

« *Le Mariage secret* m'a paru plus divin que jamais. C'était la perfection. Il fallait bien descendre : mais quelle chute jusqu'à *Nabucco* ! Je m'en suis allé avant la fin. »

Une audition d'*Il Trovatore* en 1855 trouve Delacroix encore plus malveillant. L'artiste était souffrant, il s'ennuyait ; et voyez l'influence des courants d'air sur le dilettantisme, le nouveau rhume que Delacroix contracte pendant la représentation a son contre-coup dans le *Journal* :

« Rien n'égale la stérilité de cette musique, qui est toute en tapage et où pas un seul chant ne se fait jour. »

Aussi, le peintre maudit-il « les poupées qui se pâment » aux opéras de Verdi.

Mais à quoi tient un succès ! Il s'en fallut de peu qu'*Aïda*, une des plus retentissantes partitions du maître, lui échappât. Mariette-Bey avait écrit le scénario sur lequel Du Locle avait édifié son poème, et Ghislanzoni l'adaptation de ce livret. Or, le savant égyptologue ayant rétrocedé à Du Locle les pleins pouvoirs qu'il tenait d'Ismail pour la mise en œuvre d'*Aïda*, le librettiste français offrit à Félicien David d'en écrire la partition, moyennant cinquante mille francs, mais à la condition que le travail serait terminé dans les six mois. L'auteur d'*Herculanum* n'entendait composer qu'à ses heures : il refusa. Du Locle pensa un instant à Wagner ; mais le musicien allemand ne fut même pas pressenti à cet égard. Verdi, qui accepta les délais prescrits, obtint la commande.

Telle est du moins la version de *l'Anglais à Paris*, version que ne ratifient pas, sans de nombreuses variantes, les biographies du compositeur.

Les fameuses trompettes d'*Aïda* ont pareillement leur légende. Le nom et la personnalité non moins célèbres de Sax s'y trouvent intimement mêlés. D'ailleurs, si jamais il prenait fantaisie à quelque collectionneur d'écrire l'histoire des instruments de cuivre au XIX^e siècle, quelle place n'y prendraient pas l'inventeur Sax et ses innombrables autant qu'interminables procès ? Ce n'en serait pas un des chapitres les moins piquants, que le compte rendu de cette audience du 22 août 1866, où les avocats des défenseurs démontraient que les anches étaient dans le domaine public depuis l'invention allemande du XVII^e siècle. Le journal de M. Dabot met en scène les défenseurs :

« Cléry, avec sa mine fûtée de gamin parisien, s'avance vers le tribunal et dit malicieusement : Si vous le désirez, Messieurs, mon client, qui est clarinettiste, vous jouera avec les anches saisies un air sur la clarinette.

» M. Sax a une singulière manie, dit à son tour Gambetta, de sa voix tonitruante comme un saxo-tromba, il s' imagine que tous les instruments de Paris sont des serfs taillables par lui et corvéables à merci. »

Parmi les contemporains de Félicien David, de Flotow et de Verdi, il en est un dont les partitions, toujours jouées, luttent victorieusement contre l'injuste discrédit auquel le condamne notre moderne école : j'ai nommé Victor Massé. Or, M. Saint-Saëns rappelle, avec beaucoup d'à-propos, que l'opéra-comique de *Galathée* valut à son auteur d'être traité de révolutionnaire : « il avait divisé les altos ! »

M. Saint-Saëns s'égaie, en outre, de la comparaison établie entre le carillon de *Parsifal* et la sonnerie des cloches dans *les Noces de Jeannette*, comme si jamais le compositeur français avait songé à plagier le maître allemand ; mais, dit M. Saint-Saëns, Victor Massé a noté son air sur la sonnerie du clocher de Sceaux !

