tantôt en province, s'associant aux pratiques pieuses de maman, les adorant d'ailleurs tous deux d'affection profonde et sincère. Lucienne a mis dans sa jolie tête de gamine aimante qu'elle réunirait les séparés; elle a même juré de n'épouser son bon camarade Robert de Rovray que lorsqu'elle en serait arrivée à ses fins. Le papa, apprenant cette touchante résolution, ne fait ni une ni deux: il court à Blois, se jette dans les bras de sa femme, demandant le pardon de ses fautes passées et jurant de mener, à l'avenir, une vie exemplaire.

Vous vous imaginez sans doute la pièce terminée. Que non pas; vous avez compté sans l'adresse et la souplesse du remarquable vau-devilliste qu'est M. Maurice Hennequin. Max du Tilloy a joué tout bêtement la comédie pour assurer le mariage de sa Lucienne; la cérémonie célébrée, il va refiler à Paris et retrouver, avec quelle impatiente joie, tous ses camarades de bamboche et une certaine M^{me} de la Verdière qui a des bontés pour lui.

Et voici que, précisément au moment où l'on sort de l'église, apparaît un des affreux acolytes de M^{me} du Tilloy, Le Putois-Mérinville, espèce de sacristain laïque, faux et hargneux, qui convoite Lucienne pour son propre neveu. Il arrive de Paris où il a acheté la correspondance qu'entretient du Tilloy avec M^{me} de la Verdière, correspondance fort suggestive et annonçant un retour très prochain et très désiré. Alors la fameuse conversion n'était que frime! M^{me} du Tilloy chasse l'époux indigne toujours, chasse le gendre qu'elle croit complice, et, comme le mariage n'est point encore consommé, on le fera rompre à Rome; en attendant, Lucienne sera enfermée dans un couvent...

Une fois encore rien n'est fini; car ce serait vraiment trop triste, n'est-ce pas? de voir des jeunes gens si amoureux séparés à jamais par la mésestente de leurs parents. Si M. Maurice Hennequin connaît son métier comme pas un, M. Félix Duquesnel nous a prouvé, par de récents essais, qu'il a l'âme charitable. Donc Robert de Rovray a fait semblant de quitter le château maternel; à la nuit, tel Roméo, il a escaladé le balcon de Lucienne, et dame! Rome ne pourra plus rien rompre du tout... Mais alors, c'est M^{me} du Tilloy qui va être malheureuse, puisque sa fille doit l'abandonner pour suivre son jeune mari? Vous n'y êtes pas; et le cœur tout bon de M. Duquesnel, qu'en faites-vous? Tandis que la maman se désole, que Tartuffe-Le Putois-Mérinville écume d'avoir été joué, que Lucienne et Robert roucoulent, du Tilloy ressent une vive douleur au pied. La goutte! C'est la bienheureuse goutte qui va tout arranger! Le diable devenu vieux...

Lucienne, c'est M^{me} Marthe Régner, et il est impossible d'être plus joliment diverse, plus fraîchement vivante et plus exquisement adroite. M. Lérand a composé un étonnant Le Putois-Mérinville, chafouin et tortueux, tandis que M. Noblet emploie sa remuante désinvolture dans le personnage de du Tilloy, que M. Louis Gauthier prête à Robert de Rovray une aimable jeunesse, et que M^{me} Rosa Bruck est une élégante et attendrie M^{me} du Tilloy. Dans des rôles moindres, on applaudit à l'aisance de M^{lle} de Mornand en anglaise délurée, à la conscience sympathique de M^{me} Cécile Caron, à la bonhomie de M. Joffre, qui s'est fait une tête connue dans le monde des premières, au pittoresque de M^{me} Ellen-Andrée et aux débuts grimaciers, sur la scène du Vaudeville, de M. Levesque, ancienne vedette de l'Athénée.

