

entier, écrit-il, est allé à la *Damnation de Faust*. Il ne faut pas désespérer néanmoins de voir un jour *Roméo et Juliette* prendre la place victorieuse qui leur est due ».

Berlioz avait souvent des préventions et des aversions injustifiées. Il s'était toujours imaginé que Sébastien Bach était « une sorte de colossal fort en thème, fabricant de figures très savantes, mais dénué de charme et de poésie ». M. Saint-Saëns le fit revenir de cette idée préconçue en lui ménageant l'audition d'un chœur de Bach.

« Deux choses, continue l'auteur des *Portraits et Souvenirs*, avaient affligé sérieusement Berlioz : l'hostilité de l'Opéra préférant aux *Troyens* le *Roméo* de Bellini tombé à plat, la froideur de la *Société des concerts* à son égard. » Or, c'était moins peut-être Deldevez que Girard qui avait encouragé une telle malveillance, ce médiocre Girard, adversaire déclaré des trombones, au point d'en bannir l'emploi dans la *Symphonie pastorale* et dans la *Symphonie en ut mineur*.

M. Saint-Saëns décharge enfin la mémoire de Berlioz de l'accusation portée contre le critique d'avoir cruellement malmené le *Pré aux Clercs* d'Herold. Jules Janin était l'auteur de ces malins propos, et il attendit que Berlioz fût mort pour se confesser de les lui avoir laissés attribuer.

Les coreligionnaires artistiques de l'illustre musicien firent en général grande et prompt fortune. Leur audace ne les desservit pas auprès du public. Celle de Berlioz n'obtint pas le même succès. Peut-être cette résistance des masses ne fut-elle pas étrangère à l'acrimonie qui, trouvant dans le caractère déjà difficile de l'artiste un terrain bien préparé, s'y développa avec cette rapidité et cette luxuriance que chacun sait.

Berlioz lutta longuement et péniblement pour la vie, outre qu'il n'avait rien, sinon à prétendre, du moins à attendre de sa famille; il rencontrait, pour les motifs que nous venons de déduire, une hostilité très marquée dans les sphères officielles, dans la presse, dans les milieux artistiques, et jusque dans les régions mondaines où le snobisme n'est souvent qu'une forme du dilettantisme.

Ce n'était pas que Berlioz ne se donnât du mouvement, comme disaient nos pères, pour se créer des relations, pour imposer sa musique et même placer ses billets. Nous en trouvons la preuve dans cette requête, que nous a conservée la collection des autographes Lefèvre :

A Sa Majesté la Reine des Français.

Madame,

Permettez-moi de présenter à Votre Majesté le programme de la troisième fête musicale que je donne au Cirque des Champs-Élysées dimanche prochain. Ces grandes solennités de l'art semblent exciter chaque jour davantage les sympathies publiques; mais leur succès ne peut être complet que si elles parviennent à mériter l'intérêt de Votre Majesté. Pardonnez, Madame, la liberté que je prends de solliciter, pour celle-ci, l'honneur de votre présence. Une telle faveur serait pour tous les artistes et pour moi un puissant encouragement.

Je suis, avec le plus profond respect, Madame,
de Votre Majesté

Le très humble et très obéissant serviteur
Hector BERLIOZ.

43, rue Blanche

12 mai 1845.

Une apostille, inscrite sur la lettre même, nous apprend que le placet du compositeur reçut une réponse le 14 du même mois, mais ne nous dit pas si elle fut favorable. Toujours est-il que Berlioz dut solliciter fréquemment la manne gouvernementale et que, sans avoir été positivement dans la gêne, il n'eut jamais cette médiocrité dorée à laquelle son mérite personnel lui donnait le droit d'aspirer. Aussi comprenons-nous de reste cette phrase écrite par Flaubert en 1879 : « Une chose pourtant m'a retapé aujourd'hui, la lecture des lettres de Berlioz. Quel artiste et quel hâsseur du bourgeois! Quand on voit tout ce qu'a souffert ce grand homme, on ne doit plus se plaindre ».

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉES.

SEMAINE THÉÂTRALE

OPÉRA. *Orsola*, drame lyrique en trois actes, poème de M. P.-B. Gheusi, musique de MM. Paul et Lucien Hillemaier. (Première représentation le 16 mai 1902). — THÉÂTRE DU CHÂTEAU-D'EAU. *Le Crépuscule des Dieux*, drame musical en trois actes et un prologue, poème et musique de Richard Wagner, version française d'Alfred Ernst.

Après le *Pelléas*,
Hélas!
Mais après l'*Orsola*,
Holà!

Où la direction de l'Opéra va-t-elle chercher les poèmes qu'elle confie aux malheureux musiciens? Tomber d'*Astarté* en *Roi de Paris* et de *Roi de Paris* en *Orsola*, c'est vraiment jouer de malchance, et c'est surtout douloureux pour les spectateurs que l'on convie à ces brillantes fêtes de l'intelligence.

