

ci, de celui-là, corrections, suppressions, augmentations, adoucissements, etc., ajoutées à la faiblesse ambitieuse de l'auteur, l'ont modifiée, transformée, faite tout autre. Je rencontrais dernièrement un jeune auteur dramatique qui a eu une fois une pièce refusée à la Comédie-Française. « Il y a le mot « fichu » dans votre pièce, lui avait dit d'un ton sévère le lecteur. « Fichu » ! Sachez-le, Monsieur, on ne dit pas ce mot-là ici. » C'est une excellente image pour ce que je veux dire. MM. Mirbeau et Natanson ont dit : « Il y avait « fichu » dans notre pièce. Vous le saviez. Vous l'avez reçue et mise en répétition. Vous la jouerez avec « fichu ». — Je n'ai peut-être pas beaucoup qualité pour donner mon avis, n'ayant rien d'un auteur, mais il me semble que cette seule fermeté de MM. Mirbeau et Natanson devrait ranger de leur côté tous les écrivains.

Je voulais vous parler également des *Trois Masques*, de *Socrate*, de *Mariage d'étoile*, de *Candida*. Mais déjà huit pages ! J'ai peur qu'on ne trouve que la chronique dramatique abuse.

**MEMENTO.** — Les Escholiers : *Autour de la lampe*, pièce en 3 actes de M. André Ibels. *L'Invitation à l'amour*, comédie en un acte de M. Georges Loiseau (12 mai). — Ambigu : *Le Crime d'un autre*, drame en 5 actes de MM. Lecomte Arnold et Léonce Renault (15 mai). — Grand Guignol : *Une leçon à la Salpêtrière*, tableau dramatique en 2 actes de M. André de Lorde. *Lydie et Léontine*, pièce en 2 tableaux de M. Paul Gaffieri. *Tics*, de M. René Berton. *L'Invalidation*, de M. Pierre Montrel. *Les Perles* de M. Auguste Petyt (15 mai). — Théâtre Fémina : *La Camarade*, comédie en un acte de M. Robert Dieudonné. *Chérubin*, comédie en 3 actes en vers de M. Francis de Croisset (16 mai). — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Le Chemineau* (première à ce théâtre), drame en 5 actes de M. Jean Richépin (18 mai). — Gymnase : *Jeunesse* (première à ce théâtre), pièce en 3 actes de M. André Picard (18 mai). — Odéon : *Le Nirvana*, poème dramatique en 4 actes de M. Paul Vérola, musique de scène de M. Tiarko Richépin. *La Voix frêle*, pièce en un acte de MM. Augustin Thierry et Eugène Berteaux (22 mai). — Palais Royal : *Nuit de Noces* (première à ce théâtre), vaudeville en 3 actes de MM. Henri Kéroul et Albert Barré (22 mai).

MAURICE BOISSARD.

### MUSIQUE

OPÉRA : *Hippolyte et Aricie*, tragédie en 5 actes et un prologue; paroles de l'abbé Pellegrin; musique de Jean-Philippe Rameau.

L'Opéra vient de nous donner, avec **Hippolyte et Aricie**, un spectacle plus intéressant qu'attrayant, en somme, même aux oreilles averties; mais, ce faisant, ses directeurs accomplissaient un très noble devoir envers un des plus glorieux noms de notre art national et réhabilitaient enfin une institution dispendieuse et trop longtemps stérile ou galvaudée. Ressusciter la première œuvre dramatique de

