

Mârouf, savetier du Caire de Henri Rabaud

ARGUMENT



Acte I

Dans le souk du Caire, Mârouf, un modeste savetier, endure les brimades de son épouse Fattoumah, dite la calamiteuse. Quoique le commerce marche mal, elle exige une pâtisserie coûteuse : une konafa échevelée au miel d'abeilles. Le voisin de Mârouf, un pâtissier compatissant, lui offre le gâteau confectionné au sucre de canne, meilleur encore. Mais Fattoumah le repousse avec dégoût. Comme Mârouf s'apprête à s'en poulécher, elle ameute le voisinage et l'accuse de l'avoir battue devant le Kâdi. Celui-ci, ignorant la bonne nature de Mârouf, le condamne à la bastonnade malgré les protestations des voisins. Après cette épreuve, Mârouf décide de quitter le Caire et s'engage comme rameur dans un équipage qui descend le Nil vers la Méditerranée.

Acte II

Un long voyage a mené la felouque sur les rivages de Khaïtan - sur le golfe persique - où une tempête fait sombrer tout l'équipage à l'exception de Mârouf. Il est recueilli par Ali en qui il reconnaît son ami d'enfance, devenu riche. Très empressé de lui venir en aide. Ali habille somptueusement Mârouf et le présente à ses concitoyens comme un riche marchand. Sortis incognito en promenade, le Sultan et son Vizir découvrent un Mârouf un peu éméché qui prodigue sans compter les dinars de son ami et annonce l'arrivée imminente d'une somptueuse caravane. Malgré la méfiance du Vizir, le Sultan invite Mârouf au palais.

Acte III

Pris au piège, Mârouf n'ose pas avouer l'imposture et se voit obligé d'épouser la fille du Sultan, aux frais de celui-ci qui n'hésite pas à vider son trésor pour que la fête soit somptueuse. Redoutant un nouveau mariage, Mârouf découvre que la princesse Saamcheddine est non seulement docile, mais aussi ravissante.

Acte IV

Les jours passent et le Sultan commence à douter tandis que l'enquête du Vizir se resserre. Mais Mârouf et Saamcheddine se sont épris l'un de l'autre si bien que le savetier finit par avouer l'imposture à la princesse. Mârouf encourt la peine capitale mais Saamcheddine entend lui prouver son amour. Elle se travestit en jeune garçon et tous deux s'enfuient.

Acte V

Dans une plaine désertique, un vieux fellah laboure péniblement son champ. En échange de son hospitalité, Mârouf poursuit son travail lorsque le soc de la charrue dégage un anneau de la terre. Une dalle ouvre sur un souterrain dont le fellah, en vérité un génie, leur révèle le contenu fabuleux. Invité à prononcer un vœu, Mârouf invoque la caravane dont les richesses apparaissent, transportées par des nains. Lorsqu'arrivent le Sultan, le Vizir et les mamelouks, lancés à la poursuite du couple avec Ali prisonnier, les nains ont constitué une magnifique caravane. Le Sultan s'incline et condamne le Vizir à mort, peine que le puissant Mârouf commue généreusement en bastonnade.

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Au début du XXe siècle, les empires coloniaux atteignent leur expansion maximale et sont célébrés dans les expositions universelles et coloniales. Au cours du siècle écoulé, la vogue orientaliste n'a cessé de se propager pour gagner tous les arts. C'est alors que paraît, entre 1899 et 1904, une nouvelle version des *Mille et Une Nuits*, dédiée à Mallarmé, dans *La Revue blanche* puis chez Fasquelle. La traduction de l'arabe par Joseph-Charles Mardrus (1868-1949) enthousiasme le public lettré. Poétique, drôle, coloré, le récit, présenté comme enfin intégral, est aussi plus érotique que l'ancienne version d'Antoine Galland, qui remontait au début du Siècle des Lumières.

Medium populaire d'une image de l'Orient, les *Mille et Une Nuits* ont inspiré la peinture, l'édition illustrée et le théâtre. Celui-ci est féerique ou lyrique, depuis les spectacles forains qui constituent le premier répertoire de l'Opéra Comique jusqu'aux opérettes de la Belle Époque, *Ali-Baba* de Charles Lecocq en tête, en passant par des ouvrages signés Grétry, Cherubini ou Boieldieu. Si le visuel a longtemps primé, le musical a trouvé une première stimulation dans les musiques turques puis une féconde source d'inspiration dans la découverte des musiques du vaste Orient par les voyageurs romantiques.

