

française de M. Pascal Fortuny est consciencieuse : les coupures n'y sont pas très nombreuses, et je crois que M. Fortuny n'a transposé qu'une seule scène, dans une œuvre aussi peu dramatique que *Manfred*, une pareille modification est excusable.

Il n'y a guère qu'un personnage dans *Manfred* : M. Lugné-Poë lui-même l'a joué avec beaucoup de tact ; il lui a épargné le ridicule que lui aurait donné, peut être, une interprétation romantique à l'excès. Auprès de M. Lugné-Poë, l'on peut citer M^{lle} Juliette Clarel, MM. Robert Liser et Jehan Adès.

La partition de Schumann a été, sous la direction de M. Camille Chevillard, admirablement exécutée.

M. René Amoureux est, je pense, très jeune : aussi ne faut-il pas s'étonner que la *Grève des Esprits* soit une pièce quelque peu naïve. L'auteur n'ignore pas, pourtant, l'art de faire des vers agréables ; et il a su donner à M^{me} Marie Marcilly l'occasion de dire avec grâce quelques couplets heureux

A. -FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Théâtre national de l'Opéra : *Bacchus*, ballet de MM. G. Hartmann et Hansen, musique de M. A. Duvernoy. — Les concerts Charpentier. — Théâtre de l'Opéra-Comique : *La Carmélite*, par MM. Catulle Mendès et Reynaldo Hahn.

Comme le buffle d'Amérique ou, si l'on préfère, comme le lion du Sahara, le wagnérien pur sang se fait tous les jours plus rare. Il en reste encore dans le monde, certes, mais la race, chez nous, tend à disparaître. Je ne voudrais pas causer l'apoplexie de l'un quelconque des derniers échantillons de l'espèce par une déclaration trop brutale. Aussi n'irai-je pas jusqu'à avouer que, en principe, un ballet ne me semble pas plus absurde au théâtre qu'un opéra ou même un drame lyrique. Je dirai seulement que le culte gardé à ce genre d'ouvrages par notre première scène subventionnée, — première, à tout le moins, par le chiffre de la subvention, — me paraît une tradition fort défendable. Car la danse est un art qui, entre tous les arts, peut se glorifier d'un passé immémorial autant qu'auguste. On la rencontre au seuil et à l'apogée de toutes les civilisations évanouies, dans les sanctuaires et les palais, au pied des trônes et des idoles. Les théogonies et les dynasties ont défilé devant elle. Enfin, elle fut partie inté-

grante du dithyrambe attique et demeura l'un des éléments de la tragédie grecque.

Tous les arts, à leur origine, dénoncent l'influence de velléités objectives, et furent d'abord, sans aucune exception, moyens d'expression ou de symbole. D'où leur association primitive à un but commun, réalisée splendidement, chez le peuple grec, plus de deux mille ans avant que Wagner ne s'avisât d'en élaborer « l'œuvre d'art de l'avenir ». Mais, à mesure de l'évolution de chacun d'eux à une autonomie propre, les arts se séparent peu à peu, et la complexité croissante de leurs combinaisons spécifiques rend leur union plus aléatoire, plus factice, toujours plus hybride ou hétérogène. Comme tous les arts, la danse eut un but autre que soi-même, et les Grecs ne la distinguaient pas de la mimique. Aussi le danseur antique était-il à la fois un mime et souvent un chanteur. Aujourd'hui, la mimique et la danse sont deux arts très cousins, mais distincts, encore que relégués désormais aux tréteaux des *music-halls* et aux planches de notre Opéra. Jadis nues, demi-nues ou somptueusement parées, les prêtresses de Terpsichore portent aujourd'hui « tutu » sur maillot de soie ou de coton. On peut se demander si quelque affinité rattache encore leurs actuelles gambades à l'art aimé des dieux, cultivé des héros et des rois, vénéré ou acclamé longtemps par des foules innombrables. Il y a peu d'années, la question fût restée sans réponse. Mais, en 1896, un érudit doublé d'un musicien, M. Maurice Emmanuel, a démontré, dans une thèse en Sorbonne, l'identité des principes fondamentaux de la danse moderne et de la danse antique. S'aidant des procédés de chronophotographie de M. le Dr Marey, il décomposa les mouvements de nos chorégraphes des deux sexes et les compara aux attitudes des personnages représentés dans les peintures murales, sur la panse des amphores, par les statues et figurines d'argile ou de bronze appartenant aux époques disparues. Il découvrit ainsi que les danseurs grecs connaissaient les « cinq positions » enseignées à nos ballerines, pratiquaient les « pliés », les « battements » et les « ronds de jambes », faisaient des pas sur les pointes, battaient des entrechats et exécutaient les prestigieuses pirouettes dont nous émerveille la grâce de Mlle Zambelli.