Jean Rameau, jouée pour la première fois en 1733 et depuis 1767 disparue de la scène, constituait une tâche aussi ardue que délicate à toutes sortes d'égards. Le théâtre lyrique, qui réjouissait nos pères il y a 175 ans, n'a pas grand'chose de commun avec notre actuelle conception du genre. En réalité, il était composé de trois éléments assez disparates, le ballet, le drame et la cantate de concert, de quoi l'intervention parallèle ou alternative aboutissait rarement à un amalgame homogène. Il y avait, dans l'opéra d'alors un spectacle décoratif et chorégraphique dont l'importance considérable était trop souvent aggravée par une autonomie tyrannique. Au milieu de ce cadre indifférent ou presque se déroulait ou, mieux, s'intercalait par bribes une tragédie surtout déclamée en d'opiniâtres récitatifs; tragédie que découpaient à son tour des chœurs et des airs à reprise favorables au *bel canto*, parfois purement épisodiques. D'autre part, nos aïeux du XVIII<sup>e</sup> avaient sans doute plus de loisirs que nous, sinon plus de patience, puisque, nonobstant les coupures, *Hippolyte et Aricie* n'a pas duré moins de 4 heures 1/2 d'horloge. L'embarras était donc, après l'impossibilité d'une exécution intégrale de l'ouvrage, le choix à décider de ce dont on devait l'amputer sans altérer l'ensemble de son caractère. C'est à M. V. d'Indy que fut confié ce soin scabreux aussi bien que, d'ailleurs, le gouvernement musical du travail des répétitions, et on n'est pas surpris que, conformément à ses théories gluckistes, il ait, autant qu'il put, respecté le dialogue dramatico-récitatif de préférence au reste. Il semble cependant avoir ici tergiversé quelque peu, en conservant un *Prologue* aussi superflu que puéril, tandis qu'on pouvait regretter, pour le drame, la suppression du court tableau qui ouvre, avec un des morceaux les plus fortement expressifs de la partition, le cinquième acte ainsi réduit aux proportions d'un bref épilogue d'une candeur vraiment excessive en sa mythologie madrigalesque. Encore qu'on hésiterait certes à lui faire un reproche sévère d'avoir écourté cette fin, outre de l'air plaqué du *Rossignol*, de l'interminable *Chaconne*, traditionnelle apothéose à l'usage du corps de ballet, un parti pris de modifications de cette espèce, pourtant, apparaît une infidélité essentielle au caractère du vieil opéra français. Elles se divulguent, par surcroît, inefficaces ou même surrogatoires, car, en dépit des émondages tendancieux quoique habiles et, au demeurant, fort acceptables de M. V. d'Indy, *Hippolyte et Aricie* n'en demeure pas moins aujourd'hui un spectacle factice, où l'incohérence des moyens nous déconcerte dès l'abord, mais est capable de séduire diversement notre culture et, par l'observation d'affinités réciproques, de fournir à notre sensibilité une ambiance tutélaire. Entre deux menuets, tambourins ou gavottes, on excuse plus volontiers la nigaude fadeur des déclarations d'Hippolyte; on est moins ahuri de contempler la chaste Diane se ballader dans des

bosquets avec son arc et son croissant dans les cheveux, pour y chanter des vers de mirliton en unissant des amoureux ; le pompier ou la niaiserie du poème s'en atténue d'autant dans le tragique. Si le spectacle que l'histoire baptisa « l'opéra français » n'a pas a priori l'intangibilité d'un bloc fameux, ce fut du moins un tout en son hétérogénéité principielle, un organisme concerté, admis par l'artiste créateur autant que par la réceptivité contemporaine, et le rêve serait peut-être de ne le connaître, exhumé, que sous son aspect authentique originel, avec ses héros en perruque et ses déesses en paniers. Sans doute, on y aurait assez malaisément l'illusion de la « vie », mais on l'a moins encore en le modernisant ; à mesure qu'on le fait, on n'y peut qu'être plus choqué par le suranné du discours, l'arbitraire ou le saugrenu de conventions caduques brutalement transplantées d'époque et de milieu. De tout cela, nous ne pouvons plus guère goûter que la musique pure en ses combinaisons intrinsèques, en sa grâce ou sa robustesse, ou en ce qui s'y perpétue çà et là de vrai, de fort ou de profond dans l'expression de sentiments humains et contre quoi nulle convention de mode ou de métier ne saurait prévaloir. Aussi, puisqu'il fallait rogner, on eût assurément toléré de plus larges brèches dans le dialogue entremêlé d'« airs tendres », car, parmi ce bon tiers au moins de tout l'ouvrage, bâti presque exclusivement de formules, de mélismes récitatifs d'une banalité depuis Lulli courante alors et dont l'irréremédiable ennui nous écrase, il y a fort peu de « musique ». De cette déclamation poncive, Rameau, selon les errements du temps, écrivit simplement le mélос au-dessus d'une basse continue et chiffrée abandonnée à l'empirisme du claveciniste accompagnateur. Il est vrai que la réalisation qu'on entendit à l'Opéra de ce chiffrage fut l'œuvre de M. V. d'Indy, mais, en son élégance et son adresse, ce serait musicalement tout au plus du Rameau de seconde main accompagnant de fastidieux palabres. Le respect exagéré de ces récitatifs mortels eut pour fâcheuse conséquence d'induire à resserrer ailleurs le mouvement jusqu'à l'extrême. L'admirable *Trio des Parques* en fut absolument défiguré par une allure galopante où semblaient à la fois sa majesté d'oracle infernal et la cinglante vigueur de son rythme, martelant et scandant le crescendo d'harmonie géniale. L'apogée expressif et dramatique autant que musical de l'ouvrage apparut ainsi sacrifié à une prolixité le plus fréquemment ridicule ou oiseuse. Malgré ces critiques générales et quelques éventuelles objections de détails, la reconstitution d'*Hippolyte et Aricie* que nous offre notre Opéra, néanmoins, s'atteste des plus louables. Le pertinent artificiel des décors et costumes évoque, sans le copier, notre galant, factice et verbeux XVIII<sup>e</sup>, suffisamment pour atténuer l'in vraisemblance ou l'absurde de cet imbroglio démodé. A cet égard comme à bien d'autres, on constate agréablement quelle