En 1910, Paris découvre Shéhérazade : la symphonie-ballet de Rimski-Korsakov, produite par les Ballets Russes, est dansée par Vaslav Nijinski dans des décors et des costumes de Bakst. Les *Mille et Une Nuits* sont désormais apparentées à l'art moderne. Un an plus tôt, Henri Rabaud, qui a donné en 1904 une tragédie à l'Opéra Comique, songe à aborder le registre comique. Son ami Lucien Népoty (1878-1945) lui propose les *Mille et Une Nuits* et lui fait lire *L'Histoire du Gâteau échevelé au miel d'abeilles*, absente de la version Galland et qui constitue l'une des découvertes de la version Mardrus. Auteur dramatique expérimenté, complice de Firmin Gémier au Théâtre-Antoine, Népoty a créé son drame *Le Premier Glaive* aux Arènes de Béziers avec une musique de scène de Rabaud. Depuis, ils écrivent en étroite collaboration, livret et partition prenant forme en

parallèle : «Vous êtes, lui écrit Rabaud, plus musicien que tous les compositeurs que je connais car tout ce que vous m'écrivez, c'est de la musique». À *Mârrouf* succéderont après-guerre un nouvel opéra et trois autres musiques de scène.

Après une décennie d'œuvres plutôt graves et dramatiques, alors que la menace d'un conflit avec l'Allemagne se précise, la gaîté apparaît plus que jamais nécessaire à Albert Carré qui va bientôt laisser la direction de l'Opéra Comique à Pierre-Barthélémy Gheusi et aux frères Isola. Ces personnalités au goût sûr souhaitent favoriser les succès publics en allouant des moyens suffisants à la scène : Népoty évoquera «ce palais de féerie qu'est l'Opéra-Comique...». Le néo-classicisme de Rabaud, chef d'orchestre à l'Opéra et disciple de Saint-Saëns, tempère les audaces de son contemporain Maurice Ravel, dont *L'Heure espagnole* vient d'être donnée à la Salle Favart. Et puis admirant à la fois la Louise vériste de Charpentier et le Pelléas symboliste de Debussy, Rabaud est un homme de synthèse providentiel.

Mârrouf est une comédie d'une certaine modernité puisqu'elle est chantée tout du long au lieu de présenter l'alternance parlé-chanté typique de l'opéra-comique du XIXe siècle. Mais cette modernité est tempérée par sa référence constante à la tradition nationale de la turquerie. Quant à son orientalisme, il est de bon goût et offre une réponse française au choc produit par l'Orient des Russes, barbare et sensuel. L'intrigue originale est simplifiée : le livret omet l'anneau magique du conte – qui aurait été perçu comme un clin d'oeil à Wagner – mais aussi les félonies du Vizir et le retour fracassant de la première épouse de Mârrouf. Il procède à la synthèse intéressante du pauvre fellah avec le génie Père-au-Bonheur et conclut plus tôt les aventures du savetier devenu riche. Il souligne ainsi le ressort principal du conte : le «bluff» monté par Mârrouf et son ami Ali. Le terme anglo-saxon désignait une tactique au jeu de poker et commençait à entrer dans le vocabulaire militaire. Le succès de *Mârrouf* en répand l'usage courant.

La création a lieu le 15 mai 1914 sous la baguette de François Ruhlmann. À 45 ans, le créateur de *Pelléas*, le baryton Jean Périer, interprète le rôle-titre. Il chante au côté de la pétillante Marthe Davelli en Saamcheddine, de Jeanne Tiphaine en Fattoumah, de Jean Delvoye en Vizir, de Daniel Vigneau en Ali, de Georges-Louis Mesmaecker en Fellah et de Félix Vieuille – créateur d’*Arkel* et «voué aux longues barbes» – en Sultan. Les cinq tableaux sont mis en scène de façon «charmante et parfaite» – dit Reynaldo Hahn – par Pierre Chéreau et Gheusi dans des décors de Jusseaume et des costumes de Miltzer, avec des ballets réglés par Mariquita. Florent Schmitt y voit «l’un des plus intéressants spectacles que l’Opéra Comique ait montés depuis longtemps» et Xavier Leroux loue sa «philosophie souriante». Quant à la partition, elle satisfait le nationalisme ambiant et la presse s’en félicite : «cette œuvre va prouver à tous et partout que l’on écrit encore chez nous de la bonne, de la vraie musique française» (*Le Petit Journal*).