Par quel mystère cet art de la danse a-t-il pu arriver jusqu'à nous, traverser sans périr la longue nuit du moyen âge ? Chassé de l'église après une courte tolérance dans le « chœur » des édifices sacrés, peut-être nous fut-il conservé par des

baladins ambulants analogues aux trouvères ; peut-être nous est-il revenu de l'Orient, rapporté par les croisades ou perpétué par l'énigme errante des bohémiens tziganes. Quoi que valaient ces hypothèses, la permanence et la quasi-universalité de ses mouvements et de ses principes ne suggèrent-elles pas la pensée que l'art de la danse soit le développement naturel de certaines facultés de l'organisme humain, soumises à des lois d'évolution obscures, mais déterminées ? Auquel cas on ne voit pas ce qui lui manquerait pour mériter le titre d'*art* aussi bien que la peinture, la musique ou la poésie, ou que n'importe quelle application harmonieuse des facultés humaines, sans en excepter les mathématiques ou la philosophie mêmes. C'était d'ailleurs l'avis surabondamment motivé de Lucien, cité par M. Ch. Malherbe dans son intéressante préface aux *Indes galantes* de Rameau (1).

Notre ballet moderne est le descendant des divertissements princiers de l'Italie du xvi^e siècle, inspirés eux-mêmes par l'imitation de l'antiquité. Le *Ballet de Cour*, composé de danses et d'accompagnements ou intermèdes choraux, rappelle le dithyrambe chanté et mimé de Lasos, le maître de Pindare, et fut le précurseur de l'opéra, comme le dithyrambe précéda la tragédie. Il est remarquable que l'évolution de l'art du ballet semble calquée sur celle de l'art musical. La danse antique, expressive, essentiellement mimétique, apparaît comme une sorte de *monodie* chorégraphique. Même assemblés sous la direction du choryphée, les choréutes paraissent avoir dansé, comme ils chantaient, à l'unisson ou à l'octave. La variété de leurs attitudes et de leurs exercices paraît avoir été successive. Au contraire, les « entrées » diverses, les « quadrilles » et les combinaisons simultanées de masses du *Ballet de Cour* donnent l'impression d'une *polyphonie* dansée, où l'on constate l'exploitation des formes de danses populaires ou régionales pompeusement guindées, pour le lieu, de cadences solennelles. Puis, comme avait surgi la plus libre fantaisie de la *toccata* instrumentale après la polyphonie mesurée des vieux maîtres de l'art des voix, Lulli inaugure et introduit dans le ballet les « airs de vitesse ». Enfin, au milieu de ce cadre animé, sur ce fond mouvant d'arabesques et de rythmes, « en 1730, la Camargo bat les premiers entrechats » (2), à peu près

(1) Œuvres complètes de Rameau. Edition Durand et fils.

(2) Cf. Malherbe, *loc. cit.*

comme, juste dans le même temps, la mélodie se dégageait des entraves du contrepoint pour briller insolemment plus tard, soutenue de la seule harmonie, pendant l'époque de la « monodie accompagnée » que résuma Rossini.

