

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE. — *Grisélidis*, conte lyrique en un prologue et trois actes, d'Armand Silvestre et de M. Eugène Morand, musique de M. Massenet.

Avant d'être un « conte lyrique », mis en musique par M. Massenet, *Grisélidis* fut un « Mystère », d'un archaïsme assurément arbitraire, mais d'une amusante présentation, joué en 1891, à la Comédie-Française, avec un succès prolongé. Ayant dit souvent et nettement mon peu de goût pour les transformations, toujours relatives, d'œuvres littéraires en œuvres musicales, je m'abstiendrai de m'étendre sur ce sujet. Le fait est, pourtant, que j'ai regret de plus en plus à voir des auteurs se prêter à ces dénaturations de leurs pièces. Entre le théâtre parlé et le théâtre chanté s'établissent de si essentielles différences qu'il vaut la peine de travailler exactement pour l'un ou pour l'autre, sans rien sacrifier des conditions spéciales du milieu choisi.

Si, par sa nature poétique et son caractère déterminé, une donnée de drame a pu se passer du chant et de la symphonie, le mieux est de lui laisser sa forme, son développement, son verbe entier et de chercher, à l'intention d'un musicien, une autre donnée qui appelle immédiatement et impérieusement la musique. Je tiens M. Eugène Morand pour un homme d'imagination, tourmenté des beaux rêves de la poésie. Il est fâcheux que les circonstances ne lui aient pas permis de créer un poème d'ordre expressément lyrique, dans l'acception purement musicale du mot. Ce n'est guère qu'en travaillant d'original, en vue d'un but précis et complet en soi, qu'on peut espérer produire un drame ou une comédie parfaitement identifiable à la mélodie et à la polyphonie théâtrales. Pour des raisons multiples, inutiles à répéter ici, les remaniements gardent l'aspect factice et la partition apparaît comme surajoutée. L'étroite union ne se fait point. Partant, la vie ne rayonne pas, intime et profonde.

Afin d'éviter autant que possible les fausses impressions, je n'ai eu garde de rouvrir le « Mystère » de la Comédie-Française et je suis allé à l'Opéra-Comique en spectateur non averti. Très brièvement, je ferai le récit des trois actes. Les observations utiles viendront à la place qui convient.

* *

D'abord, c'est un prologue. Nous sommes dans un petit bois occupant toute l'étendue de la scène et découpé en dentelles de feuillages sur l'or et le pâissant azur du soir. Le berger Alain aime Grisélidis, la belle des belles. Nul ne verra jamais une telle vierge sans en être épris. Par la campagne le marquis de Saluces mène sa chasse ardemment. Pourquoi, jusqu'à présent, le seigneur s'est-il montré si rude à l'amour ou plutôt si rebelle ? C'est qu'il n'a pas, sur son chemin, rencontré Grisélidis. Tout d'un coup, il l'aperçoit qui passe, comme vêtue de lumière, et le charme de la jeune fille le subjugue. Il s'approche d'elle ; il lui demande sa main. Elle lui donne sa main, d'une candeur intime. Et les voix des anges, au bleu paradis, célèbrent mystiquement ces augustes fiançailles.

Quelques années se sont écoulées quand le premier acte commence. Le marquis et la marquise vivent en plein bonheur. Un enfant leur est né. Leur demeure n'a plus d'échos que pour les chansons amoureuses, par qui la mélancolie même est si douce. Aujourd'hui, cependant, la tristesse les envahit. A la tête de ses chevaliers, le seigneur de Saluces part pour la croisade. Son chapelain le requiert de prendre quelques mesures pour sauvegarder, en son absence, la vertu de sa femme. A quoi bon ? Grisélidis lui a juré obéissance et fidélité. Jamais il ne doutera d'elle. Le diable en personne ne triompherait pas de sa perfection.

Là-dessus, un assez laid compagnon entre par la fenêtre, à l'improviste. On reconnaît en lui Belzébuth, ni plus, ni moins. Le marquis lui a proposé une gageure : il la tiendra, foi de démon. Saluces, un peu troublé d'abord, se rassure vite et même, plus naïf que de raison, tend au Mauvais, à titre de gage, son anneau nuptial. Ce Belzébuth est un grand diable jovial, fort mal marié à une tracassière diablesse nommée Fia-

mina, et qui sent terriblement l'opérette. Sur ces entrefaites, l'heure des adieux est arrivée. La dolente marquise se fait lire l'histoire de Pénélope abîmée en ses résignations, pendant que s'éteint, au loin, le bruit des fanfares de guerre.