Il faut avouer que l'intérêt est mince qui se dégage de ce poème étrange d'*Orsola*, ce poème que l'auteur a écrit, à l'imitation du *Jules César* de Shakespeare, tantôt en prose, tantôt en vers. (J'ose dire que c'est le seul point de ressemblance qu'il y ait entre *Orsola* et *Jules César*, entre M. P.-B. Gheusi et Shakespeare.) Et si le fond laisse à désirer, on peut avancer que la forme est parfois singulière. M. Gheusi a la langue audacieuse et l'image hardie. Il nous fait voir tantôt un guerrier « qui fait flamboyer la victoire »; tantôt une courtisane qui chante « des stances d'amoureuse folie et d'abandon berceur »; ailleurs, un officier qu'on envoie « commander la ronde des jardins pour y glaner des ténisons à la lune »; plus loin encore, un amant qui « voit l'univers immense des yeux de sa maîtresse (celui-là n'est pas myope), et qui « sauvera sa tête lorsque son front sera nimbé de son baiser ». Il y a là-dedans des « cœurs tumultueux », des « jours insidieux », des « périls pervers », et un tas de jolies choses comme ça.

Malheureusement, des métaphores de ce genre, fussent-elles plus nombreuses encore, ne suffisent pas à faire une bonne pièce, et, je suis bien obligé de l'avouer sans détour, non, *Orsola* n'est pas une bonne pièce. Il s'en faut de tout, et de bien plus encore.

Nous sommes, paraît-il dans les Cyclades, « fief du despote de Venise », nous apprend l'argument placé en tête du livret. Le despote, qui s'appelle simplement le duc, est un vieux paillard qui aime mieux faire la noce avec une femme perdue, *Orsola*, que de jouir tranquillement de la vie avec une jeune fille charmante, *Thisbé*, qu'il a épousée, on ne sait pas alors pourquoi. Il se trouve que la courtisane a, naturellement, l'épouse en horreur, et il se trouve aussi que *Thisbé* est aimée d'un jeune officier nommé *Silvio*, que le duc a exilé malgré son courage et sa valeur. Or, comme la police est mal faite dans les Cyclades, *Silvio*, en dépit de son exil, n'a pas quitté ces parages, et il guette simplement l'instant où il pourra rejoindre *Thisbé*.

Ça arrive un soir, au clair de la lune, mon ami Pierrot. Il pénètre dans le palais, où *Thisbé* se promène à cette heure avancée, se présente tout à coup à ses yeux, lui déclare son amour avec ardeur, et cette ardeur est si communicative qu'au bout de dix minutes la chaste vierge (c'est du moins ainsi qu'on nous l'a présentée) s'en va tout tranquillement, sauf le respect que je vous dois, dormir avec son ami, qui l'entraîne dans sa chambre.

Le malheur veut pour eux qu'*Orsola*, qui déteste *Silvio* à l'égal de *Thisbé*, ait aussi envie de se promener à cette heure tardive. En venant prendre le frais, elle voit ce qui se passe, et reconnaît nos deux amoureux. Son parti est bientôt pris. Elle appelle sans plus tarder un chénapan nommé *Scopas*, lui raconte ce qu'elle vient de voir et lui dit qu'il n'y a plus qu'une chose à faire : tuer le duc (c'est *Scopas* qui fera le coup), accuser du crime *Silvio*, qui ne se défendra pas pour ne point déshonorer *Thisbé*, le faire condamner à mort, après quoi, elle, *Orsola*, épousera *Scopas*, qui lui-même succédera au duc. Ça n'est pas plus malin que ça. Il est vrai que ça n'est pas très neuf non plus. Ça ne fait rien. Il va sans dire que *Scopas* accepte sans sourciller cette façon d'assurer son avenir. Il entre avec *Orsola* dans la chambre du duc, et le rideau tombe pour que nous n'entendions pas les cris du bonhomme qu'on égorge.

Une foule de choses singulières se passent au second acte. Le duc est mort, et l'on pourrait croire que c'est à *Thisbé*, la jeune duchesse, ou au moins à un personnage important, que revient, avec l'autorité, le soin de régler les funérailles. Pas du tout : c'est le *Scopas* qui se mêle de toutes choses et qui agit en maître obéi de tous. D'autre part, tous les officiers ont revêtu la cagoule pour assister à la cérémonie, on se demande à quel propos, et *Scopas* est encore le seul qui se dispense de cet accoutrement plein de gaieté. Quoi qu'il en soit, *Silvio* est reconnu

en dépit de la cagoule, et Scopas l'accuse publiquement de l'assassinat du duc. Comme celui-ci l'a prévu, il ne se défend pas, pour ne point déshonorer Thisbé en révélant qu'il a passé la nuit auprès d'elle. Et comme Thisbé pour le sauver veut tout avouer, il l'arrête en lui déclarant que si elle le fait il se tue à l'instant. Piètre argument, attendu qu'il va passer en jugement, et qu'avant la fin du jour il sera condamné et exécuté.

Mais tandis qu'on le conduit au cachot, Thisbé reste seule avec Orsola. Elle la supplie de sauver Silvio, et tout en causant elle découvre que la haine de ladite Orsola contre celui-ci n'a d'autre cause que l'amour qu'elle avait inutilement ressenti pour lui — et elle le lui prouve. Tableau! Thisbé s'éloigne, et voici que tout d'un coup, sans préparation, Orsola devient visionnaire et est le jouet d'une hallucination terrible. Elle voit le corps inanimé du vieux duc, sa blessure béante, qui lui arrache toute une série d'exclamations aussi incohérentes que la pièce.

