

— J'ai découvert (*Nouvelles Littéraires* du 12 mai) dans *Une heure avec Luc Durtain*, par Frédéric Lefèvre (qu'il y a donc de gens qui ont une heure à perdre !...) une phrase qui me plonge dans un abîme de méditation admirative.

Je suis de ceux qui pensent, Lefèvre, et je sais que vous êtes de mon avis, qu'il y a un échange constant entre l'écrivain et son lecteur, et que celui qui donne le plus n'est pas toujours celui qu'on pense.

Ainsi, M. Frédéric Lefèvre se met à penser avec... et il pense que « celui qui donne le plus n'est pas toujours celui qu'on pense »... C'est admirable !... oui vraiment... c'est admirable.

GEORGES BATAULT.

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *Angelo, Tyran de Padoue*, musique de M. Alfred Bruneau ; *le bon Roi Dagobert*, musique de M. Marcel Samuel-Rousseau ; *Sarrati le Terrible*, musique de M. Francis Bousquet ; *la Vie brève, l'Amour Sorcier, les Tréteaux de Maître Pierre*, musique de M. Manuel de Falla ; *le pauvre Matelot*, musique de M. Darius Milhaud ; *le Poirier de Misère*, musique de M. Marcel Delannoy. — *Le Marchand de Lunettes*, suite d'orchestre de M. Marcel Delannoy. — *Antigone*, musique de M. Arthur Honegger. — *Œdipe Rex*, musique de M. Igor Stravinsky. — Mémento.

M. Paul Bertrand a publié récemment une judicieuse brochure sur les rapports des éditeurs de musique avec les directeurs de théâtre et les compositeurs. Parmi les causes de « la crise actuelle de l'art lyrique », il signale au premier rang « l'évolution incessante, précipitée, de la langue et des formes musicales ». Il est de fait que, rien qu'à cet égard, la profession d'éditeur d'opéras ne semble plus dorénavant une carrière de tout repos. Jadis une syntaxe harmonique à peu près identique régnait au théâtre comme au concert. De ce qui s'adressait au grand public et aux vrais musiciens, la différence allait d'un extrême à l'autre par une gradation insensible et résidait surtout dans la qualité de la pensée et l'intérêt des combinaisons polyphoniques. Les partitions étaient, en somme, abordables et, jusque chez Wagner encore, dans *Tannhaeuser*, *Lohengrin* et même *les Maîtres Chanteurs*, des airs, romances ou duos favorisaient la vente de « morceaux détachés », désormais de plus en plus rares et délaissés. Aujourd'hui la séparation entre le concert et la scène va s'accroissant quasi jusqu'au divorce. Le langage que parlent les meilleurs de nos jeunes musiciens est incompréhensible au grand public, et celui qui l'entend est trop peu considérable pour assurer aux ouvrages lyriques, non pas même un succès,

mais seulement quelques représentations. On vit ainsi *la Brebis égarée* de M. Darius Milhaud disparaître de l'affiche après deux soirs. D'autre part, comme le remarque fort justement M. Bertrand, le système des abonnements de quinzaine adopté par les directeurs « les oblige à un renouvellement constant de leurs spectacles » et entraîne la double et plaisamment contradictoire conséquence « de limiter le nombre de représentations des œuvres nouvelles et, en même temps, de provoquer la surproduction ». Car il faut du nouveau pour les directeurs qui s'y sont engagés par contrat et on est bien forcé de prendre ce qu'on trouve, en évitant pourtant de trop choquer ce grand public dont, on ne le saurait guère dissimuler, l'immense majorité des abonnés fait partie intégrante. Cet état de choses fournirait une explication plausible à l' inexplicable mystère que nous montre M. Bruneau continuant de placer imperturbablement, sans la moindre difficulté, des élucubrations que chacun sait d'avance vouées à un four inexorable. Après tout, ça tient de la place et peut toujours remplir cahin-caha les six ou sept soirées d'un abonnement de quinzaine. Depuis sa collaboration avec Zola, mis à part peut-être *le Rêve*, M. Bruneau s'est spécialisé avec un ostensible enthousiasme en des livrets de verbosité grandiloquente bravant le plus abracadabrant ridicule. On n'est point étonné que, pour persévérer, il ait su dénicher le vieux mélo que notre grand Hugo perpétra sous le prétexte d'**Angelo, Tyran de Padoue**. Quant à la musique qu'y ajouta M. Bruneau, la plume tombe des doigts en face de ce néant. Endormant le grand public sans attirer le moins fixé des mélomanes, cet *Angelo* s'évapora dans l'oubli justicier dès que fut accompli son service de bouche-trou. Pour les mêmes raisons, **le bon roi Dagobert** en fit autant, quoique résistant un peu plus grâce surtout peut-être au jeu de M. Bourdin dans une pièce assez amusante, encore que d'un sel un peu gros. Mais on put et pourra l'entendre ailleurs sans musique en y gagnant notablement. Au prix où sont à l'heure qu'il est le papier, la gravure et le reste, on se demande comment s'en tirera l'éditeur de ces deux partitions. En dépit de l'ascétisme et du renoncement où l'entretient depuis pas mal de temps et toujours davantage son commerce avec le lot de Membres de l'Institut dont M. Charles-Marie Widor est le Secrétaire perpétuel, on augure qu'il

