

A PROPOS DE

## "FORFAITURE"

.....

Chanter, au théâtre, au lieu de parler, est certainement la plus grande des conventions et des invraisemblances. La recherche du réalisme dans une œuvre lyrique a donc pour principal résultat de rendre ridicule et presque insupportable cette convention, qui est au contraire une source si puissante d'émotion et de beauté dans les ouvrages où ni le poème ni la mise en scène ne visent à la reconstitution quasi photographique de la réalité. Déjà, dans les théâtres de comédie et de drame, plus l'auteur et le metteur en scène ont le souci de la vérité extérieure, plus choquants paraissent leurs inévitables artifices. Il suffit d'un rien pour qu'un trompe l'œil soit ridicule et que l'imitation servile de la vie matérielle détonne... A plus forte raison le « vérisme » est-il impossible dans le théâtre lyrique, puisqu'indépendamment de cette question capitale du *chant*, toute adaptation musicale d'un texte est une transposition : mieux, une transformation.

L'idée de mettre en musique des personnages contemporains, débitant des propos pragmatiques, n'a rien de neuf. Les livrets des anciens opéras-comiques en offrent d'innombrables exemples. — On peut, certes, écrire de la musique sur n'importe quoi : un contrat notarié, une note de blanchisseuse, un discours de Lloyd George : mais pour que cela fasse un morceau qui se tienne il faut que le librettiste arrange, coupe, rythme de tels textes en vue de la musique et que le musicien ne les traite pas à la façon de *Tristan* et du *Crépuscule des Dieux*.

Je verrais très bien, dans *Forfaiture*, le mari d'Edith lui remettant un chèque en blanc pour lui prouver son amour et sa confiance, en lui chantant une romance en plusieurs couplets.

Et, sans plaisanterie, ce serait infiniment moins ridicule, — car il y aurait là un parti pris de conventionnalisme répondant à une esthétique caractérisée et discutable — que de chercher à parler de ces choses avec le naturel de la vie courante, dans une atmosphère de « drame lyrique », avec des dessous symphoniques... C'est l'alliance des procédés en usage depuis Wagner avec un drame tout extérieur et un dialogue réaliste qui fait sourire, ou plutôt qui crée une pénible impression de « fausseté ». De grands artistes ont parfois commis ces mêmes erreurs. La représentation de *Forfaiture* n'aura pas été inutile si elle constitue la « preuve par l'absurde » de la fausseté d'un système qui pourrait encore tenter de jeunes musiciens.

Et les *Maîtres Chanteurs* ? m'objectera-t-on.

Mais si la trame harmonique et symphonique qui enveloppe ici les personnages ne s'accorde pas toujours avec la familiarité de leurs propos, c'est que Wagner n'a pas eu pour but de nous intéresser à l'amour d'une jeune

bourgeoise pour un jeune chevalier, à celui de sa nourrice pour un apprenti, ni à la déception sentimentale d'un vieux cordonnier, ni aux ridicules d'un faux poète (1). Derrière cette comédie apparente, il a voulu montrer le drame tout spirituel qui se joue entre la recherche spontanée de la beauté, de l'amour, du bonheur, et les règles établies par la société ou par les limites de notre condition humaine. Disproportionnés avec la comédie à demi-réaliste qui se déroule à nos yeux, les moyens musicaux employés par Wagner sont la juste expression de sa conception d'une vie supérieure à laquelle dépendent, à laquelle aspirent ses personnages ; pauvres fantoches — comme nous tous, hélas ! si on nous regarde sans prolongement dans l'invisible — qui retirent de leur participation à un drame qui les dépasse leur intérêt et leur beauté.

Et *Louise* ? dira-t-on encore.

Mais le poème de *Louise* est autre chose aussi qu'une anecdote ! Et c'est la vision spéciale que l'auteur a de *Paris*, c'est la lutte entre les idées, les sentiments, les instincts qui préoccupent M. Charpentier lui-même et qui prennent parfois dans son drame une allure symbolique, que l'orchestre a pour mission de traduire. Vériste, cette œuvre ? pas le moins du monde. Comme « *Ju'ien* », comme la « *Vie du poète* », c'est l'expression romantique d'un état d'âme, d'une vision toute subjective des choses. Tandis qu'on prétendrait difficilement que le scénario de « *Forfaiture* » est autre chose qu'un fait-divers ! Si donc on avait la bizarre idée d'y ajouter de la musique, un seul parti était à prendre. Puisque, d'une part, ni la musique symphonique ni le chant ne sauraient être véristes et que, d'autre part, nulle atmosphère psychique, philosophique, métaphysique n'entourait les personnages et ne pouvait légitimer les moyens propres au drame lyrique, il fallait faire un « opéra » selon l'ancienne formule, rajeunie par Massenet et Puccini.

