

Il faudrait, dans ce cas, leur crier bien haut « casse-cou », car si MM. R. de Flers et G.-A. de Caillavet ont, plus d'une fois et victorieusement, prouvé qu'ils étaient capables de besogne moins banale, M. Terrasse, de son côté, mieux servi par ses librettistes, fit montre de plus d'ingéniosité et de personnalité. Ici même, incidemment, on les retrouve tels qu'on les découvrit à leurs débuts, tels qu'on les voudrait toujours, et c'est au second acte, alors que les paroliers ont bien voulu filer une scène charmante et que le musicien, soutenu, a rattrapé son aimable inspiration; le public, très bon enfant, très bien disposé par ailleurs, ne s'y est point trompé et il a bissé, sans le secours de la claque, le délicieux duettino du « tambour et du fauteuil », point culminant de l'acte et de tout l'ouvrage, et, pour un peu, il l'aurait fait redire trois fois.

Ce duettino, il faut l'ajouter, est chanté par M. Albert Brasseur et par M<sup>lle</sup> Eve Lavallière; et M. Albert Brasseur et M<sup>lle</sup> Eve Lavallière, ç'a été le gros et vrai succès de la soirée. Albert Brasseur, c'est le baron Placide de la Palisse, un descendant du capitaine fameux qui, vous vous le rappelez, « un quart d'heure avant sa mort était encore en vie »; et Placide a hérité le phénoménal bon sens de son illustre aïeul, et Brasseur a été exquis tout à fait de grosse naïveté, merveilleux vraiment de composition et de discrète fantaisie, dans ce rôle qui tient toute la pièce, qui est toute la pièce. Quant à M<sup>lle</sup> Lavallière, vous savez tout le charme de sa vivante gaminerie, tout l'imprévu captivant de son esprit tant boulevardier et, une fois de plus et le plus facilement du monde, la mignonne artiste a emballé ses auditeurs. En suite de ces deux chefs de file *di primo cartello*, il faut complimenter M<sup>lle</sup> Lanthénay, joliment en progrès et comme chanteuse et comme comédienne.

Jeune fille, on l'appelait Froufrou, pardon Chiffon; mariée au marquis Henri d'Estérel, le joli surnom, dépeignant si bien sa vaporeuse, légère et onduleuse personne, lui fut conservé par ses intimes. Chiffon serait fort heureuse, si monsieur son mari, terriblement pris par le ministère des affaires étrangères où il occupe une importante situation, lui consacrait un peu plus de temps et si ce temps était employé moins cérémonieusement. Elle lui en fait gentiment l'aveu, si gentiment que monsieur le marquis avoue qu'il fut un grand nigaud d'être resté si correct auprès d'une si adorable petite femme. On s'était mal compris, il va falloir rattrapper le temps perdu... Mais voilà qu'un fat imbécile, butor incorrigible et voleur professionnel de réputations féminines, s'introduit subrepticement chez Chiffon, lui prend de force un baiser et qu'Henri surprend le geste.

C'est fort bien. Madame trahissant la foi jurée, monsieur retournera à ses plaisirs de garçon, en l'espèce une certaine mistress Hogston qu'il aima quelque temps avant son mariage. Chiffon essaie en vain de se disculper, Henri a vu, de ses yeux vu. Et Chiffon, effarée, affolée, inconsciente et désespérée, se laisse prendre par le premier venu.

Or Henri, qui n'a pas cessé d'aimer sa femme, a fait semblant d'aller rejoindre son ancienne maîtresse, et c'est Chiffon, la pauvre Chiffon qui a mis l'irréparable entre eux. Elle quittera, honteuse et meurtrie, le domicile conjugal. Peut-être, un jour, Henri l'y rappellera-t-il?

*Chiffon*, qui est le début au théâtre de MM. René Peter et Robert Dancenis, ce dernier nom cachant celui d'une dame fort répandue dans le monde parisien, et qui ne manque ni d'adresse ni de qualités dramatiques, est de personnalité encore douteuse, l'ombre puissante de Dumas fils planant quelque peu sur toute la soirée. La pièce est agréablement défendue, dans sa partie sérieuse, par M<sup>mes</sup> Duluc, Bignon, Vincourt, et M. Abel Deval et, dans sa partie comique, assez développée, souvent intempestive, de-ci de-là de parodie plaisante, par MM. Leubas, Levesque et M<sup>lle</sup> Caumont.