n'aura point le sourire. Infiniment supérieure aux précédentes, celle de **Sarati le terrible** ne semble pas pourtant lui promettre non plus la fortune. M. Henry Malherbe, dans son feuilleton du *Temps*, observait que, auprès de MM. Jacques Ibert et Claude Delvincourt, M. Francis Bousquet était l'un des trois jeunes Prix de Rome se distinguant avantageusement de leurs congénères traditionnels. Avec plus de brio et d'audace chez M. Jacques Ibert, de complexité polyphonique chez M. Delvincourt, on rencontre, en effet, chez eux une assez exceptionnelle habileté d'écriture unie à une indéniable sincérité. Est-ce à cause de l'enseignement qu'il leur fallut subir pour atteindre à la Villa Médicis ? Cette habileté cependant ne semble pas capable de secouer la trop longue emprise d'une classe de rhétorique conservatoire, paraît se confiner au figolage des détails et, malgré leurs aspirations modernistes, s'arrêter juste au seuil de l'innovation véritable découlant d'une sensibilité libérée. M. Francis Bousquet apparaît certes des trois le moins hardi. Son *Sarati le terrible* est une œuvre des plus honorables, souvent dramatiquement adroite et forte sans recourir à des moyens indignes, mais où la personnalité du jeune auteur ne se dégage encore que fort peu parmi les souvenirs dont sa mémoire l'encombre, tandis que son usage du leitmotif à la Wagner témoigne un fort bon musicien sans éveiller pourtant quelque palpitant intérêt dans les développements qui s'ensuivent. C'est vraisemblablement encore la servitude des abonnements de quinzaine qui incita notre Opéra-Comique à accorder toute une affiche à M. Manuel de Falla. Du trio d'ouvrages qui s'y succédaient sous son nom, ce fut le plus ancien, **la Vie brève**, datant de presque un quart de siècle, qui fit le plus honneur au musicien. On ne peut malheureusement pas dire que M. de Falla ait tenu les promesses de cette œuvre de fraîche et verveuse jeunesse. Il n'a guère évolué depuis, du moins favorablement. Son *Tricorne enchanté* marquait tout au plus le pas avec peut-être quelque gain dans la dextérité polyphonique. Le ballet de **l'Amour Sorcier** est une suite de danses espagnoles où le cliché des rythmes et mélismes nationaux ne recouvre que fort peu de musique. **Les Tréteaux de Maître Pierre** démontrent cruellement le danger que peut courir un compositeur espagnol à se désespagnoliser. On n'imagine guère partition plus dénuée d'in-

térêt mélodique, harmonique et polyphonique. Maintes pages sont puérides, le tout incohérent et morcelé. Il semble bien décidément que la musique espagnole soit irrémédiablement prisonnière de ses chansons et danses populaires, condamnée à un art local et stéréotypé impuissant à s'élever jusqu'à une objectivité féconde.

