

**Prince des poètes**, flagrant délit en un acte, de M. Francis de Croisset.

*Capucines*. — 23 décembre : Première représentation de **Paris complète**, revue de MM. J. Lafargue et Robiquet. — 7 janvier : Première représentation du **Coup de Cyrano**, comédie en deux actes, de M. Tristan Bernard.

*Cigale*. — 23 décembre : Première représentation de **l'Insaisissable**, fantaisie en un acte, de MM. Harry Blount et Fabrice Lémon.

*Scala*. — 23 décembre : Première représentation de **En voilà de la chair**, revue en deux actes et dix tableaux, de M. P.-L. Flers.

*Nouveau Cirque*. — 10 janvier : Première représentation de **la Cascade merveilleuse**, pantomime nautique en trois tableaux, — amusante et variée, comme il sied.

A.-FERDINAND HEROLD.

## MUSIQUE

*La Burgonde*, opéra en quatre actes de MM. Emile Bergerat et Camille de Sainte-Croix, musique de M. Paul Vidal. — *Fidelio*, opéra en quatre actes et quatre tableaux, texte français d'Antheunis, récitatifs de M. Gevaërt, musique de Beethoven.

« *Qui pourrais-je imiter pour être original ?* »

dit le vers proverbial d'un néo-Despréaux. Je ne crois pas que M. Vidal se soit posé cette question ; j'imagine plutôt qu'il s'est demandé : qui faut-il ne pas imiter ? et que, faisant abstraction de ses propres préférences, il s'est répondu : Wagner. Dès lors il s'est proposé cette fin unique : écrire une *Burgonde* qui ne ressemblât en rien à *Tristan et Isolde*. Il y est certes parvenu, mais non sans se tourner, inconsciemment, vers d'autres modèles pour lesquels il professe une bien moindre admiration. Voulant fuir Wagner il n'a pas évité Meyerbeer, et il a, malgré lui, réalisé un compromis entre les formules dramatiques si dissemblables de ces deux maîtres. Et cependant M. Vidal n'est en aucune manière le musicien timide, éclectique au sens fâcheux du mot, ou vieux-jeu que certains ont déploré et que d'autres ont salué en lui. *Peritus musicæ*, (comme on nous enseignait en troisième) instruit de l'art ancien et du plus moderne, wagnérien de vieille date, voyageur enthousiaste à Bayreuth bien avant les exodes organisés vers

la colline sainte par la compagnie Coock, porté par un goût très sûr et une curiosité avisée vers les œuvres hardies et originales, il a, en mainte circonstance, manifesté courageusement ses dilections, dussent celles-ci n'être pas encore partagées par la foule. Est-il besoin de rappeler son exécution magistrale du morceau symphonique de *Rédemption* aux éphémères concerts de l'Opéra — Franck n'était pas alors, comme aujourd'hui, presque à la mode — et l'accueil qu'il réserva à la symphonie de M. P. Dukas, ou aux fragments de *Fervaal* contre lequel se déchaînèrent aussitôt tant de violentes jalousies ?

Pourquoi donc aurait-il écrit une œuvre si avare de toutes les qualités qu'il aime chez les autres, si défiante des moyens dont il a souvent approuvé l'emploi, si contradictoire en un mot à ses propres sentiments, sinon par crainte d'être accusé de wagnérisme ? Et cette crainte se manifeste jusque dans les moindres détails ; lorsque le leitmotif, qui cependant n'est pas nécessairement wagnérien, se présente à lui, c'est elle sans doute qui l'oblige à le traiter brièvement, sans développement, ou à lui dénier toute importance ou même tout sens appréciable. Gautier et Ilda, ses héros, sont l'un et l'autre pourvus de thèmes, mais à ces thèmes jamais il ne donne la moindre expansion ; tels les écriteaux qui, dans le théâtre de Shakespeare, indiquaient le lieu de l'action, ils sont de simples étiquettes sonores. Un autre, exposé au premier acte comme motif d'amour, devient au second, sans qu'on en puisse deviner la raison, accompagnement d'un chœur d'Aquitains fuyant l'invasion.....