« Horreur! Rouge de sang, le vieillard blanc, le spectre, le fantôme!... Rouges les longs cheveux!... Rouges les blanches mains!... Je le vois!... Je le vois! Il se lève!... Il m'appelle!... Où fuir? Arrière!... Ah! du sang sur ma main! Du sang sur moi!... partout du sang!... du sang qui brûle!... Au secours! »

J'ai comme un vague souvenir d'avoir assisté à une scène de ce genre dans *Macbeth*. C'est étonnant comme il y a du Shakespeare dans M. Gheusi! Et puis, voilà des paroles à mettre en musique! A la bonne heure! Cependant, comme l'infortunée Orsola pourrait crier trop longtemps, le livret nous apprend, au bout d'un grand quart d'heure, qu'elle s'évade enfin en hurlant de terreur. Et elle hurle très fort, M^{me} Hégion.

Au troisième acte, dans le cachot de Silvio, nous retrouvons, en même temps que Thisbé, un évêque avec lequel nous avons déjà fait précédemment connaissance, et qui se met à chapitrer longuement, longuement, les deux amants au sujet de leur conduite envers le vieux duc, laquelle, selon lui, manquait absolument de correction. Puis, après les avoir, par son sermon, amenés au repentir, il leur donne l'absolution et les marie sans plus de façons, en employant un langage aussi plein de noblesse que d'élévation : — « Oui, dit-il, devant Dieu, mais à l'insu des hommes, je vous marie, enfants!... Soyez bénis!... et maintenant, allez en paix... Tout est fini! »

Ensuite arrive Scopas, avec les juges, pour activer la condamnation, car il est pressé, Scopas, et il voudrait aussi que tout soit fini. Et comme l'évêque cherche à gagner du temps, dans l'espoir de sauver ses deux clients, il le prend de haut avec lui et le mène tambour battant. Mais au moment où il devient insolent on voit arriver Orsola, toujours poursuivie par sa vision, qui fait des bêtises et qui crie à qui veut l'entendre que Scopas est l'assassin du duc et que c'est elle qui l'a poussé au crime. Scopas, vexé, a beau vouloir se défendre, Orsola crie encore plus fort que tout à l'heure, ce qui n'est pas peu dire, si bien que pour la faire taire il ne trouve pas de meilleur moyen que de la poignarder. Malheureusement l'effet est produit, tout le monde se tourne contre lui, l'évêque le fait arrêter et c'est lui qui va passer en jugement, tandis que Silvio, mis en liberté, pourra désormais flirter légalement avec Thisbé.

Voilà le thème sur lequel MM. Hillemacher étaient invités à écrire des variations. J'aurais mauvaise grâce à affirmer que je le trouve de premier choix. Vous connaissez bien le livret du *Trovatore*, auquel je ne sache pas que personne ait jamais rien compris. (Verdi lui-même déclarait que Cammarono, qui en était l'auteur, n'avait jamais pu parvenir à l'expliquer.) Eh bien, ce livret est un chef-d'œuvre auprès de celui d'*Orsola*. Au moins contenait-il une situation puissante et vraiment dramatique, dont le musicien a tiré le parti que l'on sait. Ici, rien; le néant!

Je ne dis pas cela pour excuser MM. Hillemacher, dont l'œuvre laisse assurément à désirer, mais peut-être pour expliquer la trop complète insuffisance de celle-ci. En vérité, ce n'est pas un sujet pareil, et traité de cette façon, qui peut exciter violemment l'inspiration d'un musicien. Point d'action, point d'émotion, point d'intérêt, point de situations. Les deux personnages qui pourraient être sympathiques, Thisbé et Silvio, sont pour ainsi dire relégués au second plan, tandis que la plus grande importance a été donnée à ceux qui sont naturellement antipathiques, l'assassin et la courtisane, sur lesquels se concentre l'attention. C'est le rebours du sens commun.

Ceci dit, il faut bien avouer que la partition d'*Orsola* n'est pas ce qu'on pourrait espérer de deux artistes qui tous deux ont obtenu le grand prix de Rome, et qui n'en sont pas à leur début à la scène. Si leur nom est encore peu connu du grand public parisien, il n'en est pas moins vrai que depuis 1882, où leur poème symphonique de *Loreley* leur valut le prix de la ville de Paris, ils ont écrit et fait représenter au théâtre de la Monnaie de Bruxelles un grand opéra, *Saint-Mégrin*;

un opéra-comique, *une Aventure d'Arlequin*, et au théâtre grand-ducal de Carlsruhe un autre opéra, intitulé *le Drac*. Ils ont donc de l'expérience, et l'épreuve présente n'était pas pour eux un coup d'essai. La vérité m'oblige à dire que ce n'est pas non plus un coup de maître.

C'est surtout à leurs tendances que je me prendrai. Les auteurs de la partition d'*Orsola* sont dans la voie débilite et funeste où nos musiciens se laissent entraîner depuis une vingtaine d'années et qui a donné des résultats si déplorables. Ils sacrifient l'idée au procédé, le fond à la forme, sans vouloir comprendre que cette forme, chez eux absolument arbitraire, est à la fois antimusicale et antiscénique et qu'elle ne nous a donné que des œuvres sans valeur, sans saveur, sans couleur; des œuvres que le public, d'abord surpris, puis bientôt lassé, accueille avec une indifférence de jour en jour plus complète et plus accentuée.