PAUL-ÉMILE CHEVALIER.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CXXIV

SUITE ET FIN DES RÉFLEXIONS SUR LA « PHYSIONOMIE » DE LA MUSIQUE.

A M. Camille Bellaigue, qui a dit: « Il y a dans la musique autre chose et même quelque chose de plus que la musique même. »

Donc, les maîtres de l'expression dramatique, le grand Gluck et son fidèle Berlioz, sans parler, bien entendu, des Italiens, n'ont jamais redouté de transporter une idée musicale en ne respectant que l'analogie des situations (1).

Cela prouve que, chez les psychologues les plus scrupuleux, l'instinct de l'artiste l'emporte toujours, dans un art surtout dont la *physionomie* se prête à tant de situations analogues! Cela prouve combien cette émouvante physionomie demeure vague, même adaptée à des paroles déterminées, et combien cette structure, si techniquement pré-

cise dans l'anatomie de ses constructions rythmiques, devient une expression moralement flottante qui se drape volontiers sur l'ardeur ou la sérénité des mouvements de l'âme!

Précurseur et musicien dans la suggestive musique de ses phrases, notre Obermann écrivait dans sa trente-quatrième lettre, en 1804: « Que prouvait M. R... en chantant sur les mêmes notes: *J'ai perdu mon Eurydice*, — *j'ai trouvé mon Eurydice*? Les mêmes notes peuvent servir à exprimer la plus grande joie ou la douleur la plus amère: on n'en disconvient pas; mais le sens musical est-il tout entier dans les notes? Quand vous substituez le mot *trouvé* au mot *perdu*, quand vous mettez la joie à la place de la douleur, vous conservez les mêmes notes; mais vous changez absolument les moyens secondaires de l'expression. Il est incontestable qu'un étranger qui ne comprendrait ni l'un ni l'autre de ces deux mots ne s'y tromperait pas. Ces moyens secondaires font aussi partie de la musique: qu'on dise, si l'on veut, que la note est arbitraire... »

Ingéniusement reprise et commentée par un psychologue, c'est la fameuse théorie de Boyer, citée par ce Chabanon, devancier lointain de Hanslick, dans son curieux traité que nous analysons ici même à l'automne de 1904; c'est une preuve, en effet, que si la note est arbitraire, la manière d'exprimer n'est pas « une affaire de convention » et que la musique humaine a, comme le visage humain, sa physionomie vague, mais spontanée, dont le secret parle impérieusement. Gluck lui-même ne s'y trompait point, quand il indiquait peu de chose pour transformer cet air en *ut majeur* en menuet; mais il devinait mieux encore la force expressive qui peut prêter à cette superbe « forme sonore en mouvement » l'irrésistible allure d'un élan désespéré de l'âme.

Oui, sans doute, la rigoureuse comparaison de la musique avec l'arabesque n'a jamais tout à fait convaincu que le professeur Hanslick, par la seule et péremptoire raison qu'il en était l'auteur; et nous pressentons dans la belle flamme fugitive de la musique, aussi mystérieusement que dans la silencieuse beauté d'un visage, un je ne sais quel charme qui dépasse l'impassibilité des formes; il en est de même de la peinture et du paysage, et des suggestions de leurs harmonies colorées; il en est de même des périodes d'un prosateur ou des alexandrins d'un poète: ce n'est pas seulement le sens particulier des mots qui nous touche, quand Sénancour nous émeut rien qu'avec « les mobiles couleurs des nuées éloignées » ou « le chant d'un oiseau dans la chaleur du soir »; l'influence mélancolique d'Obermann qui tombe glacée sur le cœur ne tient pas seulement à la mélancolie des idées exprimées (1); et ce n'est pas pour la satisfaction d'une vaine rhétorique que l'instinct de notre admiration compare le débile Obermann à son robuste contemporain Beethoven en les rapprochant tous deux de Ruysdael... Une phrase comme un livre, un livre comme un paysage, un paysage comme une physionomie, toute physionomie comme toute musique, est plus ou moins involontairement « un état de l'âme ».

