

dont nous ferons notre profit. Nous allons courageusement au-devant de cette nouvelle phase de notre existence. Mon mari sait ne pouvoir compter sur personne ; la main puissante qui le soutient peut se retirer. Il ne se dissimule pas les difficultés de sa position et s'attend à être rappelé de Suisse lorsque les dangers de la guerre et d'autres circonstances fâcheuses ne s'attacheront plus à ce poste. Peut-être voit-il trop en noir. Si nos armées sont victorieuses, notre situation sera tolérable ; si, au contraire, elles subissent des revers et si l'ennemi s'installe en Suisse, nous devons rentrer en France et l'obscurité sera notre lot. Puisse-t-elle nous ramener près de vous ; je l'en bénirai.

Tel est le résumé des derniers mois ; écrit au courant de la plume, il est destiné à l'œil d'une mère et ne peut intéresser qu'un cœur de mère.

M<sup>me</sup> REINHARD.

## GIUSEPPE VERDI

Grand musicien ? Je n'oserais l'affirmer. Grand dramaturge ? Sans contredit. Grand homme ? Certes, si la grandeur, c'est le génie sans cesse à la recherche du mieux... Aussi bien, laissons de côté ces définitions, toujours un peu arbitraires et souvent puérides. Avec Giuseppe Verdi disparaît le plus célèbre, le plus populaire des musiciens contemporains, et, sans aucun doute, le plus digne de respect par son caractère et sa conscience d'artiste. Il fut « original » à son heure. Son influence a été considérable sur ses compatriotes. Je voudrais tenter d'indiquer sommairement ici ce que fut son originalité et comment s'exerça son influence.

Verdi donne son premier ouvrage en 1839 (*Oberto, Conte di Bonifazio*). Si, depuis dix ans, Rossini a cessé d'écrire, si Bellini vient de mourir, Donizetti est dans tout l'éclat de sa jeune gloire ; quatre années n'ont pas calmé l'enthousiasme excité par *Lucie, la Favorite* et *la Fille du régiment* ne seront données que l'année suivante. Les trois maîtres se partagent, ou se disputent les théâtres musicaux, si nombreux alors en Italie. Que peut faire un nouveau venu ? Imiter ses illustres devanciers. C'est, — probablement, — ce que fit Verdi.

On ne peut parler ici que par hypothèse. Personne, je pense, ne connaît les premières partitions de Verdi ; et personne n'aurait aujourd'hui le courage de les lire. Pour ma part, j'avoue une ignorance que je n'ai point le désir de diminuer. Un hasard m'a mis entre les mains, naguère, *Ernani* et *Attila*. C'en est assez ! D'*Attila*, je me rappelle un trio banal de forme, mais d'un effet vocal assez réussi. D'*Ernani*,

un air, presque incroyable, de doña Sol, et un finale bruyant, brutal, et ne manquant pas d'une certaine puissance. Encore, six ou sept ans séparent-ils ces ouvrages d'*Oberto* ; et les listes données ces jours-ci montrent que ces années ont été bien employées par Verdi, — au moins pour la quantité.

Au surplus, n'attachons pas à ces œuvres de début plus d'importance qu'il ne convient. Si peu caractérisées qu'elles soient encore, — et précisément parce qu'elles sont ainsi, — ce serait un jeu, facile et assez vain, de trouver, dans le Verdi de jadis, l'origine du Verdi que les générations suivantes ne se sont pas lassées d'applaudir. Considérons seulement le Verdi de quarante ans, le Verdi de *Rigoletto*, du *Trovatore* et de *la Traviata*.

\*  
\* \*

Deux choses, d'abord, le distinguent de ses devanciers : son invention mélodique, assez faible : son instinct dramatique, ou théâtral.