Paul Delaroche, nous raconte Baudelaire, avait adopté une bizarre manière de peindre : lorsqu'un fragment de son tableau, tête ou main, était achevé, il se hâtait à le recouvrir soigneusement, et terminait ainsi son œuvre, dont le manque d'harmonie et d'unité s'expliquent assez, sans en avoir constamment les diverses parties sous les yeux. M. Vidal semble agir de même. Peut-être pour n'être pas accusé de concession à la mélodie infinie, comme on disait autrefois, il se résigne à découper son opéra en compartiments menus, souvent disparates, et dont quelques-uns pourraient sans inconvénient être transportés dans un autre ouvrage. Par suite de cet émiettement, ses personnages perdent tout caractère ; ils entrent en scène pour chanter seulement, on ne peut même dire : à tour

de rôle, car leur rôle disparaît ; ils chantent selon la passion qui les anime un instant, puis ils disparaissent, et on oublie jusqu'à leur nom, ils ne sont plus que des timbres : le soprano, le ténor ou la basse qui dès lors n'a jamais mieux mérité sa dénomination de « chantante ».

Mais, hâtons-nous de le dire, il était difficile à M. Vidal de traiter autrement le poème qu'il devait mettre en musique, car ce poème manque totalement d'unité. Il se morcelle en épisodes multiples, et fourmille de détails : ballet, légende du glaive ou chanson de vanier. L'intérêt se disperse, les auteurs ont eux-mêmes hésité longtemps à élire un héros, qui, finalement, est devenu une héroïne, et, dernière preuve d'indécision, à ce titre : *La Burgonde*, ils ont adjoint ce sous-titre : *Les Otages d'Attila*.

Cet Attila avait lui aussi, pendant les tâtonnements des répétitions, donné à l'œuvre de MM. Bergerat et de Sainte-Croix son nom retentissant, mais cet honneur lui a été retiré, et successivement, il a connu toutes les déchéances : « Fléau de Dieu » de l'histoire, il n'est plus ici que le « Fléau des hommes » et, à considérer cette sorte de Chinois de paravent que nous présente l'Opéra, on se demande s'il s'agit bien de l'Attila qu'arrêta sainte Geneviève et qui s'inclina devant saint Loup. Il possède de longues moustaches tombantes, de gros yeux et un glaive à l'acier brillant ; il lisse les unes, roule férocement les autres, et brandit le dernier après boire, jusqu'à ce que sa favorite Pyrrha le lui arrache des mains, car, détail ignoré de la chronique des Huns, ce glaive doit rester vierge de sang. Il borne là ses hauts faits. A l'exemple de deux rois en disponibilité : Gautier d'Aquitaine et Hagen de Worms qui vivent en paix sous sa domination en qualité d'otages, il est amoureux d'Ilda la Burgonde, otage elle-même. Mais cet amour malheureux — car Gautier est le préféré — ne donne lieu qu'à une scène de rage où le vin a autant de part que l'amour lui-même. Pendant une fête où des Bayadères, des Turques, des Gothes, des Byzantines, des Italiotes et des Khazares font, aux yeux ébahis des Huns, des danses mêlées de chant, Gautier et Ilda se sont enfuis. Hagen, qui a recouvré la liberté à l'acte précédent pour recueillir la couronne de son père, mais qui n'a pu se résigner à s'éloigner d'Ilda, se présente masqué et offre de ramener les otages si Attila jure de lui donner en récompense, quelle qu'elle

soit, la femme qu'il aime. Le barbare accepte le marché, et s'engage par les serments les plus solennels.