Edmond Membrée, l'auteur de *l'Esclave* et surtout de *Page, Écuyer, Capitaine*, est bien oublié aujourd'hui. Qui saurait, sans les confidences de M. Bernus (1), que Membrée a composé la musique des *Corbeaux*, d'Henri Murger ? Il avait entendu, à Marlotte, le chant rudimentaire que l'écrivain avait esquissé pour cette poésie ; il s'était gracieusement offert à le retoucher, et il le retoucha si bien qu'il le transforma du tout au tout.

Quoique appartenant à la même génération, Litolf semble plutôt, de par son esthétique, être un musicien de la fin du XIX^e siècle. Gounod le caractérise en ces termes, dans ses lettres à Bizet :

« Litolf, homme remarquable comme compositeur, homme fort, conception énergique, puissant, févreux dans le détail, mais toujours voulu dans l'ensemble ; instrumentation riche, piquante, saisissante, jamais ennuyeuse ; je ne l'ai jamais entendu que deux fois. »

Cet aveu semble presque une épigramme. Cependant Gounod ajoute :

« Son ouverture des *Guelfes* est remarquablement belle ; la péroration est d'un effet colossal, entraînant, énervant !... »

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉES.

SEMAINE THÉÂTRALE

OPÉRA-COMIQUE. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes (et treize tableaux), livret tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy. — (Première représentation le 30 avril 1902).

Le 17 mai 1893 M. Maurice Maeterlinck faisait représenter aux Bouffes-Parisiens un drame en cinq actes intitulé *Pelléas et Mélisande*, qui avait pour interprètes MM. Lugné-Poë et Raymond, M^{mes} Aubry, Meuris, Camée et Loyer. Je ne saurais apporter ici aucune impression personnelle sur cette représentation, à laquelle il ne me fut pas donné d'assister. Il paraît que certains musiciens en emportèrent un bon souvenir, puisque M. Gabriel Fauré écrivit une introduction de *Pelléas et Mélisande*, que nous entendîmes depuis lors dans nos grands concerts, et que M. Debussy conçut la pensée de s'emparer de l'œuvre et, avec l'aide de l'auteur, de la transformer en un drame lyrique dont il composerait la musique. *Pelléas et Mélisande*, sous cette nouvelle forme, fut présenté et reçu à l'Opéra-Comique, mais le tout n'alla pas sans quelques difficultés lorsqu'il s'agit de sa mise à la scène. Des tiraillements et des divergences de vue, surtout au point de vue de l'interprétation, se produisirent entre la direction et M. Maeterlinck, qui n'assista à aucune répétition, si bien qu'il crut devoir protester par une lettre rendue publique, déclarant que dans les conditions qui étaient faites à l'œuvre il ne la considérait plus comme sienne, et qu'il s'en désintéresserait complètement. C'est donc sans son aveu, et même contre son gré, que *Pelléas et Mélisande* fut offert au public de l'Opéra-Comique.

Les cinq actes de la pièce donnent un ensemble de treize scènes qui forment autant de tableaux, le lieu de l'action changeant à chaque scène, comme souvent dans Shakespeare. Voici donc comment cette action se présente.

Premier acte. Trois scènes, trois tableaux. — 1. *Une forêt*. Golaud, fils aîné du vieux roi Arkel, souverain d'un royaume imaginaire, s'est égaré dans la forêt. Il rencontre au bord d'une fontaine une jeune femme tout en pleurs. C'est la belle Mélisande. Il est frappé de sa beauté, et comme il est veuf, il forme aussitôt le projet de l'épouser. Après avoir calmé sa frayeur première, il la décide à le suivre et l'emmène. — 2. *Un appartement dans le château*. Simple conversation entre le roi Arkel et son épouse Geneviève, d'où nous apprenons que Golaud, qui depuis six mois a épousé Mélisande sans leur aveu, demande à revenir auprès d'eux, ce à quoi le roi consent. — 3. *Devant le château*. Autre conversation entre Mélisande, maintenant au château, la reine Geneviève, et Pelléas, frère de Golaud, qui vient à leur rencontre et qui semble sous le charme de la beauté de Mélisande.