Notre jeune école française, en compagnie d'ailleurs de ses consœurs étrangères, a reçu récemment des assauts assez rudes. On y vit de falots ou pseudo-doctes ancêtres crier à l'abomination de la désolation, des ratés Prix de Rome ou Membres d'Institut la dévouer avec horreur aux gémonies et M. Bruneau en personne lui allonger le coup de pied de l'âne. M. André Messager fut presque seul, en cette enquête de *Comœdia* à parler raisonnablement. M. Vincent d'Indy lui-même ne craignit point de situer « à la fin du XIX^e siècle » l'apogée de l'épanouissement de la musique symphonique française, dont le développement « commence en 1872 et s'achève avec Debussy ». C'est biffer l'œuvre entier de M. Maurice Ravel, de qui rien que le *Trio*, ce chef-d'œuvre, ne fut pourtant égalé par quiconque au cours de la période prônée par M. Vincent d'Indy, pas plus du reste que depuis. M. d'Indy va un peu fort. Certes, quoique portant généralement à faux parce que dépourvues d'arguments spécifiques, tout n'est pas inexact dans les critiques adressées aux théories novellissimes et particulièrement à celles de M. Schönberg. Mais, malgré l'évidente sincérité de quelques-uns, on est péniblement gêné par tout ce qui s'y cache plus ou moins insciemment de rancœur, de jalousie, d'envie pour la notoriété acquise éventuellement par plusieurs de ceux-là qu'on qualifie en bloc d'ignorants arrivistes. L'ignorance et le primarisme sont l'inévitable privilège de la jeunesse et sans doute la sauvegarde de son activité créatrice ; car elle n'a pas eu et n'a pas le temps de connaître, et ne réagit que d'instinct. Mais c'est surtout dans ce qu'ils écrivent sur leur art et dans leurs divagations théoriques qu'on perçoit clairement les méfaits de la disgrâce précieuse peut-être par ailleurs. Il existe incontestablement tout un fretin de petits musicastres qui se croient du génie pour accoucher d'appoggiatures de seconde agglomérées en stalagmites, à moins qu'ils ne plagient enfantinement soit *le Sacre*, soit les *Sonatines* de Diabelli. Mais, parmi les choriphées de la cohorte désormais plus ou moins juvénile,

il n'en est guère dont le métier le cède à celui de leurs dénigrants devanciers. La plupart, au contraire, leur dament nettement le pion. La virtuosité d'écriture de M. Darius Milhaud, entre autres, ne pâlit à aucune comparaison et, si le souffle et la pensée étaient chez lui d'un adéquat aloi, il s'apparenterait aux plus grands. Mendelssohn et Saint-Saëns n'ont jamais dépassé sa maîtrise de plume et, dans la scène de la lettre de *la Brebis égarée*, il approcha bien près de Bach et de Mozart. Il possède une facilité prodigieuse qui lui joue souvent mauvais tour. Sa partition du **Pauvre Matelot** n'est pas très importante. Elle a pourtant soixante dix pages piano et chant correspondant à environ cent cinquante d'orchestre. Elle est datée : « 26 août-7 septembre 1926 ». M. Milhaud la termina donc en treize jours sans redouter de mourir dans l'année. On salue bien bas son courage et on frémit du même coup à l'idée de l'embouteillage de la maison Heugel et du nez de ses confrères se morfondant devant la porte, si M. Milhaud n'était contraint de déjeuner et de dîner ou de vaquer à des occupations indispensables, et n'avait la ressource tutélaire d'user — très largement — de l'hospitalité de nombreux autres éditeurs français ou étrangers. M. Milhaud s'abstint cette fois de puiser à l'interminable flot de son exubérante inspiration et se borna à exploiter le folklore canadien. Son œuvre en devient un chapelet de variations sur de savoureuses chansons populaires, et on demeure vraiment stupéfait de la verve, de l'aisance et de la richesse harmonique de cette polyphonie spontanée, jamais indifférente et fréquemment poignante, quasi-bâclée si prestement. Le musicien y suit avec bonheur les péripéties de l'action et, comme en certains endroits de *la Brebis égarée*, y fait preuve d'un profond instinct dramatique uniquement secondé par la sobriété de l'expression et des moyens. Le dernier acte s'en empreint d'une puissance peu commune en même temps que d'un rare intérêt purement musical. On doit féliciter MM. Masson et Ricou de conserver au répertoire un ouvrage dont l'art de M^{lle} Sybille et de Vieuille n'a pas été sans contribuer à imposer les hardiesses au grand public, et de quoi les virulents censeurs de l'enquête de *Comœdia* seraient bien en peine à eux tous de nous offrir l'équivalent. Mais les années s'écoulaient. M. Darius Milhaud et ses factieux copains d'il n'y a guère ont depuis bien longtemps doublé le cap de l'adolescence et une nouvelle génération sur-

