

LE MENESTREL

4439. — 83^e Année. — N^o 21.

Vendredi 27 Mai 1921.

GABRIEL FAURÉ

Conférence prononcée aux Concerts historiques Padeloup
(Opéra, 17 mars 1921.)

On ne demande jamais à un musicien, célèbre par des succès de théâtre : « Quand donc écrirez-vous une symphonie ? » Cela vaut mieux ; parfois la question serait déplacée, indiscreète, quasi humoristique... Mais on a coutume de poser l'inverse, à tous ceux que l'on soupçonne amants exclusifs de la « musique pure » : « Ne composerez-vous point un opéra quelque jour ? » Elle est insidieuse, cette phrase. Elle semble dire : « Quand donc ferez-vous une œuvre qui compte, que tout le monde comprenne, et d'où vous gagnerez, avec de bons droits d'auteurs, l'estime générale ? » Pour certaines personnes, la symphonie ne compte guère : mais seulement le drame lyrique, s'il « réussit ». Je ne crois pas utile de critiquer longuement cette préférence. Tous les connaisseurs savent bien quelle somme de talent (de génie, plutôt) représente la création de tel poème symphonique. Il suffit de quelques mélodies pour que M. Henri Duparc soit un grand musicien. *L'Invitation au Voyage*, *le Parfum impérisissable* valent mieux que beaucoup de symphonies, et une seule de ces symphonies, pourtant moins belles, contient déjà plus de musique que l'ensemble du répertoire « vériste ». Ainsi donc, M. Fauré serait un maître de premier ordre s'il n'eût écrit que son merveilleux *Clair de Lune* ; mais par surcroît il se trouve l'auteur de musiques de scène extrêmement captivantes et de deux drames lyriques de la plus haute splendeur : *Pénélope*, *Prométhée*. On pouvait croire que cela contenterait les amateurs d'opéras ; mais des esprits rebelles à l'art de M. Fauré alléguèrent plus d'une fois (comme on l'avait fait jadis pour Massenet, d'ailleurs si différent, et comme on le fit naguère pour Claude Debussy) : « Oui, c'est fort intéressant. Mais c'est l'œuvre d'un symphoniste, non d'un homme de théâtre. »

En ce domaine lyrique, qu'est-ce donc qu'un homme de théâtre, et qu'est-ce que la musique dramatique ?

Je voudrais exposer et défendre une opinion qui vous semblera peut-être paradoxale. Pourtant, je la crois juste. C'est que, proprement, il n'y a pas de « musique de théâtre ». Il existe, comme le disait Rossini, deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise. Or, à la scène comme au concert, on exigera les mêmes qualités : la beauté musicale, indéfinissable et pourtant réelle, — la vérité, la profondeur de l'expression.

Sans doute, il faut bien que, par ses mélodies, ses harmonies, ses rythmes, — tout ce qui fait sa vie, — la musique soit fidèle traductrice de l'action théâtrale. On ne tolérera point d'accents faux, ni de longueurs. Mais il en va de même dans la mélodie, le poème symphonique ou la sonate. Le théâtre est fait de sentiments, il veut leur expression vraie : c'est affaire à la belle musique que de les traduire. Écrivez des actes mélodramatiques, mouvements suivant la formule : scènes de trahisons, de chantages, de crimes, voire de tortures à la manière du « Grand-

