

tambour joue le premier rôle parmi les instruments du Dahomey, et leur musique semble, d'après la description, confiner quelque peu à la cacophonie. L'expérience que nous en avons pu faire à Paris n'a pas été parfois sans confirmer la justesse de cette observation.

Pourtant, d'après la même relation, ces bruits tumultueux laissent parfois la place à des chants d'où peut se dégager une certaine impression d'art. Ainsi, poursuit le narrateur, après les combats simulés exécutés au milieu de cris et de chants sauvages par les guerriers et les amazones, une troupe de jeunes filles apparut, armées seulement d'arcs et de flèches : elles exécutèrent en chantant une nouvelle danse guerrière. « Rien de plus gracieux que les mouvements cadencés de ces jolies enfants guidées par un chant doux et monotone qui nous rappela les vieux airs bretons. Ce n'étaient plus les noires enfants du Dahomey ; c'étaient les belles filles de l'antique Grèce ou de la voluptueuse Asie : on devait danser ainsi aux fêtes de Diane ou à la cour des satrapes persans. » Nous verrons tout à l'heure si les mélodies dahoméennes que nous avons pu saisir au vol chantées par les modernes amazones méritent toute cette admiration.

Les observations du voyageur de 1856 sont, pour la plupart, reproduites et confirmées par les explorateurs ou missionnaires qui ont depuis ce temps visité le Dahomey. Certains les complètent. Dans une brochure plus récemment publiée, M. Bayol a décrit les « grandes coutumes », fêtes nationales qui ont lieu à Abomey en novembre et décembre. C'est d'abord la « fête des richesses », longue procession des femmes du roi, défilant dans la cour du palais royal, vêtues de leurs plus somptueux ornements, et chantant « des mélodies tristes comme toutes les mélodies africaines ». Puis « la fête des largesses », terminée par des sacrifices humains, au milieu des danses furieuses et échevelées, dans le tumulte desquelles on distingue par moments le chant de l'hymne national dahoméen :

« Dahomey, Dahomey, — tu es le maître de l'Univers. — Tes filles, plus courageuses — que les guerriers — ne reculent jamais devant l'ennemi. — Dahomey, tu es le maître de l'univers. »

La même brochure donne encore quelques paroles de chants d'amazones, toutes de caractère guerrier. Enfin deux livres anglais, *le Dahomey tel qu'il est*, de Skertchley, et *Une Mission à Galilé*, de Burton, fournissent quelques renseignements intéressants sur les mœurs musicales dahoméennes et donnent quelques essais plus ou moins parfaits de notations.

Avant de faire connaître cette musique d'après nos propres observations, examinons quels sont les principaux agents sonores qui servent pour l'exécuter. L'énumération contenue dans les descriptions ci-dessus, sans être absolument complète, est certainement exacte : nous avons retrouvé à peu près tous les instruments mentionnés soit entre les mains des indigènes à leurs diverses visites, soit au Musée d'ethnographie du Trocadéro, soit enfin à l'Exposition universelle, où le pavillon du Dahomey contenait, entre autres choses, une collection très complète d'instruments de musique, appartenant au comte d'Osmoy.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

## SEMAINE THÉÂTRALE

OPÉRA-COMIQUE. *Titania*, drame musical en trois actes, paroles de Louis Gallet et M. André Corneau, musique de M. Georges Hùe. (Première représentation le 20 janvier 1903.)

Il n'est pas que vous ne connaissiez les liens conjugaux qui unissaient la belle Titania au célèbre Obéron, le puissant roi des Elfes. Je pourrais faire montre d'une facile érudition en vous racontant les hauts faits de cet Obéron, être fantastique qu'on rencontre à l'origine dans les mythes de la théogonie germanique et qui devint fameux en France, dès le moyen âge, par le curieux poème de *Huon de Bordeaux*, l'une de nos plus remarquables chansons de geste, remarquable surtout par la verve et la gaité dont y fit preuve son auteur inconnu. Le voyage et les exploits de Huon de Bordeaux en Palestine, sa rencontre avec la belle Esclarmonde, qu'il ramena en France, ses aventures amoureuses avec

la tendre Rezia, protégées précisément par Obéron parce que de leur succès dépendait sa réconciliation avec Titania, tout cela est connu maintenant grâce à la publication que MM. Guessard et Anatole de Montaiglon ont faite en 1860 du poème original, et plus encore par l'excellente adaptation en prose moderne que M. Gaston Paris en a donnée tout récemment, en 1899.