Le rideau se relève sur un bosquet d'orangers fleuris, dominant la mer assoupie, aux clartés bleues et vertes sous le ciel vermeil. Belzébuth moissonne les fleurs de pureté, s'égaye, et bavarde, et chante, et danse. « On est si bien loin de sa femme ! » Surpris par Fiamina, il se réconcilie avec elle pour le plaisir qu'ils auront ensemble à mettre à mal Grisélidis. Leur premier effort sera pour la rendre infidèle à son serment d'obéissance. Ils viennent donc en sa présence, travestis en sarrasins, lui, comme un marchand d'esclaves ; elle, comme une esclave achetée par le marquis qui l'épousera à son retour. La marquise n'a qu'à lui quitter la place. Tel est son ordre, attesté par son anneau nuptial remis au marchand. Ce n'était pas à tort, on le voit, que je taxais le marquis de naïveté tout à l'heure. Force m'est bien de juger cette bouffonnerie grosse à l'excès et même pénible en l'occurrence. Les plaisanteries du diable sur « le petit bénéfice » de la possession de l'anneau me semblent, en conscience, particulièrement médiocres. En fin de compte, Grisélidis trompée se soumet à son sort. Rien n'a pu lui faire manquer à son serment d'obéissance. Mais Belzébuth espère être plus heureux à lui ménager l'épreuve d'amour.

Cette épreuve a pour prélude une grande évocation de tous les esprits. Qu'ils attiédissent l'air ! Qu'ils l'alourdissent de senteurs grisantes ! Qu'ils fassent s'épanouir de toutes parts de capiteuses corolles ! Le diable, ici, met en présence la désolée marquise et le berger Alain. Nous apprenons à ce moment que Grisélidis a, autrefois, fort aimé le jeune homme. En toute franchise, voici une révélation bien faite pour nous troubler. C'est arracher brutalement l'aureole du front de l'héroïne. Si elle aimait Alain, comment comprendre qu'elle se soit si facilement, sans un scrupule, même sans l'ombre d'une réticence, abandonnée au grand seigneur ? Nulle violence, aucune raison irrésistible ne l'y contraignent. Elle a donc cédé à un bas sentiment d'ambition ou de vanité. On avouera que, dans le domaine féerique où l'on nous introduisait et où toutes ces suggestions sont admissibles, bien des moyens s'offraient pour nouer la scène sans ravalier Grisélidis. Pour abrégé, Alain devient pressant ; la pauvre femme va céder. Très heureusement, par un coup de théâtre assez heureux, les auteurs ont fait intervenir l'enfant. L'enfant sauve la mère. Belzébuth en est encore pour les frais de sa ruse. Mais une suprême ressource lui reste. Il enlève le garçonnet.

Malgré les défauts sérieux qu'on y peut signaler, la seconde partie de cet acte s'élève de beaucoup au-dessus de la première.

Qu'est devenu l'enfant volé ? — Les serviteurs du château l'ont vainement cherché de toutes parts à travers la nuit. Un vieillard, au matin, se présente à Grisélidis en prière devant l'image de sainte Agnès, dans son oratoire. Son fils est aux mains d'un corsaire qui le lui rendra contre un baiser... L'honnête mère se révolte ; puis, saisie d'une inspiration soudaine, elle décroche de la muraille un poignard, le trempe dans l'eau bénite, et descend vers le riyage. Or, voici que le marquis de Saluces rentre en son château. Le diable seul est là pour l'accueillir avec des insinuations perfides. Presque aussitôt réparaît Grisélidis, dont il a brusquement douté et dont il ne doute plus. Mais où est son enfant ? — Son enfant a disparu. Le guerrier s'armera du glaive ; il égorgera tout pour retrouver celui qu'on lui a ravi.

Nous nous retrouvons en pleine féerie, mais en pleine féerie céleste, par opposition à la féerie diabolique du second acte. La statue de sainte Agnès, au retable de l'oratoire, n'est plus à sa place. Les armes que le marquis veut décrocher des panoplies s'évanouissent. Il se décide à prier devant l'autel. A ses yeux, alors la croix d'or se change en épée lumineuse, symbole, peut-être, des puissances de l'oraison. Deux mêmes s'allument tous les cierges de la chapelle. Un *Magnificat* s'entonne au plus haut des airs. Le centre du triptyque se découvre, et l'on voit l'image de sainte Agnès revenue, protégeant le sommet de l'enfant, miraculeusement transporté à ses genoux. Le diable est chassé de la maison pour toujours... Et la toile tombe.

