

LE MENEESTREL

4451. — 83^e Année. — N^o 33.

Vendredi 19 Août 1921.

ALFRED BRUNEAU

Conférence prononcée aux Concerts historiques Passetoup
(Opéra, 10 mars 1921).

VERS 1880, Massenet était déjà le grand fournisseur de l'Institut, en matière de prix de Rome... Entendons-nous bien : ce fut un maître admirable, — artiste dévoué, passionnément épris de la musique, et de qui les profanes ignorèrent toujours la technique magistrale. Tant d'erreurs se sont propagées à son égard, qu'il est nécessaire de ne pas laisser croire que nous les partageons. Mais, à sa classe, il y avait néanmoins une tradition, des habitudes, des préférences pour telle sorte d'écriture. Or, l'auteur de *Manon* avait — comme on dit, et comme il le disait lui-même, — « couvé un canard ». Ce volatile a fait du chemin : c'est M. Alfred Bruneau. — Vous avez lu sans doute un délicieux conte d'Andersen; il y est parlé d'un « vilain petit canard », honni de la basse-cour parce qu'il n'est pas comme les autres. Il s'enfuit bien tristement, bien loin; l'hiver se passe, une dure saison pendant laquelle il végète comme il peut; et, quand vient le printemps, le voilà transfiguré, fort, majestueux, superbe. Le vilain petit canard était un cygne.

M. Bruneau n'a pas été brimé par ses camarades ainsi que le petit canard d'Andersen; il n'est sans doute pas un cygne d'une blancheur éclatante, je veux dire un de ces génies immaculés — un Raphaël, un Mozart, un Gabriel Fauré — comme il s'en rencontre peu dans un siècle... Et cependant, à la classe du Conservatoire, en 1880, lequel des *poulets dociles* aurait prédit que son confrère, le « canard non enchaîné », serait un jour quelque chose comme un musicien illustre?

On a beaucoup exagéré d'ailleurs l'anarchisme musical de M. Bruneau. Ne le tenons point pour un primaire. Il remporta le *second grand prix de Rome* : signe qu'il savait écrire correctement lorsqu'il le voulait, en dépit de certaine naïveté charmante de primitif, qu'on trouve dans *le Rêve*. Mais il n'en reste pas moins qu'il avait ce don précieux et redoutable de la *personnalité*, étant de ceux qui « vivent »; et ceux-ci ne se peuvent tenir de prendre mainte liberté, ne fût-ce qu'en découvrant des harmonies nouvelles ou des mélodies originales. Pour cette raison peut-être, il n'alla point rêver dans les jardins de la Villa Médicis. L'Institut l'avait jugé *révolutionnaire*; pareil blâme jadis avait accueilli Berlioz et fut réservé naguère (lors de son premier concours, pour une cantate délicieusement musicale) à M. Florent Schmitt. Quant à Debussy, s'il obtint le prix, ce fut grâce à l'autorité personnelle de Gounod, qui sut vaincre les résistances de ses confrères récalcitrants. Gounod, il est bon de le rappeler, ne fut pas seulement un grand musicien, mais parfois une sorte de Hans Sachs protégeant les Walther contre les critiques mesquines de trop nombreux Beckmesser; de tout temps il avait aimé la musique de M. Fauré; dans *l'Enfant prodigue*, à certains signes qui ne trompent jamais, il avait deviné l'avenir de Claude Debussy. Après le jugement, très ému, il le cher-

cha, et l'ayant trouvé, prophétisa en l'embrassant : « Toi, mon petit, tu as du génie! »

M. Bruneau n'alla point à Rome. Aussi bien, ceux que j'ai nommés les *poulets dociles*, ne le goûtaient qu'à demi. Ses contemporains, surtout les musiciens qui sortaient du Conservatoire, faisaient des réserves. Mais Gounod, Emmanuel Chabrier, l'avaient compris. Et, comme toujours lorsqu'il s'agit de soutenir une musique nouvelle, il y avait les jeunes : ceux-ci, bien vite, surent aimer *le Rêve*. Reportons-nous à la première représentation, en 1891. Les « oiseaux de basse-cour » étaient ahuris. M. Bruneau, interprétant à sa façon les règles de l'École, se référait plus volontiers aux grands classiques, à l'écriture librement contrepoincée... Et puis, que venaient faire *ces quintes, ces mouvements parallèles* interdits par les professeurs? Les critiques « avertis » (ceux dont l'éducation musicale se bornait à la connaissance superficielle du traité d'harmonie de Reber), — ou même ceux qui ne savaient rien mais qui voulaient paraître très forts, déclaraient « ne point comprendre son *système harmonique* ». — En effet, me répondit un jour M. Bruneau, *je n'ai pas de système*. — Là résidait le secret de sa puissance. — Dans la sincérité candide de sa jeune inspiration, il avait réalisé des trouvailles sans même savoir qu'elles pourraient scandaliser ou sembler nouvelles. Il fut révolutionnaire en l'ignorant. Il le fut par son écriture et par sa conception dramatique. Pourtant il ne laissait pas de rester traditionnel : on est toujours beaucoup moins révolutionnaire qu'il n'y paraît d'abord, et tout s'enchaîne en l'histoire des arts comme en celle des peuples. — Essayons de démêler, dans *le Rêve*, la part de nouveauté et la part de tradition.

