

## A PROPOS DE « LA TRAVIATA »

Les représentations de gala, ou les représentations simplement « exceptionnelles », donnent lieu, en général, à des étrangetés. Ces représentations sont de différentes espèces. Tantôt on imagine d'y faire jouer des rôles célèbres par des artistes également célèbres, mais contre-indiqués. (M. Dramen dans le vieil Horace, Mme Segond-Weber dans *La Dame de chez Maxim's*, etc., etc.) Tantôt on intercale dans une pièce quelque intermède anachronique, comme par exemple, au cours du ballet de *Manon*, un Blues exécuté par une équipe de girls australiennes. L'anachronisme est d'ailleurs tout à fait admis dans certains ouvrages : ainsi, dans *Le Barbier de Séville*, Rosine chante toujours à sa leçon de chant des morceaux de musique moderne. (J'ai moi-même eu l'honneur d'accompagner à Mme Patti, dans cette scène, la *Serenata* de Tosti ; mais elle la chantait, il est vrai, d'une façon telle, que les siècles ne comptaient plus !) Cet usage me valut une réponse bien curieuse d'une cantatrice qui s'apprêtait à paraître dans *Le Barbier* et à qui je disais : « J'espère que vous n'allez pas chanter de la musique moderne. — Y pensez-vous ! » s'écria-t-elle indignée. Rien qui ne soit du temps de Rossini !

Parfois aussi, on fait changer de métier, pour la circonstance, à des vedet-

tes illustres : c'est ainsi qu'on voyait parfois, avant la guerre, dans des représentations à bénéfice, Mmes Sarah Bernhardt, Bartet, Réjane et Jeanne Granier coiffées de tricorns Watteau, danser tant bien que mal un menuet. Bien des gens qui ne s'étaient jamais préoccupés de voir Sarah dans *Phèdre* ou Bartet dans *Bérénice* se sont précipités pour assister à cette facétie.

Mais ce qui est le plus fréquent, — si fréquent qu'on n'y prête plus attention, — c'est de faire interpréter des œuvres lyriques par des artistes chantant dans des langues différentes. J'ai vu, il y a très longtemps, à Covent-Garden, une représentation de *Lohengrin* où étaient réunis Jean de Reszke, Plançon et la Melba qui chantaient en français, Mme Kirby-Lunn qui chantait Ortrude en anglais, un Telramund qui chantait en allemand et des chœurs qui chantaient en italien. Il faut vraiment que le « plateau » importé soit d'un éclat éblouissant pour qu'on ferme les yeux sur de pareilles maïseries.

Or, l'autre soir, en écoutant *La Traviata*, on pouvait se demander si la présence de M. Gigli dans la distribution compensait ce qu'il y avait de déplaisant et d'incommode pour ses deux protagonistes, Mlle Fanny Heldy et M. Ponzio (qui, par bonne camaraderie, lui donnaient la réplique dans sa langue maternelle), à passer brusquement du français à l'italien et de l'italien au français, selon qu'ils avaient ou non affaire à M. Gigli. Ce qui ajoutait à la complication et à l'absurdité, c'est que, dans l'original, l'amant de la *Traviata* se nomme Alfredo, tandis que dans la traduction française on l'a baptisé Rodolphe, de sorte qu'en parlant à lui et en parlant de lui, son père et sa maîtresse lui donnaient des noms différents. Vous me direz que M. Gigli, pa-

raissant sur la scène de l'Opéra de Paris, aurait pu chanter en français. Mais on comprit qu'il n'eût pas envisagé cette solution quand on l'entendit prononcer l'aubade du *Roi d'Ys*, qu'il interpréta avec accompagnement de piano seul après la représentation, lorsque après l'avoir applaudi dans l'air de *La Vie de bohème* et dans celui de *La Tosca*, des dames éperdues crièrent : « Encore, encore ! » Et comme, après l'aubade du *Roi d'Ys*, leur ardeur n'était point assouvie, M. Gigli leur offrit le fin regal de *O Sole mio* qui, évidemment, n'était pas une révélation, mais qui transporta d'aise ces fanatiques de la *voce* et de ce qu'elles appellent avec une foi touchante le *bel canto*. Pour peu qu'elles eussent continué d'applaudir, nous aurions eu, je pense, la bonne aubaine d'ouïr *Santa Lucia* et, enfin, *Funiculi Funicula* !

Jusqu'à quel point convient-il d'approuver qu'une fois le rideau baissé sur le dernier acte, on traîne un piano sur la scène et que le ténor — s'il est étranger — vienne chanter quelques morceaux de son répertoire, ainsi que l'ont fait M. Kiepura à l'Opéra-Comique et M. Gigli à l'Opéra ? Je sais bien qu'on trouverait dans le passé des exemples de cette bizarrerie. Mme Pauline Viardot m'a raconté, en s'en moquant elle-même, qu'à Grenade, après une représentation qu'elle avait donnée de *Norma*, le public enthousiasmé ayant réclamé à cor et à cri des chansons espagnoles, il fallut qu'elle et un de ses partenaires fissent apporter un piano, pour chanter, en costume druidique, des *peteneras*. Mais cela se passait en 1850 — et à Grenade !