Comparez telle phrase de Bellini, de Rossini, de Donizetti même, à n'importe quelle romance de Verdi. Chez les premiers, c'est une fluidité, une grâce, une manière de poser la phrase, une pureté de ligne, une souplesse insinuante, une aisance mélodique qui n'existent pas chez le second. Jamais Verdi, dans ses meilleurs ouvrages, n'a trouvé une mélodie comparable à « Casta diva » de *Norma*, à la romance de Fernand dans *la Favorite*, à l'arioso de Guillaume, dans *Guillaume Tell*. Même dans *la Traviata*, le plus mélodique peut-être de ses ouvrages, la phrase est courte, incertaine, gauchement conduite, sans développements, et d'une conclusion quelconque ; aussitôt après les premières notes, les notes constitutives de la mélodie, le musicien se répète, s'embarrasse : il songe à la bienheureuse reprise, qui lui permettra de revenir aux mesures initiales, et, en attendant, il hésite, il traîne et il se hâte ; le « remplissage », chez lui, est particulièrement pénible. Au point de vue de la « musique absolue », ses romances et ses airs sont au-dessous de ce que les Italiens de cette époque ont jamais écrit. Leurs romances, souvent plates, étaient jolies ; celles de Verdi, également plates, sont rarement jolies. (Rappelez-vous l'air de Gilda, dans *Rigoletto*.) Et, s'il arrive qu'une mélodie complète, spontanée, jaillisse de sa plume, elle est alors d'une vulgarité presque déconcertante. C'est le brindisi de *la Traviata*, ou l'air du père ; c'est l'air avec chœurs du premier acte du *Trovatore*... La liste en serait trop longue ! Et, de cette vulgarité, Verdi n'a presque jamais pu se défaire, même dans ce qu'on a appelé sa seconde manière. Dans *Aida*, dans *Otello*, des phrases surgissent tout d'un coup, qui vous stupéfient. Dans *Otello*, songez à l'air des drapeaux !...

Cela, c'est le Verdi musical (jusqu'à *Aïda*) ; et je n'ai certes pas qualifié trop sévèrement certaines de ses mélodies. Mais il est un autre Verdi, infiniment supérieur, et infiniment plus intéressant : le Verdi dramatique. En tant que musicien, il serait resté fort au-dessous de ses devanciers. Il leur est supérieur, et de beaucoup, au point de vue dramatique. Ou, pour parler plus exactement, il a porté son principal effort vers la partie dramatique, volontairement négligée par eux.

Cet effort a-t-il été raisonné, et Verdi, ayant compris ce qui manquait à ses maîtres, s'est-il résolu un beau matin à y suppléer, pour sa part ? Il est probable qu'il a simplement obéi à son instinct, à sa nature. Vigoureux, violent et brutal, il a été tout naturellement porté vers les scènes dramatiques, d'autant plus que le lyrisme du *bel canto* lui était à peu près interdit. Quoi qu'il en soit, il a compris et traduit le drame comme personne ne l'avait fait avant lui, avec une véhémence, parfois une puissance, qui lui donnent sa vraie originalité. Inconsciente ou volontaire, cette recherche de l'expression dramatique est visible chez lui de bonne heure. Parmi le fatras des formes conventionnelles, romances ou morceaux d'ensemble, tout à coup une scène éclate tumultueuse et frappante, où la musique faiblit parfois, mais où se manifeste une rare intensité dramatique. Et il arrive même que le sentiment dramatique élève avec soi le musicien. Les pages les plus admirables de Verdi sont celles où il semble n'avoir pas pensé à la musique... Ou, plutôt, la force de l'expression dramatique est telle chez lui, qu'on la subit sans songer aux moyens employés pour l'obtenir. Il a quelque chose de spontané, de fruste, de puissant, à quoi l'auditeur ne saurait résister. La phrase s'élève, sans préparation, — j'oserais presque dire : sans vergogne ; — elle monte, s'épanouit, vibre, tempête ; elle nous emporte avec elle, et nous laisse haletants, bousculés par la violence des chocs dont elle nous accable. Voyez la scène connue sous le nom de « Miserere », dans le *Trovatore* ; voyez surtout le fameux quatuor de *Rigoletto*, dont cinquante ans d'écroulements » n'ont pu atténuer l'effet... Il n'a pas d'analogue, je crois, dans le théâtre musical. A partir de la phrase du duc (*Bella figlia...*), il est venu d'un seul jet, si « un », si complet, qu'on n'en pourrait rien changer ; les galanteries élégantes du duc, la coquetterie joviale et rude de Maddalena, les cris de désespoir de Gilda... tout est exprimé, tout est rendu avec vérité, avec force ; chaque « épisode » arrive et apparaît à son moment, les reprises mêmes semblent un nouvel élément du drame, et le « morceau » aboutit à l'explosion finale, sans un arrêt, sans une redite, sans un oubli, sans une faiblesse... Mozart seul, peut-être, est arrivé à cette unité et à cette