Cependant les amoureux chevauchent vers l'Aquitaine. Ils parviennent à un fleuve, et tentent, pour le traverser, de construire un radeau. Auprès d'Ilda endormie, Gautier tresse avec des roseaux des lanières, et chante une mélodie en deux couplets que certains ont trouvée d'invention un peu pauvre — misère et corde! eût dit Thomas Virelocque. Survient Hagen qui s'empare des fugitifs et triomphalement les ramène au camp des Huns, à seule fin de recevoir Ilda de la main même d'Attila, ce qui est naïf. Aussi lorsqu'il atteste la parole donnée en laquelle il a cru pouvoir se fier, un rire inextinguible accueille-t-il sa prétention. La réponse d'Attila ne se fait pas attendre. Gautier périra dans les tourments et Ilda deviendra favorite et « porte-glaive ». Hagen, resté seul, réfléchit que sa trahison lui a été inutile, il veut tenter la fortune d'une bonne action et court arracher son rival au bourreau. On ne sait trop ce qu'il devient, mais Gautier, sauvé miraculeusement, se précipite sur la scène, et tombe aux bras d'Ilda qui, nouvelle Judith, s'est hâtée d'enfoncer dans la poitrine d'Attila-Holopherne le glaive qui lui a été confié — lors tous deux, définitivement cette fois, traversant les hordes des Huns frappés de stupeur, s'en vont vers le pays de Gautier, chantant le « Dieu d'amour » qui, ils l'ont dit déjà au second acte, est « Dieu d'Aquitaine ».

Il faut être poète, comme M. Catulle Mendès, pour découvrir dans l'amour obstiné de la Burgonde pour Gautier l'image du tenace attachement des provinces alsacienne et lorraine, mélancoliques comme elle, pour le pays de France, ensoleillé comme lui.

De même il faudrait, je crois, considérer comme rêveurs utopistes ceux qui verraient dans la chute d'Attila, ce grand sémite, un symbole propre à réjouir les lecteurs du journal « *das freie Wort* », comme on dit dans certains salons bien français, où on n'oserait prononcer le nom de *Libre Parole*.

Il convient de considérer les quatre actes de la *Burgonde* comme simples prétextes à morceaux de couleur variée. A ce point de vue purement musical, ceux que M. Vidal a écrits sont de tout genre; il en est d'exquis, comme certain air de flûte au début du ballet; il en est qui ne sont pas dénués de grandeur: telle la légende du glaive; il en est d'autres

moins heureux, comme le duo d'amour dont la phrase principale se décompose en périodes fâcheusement connues. Mais ce qu'on peut louer sans réticence, c'est l'orchestre qui, d'un bout à l'autre de l'œuvre, sonne victorieusement, et nous réserve dans le ballet la surprise de quelques délicates ingéniosités. Enfin il faut mettre à part la dernière scène où le musicien, mieux servi par son poème, a pu donner quelque développement à ses idées unifiées par le thème héroïque du glaive-roi. Tous les artistes y reparaissent une fois encore. Mmes Héglon et Bréval, MM. Delmas, Alvarez, Vaguet et Noté y recueillent justement le succès mérité par leurs efforts et leur talent, et chacun emporte cette impression que si M. Vidal avait fait naître autrefois de grandes espérances, il ne les a pas trompées, mais simplement ajournées, et qu'elles demeurent intactes.

Souhaitons-lui un poème où la musique soit plus essentiellement nécessaire ; faisons des vœux pour qu'il se défie de ses dons d'improvisateur. Conseillons-lui enfin de se montrer à l'avenir un peu superstitieux. S'il n'eût craint le ridicule de ce sentiment, n'eût-il pas refusé certain décor, épave de *Messidor*, qui peut-être ne lui a pas porté bonheur ? N'est-ce pas de ce « récent ouvrage » (1) à la triste fortune, que parlait en effet, avec résignation, M. Bruneau, quand il disait il y a quelques jours : « Non sans solennité on avait invoqué le jugement de la foule des lendemains de premières, jugement qui fut assez défavorable pour que la manifestation avortât en quelques soirées, et qui reste probablement sans appel. » « La leçon est bonne à retenir et à méditer », ajoute-t-il, non sans