Tout ce menu symbolisme d'accessoires, bien plus magique que religieux, nous est obscur, faute d'être éclairci par assez de mots. Au fond, cette pièce, issue d'un vieux fabliau se doit recommander surtout de sa fantaisie. Mais, à traduire cette fantaisie, il fallait le verbe éclatant des paradoxes, la multiplicité des paroles précipitées, le choc sans arrêt des antithèses, des métaphores, des rimes effrénées... La littérature pouvait tout faire accepter par son brillant, son tumulte, ses contrastes, accusés et carillonnés à la volée par les comédiens. Quel sera, cependant, le rôle de la musique en ces choses ? On a raccourci, modifié, élagué de toutes parts : soit ! On a mis en vedette des épisodes susceptibles d'inspirer le compositeur : soit encore ! A-t-on changé pour cela la nature poétique, mais, en son ensemble, peu musicale de la pièce ? — Non certainement.

Par surcroît, je remarque que le dialogue est, fréquemment, coupé de vers de cantilènes, induisant le musicien à multiplier les romances détachées. Au lieu de s'exprimer en un style simple et plein dans le corps des scènes, les personnages usent volontiers et à tout propos du parler fleuri des mélodies de salon. Je citerai, à titre d'exemple, la scène de désolation du dernier acte où le marquis et la marquise, pleurant la perte de leur fils, se préhénent à chanter que « les oiseaux étaient réunis — dans le nid aux chaudes caresses », que « l'oiselet est tombé du nid », et qu'il n'y aura plus pour eux « de printemps bénis, de bois rajeunis », etc., etc. — En vérité, c'est là sans doute de la poésie d'album ; ce n'est pas de la poésie à mettre en musique dans un passage où le cœur des personnages devrait seul se révéler à l'état le plus direct.

M. Massenet a reçu en partage de très riches dons d'artiste : de l'invention mélodique, une chaleur de passion sensuelle, mais incontestable, un sens vif du pittoresque, une belle compréhension de la couleur instrumentale. Il est, de plus, extrêmement sûr de sa technique, et d'une ingéniosité féconde en ressources pour le sauver de tout embarras. On peut citer dans tous ses ouvrages des pages marquées d'un signe personnel. Malheureusement, on lui connaît quelques ennemis au-dedans de lui-même : par exemple, sa facilité, son désir de plaire, son amour de l'effet. Jamais son talent

n'est douteux ; par contre, les emplois auxquels il l'assujettit donnent souvent prise à la critique. Il écrit des partitions de drames en tenant toujours grand compte des extériorités et en se préoccupant assez peu du caractère profond de ses héros. La salutaire crainte des formules, qui est, en musique, le commencement de la sagesse et l'auxiliaire le plus précieux de la belle invention, n'entre pas assez en son esprit. L'homme le mieux doué doit redouter jusqu'à ses propres formules. Autant que celles empruntées à d'autres elles appauvrissent l'imagination et engendrent la monotonie.

J'ai indiqué ce qui, dans le poème de *Grisélidis*, fait obstacle, à mon sens, à un développement musical mieux soutenu. Je dois dire que le musicien n'a point cherché, pour sa part, à pallier le défaut d'ensemble. Sa partition se compose de très courtes idées, habilement rajustées, traitées et encadrées ; mais le morcellement, en dépit de tant d'adresse, ne cesse que bien rarement d'être sensible. Ses phrases à grand effet vocal tiennent de l'italianisme de Verdi, et même de M. Puccini. Les plus douces tombent, par endroits, dans une certaine mièvrerie. Je note, avec un peu d'étonnement, qu'il n'a pas un soin très rigoureux de la prosodie, ce que je regrette chez un maître technicien. L'exactitude prosodique, dont si peu de musiciens se soucient présentement au degré qu'il faudrait, enseigne à faire à chaque syllabe le sort précis qu'elle doit avoir. Par là même elle assure au discours musical sa pleine clarté et sa juste élégance et conseille de se défier de l'abus des valeurs égales sur lesquelles les mots sont posés comme au hasard, au grand dommage de l'expression vraie.

En outre, elle conduit, par la ferme soudure de la musique aux paroles, à disposer rythmiquement sa mélodie au profit des mots essentiels, et non des autres. Seulement, pour réaliser ce dernier objet, il importe à tout prix que les poètes d'opéra écrivent leurs vers d'un style plus concis et plus vigoureux, en concentrant énergiquement les vocables de portée sous lesquels doivent s'épanouir les belles notes vocales. C'est là une question digne de préoccuper à la fois les théoriciens, les poètes et les compositeurs. On nous offre constamment des musiques accolées à des vers d'une bonne sonorité verbale, mais qui, par leur texture même, se prêtent fort peu à la mélodie chantée. L'accent mélodique y tombe sur des vocables parasites, des verbes auxiliaires, des remplissages, et les paroles foncièrement expressives sont, par le fait, si étrangement placées qu'il est presque impossible au musicien de leur donner leur entière valeur.