plénitude ; encore est-ce arrivé à force de talent, de métier si l'on peut dire (et cela ne signifie pas à force de peine et de travail). Il y est arrivé, au moins, par des moyens exclusivement musicaux, par la perfection de l'écriture ; et l'on peut, à peu près, comprendre comment il a fait. Dans *Rigoletto*, on ne peut. La phrase du duc est d'un développement rudimentaire et d'une inspiration assez ordinaire ; les répliques de Maddalena sont, musicalement, insignifiantes : les cris de Gilda sont à peine de la musique... Lisez le quatuor : vous serez frappé par la médiocrité des moyens musicaux. Entendez-le : vous serez pris, et vous oublierez tout le reste... Faites toutes les réserves qu'il vous plaira, — et qu'il faut faire, — vous n'en serez pas moins saisi par la violence, mais aussi par la justesse, de l'expression dramatique. C'est un coup de génie, si l'on peut dire ; jamais, ou presque, Verdi n'en retrouvera l'équivalent.

Il trouvera autre chose. Déjà, dans le dernier acte de la *Traviata*, il avait tenté de donner au dialogue plus de liberté et d'expression. *La Traviata* est de 1853, *Don Carlos*, de 1867 ; — *Aïda* est de 1872... Il n'est rien de plus admirable, de plus émouvant ni de plus digne de respect que l'effort tenté par Verdi, en pleine gloire, alors qu'il approchait de la cinquantaine, et qu'il n'avait qu'à « continuer » pour s'assurer une vieillesse chargée d'honneurs. Quel artiste en eût été capable ? Verdi comprit ce que ses admirateurs ne comprenaient pas encore : que ses ouvrages passés, si populaires et si célèbres qu'ils pussent être, étaient insuffisamment musicaux. Dramatiques, ils l'étaient, puissamment. Mais un drame nouveau apparaissait, drame vraiment musical, puisque la musique en était l'élément essentiel et indispensable. Verdi avait entendu, étudié *Tannhäuser* et *Lohengrin*. Il ne dédaigna pas ces œuvres parce qu'elles ne ressemblaient pas aux siennes, et il ne chercha pas à prouver qu'elles ne valaient rien. Il s'avoua qu'elles étaient meilleures, plus musicales, et il se remit au travail.

Dès lors, si ce n'est pas tout à fait un autre Verdi, c'est un Verdi profondément transformé. Aux « coups de gueule » de jadis (c'est l'expression italienne) succèdent des phrases plus expressives à la fois et plus musicales ; les mélodies, par cela même, prennent plus d'accent ; des harmonies plus variées les soutiennent ; l'orchestre s'incorpore au drame, modestement dans *Aïda*, davantage dans *Otello*, très intimement dans *Falstaff*. Enfin voici de la musique !... Jamais, jusqu'à ce moment, Verdi n'en avait écrit de pareille. Considérez, par exemple, la phrase d'Amonasro au second acte d'*Aïda* ; elle est belle parce qu'elle exprime avec force un sentiment ; mais elle est belle aussi d'une beauté musicale, belle par la pureté de sa forme, par la richesse de ses harmo-