vient. J'ignore si M. Marcel Delannoy est sorti du Conservatoire. En tout cas, il n'en a pas l'air. Il a donné pour ses débuts un **Poirier de Misère** qu'on regrette fort de ne plus retrouver sur l'affiche de notre Opéra-Comique et M. Straram joua de lui une suite d'orchestre prise dans la musique composée pour le **Marchand de Lunettes**. M. Marcel Delannoy révèle en ces partitions des dons exceptionnels et en particulier une intuition native de l'harmonie naturelle, en y maniant avec la plus désinvolte logique les sons 11, 13, 17 et 19 de la résonance, et cela, ainsi qu'il convient, tout instinctivement n'ayant pas plus que Debussy jadis « été présenté aux harmoniques ». Et, s'il a ce qui ne s'apprend pas, il n'est pas moins en possession de ce qui s'enseigne. Son art est, non pas un mélange, mais bien plutôt une alternance de parties constituées d'un contrepoint volontaire dont la fugue et l'imitation sont la substance intime, et d'autres reposant tout entières sur la plus audacieuse polyphonie harmonique, évoquant étrangement par là le Gesualdo vénousien du xvi^e. Certes ce contrepoint est d'une complexité quelquefois excessive et touffue frisant à l'occasion un tantinet l'alambiqué, mais il respire une vitalité saine qu'assagira le fécond empirisme autant que la réflexion. La personnalité mélodique du jeune musicien, d'abord un peu indécise, se précise toujours davantage avec une verdeur singulière et de telles prémices autorisent assurément à beaucoup attendre de lui.

M. Jean Cocteau, qui fut le librettiste assez négligent du *Pauvre Matelot*, a eu la fantaisie de transporter sur la scène lyrique les deux chefs-d'œuvre de Sophocle en les arrangeant à sa façon. « C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane... Ainsi j'ai voulu traduire Sophocle », écrit-il en manière de préface. Et il ajoute modestement : « Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. » Attention délicate dont l'ombre de Sophocle ne saurait lui devoir trop de reconnaissance — et nous de même, car on frissonne d'épouvante en songeant que, sans M. Cocteau, **Antigone** n'existerait plus, puisque privée de vie. La vérité plus simple est que M. Cocteau en abrégé tout uniment le texte, comme il est nécessaire et fut de tout temps coutumier pour une action destinée à la musique. Il le fit, au surplus, avec une adresse réelle que seul son souci têtue de modernisation peu pertinente gâta en plus d'un endroit.

Sa pseudo-translation nous parle d' « anarchistes », d' « hommages antipatriotiques » et nous dit qu' « Étéocle aura l'enterrement qu'il mérite ». Pourquoi pas « un bel enterrement » ? Il nomme Thèbes « la ville aux belles voitures », oubliant que ce genre de véhicule (ἄρμα) était alors un « char ». Il préfère employer le néologisme « suicidé » pour énoncer qu'Hémon s'est tué et charge la colère de Créon d'une trivialité grossière qui le caricature fâcheusement sans profit pour le drame, au contraire. Bref un peu partout sa phobie du mot noble l'incite à traduire *Antigone* en un malagme de Coppée et d'Hector Malot qui est la pire trahison envers Sophocle. Mais la grandeur et la beauté suprême encloses en ce chef-d'œuvre sont heureusement de taille à résister à l'épreuve et, somme toute, il n'y paraît que demi-mal.