Naturellement, dans cette partition, pas l'ombre même de ce qu'on appelle un « morceau », parce que c'est devenu déshonorant d'écrire, pour le théâtre, une page de musique qui ait un plan quelconque, dont on puisse suivre les divers épisodes et distinguer le commencement du milieu et de la fin. Ça, c'est bon pour la symphonie, pour le quatuor, pour toute espèce de composition; mais au théâtre, c'est absolument défendu, même quand la situation l'exige impérieusement. Ainsi, au premier acte de cette infortunée *Orsola*, la grande scène d'amour de Silvio et de Thisbé pourrait et devrait amener ce qu'on appelait autrefois un duo; mais un duo, c'est « vieux jeu », et nos musiciens s'en sont défendus comme de la peste. Et dans cette scène même, il y a deux épisodes de Thisbé, deux couplets (il faut pourtant bien appeler les choses par leur nom), qui exigeraient une mélodie suivie, un chant expressif, une idée musicale ayant un sens, un développement normal et rationnel. Eh bien, non! la méthode wagnérienne est là, qui s'oppose à toute tentative de ce genre, et la musique indécise, confuse, indéfinie, sans respiration, sans mesure, sans dessin arrêté, poursuit imperturbablement son bonhomme de chemin, toujours vague, toujours informe, toujours indéterminée, et manquant trop souvent, il faut le dire, de couleur, d'accent et de véritable inspiration. L'orchestre lui-même, qui ne manque pas d'habileté, manque de caractère et d'originalité, outre qu'il est souvent bruyant jusqu'à l'excès. Au premier acte, particulièrement, il y a véritablement abus de trompettes et de cuivres de toute sorte, et les oreilles sont endolories de ces sonorités stridentes et implacables.

Si MM. Hillemacher, dont le talent de mise en œuvre est incontestable, voulaient faire le sacrifice de certaines théories qui jettent notre pauvre musique française dans un état morbide et pernicieux, s'ils songeaient moins au côté matériel et accessoire de l'art et s'ils voulaient comprendre que, là comme partout, plus que partout, l'inspiration doit être la reine, la souveraine et l'enchanteresse, ils atteindraient, je pense, un résultat plus appréciable que celui qu'ils ont obtenu avec leur partition d'*Orsola*. Il faut souhaiter pour eux — et pour bien d'autres — qu'ils abandonnent enfin ces théories malsaines et dangereuses, et qu'ils reprennent les vieilles et nobles traditions de l'art français, cet art bien portant, fait de charme et de clarté, de grâce et d'élégance, quand il le faut de puissance et d'énergie, et qui a toujours eu pour but de satisfaire l'intelligence, d'élever l'âme et d'émouvoir le cœur.

Est-ce le peu d'intérêt de l'œuvre représentée, est-ce toute autre cause? Je ne sais, mais j'avoue que l'interprétation d'*Orsola* m'a paru d'une moyenne assez faible et qui n'est pas à la hauteur de ce qu'on est en droit d'attendre d'un théâtre qui porte le titre solennel d'Académie nationale de musique. Aussi, pour n'affliger personne, ferai-je trêve d'observations sur ce sujet et me bornerai-je à citer, en m'abstenant de toute critique de détail, les noms des artistes qui concourent à l'exécution et qui sont : MM. Dubois (Silvio), Noté (Scopas), Delmas (l'évêque), M^{mes} Aino Ackté (Thisbé) et Hégion (Orsola), en y joignant ceux de MM. Laffitte, Baer et Douaillier, chargés des rôles secondaires. Quant à la mise en scène, qui n'exigeait d'ailleurs aucune complication, elle est réduite à son expression la plus simple et n'a pu, je pense, nécessiter des dépenses considérables.

* *

En comptant bien et en exceptant *Parsifal*, qui pendant plusieurs années encore ne peut être joué en dehors de Bayreuth, il ne nous reste plus à connaître, dans l'œuvre de Wagner que l'*Or du Rhin*, les *Fées* et la *Novice de Palerme*. Il faut espérer que l'Académie nationale de musique, à qui nous devons déjà *Tannhäuser*, *Lohengrin*, la *Valkyrie*, *Siegfried* et les *Maîtres chanteurs*, et que la Société des auditions musicales de France, qui nous offre le *Crépuscule des Dieux* en attendant *Tristan et Ysolde*, il faut espérer, dis-je, que l'une ou l'autre ne tardera pas à combler ce vide en même temps que notre satisfaction, et n'hésitera pas à nous faire faire connaissance avec les trois œuvres du Maître (avec une grande M)

qui manquent encore à notre joie. Après quoi on aura peut-être le temps de penser aux musiciens français. Ceux-ci ne sont pas pressés d'ailleurs, et ils ont bien le temps d'attendre encore que des spéculateurs avisés, profitant de l'accès de snobisme aigu qui a frappé certaines couches du public, aient cessé de battre monnaie avec les œuvres du pontife de Bayreuth. Et quand ce sera fini, quand il ne restera plus rien, absolument rien de Wagner à nous offrir, il faudra bien songer à autre chose.

En attendant, il faut nous occuper du *Crépuscule des Dieux*, qui manquait encore à notre collection wagnérienne et qui vient combler chez nous une lacune importante. Intéressante, vous ne doutez pas que l'œuvre le soit au point de vue musical, en dépit de ses graves défauts; au point de vue théâtral c'est autre chose, et si un de nos librettistes avait le toupet de nous offrir une pièce de ce genre et de ce calibre, vous verriez les beaux cris d'indignation que pousseraient fort justement ceux-là même qui, la chose venant de Wagner, ne leur arrache au contraire que des exclamations d'enthousiasme et d'admiration.