heureuse métamorphose s'est effectuée ici depuis six mois. L'ensemble de l'interprétation mérite les meilleurs compliments, et ce n'est guère qu'avec le maître de ballet, les gestes et évolutions qu'il régla, qu'on retrouve les plus déplorables souvenirs des quinze ou vingt dernières années. On doit féliciter hautement les nouveaux directeurs d'un effort artistique aussi consciencieux que désintéressé, grâce auquel, à défaut d'une révélation dramatico-lyrique homogène, nous pouvons pour le moins entendre et apprécier enfin le *musicien* Rameau au théâtre, qui fut son domaine.

L'impression est des plus complexes. Il semblerait qu'on y pût trop évidemment faire abstraction à priori du dialogue ou monologue récitatif trop souvent dépourvu du moindre intérêt musical. Cet élément traditionnel de l'opéra lulliste se dénonce, au contraire, la base du lyrisme expressif de Rameau. C'est lui seul qui s'épanouit en ces ariosos pathétiques, — quelle qu'en soit, au surplus, la symétrie de forme, — où gît la substance propre du drame. Et on en discerne bientôt que le pseudo-lyrisme de Rameau était essentiellement *oratoire*. Ce n'est jamais par une transposition purement musicale, spontanément incarnée dans une inspiration adéquate, que s'expriment chez lui les passions de l'âme humaine, voire en leur paroxysme, mais par la déclamation d'un mélос musicalement subordonné aux inflexions de la parole, au ton et aux accents du discours, sans que l'accompagnement, d'ordinaire, y saisisse autre chose que quelque allusion pittoresque. S'il advient cependant parfois que l'orchestre intronise soudain le pathos musical au cœur même du drame, c'est en de rares occasions et, comme avec le *Trio des Parques*, toujours dans des ensembles déclamés où le tragique s'empreint de quelque caractère *décoratif*. Le monopole de la musique appartient au spectacle et, en dehors de ces cas exceptionnels, elle est presque entièrement confinée dans les danses, les intermèdes plus ou moins postiches ou étrangers à l'action. Elle y apparaît quasiment un simple instrument de plaisir, un moyen de distraire l'auditeur des touchantes péripéties d'un drame où on la dirait une intruse. Sans doute, une telle disgrâce s'accuse inhérente peut-être à la constitution de l'opéra français; mais l'application par Rameau de son principe hybride n'est pas moins significative. Ses contemporains le vantaient d'avoir introduit dans l'opéra plus de musique que ses devanciers n'avaient coutume, et une science plaisamment chansonnée par ses détracteurs. Et, en effet, ce qui nous frappe avant tout aujourd'hui dans *Hippolyte et Aricie*, c'est une verve abondante et une solidité d'écriture et de style, de quoi l'intime et désinvolté connexion impose tout d'abord une impression de force évidemment géniale. Mais il semble que, comme celui de Voltaire, le génie de Rameau ait été surtout intellectuel. Cette science, dont nous découvrons les bienfaits,