Les grands créateurs de l'opéra français, Lulli et Rameau, n'ont point jugé que la composition d'un ballet fût indigne de leur génie, et le divin Mozart afficha une égale modestie. S'il devait accueillir froidement ces autorités et méconnaître le passé grec plus glorieux encore, les exemples de Gluck (*Don Juan*) et de Beethoven (*Prométhée*) s'imposeraient sans doute au wagnérien le plus inexorable, et peut-être en serait-il induit à soupçonner tout bas que, pour la musique, l'art de la danse est un compagnon, en somme, aussi plausible que la philosophie de Schopenhauer. La décadence du ballet moderne est due à l'injuste dédain des compositeurs pour un art dont ils ignorent tout. Ils sont obligés ainsi de subir la tyrannie quinteuse du maître de ballet, leur collaborateur indispensable, lequel, à son tour, méprise pareillement et ignore tout autant la musique. Aucun de nos musiciens n'accepterait d'écrire un opéra sur les paroles, incompréhensibles pour lui, d'une langue étrangère. Les meilleurs attachent même aujourd'hui une importance spéciale à la prosodie et s'efforcent d'en connaître les lois délicates. Pourquoi n'essaieraient-ils pas de pénétrer les secrets de la prosodie du geste? Rameau, qui prodigua dans ses ballets d'admirable musique, en savait assez pour diriger ses danseurs aussi bien que ses musiciens, au point même de tirer d'embarras le célèbre Dupré, en lui dictant l'interprétation de la chaconne des *Sauvages*, dans *les Indes galantes* (1). L'art de la danse a sa beauté qui transporta longtemps des peuples dont l'art est immortel. M. Jean Lorrain nous a montré naguère, avec *l'Araignée d'or*, qu'une action et des tableaux d'une exquise poésie peuvent naître de la pantomime. Le nom ne fait rien à la chose, et puisque « ballet » il y a, je me plais à rêver d'un ballet imaginé et composé par Claude Debussy et mis en scène par M. Albert Carré dans des décors de Jusseume. Il en résulterait sans doute un chef-d'œuvre étrange, une impression de beauté rare, mystérieuse ou éclatante, — et sûrement un souvenir tout différent de celui que l'on peut garder de *Bacchus*.

Notre Opéra a pourtant à sa disposition tous les ingrédients

(1) Ch. Malherbe, *ibid.*

nécessaires à la perpétration d'un ballet. Mais il semble que la facétie d'une fée Çarabosse ait condamné sa direction à ne gagner beaucoup d'argent qu'en battant le record des fours. L'argument de *Bacchus* est une histoire dépourvue de l'intérêt le plus infinitésimal. C'est tellement bête comme chou que ça vous en fait de la peine. Dans une salade russe de décors dépareillés, les coupures résolues au dernier moment ont, en outre, réduit la danse à la portion ultra-congrue. D'agréables personnes courent et s'agitent, nippées de travestis usagés ou baroques, ou grouillent confusément comme des asticots dans leur boîte. Ce serait tout à fait navrant sans l'art prodigieux de trois protagonistes. La danse de Mlle Zambelli est quelque chose de quasi-surnaturel. La sûreté, la suprême élégance de ses mouvements et de ses évolutions nous aide à concevoir l'enthousiasme lointain des Hellènes, amoureux de la force harmonieuse et souple. De tels « déboulés » valent un poème ou une symphonie. M. Vanara s'est révélé un mime incomparable, non pas seulement pour la vérité du geste, que le rôle exigeait peut-être un peu trop uniformément exalté ou violent, mais aussi et surtout pour le jeu de la physionomie, pour la justesse et l'extraordinaire puissance de l'expression variée du visage. M. Hansen est le type accompli du danseur même antique. Il réalise l'union des deux arts avec une perfection magistrale, et le Silène qu'il nous offrit ressuscite probablement celui des plus beaux dithyrambes. En l'absence de ces trois merveilleux artistes, le charme vaillant de Mlle Louise Mante (*Bacchus*) était certes un plaisir pour les yeux et un fort appréciable dédommagement. Quant à la musique, le plus charitable serait de n'en point parler. On en entendit souvent de meilleure à l'Olympia; n'importe où, rarement d'aussi nulle, d'aussi vide à dormir debout en dépit de l'ultime « orgiastique » évoquant le chahut crapule des quadrilles du Moulin Rouge.