Tâchons, s'il est possible, de nous reconnaître dans ce semblant d'action, absolument biscornue, que certains considèrent comme un chef-d'œuvre devant lequel pâlissent les souvenirs de Sophocle, de Shakespeare et de Corneille. Et rappelons-nous avant tout que la Tétralogie porte pour titre général *l'Anneau du Nibelung*, et que c'est le sort de cet anneau qui amène ici le dénouement final et décide du sort même des dieux.

Au prologue de ladite Tétralogie, *l'Or du Rhin*, le nain Albérich, le chef de cette race de gnomes qu'on appelle les Nibelungen, s'est emparé de l'or enfoui dans le fleuve, cet or qui doit lui donner la toute-puissance à la condition qu'il sera insensible aux charmes et aux joies de l'amour, et il s'est fait forger le fameux anneau qui doit exciter les convoitises de tous. En effet, c'est d'abord Wotan, le dieu suprême, qui veut s'emparer de cet anneau pour en payer la rançon de Freia, la déesse de l'amour et de la beauté, retenue par les deux géants Fafner et Fasolt, lesquels ne consentent à la délivrer qu'à cette condition. Wotan, par un subterfuge, se rend maître d'Albérich, qui, mis dans l'impuissance, est obligé de se défaire de l'anneau magique, que Wotan remet alors aux deux géants, obtenant ainsi la liberté de Freia. Mais lorsque ceux-ci sont en possession du talisman, chacun d'eux veut l'avoir à lui seul; ils se querellent alors, et Fasolt est tué par Fafner, qui en reste seul possesseur. Nous voyons ensuite Siegfried tuer lui-même le géant Fafner déguisé en dragon pour s'emparer de l'anneau, qui lui permettra de braver tous les dangers pour aller délivrer Brunehilde, que Wotan a laissée endormie sur un rocher, entourée de flammes éternelles.

C'est ici, après tous les faits et les incidents qui se sont déroulés dans le prologue et dans les deux premières parties de la Tétralogie, que nous nous retrouvons, au commencement du *Crépuscule des Dieux*, précisément devant le rocher où Brunehilde a été réveillée et délivrée par Siegfried. Là sont les Nornes, les Parques scandinaves, qui chantent en filant leur quenouille. Tout d'un coup leur fil casse, et les Nornes, épouvantées de cet événement, disparaissent dans les profondeurs de la terre.

Bientôt paraissent Brunehilde et Siegfried. Celui-ci veut parcourir le monde. Singulière idée pour un époux si jeune et si amoureux! Toutefois, il ne veut pas s'éloigner de celle qu'il aime sans lui laisser, comme gage de son amour, l'anneau qu'il a conquis sur le géant. De son côté, Brunehilde lui donne son fidèle coursier, Grane, et Siegfried part tranquillement, laissant la Valkyrie toute seule sur son rocher. — Ceci est le prologue.

Au premier acte nous sommes chez les Gibichung, puissante famille qui est maîtresse des rives du Rhin, et dont le chef est Gunther, fils du fameux nain Albérich. Auprès de Gunther nous trouvons son frère, Hagen, et leur sœur à tous deux, Gutrune. Albérich n'a pas renoncé à l'espoir de rentrer en possession de son anneau, et c'est Hagen qu'il a chargé de s'en emparer. Hagen se servira, pour son entreprise, de l'aide inconsciente de son frère et de sa sœur. Arrive Siegfried, après un long voyage. Il est reçu avec toutes les apparences de la cordialité. Hagen, qui ne veut pas perdre de temps, lui fait présenter par Gutrune un breuvage préparé par lui, qui, dès qu'il l'a bu, lui fait tout ensemble oublier Brunehilde et s'oprendre follement de Gutrune, dont il demande aussitôt la main. C'est le renouvellement du fameux philtre de *Tristan et Ysolde*. Wagner, on le voit, se répète sans sourciller et, à l'aide d'un procédé d'une indiscutable banalité, crée facilement les situations les plus invraisemblables. Nous avons vu déjà, dans *la Valkyrie*, Sieglinde endormir Hunding à l'aide d'un breuvage. Nous n'en avons pas fini, et tout à l'heure nous verrons Siegfried recouvrer la mémoire à l'aide d'un philtre contraire. C'est enfantin, et il n'est pas un de nos faiseurs de féeries bêtes qui voudrât consentir aujourd'hui à employer un tel moyen. Mais il paraît que chez Wagner cela est admirable. Quoi qu'il en soit, Siegfried, qui, s'il a oublié son amour pour Brunehilde, n'a

pas pourtant oublié l'existence de celle-ci (car le philtre est très compliqué), s'engage, pour conquérir Gutrune, à faciliter à Gunther les moyens d'enlever Brunehilde, dont celui-ci veut s'emparer. (Je tâche de rendre tout cela aussi clair que possible; mais c'est que ce n'est pas facile.)