PAUL-ÉMILE CHEVALIER.

## NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(POUR LES SEULS ABONNÉS A LA MUSIQUE)

*Le Rouet de Marguerite*, voilà un sujet qui n'est pas nouveau et qui a déjà servi bien des fois l'inspiration des musiciens. C'est qu'il y prête assurément. Le moule est toujours à peu près semblable: à la basse une imitation de rouet qui tourne, et au-dessus la rêverie chantée de Marguerite. M. Paul Wachs n'a pas manqué à la tradition, et sa petite œuvre est charmante avec ses modulations intéressantes et si naturellement amenées. Il est sorti là du morceau de facture dont il est coutumier et qui lui a valu d'ailleurs tant de succès. *Le Rouet de Marguerite* se tient d'un bout à l'autre dans un ensemble à la fois symphonique et mélodieux et, dans sa simplicité, fait honneur au musicien qui l'a composé.

## PETITES NOTES SANS PORTÉE

XCVIII

CONCLUSIONS PROVISOIRES SUR « L'EXPRESSION MUSICALE »  
AVANT LA REPRISE DES CONCERTS

A Madame L. Fillion-Tiger.

Où sommes-nous? comme s'écrie Tristan sur son navire, amiral troublé par un philtre d'amour...

Le psychologue déclare la musique inexpressive et la musique, qui se venge, enivre le psychologue. Où sommes-nous?

Sur l'accompagnement de tous les frous-frous du Conservatoire, au beau milieu d'un été qui paraît lointain, nous avons, une fois de plus, recherché « ce que dit la musique », — étonné toujours par cet art qui ne peut rien peindre précisément dès qu'il est réduit à ses seules forces, ou qui risque, à chaque instant, de submerger dans ses ondes le contour des paroles auxquelles il voudrait s'unir! (1) Ce que dit la musique? Il a fallu marquer ce qu'elle peut dire et ce qu'elle ne saurait exprimer: — toute la lyre des « illusions musicales », musique imitative, descriptive, figurative, « couleur locale » et « musique historique » aperçue dans les opéras à la Meyerbeer, avant les modernes audaces du réalisme ou du mysticisme, du surnaturel ou du pittoresque, du document prosaïque ou de l'extase... Depuis Zelter et Schubart, pris à partie par Schumann, on a noté l'éloquence héroïque ou pastorale des tons, la physionomie joyeuse ou mineure de chaque tonalité, sélam aussi compliqué que le langage, au demeurant conventionnel, des fleurs et que le marivaudage linéaire de ces *Cahiers d'expressions* tout à fait en honneur à l'Académie Royale de Peinture ou de Sculpture où les disciples maniérés de Le Brun se montraient précurseurs naïfs de Lavater... On s'est écrié: la musique peut tout dire! A la suite de Liszt et de son admirateur français, Camille Saint-Saëns, on a multiplié le *poème symphonique* et la *musique à programme*; au retour enivré de Bayreuth, on a cru que les seules sonorités pouvaient traduire tous les décors du monde et toutes les passions de l'âme! Après avoir trop ravalé le pouvoir de la musique, on l'exalta sans mesure: en réponse aux scolastiques, amoureux transis d'un art purement formel, les romantiques ont inventé la musique littéraire. Et nous vivons toujours sur l'héritage du romantisme... Mais le professeur Hanslick, ou plutôt Chabanon (mystère et métempsycose!) n'est-il pas venu jeter une douche glaciale sur tout ce brillant délire en osant démontrer l'impuissance de la musique à caractériser des sentiments? Vous croyez que la musique peut tout dire? — Eh bien! je vais vous prouver scientifiquement qu'elle ne peut rien dire du tout! La musique vous paraît vague? — Mais ce langage ne paraît tel que parce que vous lui demandez l'impossible: c'est votre exigence qui fait son insuffisance; ne réclamez à la musique d'autre enchantement qu'elle-même; aimez-la pour sa beauté, comme le corps de Vénus. Dans son domaine étroit comme un tombeau, le professeur Hanslick semble irréfutable: il a raison, disent les musiciens purs; — l'âme des poètes, mal convaincue, murmure: il a tort... Où sommes-nous?

