tam, dont les premiers sont tous à percussion, c'est-à-dire purement rythmiques.

(3) Ce terme de danse gymnastique a été proposé par M. Ernst Grosse (*l. c.*).



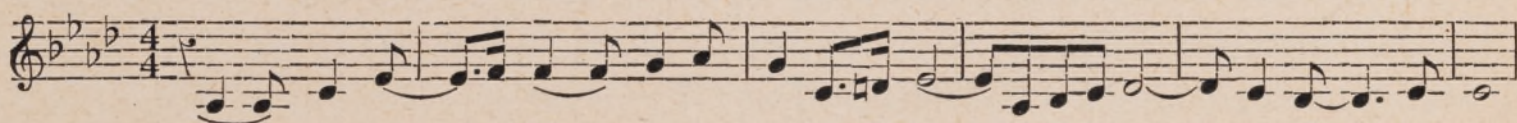
gine première des vers, la formation des mètres primitifs, d'où sont dérivés tous les autres. Il est donc indispensable, pour les bien comprendre, d'étudier auparavant le rythme du chant. »

Je souscris des deux mains à ces déclarations ; mais voici la suite :

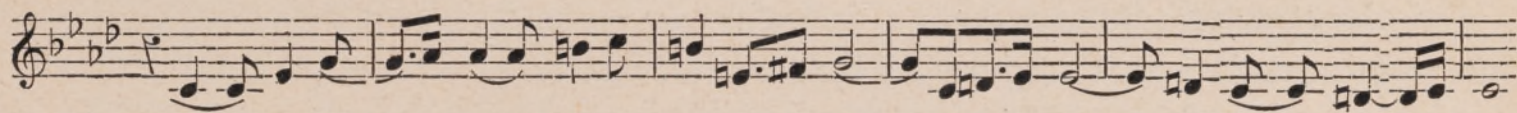
« Le rythme du chant est déterminé par le retour, à intervalles égaux, du *temps marqué*, — en latin *ictus* ou *percussio*, en grec *σημασία*, en anglais *beat*, — c'est-à-dire de l'endroit où l'on bat la mesure et que la voix met en relief par un accroissement d'intensité. Le temps marqué est un point indivisible de la durée (1). Le son qui le reçoit s'appelle *fort*, par opposition aux autres sons, ou sons *faibles*. L'énergie du rythme tient à la différence d'intensité entre le son fort et le son faible ; elle comporte toutes sortes de *nuances*. Dans notre notation musicale, on met une barre devant le temps marqué (2) ; les Grecs l'indiquaient par un point suscrit (*στιγμή*). »

Il faut s'y résigner : la même définition reparaît et persiste... Toujours la *mesure* !

Je regrette que M. Paul Verrier n'ait pas mieux distingué la *mesure* et le *rythme*. Non seulement l'un et l'autre ne sont pas la même chose, mais, dans la musique « artistique », l'un est presque constamment en conflit avec l'autre. La mesure devient un cadre abstrait, une simple régulatrice du mouvement ; et toute la réalité des groupements mélodiques, lesquels consistent en membres de phrase, phrases, strophes et symétries de strophes, passe au *rythme*. Voici le début du *Parsifal*, de Wagner :

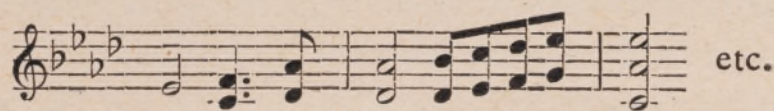


Cette phrase, jouée par les cordes, reprise par les bois avec des arpèges d'accompagnement, donne lieu à une *strophe*. Elle reparaît dans un autre ton, mais en donnant lieu à une construction identique :



Ceci, c'est l'*antistrophe*.

Ensuite, entrent les trompettes, suivies (en écho) par les flûtes :



Ceci, c'est une *épode*. Et tout cela constitue le *rythme*.

L'étude du rythme appartient à l'étude de la composition ; celle de la mesure est une partie du solfège.

(1) V. Havet, *Métrie*, 3<sup>e</sup> éd., § 1, p. 1.

(2) La barre a l'inconvénient de sembler indiquer entre les sons une séparation qui n'existe pas en réalité : le rythme est continu. — On ne met pas de barre devant le temps marqué initial d'un morceau. Il en résulte des complications factices, par exemple la notation de silences imaginaires quand le premier son fort est précédé d'un son faible ou de plusieurs.



N'est-il pas évident, à considérer la première mesure de la strophe, que le rythme est en conflit avec la mesure ?

Or, ce conflit n'est pas particulier à la musique ; on le retrouve tel quel dans la versification, soit dans celle qui a la structure antistrophique, soit dans celle où les vers sont égaux. Je prends un exemple en français :

*L'Aurore apparaissait ; quelle aurore ? un abîme  
D'éblouissement, vaste, insondable, sublime ;  
Une ardente lueur de paix et de bonté.  
C'était aux premiers temps du globe ; et la clarté  
Brillait sereine au front du ciel inaccessible,  
Etant tout ce que Dieu peut avoir de visible ;  
Tout s'illuminait, l'ombre et le brouillard obscur ;  
Des avalanches d'or s'écroulaient dans l'azur ;  
Le jour en flamme, au fond de la terre ravie,  
Embrasait les lointains splendides de la vie.*

(*Le Sacre de la femme*, V. HUGO.)

Tous ces vers — tous, sans exception — ont la même mesure. Cette mesure est déterminée par ce fait que la sixième et la douzième syllabes sont accentuées, c'est-à-dire finale (sonore) d'un mot (à moins que ce ne soit un monosyllabe). Cette place immuable de l'accent tonique est la règle du vers, et elle constitue la mesure :

. . . . . ! . . . . . !