M. Arthur Honegger composa pour cette *Antigone* une partition remarquable à plus d'un titre. Elle est construite d'après le modèle wagnérien ou, plus exactement, tétralogique, lequel ne contient pas tout Wagner, ni le meilleur. Quelques thèmes conducteurs et représentatifs y enrobent la tragédie d'une trame symphonique affectée exclusivement à l'orchestre et au travers de quoi les voix déclament les paroles en une sorte de récitatif-psalmodie à laquelle il y aurait beaucoup à objecter, l'auteur y inaugurant une prosodie peu compatible avec l'idiosyncrasie de notre langue. Ces leitmotifs sont plus véhéments que saillants et, le sens harmonique demeurant chez le musicien, ici comme autre part, rudimentaire, la polyphonie qu'ils animent est plus dispersée que concrète. M. Honegger, au fond, s'y conforme à la théorie des « douze notes » de M. Schoenberg en en mitigeant seulement peu ou prou l'application. La presque fatale conséquence de cette école, en annulant les rapports naturels et, partant, les *fonctions* des sons remplacés par des *notes* passives, est d'engendrer inconsciemment le procédé. Le prélude de l'immortelle déploration d'Antigone, ὄρατέ μ', ὦ γὰρ πατρίας πολίτα, où le mélôs semble opiniâtrément s'évertuer à s'accrocher à quelque seconde mineure du contexte, en est un exemple frappant. La mélodie naît de l'harmonie, et cette a-harmonie constitutionnelle de l'inspiration de M. Honegger explique l'habituelle indigence de son invention mélodique et, en même temps, que cette inspiration n'atteigne où que ce soit jamais, non pas seulement à l'état d'âme, mais simplement au caractère des personnages de

ses drames. C'est d'une atmosphère uniforme, grisâtre, encore qu'agitée qu'en sont indistinctement enveloppés ceux-ci. La musique d'*Antigone* semble encadrer la tragédie sans en pénétrer le tréfonds. Elle n'en escorte que la marche, le mouvement et les tumultes sans en exprimer l'humanité multiple. C'est un art tout extérieur et on n'est point surpris que les pages décoratives y soient les mieux venues. Les chœurs y sont superbes : le premier en son contrepoint vigoureux, le second avec son dessin obstiné, comme asséné au marteau, et tout l'*Interlude*, enfin l'Hymne à Bacchus qui doit produire un effet formidable. On déplore, en revanche, le contresens qui travestit l'implacable "Ερως ἀνίκατε αμύχαν en un sentimental *adagio espressivo* confié, à un *contralto solo*. Mais peut-être M. Honegger y fut-il engagé par l'édulcoration infligée par M. Cocteau à cette invocation terrifiante. En dépit des réserves où on s'y voit acculé quoi qu'on veuille, *Antigone* n'en reste pas moins une œuvre considérable et fort intéressante où s'affirme un immense talent toujours en progrès — et même à un point de vue harmonique. On y constate incidemment, en effet, plus qu'en aucun autre ouvrage de l'auteur, l'usage instinctif d'intervalles naturels. M. Honegger ne se doutait probablement pas que, dans les dernières mesures d'*Antigone*, avec la succession des accords *Do* (6) — **Mi** ♭ (7) — *Sol* (9) — **SI** (11) — **Mi** ♭ (14) — *la* (20) — *Do* (24) et *mi* (10) — **FA** ♯ (11) — **Si** ♭ (14) — *Do* (16), il réalisait une cadence plagale basée sur les résonances d'un *Fa* et d'un *Do* fondamentaux. Il le fit sans le savoir et c'est bon signe. Il faut souhaiter que l'une ou l'autre de nos scènes subventionnées ressente assez vivement l'humiliation de s'être laissé devancer par *la Monnaie* de Bruxelles pour s'empresser de monter *Antigone*. L'autre exploit de M. Jean Cocteau en sa randonnée aéroplanifique fut de ressusciter *Œdipe Roi* qui, selon lui, gisait pareillement inanimé dans les limbes d'une nuit hermétique. L'idée de nous offrir une tragédie grecque en traduction latine sous la forme d'un « opéra oratorio en deux actes » paraissait à l'abord assez déconcertante. M. Cocteau n'en eut jamais de plus heureuse. L'argument qu'il dut rédiger prend dans l'admirable translation de M. Daniélou une concision lapidaire et une force irrésistible. Un enchaînement de phrases brèves, lourdes d'angoisse humaine, tresse inflexiblement le filet de fatalité où *Œdipe* s'acharne à s'empêtrer soi-