Le décor change, et nous nous retrouvons en présence de Brunehilde, sur son rocher. Tandis qu'elle attend, impatiente, le retour de son époux, une des Valkyries, sa sœur Waltraute, vient la supplier, au nom de leur père Wotan, de lui rendre l'anneau fatal, dont la perte amènerait la perte des dieux. Brunehilde refuse résolument de se séparer de cet anneau, qui est le symbole de l'amour de Siegfried, et Waltraute s'éloigne, désolée, en s'écriant: « — Malheur! malheur à toi, ma sœur! malheur aux dieux! »

A peine est-elle partie qu'on entend retentir le cor de Siegfried. « C'est lui, c'est mon époux! » s'écrie Brunehilde, joyeuse. Elle vole à sa rencontre, et Siegfried paraît, mais elle pousse un cri terrible. L'homme qui se présente, c'est bien Siegfried, mais qui a pris, grâce à un chapeau magique (encore!), la forme et les traits de Gunther. « J'ai traversé les flammes pour te posséder, lui dit-il, tu es à moi. » Elle veut lui résister, et lui montre l'anneau d'or que lui a donné Siegfried. Mais le faux Gunther le lui arrache. Elle est à lui. — Ci, le premier acte. Avec le prologue, deux heures de musique sans désespérer!

Au second, nous sommes dans le palais des Gibichung. Passons sur une vision de Hagen, voyant en rêve son père Albérich, qui l'excite dans son projet et qui le conjure de le venger. Bientôt revient Siegfried, annonçant l'arrivée de Gunther et de Brunehilde, qu'il a voulu devancer pour être plus tôt près de Gutrune. Les deux mariages, dit-il, se feront ensemble. Hagen, alors, rassemble ses guerriers pour la cérémonie. Brunehilde est amenée par Gunther. Elle est interdite en voyant Gutrune au bras de Siegfried. Elle s'avance pour parler à celui-ci, qui (nouvel effet de l'influence du philtre) ne la reconnaît plus. Tout à coup elle aperçoit l'anneau à son doigt. « Trahison! s'écrie-t-elle, Siegfried, mon époux, m'abandonne! » Le trouble général est à son comble. Siegfried déclare publiquement que Brunehilde ment, et qu'elle est coupable d'imposture. Brunehilde jure à son tour que Siegfried s'est parjuré. Et Siegfried, que cette scène agace un peu, s'éloigne avec Gutrune, suivi par la foule.

Lui parti, Brunehilde, restée seule avec Hagen et Gunther, exhale sa douleur. Hagen l'incite alors à la vengeance. Elle semble résister d'abord. Puis, peu à peu, cette amoureuse si dévouée finit par s'exaspérer au point de révéler à Hagen que Siegfried, le héros invincible, est pourtant vulnérable en un point, et qu'il peut être tué s'il est frappé dans le dos. Nous voici cette fois dans la fable d'Achille. Sur cette confidence, Hagen a bientôt pris son parti et décidé la mort de Siegfried. — Et le second acte prend fin.

Troisième acte: les rives du fleuve. Siegfried, célébrant son mariage par une grande chasse, s'est égaré, et descend des bois sur le rivage. Les filles du Rhin l'aperçoivent, l'interpellent, et lui demandent l'anneau d'or qui brille à son doigt. Il refuse d'abord, puis consent, mais elles refusent à leur tour et lui prédisent sa fin prochaine. « Aujourd'hui même, tu mourras. » Lui ne fait qu'en rire.

Mais la chasse se rapproche, et bientôt Siegfried est entouré. On lui demande un récit, et il va raconter ses aventures. (Ici, un de ces monologues interminables et superflus, dans lesquels Wagner se plaît à nous rappeler longuement ce qu'il nous a appris dix fois déjà.) Au paravant on boit, et le breuvage présenté à Siegfried et préparé par Hagen (toujours!) va lui rendre peu à peu la mémoire. Siegfried commence son récit, retrace toute son histoire — hélas! — et lorsqu'il arrive à sa conquête de la Valkyrie, Hagen le frappe de sa lance dans le dos. Il tombe, et expire en prononçant le nom de Brunehilde, dont il a retrouvé le souvenir. La nuit vient, on fait une litière de branches d'arbres pour y placer le corps du héros, et le cortège se met en marche, tandis que le ciel s'obscurcit de plus en plus.

Le décor change, et nous nous retrouvons dans la demeure des Gibichung: On rapporte le corps inanimé de Siegfried, et Hagen, triomphant, veut s'emparer de l'anneau qui est resté à son doigt. Mais Gunther lui défend d'y toucher, et, de même que naguère les géants, les deux frères se battent pour avoir ce talisman. Ils tirent leurs épées, et après une courte lutte Hagen tue Gunther. Mais déjà Brunehilde a retiré l'anneau du doigt de Siegfried, et elle le lance dans le Rhin en s'écriant: « La fin des dieux est proche. Mais si leur race disparaît, je lègue à ceux qui prendront leur place un trésor incomparable: l'amour. Ni l'or ni la puissance ne donnent le bonheur. »

Et tandis que Hagen se jette dans le Rhin pour reconquérir l'anneau fatal et qu'il est englouti dans le fleuve, Brunehilde fait préparer un bûcher, dans lequel elle s'élance elle-même après avoir proclamé les vertus, la bravoure et la tendresse du héros Siegfried, qu'elle va re-

joindre dans la mort. C'est une hécatombe générale, et des personnages du drame il ne reste de vivante que Guttrune, qui va bien s'ennuyer toute seule. Mais un grand bruit se fait entendre, la nue éclate et se déchire, et à la lueur d'un immense incendie on aperçoit au loin le Walhalla, la demeure céleste, qui disparaît dans les flammes. C'est le Crépuscule des Dieux, ou plutôt leur fin dernière.