Deuxième acte. Trois tableaux. — 1. *Une fontaine dans le parc*. Pelléas et Mélisande devisent tous deux en se promenant dans le parc. Mélisande s'assoit au bord de la fontaine, joue avec l'eau, qui est très profonde, et y laisse tomber l'anneau qui lui a été donné par Golaud. Elle cherche vainement à le ravier, et, de guerre lasse, tous deux s'éloignent. — 2. *Un appartement dans le château*. Golaud a fait une chute de cheval, il s'est blessé et il est au lit. Mélisande est près de lui, Mélisande est mélancolique et se plaint de n'être pas heureuse en ce château sombre et triste. Golaud s'efforce de la consoler, il lui prend les mains et s'aperçoit qu'elle n'a plus sa bague. « Où est la bague que je t'ai donnée », lui dit-il ? Elle lui apprend qu'elle l'a laissé tomber dans la fontaine. Golaud entre en fureur et lui ordonne d'aller la chercher sur-le-champ, avec l'aide de Pelléas. — 3. *Devant une grotte*. La nuit. Pelléas et Mélisande viennent, au clair de la lune, à la recherche de la bague. Mélisande a peur, et tous deux se retirent bientôt sans avoir réussi.

(1) AMÉDÉE BERNUS. — *Mes relations d'artiste* (1898).

Troisième acte. Quatre tableaux. — 1. *Une des tours du château.* Mélisande est à sa fenêtre, dans la tour, arrangeant ses cheveux pour la nuit. Survient Pelléas, qui s'approche de la fenêtre. Ici, scène d'amour qui rappelle celle de *Roméo et Juliette*. Mélisande a laissé tomber ses longs cheveux, dont s'enveloppe Pelléas. Bientôt ils sont troublés par l'arrivée de Golaud, une lanterne à la main, qui les surprend. « Que faites-vous là ? leur dit-il. Vous êtes des enfants. Vous ne savez pas qu'il est tard ? Il est près de minuit. Ne jouez pas ainsi. Vous êtes des enfants. » Et il entraîne doucement Pelléas. — 2. *Les souterrains du château.* J'avoue ne pas deviner ce que Golaud et Pelléas viennent faire dans ces souterrains, qu'ils ne font d'ailleurs que traverser, à la lueur de la lanterne de Golaud. Peut-être ne le savent-ils pas très bien eux-mêmes. — 3. *Une terrasse au sortir des souterrains.* Au bord de la mer, en plein midi. Golaud et Pelléas se promènent en causant. Golaud dit à son frère : — « J'ai entendu ce qui s'est passé et ce qui s'est dit hier au soir. Je le sais bien, ce sont là jeux d'enfants ; mais il ne faut pas que cela se répète. Mélisande est très délicate et il faut qu'on la ménage, d'autant plus qu'elle sera peut-être bientôt mère, et la moindre émotion pourrait amener un malheur. Ce n'est pas la première fois que je remarque qu'il pourrait y avoir quelque chose entre vous. Vous êtes plus âgé qu'elle ; il suffira de vous l'avoir dit. Évitez-la autant que possible, mais sans affectation d'ailleurs » (1). Puis ils s'éloignent. — 4. *Devant le château.* Nous nous retrouvons devant la tour de tout à l'heure. Il fait nuit de nouveau. Entre Golaud avec le petit Yniold, le fils de son premier mariage. Il interroge l'enfant sur la conduite de Mélisande, lui demande si elle est souvent avec Pelléas, ce qu'ils font ensemble, ce qu'ils se disent. Puis, comme la fenêtre de Mélisande s'éclaire, il dit à son fils de regarder, lui demande si Pelléas est là, à quoi Yniold répond affirmativement...