Quelquefois, le rythme coïncide avec la mesure, c'est-à-dire que le cadre déterminé par la place des accents détermine aussi l'étendue ou la coupe des membres de phrase, comme dans ce vers :

*Le monde s'ébauchait ; tout semblait méditer.*

Mais dans les vers que j'ai cités, il y a conflit perpétuel. Ainsi, *un abîme d'éblouissement*, au lieu de *un abîme* (avec un arrêt après ce mot) ; *une ardente lueur de paix* (sans arrêt après *lueur*) et *c'était aux premiers temps du globe* (sans arrêt après *temps*), etc., etc...

Ce conflit se rattache à une loi : l'*opposition*.

En matière d'art, il y a presque toujours *opposition* et *adaptation* (en vue d'une harmonie finale).

Ce que je dis là n'est sans doute pas vrai de la composition chez les primitifs ; mais il eût été intéressant de montrer l'évolution qui peu à peu dissocie le rythme et la mesure. En un mot, il convenait peut-être de traiter le sujet historiquement.

J. C.



## Bibliographie musicale

HISTOIRES DE LA MUSIQUE ÉCRITES EN ALLEMAGNE

(Suite.)

AMBROS (AUGUST WILHELM) : *Geschichte der Musik*, vol. I (xx-547 p.), II (xxvi-538 p.), III (XV-591 p.), Breslau, 1862, Leuckart, 1868, in-8°.

2<sup>e</sup> édit., à Leipzig, Leuckart, 1880-1882, 5 vol. in-8°, avec préface de G. Nottebohm et postface de E. Schelle. Le vol. V : *Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15 und 16. Jahrhunderts* ; le vol. III, publié par O. Kade, Leipzig, 1882, *ibid.* (avec index et tables par Wilh. Bäumker, Leipzig, 1882, *ibid.*, 44 p.), in-8°.

Ouvrage de très haute valeur (principalement en ce qui concerne le moyen âge et les Néerlandais, t. II et III), original, malheureusement inachevé (ne va que jusqu'à Froberger et Pasquini).

3<sup>e</sup> édition du même ouvrage : vol. I, mis au courant des derniers travaux de R. Westphal et F. A. Gevaërt par B. de Sokolowsky, Leipzig, 1887, Leuckart, in-8°, xxxii-584 p. ; vol. II par Heinrich Reimann, *ibid.*, 1892, in-8° xxvii-580 p. ; vol. III, par Otto Kade, *ibid.*, 1893, in-8° xv-640 p. (Le vol. II est particulièrement remarquable.)

REISSMANN (AUGUST) : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Munich, Bruckmann, 1863-1864, 3 vol. in-8° ;

2<sup>e</sup> édit., Leipzig, Schulz, 1876, 3 vol. in-8°.

Compilation utile, avec des textes musicaux nombreux et bien choisis.

Du même, *Grundriss der Musikgeschichte*, Munich, Bruckmann, 1865, in-8°, et Leipzig, 1870, in-8°, 143 p. ; et *Leichtfassliche Musikgeschichte in zwölf Vorlesungen* (12 leçons faites au Conservatoire de Berlin), Berlin, O. Janke, 1877, in-8°.

DOMMER (ARREY VON) : *Handbuch der Musikgeschichte, von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens*, Leipzig, Grunow, 1868, in-8°, v-607 p.

2<sup>e</sup> édit., *ibid.*, 1878, in-8°.

Très bon ouvrage, qui a vieilli seulement pour les parties concernant le moyen âge et la Renaissance.

FRÖHLICH (F. JOSEPH) : *Beiträge zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit, auf musikalische Documente gegründet* : vol. I (texte) ; vol. II (documents), Würzburg, Stahel, 1868-1874, in-4°. — Les « documents » sont des manuscrits de musique autographes. Publié après la mort de l'auteur par Weigand.

KRAUSSOLD (LORENZ) : *Die Musik in ihrer Kulturhistorischen Entwicklung und Bedeutung von den ältesten Zeiten bis auf R. Wagner*, Bayreuth, Grau, 1876, in-4°, vi-106 p., avec lith. — 3 conférences peu considérables.

KOTHE (BERNHARD) : *Abriss der Musikgeschichte für Lehrerseminare und Dilettanten bearbeitet*, Leipzig, Leuckart, 1874, in-8°, iv-140 p.

2<sup>e</sup> édit., Leipzig, 1877 ; 3<sup>e</sup>, 1882 ; 4<sup>e</sup>, 1885 ; 5<sup>e</sup>, 1890 ; 6<sup>e</sup>, 1894 ; 7<sup>e</sup>, 1901. — Bon seulement pour le xix<sup>e</sup> siècle, malgré quelques lacunes. La 7<sup>e</sup> édit. (par les soins de Gust. Jansen, vi-351 p.) a transformé l'ouvrage en l'améliorant.

KÖSTLIN (HEINRICH ADOLF) : *Geschichte der Musik in Umriss, für die Gebildeten aller Stände dargestellt*, Tübingen, Laupp, 1875, in-8°.



Dernière édit. entièrement refondue, Berlin, 1898. — Très bon ; jugements esthétiques d'une grande finesse.

MUSIOL (ROBERT) : *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, J. J. Weber, 1877, in-8°, VIII-244 p., 2<sup>e</sup> édit., 1888, in-8°, VIII-279 p. — Illustré, peu important.

WAGEMANN (OTTO) : *Grundriss der Musikgeschichte, von den ersten Anfängen bis zur neuesten Zeit*. Heinrichshofen, 1878, in-8°, XII-216 p. — Peu important.

SCHRECKENBERGER (WILH.) : *Kurzgefasste Geschichte der Musikkunst und Standpunkt derselben gegenüber der modernen Zeit*, Munich, 1880, in-8°, VII-84 p.

RITTER (HERMANN) : *Repetitorium der Musikgeschichte nach Epochenübersichtlich dargelegt, nebst einem Verzeichnisse der hauptsächlichen Wissenschaftlichen Musikk-literatur*, Würzburg, Stuber, 1880, in-8°, 278 p. — Suit un plan parfois contestable, mais commode et utile en général. Bibliographie systématique dans le supplément.