Guignol », assaisonnez cette salade à grand luxe de si bémols retentissants, poivrez-la de formidables coups de timbales et relevez sa barbare fadeur par quelque lutte épique du ténor contre les trombones : si vous n'avez point mis, tout d'abord, de la musique, votre salade (même au théâtre) paraît détestable. Ou bien je vous accorde que le vulgaire l'avalera sans dégoût ; mais le vulgaire, ici, ne nous intéresse pas. Nous avons en vue la beauté réelle, non l'effet produit sur des auditeurs incultes ; il demeure entendu qu'une œuvre de théâtre réussie n'est pas celle qui rapporte le plus d'argent, mais celle qui est, à la scène, véritablement la plus belle. Maintenant, considérez un opéra de Mozart : le langage en est celui de ses morceaux symphoniques ; d'autre part, le thème initial de la *Symphonie en sol mineur* pourrait être chanté par Chérubin. On a trop souvent confondu les intrigues à la Sardou, ou ces violentes secousses qui ébranlent les nerfs d'un public d'Ambigu, avec le théâtre musical. Ce sont choses différentes. Parfois on se réfère à d'étranges critères. Certaines personnes ne peuvent souffrir que les acteurs n'aient pas à bouger sans cesse. Un jour j'entendis prononcer au sujet de *Pelléas* : « Ce n'est pas du théâtre. Ce duo d'Arkel et de Mélisande, où les deux personnages restent assis tranquillement, ce ne peut être du théâtre... » (A ce compte, je pense, il n'eût fallu conserver que la scène où Golaud traîne Mélisande par les cheveux.) Ainsi, les gens admettent les livrets de Scribe — à la sauce Meyerbeer — et ne comprennent point ceux de Maeterlinck, même avec la musique de Claude Debussy. « Si j'étais Dieu, disait Arkel, j'aurais pitié du cœur des hommes. » Il est probable que Dieu prend en pitié leurs jugements aussi. Et que dire, enfin, de la crainte singulière d'une honorable personne, qui prononçait l'autre jour : « C'est bien ennuyeux. Nous sommes invités demain à la *Walkyrie* ; ce sera une soirée assommante. Pensez donc ! une pièce où l'on ne voit en scène que deux ou trois personnages, et dans laquelle il n'y a même pas de ballet ! » Ne rions pas. Cette phrase authentique, et qui a du moins le mérite de la sincérité, est conforme à la tradition de l'opéra-spectacle du XVIII^e siècle. Mais aussi, elle méconnaît toute la grandeur, toute la beauté du drame lyrique moderne. Dans ce drame, et d'abord parce qu'il est musical, il faut des êtres véritables, non une multitude de fantoches (tel est également le théâtre grec, et celui de nos grands tragiques). Des hommes qui vivent, et non pas superficiellement. Une musique qui les définisse et qui, pénétrant leur intimité, nous la dévoile. Il en est ainsi des œuvres de concert, à cela près que, dans la symphonie, c'est en général le sentiment de l'auteur qui s'exprime, mais au théâtre celui des héros de la pièce.

Le musicien de théâtre sera donc un excellent musicien, d'abord. Ensuite il devra posséder un don très rare : on exigera qu'il devine les êtres. Par une grâce spéciale, sortant de soi-même ou retrouvant en sa propre diversité des correspondances mystérieuses, il deviendra pour un moment le personnage en scène. Ainsi, Mozart écrivit *les Noces de Figaro*, où chacun parle un langage différent. Or, cette imagination singulière, ce pouvoir de se transformer (sans cesser, miracle étrange, d'être toujours soi-même), nul ne les possède mieux que M. Fauré. On voit donc *a priori* que M. Fauré est un homme de théâtre.

Vous savez comme il s'accorde aux poèmes : à ce point qu'il en exprime parfois les défauts. Lorsque d'aventure (ce fut très rare, heureusement), il travailla sur d'insignifiantes poésies ou sur des sujets dénués de beauté, sa muse ne lui donna que des œuvres de second ordre. Mais Leconte de Lisle, Verlaine, Samain, Van Lerberghe, lui furent l'occasion de trouvailles que l'on peut qualifier de géniales. Et l'on dirait que par une sorte de magie il grandisse à la dimension des idées qui l'inspirent. Je me souviens d'un vieux conte allemand : un enchanteur, joueur de flûte, connaît le moyen de transformer des animaux ou des outils à la taille nécessaire pour telle besogne imprévue. C'est une araignée monstrueuse, qui tisse une corde solide. C'est une hirondelle qui, devenue immense comme l'oiseau Rok des *Mille et une Nuits*, soulèvera les plus lourds fardeaux... Cette sorcellerie ne semble-t-elle parfois celle de M. Fauré? Tout naturellement, dans *Prométhée*, dans *Pénélope*, le langage fauréen s'amplifie à des proportions qu'on ne soupçonnait point en *Dolly* ou dans *la Sicilienne* de *Pelléas et Mélisande*. S'identifier ainsi à la nature, aux âmes, aux choses, voilà le véritable don du théâtre et que n'eurent pas toujours certains compositeurs tenus fausement pour de grands musiciens dramatiques.

Comme J.-Ph. Rameau, M. Fauré n'écrivit pour la scène qu'assez tardivement. (Peut-être attendit-il une parfaite maîtrise, plus sage que tant de jeunes imprudents qui croient se pouvoir contenter d'un style lâché.) Mais, avant *Prométhée* et *Pénélope*, des musiques de scène ravissantes furent notre joie. Qui voudrait oublier les chœurs de *Caligula*? C'est une image nouvelle de l'antiquité, et si vraie! Jamais on ne l'avait tracée avant lui. Nous connaissions un « antique » solennel et vigoureux, inspiré de l'idéal révolutionnaire et de la vertu romaine; nous avions admiré profondément ces *Troyens* où Berlioz faisait revivre *l'Énéide*; et le charme plus familier de *Philémon* ou d'*Ulysse* de Gounod nous était cher. Cependant, nul n'avait encore évoqué le paganisme de cette Rome de la « Décadence », voluptueuse et nostalgique en une lassitude de civilisation trop avancée. Le dernier chœur de *Caligula* est d'une émotion poignante pour qui sait lire entre les lignes. On y pressent la chute d'une société, dans la douceur trop forte de plaisirs qui vont jusqu'à la tristesse. En trois ou quatre pages, c'est peindre tout un monde qui, bientôt, disparaîtra. Quelle humanité profonde en cette œuvre!