même. Il n'y est aucun mot qui ne porte, pas le moindre trou de verbiage. Sophocle ici n'est point trahi. Il ne l'est pas non plus par le compositeur. M. Stravinsky écrivit pour cet **Œdipus Rex** une partition vraiment extraordinaire. La forme en est un compromis entre l'oratorio classique et l'opéra du XVIII^e. La musique pure y règne en souveraine sous les espèces d'airs à reprise et même à vocalises, aux paroles répétées selon la mode ancienne. C'est l'antipode du système tétralogique. La mélodie ici est enfin totalement récupérée par la voix et n'exprime que des états d'âme accolés aux péripéties du drame et en épousant tous les replis. Nul leitmotif n'impose une unité thématique, mais, quelquefois avec l'aide d'incises ou mélismes, une unité de caractère distingue indélébilement chacun des personnages. On sent que cette mélodie vocale sourd directement de l'harmonie, harmonie des plus simples d'ailleurs, où abonde l'accord de septième diminuée. Et il advient que cette limpidité des moyens déchaîne un saisissant développement purement musical. L'air de Jocasta, *Ne probentur oracula... Oracula mentita sunt...*, et l'ensemble où il se confond sont à cet égard des pages magistrales. Je chagrinerai probablement M. Stravinsky en notant que avec les mots *in trivio mortuus*, cet ensemble évoque invinciblement l'analogie émouvant passage *a capella* du premier acte de *Lohengrin*. C'est un fait cependant, et aussi que, pour la première fois dans son œuvre tout entier, M. Stravinsky aboutit à l'émotion, et à une émotion poignante dont, insensiblement, on est étreint sans qu'on y pense, sans que ne la provoque aucun effet prémédité, mais par la seule vertu de la musique pure. Tout le second acte, avec sa progression d'horreur, la hagarde lamentation « *Divum Jocastae caput mortuum!* » entrecoupée par le chœur effaré, la monstrueuse apparition d'Œdipe aux prunelles sanglantes et la péroration mélancolique, est d'une beauté grandiose et d'une puissance inouïes. C'est peut-être une leçon que, d'un ouvrage quasiment pastiché, M. Stravinsky ait fait, non seulement son chef-d'œuvre, mais un chef-d'œuvre, car *Œdipus Rex* en est un, au contact de quoi *Alceste* et *Idoménée* vous hantent. Pastiché est d'ailleurs inexact. Ce n'est point pasticher que de prendre son bien dans le trésor commun légué par un passé de gloire. « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques », opinait le poète. On éprouve que l'artiste s'est

