

thousiasme natif ; revenir aux affabulations de terroir, en créer d'adéquates, sans s'hypnotiser aux peintures de l'insaisissable, aux vagues rumeurs, aux scepticismes névropathiques. Un peu du panache flottant de Barbey d'Aureville : « En France, on a beau plumer tous les panaches, les plumes en repoussent toujours. » Prendre le temps de faire court et vrai. Le nationalisme est la volonté pour les survivants de la guerre d'une pensée fécondée par l'âme des morts — non sans un regard vers l'avenir, en avant. « Faites toujours ce que vous avez peur de faire » est un conseil utile. Ne point écrire pour étonner les confrères et les badauds. Ne pas écarter toute une matière étrangère d'où, s'allimentant, l'esprit français salt à merveille extraire des chefs-d'œuvre nationaux — à la façon de Molière.

Et je n'oublie pas l'écueil. Fuyons comme la peste le faux nationalisme aussi pitoyable que le faux patriotisme, dérivatif à l'ignorance et au néo-amateurisme, ses truquages et son clinquant. Méfions-nous des navets de la facilité que les escrocs de l'art vendent pour des oranges. Ne confondons pas dans une estime ingénue la tige de la Bastille avec la colonne Trajane, l'Hôtel Terminus avec la Villa d'Hadrien, le Boulevard Haussmann avec la Voie Appienne.



J'avais à peine terminé que Laquinte, l'alto du quatuor Lacroché, attaquait les fiers appels de « *Ma Vie* » — par Smetana — bientôt étouffés sous les sanglots d'une sourde destinée.

CH. TENROC.

Les paroles s'envolent...

Si je trace en haut de cette page la fin mélancolique du proverbe latin, ce n'est point que je veuille amèrement philosopher sur le néant des promesses humaines. Tout a été dit là-dessus, depuis qu'il y a des hommes et qui sont oublieux. J'accorde néanmoins qu'une telle matière serait fort riche à exploiter, dans le *Courrier* plus encore que partout ailleurs ; il suffirait, par exemple, d'énumérer les engagements solennels que prirent tour à tour quantité de ministres, directeurs et sous-secrétaires d'Etat des Beaux-Arts, sous la Troisième République, d'ouvrir à la musique française, par d'intelligentes initiatives, des horizons jusqu'ici inconnus. Mais il vaut mieux ne pas revenir sur cette question fâcheuse ; les ministres passent, le temps aussi. L'Allemagne qui, elle, ne néglige aucun facteur de propagande, inonde les pays neutres de tournées symphoniques et nous la regardons faire sans même paraître nous douter qu'il existe une école musicale française. C'est à croire que nos Pouvoirs publics en sont restés à la boutade de Théophile Gautier : La musique est le plus coûteux des bruits.

Les paroles qui s'envolent, ce sont trop souvent celles des collaborateurs littéraires que s'adjoignent les compositeurs, lorsqu'ils projettent d'écrire pour la scène. On ne dira jamais assez à quel péril s'expose le musicien dans le choix d'un livret, péril d'autant plus redoutable qu'il est d'abord inaperçu. Il est à remarquer que le musicien de valeur, tourmenté de produire une œuvre vocale, semble insuffisamment soucieux d'assurer à celle-ci, par un étroit synchronisme de sa partition et du texte qu'il emprunte, toutes les garanties de pérennité. Puis, son choix se ressent nécessairement de la vogue, du prestige dont jouit tel ou tel écrivain dans le moment où la collaboration prend naissance : l'attention du musicien se tourne vers l'auteur à succès, vers l'auteur qui a déjà réussi, à qui le public fait fête. Après tant de comédies ou de drames applaudis, pense-t-il, cet auteur ne saurait me fournir qu'un livret de premier ordre... L'accord initial s'établit donc sur une réputation parfois éphémère et l'on s'explique ainsi pourquoi Scribe fut convié à écrire des livrets d'opéras.