Déjà, du temps où Lesueur devançait en imagination son futur élève Berlioz, le bon Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, parlait, dans son *Éloge de Méhul*, « de l'art de produire des images par les sons » et discutait cette prétention de l'auteur inspiré d'*Uthal* « de dérober en quelque sorte à la peinture la réalité de ses couleurs et de corriger dans l'art des sons ce qu'il a d'indéterminé... » Ce problème est vieux comme Chabanon. Mais poser la question n'est pas toujours la résoudre!

A notre tour, et pour calmer nos angoisses, nous avons témérairement comparé la musique à la *physionomie*, ce miroir de l'âme, et *suggestive* comme la métaphore du poète: oui, la musique est tout invention; mais cette architecture éphémère agit sur l'âme. Et c'est ainsi qu'un mélomane (2) appelle l'*Ut mineur* de Beethoven « une résolution héroïque » ou qu'un frisson nouveau s'exhale du mystérieux prélude de *Lohengrin*! Pour tout concilier, on pourrait ajouter que plus la forme est belle, plus elle est suggestive. Réciproquement, un poète a dit:

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur...

Enfin, pour faire la preuve, nous étions avides, mais anxieux d'ouvrir l'*Essai sur l'Esprit musical* (3) où le professeur Lionel Dauriac, — un psychologue rare, puisqu'il sait la musique et qu'un piano commente

(1) Le poète du *Lac*, Lamartine, pensait déjà « que la musique et la poésie se nuisent en s'associant », car « elles sont l'une et l'autre des arts complets: la musique porte en elle son sentiment, de beaux vers portent en eux leur mélodie... » (sic).

(2) Notre confrère Gustave Robert, peu tendre à la musique littéraire!

(3) Un vol. in-8° de 304 pages (Paris, Félix Alcan, 1904).

son cours, — analyse avec une originalité savante et spirituelle nos « fonctions musicales »... Le philosophe est ému de la parenté singulière entre la strophe du poète et la *phrase* du compositeur ; et sa loyauté lui dicte cette note : « Ces ressemblances ont frappé un psychologue de la musique des plus avisés, M. Mathis Lussy, dont je recommande les ouvrages sur *l'Expression musicale*, le *Rythme musical*, *l'Anacrouse dans la musique moderne* à tous les musiciens capables de penser et de réfléchir. La justice nous fait un devoir de reconnaître dans Mathis Lussy l'un de nos devanciers. La vérité, pourtant, est que ses livres, *alors ignorés de nous*, sont restés sans influence sur nos idées. » Le professeur exerçait alors à Montpellier, où l'on jouait *Lohengrin* ; or, les bibliothèques de province sont beaucoup moins riches que celles de Vienne... Et, vers la fin de son livre, après avoir parcouru le clavier des analyses délicates, et touché seulement, non sans émoi, le grand problème, « généralement mal posé », de *l'expression musicale* « ou de la puissance d'expression propre à la musique », le psychologue, ennemi de toute équivoque, déclare encore : « Il sera curieux de constater, pour le cas où l'avenir donnerait raison à notre thèse, que cette idée de la *musique expressive des rythmes passionnels* a été indiquée, pour la première fois, par M. Ferdinand Brunetière, dans sa IX<sup>e</sup> leçon sur *l'Évolution de la Poésie lyrique*. Peut-être lui a-t-elle été suggérée par de féconds articles de Baudelaire dans le recueil intitulé : *L'Art romantique*. En tous cas, la formule est de M. Brunetière, et son droit de propriété nous paraît on ne peut plus indiscutable. » Voilà ce qui s'appelle parler français ! Et cette loyauté nous attire.

*La musique expressive des rythmes passionnels ?* — Pressentie par Baudelaire, étiquetée par M. Brunetière, développée par Lionel Dauriac, cette « thèse » se trouve en germe dans Schopenhauer, attribuant à la musique la plus haute expression de la Vie, et, déjà, dans Chabanon, quand le précurseur oublié de Hanslick reconnaît que la musique « assimile ses mouvements à d'autres mouvements, les sensations qu'elle procure à des sentiments qui leur soient analogues », et qu'elle peint seulement « un contraste quelconque » où nous voulons bien apercevoir le passage de l'ombre à la lumière ou de la douceur à l'éclat.