NAUMANN (EMIL) : *Illustrirte Musikgeschichte*, Berlin et Stuttgart, 1880-1885, 2 vol. in-8°. Compilation brillante, ayant eu un énorme succès de vulgarisation, démodée aujourd'hui.

Traduction en anglais par F. Praeger, publiée par sir F. A. G. *the History of music*, London, 1882-1886, 2 parties en 1 vol. in-8° (pagination continue) ; réédition, Londres, Cassel, 1894-1896, 2 vol. in-8° (758 et 594 p.).

Traduction (libre) en hollandais, par J. C. Boers, La Haye (*Joh. Y Kema*), 1885, in-8° ;

Traduction, en russe, par Nic. Findeisen, Saint-Petersbourg.

NOHL (LUDWIG) : *Allgemeine Musikgeschichte populär dargestellt ...* — Leipzig, 1881, in-16, 320 p. — Superficiel et peu sûr.

LANGHANS (WILHELM) : *Die Geschichte der Musik der XVII, XVIII und XIX Jahrhundert., in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros...* Leipzig, 1882-1887, 2 vol. in-8°. — Peut être considéré comme une bonne et utile continuation de l'histoire d'Ambros.

FOTTMANN (ALB. K.) : *Kurzgefasster Abriss der musikgeschichte von der ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig, O. Lenz, 1883-1885, 2 vol.

RIEMANN (HUGO) : *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, Max Hesse, 1888-1889, 2 parties en 1 vol. in-8° VII-120 et VIII-153 p. — Manuel très substantiel et très utile, divisé en 3 parties : a) histoire des instruments ; b) histoire des systèmes musicaux et de la notation ; c) histoire des formes de la composition, et notices sur les principaux musiciens, avec 2 suppléments, l'un historique, l'autre bibliographique.

Traduction en anglais, *Catechism of musical history*, Londres, Augener, 1892, 2 parties en 1 vol. in-8°.

Traduction en italien (d'après la 2<sup>e</sup> édit.), par Errico Bongiovanni, Turin, Marc. Capra, 1903, in-16, VIII-422 p.

— Du même : *Epochen und Heroen der Musikgeschichte* (inséré dans le *Livre d'or de la Musique*, Berlin, W. Speemann, in-8°). — Personnel et excellent, avec une très bonne bibliographie.

— Du même : *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1904-1905, 2 vol.

Le vol. I est consacré à l'antiquité (grecque). Le vol. II comprend le moyen âge jusqu'en 1450. Le vol. III, paru en 1905. Histoire très précise et très pénétrante, mais où les thèses personnelles tiennent une grande place.



PROSNIZ (ADOLF) : *Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende d. 16 Jahrh.*, vol. I, Vienne, Wetzler, A. Hölder, 1889, in-8° ; vol. II, *ibid.*, 1900, VIII-304 p.

— 2<sup>e</sup> édit. du vol. I, 1901, *ibid.*, VIII-167 p.

Le 1<sup>er</sup> vol. va jusqu'en 1600 et le 2<sup>e</sup> jusqu'en 1750. Ouvrage solide, très utile, et dont l'intérêt s'accroît d'une bibliographie bien faite. — Analysé par Ph. Spitta, dans la *Vierteljahrsschrift f. Musikwiss.* VI, p. 137 et suiv.

BÖHME (E. E. H.) : *Die Geschichte der Musik zusammengefasst und dargestellt in synchronistischen Tabellen*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1890, 40 p. in-4°. — Confus, contestable, mais très intéressant.

BRÜCKMANN (BRUNO) : *Leitfaden zum Studium der Musikgeschichte für den Gebrauch beim Unterricht*, Leipzig et Zürich, 1891, in-8°, VIII-148 p. — D'après la préface, ce livre ne veut être « ni un simple tableau ni un traité d'histoire, mais une introduction méthodique où l'on trouvera l'esquisse de l'évolution musicale avec les noms et les personnes qui la représentent le mieux, et une brève caractéristique de leur influence ». Le but est très suffisamment atteint.

SVOBODA (ADALBERT) : *Illustrierte Musikgeschichte*, Stuttgart, G. Grüninger, 1892-1893, 2 vol. in-8°. Vol. I, VIII-284 p. ; vol. II, 331 p. Souvent utile pour la période moderne, beaucoup moins bon pour les autres ; l'ouvrage s'étend depuis les temps préhistoriques jusqu'à Rubinstein !

KELLER (OTTO) : *Geschichte der Musik...*, — Leipzig, P. Friesenhahn, 1894, in-8°.

GEBESCHUS (J.) : *Geschichte der Musik von den ältesten vorchristlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin, A. Schultze, 1895, in-8°.

GEBESCHUS (J.) : *Vergleichende Tabellen zur Musikgeschichte unter Berücksichtigung der Kultur und Weltgeschichtedaten*, Leipzig, 1903, in-4°, 24 p. — élémentaire.

STEINERT (LUDWIG) : *Kurzgefasste Musikgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Halle, Schroedel, 1899, in-8°, 125 p.

Peu importants.

URBAN (ER.) : *Tabellen der Musikgeschichte für Hochschulen und Universitäten bearbeitet*, Berlin, C. Habel, 1900, in-8°, III-125 p.

STENER (MAX.) : *Was muss mann von der Musikgeschichte wissen ?* Berlin, Steinitz, 1900, in-8°, 120 p. — Bon abrégé, de tendances conservatrices, incomplet. Commence par Bach, et traite, dans quelques pages d'introduction, la période qui s'étend de Palestrina à Bach, bibliographie très utile dans le dernier chapitre.

VOGEL (MORITZ) : *Geschichte der Musik von den ersten Anfängen Christlicher Musik herab bis auf die Gegenwart (mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Musik, speziell des deutschen Volkslieder)...*, Leipzig, Hug frères, 1901, IV-202 p., avec un appendice d'exemples musicaux. — Ouvrage d'esprit conservateur, assez utile, quoique incomplet (omet Dittersdorff, Brückner, Humperdinck, etc...)