retrempé dans le lac de beauté amassée par les siècles et qu'il y acquit peu à peu ce passé de culture insue, dont la lacune est trop souvent visible chez les meilleurs des musiciens de sa patrie. Musicalement, il s'est ainsi imprégné d'humanisme, au sens du xvie. Pour n'apparaître plus peut-être qu'une nuance parmi les nuances infinies de l'idiome sonore universel, son caractère ethnique n'est pourtant point annihilé. On ne saurait le nier, la musique d'*Œdipus Rex* a l'accent russe. Des heurts ou frottements dont s'émaille une polyphonie de logique toujours rigoureuse, émane cette saveur un peu rauque qui pimente l'élocution slave et charme comme un excitant l'oreille. Les rythmes martelés, monotones, ont un reflet de la raideur hiératique des icônes. Depuis longtemps M. Stravinsky cherchait. Il a trouvé. Et il trouva au pied de l'Acropole, à cette source éternelle de toute sagesse et beauté dont les ruisseaux ont clarifié et fécondé l'intelligence, épuré les sensibilités et abreuvé secrètement Josquin, Bach, Gluck, Mozart et tous les vrais génies. L'imparfaite exécution d'*Œdipus Rex* que dirigea M. Stravinsky chez Pleyel endommageait gravement ce chef-d'œuvre. Espérons qu'on nous l'offrira bientôt au théâtre, mis en scène selon les prescriptions de M. Cocteau, avec les costumes et masques peuplant la tragédie de statues vivantes et nous la restituant dans sa splendeur auguste. Toutefois il y a un cheveu. M. Cocteau crut devoir faire intervenir périodiquement ce qu'il dénomme un « speaker » et qui est tout bonnement un récitant chargé de raconter au fur et à mesure en français le drame qui se déroule aux yeux des spectateurs. M. Cocteau n'a peut-être pas tort. Il connaît mieux que moi sa génération. Dans la mienne, on savait par cœur l'histoire d'Œdipe à huit ans, après avoir décliné *rosa* la rose à sept, ce qui n'empêchait pas d'apprendre d'autres choses. Je n'ignore point que cela a changé quelque peu, surtout depuis le jour où en sortant d'un cinéma qui venait de tourner l'aventure du Labdacide, j'entendis une dame charmante et des plus distinguées murmurer d'un ton convaincu en fronçant gentiment les sourcils : « C'est bien compliqué cette histoire-là. » Mais M. Cocteau spécifie : « Le speaker est en habit noir. Il entre par la porte de gauche et s'avance sur le proscénium. » Là, M. Cocteau exagère. Que la voix du récitant surgisse, anonyme, soit du chœur, soit des coulisses. Peut-être. Mais un monsieur en queue

de morue devant le chœur de Dionysos ! Ah ! non. Pas ça. Les persifleurs du romantisme n'ont décidément pas le sens du ridicule.

MÉMENTO.— Le *Thème varié* de ma composition, dont j'avais annoncé la publication, a paru chez l'éditeur Heugel, et je ne puis vraiment pas faire autrement que d'en conseiller à mes lecteurs à tout le moins l'acquisition.

JEAN MARNOLD.

MUSÉES ET COLLECTIONS

Encore l'exposition Largillierre. — Exposition Wintherhalter à l'hôtel de Sagan. — Exposition Alfred de Dreux au château de Maisons-Laffitte. — Exposition des arts anciens d'Amérique au Musée des Arts décoratifs, et autres expositions nouvelles. — Expositions Houdon à la Bibliothèque municipale de Versailles et à Paris. — Expositions du centenaire de Dürer à Nuremberg et du centenaire de Goya à Madrid. — Mémento.

La belle **exposition Largillierre au Petit Palais**, dont nous avons rendu compte il y a quinze jours, mérite qu'on y revienne. Depuis notre précédent article, plusieurs toiles sont venues l'enrichir. Au premier rang, il faut citer le portrait du paysagiste *Jean Forest*, beau-père de Largillierre, envoyé par le Musée de Berlin : par la somptuosité du coloris (le modèle y apparaît vêtu d'un magnifique costume de velours rouge) et la verve de l'exécution, c'est un des plus beaux entre ces portraits d'artistes qui constituent dans l'œuvre de Largillierre un groupe si remarquable (on en a la preuve à cette exposition, notamment, avec les effigies du graveur *Van Schuppen* et du peintre *Mignard*). Un portrait du *Marquis de Sardières*, dans ses tonalités grises délicates, offre avec cette toile un savoureux contraste et séduit par ses fines qualités. On admirera également le groupe d'une *Dame inconnue avec un enfant*, prêtée par M. Maurice de Rothschild, puis un *Saint Jean-Baptiste* où l'on croit voir un portrait du camarade d'atelier de Largillierre, Hyacinthe Rigaud, et enfin deux compositions bibliques à nombreux personnages (nous avons dit que l'artiste cultiva tous les genres) : un *Motse sauvé des eaux par la fille du pharaon* et une *Entrée de Jésus à Jérusalem*.

En vérité, cette exposition, où, Dieu merci, la foule se presse plus qu'aux Salons et d'où elle rapportera, plus que de ceux-ci, espérons-le, une leçon de goût et de bel art probe, est une révélation pour bien des visiteurs, et il faut en remercier encore son initiateur, M. Camille Gronkowski.