Quatrième acte. Deux tableaux. — 1. *Un appartement dans le château.* Pelléas va partir pour un long voyage. Il donne un dernier rendez-vous à Mélisande pour le soir, dans le parc, et il s'éloigne. Survient Golaud, les yeux hagards, la face convulsée. Il examine Mélisande, l'interpelle brutalement, peu à peu devient furieux, la force à se mettre à genoux devant lui, puis la saisit par les cheveux et la traîne ainsi à travers l'appartement en l'injuriant. — 2. *Une fontaine dans le parc.* Pelléas est le premier au rendez-vous. Il n'attend pas longtemps, et bientôt arrive Mélisande. Scène d'amour, ardente et passionnée. Les deux amants tombent dans les bras l'un de l'autre et se tiennent longuement embrassés. Tout à coup Mélisande a entendu du bruit, un craquement dans les branches des arbres. C'est Golaud qui les épiait. Elle est folle de terreur, Golaud s'élance et perce Pelléas de son épée. Elle s'enfuit épouvantée, poursuivie par Golaud.

Cinquième acte. Dernier tableau. — *Une chambre dans le château.* C'est celle de Mélisande, où nous la voyons, couchée. Frappée à son tour par Golaud, elle a été blessée mortellement par lui. Le vieux roi Arkel la veille avec tendresse, et Golaud lui-même ne quitte pas son chevet. Longtemps on a espéré la sauver, mais tout espoir est perdu. Nous assistons à sa lente agonie, puis à sa mort....

Telle est cette pièce, un peu étrange, il faut l'avouer, et dont la sèche analyse qu'on vient de lire donne l'idée la plus exacte. On voit que le sujet n'est autre, au fond, que celui des amours de Paolo Malatesta et de Francesca da Rimini, que Dante a rendu fameux dans un épisode sublime de sa *Divine Comédie*. Elle sert de début à la scène à un compositeur dont le nom n'a guère pénétré jusqu'ici dans le grand public, mais que certains de ses confrères font mine de considérer comme une sorte de chef d'une nouvelle école musicale, l'école que nous connaissons bien, celle qui prétend ne rien laisser debout de ce qui s'est fait jusqu'à ce jour, et qui marche à la génération de l'art par des voies symboliques et mystérieuses. Pour ceux-là M. Debussy est un prophète, mais un prophète qui ne parle guère, il faut l'avouer, car si c'est par la qualité — ce qui reste à examiner, — ce n'est pas du moins par la quantité de ses œuvres qu'il s'est fait encore remarquer.

M. Debussy, qui touche à la quarantaine, étant né le 22 août 1862, a fait d'assez brillantes études au Conservatoire et, comme élève d'Ernest Guiraud, a remporté le premier grand prix de Rome en 1884. Ce n'est pas, je viens de le dire, par la fécondité qu'il brille, car ce qu'on sait de lui se réduit à peu : deux scènes lyriques, *la Damoiselle élue* et *Chimène* ; Prélude à *l'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, exécuté aux concerts Colonne en 1895 ; un quatuor pour instruments à cordes, exécuté à la Société nationale ; un certain nombre de mélodies, dont quelques-unes sur des paroles de Verlaine, d'autres (*Proses lyriques*) sur des pièces de Baudelaire ; enfin, trois *Nocturnes* chantés il y a quelques mois aux concerts Lamoureux avec un succès extrêmement relatif. C'est tout.