(1) Quelques-uns ont voulu voir dans ces lignes une allusion non à *Messidor*, mais à *Fervaal*. C'est évidemment une erreur. M. Bruneau n'a pas à s'occuper de *Fervaal* actuellement, et ne pourrait le faire hors de propos sans paraître manifester quelque dépit contre une œuvre qui a si victorieusement résisté à ses attaques passionnées. En outre, puisqu'il invoque le nombre des représentations obtenues par un ouvrage comme criterium de sa valeur (procédé dont il devrait personnellement reconnaître l'injustice), il paraît impossible de confondre le beau drame de M. d'Indy avec lequel l'ancien Opéra-Comique clôtura sa saison par une soirée vraiment triomphale (la 16<sup>me</sup>), digne écho de la première dont le succès déconcerta tant de confrères — et *Messidor*, parvenu avec peine, dans la période la plus favorable de l'année, à une dixième représentation donnée gratuitement devant un public clair-semé. Enfin, pareil acharnement, aussi intempestif, contre l'œuvre d'un musicien qui, lui, ne se posa jamais en rival, serait incompatible avec ce qu'on sait du caractère de M. Bruneau et même de son habileté. Il convient donc de reconnaître son œuvre propre dans ce « récent ouvrage » et de rendre hommage à sa modestie.

une abnégation mêlée d'amertume.

M. Vidal est un privilégié ; grâce à la situation qu'il a légitimement acquise à l'Opéra, il put contrairement à la plupart de ses confrères, même les plus illustres, entendre son œuvre à Paris sans lui faire subir un voyage préalable. Autrefois, ce voyage presque obligatoire était toujours le même : un drame lyrique devait, avant d'être joué ici, passer par Bruxelles. Actuellement nos compositeurs sont parfois contraints à s'expatrier plus complètement encore. C'est à Prague que M. Lazzari a reçu l'hospitalité pour *Armor*, en attendant que Berlin, nouvelle étape, l'accueille à son tour. Mais le théâtre de la Monnaie n'a pas cessé, cependant, de servir d'antichambre à nos théâtres subventionnés. L'année dernière nous lui empruntions *Fervaal* ; cette année il nous cède *Fidelio*.

Cette fois il ne s'agit pas tout à fait d'une première, et ce n'est pas l'œuvre d'un débutant. L'auteur est Beethoven, et son drame a été joué dans le monde entier, et même, il y a quelque quarante ans, au Théâtre lyrique. Mais de cette dernière exécution qui donc se souvient ? En outre, c'est une version nouvelle qui nous est présentée. Dans l'ouvrage primitif un dialogue parlé sépare les divers fragments lyriques. Afin de rendre possible l'exécution de cette œuvre sur les scènes de langue française où on chante exclusivement, M. Gevaert a mis en musique ce dialogue. Pour avoir complété de manière analogue le *Freischütz*, Berlioz reçut de Wagner ce compliment qu'il avait rendu l'opéra de Weber mortellement ennuyeux. Jugement excessif, et qui ne le serait pas moins, appliqué au cas présent ; mais il faut avouer que l'œuvre de Beethoven a été très alourdie par l'adjonction de cette musique imprévue, et que certaines intentions évidentes de l'auteur ont été trahies, dans la scène de la prison notamment où le parlé alternait avec de brèves répliques d'orchestre. A l'Opéra-Comique, où le mélange de la parole et du chant est d'usage cependant, c'est sans doute à la présence de certains artistes non accoutumés aux habitudes de la maison et dont le concours a paru indispensable pour « soutenir » Beethoven que nous devons cette collaboration qui n'en reste pas moins regrettable.

Si la musique de *Fidelio* a subi quelque modification ou plutôt quelque adjonction, le poème, jadis remanié et en quelque sorte transposé, nous a été rendu dans son enfan-

tine naïveté et avec ses primitifs quiproquos d'opérette. Nous avons contemplé la noble Léonore poussant l'amour conjugal jusqu'à revêtir un costume masculin, et à se faire agréer comme aide gardien par Rocco, geôlier de la prison où gémit sur la paille évidemment humide, son époux le vertueux Florestan. Nous avons vu l'ennemi de ce dernier, le cruel Pizarre, gouverneur de la prison, menacer cet infortuné de son épée, et fuir terrifié devant la brusque apparition de Fidelio (nom pris par Léonore sous son déguisement) qui, entrée secrètement dans le cachot grâce à ses fonctions, menace d'un pistolet le lâche bourreau. Des fanfares ont annoncé l'équitable ministre qui vient faire une enquête et rétablir la justice, et un grand finale nous a montré les bons rassurés et le méchant (il n'y en a qu'un) qui tremble, et aussi Marceline, la fille de Rocco, vite consolée par la tendresse d'un Jacquino de l'amour fourvoyé qu'elle avait voué à Fidelio.