Telle est cette pièce, je veux dire ce semblant de pièce, où l'on ne trouve ni intérêt, ni mouvement, ni action, où les moyens employés sont d'une naïveté prodigieuse, qui exciterait le fou rire si elle ne se produisait sous l'égide du grand nom de Wagner. Cela devrait tenir dans une heure de spectacle, tellement cela est nul au regard de l'action scénique, et il n'en a pas fallu moins de cinq à Wagner pour nous raconter toutes ces fariboles. Aussi, que de longueurs cruelles, que de dialogues interminables, que de scènes inutiles, que de choses creuses, vides de sens et souvent incompréhensibles ! Oh ! cette scène des Nornes qui ouvre le prologue et qui, montre en main, dure vingt minutes, pendant lesquelles ces trois femmes insupportables se renvoient tour à tour leurs fils (qui sont des câbles), comme si elles jouaient au volant avec eux ! Et cette scène entre Brunehilde et Waltraute au premier acte, qui n'est pas moins longue et qui nous fait simplement jouir de l'incommensurable sermon que celle-ci adresse inutilement à sa sœur ! Et celle qui suit, interminable aussi, où Siegfried-Gunther vient enlever Brunehilde ! Sans parler du dialogue, énorme toujours, qui ouvre cet acte, entre Hagen, Gunther et Guttrune. Tout cela est immense, immense, immense — et surtout immensément ennuyeux.

Et cependant, on ne s'est pas gêné pour pratiquer de larges coupures dans la partition. Entre autres, le récit de sa vie fait par Siegfried au troisième acte a été sérieusement amputé. Notez que je n'y vois aucun mal, au contraire. Plût à Apollon qu'on en eût fait davantage encore ! Mais alors, pourquoi messieurs les wagnériens nous prennent-ils en pitié quand nous nous plaignons des hors-d'œuvre insupportables de Wagner, pourquoi affirment-ils que tout est admirable chez lui, puisqu'ils prennent des précautions à notre endroit et craignent de nous l'offrir dans son intégralité ? Il faut être logique avec soi-même. Il est vrai que cinq heures d'un tel spectacle cela peut paraître déjà bien raisonnable, et certains spectateurs l'ont prouvé l'autre soir, qui ont lâché pied avant le dernier acte, — en quoi ils ont eu tort, car il est assurément le meilleur.

Et en vérité, une telle soirée est singulièrement fatigante. Et il faut acheter les incontestables beautés de la partition par une effroyable lassitude et par l'ennui profond qui se dégage de certaines parties. Il est évident que le génie de Wagner brille en plus d'un endroit, mais comme il faut en acheter cher les manifestations ! Si l'on excepte le premier duo de Siegfried et de Brunehilde, tout le prologue et tout le premier acte sont terribles à écouter, en dépit de la richesse de l'orchestre, qui cependant n'a ni la variété ni la magnificence de celui des *Maîtres Chanteurs*. Il faut arriver au second acte et à l'entrée des chasseurs, avec leur chœur superbe, pour trouver enfin dans cette musique un peu d'air, de vie et de mouvement. La fin de cet acte, avec la venue de Brunehilde et la scène où elle déclare le parjure de Siegfried, est dramatique et colorée. Mais c'est le troisième qui est le point culminant de l'œuvre. La scène des filles du Rhin, seules d'abord, puis avec Siegfried, est charmante, souriante et poétique. Comme contraste vient celle où les chasseurs demandent à celui-ci le récit de son existence ; j'ai dit que, fort heureusement, ce récit avait été considérablement allégé. Bientôt Siegfried est tué par Hagen, et alors nous avons l'admirable marche funèbre, trop connue pour que j'aie besoin d'en faire ressortir les beautés, et enfin le combat de Gunther et de Hagen et la scène dernière, où Brunehilde exalte les vertus de Siegfried, rend à sa mémoire un solennel hommage et fait dresser le bûcher sur lequel elle va chercher la mort pour rejoindre celui qu'elle a aimé.

Je n'ai pas à faire ressortir l'habileté technique de Wagner. En ce qui regarde l'emploi des *leitmotive*, la partition du *Crépuscule* est moins monotone que celle des autres parties de la Tétralogie, parce que le compositeur faisant de celle-ci, à ce point de vue, une sorte de synthèse de l'œuvre entière, a ajouté aux 17 thèmes conducteurs qui lui sont particuliers, les 35 que contient le *Rheingold*, les 25 de la *Walkyrie* et les 22 de *Siegfried*. Malgré cela pourtant, je l'ai dit, l'orchestre du *Crépuscule* n'a pas, selon moi, la splendeur prodigieuse de celui des *Maîtres Chanteurs*, et cela tient sans doute à la nature du poème, qui ne fournissait pas au compositeur les oppositions et les contrastes nécessaires.