Les poètes étrangers ne se firent pas prier pour transporter chez eux et traiter à leur guise la légende d'Obéron, devenue chez nous populaire par le récit de *Huon de Bordeaux*. En Angleterre, Chaucer le premier s'en empara. Puis ce fut Shakespeare, et l'on sait le parti qu'il sut tirer, dans *le Songe d'une nuit d'été*, des deux figures d'Obéron et de la séduisante Titania. Spencer ensuite peignit celle-ci dans son poème de *la Reine des Fées*. En dernier lieu ce fut Wieland, en Allemagne, qui, il y a déjà plus d'un siècle (1780), fit un chef-d'œuvre avec son *Obéron*, poème en douze chants divisés en strophes de huit vers. C'est de celui-ci qu'un certain Planché tira un livret d'opéra à l'usage de Weber, dont, par malheur, ce devait être le chant du cygne. Si ce livret est misérable, nul ne l'ignore. Il a suffi pourtant à inspirer à Weber une œuvre d'une incomparable beauté. Mais les défauts, je dirai les vices de cette pièce inepte, ont porté le plus grand dommage à cette œuvre, et par sa faute l'*Obéron* de Weber, justement et unanimement admiré par les artistes, n'a jamais pu saisir la foule et devenir foncièrement populaire.

N'y a-t-il donc pas possibilité de trouver dans ce sujet si lyrique les éléments d'un bon poème d'opéra, après que Shakespeare y a trouvé la source d'une fantaisie scénique si merveilleuse ? En tout cas, ce n'est pas le livret de la présente *Titania* qui peut répondre à cette question et la résoudre, car il n'en est guère de plus pauvre au point de vue de l'action, de l'intérêt et de l'émotion. Il y a du symbolisme encore là-dedans. Nous n'en finirons donc pas avec le symbolisme, cet éternel ennemi du sens et du sentiment scénique ? — Oyez.

Au premier acte nous nous trouvons en présence d'un paysan à l'âme de poète, Yann « le rimeur ». (Pourquoi diable ce nom breton ?) Yann épanche son âme dans des envolées lyriques qui semblent au-dessus de sa condition. Il rêve tout éveillé, il a des extases étranges et exprime son mépris pour la terre, désireux qu'il est de s'élaner vers les étoiles. La gentille Hermine, une paysanne comme lui, avec laquelle il a été élevé, vient le rejoindre et lui témoigne sa tendresse. Elle aime Yann, elle lui rappelle leurs jours d'enfance, et lui dit qu'ils pourraient être heureux ensemble. Mais lui, toujours plein de son rêve, ne veut rien entendre. « Je t'aime comme une sœur, lui dit-il, mais je ne puis, je ne veux pas aimer ; je n'aimerai jamais. » La pauvre s'éloigne toute dolente, et Yann, la nuit venue, s'étend pour dormir sur la mousse et sur les fougères, au pied du chêne des fées. Nous l'avons vu déjà quelque part, ce chêne-là ; il n'importe. Ici, je reproduis les indications du livret :

Bientôt la lune blanche et pure monte à travers les branches et les taillis, inondant la clairière de ses rayons. Un cor lointain se fait entendre. Des voix imprécises chantent autour de Yann, qui se dresse, surpris. Des hululements de hiboux se répondent sous les feuillées. Loin, très loin, une cloche tinte les douze coups de minuit. Les glands du chêne s'illuminent. A la clarté de la lune s'ajoute une lueur surnaturelle. Symphonie scénique. Mimique de Yann, extasié dans une attente fébrile de ce qui va venir. Titania surgit dans une éclatante lumière. A la vue de Titania, Yann pousse instinctivement un grand cri et recule devant elle. Puis il lui parle, cependant qu'elle le regarde, silencieuse, souriante, énigmatique.