\*\*

Nos pères pensaient avec quelque bon sens : 1° que le théâtre musical est forcément conventionnel ; 2° que, dès lors qu'on a recours à la musique, il faut admettre ses exigences, et qu'elle ne saurait exister sans mélodie et sans forme nette, c'est-à-dire sans « morceaux » ; 3° que les chanteurs sont faits pour chanter et que, s'ils chantent, ils doivent être entendus et non noyés dans la masse instrumentale. Ils établissaient une ligne de démarcation très nette, dans tout libretto, entre ce qui pouvait convenir au chant, à la musique sous une forme quelconque, et ce qui devait être parlé ou traité en rapides récits. Et j'imagine que si l'on eût imposé le sujet de *Forfaiture* à Mozart, à Auber, à Meyerbeer, à Verdi, à Bizet, ils l'eussent habilement découpé en airs, duos, ensembles. La vente de charité du 1<sup>er</sup> acte nous en valait des chœurs, des couplets de bouquetières : la rencontre d'Edith et de Tori un madrigal à

(1) Encore moins aux questions de raccourci et d'essayage de chaussures dont les personnages parlent tant, mais en pensant à autre chose.

deux voix. Les commissaires auraient confié aux dames vendeuses que la recette n'était pas brillante et celles-ci leur ayant suggéré un habile stratagème, il en serait résulté un pimpant quintette :

Il est toujours bon, sur ma foi,  
D'avoir les femmes avec soi.

La réception dans la villa de Tori aurait donné lieu à un aimable sextuor où les visiteuses auraient exprimé leur amusement émerveillé par de gracieuses vocalises : puis nous aurions eu une danse de servantes japonaises. L'angoisse d'Edith se serait exprimée au 3<sup>e</sup> acte par un grand air : « Il m'a dit : à demain ! Et j'ai crié : jamais ! » — Au 4<sup>e</sup> acte nous aurions entendu un arioso passionnato de Tori et un vibrant lamento de Mistress Hardy. Enfin le dernier tableau eût été plein de grands morceaux d'ensemble grâce à la foule présente au jugement. — L'ouvrage aurait semblé plus ou moins réussi selon l'inspiration plus ou moins heureuse du compositeur. Et, mis à part un épisode pénible et par trop « grand guignol », le libretto n'aurait pas paru pire que tant d'autres, que la musique fit « avaler »....

Je crois bien que MM. Millet, de Lorde et Erlanger ont été hypnotisés par la réussite de *La Tosca*. Mais leur erreur foncière fut de ne pas voir que le succès des ouvrages de Puccini ne tient pas du tout à leur soi-disant caractère vériste (d'où a pu venir un jugement si absurde ?) mais au contraire à ce qu'ils sont construits comme les anciens opéras, en vue des *morceaux de chant*. Ce n'est pas l'intrigue de Sardou, ni l'habileté scénique du musicien qui ont rendu *La Tosca* populaire dans le monde entier, mais la « prière » de « la chanteuse » et le lamento du « ténor », bissés par tous les publics, et vulgarisés par le gramophone et les orchestres de tea-room. Irait-on voir Mme Butterfly se faire hara-kiri, si elle ne chantait : « Sur la mer calmée » ? On ne peut le nier : le succès d'un ouvrage lyrique a toujours été dû à la musique : et par musique, au théâtre, le public — qui n'a peut-être pas tort ! — entend la *mélodie vocale*. (Wagner ne fait pas exception à la règle.)

Enfin ce qui manque totalement à *Forfaiture*, et ce qui domine toute l'œuvre de Puccini, c'est l'expression ardente de l'amour. Amour, certes, dépourvu de mysticisme, de délicatesse et de distinction : mais non de tendresse et de bonté.

Ce qui nous fait supporter les brutalités de l'action, au deuxième acte de *La Tosca*, (alors que le quatrième acte de *Forfaiture* nous choque) c'est sans nul doute l'amour sincère de la comédienne pour Mario. La musique nous le révèle, et, en le chantant éperdument et de façon continue, nous empêche de nous attarder à la torture physique de Mario, au sadisme de Scarpia, au coup de couteau final. Et si malgré ses vulgarités, ses platitudes et ses ficelles, je tiens M. Puccini pour un émouvant musicien de théâtre, c'est à cause de ce don qu'il a — comme le grand Verdi — de trouver parfois ces accents pathétiques dont le lyrisme me paraît si humain ! Nous ne sortons pas, c'est

vrai, de la représentation de ses œuvres, ennoblis et purifiés. Mais nous n'en sortons pas deséchés, comme de *Forfaiture* : car les êtres qui ont vécu devant nous, et avec *d'autant plus d'intensité émotive que leurs faits et gestes ont eu moins de vraisemblance extérieure, et que l'action a fait plus de place à la musique*, — ces êtres, à défaut de grande intellectualité et de goûts raffinés, ont du cœur...