Mais le Temps, grand destructeur de toquades et de modes, le Temps ne tarde guère à remettre à leur place et les choses et les gens. Vingt ans suffisent à créer une frappante dissociation entre l'apport génial du compositeur et l'apport médiocre de l'homme de lettres qui, tous deux — quand ils ne sont que deux — signèrent quelque opéra célèbre. Tandis que la musique de l'un conserve à travers les ans sa fraîcheur et sa force premières, le texte de l'autre s'avère, à la longue, pénible et suranné. Et si l'œuvre parvient à la cime de la gloire, c'est parce que la beauté musicale consent à traîner après soi l'infirmité littéraire, et l'on ne peut se défendre de murmurer, en écoutant Rossini, Meyerbeer ou Berlioz : « Quel dommage que les paroles soient d'une aussi plate banalité ! »

Sans doute est-il malaisé à un compositeur de deviner ce que l'avenir lui réserve et réserve au poète qu'il s'attache. Mais il mettrait tout au moins le plus grand nombre de chances de son côté en apportant une circonspection rigoureuse dans la recherche d'un collaborateur. Le mérite consacré, ici, n'a rien à faire, car un littérateur peut écrire excellemment pour la scène dramatique et fort mal pour le théâtre lyrique. Les conditions d'optique, de rythme sont différentes, souvent même opposées. Il résulte de ce postulat que le savoir-faire d'un dramaturge estimé n'implique nullement l'assurance qu'il peut devenir un librettiste sans défaut. Les preuves, à cet égard, ne manquent pas.

— Soit ! me répondra-t-on, c'est précisément pour cette raison que les compositeurs s'adressent à des spécialistes. Or, vous déplorez que ceux-ci soient dénués d'inspiration... Concluez : que proposez-vous ?

Mon Dieu, je propose tout bonnement que les spécialistes ne soient pas trop des spécialistes et revêtent leur métier d'un peu d'art. Nous n'avons pas le droit d'inviter les grands poètes à sacrifier leurs élans, leurs coups d'ailes, à s'effacer devant une Muse rivale de la leur, mais, aux librettistes qui sont des poètes de deuxième zone, nous pouvons bien demander un effort vers l'idéal. Cet effort, ils l'accompliront, si les musiciens en quête d'un livret acceptent de prendre pour axiome fondamental : rien sans lyrisme, et rejettent impitoyablement tout manuscrit imparfait. A ce compte, nous aurons évidemment des ouvrages musicaux moins nombreux, mais, en revanche, de plus large envergure.

Richard Wagner pressentit, l'un des premiers, le danger de confier une noble musique à d'obscures paroles. On lit dans ses mémoires qu'il ne pouvait se résoudre à accepter les livrets qui lui étaient offerts. Il sentait en lui un souffle incompatible avec les rapsodies des auteurs, ses contemporains. C'est alors que, de guerre lasse, il résolut d'écrire ses livrets lui-même... Si la littérature allemande n'y gagna rien, car Wagner fut un déplorable poète, sachons reconnaître que le cycle héroïque dont il eut l'idée, l'évocation de tous ces demi-dieux et de ces guerriers surhumains a quelque chose de vaste et de farouche tout à fait à la taille de sa puissante musique.

Cette espèce de scrupule, ce point d'honneur ou d'orgueil, tous les compositeurs ont le devoir de l'observer, sous peine de vouer leur œuvre à l'enfer des imprudents mariages. Il faut des époux assortis et rien n'est pire que l'imbécillité unie à l'intelligence. Tôt ou tard, la discorde entre au logis... C'est grand malheur quand le divorce est impossible.

Tenez, connaissez-vous un certain *Siège de Calais*, opéra-comique d'André Messager ? C'est — à l'ancienne mode, mais n'importe ! — une partition exquise, un parterre fleuri. Hélas ! que dire du livret, signé de deux noms quelconques ! Ça n'a jamais rien valu. Voilà qui est indubitable, mais, vu de 1918, c'est absurde, c'est gauche au delà de toute expression. N'est-il pas navrant qu'une œuvre lyrique charmante, due à l'un des plus délicats maîtres français, soit ainsi perdue pour le public et pour lui-même et condamnée à l'oubli sans recours ?

En eut-il été pareillement si André Messager avait agréé moins bénévolement le travail des deux paroliers ? Non, à coup sûr, et la preuve qu'il devint méfiant après cette aventure, c'est qu'il demanda à Catulle Mendès le poème d'*Isoline*, erreur non moins fatale : l'effroi d'un danger le conduisit dans un autre et, aujourd'hui, *Isoline* est aussi injouable, par excès de pathos, que *le Siège de Calais*, par excès de platitude.