nies. Les grands fracas ont presque disparu ; ils n'apparaissent plus que dans des défilés ou dans des ensembles ; si la forme traditionnelle ne s'est pas encore modifiée, si les morceaux ont conservé leurs coupes de naguère, au moins sont-ils reliés entre eux musicalement. Il y a des romances et des cavatines, mais dont l'emploi (là où elles sont placées) n'a rien de choquant. L'élément dramatique est devenu plus musical. La mélodie, disais-je, est plus soignée. Il y a même un effort, très léger encore, pour la rendre « personnelle ». Comparez Amonasro à Attila !... Chez Radamès, c'est quelque jeunesse chevaleresque, chez Amneris quelque chose de farouche et de royal, chez Aïda une tristesse énergique et fière. Si cet effort n'est encore qu'indiqué, un autre est très visible : l'effort vers le pittoresque. Verdi s'attache à créer musicalement l'atmosphère où agissent ses personnages. L'invocation à Phtâ est suffisamment « égyptienne » ; et vous vous rappelez quelle poésie de la nature est répandue dans le début du troisième acte, et ces quelques notes de hautbois qui donnent au paysage un singulier caractère d'immensité et de mystère.

Dans *Otello*, même recherche et même effort. Ici ce n'est plus la nature que Verdi tente d'exprimer, mais des caractères. Iago, malheureusement, n'est pas très bien venu ; était-il possible, au reste, de rendre autrement que par des mots l'hypocrisie et la profondeur scélérate du personnage ? Son *Credo*, assez malencontreusement ajouté au texte de Shakespeare, le transforme un peu trop en traître de mélodrame. En revanche, combien Desdemone est tendre et touchante ! Et quelle violence, quelles luttes intérieures, quels brusques sursauts chez Otello ! — Et l'on sait quelle jeunesse, quelle éblouissante verve musicale et orchestrale on trouve dans *Falstaff*, véritable prodige d'entrain, d'esprit, de gaieté et de finesse...

D'où vient donc que de ces trois ouvrages, infiniment supérieurs aux précédents, pas un n'ait pu s'imposer à l'admiration du public, sauf *Aïda*, dont la popularité, toutefois, n'approche pas de celle de *Rigoletto* ou de *la Traviata* ? Il serait trop facile et assez niais de répondre que c'est leur supériorité même qui les rend inaccessibles aux spectateurs. Ceux-ci ont admiré et admirent des œuvres autrement inaccessibles qu'*Otello*. La raison est autre.

L'admirable effort de Verdi a eu deux résultats. Il lui a permis d'écrire des pages qu'il n'aurait jamais écrites. Mais il l'a privé, en échange, de cette spontanéité véhémement et fruste dont l'action était toute-puissante. Je ne prétends pas rechercher ici si cette « opération » se solde par un bénéfice ou par une perte. Le public, lui, n'y semble pas avoir vu un bénéfice. Musicalement, cette opinion ne saurait se

soutenir. On relira longtemps *Aïda* peut-être, et presque sûrement *Otello* et *Falstaff* ; personne, je pense, n'aura même l'idée de relire le *Trovatore* et la *Traviata*. Mais les ouvrages dramatiques sont faits pour être vus « aux chandelles », comme disait le bon Sarcey. La principale qualité que le public exige d'une pièce de théâtre, c'est l'unité. Et elle manque assez fortement aux derniers ouvrages de Verdi. Les études qu'il a refaites, le soin qu'il a apporté à son écriture musicale ont affiné mais n'ont point changé sa nature. Il est resté robuste, brutal, et même vulgaire, en dépit de sa volonté.

