

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *Don Juan*. — GAÏETÉ LYRIQUE : *Naïl*, poème de M. Jules Bois, musique de M. Isidore de Lara.

Il vient de se passer un événement significatif à toutes sortes d'égards. Nul n'ignore la reconnaissance que notre école française doit à M. Albert Carré. Si on a évidemment le droit de regretter que l'éclectisme indifférent, qui est pour lui presque un devoir, l'entraîne à une indulgence excessive envers le vérisme italique, on ne peut discuter les mérites de celui qui, en des temps où ce fut intrépide, osa monter *Fervaal*, *Louise* et fit de *Pelléas* un succès. La tendresse de M. Carré pour M. Puccini demeurerait assurément un mystère, mais elle apparaissait compensée par les soins qu'il apportait à la restitution d'*Alceste*, d'*Iphigénie* ou d'*Orphée*. Après de tels hommages au Chevalier Gluck, après l'effort, en somme, heureux quoique moins réussi peut-être de la *Flûte enchantée*, quelles espérances n'était-il pas permis de fonder sur la reprise de **Don Juan** au même endroit et sous d'identiques auspices ? Hélas ! on ne s'attendait guère à ce qu'il fallut constater. La représentation de *Don Juan* à l'Opéra-Comique a été plus qu'une désillusion : ce fut, pour l'auditeur, une stupeur ; pour le chef-d'œuvre, une « exécution » sans remède, un massacre. On eut rarement, on n'eut peut-être jamais le spectacle d'une aussi totale incompréhension de l'œuvre d'art interprétée. A tous points de vue, et sans en excepter un seul, on y prit l'opposite exact de ce qu'elle exigeait, et cela, avec une sollicitude si obstinée, assidue, méticuleuse, qu'onques on n'eut l'impression de contempler quelqu'un forcer si déplorablement son talent avec les conséquences qui s'ensuivent. Avant tout notre Opéra-Comique méconnut le caractère même de l'ouvrage. Ce n'est que depuis Wagner que l'*opéra* se transmua en *drame lyrique* où, non seulement la psychologie des personnages est dénudée, fouillée jusqu'en ses plus secrets replis par la polyphonie sonore, mais où l'action tout entière, l'intrigue en ses moindres détails, s'énonce en discours ou colloques impliquant dans le jeu des acteurs un adéquat réalisme. M. Albert Carré s'est distingué plus que quiconque dans cette évocation de la vie réelle au théâtre, que semble impérieusement requérir notre art lyrique actuel, et que l'exemple de *Pelléas* a merveilleusement démontré compatible voire avec quelque romantisme verbal. Mais *Don Juan*, — ou mieux *Il Don Giovanni*, car c'est son vrai nom, — n'est et ne pouvait être un *drame lyrique*. Mozart l'intitula *opera buffa*, et il est tout simplement un « opéra » selon la formule conforme à la sensibilité d'alors. Ni son livret ni sa musique ne se prêtent à une adaptation wagnéro-réaliste à la moderne. Il se compose de morceaux détachés, — airs ou ensembles, — séparés nettement, presque bruta-

lement par des récitatifs simplistes, exposant le strict nécessaire à l'intelligence du sujet prétexte à musique. Ces morceaux, et en particulier les airs, expriment des sentiments généraux, communs à toute créature anonyme en situation pareille ; car, dramatiquement même comme musicalement, les personnages de *Don Juan* sont moins des individus que des types. Aussi ces airs sont-ils essentiellement destinés à être chantés quasiment devant le trou du souffleur, avec le minimum de gestes indispensable à éviter le ridicule, — lequel ici est précisément obtenu par le souci contraire, par la prétention d'imposer à l'art sonore un encombrant secours étranger, la préoccupation têtue de vouloir seconder dramatiquement l'effet purement musical, la bévue de traiter, dans l'occurrence, musique et livret en égaux. Car ici tout le drame est contenu dans la musique de Mozart. Par un miracle du génie, c'est dans la musique pure de ces airs, propices à l'italianisant *bel canto*, que gît l'humanité innombrable et profonde qui nous point comme avec un sourire, en son imbroglia de passion, d'ironie, d'élégance, de grâce et de quelque cynisme. Il n'y a rien à ajouter à cette musique complète en soi, intangible, qui est *Don Juan* tout entier. Tout ce qui en détourne l'attention fait tort au drame autant qu'à elle.