Presque tous les éléments de son harmonie existaient déjà. Avant lui, on avait osé de ces « mouvements parallèles » que légitima définitivement *Pelléas et Mélisande*. Il en existe dans *le Roi malgré lui*, de Chabrier, et dans le *Quatuor à cordes* de César Franck. Il y a, au dernier tableau de *Namouna*, d'Édouard Lalo, des « quintes » hardies et délicieuses, sans parler de celles que l'on entend au chœur final de *Faust*. — L'orchestration de M. Bruneau, qui recourait au quatuor divisé, Berlioz l'avait employée déjà (Berlioz n'a-t-il pas tout prévu de l'orchestre moderne?). — Mais comme il advint aussi chez M. Henri Duparc, chez M. Fauré, chez Claude Debussy, ces éléments connus se trouvaient utilisés par l'auteur du *Rêve*, d'une manière essentiellement originale. La musique est un art si varié, le nombre de ses combinaisons est si voisin de l'infini, qu'il reste toujours possible, avec des moyens classiques, de faire une œuvre nouvelle. Alors elle semble, et dans une certaine mesure elle est révolutionnaire.

Un autre aspect de cette révolution entreprise par M. Bruneau, c'est l'absolue fidélité de la musique au texte qu'elle veut traduire. Et cela encore, c'est bien traditionnel, si l'on veut. Tous les *grands* musiciens de théâtre s'y efforcèrent, de Monteverdi à Mozart, de Gluck à Moussorgski. Souvent, ils y parvinrent... On devrait, n'est-ce pas, tenir pour évident ce but de toute composition dramatique. Mais il demeure tant d'usages malsains dans ces établissements que Berlioz appelait les « mauvais lieux de la musique »! Tant de conventions, tant de concessions au goût du jour ou seulement à la vanité de tel interprète! Aujourd'hui, sans doute, nous pouvons nous croire débarrassés des ballets

intempestifs, des valse à roulades, des diableries qui n'effraient personne, et de quelques autres ridicules « traditions ». Mais notez que moins de vingt ans séparent la première de *Paul et Virginie* de celle du *Rêve*, et qu'en 1891 l'influence wagnérienne n'avait pas encore tué celle de Meyerbeer. Certes, en France déjà l'on avait connu des œuvres vivantes, sincères, profondément senties, images de l'âme intérieure : on n'oublie point *les Troyens*, ni l'acte du jardin de *Faust* et les duos de *Roméo*, — ni *Carmen*. Mais *le Rêve*, dans cette voie, faisait un pas de plus. C'était une entreprise hardie que de vouloir, en musique française, avec un langage symphonique dont le développement fût déterminé par la marche même du sentiment, suivre l'âme dans ses méandres secrets, — exprimer la vie incessante, multiple, profonde. Le meilleur idéal, après tout, et la vraie grandeur de notre théâtre lyrique moderne. Mais, avant *Fervaal*, *Pelléas*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Pénélope*, il se trouvait affirmé nettement par *le Rêve*, et c'est pourquoi *le Rêve* est une date. — On y découvre le germe de ces évocations purement intuitives, immédiates, peignant la nature directement, sans intermédiaire, et qui sont une des beautés de *Pelléas et Mélisande*... Cette œuvre que M. Bruneau écrivit avec toute sa jeune candeur (Gounod disait alors : « Bruneau a l'âme d'un enfant », — et c'est le plus bel éloge), ce *Rêve* d'adolescent décrit avec une diversité singulière l'action intérieure, les remous de sensibilité qui agitent les personnages ! Là réside le véritable *don du théâtre*, et non pas dans ces trucs de mauvais aloi par lesquels on empoigne des spectateurs au goût perverti. La douleur de l'évêque au souvenir de sa jeune femme défunte et toujours chérie, sa tendresse paternelle, le mysticisme naïf et grave d'Angélique, le parfum d'une campagne fraîche au soleil du matin, sous les pommiers en fleurs, la religieuse pureté d'un duo d'amour comme on n'en avait jamais connu, la présence invisible de ces saintes qui flottent dans l'air, et cette mystérieuse atmosphère de cathédrale, sont je ne dirai pas traduits, mais *directement exprimés*. — Par la suite, M. Bruneau s'est montré plus puissant, plus conscient de son art, mieux en possession de soi, peut-être. Jamais il n'a retrouvé, jamais il ne retrouvera cette force d'invention de son jeune âge, alors qu'il découvrait la musique, et qui donne au *Rêve* une jeunesse qui ne passera point.