RITTER (HERMANN) : *Allgemeine illustrierte Encyclopädie der Musikgeschichte*, Leipzig, Max. Schmitz, vol. I (1901, 131 p.), II (1902, III-178 p.), III (III-187 p.), IV (III-223 p.), V (1901), VI (218 p.). — Faible pour la partie historique, bon pour la période moderne, surtout p. R. Wagner.

LAMPRECHT (C.) : *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit*, Berlin, Gärtner,



1902. — Contient une esquisse de l'histoire de la musique jusqu'à Liszt. Intéressant comme essai d'histoire comparée des beaux-arts, mais faible au point de vue purement musical.

PARR (W. A.). — *Chronologische Übersicht über die Entwicklung der Musik tabellarisch zusammengestellt*, Berlin, A. Stahl, 1903.

STORCK (CARL) : *Geschichte der Musik* (en 4 parties), Stuttgart, Muth, 1903, in-8°, 144 p. — Sorte d'encyclopédie populaire.

## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

### Histoire du théâtre lyrique (Suite).

#### *La musique et les mystères du moyen âge.*

M. Gustave Cohen, lecteur de français à l'Université de Leipzig, a écrit ceci dans un ouvrage récent très documenté, honoré d'un prix officiel (*Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au moyen âge*) : « Nous ne saurions trop le répéter, il n'y a pas entre le drame liturgique, le drame semi-liturgique et les mystères, de ligne de démarcation bien tracée. » On s'étonne de trouver cette phrase en tête d'un chapitre intitulé « la musique ». Elle est parfaitement exacte en ce qui concerne le choix des sujets traités et l'esprit général du drame ; mais elle ne l'est pas pour le reste et surtout pour la partie musicale. En effet, les drames liturgiques, tels qu'ils nous sont parvenus dans les manuscrits, sont chantés d'un bout à l'autre, et nous avons les mélodies dont le texte littéraire était accompagné : mélodies souvent inspirées du plain-chant, mais originales, composées spécialement pour l'œuvre jouée, et très différentes des cantilènes grégoriennes — contrairement à ce qu'on a cru jusqu'ici — en ce qu'elles constituent (je le crois au moins) une musique *mesurée*. Dans les mystères, rien de semblable ; la différence est profonde. Sans doute, on ne peut pas dire que la musique en soit absente ; mais elle occupe d'abord une place beaucoup plus restreinte ; ensuite, sa fonction est tout autre. Dans les drames liturgiques, la musique est employée comme un art d'expression ; et si elle se distingue de celle d'un opéra du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est par la pauvreté des ressources comme par l'infériorité ou l'inégalité du talent chez le compositeur ; ce n'est nullement par la nature de la fonction et celle du but poursuivi. Elle prétend suivre exactement le livret et (sauf dans quelques pièces où l'on trouve la répétition d'une strophe unique) donner un langage spécial aux sentiments qu'il contient. Dans les mystères, la musique n'est plus un art d'expression. Elle ne cherche pas à pénétrer et à traduire la pensée intime du drame et des diverses scènes. Elle n'est plus qu'un accessoire, une décoration intermittente, indéterminée, facultative ; elle cesse d'être un but, placé à la même hauteur que la rédaction des vers : elle n'est plus qu'un moyen, qu'on utilise çà et là pour la bonne organisation du drame.

Il me paraît tout à fait inexact de parler de « lacunes » dans les manuscrits,



de dire que « si nous pouvions, comme les contemporains », entendre la musique qui soulignait tel ou tel morceau de poésie, « nous serions charmés par la mélodie ». Le critique allemand que je citais tout à l'heure ne craint pas d'écrire : « L'ouverture musicale qui précède presque tous les drames religieux (il s'agit des mystères) en font les véritables précurseurs de l'opéra. » Non ; il ne suffirait pas d'un prélude musical pour faire un drame lyrique ; et ce titre un peu ambitieux de « précurseur de l'opéra », s'il faut l'appliquer à quelque chose, convient aux drames liturgiques des <sup>x</sup><sup>e</sup>, <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles, pas aux mystères. Sachant bien que nous ne possédons aucune musique des mystères, mais ne voulant pas en conclure que cette musique était inexistante, — et allant même jusqu'à supposer (ce qui est facile !) qu'elle était fort belle, le même critique ajoute pour expliquer nos impressions de lecteurs modernes, réduits à une littérature monotone : « Pouvons-nous supporter la lecture d'un livret de Scribe ? »

« Les stances sur lesquelles Papageno fait pleuvoir des notes cristallines sont insipides à la lecture, et ce qui est vrai pour *la Flûte enchantée* est vrai pour la plupart des libretti de Mozart, de Gluck, de Rossini. »

Prononcer ici de tels noms me paraît énorme !

Les mystères sont des spectacles et des « actions », avec ce que nous appellerions une « musique de scène », mais très réduite, et le plus souvent *ad libitum*. Aujourd'hui, quand la musique doit intervenir dans un drame qui, d'ailleurs, ne prétend nullement à la qualification de « lyrique », l'homme de lettres qui a écrit le livret prend un collaborateur musical, alors même qu'il ne s'agirait que de composer une simple romance chantée dans la coulisse ; il faut que cette romance soit spéciale, neuve, adaptée à un texte précis. Au moyen âge (dans la période qui nous occupe), rien de semblable. On s'adresse à des praticiens qui utilisent une musique déjà prête, ayant servi pour d'autres pièces. C'est quelque chose d'analogue à ce qu'est au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle la « comédie en vaudevilles », où un air populaire, un *timbre*, vient s'adapter à des couplets de circonstance ; et la distance qui sépare le vaudeville de l'opéra comique me paraît moins grande encore que celle qui sépare un mystère d'un drame lyrique. Les indications relatives à la musique sont plus sommaires encore que les indications relatives aux décors. L'auteur indique qu'il faut une tour, ou un prétoire, ou une chaire, ou une crèche : mais il caractérise ces objets de façon très générale, sans se préoccuper des dimensions, de la forme et de la couleur de tous les détails ; la mise en scène sera réalisée selon les ressources, et surtout selon la tradition. De même, à de certains moments, il faut de la musique ; quelle musique ? Ne cherchons pas une « partition » ! Dans la plupart des cas, il n'y a même pas eu de texte noté. C'est déjà beaucoup, quand on ne chante pas un *Requiescat in pace* ou un *Stabat* (comme dans les mystères de l'*Incarnation* et de la *Résurrection*), de dire qu'il faudra un « motet » à trois voix, ou de désigner les instruments qui devront être employés ; on ne va guère plus loin. Je me servirai d'une comparaison pour préciser cette conception. Je la trouve dans le théâtre de Shakespeare. Voici *le Songe d'une nuit d'été*, qui peut être considéré comme une extension du « mask » ou ballet anglais, et qui, par là, touche à l'histoire du drame lyrique. Je lis à l'acte IV :