Mais, sur un visage ou dans une romance sans paroles, comme cette puissance muette ou mélodieuse est toujours *vague* et constamment moins expressive que suggestive! *Mehr Ausdruck als Malerei*, « plus d'expression que de peinture », écrivait prudemment Beethoven paysagiste à l'orée de sa *Pastorale*... Et cette *expression* même n'aura jamais la concrète *clarté* d'un langage articulé: fatalement indécise, elle ne peut que suggérer l'impression de glaciale angoisse ou de tiède sérénité qu'éprouve, devant la nature impénétrable, le paysagiste qui « sait s'asseoir » en face d'elle...

La musique ne dispose, en vérité, que d'adjectifs seulement, de qualificatifs de force ou de grâce, jamais de noms communs, encore moins de noms propres: Dumas fils écrivait à Gounod: « Vous êtes bien heureux, vous autres musiciens, vous n'êtes pas obligés d'appeler les choses par leur nom... » (2). *O fortunatos nimium!* Les musiciens comprennent-ils l'étendue de leur bonheur, puisqu'ils aspirent parfois à nommer les gens? L'auteur de *Roméo et Juliette*, celui, non point de l'opéra, mais de la « symphonie monstre », Hector Berlioz, reprochait respectueusement à son grand devancier, l'auteur d'*Alceste*, de vouloir exprimer dans l'ouverture le *sujet* de la pièce... La musique seule ne saurait pas plus déterminer des images que la physionomie n'exprime clairement des idées: la physionomie, ce miroir incertain comme un étang matinal ou crépusculaire, où passe un mélancolique reflet ou bonheur, un écho du rêve ou du paysage intérieur, peuplé de discrets fantômes! Et combien le titre ou le programme de l'œuvre, combien le

1. Nous avons plaisir à retrouver ces aperçus qui nous sont chers dans le beau livre érudite de M. Joachim Merlant sur Sénancour, qui vient de paraître chez Fischbacher.

2. Que M. Camille Bellaigue rapproche finement de saint Augustin *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1907.

scénario de la pantomime ou les paroles du livret dirigent l'imagination de l'auditeur en précisant la métaphore ou l'image!

En musique, il faut toujours « aider à la lettre », afin de situer la *physionomie* et les sentiments qu'elle suggère, afin de limiter le motif et même le *leit-motiv*, qui, selon le trait du professeur Hanslick, « a la conscience large ».

On ne saurait trop répéter ce dilemme : réduite à son propre charme, la féminine musique ne peut rien définir; — mariée au poème, elle l'étouffe maintes fois sous son étreinte... Est-ce un avantage? Est-ce une lacune? En tous cas, tel est son rôle ou sa physionomie spécifique. Et c'est Lamartine, sans doute pour venger le *Lac* des empiétements de la musique, qui déclarait que la musique vocale fait double emploi en rapprochant deux formes, dont l'idéale union, rêvée par Wagner, ne devrait plus faire qu'une seule âme... Victor Hugo, trop sculpteur pour être musicien, n'a-t-il pas, cependant, mieux défini l'art indéfinissable,

Qui verse à tous un son où chacun met un mot...

Le mot, c'est le versificateur du livret qui l'impose, et surtout l'auditeur de la mélodie qui l'ajoute, car (est-ce la faute du chanteur ou du chant?) on entend si rarement *les paroles!*... On les comprend souvent si peu, quand on croit les entendre! Et vers l'heure pluvieuse où les Concerts-Colonne reprennent au Châtelet, où l'orchestre Chevillard émigre à la salle Gaveau, c'est un problème d'actualité que l'éternelle question de notre début : comment un art qui ne signifie rien (rien, du moins, de précis) peut-il nous émouvoir si fort?