L'exécution du *Crépuscule des Dieux* nous offre-t-elle les splendeurs qu'on nous avait promises avec une emphase peut-être un peu bien excessive ? Ceci est sujet à discussion. Mais avant tout il faut tirer de pair M^{me} Litvinne, qui est une Brunehilde vraiment admirable. Cette artiste à la voix tout ensemble chaude, vigoureuse et veloutée, n'est pas seulement une cantatrice de premier ordre, mais aussi une tragédienne

lyrique d'une valeur exceptionnelle. Et cette voix, dont le charme le dispute à la puissance, est infatigable et d'une inaltérable solidité, et sonne avec autant de vaillance et de pureté à la fin qu'au commencement de ce rôle écrasant. Et l'artiste a des élans dramatiques de la plus grande beauté. Cela est vraiment superbe. Je n'en saurais dire autant de M. Dalmorès (de son vrai nom Charles Brin, premier prix de cor au Conservatoire en 1891), qui représente Siegfried. Celui-là aussi a une voix solide, et il y va bon jeu, bon argent. Mais son chant est dur, brutal, et sa personne est sèche et manque d'élégance. Il ne manque point de qualités, mais certes ce n'est pas là un Siegfried idéal. M. Albers est très bien dans Gunther, et M. Vallier est un Hagen plus que passable. M^{lle} Jeanne Leclerc, toujours intelligente, fait tout ce qu'elle peut du rôle effacé de Guttrune, qui n'aurait pas de peine à être meilleur, et il faut savoir gré à M^{lle} Olitzka de ne nous avoir pas rendu plus insupportable encore celui de Waltraute dans son immense monologue du premier acte. Elle y a déployé un incontestable talent. Les trois filles du Rhin se sont très convenablement acquittées de leur tâche, et j'en dirai autant des trois Nornes, à qui je ne saurais en vouloir personnellement de l'ennui terrible qu'elles nous ont causé. Les chœurs ont donné avec un ensemble louable, et l'orchestre (couvert et caché, tout comme à Bayreuth) a été satisfaisant, sans plus, à part un ou deux petits accidents sans grande conséquence. La mise en scène... honnête.

Tel est le résultat de l'effort — effort réel, d'ailleurs — auquel nous devons de connaître le *Crépuscule des Dieux*. Je ne cache pas que j'aurais préféré qu'il fût mis au service d'une grande œuvre française.

ARTHUR POUGIN.

NOUVEAUTÉS. *Loute*, pièce en 4 actes, de M. Pierre Veber. — PORTE-SAINT-MARTIN.

La Guerre de l'or, pièce en 5 actes et 6 tableaux, de M. Alfred Dubout.

Cette *Loute* s'appelle réellement M^{me} Daburon et, sous son surnom de *Loute*, fait tout aussi crânement la fête à Paris que, par sa candeur, sa piété et son inépuisable charité, elle étonne et édifie, sous son vrai nom de M^{me} Daburon, les âmes simples d'une petite ville de Normandie. Mais, dans la pièce de M. Pierre Veber, il n'y a pas que l'héroïne qui, pour les facilités d'une vie en partie double, ait élu deux états civils. Ils sont là tout un petit lot abusant avec une colossale impudence de la candeur de leurs concitoyens, tel M. des Echaugettes qui, marié à Vire, se fait dénommer à Paris M. Castillon et mène turbuleusement le branle joyeux, tel M. Daburon qui, rebuté par la froideur religieuse de sa femme, vient faire ses farces à Sèvres, tel encore M. Dupont qui, las de trop s'amuser, plaque *Loute*, ressort un titre de noblesse dont il n'avait jamais fait usage et va se marier précisément à Vire avec une jeune héritière qui n'est autre que la belle-fille de des Echaugettes et la cousine de *Loute*. Et vous voyez d'ici l'imbroglio enchevêtré et les ahurissements fous de tous ces gens qui se heurtent les uns aux autres dans des situations si différentes de celles où ils se sont connus. C'est le procédé de complication multipliée habituelle à M. Georges Feydeau et si cela n'est pas toujours d'une nouveauté absolue, c'est du moins amalgamé avec l'adresse indispensable, trituré avec bonne humeur et, surtout, d'effet de rire vraiment irrésistible en des coups de théâtre d'un inattendu gigantesque.

Loute qui, en plus de ses qualités hilarantes, marquera une date dans l'histoire du théâtre puisque pour elle fut donnée la dernière répétition générale publique, *Loute* est enlevée avec beaucoup de gaieté par MM. Germain, Torin et Colombey, trios d'effarés épiques, encore que la mémoire du premier devienne de plus en plus paresseuse, par M^{lle} Cassive, comédienne en progrès sensibles, par M. Victor Henry, trop calme au milieu de tant d'agités, par M. Gaillard, rentré au bercail après un exil de plusieurs années à Cluny, par la brune M^{lle} Marcelle Bordo qui s'essaie à contrecarrer dame Nature en se parant d'une perruque blonde, et par M^{mes} Maurel et Jenny Rose, duègnes comiquement respectables.

Si M. Veber a vu, pour sa *Loute*, la dernière répétition générale publique, M. Alfred Dubout, riche banquier de Boulogne déjà connu au théâtre par une *Frédégonde* donnée, non sans bruit, à la Comédie-Française, a inauguré le nouveau *modus vivendi* avec une *Guerre de l'Or* qui s'essaie à retracer les événements principaux de cette guerre du Transvaal, étonnement et admiration du monde entier depuis près de trois années. Était-ce bien moment déjà opportun pour transporter à la scène cette héroïque épopée d'une poignée de paysans luttant superbement pour leur liberté et, si M. Dubout a voulu augmenter encore la sympathie que tous ont voué à ces énergiques Boers, s'y est-il pris comme il convenait ? Vraiment, à écouter ces six tableaux, se succédant sans lien, sans « composition » même et dans lesquels on a peine à découvrir ombre de pièce, on reste confondu de la naïveté de ce petit peuple, sur laquelle l'auteur s'est tant complaisamment arrêté. Il semble presque qu'il aurait voulu le blaguer, qu'il ne s'y serait guère pris