Le voici aujourd'hui abordant le théâtre, avec un ouvrage très im-

portant, mais qui, je le crains bien, ne suffira pas à établir sa réputation. C'est qu'il est en retard, M. Debussy, comme beaucoup de ses jeunes confrères. Eux et lui se croient et se disent en avance sur leur temps, et ils ne s'aperçoivent pas que le temps marche et que maintenant ils sont en retard. Ils ne s'aperçoivent pas que le public est las à la fin d'entendre de la musique qui n'en est pas : qu'il est fatigué de cette déclamation lourde et continuelle, sans air ni lumière, dans laquelle il ne trouve pas une parcelle de chant véritable ; qu'il a assez de ce chromatisme insupportable grâce auquel le sens de la tonalité disparaît comme le sens mélodique ; qu'il a soif d'entendre quelques phrases qui aient un sens appréciable, qui se déroulent d'une façon logique et rationnelle, et qui ne passent pas de modulation en modulation pour aboutir encore à une modulation. Vous blaguez *la Dame blanche*, messieurs, vous blaguez *le Pré aux Clercs*, et *Faust*, et *Mignon*... Eh bien, sans parler d'œuvres de cette valeur et de cette portée, je vous garantis que si, au milieu de vos élucubrations prétentieuses et vides, on entendait une simple phrase du *Postillon de Lonjumeau*, une phrase rythmée, chantante et tonale, vous verriez le public pousser un immense soupir de soulagement et battre des mains avec fureur.

Le rythme, le chant, la tonalité, voilà trois choses inconnues à M. Debussy et volontairement dédaignées par lui. Sa musique est vague, flottante, sans couleur et sans contours, sans mouvement et sans vie. C'est, je ne dirai pas même une déclamation, mais une mélodie continue et dolente, sans nerf et sans vigueur, fuyant, de partis pris et de propos délibéré, toute espèce de netteté et de précision, aussi bien dans le dessin musical proprement dit que dans le rythme et jusque dans la mesure, qui, elle-même, reste toujours vague et indéterminée. Jamais une nuance, jamais un semblant d'opposition dans un sens ou dans l'autre. L'orchestre lui-même, toujours uniforme, est sans caractère et sans consistance, avec ses sons constamment soutenus, avec ses éternelles tenues d'instruments à vent : cors, clarinettes ou bassons, sans que la voix brillante, vibrante et généreuse des violons se fasse jamais entendre. Le tout dans une gamme volontairement éteinte, sourde et assoupissante. Et puis, quelle « écriture », pour parler la langue à la mode ! Quelle jolie série de fausses relations ! Quelles adorables suites d'accords parfaits marchant par mouvement direct, avec les quintes et les octaves qui s'ensuivent ! Quelle collection de dissonances, septièmes ou neuvièmes, montant avec énergie, même par intervalles disjoints ! Je recommande aux amateurs, à la page 10 de la partition, certain accord de neuvième, sur lequel la voix vient faire entendre la quinte de cette neuvième, si bien qu'il ne manque plus qu'une note pour que la gamme soit complète sur cet accord. Drôle de musique tout de même !

Je comprends les audaces, je comprends la violation des règles lorsqu'elles sont motivées, justifiées par une raison quelconque, par le désir et la recherche d'un effet particulier. Mais, franchement, est-ce bien la peine d'apprendre la grammaire de son art pour en fouler aux pieds les préceptes sans aucune espèce de nécessité, pour se donner le plaisir de faire des solécismes et de blesser gratuitement la langue qu'on vous a enseigné à parler ? Non, décidément, je ne serai jamais d'accord avec ces anarchistes de la musique.

Je crains bien que le public soit de mon avis. Car, il faut bien le dire, il a semblé ne prendre qu'un médiocre plaisir à la musique de *Pelléas et Mélisande*, qu'il écoutait « l'œil morne et la tête baissée », à l'instar des chevaux d'Hippolyte. Sa froideur donnait la mesure de son ennui, et, sans nier assurément le talent de l'artiste, il regrettait sans doute de ne lui en pas voir faire un meilleur usage.

Et pourtant, M. Debussy ne pourra s'en prendre à personne du résultat de sa tentative. Il avait confié à ses interprètes une tâche singulièrement pénible, ardue et difficile, et ceux-là l'ont remplie vaillamment et à leur plus grand honneur. Son œuvre exigeait un effort remarquable au point de vue de la mise en scène, et celle-ci, de par le goût et les soins de M. Albert Carré, est absolument exquise. Nous y reviendrons. Parlons d'abord de ceux qui avaient à rendre la pensée du compositeur.