C'est ce dont se chargea, avec une implacable cruauté, une mise en scène empressée d'intentions, d'insistance et de figolage, aux aguets de cheveux à couper en quatre et même en seize. Rien de plus fastidieux, bientôt de plus pénible que de voir travestir en « conversations », véristement assaisonnées de mimique corrélatrice, le lyrisme de ces airs exprimant, selon la mode ancienne de l'opéra, surtout des « états d'âme ». Le comble de l'irréparable maladresse à cet égard fut atteint avec le fameux air de Dona Anna : *Or sai chi l'onore*, cet admirable cri d'horreur et de haine. C'est assise sur un banc ombragé, s'adressant à Don Ottavio poliment incliné devant elle, que la désespérée adjura son fiancé de venger son déshonneur et le meurtre d'un père adoré. On n'imaginait guère un contresens de cet acabit de la part de M. Carré. Dans l'ensemble, d'ailleurs, par aventure extraordinaire en la maison, cette mise en scène apparut d'un bout à l'autre comme empêtrée, gauche, parfois tout à fait ratée. La disparition finale du Commandeur et de Don Juan, dans une trappe d'où sort une bouffée de fumée, fut d'une puérilité à laquelle on ne s'attendait pas ici. L'œuvre musicale était exagérément morcelée par un dépeçage en neuf tableaux, dont on eût pu réduire le nombre sans inconvénient ; car tout cet appareil ne parvint pas à dissimuler l'arbitraire éventuel des sorties ou rencontres dans le décousu d'une pièce ostensiblement insoucieuse d'un logique enchaînement des scènes, et où tout ce soin ne servait qu'à augmenter l'embarras des interprètes en le soulignant fâcheusement. S'il y eut

certains beaux décors et d'autres moins heureux, la majorité péchait par une recherche trop visible de pittoresque ou de couleur locale mâtinée d'authenticité chronologique, aboutissant à une sorte de clinquant le plus désastreux, qui s'étendait jusqu'aux costumes — trop neufs, trop « gravure de mode » anticipée, quelquefois d'une excentricité malencontreuse. Vraiment, lorsque Don Ottavio arrive un peu tard, après la mort du Commandeur, pour secourir et consoler son amante éplorée, on ne se le figurait guère accoutré comme un muscadin d'une espèce de petit pet-en-l'air sous quoi, du milieu du dos jusqu'aux reins, bouffe et plisse l'éblouissante blancheur d'une fine chemise de batiste. M. Carré pourrait objecter que sans doute il venait faire sa cour, mais, outre qu'il peut être dangereux d'abuser ainsi à la fois de l'archéologie somptuaire et de la vraisemblance, celle-ci eût commandé que, sortant de chez soi dans la nuit, le jeune et élégant seigneur ait pris son couvre-chef et son manteau. Et quand, au dernier tableau, on voit la suppliante et prêcheuse Elvire apparaître inopinément attifée d'un costume de bains de mer ou de mascarade, on songe irrésistiblement aux plus toulousaines trouvailles dont notre Opéra national nous procura les joies naguère. Bref, au lieu de ce tact extrême dont on a l'habitude en l'endroit, et qu'exigeait plus que jamais la circonstance délicate, un excès de zèle incongru semblait s'évertuer à tout gâter. L'attention, sans cesse et par tous moyens, était sollicitée, détournée de son objet véritable, aussi dispersée que déçue, alors que, pour rendre d'emblée l'intégrale beauté du chef-d'œuvre, il aurait suffi de chanter la musique de Mozart. Seulement, il aurait fallu la pouvoir *chanter*, et la déception sur ce point n'a pas été la moins profonde. On ne saurait sans injustice en faire un trop cuisant grief aux excellents artistes de la salle Favart ; ils se sont comportés de leur mieux, comme à l'ordinaire, et certains même ont déployé des prodiges d'habileté pour remédier aux défauts naturels de leur organe. Mais il appert de cette représentation de *Don Juan* que les plus ou moins brillants lauréats du Conservatoire enrôlés par notre seconde scène lyrique ignorent les moindres éléments de l'art du chant classique cultivé au XVIII^e siècle, c'est-à-dire, en réalité, de *l'art du chant* sans épithète, dont la tradition ne semble s'être conservée qu'en Italie. C'est là qu'ils auraient tous besoin d'aller trouver un vieux professeur bien routinier, et de rester un an ou deux à faire des vocalises dans le médium de leur voix sans dépasser l'étendue d'une octave. Ils acquerraient ainsi sans s'en douter, avec une parfaite égalité de volume, une souplesse et une sécurité d'émission dont ils n'ont manifestement qu'un soupçon fort vague, et au retour ils seraient peut-être surpris de n'avoir plus à s'égosiller pour atteindre sans effort aux limites suprêmes de l'aigu dont ils disposent. L'épreuve de *Don Juan* fut