Mais — physionomie mélodieuse de la musique ou musique muette d'une physionomie, — c'est peut-être bien ce *vague* lui-même qui nous attire et nous attache fortement par son mystère... On adore l'impénétrable, on aime l'inconnu sous le nom d'idéal: « Car nous sommes faits de l'étoffe de nos rêves », disait le Prospero de la *Tempête* shakespearienne, « et notre petite vie est enveloppée de sommeil... »

Après tant de *littérature*, évoquée, puis provoquée par les symphonies dramatiques d'Hector Berlioz ou les drames symphoniques de Richard Wagner, on aspire si vivement à ce *vague* dont est composé le meilleur du *plaisir musical*, que les plus mystérieux de nos Debussystes encensent étourdiment le plus limpide des musiciens, ce Mozart dont la juvénile indépendance voulait « que la poésie fût la fille obéissante de la musique, ou que la musique redevint la seule maîtresse et fit tout oublier... » Au lendemain de Wagner comme au lendemain de Gluck, qui cherchèrent l'un et l'autre « à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus », les *mots* semblent nous préoccuper moins que les *sons*; la « couleur » (1) ou le clair-obscur nous fait même sacrifier trop souvent « le dessin correct » et la lumineuse animation du poème... Nous sommes des *Mozartiens* sans clarté, que Mozart renierait peut-être!

Le *plaisir musical* nous reproche de l'avoir déserté longtemps: et nous le découvrons trop souvent, désormais, dans la volupté la plus indécise... Après trop de *littérature* musicale, nous ambitionnons la *musicalité*, comme le peintre admire par-dessus tout les natures mortes de Fantin-Latour ou de Chardin; mais nous devenons trop indulgents à Cézanne, et le *Cézannisme* qui règne au Salon d'automne inonde la musique de ses eaux mornes et troubles: c'est une crise nouvelle, et qui passera comme toutes les inondations... Après avoir été des Berlioziens trop précis, nous sommes encore, en musique, des élèves de ce troublant Stéphane Mallarmé qui voyait dans l'impressionnisme un triomphe du rêve et qui félicitait le peintre des nocturnes, James M.-N. Whistler, « de ne retenir des choses que la suggestion »: ce poète aimait la musique en peinture et ne pouvait supporter la *Tétralogie* qu'au concert. Partout, réciproquement, même dans une fugue de Bach, où les scolastiques ne percevaient que le néant des formes, nous apercevons mystère ou mirage et sensation rare: c'est une mode nouvelle, et l'exagération d'une vérité naguère entrevue. Et qui sait si l'avenir, dont le devoir est de nous ménager quelques surprises, ne s'italianisera point derechef, et si nous n'assisterons pas au renouveau de la vocalise que, déjà, les sirènes de M. Debussy retrouvent (2), et dont saint Augustin parlait religieusement dans ses *Commentaires sur les Psaumes*?

« Celui qui jubile ne dit pas des mots: car c'est la voix de l'esprit perdu dans la joie, l'exprimant de tout son pouvoir, mais n'arrivant pas à en définir le sens... Et à qui convient cette jubilation, sinon au

(1) Expressions et comparaisons empruntées à l'Épître dédicatoire de l'Alceste de Gluck.

(2) Dans le n° 3 des *Nocturnes*, où les voix interviennent.

Dieu ineffable? *Ineffable* est, en effet, ce qu'on ne peut dire. Or, si tu ne le peux nommer et que tu ne doives le taire, que te reste-t-il, sinon de jubiler, afin que ton cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de ta joie ne connaisse point les limites des syllabes?»

La dernière des symphonies de Beethoven réclame un chœur pour chanter la joie; mais le plus lettré des critiques, auquel nous avons dédié ces remarques, devine en cette apologie de la vocalise le plus essentiel éloge de la Musique.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

L'ÂME DU COMÉDIEN

TROISIÈME PARTIE LA RELIGION

I

Religiosité du Comédien. — Pompes de l'Église et Pompes du Théâtre. — Le drame de la Passion et la Scène du Tombeau. — Comédiens martyrs. — L'ermite Pélagé. — Officiers d'église. — Pieuse ferveur de la Comédie italienne. — Sainte contagion. — L'attitude des Comédiens français. — Lettre du Père Joly. — Une caricature. — Conversions soudaines. — Le mot de la maman Gontier. — L'écuycère du Cirque et la figurante de l'Opéra.