§

L'*Association des grands Concerts*, fondée par M. Victor Charpentier, a repris ses séances dominicales. Grâce au Métropolitain, qui vous dépose place Victor-Hugo en moins de temps qu'il n'en faut à un fiacre pour démarrer, l'inaccessible salle Humbert-de-Romans est devenue aussi centrale que notre Opéra. On ne peut que souhaiter le meilleur succès à la société nouvelle. L'esprit qui a présidé à sa création est des plus louables, et on n'en trouve guère un autre exemple par le

monde. C'est, je crois, la première fois que des musiciens vivants savourent l'occasion hebdomadaire de faire entendre, chacun à son tour, leurs ouvrages à un public contemporain. Cette seule tentative suffirait à justifier la subvention accordée par l'Etat à l'entreprise de M. V. Charpentier. Mais il semble que le jeune directeur ait la jalousie subsidiaire de se distinguer entre ses rivaux par l'intérêt de ses programmes. Pendant que M. Colonne profitait du 99^e anniversaire de notre grand Berlioz pour emplir sa caisse avec la sempiternelle *Damnation*, que M. Chevillard, pris de court, retapait des fragments de *Roméo et Juliette*, M. Charpentier nous offrait l'audition intégrale et plus rare de *Harold en Italie*. Cela valait bien le rapide voyage et la barbe fastidieuse d'un air du *Cid*, d'ailleurs outrageusement applaudi. La symphonie de *Harold* (1833) est l'une des moins répandues parmi les œuvres de Berlioz. On la joue peu et les arrangements pour piano n'en donnent qu'une idée bien infidèle. A l'orchestre, c'est une composition étincelante, pleine de couleur, de vie, de grâce rêveuse et d'humour. On est obligé pourtant de refuser toutes ces qualités au dernier morceau. Le *delirium tremens* de cette « orgie de brigands » alcooliques fait presque regretter la camomille de *Fra Diavolo*. La plupart des productions de Berlioz souffrent d'une tare analogue. On dirait qu'il ne savait pas finir. C'est que, même dans ses symphonies, la péroration n'était pas pour lui la conséquence musicale de ce qui précède : il n'y voyait qu'un dénouement dramatique. Aussi estimait-il tout naturel, dans *Roméo et Juliette* (1839), de terminer soudain par un final d'opéra une action représentée jusque-là symphoniquement, tandis que, pour achever la *Symphonie fantastique* (1830) et *Harold*, le romantisme échevelé des épisodes l'entraîne à une interprétation naturaliste dont nous ne découvrons plus aujourd'hui que l'excentricité, sinon le ridicule.

Si l'on songe que *Tannhäuser* date seulement de 1845, de 1847 *Lohengrin* et les premiers *Poèmes symphoniques* de Liszt, on ne peut contester la géniale originalité de Berlioz et l'importance qui appartient en propre à son œuvre, dans l'évolution de la musique au XIX^e siècle. Mais, si réelle qu'elle s'atteste, cette importance est plutôt d'ordre négatif au point de vue purement musical. Car Berlioz fut essentiellement un démolisseur. Il brisa le moule de la forme symphonique, que déjà Beethoven avait fait craquer. Il bouleversa les catégories des genres. Il défonça gauchement les plates-bandes et les