L’œuvre est reprise chaque année jusqu’en 1917 avec Périer, puis en 1918 avec le ténor Thomas Salignac, qui part ensuite créer l’œuvre à la Monnaie de Bruxelles pour une série triomphale de 84 soirées en 1919 – la 100e parisienne sera atteinte en 1932. Tandis que Fernand Francell reprend le rôle, les reprises s’espacent jusqu’à la 100e, le 2 juin 1923 avec le baryton André-Gaston Baugé. La production s’est détériorée car l’Opéra Comique, dirigé par Masson et Ricou, a investi dans la création du *Hulla*, un conte lyrique oriental de Marcel Samuel-Rousseau créé le 9 mars.

Rabaud connaît bien Jacques Rouché, le directeur de l’Opéra dont il a dirigé l’orchestre pendant une dizaine de saisons. Il engage une négociation pour faire passer l’œuvre d’un théâtre à l’autre, avec l’accord de Mardrus, de Népoty et de son éditeur Choudens. Le conflit s’envenime mais la Société des Auteurs prend sa protection et fait interdire l’œuvre à la Salle Favart en 1927, après 129 levers de rideau. La «seconde première» parisienne de *Mârouf* a lieu le 21 juin 1928 au Palais Garnier, sous la baguette du compositeur. Le ténor Georges Thill reprend brillamment le rôle-titre au côté de Fanny Heldy en Saamcheddine. La production est spectaculaire mais les ballets sont décriés. Bien que le texte passe au

second plan et que les effets musicaux soient forcés, l’entrée de *Mârouf* à Garnier apparaît comme une consécration même si, dès juillet, le *Faust* de Gounod donné en alternance présente des recettes doubles. Rabaud dirige la 50e en 1932 et la 100e le 4 avril 1943, avec Roger Bourdin et Renée Doria – une représentation interrompue par une alerte antiaérienne qui oblige spectateurs et artistes à rejoindre les sous-sols de l’Opéra. L’œuvre est jouée quasiment chaque année jusqu’en 1950 où elle quitte sa deuxième scène parisienne après 116 représentations – un peu moins qu’à l’Opéra Comique.

Mârouf part en province, parfois sous la direction du compositeur : Rouen en 1919, Nice et Nantes en 1920, Cannes en 1921, Lyon et Alger en 1923, Toulouse et Bordeaux en 1924, Marseille en 1925, Strasbourg en 1926, Bayonne en 1931, Vichy en 1932 Montpellier en 1934. L’œuvre est diffusée à l’étranger : New York en 1917 (au Metropolitan Opera sous la baguette de Pierre Monteux), Buenos Aires en 1921, Genève et Barcelone en 1922, Anvers en 1923, Zurich (en allemand) en 1924, Turin en 1925, Le Caire en 1926, le Brésil en 1927, Bucarest, Cologne, Vienne et Chicago en 1929, San Francisco en 1931 (avec une troupe française dont Yvonne Gall). Le succès est tel que Rabaud se voit proposer en 1929 la réalisation d’une adaptation cinématographique de *Mârouf* dans un film «muet et sonore» : sans paroles et accompagné d’un arrangement musical pour orchestre de cinéma. Il refuse catégoriquement.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, *Mârouf* apparaissait toujours comme l’une des plus belles réussites du théâtre lyrique français et déclencha des manifestations francophiles dans les grands théâtres étrangers.

Ce chef-d’œuvre de 1914 illustre particulièrement bien ce qui faisait et ce qui demeure le propre de l’Opéra Comique : une démarche novatrice fondée sur une relecture éclairée de la tradition et l’affirmation du caractère vital de l’humour et de la gaieté.