En premier lieu les deux héros, Pelléas et Mélisande, M. Périer et M^{lle} Garden, l'un et l'autre accomplis. M. Périer, élégant, adroit, chanteur habile et comédien intelligent, qui a fait surgir cette figure de Pelléas de l'ombre dans laquelle le musicien l'avait si singulièrement enveloppée. M^{lle} Garden, jolie, pleine de grâce, à la fois passionnée et candide, qui a su empreindre la douce physionomie de Mélisande d'une poésie pénétrante et résignée. A côté d'eux M. Dufrane, farouche et sombre en Golaud, qui a fait admettre ce que le caractère étrange du personnage a parfois d'odieux et hors nature. Au second plan M. Vieuille (Arkel) et M^{lle} Gerville-Réache (Geneviève), tous deux pleins de conscience et faisant preuve de talent. Sans oublier le petit Blondin, qui a droit à tous les éloges pour la façon dont il a tenu le rôle du jeune Yniold.

(1) Cette citation reproduit le texte exact de la scène.

Quant à la mise en scène, je l'ai dit, elle est exquise. Il y a là sept décors, peints par MM. Jusseaume et Ronsin, qui sont autant de chefs-d'œuvre au point de vue de la construction, de la perspective et de l'effet général. Celui de la forêt, celui de la fontaine, celui de la terrasse, sont autant de tableaux délicieux, éclairés d'une façon vraiment merveilleuse. Comment peut-on produire de tels résultats sur une scène aussi maladroitement aménagée que celle de l'Opéra-Comique, c'est ce qu'il est difficile de concevoir. Mais ces résultats sont là, et ils ne peuvent que provoquer les applaudissements.

ARTHUR POUGIN.

LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE AUX SALONS DE 1902

(Deuxième article)

M. Jean Veber joue un rôle très particulier et tout personnel dans la Société des Beaux-Arts. Il y donne la note ironiste, humoriste, fantaisiste, souvent amère et teintée de pessimisme, car c'est un Maurice Donnay de la peinture plutôt qu'un Alfred Capus. Humain d'ailleurs, au sens le plus large du mot, d'une roserie trop clairvoyante mais qui sait compatir aux misères d'ici-bas. Il a même la pitié macabre dans la grande composition intitulée *la Machine*, qui symbolise toutes les existences humaines déchirées, broyées par les rouages industriels. Une femme nue échevelée comme une figure de Rops est à cheval sur le formidable engrenage aux ressorts d'acier qui met les hommes en capilotade pour le progrès de l'humanité. Et si, comme je le disais, la diablesse est de Rops, les créatures falotes qui se débattent dans un ruisseau sanglant sont bien du Jean Veber à la fois effarant et burlesque.

Les autres envois font songer pour la plupart à des illustrations du grand romancier belge Camille Lemonnier. Ces personnages ont l'air de sortir d'une kermesse; ils sont plantureux et flamands... Très curieuse série, l'ermite hirsute qui évangélise une jeunesse ahurie, la barbière de village et la clientèle au poil rude qui doit ébrécher le rasoir, les gnomes en arrêt devant une nymphe étendue sur l'herbe, et qui considèrent « le monstre » avec un émoi plein de convoitise, les « trois bons amis », dont une grosse dame, en joyeuse promenade. Cette bouffonnerie adipeuse et savoureuse n'est pas d'un peintre vulgaire.

Des carnations épanouies et redondantes humanités que prodigue M. Jean Veber, il sera reposant pour les idéalistes de passer aux compositions subtiles où le baudelairien Whistler a délicatement inclus cinq harmonies : bleu et argent, *la grande mer*; ivoire et or, *portrait de M^{me} V.*; pourpre et or, *Phryné la superbe qui bâtit des temples*; grenat et or, *le petit cardinal*; rose et or, *les voisines*. Ces œuvres exquises sont de dimensions fort restreintes, d'une composition tout juste esquissée et d'un dessin sommaire; l'harmonie des tons en est la seule maîtrise; mais elle s'affirme avec tant d'autorité et de perfection qu'il s'en dégage une sorte de charme magique.