n'est peut-être pas méprisable, encore que rétrospective. Placé entre Lulli et Gluck, Rameau se démontre à coup sûr meilleur « musicien » que l'un et l'autre; mais meilleur, à l'endroit du second, seulement au point de vue du métier, de la dextérité polyphonique. En songeant que Rameau (1683-1764) fut le contemporain de Bach (1685-1750) et de ses fugues, on peut certes admirer l'audacieuse et correcte aisance de ce métier, sa liberté novatrice au regard d'un contrepoint tardigrade, affranchie de toute étroite scolastique. La polyphonie libérée, claire, élégante de Rameau, c'est déjà l'écriture de Mozart. Sans doute; mais ce n'est que son écriture. Cette verve précise et châtiée se décèle froide à l'épreuve; cette imagination fertile trahit incoërciblement la sécheresse, en même temps que la réflexion. On en chercherait volontiers la cause dans l'âge avancé où Rameau aborda le théâtre. Mais le peu qu'il écrivit auparavant ne diffère à peine des productions du quinquagénaire que peut-être pour la maturité. Tout l'art de Rameau se divulgue le fruit de la réflexion. C'est celle-ci qui lui en fournit les ressources, en l'amenant à sa découverte révolutionnaire et géniale d'une théorie fondée sur la nature du phénomène sonore. Son art n'est que l'application réfléchie de cette théorie préalable. Le génie et l'intelligence sont loin d'aller toujours de pair et compagnie. On observe même assez habituellement plutôt le contraire chez les artistes créateurs, où la force d'un instinct spécifique absorbe toutes facultés, et peut fort bien loger l'inconscient génie dans un cerveau primaire, témoin rien que le grand Hugo. C'est la sensibilité divinatrice qui crée le merveilleux, l'humain ou le profond, bref le durable enclos dans la beauté d'une œuvre d'art. Esprit de perspicacité géniale, Rameau fut un artiste plus intelligent que sensible. Aussi, — car l'ironie des conséquences est implacable, — l'art lucide, logique, pondéré, nerveux, volontaire de ce penseur est-il, en fin de compte et en réalité, irrémédiablement superficiel. Le *musicien* Rameau n'atteint à l'émotion que précisément là où il est généralement le moins musicien, quand il est soutenu par le drame, duquel il interprète instinctivement l'intrigue active et exploite les effets scéniques. Il ne pénètre pas musicalement jusqu'au tréfonds de ses personnages; il traduit moins leurs sentiments que leurs paroles, qui seules lui dictent sa justesse d'expression indéniable, mais toute oratoire; moins la fatalité psychologique du drame que ses événements, sa tragédie extérieure et ses tableaux. Il est logique, descriptif et théâtral, mais, même ici, il n'est jamais *lyrique*. Ailleurs, dans les ballets ou chœurs épisodiques, où la musique pure est enfin souveraine, il est fécond, inépuisable, spirituel, gracieux, étincelant parfois, mais toujours d'un imperturbable sang-froid, d'une verve trop visiblement impassible et comme indifférente à son objet. Il pâtit, d'autre part, assez cruellement de la comparai-

son, voire contemporaine. Son harmonie, systématiquement conçue, souvent originale et hardie, nous charme ou nous surprend sans nous étreindre. Elle nous semble insipide ou glacée auprès du romantisme occulte dont nous ravit le doux et profond Couperin, et même auprès du naturel naïf et savoureux, nuancé de sentimentalité schumannienne, d'un Destouches. Si son métier était « savant » pour l'opéra d'alors, cette science, en tant que telle, s'effondre devant celle d'un Bach autant pour l'intérêt purement musical que pour le souffle ou la puissance; les combinaisons de cette polyphonie limpide et équilibrée nous indiffèrent en soi désormais et, si l'enharmoine des *Parques* peut nous empoigner au théâtre, elle ne supporte pas musicalement le voisinage du *Prélude* de la fugue d'orgue en sol mineur. Enfin, dans l'œuvre entier de Rameau, il n'est pas une mélodie peut-être dont on se sente à l'occasion irrésistiblement hanté, comme de telle arie de Haendel, de quelque adagio, thème ou refrain de Bach; qui tout à coup réveille en notre mémoire attentive un chant grave ou ému, une pensée profonde, un cantique d'amour, de joie humaine ou de contemplation pure. Faut de lyrisme spontané, l'inspiration de Rameau reste superficielle. Il serait puéril de le dissimuler, de vouloir se mentir à soi-même au nom d'une sorte de nationalisme analogue à celui dont nous faisons grief à nos voisins teutons de la partialité aveugle. Ses écrits théoriques, au surplus, suffiraient à la gloire de Jean-Philippe Rameau en consacrant le plus invulnérablement son génie précurseur. Tout Helmholtz, plus d'un siècle à l'avance, est déjà dans la *Génération harmonique* (1737), où l'intuition spéculative de l'artiste complète ou synthétise les observations de Sauveur et Mayran, et rénove la conception de l'art sonore en dévoilant l'essence même de la musique. C'est là peut-être son titre le plus sûr à l'immortalité. Il serait non moins absurde, certes, de dédaigner le musicien. Si celui-ci ne fut ni profond ni sensible, ses qualités pourtant sont parmi les plus rares. On ne saurait méconnaître sa fécondité robuste, la précision, la verve et la clarté d'un style qu'on peut assurément qualifier de « classique », autant pour ce qu'il annonce et devança que pour une eurythmie organique qui est la condition des chefs-d'œuvre. Seulement, il ne faut pas trop s'emballer sur quelqu'un qui, d'ailleurs, ne s'emballa jamais. L'évident classicisme de Rameau n'évoque musicalement rien de plus haut qu'un menu mendelssohnisme avant la lettre, doublé de la mentalité tragique ou poétique enchevêtrée d'un Voltaire et d'un Abbé de Bernis. Cet art, d'une élégance un peu fanée et sèche, est parfois dramatique, éloquent, mais disert et, en somme et au fond, théâtral ou « joli ». On se plaît à saluer dans l'œuvre de Rameau la plus pure peut-être et caractéristique expression musicale du génie de notre race. Espérons qu'on se trompe, ou, pour le moins, qu'on