M. Fauré, qui est le musicien du charme (ne le croyez pas moins grand pour cela; et ne supposez point qu'à l'occasion il ne sache se montrer vigoureux), M. Fauré se devait un jour d'évoquer Venise. D'autres déjà s'étaient laissé séduire par la douceur des nuits en gondole. Mendelssohn — que Debussy appelait un « notaire élégant » — oubliait parfois ses cartons bien alignés. Il écrivit des Barcarolles en souvenir de la ville des Doges : elles sont peut-être ce qui nous touche le plus, ces romances inspirées de vieilles chansons des lagunes. Puis ce fut une mélodie délicieuse de Gounod : on commence à connaître de nouveau cette *Venise* écrite sur la poésie de Musset. C'est déjà du Fauré. Mais celui-ci, dans *Shylock*, décrit une autre vision. On dirait des scènes de Carpaccio, et l'on voudrait le charmant Madrigal joué par les petits anges que vous savez, avec des flûtes, des mandores et des violes. Quant à la sérénade : « O filles, venez, les filles aux voix douces... », c'est un mystère (comme pour la mélodie de Gounod) qu'elle soit si profondément vénitienne, non seulement par le rythme berceur et la ligne du chant, mais par les harmonies mêmes, si simples à la fois et si raffinées, si originales, si nouvelles, bien que faites d'accords classiques et point révolutionnaires. Cela semble du Musset, mais plus châtié, plus aérien, plus parfaitement beau, et tout aussi voluptueux dans sa beauté parfaite.

La troisième œuvre de musique de scène écrite par M. Fauré est le *Pelléas et Mélisande*, qui fut joué en Angleterre peu d'années avant celui de Debussy à l'Opéra-

Comique. Les concerts vous l'ont fait connaître, au moins dans ses pages principales. Toutefois, pour celui qui parle aujourd'hui, à qui fut réservée l'heureuse fortune d'entendre la suite dans son cadre, à Londres, — avec un petit orchestre — conduite par l'auteur en toute sa naturelle et raffinée poésie, dans ce charmant théâtre du Prince de Galles, — c'est un souvenir qui ne s'efface point. Certains n'ont pas compris le caractère de cette musique intime et profonde. Il ne s'agissait pas de la comparer au drame beaucoup plus complet de Claude Debussy. Les courts entr'actes de M. Fauré, illustrations rapides, ne voulaient que créer l'atmosphère. Mais, si absolument réussies, elles enferment tant de beauté dans quelques lignes, et surtout la dernière! A-t-on bien saisi pourquoi l'orchestre en est sans cesse contenu, voilé, avec des thèmes qui, à dessein, ne ressortent pas violemment, mais qu'il faut se donner la peine d'écouter? Que voulez-vous? un musicien ne doit pas toujours instrumenter comme Wagner dans l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*.

Mais ces musiques de scène ne faisaient qu'annoncer le don théâtral de M. Fauré. Elles n'en étaient pas encore la réalisation totale. Il fallait qu'il pût entièrement, à lui seul, faire vivre des personnages à la scène, d'un bout à l'autre de la pièce. Un sujet se présenta, qu'il accueillit avec enthousiasme : *l'Odyssée*, *Pénélope* (ici je ne respecte point la chronologie; on sait que *Prométhée* est antérieur de quelques années, mais je voudrais qu'il me fût permis de n'y venir que tout à l'heure).