L'orchestration de *Grisélidis*, incontestablement très colorée, me frappe par diverses singularités. Les soli de violon, d'alto, de violoncelle et de flûte y sont très nombreux et s'encadrent souvent de ces sonorités fortes qu'on appelle, en argot technique, des « paquets ». Il en résulte je ne sais quel flottement. M. Massenet ne procède pas par régulière déduction de *leit-motiv*, encore qu'il ramène quelques thèmes, utilement et heureusement. Personne n'a le moindre droit de reprocher à un artiste de ne pas recourir au système *leit-motiv*, qui a de graves défauts s'il n'est employé d'un art très franc et avec une conscience absolue des intériorités d'un drame. Il est, d'ailleurs, indéniable qu'on a fait et qu'on pourra toujours faire des chefs-d'œuvre sans continuité de motifs conducteurs.

Pour ma part, j'estime l'organisme symphonique fondé sur le *leit-motiv* supérieur à tout autre, en ceci qu'il se plie plus intimement aux évolutions du drame en maintenant partout l'unité et sans exclure la variété nécessaire. C'est affaire de pénétration et d'inventive souple. Mais je ne saurais faire de cette préférence, si raisonnée soit-elle, la base d'un *Credo* pour tous. Il est seulement à remarquer que la symphonie libre entraîne aisément les compositeurs à confier à l'orchestre de petites illustrations du texte assez puériles. M. Massenet, avec son grand talent, se garde-t-il constamment de cet excès ? Je ne le crois pas.

Ce que je préfère dans sa nouvelle partition, c'est, d'une façon générale, la partie poétique et rêveuse. Son prologue, notamment, est d'un charme réel. Des tableaux pittoresques comme le départ des chevaliers à la fin du premier acte et la tombée de la nuit, au son des cloches de l'*Angelus*, vers le milieu du second sont aussi d'un véritable intérêt d'impressionnisme scénique. L'effet s'en dégage parce que le but est naturellement atteint. En d'autres pages, comme l'incantation du diable au second acte, le soulignement de tout pour l'effet est trop évident et non assez soutenu (du moins à mon avis) par la qualité des idées.

Quant à la partie comique, j'avouerai sans détour que je ne la goûte nullement. Le diable de *Grisélidis* est un simple pitre. Sa scène de la gageure au premier acte, le trio des prétendus marchands orientaux et de l'héroïne au second et la scène du vieillard au troisième sont purement et simplement des pages d'opérette, avec les répétitions de mots, les syllabismes et toutes les recettes connues. Si l'on ne trouve pas d'autres moyens de faire rire en musique, autant négliger la bouffonnerie.

L'un des meilleurs prestiges de la représentation de l'œuvre à l'Opéra-Comique est dans l'originale beauté des décors de M. Jusseaume. La forêt découpée du prologue et le bord de mer crépusculaire du second acte constituent des paysages exquis, évocateurs de milieux réels et irréels tout ensemble et d'une délicieuse harmonie de colorations apaisées. Mlle Lucienne Bréval remplit avec une distinction touchante le rôle de Grisélidis. Elle a, du reste, des notes d'une pénétrante douceur. Le personnage de la diablesse Fiamina est tenu non sans bonne humeur par Mlle Tiphaine. M. Lucien Fugère se donne un enragé mouvement à personnifier un diable qui n'est ni gai, ni triste. Le grand talent de ce comédien-chanteur a souvent trouvé des rôles mieux à son avantage.

Je louerai la voix vibrante et vaillante du ténor Maréchal, le talent et la grande dignité du baryton Dufranne sous la cotte d'armes du marquis et l'agrément de Mlle Daffetye, dans un simple personnage de suivante. — Quelques réserves, au surplus, que j'ai cru devoir élever sur l'ouvrage, je constate qu'il est très soigneusement monté et que le public l'a fort applaudi. *Grisélidis*, après tout, reste une fantaisie curieuse. On pourra le discuter : on l'ira beaucoup voir.

Fourcaud

COSTUMES TAILLEUR entièrement doublé faille 125
Picou-Lafauvette, tailleur pour dames, 29, r. d. Petits-Champs