« OBÉRON. — Titania, commande un peu de musique, et qu'un sommeil plus profond que le sommeil ordinaire apaise les sens de ces cinq mortels.

« TITANIA. — Holà ! De la musique, de celle qui enchante le sommeil ! (*Musique.*) »



Il faut, dans cette scène, une berceuse magique; en quoi consistera-t-elle? C'est l'affaire non du compositeur, mais de l'instrumentiste qui doit avoir un répertoire suffisamment riche et connaître son métier. « Les instruments jouent », disent simplement les livrets des mystères...

## II

Ces instruments n'en ont pas moins un rôle certain, quoique insuffisamment réglé. Voici d'abord le texte d'un contrat passé entre des musiciens et les organisateurs d'un mystère. Il a été publié pour la première fois par M. Coyecque dans son *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVI<sup>e</sup> siècle* (2 vol. dans la collection fondée par le Conseil municipal de Paris) :

« Engagement par Nicolas de Louvière, rue Mouffetard, Jean La Volle, joueur de tambourins de Suisse, et Étienne Boulard, joueur de fifre, vis-à-vis des dessus dictz de jouer desdicts instruments de tambourins et fifre pour les dessus dictz audit jeu et mystaire Saint-Christofle, et aussi par chascun jour de feste et demanche qu'ilz jouront ledict mystaire parmy les rues et carrefours de Paris et le jour de la monstre desdicts jeus et aussi de battre par l'un d'eulx des sonnettes si mestier (besoin) est, et ce soigneusement bien et deuement comme il appartiendra selon le jeu, et tant a l'entrée qu'à l'issue dudict jeu et jusques à ce qu'il soit finy moiennant... 10 solz 6 deniers tournois pour chascune journée d'eulz tous ensemble qu'ilz joueront et pour ce faire seront tenus lesdicts de Louvière et ses autres consors de eulx trouver à l'heure de dix heures du matin pour le plus tard, et seront tenus nourrir lors et les paier au soir de la journée qu'ilz auront jouée; et seront tenuz eulx trouver à la dicte monstre de samedi prochain en huict jours pour faire la dicte monstre et le dimanche ensuivant et les autres jours dudict jeu aussi eulx y trouver sans faulte. »

Ce document nous apprend que ces deux chefs de bande, pour un travail assez étendu, recevaient 11 fr. 15 environ (plus la nourriture), sur lesquels ils avaient à payer leurs acolytes. Il a un caractère général assez net. On dirait qu'il s'agit d'engager des artisans, je ne dis pas : des artistes, pour quelque besogne inférieure et toute matérielle, comme sonner les cloches dans un village, ou approvisionner les burettes pour l'office.

Le spectacle, nous l'avons déjà vu, était précédé d'une sorte de cavalcade ou de cortège qui, par les rues et carrefours, faisait le *cri*, la *proclamation* et la *monstre*, sorte d'annonce ou d'affiche vivante et en action. Dans ce prélude, les trompettes étaient au premier rang, comme l'indique cette description d'un *cri* fait par les confrères de la Passion, le 16 décembre 1540 :

*Le cry et Proclamation publique, pour joüer le Mystère des Actes des Apostres, en la Ville de Paris : faict le jeudy seizième jour de decembre l'an 1540, par le commandement du Roy nostre Sire, François premier de ce nom; et Monsieur le Prévost de Paris, affin de venir prendre les Roolles, pour joüer ledict mystère. On les vend à Paris en la rue neufve Nostre-Dame à l'enseigne de Saint Jehan Baptiste, près Sainte Genevieve des Ardens, en la Boutique de Denys Janot. MDXLI.*

Le jour de susdict : environ huict heures du matin, fut faicte l'Assemblée en l'Hostel de Flandres lieu estably pour joüer ledict Mystère. assavoir tant des Maistres Entrepreneurs dudict Mystère que gens de Justice, Plebeyens, et aultres gens ayant charge de la conduite d'iceluy; rétoriciens et aultres gens de longue robe, et de courte.

Et premierement marchoyent six Trompettes ayans baverolles (*banderoles*) à leurs tubes et buçines, armoyez des armes du Roy nostre Sire. Entre lesquelles estoit pour conduite la Trompette ordinaire de la ville : accompagnez du Crieur-juré, estably à faire les Crys de Justice en ladicte Ville : tous bien montez selon leur estat.

Après marchoit ung grand nombre de Sergens et Archers du Prévost de Paris, vestuz de leur Hocquetons paillez d'argent, aux livrées et Armes tant du Roy, que dudict Seigneur Prévost,



pour donner ordre, et conduite, et empescher l'oppression du Peuple, et lesdictz archers bien montez, comme au cas est requis.

Puis après marchoyent ung nombre d'Officiers de Sergens de Ville, tant du nombre de la Marchandise que du Parloir aux Bourgeois, vestuz de leurs robbes my-parties de couleurs de ladicte ville, avec leurs Enseignes, qui sont les Navires d'argent : iceulx tous bien montez comme dessus.

Et après marchoyent *deux hommes establis pour faire ladicte proclamation*, vestuz de sayes de velours noir, portans manchès perduës de satin de troys couleurs, assavoir jaulne, gris et bleu : et bien montez sur bons chevaulx.

