

LA MUSIQUE

A L'OPÉRA. — « L'ARLEQUIN »

La soirée, ou plutôt la nuit du Réveillon, vient de recevoir une importance fort imprévue : voici qu'on choisit la veille de Noël, consacrée aux soupers et aux réunions de famille, pour donner de grandes premières musicales. Tous les théâtres, tous les cinémas et les cirques, doublent, ce soir-là, le prix de leurs places. L'Opéra fait de même : durant un soir de fête et de tempête, durant la grande marée des plus fortes recettes, il donne la première représentation d'une œuvre musicale.

Certes il ne faut pas boudier contre son époque. Pourquoi un théâtre ne profiterait-il pas d'une bonne aubaine, et pourquoi n'en ferait-il pas profiter une œuvre nouvelle ? Est-ce que les anciens Grecs, alors que leur civilisation était la plus florissante, ne représentaient pas les nouvelles tragédies pour les plus grandes fêtes ?... Mais les Grecs passent pour avoir été un public de connaisseurs. Et toute la question, en ce qui concerne la fructueuse coïncidence d'une *première* et du réveillon, c'est de savoir si une chambrée de réveillonneurs à prix doublé constitue, surtout avec nos nouveaux riches, un public de connaisseurs.

Sans doute, quelques braves amateurs, convaincus (c'est-à-dire arriérés), pensent-ils que la musique n'a pas, pour unique critérium, le chiffre de la recette. Depuis que Puccini est mort, les gazettes nous éblouissent avec le nombre de millions qu'il a gagnés. C'est là une réalité indiscutable... Mais, bien que Mozart soit mort de misère et de privations, bien que le corps de Mozart ait été jeté à la fosse commune, on peut croire que *Don Juan* et *la Flûte* sont d'une autre valeur, sont d'un autre ordre, que la *Tosca* ou *Butterfly*. Non, le plus grand critique musical, ce n'est pas encore le veau d'or.

Négligeons les confusions que le réveillon pourrait susciter, et considérons uniquement l'œuvre nouvelle que vient de représenter l'Opéra.

* * *

L'*Arlequin* était attendu avec une évidente sympathie ; ses deux auteurs, M. Jean Sarment et M. Max d'Ollone, sont parmi les poètes et parmi les musiciens deux artistes dont on attend quelque chose, car l'un et l'autre ont déjà donné beaucoup plus que des promesses.

Toutefois, dans l'ensemble, l'impression que laisse l'*Arlequin* n'est pas nette. A cause de certaines

qualités du poème et de la musique, on souhaiterait de prendre à cette œuvre un plaisir plus décidé : on n'est qu'à demi ému, à demi touché ou intéressé. D'après ce qu'on aime dans cette longue comédie musicale, on regrette que les auteurs ne se mettent pas plus pleinement en communication avec le public.

Parlons d'abord du libretto, qui est de M. Jean Sarment.

Un Roi, parfaitement heureux, règne sur « l'île heureuse ». C'est donc un roi et une île que nous ne verrons jamais sur notre globe imparfait. Mais, puisque les auteurs le désirent, suivons-les dans l'impossible, ou du moins dans le domaine de la fantaisie. Ce roi donne des fêtes, ouvre son Parlement (un Parlement pour rire !), et l'on dirait un roi de féerie : le roi-brioche, ou le roi-gâteau. Ainsi, dès le point de départ, on subit une impression hybride, où se combattent des éléments contraires : ce roi, qui devrait être un personnage de fantaisie ou de rêve, semble plutôt un douteux fantoche, suspendu entre le monde réel et le monde poétique.

Quant à la princesse Christine, sa fille, elle n'a que dix-sept ans, mais déjà elle s'ennuie dans l'île heureuse. Par la fenêtre du palais, elle regarde la mer avec un évident désir des aventures, des voyages et de l'amour. Ah ! elle voudrait bien « vivre sa vie » !

Or, Arlequin surgit... Arlequin, c'est l'artiste errant, glorieux, libre de toute entrave ; il va de ville en ville et de succès en succès ; il va, sorte de paladin du désir, qui plongerait sans cesse « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau... » Apparaissant ainsi, transfiguré, dans cette flamboyante auréole, il touche le cœur de la jeune princesse. Ils s'aiment, ou ils le croient : la princesse fuit avec son Arlequin, comme d'autres ont fui avec un tzigane.

Tout de suite, sur le pont du bateau, la désillusion commence. Arlequin, retirant son masque noir et son tricorne bigarré, laisse voir les rides de son visage et ses cheveux gris. Bien plus, comme les hommes que la vieillesse va bientôt toucher, il cède au décevant désir de revenir à son village natal. Il veut montrer sa gloire à ses anciens camarades, comme si quelqu'un, fût-il Arlequin, pouvait être prophète dans son pays.

Hélas ! tout a disparu des êtres et des choses d'autrefois. Seule, une vieille femme, qui chante des romances oubliées, se rappelle avoir vu l'enfant qui est devenu Arlequin. Elle a même gardé une poupée que l'enfant avait aimée... Pauvre poupée ! C'est toute une enfance qu'elle évoque.