\*\*

Il n'y a pas lieu d'insister sur la musique de *Forfaiture*.

Certainement Camille Erlanger aurait remanié son œuvre, s'il avait vécu. On peut même difficilement admettre que le musicien puissant et personnel de *St-Julien l'Hospitalier* l'ait entièrement conçue et réalisée. A côté d'elle, les moins bonnes pages de ses moins bonnes œuvres semblent pleines de couleur et de poésie. Sans l'interprétation extraordinairement habile de Mme Marguerite Carré et de M. Vanni Marcoux, *Forfaiture* eût été accueilli avec froideur et même avec une certaine résistance. Mais il fut impossible au public de ne pas ovationner ces deux éminents artistes qui, pour donner la vie à des personnages si peu intéressants, déployèrent toutes les ressources de leur souple talent.

Selon l'usage de l'Opéra-Comique, les rôles épisodiques sont tenus par des artistes de valeur. — M. Friant a une belle voix et M. Hasselmans fait l'impossible pour donner à l'ouvrage de la chaleur et du mouvement.

Max d'OLLONE.

## “ANTAR”

Conte héroïque de M. Chekri-Ganem  
Musique de Gabriel Dupont

Nous attendions une grande œuvre. Nous la souhaitions.

La personnalité de Gabriel Dupont, si prématurément disparu, nous la promettait. Les ouvrages qui avaient assis sa jeune réputation, l'admirable *Poème* pour quintette en particulier étaient représentatifs d'un art fort et puissant. La passion y éclatait, elle débordait du cadre qui devait la contenir. Cet art vigoureux marquait une tendance, à notre sens, salutaire ; il s'agissait de réagir contre le rétrécissement des aspirations lyriques, contre le souci des menuailleries qui a fait des musiciens de l'époque post-Debussysse, des micrographes subtils sans doute, précieux souvent, mais entièrement étrangers aux vastes conceptions.

Le conte héroïque de Chekri-Ganem qui connut le succès à l'Odéon, devait attirer l'attention du jeune musicien ; l'aventure du berger-poète, ver de terre amoureux d'une étoile, qui pour obéir aux ordres de l'émir Malek et mériter ainsi la main de sa fille Abla, s'éloigne pendant cinq années, revient chargé d'honneurs et de trésors, épouse celle qu'il aime et dont il est aimé, puis frappé d'une flèche empoisonnée, veut mourir, droit sur son cheval de guerre, face à ses adversaires, est suf-

fisamment empli de passion, de nobles aspirations, pour séduire un musicien avide d'expansion.

Je dois dire cependant que le livret d'Antar, à l'exemple, hélas, de presque tous les livrets, diminue le poème que le musicien doit au contraire se charger de grandir. Il semble que le librettiste, lorsqu'il adapte une œuvre littéraire en vue d'un ouvrage lyrique, s'efforce de le rapetisser, comme mû par le sentiment que le musicien prendra tout le lyrisme, qu'il doit donc en expurger son texte qui ne sera plus qu'un cadre assez vaste pour que la musique puisse s'épandre sans entrave. De là ces livres quasi-schématiques, semblant tous dire la même aventure, où les caractères sont marqués de teintes neutres, où l'action est racontée au lieu d'être vécue.

C'est ainsi que le personnage d'Antar, héros d'une vieille légende, ne nous paraît héroïque que par sa fin ; ses actions d'éclat, le retentissement de son verbe ne nous sont connus que par des récits, animés sans doute, mais combien moins que l'action elle-même l'eût été.

Quoi qu'il en soit, c'est sur ce livret que Gabriel Dupont écrivit sa partition. Partition assurément pleine de vie, de mouvement et d'ardeur ; la sève, une sève puissante y bouillonne abondamment. Tout le premier acte est d'une belle venue, campant superbement les personnages, mettant en relief leur caractère propre, gardant une haute tenue musicale. Et quand le rideau se fut baissé, nous avions le sentiment qu'une grande œuvre lyrique, forte, vivante, allait enrichir le patrimoine national.