C'est Titania, la beauté, la jeunesse, la poésie dans un corps de femme ou de déesse. Yann la reconnaît d'instinct. Elle lui rappelle les paroles qu'il a prononcées : « Rien des misères de la chair. L'idéale tendresse et l'éternelle ivresse ! » Elle veut l'aimer. Mais elle ne peut l'aimer sur terre, parce qu'elle deviendrait mortelle et perdrait sa beauté. Elle lui propose de l'emmener dans son royaume. « Donne-moi ta vie et ton âme. En échange, je te donnerai, moi, l'amour que rien ne change et l'incessante volupté. » Yann, qui n'a jamais entendu parler de l'histoire de Faust et qui ne se méfie pas, accepte sans sourciller. Et Titania, qui a un cheval à sa disposition, le prend en croupe derrière elle et l'emène *at home*.

Le second acte nous amène précisément au séjour enchanté d'Obéron, que nous voyons au milieu des génies et des fées, mollement et paresseusement étendu auprès de celles-ci, qui distraient sa flânerie en se livrant à des évolutions et à des danses. Obéron est à ce point fatigué de ne rien faire qu'il finit par s'endormir, et que tout le monde disparaît peu à peu pour ne pas troubler sa sieste. Survient son fils, le jeune Robin, qui a moins de respect pour son sommeil et qui n'hésite pas à le réveiller pour lui apprendre une mauvaise nouvelle. Obéron lui demande de quoi il s'agit, et son rejeton lui dit tout crûment qu'il va être de nouveau... vous m'entendez bien. En effet, il a appris que Titania, dont il paraît que c'est l'habitude, a enlevé un jeune mortel avec lequel elle se promet de faire ses frasques. Obéron, d'abord assez indifférent, finit par s'animer au récit de son fils. Dame ! on a beau être

dieu, ce n'est pas toujours agréable d'être... autre chose, et il se promet de châtier sinon Titania, du moins le pauvre diable dont elle a fait son complice et qui n'en peut mais. C'est pour y songer qu'il s'écarte avec Robin.

A peine sont-ils partis que nous voyons arriver Titania et Yann, qui n'ont pas eu besoin de relayer, comme les cochers de la Compagnie Générale. Ils se livrent à des épanchements énormes, et leur conversation est un peu montée... Titania l'interrompt tout à coup, parce qu'elle pressent l'approche d'Obéron. Alors elle endort Yann et le fait cacher sous un nuage. Obéron arrive en effet, et il entame avec sa femme un entretien qui est à peu près aussi réjouissant que celui de Wotan avec Fricka. Mais comme Titania se fiche un peu trop ouvertement des reproches de son céleste époux, celui-ci finit par prendre la mouche et par se fâcher tout rouge. Il lui ordonne de chasser son amant, elle lui répond que c'est comme s'il flûtait. Alors Obéron, exaspéré par l'inconvenance de cette réponse, lui déclare que c'est l'autre qui va en pâtir :

Qu'il se réveille seul dans la forêt glacée,  
Dans le trouble de sa pensée,  
En son désir inassouvi.  
Et qu'il n'ait vu tes bras s'ouvrir que pour te perdre  
Et désespérer à jamais!

Sur quoi Titania grince des dents, et le rideau tombe.

Le troisième acte nous montre en effet Yann toujours couché sous le chêne des Fées, comme au premier. Seulement le paysage, qui est resté le même, a néanmoins changé d'aspect. La neige, qui tombe à gros flocons, couvre toute la terre, aux branches des arbres pendent de longues stalactites, tout est morne et désolé... On voit Hermine, penchée sur le corps de Yann. « Est-il mort ? dit-elle. Dans la forêt glaciale, il est resté toute la nuit. » Yann s'éveille pourtant, en prononçant le nom de Titania. Il revient à lui. « Je n'aurai fait qu'un rêve ! » s'écrie-t-il, désolé. Il appelle la mort, ne pouvant atteindre son idéal. Hermine veut le consoler, lui offre encore son amour. « Si tu veux mourir, je mourrai aussi. » Lui, qui est obstiné, n'en veut pas démordre. Il a une dernière vision, il revoit Titania, qui recommence à lui dire des douceurs. Mais tout à coup arrive Obéron, qui n'a pas décoléré et qui déchaine les éléments. Yann pousse un grand cri et tombe mort. Et Hermine meurt avec lui. Et la pièce finit avec la chanson symbolique d'un vieux berger, qui traverse la scène en fredonnant :

..... Dormez amours ensevelis.  
Rien ne dure.....