Lorsqu'il y a huit jours je parlais du théâtre de M. Bruneau⁽¹⁾, je notais que la « vie moderne » n'est pas la seule inspiratrice d'un musicien. Il ne s'agit pour lui que de faire revivre par ses propres sentiments des types éternellement vrais; et l'exemple de *Pénélope* est un fait qui vient ajouter sa preuve à la logique de cette théorie. L'artiste y ressuscita les êtres qui vivaient dans *l'Odyssée*, sans « littérature », mais d'une vie naturelle, humaine, et si intense. Par une heureuse coïncidence, il se trouve que le propre de l'art fauréen est essentiellement grec. On ne s'étonnera point que cette *Pénélope* semble du siècle de Périclès; elle n'est pas exactement « homérique » : on dirait plutôt *l'Odyssée* traduite par un contemporain de Sophocle ou de Phidias. Il faut bien comprendre que M. Fauré est un pur classique. Dans l'art musical on a pris l'habitude regrettable de ne tenir pour tels que les maîtres allemands des XVIII^e et XIX^e siècles. Classiques, leurs habitudes d'écriture, leurs accords, leurs récitatifs, leurs plans de symphonies. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus dans un cours de composition. En deux mots, peut-être n'est-il pas téméraire ni blasphématoire de prétendre que les vraies qualités classiques (notamment celle des Grecs) se rencontrent parfois chez d'autres musiciens. M. Fauré les possède. C'est l'équilibre parfait du charme et de la puissance, le raffinement de la matière et de la forme concourant à la simplicité la plus réelle, à la splendeur la plus sereine, à cette impression de définitif que donnent les chefs-d'œuvre de la sculpture antique. C'est aussi la concision, le choix judicieux des moyens, la maîtrise du style et cette lumière où nulle ombre noire ne vient faire tache, l'absence d'emphase, la plénitude enfin et la densité de phrases qui en disent plus qu'elles ne semblent dire, contenant des beautés qu'on découvre peu à peu dans un émerveillement toujours nouveau.

On rencontre en *Pénélope* comme des fragments de colonnes sur l'Acropole, ou des torses d'antiques au soleil, purs, nobles, parfaits, et d'une émotion profonde (je songe à ces accords des récits d'Ulysse au premier acte; au chant des pâtres sur lequel s'ouvre le second, à des terminaisons telles que celle-ci : « Et tu verras demain sourire Pénélope... »). Il y a cette « théorie » de bas-relief qui se déroule à la fin du premier tableau, en un canon d'où tout artifice de contrepoint semble banni tant il est expressif et

(1) Cette conférence sera publiée ultérieurement.

naturel, mais qui reste aussi vigoureux que celui d'une fugue : pareillement, les grands sculpteurs harmonieux obéissaient à des proportions, avec souplesse, et sans que jamais la régularité détruisît le sentiment... Il y a ce merveilleux second acte au rivage où Pénélope chaque soir vient attendre le retour d'Ulysse : et qui ne connaît point les beaux crépuscules de la Méditerranée les imaginera peut-être à l'audition de cette musique fidèle et touchante. Non point descriptive à la manière d'un peintre de paysages anecdotiques, mais évocatrice d'une synthèse complète où se fondent l'auguste et charmante sérénité de la mer, et l'angoisse, et l'espoir invincible de la noble Pénélope. Enfin, il y a cette puissance hellénique si concise, si forte en peu de mots : rappelez-vous la foudroyante coda du second acte, ou bien songez à cet air d'Ulysse au début du troisième : par une prodigieuse modulation de trois accords, surgit devant nous, vivante, réelle en sa force invaincue, la figure d'Héraklès divin.

On ne peut tout citer; et ce qu'il faut omettre n'est pas inférieur au reste. Mais nous reviendrons plus loin sur les bienfaits que sont de telles œuvres. Leur saine beauté rend meilleur, elle affirme quelque chose de noble dans le monde; et, pour la leçon qu'elles offrent aux musiciens, nous en reparlerons tout à l'heure. C'est un idéal qu'on voudrait proposer à beaucoup de jeunes artistes; ils semblent n'y point songer. On les entend parfois médire de ce qu'on appelle à tort « l'impressionnisme debussyste ». Prétendraient-ils confondre la finesse de touche avec l'estompage des lignes? C'est fort différent. Un louable désir de santé, comme l'active joie de leur adolescence, réclament des thèmes accentués, des rythmes forts, en un mot la « musique à l'emporte-pièce », puisqu'il faut l'appeler par son nom. Des rythmes? de l'accent? de la puissance? il y en avait dans *Pénélope*. Vous en trouverez plus encore en *Prométhée*.

(A suivre.)

Charles KÆCHLIN.

LA SEMAINE MUSICALE

Gaîté-Lyrique. — *Les Ballets russes*.

On a tout dit sur la fameuse union des arts et l'on pensait en effet que M. Serge de Diaghilew l'avait réalisée dans ses ballets russes. *Pétrouchka*, *Shéhérazade*, *l'Oiseau de Feu* nous ont laissé le souvenir d'ouvrages où l'on ne savait qu'admirer le plus, de la musique, de la poésie, de la danse ou de... la peinture.