cruelle à leurs bonnes volontés évidentes. Par surcroît, les rôles à eux répartis ne semblaient pas mieux assortis à leurs figures qu'au caractère de leurs talents respectifs. On eût, certes, à priori, plus volontiers vu M^{lle} Vix en Anna qu'en Elvire, et *vice versa* pour M^{lle} Lespinasse. L'espiègle et futée M^{lle} Mathieu-Lutz donnait un faux air de soubrette à la paysanne Zerline. M. Francell essayait vainement d'adapter son galbe d'éphèbe à la tragique gravité d'un fiancé d'ailleurs assommant. Les deux plus admirables comédiens de la troupe apparaissaient eux-mêmes comme désemparés. M. Jean Périet, — sosie craché du maître décorateur Jusseaume, ce qui ne laissait pas que d'être assez gênant pour ceux connaissant le modèle, — composa un Don Juan inégal, un peu brusque et incohérent, que les qualités mêmes de l'artiste accentuaient à l'excès et jusqu'à quelque dureté. M. Vieuille en Leporello fut lugubre — à la stupéfaction de tous. Cependant il ne manquerait pas de valables raisons pour son excuse. Ce n'est assurément pas plus sa faute que celle de ses camarades si l'interprétation de *Don Juan* s'attesta dépourvue de franchise, d'entrain, d'élan, de naturel. Elle devait fatalement pâtir des manigances imposées par une mise en scène artificielle et alambiquée, lapidant le chef-d'œuvre avec les inconscients pavés des meilleures intentions du monde.

Mais, dans ce petit jeu de massacre, où on eût dit que tous rivalisaient, M. Reynaldo Hahn s'arrangea pour avoir la palme et le pompon en se dédiant à la musique. On fut d'abord un peu interloqué en apercevant M. Hahn au pupitre. Notre Opéra-Comique ne posséderait-il donc pas plus de chefs d'orchestre capables de diriger *Don Juan* que de voix pour le chanter? Non; ce serait aller trop loin dans la noirceur des pronostics. Seulement, pour d'assez inscrutables causes, M. Reynaldo Hahn s'est acquis la réputation d'une compétence spéciale en la matière, et M. Carré en voulut modestement faire profiter lui-même et ses collaborateurs. Spéciale, certes; on s'en convainquit bien vite. « Le génie a des ailes légères », opinait l'olympien Goethe, et Mozart est sans doute le plus immédiat exemple évoqué par l'observation. Qui croirait que cette musique ailée, lumineuse, fluide, palpitante de vie ardente et ingénue, pût paraître pesante et terne? C'est ainsi pourtant que, sous le bâton de M. Hahn, elle s'étira morne, sèche, décolorée, empâtée de préciosité flasque, languissante ou lourdement convulsée de boursofflure. A l'instar de son ancêtre *in artibus* Offenbach, M. Reynaldo Hahn affiche pour Mozart une ferveur dévote, et sa sincérité est bien probablement incontestable. Mais cette sincérité fut justement le pis de l'aventure. Au lieu du *Don Juan* de Mozart, on entendit celui de M. Reynaldo Hahn. Ce compositeur de salon, Benjamin de l'amateurisme, ne pouvait comprendre *Don Juan* qu'à sa manière. Lui aussi,