Cette thèse, enfin, que dit-elle ? — La mélodie et l'âme se ressemblent : elles sont dans un éternel devenir ; la musique ne définit jamais rien d'extérieur, mais elle traduit les *rythmes* propres à certaines de nos passions ; la musique *n'exprime* pas, puisqu'on ne pénètre jamais son secret ; elle ne peut exprimer l'amour ou la haine, mais elle donne *l'impression de la fougue* commune à ces deux états *qui se correspondent* ; par là, s'explique aisément « l'éveil de notre imagination psychologique à l'appel de l'émotion musicale », au contact de l'œuvre comme en présence du paysage qui provoque ou suggère « un état de l'âme » : auditeur exercé, le psychologue déclare que le pouvoir d'*expression* de la musique est un terme impropre. Et quand Schumann donne comme épigraphe à la V<sup>e</sup> de ses *Novellettes* les mots *ivre et solennel (Rauschend und festlich)*, il illustre inconsciemment la thèse du penseur. Comme la couleur du temps, qui fait l'humeur des gens, la musique agit sur nos nerfs ébranlés, réveillant en nous des associations d'idées, des essaims de rêves : et c'est nous qui mettons un *substratum* dramatique ou pittoresque sous la commotion sonore. — Romanciers involontaires, nous bâtissons un roman avec un parfum. N'est-ce pas ce que nous pressentions ? (1).

Les mélomanes vont me comprendre (on se comprend toujours quand on s'aime) : un amoureux d'art ne s'imagine-t-il parfois *vivre en musique*, comme, par ailleurs, il voit la nature lumineuse *en peintre* ? Je veux dire que, dans les grands instants passionnés où l'ondée sanguine lui met sa fraîcheur ou sa brûlure au front, il adapte spontanément une romantique musique intime à la pantomime intérieure de ses passions, il se fait intérieurement compositeur, auditeur plutôt d'un « chef-d'œuvre inconnu », pour écouter son rêve, noter les palpitations de son âme et ponctuer de sonorités les exclamations de sa vie... Un invisible orchestre croule en fières avalanches ; d'inconscientes *anacrouses* ont scandé sa fièvre... Alors, il observera que ces rythmes modelés sur les mouvements de son être ne traduisent que le « côté dynamique » des sentiments (comme disait Hanslick, après Chabanon), leur force aveugle, et jamais le sujet ni l'objet de ce grand émoi : ce qu'il en respire lui-même, c'est « le parfum sans la rose ». Le *contenu* de sa passion n'est jamais trahi. Aucun nom ne s'exhale de la douloureuse rêverie du vieil Hans Sachs... La Muse est la seule femme qui garde un secret.

S'il ne va point jusqu'à danser les symphonies comme miss Isadora Duncan, le mélomane entend dans la tumultueuse ouverture de *Manfred* le tourbillon du remords ; il comprend pourquoi M. Louis Van Beethoven, pianiste ou chef d'orchestre brouillé souvent avec la *mesure*, se

redressait tour à tour ou se faisait tout petit... Concordance physiologique entre le rythme et notre intimité sensible, entre deux lyrismes ! Parenté d'un art et de l'âme ! Si la musique n'était au moins *suggestive*, comment la musique dramatique et la pantomime seraient-elles possibles ? Si la musique pure ne prenait « pour modèles » nos élans intérieurs, pourquoi nous émouvrait-elle ? Enfin, si la Muse n'avait rien à me dire, pourquoi tressaillir à la seule annonce de son retour prochain ?