Après marchoyent les deux Directeurs dudict mystère Rhétoriciens ; assavoir ung homme Ecclesiastique, et l'autre Lay, vestuz honnestement, et bien montez selon leur estat.

Item, alloyent après les quatre Entrepreneurs dudict Mistere, vestuz de chamarres de taffetas armoysin et pourpointz de velours, le tout noir ; bien montez et leurs chevaulx garnis de housses.

Item, après ce train marchoyent quatre Commissaires au Chastelet de Paris, montez sur mulles garnies de housses, pour accompagner lesdicts Entrepreneurs.

En semblable ordre marchoyent ung grand nombre de Bourgeois, Marchans et aultres gens de Ville ; tant de longue Robe que de courte : tous bien montez selon leurs estat et capacité.

*Et fault noter qu'en chascun carrefour, où se faisoit ladicte publication*, deux desdictz Entrepreneurs se joignoient avec les deux Establiz (*pour faire ladite proclamation*) cy-devant nommez, et après le son desdictz six Trompettes sonné par trois fois, et l'exhortation de la Trompette ordinaire de la Ville, faicte de par le Roy nostredit Seigneur, et Monsieur le Prévost de Paris, feirent lesdictz quatre dessus nommez ladicte proclamation en la forme et manière qui s'ensuyt.

Les trompettes, ici comme dans toutes les solennités de plein air, font la première annonce et l'appel général au public ; les tambourins et les fifres amusent la foule et la retiennent devant la « monstre ». On y entend aussi la cornemuse, les luths, les rebecs. Le cortège des apôtres a son petit orchestre comme celui de Dionysos.

Lorsqu'on joue la pièce, les instruments conservent quelque chose de ce rôle d'annonce. En dehors de l'ouverture, ils ont à se faire entendre pour avertir le public toutes les fois qu'un personnage important va faire son entrée. C'est un usage quasi universel. Je l'ai observé dans les représentations du théâtre annamite qui furent données à l'Exposition coloniale de Marseille, il y a quelques années : un timbalier, accroupi à une extrémité de la scène, frappait sur des peaux tendues à l'entrée et à la sortie de tous les acteurs de marque. Dans le théâtre de Shakespeare, la trompette précédait l'arrivée de chaque acteur. Au moyen âge, ce prélude s'appelle un *silete* (*faites silence !*). On trouve souvent dans les manuscrits ces vagues rubriques : « *Silete de tous les instruments du jeu* », ou, comme dans le manuscrit de Chantilly (*Mystère de l'Annonciation et de la Nativité de la Vierge*) : « *De tous les instruments du jeu soit joué beau silete* », ou encore, dans le manuscrit de la *Résurrection* (B. N. fr. 972) : « *Silete, ou pausa cum organis* » (le mot *organis* étant pris ici dans le sens d'*instruments* et non d'*orgue*). Les musiciens n'ont pas de place fixe et en vue : ils sont tantôt dans ce que nous appellerions une « loge », tantôt sur une élévation quelconque, tantôt dans les coulisses.

Les voix sont quelquefois employées pour le *silete*, comme l'indique, dans la *Passion* de Jean Michel (troisième journée), cette rubrique encore bien vague : « A l'entrée de Jésus à Jérusalem, y aura enfants chantant mélodieusement jusqu'à ce que bon silence soit fait en lieu de prologue. » Que chantaient ces enfants ? nous l'ignorons. Nous pouvons affirmer qu'il y avait des soli, des motets pour ténor, contraténor et concordant (ou baryton), des chœurs d'anges. Mais il serait impossible de préciser davantage autrement qu'à l'aide de l'imagination.



Pour la musique, les mystères sont donc très pauvres. De toute évidence, ils sont inférieurs aux drames liturgiques qui les ont précédés. D'où vient cette sorte de décadence musicale ? Je l'expliquerais volontiers de la façon suivante.

Il paraît surprenant et contradictoire que l'absence de vraie musique dans le drame coïncide précisément avec la période où la science musicale du moyen âge était poussée très loin, et qu'au contraire nous reculions les premières manifestations sérieuses du drame lyrique à une époque où l'art de la composition était encore à ses débuts. Songeons cependant que les premiers progrès de l'art musical se sont faits dans un sens qui n'était nullement favorable au théâtre ; ils lui étaient même opposés. Après avoir cultivé une forme de musique très expressive — la monodie du plain-chant ou de la chanson profane — le moyen âge s'est mis, à partir du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle environ (prenons pour point de départ l'époque de Pérotin), à cultiver l'art de la construction en contrepoint, lequel, entre ses mains, s'est de plus en plus écarté de l'« expression ». Il lui aurait fallu une maîtrise supérieure pour pouvoir concilier l'agencement des parties avec le langage du sentiment. Il n'a même pas songé à le faire : il s'est plutôt appliqué à jouer avec les formes, à les associer de toutes les façons possibles, à créer de bizarres architectures sonores ; il a poussé cette conception jusqu'à un pédantisme d'école très subtil où l'idée de traduire les passions humaines avec une exactitude relative était de plus en plus abandonnée. Or le théâtre ne pouvait s'accommoder d'une telle musique ; elle répugnait à sa nature. Les mystères se sont développés à une époque où les musiciens les plus renommés n'auraient pu apporter aux poètes que des œuvres d'école, savantes ou ingénieuses, mais dépourvues de ce qu'il faut sur une scène ; si d'autre part le genre dramatique rompait avec la liturgie, et, par conséquent aussi, avec la monodie, plane ou mesurée, il ne lui restait à peu près rien. (Il avait bien des instruments à sa disposition ; mais il ne se doutait pas encore qu'il pût y avoir des compositions spéciales à chacun d'eux ou exécutables par un groupement méthodique, en symphonie.)