Après une phrase admirable de forme et d'expression (cela est surtout sensible dans *Otello*, dont la matière musicale est plus nourrie que celle d'*Aïda* et moins morcelée que celle de *Falstaff*), c'est tout d'un coup un éclat de brutalité, une « rengaine » d'une banalité surprenante. Ni l'un ni l'autre ne nous choqueraient, ou plutôt nous nous y résignerions, ailleurs. Mais si Verdi a pu faire mieux, pourquoi fait-il cela ? Et si c'est cela qui est sa nature, pourquoi a-t-il tenté de la violenter ?... Aussi bien faut-il dire la vraie raison. C'est que la « musicalité » d'*Aïda*, d'*Otello* et de *Falstaff* n'est tout de même pas une musicalité de premier ordre. Supérieure, je crois, à celle de Meyerbeer, elle reste inférieure à celle de Wagner, qui est tout musique, et même, — j'ose le dire ! — à celle de Gounod. Il y a plus de substance musicale dans le second acte de *Roméo* que dans *Otello* tout entier. Et à cela le public ne se trompe guère. C'est une chose remarquable que cette survivance des œuvres de Gounod dans un répertoire envahi par Wagner. L'attrait du spectacle, si puissant dans les œuvres de Meyerbeer, n'y existe pas. On ne saurait imaginer rien de plus opposé aux modes actuelles que *Faust* et que *Roméo*. Et le public s'y presse, cependant qu'il refuse d'entendre le *Prophète* ou *Robert*, et qu'il attend M. Tamagno pour écouter *Otello*. C'est que « si la musique est femme », elle l'est par ceci aussi, que partout où elle paraît, elle prend aussitôt la première place. (L'erreur, peut-être, des wagnériens orthodoxes est d'avoir donné au poème une importance excessive.) La raison de la popularité des premiers opéras de Verdi, c'est que la force des situations, la violence avec laquelle elles y sont traitées, et aussi des éclairs de génie, parviennent à masquer la pauvreté générale de la musique ; comme on dit, « on n'a pas le temps de se reconnaître. » La cause de l'échec (très relatif) des derniers ouvrages de Verdi, c'est que la brutalité atténuée de la « manière » y laisse apparaître les faiblesses ou les contradictions du style musical ; supérieur, infiniment supérieur à ce qu'il était jadis, ce style n'en est pas moins imparfait, incomplet, parfois un peu incohérent. Plus d'unité ; pas assez de

musique... J'ai peur que cette conclusion paraisse un peu sévère. Je ne crois pas qu'elle soit tout à fait injuste.

Je remets à la semaine prochaine ce qui me reste à dire de l'influence exercée par Verdi.

JACQUES DU TILLET.

## LE « MAITRE DU FEU »

On a déjà beaucoup parlé du *Feu*, quand le roman a paru en Italie, et quand la *Revue de Paris* l'a publié dans la magistrale traduction de M. Hérelle. Mais ç'a été presque toujours à côté. On en a surtout pris texte pour blâmer M. d'Annunzio d'avoir conté en ce livre, sous des pseudonymes trop transparents, ses amours avec une illustre tragédienne. On se rappelle l'article courtois que, dans le *Figaro*, fit paraître à ce sujet M. Marcel Prévost, et la réponse fougueuse du poète italien. Mais malgré toutes ces polémiques, il a été encore peu question du livre *littérairement*. C'est qu'à la critique d'autrefois, de plus en plus, se substitue la chronique. A de rares exceptions près on épilogue, on ne juge plus. C'est un grand mal pour les lettres. — Il est donc peut-être temps encore d'analyser le roman, qui vient de paraître en volume, et d'étudier en elle-même cette œuvre imparfaite et monotone, trop abondante et trop anxieuse, surchargée comme un manteau barbare, et pourtant pleine de beautés incomparables.