allées bien ratissées de l'harmonie conservatoriale. Il révolutionna la constitution de l'orchestre; d'une société hiérarchisée, il fit une démocratie égalitaire en proclamant les droits de l'individu instrumental et en révélant aux plus humbles la mesure de leurs capacités méconnues. Son irrespect fut sans vergogne. Ses brocards fustigeaient Mozart et bafouaient Palestrina. La perruque du vieux Bach lui semblait moins grotesque que l'*Art de la Fugue* ou le *Clavecin bien tempéré*. Ce fut un conventionnel de la Montagne qui devait finir, avec la grandiosité spontanienne des *Troyens*, dans le fauteuil en acajou d'un baron de l'Empire. On a surnommé Berlioz le moins musicien des musiciens et il ne l'a certes pas volé. Sa musique ne trahit que trop la distance qui sépare ce qu'il rêvait de ce qu'il réalisa. Cependant son œuvre inégal est d'une verve fière, enthousiaste et prenante; son influence négative apparaît heureuse et probablement nécessaire. Sans la témérité de ses fantaisies, voire de ses sacrilèges, d'autres n'auraient peut-être pas osé ce qu'ils réussirent mieux que lui. Il fallait assurément une belle ignorance et une amusicalité peu commune pour traiter avec une pareille désinvolture le plus précieux de l'art du passé. Mais, surgissant en 1830, l'anarchisme berliozien fut sans doute un bienfaisant contrepoids à l'influence naissante de Bach. Il était bon qu'un artiste d'indéniable génialité détraquât les formes et les formules et fit la nique à la tradition, juste au moment où l'œuvre extraordinaire d'un génie plus puissant risquait d'imposer pour longtemps à l'art moderne le lourd manteau de la polyphonie contrapunctique. Il y avait tant à apprendre, chez Bach, qu'on en pouvait redouter le danger de l'imitation. *Elias* et *Paulus* démontrent suffisamment la réalité de ce danger et sa malfaisance. C'est en croyant prendre Bach pour modèle que Mendelssohn élaborait ces insipidités savantes. C'est en croyant suivre Berlioz que Liszt recréa la symphonie et rénova l'art harmonique.

Le dimanche suivant, sous la direction de l'auteur, M. Bourgault-Ducoudray, des fragments de *Thamara* réhabilitaient délicatement la monodie orientale, et nous consolèrent de *Bacchus*.

§

Le sujet de *la Carmélite*, c'est l'aventure de Louise-Françoise de La Baume Le Blanc, duchesse de La Vallière. Toutefois, cela n'est pas spécifié, sans doute à cause des libertés

que le poète voulut s'accorder de prendre avec la relation historique. Les personnages sont dénommés, sans plus, le Roi, la Reine, Louise, Athénaïs, etc. Et si « le Roi » pourtant se voit comparer au soleil, si, dans le 3^e acte, un air de ballet de Lulli fête le triomphe d'« Athénaïs », cet anonymat nous épargne du moins l'invraisemblance d'entendre un Louis XIV authentique s'exprimer en vers parnassiens du plus pur chiqué. Mais, en les dépouillant de leur état civil, il semblerait que le dramaturge prit, avec la licence, l'implicite engagement de gratifier ses héros d'un caractère, d'une âme, bref, d'une personnalité, et, les présentant selon sa guise, de nous les présenter bien vivants, dans une action autonome et complète en soi. M. Catulle Mendès a préféré l'équivoque, avec son avantage et son inconvénient. L'avantage qu'il y trouva fut de donner du ton à sa « comédie musicale » par le postulat du grand Siècle et du grand Roi. L'inconvénient était de profiter trop commodément de cet avantage, de considérer les caractères comme assez déterminés par une qualification succincte ou par un costume, et, sous le transparent d'ombres illustres, de faire évoluer des pantins.

M. Catulle Mendès est tombé dans le piège, et son poème en devint un « livret » qui nous ramène aux plus mauvais jours de feu Gallet. On se sent même un peu déconcerté de la maladresse déployée, dans la circonstance, par un vétéran de la critique et du théâtre. Certes, puisqu'il ne s'agit plus que d'un conte, M. Mendès avait bien le droit de nous montrer « Louise » et « le Roi » roucoulant à la belle étoile, sur un banc de pierre, situé juste au-dessous de la fenêtre de « la Reine », de forcer le dit Roi à traverser, « l'amour en tête » une antichambre où l'on vient de « souffler la cire », et si noire que Sa Majesté « n'y voit rien du tout », risque de casser ou de se casser quelque chose, et ne peut éviter la forte gaffe en se cognant à « Louise », au moment de voler dans les bras et le lit d'« Athénaïs ». On lui passerait même « l'Évêque » raseur, qui n'est point Bossuet, encore qu'il en porte l'habit et qui se ballade en grand uniforme jusque dans les « appartements des Dames et Demoiselles ». Mais que nous veulent ce drôle « laid, chafoin, sordide, furtif, à l'air d'ancien prêtre », intitulé « le sacrilège », et son associée « presque moustachue », « la sorcière » ? C'est dans le jardin du palais, devant la chapelle, parmi le peuple et les soldats du Roi, qu'ils règlent leurs comptes scabreux et partagent leurs bénéfices. Pendant la messe royale, ils parlent de