Ce qui me confirmerait dans cette manière de voir, c'est que les Italiens du commencement du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle qui passent pour être les créateurs de l'opéra, ont fait surtout, en créant le « style représentatif », une réaction contre les abus du contrepoint. Ce serait donc ce dernier, d'ailleurs si important dans le progrès général de l'art, qui n'aurait pas permis aux mystères d'être vraiment des drames lyriques ; et ainsi s'expliquerait comment nous avons pu donner une place d'honneur à des drames dont la musique est antérieure aux abus du contrepoint.

Je n'ai parlé que du théâtre sérieux. Vous vous étonneriez sans doute que je ne dise rien de la comédie. N'y a-t-il pas un « jeu de Robin et de Marion » qui selon une formule banale, reproduite à satiété, passe pour être le premier (en date) de nos « opéras comiques » ? Je suis très éloigné de partager cette idée. Aussi me bornerai-je à quelques mots.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.



## Au Conservatoire de Bruxelles.

Nous voici dans la période des concours. On nous communique le compte rendu de ceux qui viennent d'avoir lieu au Conservatoire de Bruxelles. Nous en donnons quelques extraits.

Au sujet de la harpe chromatique, à laquelle tant de grands musiciens ont rendu justice, il est à la fois comique et profondément triste de voir qu'un progrès d'origine française est plus estimé dans les Conservatoires étrangers que dans celui du faubourg Poissonnière... Il est vrai qu'à la *Schola cantorum* et à *Femina* le succès fut tout aussi grand qu'en Belgique.

Bruxelles, 24 juin.

Une rude journée, mercredi, — mais intéressante, et même brillante par ses résultats.

Dès le matin, le Conservatoire était assiégé. A peine l'unique élève de la classe de musique de chambre, M<sup>lle</sup> Mascré, avait-elle terminé ses assez inutiles exercices et décroché un 2<sup>e</sup> prix de consolation, que la foule, avec un empressement réservé d'ordinaire aux séances de chant et de déclamation, envahissait la salle, bientôt trop petite pour la contenir.

C'est la harpe qui avait produit cette précoce effervescence. Une véritable lutte allait se livrer entre les deux rivales, la « chromatique » et la « diatonique ». Il y avait là de quoi exciter bien des curiosités et, même, bien des passions.... Les unes et les autres ont été satisfaites.

M. Risler, qui a la « chromatique » dans ses attributions, présentait quatre élèves ; M. Meerloo, à qui sont confiées les destinées de la « diatonique », en présentait une seule. Toutes les cinq se sont couvertes de gloire, ce qui était la meilleure manière de mettre d'accord les sœurs ennemies, qui, en définitive, ont toutes les deux des avantages et méritaient de vaincre également.

Des quatre élèves de M. Risler, il n'en est aucune de négligeable ; mais la meilleure assurément, c'est M<sup>lle</sup> Cheval, — une toute jeune fille, — qui a joué le morceau imposé, une *Barcarolle* de M. Van Overeem, et des valse de Nerini, avec une sonorité, une sûreté et un sentiment de la coloration vraiment remarquables. Elle a conquis haut les deux mains son 1<sup>er</sup> prix « avec la plus grande distinction ». Le jury, entraîné, a décerné la même récompense, avec la même distinction, à M<sup>lle</sup> Hutse, qui, moins brillante, a beaucoup d'acquis. Et il aurait pu sans inconvénient la décerner aussi à M<sup>lle</sup> Rome, qui n'a pas joué moins bien une *Ballade* de Pfeiffer hérissée de difficultés. M<sup>lle</sup> Rome a dû se contenter, ainsi que la quatrième concurrente, M<sup>lle</sup> Goldschmidt, d'un 2<sup>e</sup> prix, qui nous promet pour l'an prochain un 1<sup>er</sup> de belle qualité.

Après ce gros succès d'une classe que M. Risler dirige depuis plusieurs années avec une rare vaillance, il serait juste, nous semble-t-il, de conférer au professeur le titre effectif de ses fonctions, qu'il ne remplit encore (qui le croirait ?)



que « provisoirement ». Il y a là une question d'équité que le gouvernement s'empressera de résoudre, espérons-le.

L'unique élève de M. Merloo, M<sup>lle</sup> Van Wynbergen, a, de son côté, été digne de son maître, dont l'expérience et le talent ne sauraient que se fortifier dans ces petites luttes courtoises. Elle a joué, sinon avec beaucoup d'autorité, du moins avec un très beau son ; et le jury, pour bien marquer son désir de pacification générale, lui a accordé, à elle aussi, un 1<sup>er</sup> prix « avec la plus grande distinction ». Tout est bien qui finit bien.

Ajoutons un détail qui a son importance, et qui n'a pas peu contribué à l'agrément du concours : c'est que toutes les concurrentes nous avaient fait la grâce d'être jolies, — pour autant que nous avons pu en juger à travers le formidable rempart de chapeaux féminins qui, à tous les rangs des fauteuils, s'élevait, impitoyable et menaçant, entre l'estrade et nous. Quand on joue de la harpe, une plastique aimable est de toute nécessité. Cette vérité n'a pas besoin de démonstration. Nous sommes heureux de constater que le Conservatoire est en mesure de la respecter.

Au concours de harpe a succédé l'épreuve du prix Laure Van Cutsem (1.020 francs, pour les jeunes filles ayant obtenu un 1<sup>er</sup> ou un 2<sup>e</sup> prix dans les concours des trois dernières années). Cinq concurrentes ! Cela ne s'était jamais vu. Chacune d'elles a joué un morceau pianistique très long et très difficile, destiné à prouver que ce n'est décidément pas du côté de la barbe qu'est la toute-puissance. A part M<sup>lle</sup> Hourigan, heureusement plus « femme » que les autres, il eût été malaisé de trouver entre elles des différences sérieuses. On eût dit une même exécutante. Elles ont toutes fait des prodiges de mécanisme, de sonorité et d'agilité. Et finalement le jury a couronné M<sup>lle</sup> Wauters, qui avait frappé le plus fort.