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

## L'ÂME DU COMÉDIEN

(Suite)

V (suite)

*Les peurs de Molé. — Épurations comiques. — Robespierre suspect et les Médailles de la Montansier. — Neuville à la Force : ce qu'en dit Beugnot. — Hébert-Pacha. — Léopold Bourdon. — Comment Lefèvre devint premier ténor à l'Opéra. — Sanson compositeur. — Devises-Symboles. — Une péroraison triomphante. — Le Girondin Delloye. — Un comédien guillotiné.*

Le plus dangereux et le plus extravagant de ces dilettanti fut encore l'acteur Lefèvre, ex-dragon au régiment de Ségur, qui était quatrième ou cinquième ténor à l'Opéra, en 1793. Cet homme eut deux grandes passions dans sa vie : l'amour de sa superbe barbe noire, qu'il dut sacrifier aux exigences de sa profession, et dont la perte lui fit verser des larmes amères ; l'admiration de sa voix, qu'il comparait à celle du rossignol. Aussi estimait-il qu'il y eût conscience à en priver ses concitoyens. Il était un des douze commandants de la Garde Nationale parisienne : que pouvait-on refuser à ce vaillant capitaine ? D'autant que pour obtenir satisfaction, il avait recours aux arguments favoris d'Hébert et de Léonard Bourdon.

— Vos rôles ? demandait-il à Lainez et à Rousseau. Vos rôles, ou la mort ? Bien entendu, les deux artistes s'inclinaient, mais ce n'était pas pour la plus grande satisfaction du public et même des coreligionnaires politiques de Lefèvre, qui se vengeaient en sifflant à outrance ce déplorable cabotin.

Au fond, Lainez, que nous avons vu et qui était resté royaliste convaincu, n'eût pas été autrement désolé que l'excessive vanité de Lefèvre le dispensât de chanter les inepties du répertoire de l'époque ; mais le public réclamait son artiste de prédilection. Et il fallut bien que Lainez reprit sa place. Ce qui lui fut surtout pénible, à lui le réactionnaire que la prudence obligeait à ronger son frein, ce fut de chanter à l'Opéra la *Marseillaise* en sans-culotte et avec le bonnet rouge. Hébert et Henriot, le général de la garde nationale, étaient là qui le guettaient. Comme l'artiste s'exécuta sans trop de mauvaise grâce, ils lui firent une ovation à l'Hôtel de Ville. La légende veut même qu'après cette audition Sanson, le bourreau, reprochât à Lainez certains de ces airs patriotiques et lui en proposât de plus expressifs, prétendait-il, qui, par parenthèse, ne valaient rien.

Les actrices de l'époque, presque toutes de cœur avec le pouvoir disparu, n'en étaient pas moins obligées de figurer dans les cérémonies officielles et même de contribuer à l'éclat des fêtes républicaines dans la mesure de leurs moyens et de leur talent. Louise Fusil, aristocrate renforcée, bien qu'elle eût pour mari un acteur grand partisan des terroristes, dut faire sa partie dans les masses chorales auxquelles la Révolution donna une vie et un développement si intenses. La Maillard, de l'Opéra, était désignée, par l'ampleur de ses charmes, pour représenter les déesses-symboles que le mauvais goût du temps n'entendait acclamer que sous les traits de plantureuses vierges. Quoique royaliste, elle figura sur la scène et dans la rue la déesse de la Liberté : elle chanta même la *Marseillaise* à côté de son camarade Lainez. M<sup>lle</sup> Aubry, réactionnaire, elle aussi, était destinée à d'autres honneurs : dans les fêtes orgiaques inaugurant le culte de la Raison, elle en fut la vivante allégorie, pendant qu'à ses côtés M<sup>mes</sup> Duchamp et Florigny jeune représentaient l'Égalité et la Fraternité. M<sup>lle</sup> Candeille était du cortège ; mais elle n'y joua aucun rôle actif, bien que certaines biographies aient prétendu le contraire. Et même, par la suite, elle fut si sensible à l'épigramme qu'elle exigea des rédacteurs un démenti formel et une rectification motivée. Susceptibilité bien puérile, car personne n'ignorait que, pendant la Terreur, à moins de vouloir absolument passer sous « le rasoir national », les gens en vue ou en place étaient tenus à certaines... formalités équivalant, pour leur sauvegarde, à des certificats de civisme. Mais autre chose était de les subir, ou de les provoquer, comme le faisait ce pauvre Molé... par couardise.

Toutefois, en dehors des Comédiens Français, que le Comité de Salut

(1) Cf. *le Ménestrel* du 25 septembre 1904, page 309, sur la *Physionomie de la musique*.