Pourquoi faut-il que les actes suivants n'aient pas répondu à ces séduisantes prémisses ? Gabriel Dupont, moralement atteint, mit-il une hâte trop grande à poursuivre la composition de son œuvre ? Il semblerait. Il apparaît, à partir du deuxième acte, et jusqu'à la fin de l'œuvre, que le musicien ait accepté les idées qui venaient à lui, sans une suffisante sévérité.

De là, des thèmes qu'on voudrait plus choisis, des développements qu'on voudrait plus savants. Assurément, le retour d'Antar, au milieu du second acte, est une page fort belle, digne en tous points, de l'acte précédent. Mais je confesse que ce qui précède et ce qui suit m'a souvent laissé une impression de négligence, de facilité excessive.

La mort d'Antar devait être le couronnement de l'œuvre ; la mort de son héros, Gabriel Dupont, l'a rêvée immense, impressionnante. Il a rêvé pour lui une marche funèbre sublime, et les moyens qu'il a employés indiquent suffisamment son dessein. Cette marche comporte à la vérité un fort beau début ; nous avons pensé, un instant, que le grand rêve du musicien se réalisait, que la noble page était là, devant nous, qui devait illustrer l'œuvre entière.

Il me faut confesser ma désillusion. Ce n'est pas parce que le thème qui va venir, rappelle, note par note, dans sa première mesure la Mort d'Ase de *Peer Gynt* que je ne l'ai pas aimé.

Je ne l'ai pas aimé parce que son contour m'a paru d'un ordre trop commun, parce que ses harmonies se laissent trop aisément deviner, et que, pour la mort d'Antar, je souhaitais plus de personnalité, plus de noblesse, plus d'émotion véritable. Et ce thème régit, pour ainsi dire à lui seul, toute la fin de l'œuvre ; on le connaissait dès son apparition. La répétition devient lassante, même alors que d'habiles contrepoints le mêlent à d'autres thèmes.

Je vous ai dit, en toute sincérité, mes impressions, telles que la représentation les a fait naître, telles aussi que la lecture de la partition me les a confirmées.

L'interprétation vocale est de tout premier ordre : Antar est personnifié par M. Franz dont jamais la voix n'a sonné plus haut et plus clair, dont jamais la diction ne fut plus sûre.

Mlle Fanny Helder est une touchante Abla, dont la voix délicieuse vocalise à ravir une plaintive mélodie, reflet de l'Orient. M. Delmas qui n'a pu trouver dans le personnage de l'émir Malek, un rôle à sa taille, y fait, vous vous en doutez bien, très noble figure, et M. Noté emploie de louables efforts à rendre antipathique le rival d'Antar, l'émir Amarat.

La création du rôle de Cheyoub, demi-frère d'Antar, par M. Rouard, achève de placer ce bel artiste au tout premier rang. Excellent chanteur, doué d'une voix chaude et facile, il donne un relief puissant aux personnages qu'il incarne. En l'écoutant, en le voyant, nous avons pensé à Maurice Renaud, ce que M. Rouard ne pourra manquer de prendre pour une flatteuse comparaison.

Le beau contrat de Mlle Courso a magnifiquement sonné dans un rôle trop effacé.

L'orchestre, admirablement conduit par M. Chevillard, a donné de la partition d'Antar la plus belle exécution qu'eût pu, sans doute, souhaiter son auteur.

ALFRED KULLMANN.

\*\*

Après *La Walkyrie*, *Siegfried* a repris sa place à l'Opéra le 18 mars.

L'interprétation était assurée par M. Verdier (*Siegfried*), Delmas (*Wotan*), Duclos (*Alberich*), Nargon (*Fafner*), Mlles Demougeot (*Brunnhilde*), Lapeyrette (*Erda*), Jane Laval (*Oiseau*) et par l'orchestre sous la direction de M. Camille Chevillard.

## “La Petite Scène”

Du 23 au 27 février, la *Petite Scène* a représenté au Théâtre Albert-I<sup>er</sup> la *Princesse d'Elide*, comédie-ballet due à la collaboration de Molière et de Lully. Composée en 1664, cette œuvre charmanche n'avait plus été représentée depuis cent-soixante ans ; la reprise de cette comédie, mêlée de chant, de danse, de divers intermèdes de la plus ravissante fantaisie, a été couronnée du plus vif succès. La réalisation de la partie musicale était confiée à M. Félix Raugel, qui dirigeait l'orchestre, et M. A. de Va'lombrosa qui accompagna au clavecin avec un goût et un tact parfaits.