Mais dans le spectacle qui vient de nous être donné à la Gaîté, sur les trois ou quatre arts nécessaires, il y en a toujours au moins un qui ne nous satisfait pas complètement. M. Michel Fokine, maître de ballet, intitule son œuvre *les Sylphides*. Certes nous aimons la grâce rêveuse avec laquelle évoluent ces sylphides, en robes de mousseline blanche sur un fond de parc d'un ton vert et froid, dans l'alignement d'une fontaine; là-dessus le justaucorps noir de M. Idzikovsky tranche agréablement et met un accent juste assez vigoureux. Les femmes nouent et dénouent la guirlande de leurs bras, se développent en éventail, se groupent en massifs de fleurs, avec une souplesse adorable, et miment de leur visage émouvant un rêve romantique. M^{lles} Nemchinova, Lopokowa, Tchernicheva dansent brillamment leur valse ou leur mazurka. Toutes les combinaisons habituelles sont réalisées selon une technique parfaite. Mais la musique de Chopin, que devient-elle dans cette chorégraphie? Quelle pensée domine dans tout cet ouvrage généralement compliqué? Certes nous pensons qu'un ballet avant tout est une description en mouvement, mais nous estimons aussi qu'il doit être une œuvre

cérébrale; si l'on en doutait, on n'aurait qu'à relire les admirables couplets de Théophile Gautier, qui cependant s'y connaissait et avait vu en Russie les compagnies héritières des traditions de M. Petipas.

Dans *le Chout (le Bouffon)*, il y a bien un scénario, une légende russe assez amusante et littéralement, trop littéralement exprimée par des évolutions où les hommes tiennent une plus grande place que les femmes : les accents de force et d'humour y sont préférés à ceux de la grâce. La musique de M. Prokofieff s'applique évidemment à paraître bouffonne; et elle n'y réussit que trop bien à force d'éclats tonitruants, de bruits incongrus. Elle vise à l'humour comme certaines partitions de M. Erick Satie ou de M. Darius Milhaud, mais avec plus de monotonie. Pour ce qui est de la peinture, le rideau, les décors et les costumes de M. Larionow donnent la sensation d'un jeu de cartes, vivement étalé en éventail et prestement refermé d'un coup sec par un joueur professionnel qui jouerait trop bien : même impression de vivacité, de figures doubles et coupées, de rouges et de verts, de jaunes et de bleus, de naïveté voulue. On a ri, on a applaudi, on a même sifflé.

Nous avons vu et revu les *Danses polovtsiennes du Prince Igor*. Enfin le *Cuadro Flamenco*, le cadre flamand ou tableau flamand encadre exactement une série de danses espagnoles. On sait que par là on entend les danses que les soldats andalous exécutaient, avec une joie frénétique, pour célébrer leur retour des Flandres après les guerres atroces du xvi^e siècle. Les danseurs et les danseuses sont massés sur une estrade élevée devant un décor de Pablo Picasso, pur espagnol. Les deux toccadores, guitaristes, accordent leurs instruments, jouent. Les hommes et les femmes paraissent chercher en eux-mêmes un rythme et, quand l'un deux l'a trouvé, il se détache brusquement de la troupe, comme pris d'un délire sacré, s'élance au milieu de l'estrade et danse cependant que ses camarades l'accompagnent, l'encouragent, l'excitent de la voix, du pied, de la main. Art populaire, nerveux et sobre. Tableau précis comme ceux d'Albeniz. La Minarita chante *la Malaguena*, une chanson maure; Rojas et El Tejero dansent le *Tango gitano*; Maria Dalbaicin, *la Farruca*; Estampillo, puis La Rubia de Ferez, une danseuse de caractère, *l'Alegria*; Mate el Sin Pies, un vrai Goya, les jambes coupées, mime sur les genoux, entre deux femmes, *le Garrotin Grottesco*; enfin la Lopez et El Morena nous donnent *la Jota aragonesa*. On ovationne. Et je songe, en regagnant le Métro-Sébastos, aux cabarets, aux bouges de l'Andalousie... Léandre VAILLAT.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Cléopâtre*, drame en cinq actes et six tableaux, en vers, de M. H. Ferdinand HÉROLD.

Cléopâtre est une des figures qui ont le plus attiré les auteurs dramatiques. Depuis Jodelle et Shakespeare, innombrables sont ceux qui ont tenté de faire revivre l'image de cette reine d'Orient qui sut conquérir le cœur d'hommes comme Jules César et Marc-Antoine. Type singulier de reine aventurière tel qu'il en poussa dans toutes les époques troublées et dont Shakespeare et Jodelle eurent sous les yeux de pâles reproductions comme Elisabeth d'Angleterre ou Catherine de Médicis : mélange d'ambition et de fourberie, de lâcheté