« Messe Noire » et de « rite assyrien », d'un « enfant vivant bien entier, pas juif », de « poudre », d'« Astaroth » d'« élixir de fiel et de nard ». On discerne vaguement qu'il est question de Louise et aussi d'une certaine « marquise ». Enfin le complot se dessine. La Cour survenant en procession cérémonieuse, Athénaïs quitte le cortège et ordonne : « Restez cachés, là, dans l'allée obscure. » — Et ils y restent jusqu'à la fin de la pièce, escamotés dans la coulisse, avec leur poudre, leur élixir, leur Astaroth et leur enfant pas juif, si bien cachés qu'on n'en souffle plus mot. Il faut croire que tout ce bric-à-brac opère pendant l'entr'acte, lequel entr'acte, dans *la Carmélite*, dure deux ans, au bout de quoi Athénaïs a remplacé Louise dans le cœur « du plus beau Roi du monde ». Mais, quand on a regagné son fauteuil, un quart d'heure après, on est un peu déçu de n'avoir pas à assister à quelque partie de l'opération. Car, tandis que Louise se lamente, relit longuement de longs billets doux, pleure les amours révolues et, puisque abandonnée, se repent, je vous... offre mon billet qu'on regrette bigrement la « Messe Noire bien troussée » avec ses « deux boucs ornés d'étoles », ses « entrailles de colombe et de hibou » et son petit incirconcis.

Elaguée de la précision des caractères historiques, de la cruauté des intrigues de cour, la fable de *la Carmélite* était trop connue pour conserver d'autre intérêt que celui du détail de l'exécution. Il semble que M. Mendès n'ait eu que le souci d'intercaler un duo d'amour au milieu de « tableaux vivants ». Entre le « ballet des Nymphes » et « la prise de voile », les ébats de la blonde Louise et du Roi laissent l'impression d'une passade, suivie d'une passade analogue avec la brune Athénaïs. Le déboire de la répudiée nous importe aussi peu que le bonheur de l'élue, car nous ne connaissons des deux rivales qu'un geste identique et une complaisance homonyme : et l'ardeur d'Athénaïs attire notre sympathie au moins autant que les fragiles scrupules de Louise. C'est pendant que nous nous promenons dans les couloirs, durant les deux années de l'entr'acte, que le vrai drame se déroule, et nous n'en connaissons rien. Cependant, à défaut même de tout développement psychologique, on pouvait espérer du librettiste une tenue d'aloï convenable. M. Catulle-Mendès fut poète et il s'en est souvenu çà et là, mais surtout dans les passages où la parodie de l'époque autorisait le maniérisme. En revanche, dès qu'il aborde les sentiments plus profonds, les élans naturels de l'âme humaine, il ne rate pas une occasion de les fausser

par la préciosité du verbe ou une emphase cabotine, à moins qu'il ne nous stupéfie de l'incohérence des moyens et par la mentalité singulière qu'il prête à ses personnages. Quand on écoute Louise répondre aux excuses de son royal lâcheur : « C'est une indignité ! — Et je vous chasse dans votre infidélité ! » — on absout volontiers l'interpellé d'obéir aussi vite à une injonction si bizarrement énoncée, et d'aller digérer sa courte honte sur l'oreiller d'Athénaïs. On comprend presque, là, que la pauvre égarée puisse avoir oublié jusqu'à l'existence de « la Reine », légitime épouse. Mais on fut mieux interloqué, quelques instants plus tôt, en contemplant la future carmélite en train de pomponner « pour le bonheur du Roi » sa nouvelle maîtresse, à seule et expresse fin, par cet étrange calice, de gagner « le pardon du ciel » et « le repos en Dieu ».