Combien la classe de piano de M. De Greef, qui a concouru l'après-midi, s'est montrée, à cet égard, supérieure ! M. De Greef présentait, lui aussi, un nombre d'élèves inusité : cinq. Avec des moyens inégaux, ils ont osé, du moins, ne pas jouer fort tout le temps ; ils ont eu de la délicatesse, du style, et le sentiment musical semblait être la principale de leurs préoccupations, — ce qui ne les empêchait pas d'avoir aussi beaucoup de « métier ». Un d'eux, M. Jaeger, a remporté d'emblée le 1<sup>er</sup> prix « avec la plus grande distinction », pour la façon vraiment magistrale dont il a interprété, avec une superbe autorité, les terribles *Variations* de Brahms. M. Decamps, qui visait aussi le 1<sup>er</sup> prix, l'a obtenu, mais sans « distinction », ayant montré quelque faiblesse, avec cependant de jolies qualités de charme et de souplesse. Rappel de 2<sup>e</sup> prix à M. Vanderlinden, et 2<sup>e</sup> prix à M. Zoellner, qui avait fort bien joué une admirable *Ballade* de Grieg. Accessit à M. Dewaay. En somme, concours excellent.

Le jury était composé de MM. Tinel, président, Koszul, D'Hooghe, Ermel et Ghymers.

---



— A la suite du festival franco-anglais du 14 mai, M. Liard, recteur de l'Académie de Paris, a bien voulu écrire deux lettres à M. Jules Combarieu. Nous croyons devoir publier la seconde :

« Paris, 14 juin 1909.

« MON CHER COLLABORATEUR,

*« J'ai reçu, avec les pièces justificatives jointes, le relevé de compte des recettes et des dépenses du Festival anglo-français du 14 mai dernier, que vous m'avez adressé.*

*« Il est régulier.*

*« Je tiens à vous renouveler tous mes compliments et tous mes remerciements pour la peine que vous avez eue à organiser cette fête, qui a été une vraie manifestation.*

*« Cordialement à vous.*

« L. LIARD. »





## CHEMIN DE FER DE PARIS A ORLÉANS

---

### Auvergne.

(STATIONS THERMALES DE LA BOURBOULE, LE MONT-DORE, ETC.)

*A l'occasion de la saison thermale de 1909, la Compagnie d'Orléans a organisé, à partir du 8 juin, un double service direct de jour et de nuit, entre Paris, la Bourboule, le Mont-Dore, Nérès-les-Bains et Evaux-les-Bains.*

Voitures de toutes classes, wagon-restaurant, wagons-lits avec salons-lits, lits ordinaires et couchettes, de Paris au Mont-Dore.

Les voyageurs peuvent utiliser les combinaisons de billets suivantes :

**Billets d'aller et retour individuels** pour les stations thermales délivrés du 1<sup>er</sup> juin au 30 septembre. Validité : 10 jours, non compris les jours de départ et d'arrivée, avec prolongation moyennant supplément. A titre d'essai, les billets délivrés du 1<sup>er</sup> au 15 juin et du 15 août au 30 septembre 1909, pour les stations du Mont-Dore, de la Bourboule, de Cransac et de Chamblet-Nérès (Nérès-les Bains) seront exceptionnellement valables 25 jours sans prolongation.

**Billets d'aller et retour collectifs de famille** pour les saisons de printemps et d'été.

Réduction allant jusqu'à 75 o/o.

Pour les billets de printemps, délivrés du jeudi qui précède la fête des Rameaux au 25 juin exclu, validité 33 jours avec prolongation moyennant supplément.

Pour les billets d'été délivrés du 25 juin au 1<sup>er</sup> octobre, validité jusqu'au 5 novembre, sans supplément, quelle que soit l'époque de délivrance.

**Billets spéciaux d'excursion** délivrés du 1<sup>er</sup> juin au 30 septembre au départ des principales gares du réseau, valables 30 jours avec faculté de prolongation ; **3 itinéraires**, permettant de visiter les points les plus intéressants de l'Auvergne et du Limousin, le Mont-Dore, La Bourboule, Royat, Clermont-Ferrand, les vallées de la Cère et de l'Allagnon, le Lioran, les Monts d'Aubrac, etc.

**Cartes d'excursion individuelles et de famille** au départ de Paris et des principales gares du réseau, donnant droit à la libre circulation sur deux zones déterminées ainsi qu'à un voyage aller et retour de la gare de départ à l'un des points desdites zones.

1<sup>re</sup> zone (délivrance du 1<sup>er</sup> juin au 15 septembre) : de Clermont-Ferrand à Eygurande, de Laqueuille au Mont-Dore, d'Eygurande à Aurillac et à Neussargues, de Bort à Neussargues, de Neussargues à Arvant, de Miécaze à Saint-Denis-près-Martel, de Saint-Denis-près-Martel à Rocamadour.

2<sup>e</sup> zone (délivrance du 15 juin au 15 septembre) : de Saint-Denis-près-Martel à Arvant, de Viescamp-sous-Jallès à Figeac, de Neussargues à Millau, de Mende au Monastier, de Sévérac-le-Château à Rodez, de Rodez à Saint-Denis-près-Martel, et de Rodez à Tanus.

Validité, un mois avec faculté de prolongation.

Pour les cartes de famille, réduction de 10 à 50 o/o.

Pour tous renseignements complémentaires, consulter le Livret-Guide de la Compagnie.



**Service temporaire et gratuit de prise et de remise  
des bagages dans Paris.**

A certaines dates, de fin de juin à fin août, la Compagnie du Chemin de fer du Nord, se charge de prendre gratuitement à domicile, dans Paris, les bagages des voyageurs se rendant dans l'une des stations balnéaires françaises desservies par son réseau.

A certaines dates, de fin juillet au 4 octobre, elle se charge de livrer gratuitement à domicile, dans Paris, les bagages appartenant aux voyageurs revenant des mêmes plages.

(Voir ou demander, à la gare de Paris-Nord ou dans les 14 bureaux de ville, le bulletin détaillé du Service.)



---

*Le Gérant : A. REBECQ.*

---