Il convient d'éviter ce double écueil, de ne pas confondre la simplicité avec la niaiserie, ni l'éloquence avec l'emphase. Il importe que les musiciens, fut-ce pour composer une simple mélodie, voire une romance, soient très exigeants,

qu'ils réclament des poètes une élégance ou une vigueur de style égales à celles qu'ils discernent en eux-mêmes, s'ils veulent que la phrase musicale et la phrase verbale leur survivent sans se désunir et que les paroles ne s'envolent plus alors que la musique reste.

Qu'on ne m'objecte pas que la préséance due à la phrase mélodique se trouve compromise du fait même que l'oreille de l'auditeur est sollicitée, à la fois, par des recherches musicales et par des images verbales. Erreur, répondrais-je, erreur pour deux raisons : D'abord l'union, dans le chant, de la musique et de la parole, demeure, quoi qu'en disent les novateurs, une chose parfaite en soi ; la fusion des beautés que l'une et l'autre renferment parvient à l'esprit de l'auditeur sans obstacle ni tourment, de même que deux cours d'eau produits par des sources différentes s'épousent à un point donné, pour former paisiblement, sereinement, une rivière unique. Et puis, la lenteur calculée du débit de la phrase musicale est précisément favorable à la compréhension aisée des mots qu'elle entraîne. Tantôt qu'un diseur de vers, voire le plus habile, ne saurait prétendre à enchaîner les périodes, précipiter l'incidence, obéir à l'impulsion qui lui est communiquée par le poète, le chanteur, lui, a tout loisir de nuancer, de mettre en valeur chaque syllabe. Contenu par les rênes d'or de la musique, il accuse le miroitement du verbe, et, réciproquement, le travail ingénieux des mots concourt à éterniser la beauté musicale.

D'où vient donc que les musiciens répugnent à s'associer de vrais poètes ?... D'aucuns m'assurent qu'il y a là une question de gros sous, un démêlé permanent à propos des droits d'auteur... Je veux bien écrire un poème, dit le littérateur, mais non me plier à je ne sais quelles traditions de partage inéquitable, tout simplement parce que mon poème est destiné à la musique ! Et, de son côté, le musicien, estimant que son labeur est plus grand que celui de l'homme de lettres — en quoi, pratiquement parlant, il n'a pas tort — se refuse à des concessions incompatibles avec le souci de son amour-propre et le soin de ses intérêts.

Semblable pierre d'achoppement est indigne de faire trébucher l'art, et moins encore les artistes. Le commerce est une belle chose, mais il ne faut pas médiocriser les placements sur l'idéal, à preuve Carthage oubliée et Athènes impérissable. Nous attendons avec confiance la réalisation de nos vœux : puissent les poètes et les musiciens confondre leur génie et rivaliser de science et de désintéressement à la construction d'harmonieux édifices... Puissent les paroles ne jamais s'envoler, sinon sur les ailes de la gloire,

GEORGE DELAMARE.

UN ESSAI THÉÂTRAL

Il y a quelques mois, le public romain était convié à assister, au ravissant « Teatro del Piccoli », à l'inauguration d'une singulière et audacieuse tentative théâtrale, due à la collaboration du poète suisse Gilbert Clavel avec le peintre italien Fortunato Depero et quelques jeunes musiciens.

Il convient d'illustrer à sa valeur cette tentative scénique, laquelle, bien que limitée actuellement à une simple réalisation au moyen de marionnettes, renferme d'innombrables possibilités à venir, et pourrait conduire ultérieurement à un bouleversement total des lois théâtrales.

Tel qu'il nous est apparu, cet essai théâtral consistait en quatre petites pantomimes, ou plutôt ballets, dont la musique, confiée à un minuscule orchestre, était de Malpiero, Tyrwhitt, Bartok et de moi-même. Titres des ballets : *Les « Pagliacci »*, *L'Homme aux moustaches*, *La Danse de l'Ours* et *Les Sauvages*.

Il est difficile de donner une idée de ce théâtre à qui n'est pas familiarisé avec l'esthétique futuriste. Je tenterai néanmoins de vous en tracer un bref schéma théorique.

Le *Teatro Plastico* (ainsi s'appelle, jusqu'à nouvel ordre, l'essai qui nous occupe) est essentiellement différent de toutes les précédentes tentatives de rénovation scénique, aussi bien de celles de Bakst, Larionow ou Gontcharova, que