\* \*

Telle est cette pièce, encore plus bizarre que nulle, et en tous cas peu compréhensible. Yann a-t-il rêvé ? On n'en sait rien, bien qu'il le dise lui-même. Car enfin, s'il a rêvé au second acte il est réveillé au troisième, et alors, que vient faire en ce dernier la nouvelle apparition d'Obéron en *Deus ex machina*, apparition qui nous fait rentrer en plein surnaturel ? Ce mélange étonnant de réel et de fantastique amène la perplexité dans l'âme du spectateur, qui ne comprend plus du tout. Quant au symbole (au diable les symboles !), c'est évidemment celui qui nous présente le poète mourant du désespoir de ne pouvoir atteindre et toucher l'idéal entrevu dans ses rêves. Ce n'est pas tout à fait nouveau, et ce n'est pas beaucoup plus humain. Et puis, on ne savait pas les paysans si poètes que ça ! D'action, d'intérêt, on a pu voir qu'il en existe peu dans ces trois actes sans substance et sans invention. Cela me serait égal, si la poésie n'était toute à la surface et si elle était réelle. Mais la poésie, elle n'existe pour nous que dans les souvenirs que nous ont laissés les figures d'Obéron et de Titania telles que nous les ont montrées Shakespeare et Wieland. Elle n'existe en aucune façon, malgré sa prose cadencée et imagée, dans le livret de la nouvelle *Titania*.

Je n'hésite pas à déclarer que la musique de M. Georges Hüe est incomparablement supérieure à la pièce qui lui a servi de prétexte. Si l'inspiration n'est pas abondante, si elle manque parfois d'originalité, elle n'est cependant pas toujours absente, et lorsque les idées s'offrent à lui, le compositeur sait en tirer parti avec élégance, avec grâce, et d'une façon souvent heureuse. On peut exprimer le regret qu'il s'obstine à suivre servilement la méthode wagnérienne, qu'il se refuse absolument à jamais esquisser la forme d'un morceau proprement dit, à rester toujours volontairement dans le vague et dans l'imprécis, qu'il ne veuille pas nous accorder la jouissance exquise de l'union de deux ou plusieurs voix. Mais il y a souvent du charme dans sa musique, il y a de la distinction, il y a surtout du style, qualités que nous n'avions guère rencontrées dans son premier ouvrage, *le Roi de Paris*, et que nous trouvons ici à un degré peu commun. La partition de *Titania* est inégale ; elle a des pages poétiques et inspirées, d'autres qui se montrent sèches et un peu rébarbatives. Il semble que le musicien craigne de se laisser aller

à son tempérament naturel, qu'il manque d'abandon, et cela parce que, comme je le disais, il s'emprisonne à tort dans le système wagnérien, si cruellement funeste à nos compositeurs. Mais lorsqu'il veut bien être lui, comme dans la jolie introduction chantée et dansée du premier acte, si franche, si bien rythmée et si bien venue, comme dans la symphonie charmante avec chœur invisible qui accompagne, au second, les évolutions de la nymphe Philida, il montre ce qu'il pourrait faire avec un peu plus de laisser-aller, en se confiant davantage à sa personnalité.

Je viens de signaler deux pages excellentes. On pourrait citer quelques autres épisodes : par exemple la scène de Yann au premier acte, empreinte d'un bon sentiment poétique ; celle du sommeil, ou le chœur lointain est d'un effet agréable, sinon très nouveau, et quelques passages du duo de Titania et d'Obéron, en en exceptant, par exemple, le coquin de monologue de ce dernier, qui est d'une digestion cruelle ! Par contre, d'autres scènes me paraissent manquées, telles que celle de Yann et Hermine au premier acte, qui est de contours vraiment trop vagues et indéterminés, et aussi celle de Robin et d'Obéron, où l'auteur a manqué de nerf, de franchise et de sentiment scénique.