De la partition il y aurait quelque impertinence à parler aujourd'hui, tous les morceaux en sont trop célèbres pour qu'on puisse songer à les révéler, et il est devenu superflu de signaler à l'admiration le duo familial du premier acte, le célèbre quatuor en canon, l'air du second acte, les scènes si dramatiques de la prison, et la conclusion où passe un souffle de la IX<sup>e</sup> symphonie. Quiconque de sens musical entendra l'œuvre de Beethoven sentira naître en lui l'enthousiasme dont vibrent les pages que lui a consacrées Berlioz dans *A travers chants*.

L'interprétation seule nous importe donc. Elle est respectueuse. Sans doute, couronnement de carrière et fin de carrière ne sont pas synonymes, et certains rôles ne peuvent être à la fois l'un et l'autre. Sans doute, il est évident que M. Bouvet ne possède pas une voix assez grave pour incarner le féroce Pizarre, aussi transpose-t-il nombre de notes à l'octave supérieure; on peut ajouter que, on ne sait pourquoi, à la fin de son air il emprunte aux flûtes, hautbois et bassons un trait que l'auteur avait réservé à ces instruments. Mais il faut louer Mlle Laisné et M. Carbonne de la physionomie qu'ils donnent à leurs personnages et reconnaître que MM. Vergnet et Beyle représentent avec conscience Florestan et Rocco. Chacun a fait de son mieux, et, comme le remarque un héros mi-sérieux, mi-bouffon de Walter Scott, nul ne

peut davantage. Le public l'a compris, et a chaudement applaudi les interprètes. Le vrai succès a été, cependant, en toute justice, pour M. Messenger qui a dirigé les études en maître-musicien, et auquel une ovation a été décernée après l'exécution de l'Ouverture de *Léonore* qui, à l'Opéra-comique, selon un usage adopté en Allemagne, inaugure le second acte.

Quant à la mise en scène et aux décors, ils sont soigneusement traditionnels comme il convient, et dénotent les soins habituels de M. Carré. La prison est une impressionnante Bastille d'où sortent des prisonniers groupés selon les images qui représentent la célèbre Prise : les plus âgés appuyés sur ceux qui le sont un peu moins, et tous d'attitude et de gestes suffisamment touchants, légitimant ainsi la pitié qu'a réclamée pour eux l'auteur par le chœur si intensément expressif qu'il leur a confié.

Et on ne peut s'empêcher de songer à la poignante Ballade de la geôle de Reading publiée ici même, et à cette strophe :

« Jamais je ne vis un homme regarder avec un œil aussi intense cette petite tente de bleu que les prisonniers appellent le ciel, et chaque nuage qui voguait et passait avec une voilure d'argent. »

Mais là il s'agit de simples détenus de droit commun, tandis que, dans *Fidelio*, ce sont — leurs vieux beaux costumes de velours l'attestent — des prisonniers de l'espèce la plus sympathique : des journalistes peut-être, à coup sûr des prisonniers politiques.

PIERRE DE BRÉVILLE.

### ART MODERNE

Exposition James Ensor. — Mesdag. — Boudin. — Memento.

Au Salon des Cent, rue Bonaparte, voici réunies un certain nombre d'eaux-fortes et de pointes sèches (quelques-unes rehaussées d'aquarelle) qui dénotent chez leur auteur, **M. James Ensor**, un âpre et singulier talent de graveur étrangement sensible, rêveur et mélancolique.

Ce qu'on sait de l'artiste même confirme l'impression première. C'est un homme maladif et taciturne qui vit au bord rude de la mer du Nord, à Ostende, toujours seul et pensif ;