Le comédien est naturellement enclin à la religiosité. Ses aptitudes, ses goûts et ses mœurs l'y prédisposent. La pompe du culte, la solennité des cérémonies, la décoration des temples l'impressionnent plus que personne. Comment s'étonner alors que le peuple le plus épris peut-être de la mise en scène religieuse, l'Israélite, abonde dans tous les services de théâtre, au dernier comme au premier échelon?

Ce qui peut encore expliquer cette sorte de dévotion d'État, c'est qu'elle se recommande d'un atavisme moral indiscutable. Sans vouloir remonter jusqu'à l'antiquité grecque, qui longtemps considéra ses acteurs comme des prêtres d'Apollon exerçant un haut sacerdoce, constatons que l'Église catholique à ses débuts, et même dans sa pleine floraison, se montra fort accueillante au comédien. Elle n'entendait le proscrire que sur les théâtres profanes; mais elle réclamait le prestige de l'action scénique sur l'âme populaire, quand elle voulait la pénétrer de ses enseignements. Certes, les cérémonies religieuses ont un côté théâtral indéniable: le sacrifice de la messe est en soi un drame pathétique; mais le caractère mystique du symbole qu'il interprète échappe aux foules. L'Église primitive le comprit si bien qu'elle favorisa le développement des *Mystères*, qui parlaient tout autrement à l'imagination naïve et crédule de populations avides de merveilles. Le comédien devenait en quelque sorte le porte-voix des vérités religieuses; et parfois, par une sorte d'intervention involontaire, le prêtre jouait un rôle d'acteur. On voit, pour le drame de la Passion, à la scène du Tombeau, trois prêtres, entraînés par la force de la situation, disposer leurs chasubles en forme d'habits féminins, pour tenir le personnage des saintes femmes. Ce fut tout d'abord la Réforme, cette austère ennemie du culte des images, qui signala le scandale de ces représentations publiques. L'Église catholique dut s'en désintéresser; et dès lors, les Parlements défendirent aux Confrères de la Passion d'emprunter aux livres saints le sujet de leurs pièces.

L'imprégnation d'une dévotion particulière n'en resta pas moins chez ces auxiliaires du clergé qui surent d'ailleurs largement profiter de leur indépendance reconquise. Et malgré que, depuis cette séparation, le conflit entre l'Église et le Théâtre soit pour ainsi dire passé à l'état endémique, il semble qu'un invisible germe d'hérédité ait transmis de génération en génération, chez le comédien, ce principe de religiosité dont nous retrouvons aujourd'hui encore les très intéressantes manifestations.

L'Église, non seulement ne l'a pas méconnu, mais l'a encore hautement proclamé, quand elle a compris au nombre de ses saints et de ses martyrs plusieurs comédiens qui vivaient au premier siècle de l'ère chrétienne. L'un d'eux, le plus célèbre de tous, est ce fameux Saint-Genest que les hagiographes appellent le patron des acteurs et dont la soudaine conversion sut inspirer la verve de Rotrou. C'était le directeur d'une troupe établie à Rome, menant joyeuse vie et fort appréciée comme artiste, de ses contemporains. En raison même de cet épicurisme qui marqua les dernières heures de la société païenne, Genest méprisait les chrétiens, pauvres hères, sans culture intellectuelle, uniquement soucieux de marcher au supplice pour la plus grande gloire de leur Dieu inconnu. Aussi ne se privait-il pas de les tourner en ridicule sur son théâtre; et ce fut précisément au moment où il contrefai-