exagère. Le génie, c'est beaucoup ; mettons « l'esprit français » tel que le définit la tradition « classique » qui remonte au Grand Siècle et que notre Université cultive. En tout cas, gardons-nous de le croire, car c'est ainsi que se perpétuent les légendes. Gardons-nous de situer dans l'histoire notre sensibilité nationale, et surtout d'en conférer l'apanage à une époque a-lyrique entre toutes. Notre musique française a de plus glorieuses racines dans le passé, et combien plus humaines, avec le prodigieux Josquin, son ancêtre. Elle a secoué le joug de trop de conventions, la poussière de trop de formules, pour ne pas recouvrer enfin la puissance et la profondeur du lyrisme de ses origines.

JEAN MARNOLD.

### ART ANCIEN

Henri Hymans : *Les Van Eyck* (H. Laurens). — Arnold Goffin : *Thierry Bouts* (G. Van Oest). — Jean de Bosschère : *Quinten Metsys* (G. Van Oest.) — Pierre Gauthiez : *Holbein* (H. Laurens).

On sait peu de chose de certain quant aux **Van Eyck**. Le lieu de leur naissance semble être Maeseyck, ou Alden Eyck, dans le Limbourg ; Hubert y serait né en 1366, d'après les écrivains du xvi<sup>e</sup> siècle ; Jean était son cadet de vingt années. L'aîné travailla à Gand, où il mourut le 22 septembre 1426 : il y reçut la commande du fameux retable de *l'Adoration de l'Agneau* pour la cathédrale de Saint-Bavon ; nous savons aussi qu'au mois de mars de 1426 il était chargé de colorier une statue de saint Antoine. C'est à un travail semblable exécuté en 1435 pour la façade de l'hôtel-de-ville, que nous devons de voir le nom de Jean cité dans les archives de Bruges où il travailla principalement jusqu'à sa mort en 1441. Mais il avait aussi, pour Josse Vyt, seigneur de Pamele, achevé le retable de *l'Agneau* commencé par son frère et qui ne fut terminé et mis en place qu'en 1432.

M. Henri Hymans s'est avec raison montré fort prudent dans l'attribution des diverses parties du retable à chacun des deux frères. Au moment où il se mettait à l'œuvre, Jean van Eyck était un peintre déjà fameux. Du vivant même de son frère, en 1425, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, l'avait nommé son peintre et varlet de chambre : le document nous révèle en outre que l'artiste avait précédemment été peintre en titre de Jean de Bavière, dit Jean sans Pitié, évêque de Liège, oncle par alliance de Philippe le Bon, et dont le portrait nous a peut-être été conservé dans *l'Homme à l'œillet* du musée de Berlin : le personnage porte en tous cas au cou une torsade d'argent supportant l'insigne de l'ordre de Saint-Antoine, le *tau* terminé par une clochette d'argent, et cet ordre avait eu précisément pour fondateur Albert de Bavière, père de Jean sans Pitié. Philippe