On connaît le sujet du *Feu*. Un poète italien, qui rêve de fonder à Rome, sur la colline sacrée du Janicule, une sorte de Bayreuth latin, est l'amant d'une tragédienne célèbre. Belle encore, ardente et délicate, cette femme n'est plus jeune. La jeunesse d'une cantatrice qui est l'amie de sa maîtresse attire malgré lui le poète. Il croit, de plus, avoir trouvé en elle l'interprète musicale rêvée pour son œuvre. Peu à peu la Foscarina (c'est le nom de la tragédienne) sent son amant se détacher d'elle. Elle en souffre atrocement, se plaint, se reprend, n'essaie même plus d'éviter l'inévitable, et, pour laisser le champ libre à la destinée du poète-musicien, se résigne à partir, à s'en aller jouer là-bas, par-delà les mers, chez les Barbares; à mettre entre elle et lui l'immensité de l'Océan. Elle sacrifie son amour à la gloire de l'amant, qui accepte le sacrifice.

Tel est, rapidement résumé, le sujet du livre. Ce résumé n'en donne qu'une vague idée; il n'en fait soupçonner ni les qualités ni les défauts. Le livre s'étend en dissertations et s'amplifie en paysages; en même temps le *fait divers* y disparaît ou prend une valeur générale. Le roman d'analyse que semble impliquer

la donnée se développe plutôt en une sorte de vaste poème.

Pourquoi ce roman — ou ce poème — s'appelle-t-il le *Feu*? J'avoue n'en avoir pas tout à fait pénétré la raison. Je sens bien que ce titre embrasé convient à ce livre de passion et d'ambition, qui fait aux yeux une impression de rouge et or, qui éblouit et dessèche aussi, comme le feu. Je vois bien, d'épisode en épisode, le feu circuler dans le roman comme un *leit-motiv* dans un drame de Wagner, depuis l'éblouissante fête de nuit à Venise, après laquelle la Foscarina se donne à Stelio, jusqu'à la visite aux verreries de Murano, où les deux amants voient tirer du four par le maître verrier Seguso un vase admirable de forme et de couleur, que la Foscarina emporte nu dans sa main dégantée, tout droit, comme une fleur, et qui s'y brise. D'autre part, le poète est maintes fois, au cours du livre, appelé le « Maître du Feu »; et M. d'Annunzio ayant épigraphié son roman d'un fragment de Dante: «... *fa come natura face in foco* », je devine que dans l'esprit de l'auteur, cette phrase s'adresse à son héros (dont le nom même, Stelio Effrena, doit signifier l'âme ardente et dévoratrice), et l'exhorte à faire comme fait la nature dans le feu, à brûler tout ce qui l'entoure pour nourrir sa flamme. Mais, malgré tout, le rapport du titre au livre ne m'apparaît pas nettement.

Au reste il n'importe, si le livre vaut par lui-même. Comme on a pu le voir d'après une courte analyse, il est exactement l'histoire de la lente rupture des deux amants, et l'exposé des rêves d'art de Stelio Effrena.

Ces deux thèmes se mélangent, se pénètrent sans cesse; et, puisque *Feu* il y a, ces deux sujets sont comme deux flammes qui, dans un foyer, se divisent et se fondent continuellement.

C'est le roman de l'Amour et de la Gloire.

A vrai dire, ce qui a trait à la Gloire n'est pas ce que j'en aime le mieux. D'abord, le rêve de Stelio Effrena, d'être un Wagner italien, c'est-à-dire un grand musicien en même temps qu'un grand dramaturge, ce rêve ne m'intéresse pas parce qu'il me semble absurde. Stelio Effrena n'est qu'un autre nom de Gabriel d'Annunzio, et ce, de l'aveu du romancier lui-même, qui attribue à Effrena non seulement ses amours, mais ses œuvres: c'est ainsi qu'Effrena parle de la *Victoire de l'Homme* comme d'une œuvre à laquelle il travaille, et que cette œuvre est également annoncée comme *en préparation*, à la première page de ce volume, parmi les œuvres de M. d'Annunzio.

L'identité du héros et de l'auteur du livre ne fait donc pas de doute, et il est impossible de ne pas y penser sans cesse en le lisant. Or tout le talent litté-