Adaptée à ce livret falot, la musique de M. Reynaldo Hahn affecte une distinction grise, qui flotte entre du Saint-Saëns émasculé et du Massenet affalé. La recherche de couleur locale engendre le plus souvent un archaïsme voulu de style dont une orchestration terne et malhabile souligne la monotonie. Au point de vue purement musical, cela est profondément dénué d'intérêt. Les thèmes représentatifs sont d'une égale et confuse insignifiance ; leurs transformations, d'une rare banalité. En maint endroit, la facture simpliste dénoncerait un amateur talentueux, si M. R. Hahn n'avait pris le soin, au dernier tableau, de nous avertir qu'il sait la fugue et au second, de nous prouver qu'il étudia Lulli. Quelques mélodies coulantes, de charme futile ou vieillot, assureront dans les salons la vogue de « morceaux détachés ». Néanmoins, il serait injuste de dénier toute qualité théâtrale à la première œuvre dramatique du jeune compositeur. Le spectacle, pour certaines parties, en vaut d'autres. Si la « prise de voile » apparaît, à la scène, une momerie aussi déplacée qu'endormante, le pastiche Lulli ne pêche guère que par sa trop servile exactitude. Les danses d'*Henry VIII* et d'*Ascanio* nous ont révélé le bienfait que la musique peut retirer d'une fidélité moins rigoureuse à la chronologie. Mais ce « Ballet des Nymphes » a fourni à M. R. Hahn les pages les plus agréables, peut-être les plus franchement venues de sa partition, et procuré à M. A. Carré le prétexte d'un délicieux divertissement Louis XIV. Une semblable reconstitution du passé est une œuvre d'art, et l'accueil chaleureux du public semblait encourager l'artiste à en renouveler l'expérience. Pourquoi M. Carré

ne la tenterait-il pas avec *Hippolyte et Aricie*, ce chef-d'œuvre, ou *les Indes galantes*, ce bijou ? L'initiative, impossible à tout autre que lui, serait digne de son intelligence et d'un goût aussi averti que le sien. Il ferait revivre ainsi les créations géniales d'un de nos plus grands maîtres, et on ne voit pas à propos de quoi le succès qui vient de saluer un pastiche pourrait être refusé au modèle original.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Les couleurs solides à l'huile. — « Nos moyens d'expression sont augmentés ! » Et : « Nous voulons peindre aussi vite qu'on pense ! »

Ainsi M. Raffaëlli célèbre sa découverte et précise le mobile de son effort.

Il a trouvé le moyen de peindre avec des couleurs qu'on tient dans les doigts, sous les espèces de petit bâtonnets : c'est de l'huile qui sèche vite, c'est du pastel « fixé » ; de l'huile avec les qualités légères du pastel ; du pastel avec les qualités de résistance de l'huile... Un certain nombre d'artistes viennent de réunir dans les galeries Durand-Ruel une centaine de toiles peintes selon ce procédé nouveau. Le plus notable, auprès de M. Raffaëlli lui-même, est M. Albert Besnard...

Mon incompetence, en toute technique plastique, est totale, et je saisis l'occasion d'en témoigner. Qu'on veuille l'observer : si cette incompetence est un fait, ce fait, pour une part au moins, reste volontaire car rien n'est plus facile que de se renseigner et le chapitre, des procédés n'est inaccessible à personne. Mais j'estime qu'à ces choses l'écrivain, le critique, doit rester étranger. Non plus que les affaires de coulissier et de machinerie théâtrales, la chimie et la cuisinerie picturales ne nous intéressent. Une pudeur sacrée devrait interdire à l'artiste de nous les révéler. Ses confidences, du reste, ne me semblent jamais tout à fait sincères. Que l'homme du métier prétende nous dire tout ce qu'il sait, je sais bien, moi, qu'il restera toujours quelque chose d'incommunicable dans le sortilège par quoi ses théories se vivifient en passant des mots à la pratique.

Non ! La matière et le « comment » de l'exécution peuvent nous être inconnus : il nous est inutile de les connaître un peu, impossible de les tout à fait connaître. C'est autre chose qui, dans l'œuvre de l'artiste, rejoint ma pensée ..