il voulut ajouter quelque chose de son cru à la musique de Mozart, souligner par des simagrées ses intentions plausibles, traduire à sa façon ce que cette musique exprimait radieusement en sa spontanéité toute nue, et il pollua le chef-d'œuvre de fausse emphase et de stagnant figiolage. La plus insupportable souffrance fut peut-être d'ouïr ainsi galvauder le même air : *Or sai chi l'onore*, dont le superbe emportement, déchiqueté de rallentendos arbitraires, avortait en grandiloquence poncive. Mais, autant que les transports passionnés, la désinvolture, l'esprit, le charme, la candeur, le comique, l'humanité protégée enclose en ce joyau sonore, tout semblait dans les limbes d'une impitoyable torpeur. L'impression dans la salle était navrante. On se regardait, interdits. Dans les couloirs, certains se demandaient si *Don Juan* se relèverait jamais d'un pareil coup. La leçon est dure, mais méritée. Souhaitons qu'elle ne soit pas perdue pour celui qu'elle frappe aujourd'hui ; que M. Carré y discerne le danger de chercher midi à quatorze heures ; qu'il s'en persuade que la beauté d'un chef-d'œuvre est en lui, et que sa manifestation accomplie implique de la part des interprètes de tout genre un effacement plein d'amour et de respect, qui peut même fort bien suppléer à une compréhension plus profonde. C'est ainsi que le vieil Habeneck enthousiasma jadis Wagner avec *la Neuvième*, en exécutant tout bonnement la musique « exactement comme elle est écrite ». La musique de Mozart n'a pas besoin de fards ni de postiches. Il suffit de quatre portants pour jouer *Don Juan* dans sa splendeur géniale et, malgré les défaillances vocales et sa mise en scène indiscreète, M. Carré eût sans doute approché quelque peu de ce résultat, s'il avait bien voulu laisser le consciencieux M. Ruhlmann en battre simplement la mesure strictement telle que le prescrivent les indications de l'auteur. Car ces succinctes prescriptions correspondent à la technique du temps où l'œuvre fut conçue ; notre rubato moderne était inaccessible aux orchestres pour qui Mozart composait sa musique, et on dénature celle-ci par l'intervention d'un élément étranger à la pensée de son créateur ; on affadit sa verdeur expressive ; on en détruit l'harmonieux équilibre ; on l'atteint dans son essence même. A l'Opéra-Comique, ce tarabiscotage s'alliait assez étrangement à des velléités d'érudition superficielle, inspirées vraisemblablement par M. Hahn, et parfois en complet désaccord avec les tendances réalistes de la mise en scène. Il eût certes été préférable à tous égards d'accompagner les récitatifs de *Don Juan* (1787) par le quatuor, plutôt que par un piano forte d'Ignace Pleyel fabriqué vers les débuts du XIX^e siècle. La restitution du sextuor final, que depuis longtemps on supprime un peu partout, apparut du même ordre d'idées, et plus fidèle à la lettre qu'à l'esprit du chef-d'œuvre avec lequel on avait pris tant d'autres libertés. Pour

nous comme, en réalité, à toute époque, le drame se termine à la mort de Don Juan, et ce morceau, qui affaiblit l'effet du dénouement tragique, ne visait, même à l'origine, qu'au but de couronner l'opéra par un ensemble traditionnel, offrant ici la virtuosité des chanteurs aux applaudissements de l'auditoire. On s'en serait assurément passé sans le moindre regret. Par contre, on fut privé, sans qu'on sache pourquoi, d'une des perles de la partition, l'air de Don Ottavio : *Della sua pace*, sacrifié peut-être à la durée de multiples entractes exigés par l'exiguïté d'une scène, où un ingénieux architecte semble avoir réuni toutes les conditions d'une incommodité exceptionnelle. En somme, on ne saurait féliciter notre Opéra-Comique que de l'excellente intention qu'il eut de nous rendre *Don Juan*, en déplorant qu'il se soit aussi grossièrement fourvoyé dans sa tentative. Heureusement qu'une fois n'est pas coutume ici ; mais il est tout de même dommage que ce soit tombé sur Mozart.

§

Il ne me reste plus de place pour parler longuement de *Naïl*, mais ce n'est pas bien nécessaire. Les directeurs de la Gaîté-Lyrique possèdent en M. Labis un metteur en scène dont les efforts méritent les compliments les plus sincères, encore que les ouvrages où il doit exercer ses talents constituent à la longue un assez singulier répertoire. Une fois de plus, ce n'est guère qu'à lui qu'on puisse adresser quelques éloges. Le livret versifié par M. Jules Bois égrène avec un pertinent chiqué la gamme des banalités propres au genre. Quant à la musique de *Naïl*, il n'y a vraiment rien à en dire. Le néant ne se discute pas plus qu'il ne s'analyse.

JEAN MARNOLD.

ART.

L'Exposition Jules Chéret (Arts décoratifs). — Exposition Renoir (Durand-Ruel). — Exposition Biegas (atelier de l'Artiste). — Exposition Manzana-Pissarro (Hébrard). — Exposition des Humoristes (Palais de Glace).

Une excellente préparation à la visite de l'exposition **Jules Chéret**, ce serait une brève promenade au Grand Palais, dans la salle du rez-de-Chaussée, où l'on peut voir de récents travaux de la Manufacture des Gobelins. Là, sur les parois tristes, sont pendues des tapisseries d'après M. Cormon et d'après M. Maignan. Elles sont dures de dessin, rugueuses de couleur, solennelles et ennuyeuses. De là si vous vous rendez au Pavillon de Marsan, vous êtes accueillis par une éclatante fanfare de tons, par des flexions de lignes harmonieuses, par les plus savoureux bouquets de la couleur. Les tapisseries de Jules Chéret vous apparaissent conçues dans le style le plus pur et le plus propre à la tapisserie. Si les tapisseries du Salon