Il n'empêche que l'œuvre, pour inégale qu'elle soit, reste intéressante, et que l'artiste qui a écrit la partition de *Titania* n'est pas un artiste ordinaire. Et puis, je n'ai pas encore parlé de l'orchestre, qui est extrêmement remarquable, d'une plénitude, d'une variété, d'une richesse et d'une couleur qu'on ne saurait trop louer. Il faut l'étudier surtout dans l'introduction du premier acte, dans la scène des danses, au second, dans le très intéressant prélude du troisième et dans la scène entre Yann et Hermine qui ouvre ce même acte. On peut dire du musicien qui écrit un tel orchestre qu'il est maître de sa plume, et qu'il sait ce qu'il veut et ce qu'il fait.

L'interprétation de *Titania* est généralement bonne. M<sup>me</sup> Jeanne Raunay, à qui l'on souhaiterait peut-être un peu plus de mouvement, prête sa rare beauté au rôle de Titania, qu'elle chante avec le goût et le style qu'on lui connaît. M. Maréchal fait preuve d'un véritable talent dans celui de Yann, que sa situation singulière rend assez difficile à représenter. M. Allard, qui est toujours en progrès, personnifie heureusement Obéron, où il déploie ses solides qualités de chanteur. M<sup>me</sup> Marguerite Carré, dont le rôle est en assez mauvaise posture, fait une Hermine touchante, qui mérite mieux que les dédains de cet étrange Yann, et M. Delvoye est excellent dans le personnage épisodique du vieux berger Mathias. Sans oublier M<sup>lle</sup> Chasles dont les évolutions sont exquises sous le transparent costume de la nymphe Philida, et M<sup>lle</sup> de Craponne, avenante et spirituelle, comme toujours, sous le travesti du gentil Robin. Quant à l'orchestre, dont la tâche, on peut le dire, est singulièrement ardue, on ne peut que lui adresser les éloges les plus complets, ainsi qu'à son chef, M. Luigini.

La mise en scène de *Titania* est loin d'être compliquée, et pourtant M. Albert Carré a trouvé encore le moyen d'y placer un chef-d'œuvre. Je veux parler du décor du second acte, représentant le royaume d'Obéron, qui est d'un aspect absolument nouveau. Il est d'une extrême simplicité, ce décor, car il n'offre à la vue que des nuages, mais son effet est merveilleux. D'abord, le manteau d'arlequin prend la forme d'un immense cercle qui encadre entièrement la scène, de sorte que celle-ci, de carrée qu'elle est d'ordinaire devient ronde, ce qui donne au tableau une perspective inhabituelle et toute particulière. Et l'originalité est complétée par le fait que la scène est divisée dans le sens de sa hauteur, en plans superposés, de telle façon que l'action se produit non plus sur son plancher et de façon égale, mais sur ces divers plans et au milieu de cette hauteur même. Je le répète, l'effet est délicieux, d'autant plus que l'éclairage est aménagé, réglé et combiné comme on sait le faire à l'Opéra-Comique. Au reste, les trois décors de *Titania*, dus tous les trois à M. Jusseume, sont des modèles du genre.

ARTHUR POUGIN.

\* \*

CLUNY. *Ma bonne cousine*, comédie en 3 actes, de M. P.-L. Flers. — ATHÉNÉE. *Pour être aimée*, comédie fantaisiste en 3 actes, de MM. L. Xanrof et Michel Carré. — LES ESCHOLIERS (Nouveau-Théâtre). *Il était une fois*, conte en vers, de M. Claude Roland, musique de M<sup>lle</sup> Jeanne Vieu ; *La Frousse*, comédie en un acte, de M. Schnitzler ; *la Duchesse Puliphar*, fantaisie romantique en 2 actes, en vers, de M. Louis Artus, musique de M. H. Bemberg.

M. P.-L. Flers, un de nos fantaisistes les plus infatigablement féconds — consultez les affiches des music-hall — a, sans doute, voulu prouver, en s'installant sur le plateau d'un vrai théâtre, qu'il était tout autant que quiconque homme à triturer une comédie légère aussi adroitement qu'il trousse une revue ou règle la manœuvre de petites femmes court vêtues. Mais en portant sa *Bonne Cousine* à Cluny, il n'a point réfléchi que les habitués de l'endroit sont, avant tout, grands