Cependant, on dresse quelques tréteaux, et les lampions s'allument. Arlequin paraît : il joue, il

mime ; mais, dans son pays, il est dénigré, il est sifflé. Les spectateurs le huent, le houspillent : dans la bousculade, la belle poupée d'autrefois est brisée. Et la petite princesse, émue, et qui assiste sans doute à la faillite de son rêve, se sent déjà touchée par la mort.

Dans l'Ile heureuse, le vieux roi débonnaire a fini par s'inquiéter de la fuite de Christine. Il fait donc ramener l'imprudente fugitive, et ramener aussi Arlequin enchaîné... Ils reviennent, en lugubre cortège : Christine est mourante. Fou de douleur, le roi abdique ; il désigne Arlequin pour lui succéder ; et il se retire dans un couvent, où il priera sur le tombeau de sa fille.

Telle est l'armature de cette « comédie lyrique », ou plutôt de ce conte philosophique ou de ce spectacle symbolique. Tous les personnages y sont conçus à côté de la réalité : ils sont d'ingénieuses fictions, fort utiles pour amener des situations poétiques et pour prononcer de belles maximes ou de beaux vers. Mais de telles beautés ressemblent surtout à des mots d'auteur ou à des pensées détachées. On sent trop ce que cela contient d'artifice. Le libretto, malgré sa valeur et son ingéniosité, donne donc une impression hésitante.

* * *

La musique fait de même. Elle est agréable, distinguée, variée, bien en situation et sans nul contre-sens d'expression. Elle utilise, avec une discrétion de bonne compagnie, la plupart des apports modernes qui ont fait leurs preuves incontestables. Elle ne cherche pas à se mettre aux modes d'aujourd'hui ni de demain : l'auteur, M. Max d'Ollone, est trop cultivé pour donner dans ces aventures suspectes. Il sait employer un langage abondant, nourri des meilleurs exemples ; son style prouve une aisance de plume, une sûreté, une facilité tout à fait remarquables. C'est plaisir d'observer, surtout dans le détail, la qualité et les qualités de cette musique : plus d'un élément du meilleur aloi y est incorporé.

Pourtant, comment ne pas répondre à la question qui domine toutes les autres : cette musique porte-t-elle ? Franchit-elle la rampe ? Va-t-elle jusqu'à chaque auditeur, pour l'obliger, comme à la salle d'armes, à s'écrier : « Touché ! »

Au théâtre musical, il y a un grossissement nécessaire, une rapidité indispensable, une rouerie et un truquage qui constituent en partie le sens de la scène. Un vrai compositeur de théâtre, lorsqu'il conçoit sa musique, la regarde à peine sur les portées de son manuscrit. Hanté par le mouvement, par le geste qu'elle contient, par l'attitude qu'elle nécessite, il la voit déjà, qui marche devant les

portants, sur les planches de la scène ; cette musique, qui prend corps, qui devient un personnage, il l'entend déjà, comme s'il était tout à la fois le public, le machiniste, ou le souffleur. Car, il *pense théâtre*.

D'autres compositeurs, plus délicats, plus épris de la musique même, de son expression intérieure ou de sa beauté formelle, dialoguent avec leurs idées, les aiment, les contemplent et cherchent à les fixer dans leur pureté absolue : ils oublient de leur ajouter le maquillage, qui est, le plus souvent, aussi nécessaire à la musique de théâtre qu'aux actrices. Quand on joue, derrière la barre lumineuse et cruelle de la rampe, il faut avoir « une figure faite ».

La partition de M. Max d'Ollone ne s'est pas assez souciee de cette optique théâtrale. Peut-être plus d'une idée n'a-t-elle pas d'elle-même un caractère assez net, assez tranché, assez impérieux, pour se dispenser du renforcement, du coup de pouce, qui la mettrait en valeur et contribuerait à imposer l'illusion. Apparemment, cette partition devra plaire surtout aux auditeurs les plus délicats, tout en donnant à une partie du public une impression hésitante et incertaine. Pourtant son mérite est incontestable.

A la répétition générale, l'exécution souffrit d'une malchance : un des acteurs principaux était fort enrhumé. C'est là un accident de la saison. Mais l'enrouement de M. Huberty fut presque contagieux : l'orchestre, pour ne pas couvrir le chanteur, sembla d'abord s'éteindre, comme s'il était également enrhumé.

M^{lle} Denya est une gentille princesse, et sa voix affirme de la jeunesse et de la limpidité. Quant à l'Arlequin, M. Vanni-Marcoux lui donne du relief et du mouvement. L'autorité de ce chanteur, la justesse de son expression atteignent plus d'une fois à une émotion intense et poétique.

Plusieurs rôles épisodiques sont les uns chantés et les autres parlés : voilà encore une incertitude, un éclectisme hésitant, qui ajoute à l'impression indécise que laisse la pièce.

Les décors et les costumes, combinés par M. Valdo-Barbey, sont pittoresques et se font mutuellement valoir. En général, les costumes sont clairs et se détachent sur des premiers plans assez sombres, surtout dans le bas de la toile. Mais, par des découpures du décor, les arrière-plans, bien éclairés, donnent une impression de plein air.

Ainsi, une fois encore, l'Opéra de M. Rouché, en faisant un effort considérable en faveur d'une œuvre de mérite, vient de rendre service à la musique et aux musiciens français.

Adolphe Boschot.