On admire parfois, — ou l'on s'étonne, ou l'on blâme, qu'il ait réalisé (comme on dit) le théâtre en veston, prenant ses types dans la vie contemporaine. Cela n'a point d'importance, et la vraie nouveauté du *Rêve* est ailleurs. Il y a beau jour qu'on l'a pu comprendre : l'opéra historique (*Boris Godounoff*, ou *Bérénice*), la légende (*Pelléas*), ou le drame antique (*Prométhée*), sont aussi bien de la vie qu'une pièce moderne.

N'insistons pas. Si M. Bruneau s'est avisé de choisir notre époque, c'est qu'elle lui convenait mieux. Au demeurant, il l'a toujours aimée. — Et puis, le goût des grands voyages, la nostalgie des îles lointaines qui hantait Baudelaire ou Berlioz, il ne les connaît guère. — Il a suivi ses préférences, en quoi il fut sage. Mais n'en concluons point que l'art doive s'inspirer de la seule « vie moderne ». Là n'est point le mérite singulier du *Rêve*, mais dans la scrupuleuse fidélité du sentiment musical.

D'où vient qu'il n'est pas au répertoire courant ? Pour quelles raisons méconnaît-on parfois sa valeur ? Trop de mysticisme peut-être, et trop d'idéal pour nos temps modernes... C'est se plaindre que la mariée soit trop belle. — Mais aussi, une cause physique, pour ainsi dire : trop d'entr'actes. Ils sont funestes à tout recueillement. Le jour où les directeurs de théâtre auront le moyen de les supprimer, ou de les réduire à l'essentiel (un, deux au plus), j'imagine qu'on comprendra tout à fait *le Rêve*. Affaire sans doute de machinerie et d'ingéniosité. Laissez-nous croire que le problème n'est pas insoluble.

(A suivre.)

Charles KOEHLIN.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *La Prisonnière*, pièce en quatre actes, en prose, d'après le roman de M. J.-H. ROSNY, par M. DANIEL RICHE.

Une première en plein mois d'août, succédant, de quinze jours à peine, à celle à laquelle la Comédie-Française nous a tout récemment conviés ! C'est un signe des temps. Avant la guerre, le Parisien se considérait comme tenu de désertier la capitale dès la mi-juillet jusqu'à fin septembre ; et, dès lors, la saison théâtrale était suspendue. Aujourd'hui, le mercantilisme rapace de l'hôtelier et du paysan, l'incommodité et les risques du voyage limitent, pour beaucoup, la durée des vacances, quand elles ne les suppriment pas tout à fait. Et nombre de Parisiens sont ainsi amenés à découvrir le charme réel du Paris estival, qui jamais, vraiment, ne sembla plus agréable...

C'est du roman célèbre de M. J.-H. Rosny, *la Luciole*, que M. Daniel Riche a tiré *la Prisonnière*, en conservant le cadre, la trame du livre, mais en apportant quelques transformations dans le développement du sujet. Il s'est efforcé, en donnant à sa pièce un caractère local, d'évoquer, à travers les péripéties d'un mélodrame, la mentalité collective particulière à certains habitants de la frontière du Tessin, contrebandiers à la fois superstitieux et sanguinaires.

Le sujet se résume en l'histoire d'un peintre qui, villégiaturant près de Lugano, s'éprend de la femme d'un contrebandier, lequel découvre la trahison et se propose de venger son honneur. Mais un autre contrebandier, qui le hait — et que le peintre sauva un jour de la vindicte des douaniers, — tue opportunément le mari, un soir, dans la montagne, délivrant ainsi la « prisonnière », que le peintre avait d'abord tenté vainement d'enlever.

L'adaptation de M. Daniel Riche est habile. L'intérêt ne languit pas : les captivantes péripéties de cette sombre histoire se trouvent agrémentées de scènes comiques qui constituent une diversion heureuse et soulignées de traits qui révèlent des qualités d'observation fine et pénétrante. D'autre part, le dialogue est d'une louable tenue littéraire.

Des décors et des costumes pittoresques, une tarentelle fort bien réglée, et aussi une exécution un peu étrange mais assez prenante de la fameuse romance napolitaine *Santa Lucia*, ont contribué au vif succès de la pièce, dont l'interprétation est d'ailleurs excellente, bien qu'un peu uniforme. De l'ensemble se détachent cependant M^{lle} Renée Pierny, tragique, vibrante de sensibilité passionnée, et M. Grouillet, qui sut, avec un sens remarquable de la composition, élever jusqu'à la grande comédie un personnage burlesque de second plan. A côté d'eux, rendons hommage aux éminentes qualités de M^{lle} Maillane, de MM. Montis, de Rigoult, Monteuil, Chaumont, Lami, Darras. P. SAEGEL.

Notre Supplément musical

(pour les seuls abonnés à la musique)

La Sicilienne est une danse, son rythme vous l'eût indiqué ; c'est dire qu'il faut la jouer avec gaieté, mais gaieté ne veut pas dire fureur. Il y a loin du jazz-band à ces jolis rythmes latins, qui conservent toujours la ligne souple de la grâce.