M. Courtois remporte cette année un des grands succès de public du Salon de la S. B. A. Son Paradis perdu fait de l'argent. Il le mérite par l'élégance du dessin et même (sous certaines réserves que nécessite la surabondance des tons dorés) par le luxe de la couleur. Mais la composition, trop étendue, est à la fois pompeuse, décorative et insincère. Adam et Ève prennent des poses plastiques comme pour un tableau vivant de quatrième acte de revue aux Variétés. Frisé, souriant, bellâtre, Adam est étendu sur le gazon; très occupé à faire des effets de torse et content de son anatomie, il regarde sans intérêt la pomme que lui offre sans conviction une Ève non moins distinguée, adossée à l'arbre de la science. Il y a bien un serpent pour compléter le tableau, mais il est en malachite, avec incrustations d'émail, et cette minéralisation ne lui permet de jouer dans la scène qu'un rôle effacé. Si les acteurs du drame biblique n'avaient pas témoigné plus d'entrain au moment de faire le vernissage du péché originel, la pomme serait encore à manger.

Plus de sincérité, plus d'humanité vraie avec un rien de fantaisie poétique dans la grande toile que M. Albert Fourié intitule *le Sommeil d'Ève*. La première « elle » repose, souriante, apaisée; le premier « lui » veille sur ce sommeil sans rêves; et c'est un couple idyllique dans un paradis très décoratif où s'épanouit l'éternelle jeunesse d'une verdure qui ne connaît encore ni les frimas ni la caducité. Cet Eden est infiniment moins théâtral que celui de M. Courtois. Autre *Paradis perdu*, de M. Pierre Lagarde. Et sans transition il nous faut passer de l'ancien au nouveau testament avec MM. Burnand, Leempoels, Dagnan-Bouveret et Smits. Jésus enfant a également tenté l'artiste belge et le peintre français. M. Leempoels a composé une très délicate harmonie de blanc et bleu sur un fond vert : M. Dagnan-Bouveret a évoqué avec grâce

mais sans mièvrerie une figure non classique et qui ferait plutôt songer au petit Saint-Jean des primitifs. M. Jakob Smits, dont la réputation est grande à Bruxelles et que nous retrouverons à la peinture de genre avec une étude remarquable, *le Père du condamné*, appartenant au musée de l'Etat, a peint un *Baiser de Judas* se détachant sur un ciel romantique dont l'ensemble a l'air d'un vitrail à demi-éclairé. Mais la principale composition religieuse est la grande toile que M. Burnand, autre artiste étranger, peintre suisse, intitule *la Prière sacerdotale*, et qui en réalité est une Cène.

Cène ou plutôt fin de cène. Le Christ et les apôtres, vêtus de blanc, sont debout et se détachent sur la muraille nue. Le Christ imposant ses mains sur la nappe récite ce verset de l'évangile de Saint-Jean : « Mon père l'heure est venue; glorifie ton fils afin que ton fils te glorifie. J'ai achevé l'ouvrage que tu m'avais donné à faire... Père saint, garde en ton nom ceux que tu m'as donnés ». M. Burnand, résumant dans cette œuvre considérable les tendances manifestées depuis une vingtaine d'années par la plupart des peintres d'art religieux, s'est appliqué à mettre en opposition ou plus simplement en contraste le caractère idéaliste de la figure du Sauveur et le réalisme plébien des apôtres. Ce sont bien des pêcheurs, des ouvriers, des charpentiers que le verbe divin élève à une supérieure humanité.