En tout cas, si nous devons, en 1935 et à Paris, nous résigner à de semblables errements, il serait bon que les vedettes étrangères renouvelassent un

peu leur répertoire de morceaux détachés. Je ne puis croire qu'en cherchant bien, un ténor italien, par exemple, ne trouve pas autre chose à chanter que *La Donna e mobile* (aggravé de je ne sais quelle cadence finale inaugurée, je crois, par Caruso), l'air de *La Vie de Bohème* (qui est un air scénique nullement fait pour être chanté à froid) et le sempiternel lamento de *La Tosca* avec son sanglot obligatoire sur « la vita ! » et son pathétique de camelote. Je n'en veux pour témoin que M. Gigli lui-même qui, parmi les innombrables morceaux dont il a fait l'enregistrement, d'une voix jadis exquisite et qui reste encore une très bonne voix, n'aurait pas de peine à trouver quelque chose de moins rebattu que ce qu'il a estimé pouvoir intéresser le public parisien : l'air du *Stabat* de Rossini, par exemple, ou celui de l'*Elisir d'Amore* (que Caruso soupirait si délicieusement), ou l'air de la *Loreley* de Catalani ou bien même celui de la *Gioconda* de Ponchielli. Que sais-je encore !

Le répertoire des ténors est inépuisable. Depuis la fin du dix-huitième siècle, époque où les castrats devinrent de plus en plus rares, les ténors ont tenu dans le domaine du chant une place privilégiée. Le plus célèbre fut alors Antoine Raff qui, à un moment où la mode favorisait surtout le chant fleuri, se fit remarquer par sa manière expressive. Le grand Pinta, Panzacchi, Crevelli, Tacchinardi, qui excellait dans la vocalise et surtout dans les ornements (les *gorgheggi*, comme on disait alors), auxquels il apportait un goût exquis, puis l'étonnant Garcia, père de la Malibran et de Pauline Viardot et créateur du *Barbier de Séville*, dont Garat disait : « La fureur andalouse de cet homme est capable de tout ! » Un jour,

en Amérique, après le grand finale de *Don Juan*, où il chantait Ottavio (je le mentionne parce qu'il chanta plus tard le rôle même de Don Juan), alors que la salle éclatait en bravos délirants, il s'avança et s'écria : « C'était très mauvais ; nous allons recommencer ! » Et l'on recommença.

Puis ce fut, en Italie, une pléiade étincelante. Je ne citerai que l'illustre Rubini. C'est sur celui-là, entre tous, que devraient se modeler les ténors italiens qui veulent venir chanter un air à l'avant-scène. Car, étant mauvais acteur et le sachant, c'est précisément ainsi qu'il remportait tous ses triomphes. Debout, face au public, le plus souvent en gants blancs et sans faire un seul geste, il chantait... Tous ceux qui l'ont entendu en ont parlé intarissablement avec une admiration sans limites. A vrai dire, il est difficile de se former, d'après tout ce que ses admirateurs ont écrit sur lui, une idée même approximative de ce que pouvaient être sa voix, ses procédés de chant et son style. Mais il devait être prodigieux, si l'on s'en rapporte aux quelques renseignements précis qu'on possède sur lui.

Autour de Rubini pullulaient les ténors de tout ordre et de tout calibre offrant aux compositeurs de la première moitié du dix-neuvième siècle des interprètes extraordinaires pour leurs rôles d'amoureux. Et Bellini, le charmant Bellini, tour à tour médiocre et sublime, Bellini, l'ami de Chopin qui l'admirait tant et qui s'apparentait à lui par bien des traits d'inspiration ; Donizetti, cet improvisateur parfois heureux ; l'inégal et opulent Rossini, puis le puissant Verdi, sans compter Ponchielli, Marcadante et bien d'autres, ne se privaient point, croyez-le bien, de

composer pour ténor tout ce qu'il est possible d'imaginer. Leurs innombrables ouvrages abondent en morceaux qui parfois très beaux, parfois charmants et souvent médiocres, sont inva-riablement bien écrits pour cette voix précieuse et tendrement choyée. On en trouve beaucoup, également, dans les opéras du répertoire classique et romantique français qui, traduits, ont remporté de brillants succès en Italie et en ont valu à tous les grands ténors italiens.

Il est donc inadmissible que les ténors nous infligent inlassablement et impitoyablement, à l'heure actuelle, l'air de *La Tosca* et l'air de *La Vie de Bohème*. Que dis-je ! ne devrait-on pas laisser de côté ces productions défraîchies et monter, un peu partout, quelques beaux opéras italiens d'autrefois ? Ils n'offrent pas tous des difficultés vocales telles qu'on ne puisse et ne doive s'efforcer de leur rendre la vie. Que ne reprend-on *Norma* et *Beatrice de Tenda* de Bellini, l'agréable *Don Pasquale* de Donizetti, le *Moïse* de Rossini, *Don Carlos*, *Le Bal masqué* ou quelque autre opéra de Verdi ? Mais arrêtons-nous. Je ne veux pas m'aventurer dans une liste de tout ce qu'on pourrait reprendre, chez nous et ailleurs ! Je veux me borner pour aujourd'hui à souhaiter que les éminentissimes ténors dont on nous annonce le concours prochain ou dont on signale la présence à Paris consentent, quand ils se feront entendre, à nous concéder autre chose que le lamento de *La Tosca*, l'air de *La Vie de Bohème* ou des gentillesses napolitaines qui ont perdu toute saveur à force d'avoir été remâchées.