Un Christ au jardin des Oliviers de M. Backer, qui vaut surtout par le paysage, et une Descente de croix de M. Maurice Denis, de style archaïque, complètent la série de ces illustrations de l'Écriture sainte. Quant au symbolisme mythique, il a peu de représentants dans les galeries de l'avenue d'Antin. Citons pourtant la *Proserpine rendue à sa mère* de M. Paul-Albert Laurens, dont les lignes élégantes et souples évoquent le souvenir des peintures à la cire découvertes dans les ruines de Pompéi, et la *Marche à l'idéal* où M. Maurice Desvallières a témoigné ses habituelles qualités de peintre à la fois suggestionné et suggestif. Debout sur un monceau d'ossements, un homme et une femme tendent des mains fébriles vers l'idéal qui les appelle et se dérobe d'une fuite sans fin. L'œuvre n'a pas l'importance de la grande composition *Aeternum transvertere* que M. Maurice Desvallières exposait en 1901, mais elle s'impose par la gravité de la pensée comme par la sincérité de la composition.

En dépit d'un puritanisme officiel et bourgeois, peu d'accord avec la vogue croissante des grands et menus chefs-d'œuvre tant de la statuaire que de la peinture du dix-huitième siècle, nous avons encore quelques artistes épris de la beauté humaine et qui ne craignent pas de manifester leur culte. Les uns, comme M. Stewart, aiment à détacher les tons ambrés des carnations féminines sur la verdure profonde des sous-bois; ils peuplent de nymphes chasseresses les futaies ombreuses que parcourent seules de robustes villageoises dans les romans de M. André Theuriot. M. Douglas Robinson est aussi de cette école, où il figure en bon rang; et encore l'auteur de *Sérénité*, M. Muenier, auquel on ne saurait reprocher qu'une acuité presque morbide de vision et une préciosité de rendu confinant à la sécheresse métallique; et même M. Wilfrid de Glehn, avec un *Enchantement de la forêt*, décor solide habité par des formes robustes. D'autres ont la passion des eaux courantes ou dormantes, qui sont en effet des sortes d'étoffes mates ou soyeuses bonnes à draper autour des torsos nus des baigneuses : M. Friant, l'auteur d'un *Soir d'été* très poétiquement composé, et M. Lerolle, le peintre d'un trio de jeunes femmes en simple appareil au bord du flot, donnent, celui-ci avec éclat, celui-là avec profondeur, la note moyenne de cette accommodation d'un motif connu.

Reste le groupe encore plus nombreux des peintres qui mettent une coquetterie de virtuosité à traiter le nu « en soi », hors de toute recherche extra-décorative, et à lui demander soit sa grâce onduleuse, comme M. Eugène Vidal dans *le Repos*, soit son épanouissement lumineux comme M. Georges Bertrand dans *les Reflets de soleil*, soit sa ligne idéaliste comme M. Girardot dans *Fantaisie*, soit son modèle vaporeux en l'incertitude des pénombres, comme M. Armand Berton dans *Après le bain*, *Réverie*, *le Miroir*, soit ses joliessees mutines et ses gentillesses chiffonnées comme M. Georges Callot dans ces compositions un peu trop crèmeuses et par trop fanfreluchées qu'il intitule tantôt *Fantaisie d'atelier*, et tantôt *Rose de mai*. Il y a même un petit clan réaliste qui comprend, entre autres artistes marquants, une exposante américaine, M^{me} Lucy Lee-Robins, et un français, M. Griveau, l'auteur d'une *Femme au miroir*, remarquablement peinte, cruellement maflue et dont les chairs s'extravasent avec une implacable surabondance. Quant à M. Carrière, je ne le nomme ici que pour signaler le contraste entre sa peinture de plus en plus triste et grisâtre et le coloris plus ou moins empâté de tous ces sensualistes. La supériorité du dessin de ce rare artiste est d'ailleurs mise en valeur par l'austérité voulue de ces mornes camaïeux de six études de femme endormie.

Avec M. Gaston La Touche nous retrouvons toute la joie et aussi