

LE MENEESTREL

4452. — 83^e Année. — N^o 34.

Vendredi 26 Août 1921.

ALFRED BRUNEAU

Conférence prononcée aux Concerts historiques Padeloup
(Opéra, 10 mars 1921.) (1)

(Fin)



ais poursuivons. — Rien n'est désagréable aux artistes qui fournirent une longue carrière comme de n'être considérés que pour leurs créations de jeunesse, si attachantes qu'elles soient. Il ne faut pas toujours appeler M. Bruneau « l'auteur du *Rêve* ». Sans doute c'est une de ses productions capitales, la plus riche probablement en trouvailles de toutes sortes. Il serait injuste, néanmoins, qu'elle effaçât les autres.

Vous savez la noble, l'inaltérable, l'extrême affection de M. Bruneau pour Émile Zola. C'est au contact des œuvres puissantes du romancier de Médan que le goût lui vint, irrésistible, de cette force lyrique, débordante et tumultueuse, panthéiste et naturaliste au meilleur sens, et je veux dire adoratrice de la vie... Passons momentanément sur *l'Attaque du Moulin* comme nous avons omis *Kérin* et *les Bacchantes*, ce ballet dont la composition est antérieure au *Rêve*, — et voyons en *Messidor* la première manifestation de cette nouvelle tendance.

Il existe une page souvent jouée dans les concerts; elle précède le dernier acte. Résumant tout le drame, elle nous fait comprendre son but, sa haute ambition — non démesurée en somme, car M. Bruneau ne fut point trahi par la Muse. Voici l'indication du décor de ce quatrième acte : « Un plateau que bornent, à droite, des rochers fauves. Les terres vallonnées, qui s'étagent, sont couvertes à l'infini d'un blé déjà haut. C'est le matin d'une admirable journée de printemps. Un soleil triomphal baigne la nappe éclatante des blés et l'horizon entier resplendit et chante, dans un frisson de fécondité heureuse ».

Vous souvient-il du sujet de *Messidor*? Des ruisseaux, charriant de l'or, faisaient la fortune d'un village entier; on n'avait d'autre souci que de le ramasser... Un industriel sans scrupule a drainé ces précieuses richesses; les paysans sont ruinés. Mais ils ne perdront pas courage. Tous se mettent à l'œuvre et, dans un labeur acharné, défrichant la terre stérile, lui rendent sa fertilité. C'est le bonheur dans le travail de tous. — Le symbole est clair. Mais il a quelque chose de *socialiste*. A la première représentation, les abonnés de l'Opéra ne goûtèrent qu'à demi la musique, parce que le libretto, d'autre part, les inquiétait. — Il faudrait innocenter Zola et M. Bruneau : un seul « anarchiste » paraît dans l'œuvre, criminel d'ailleurs, et châtié comme il convient au dénouement. Ne mettons point « dans un même panier » anarchistes et socialistes, pour les secouer si bien et si fort qu'on ne les puisse distinguer ensuite. J'ai beau faire, je ne vois point de quelle façon (sinon pour de fieffés paresseux) l'idéal de *Messidor* serait effrayant. D'autant qu'il existe un personnage auquel on semble n'avoir pris garde, c'est le Berger, symbole de la pensée, de la science, de l'art, de l'intellectualisme. On ne se méprendra point

sur la signification de ce pâtre bienfaisant, si nous rappelons ici le texte de l'air émouvant et majestueux qu'il chante au dernier acte :

« Je suis le Solitaire et le Gardien. Je rêve et je veille en regardant les nuages courir sans fin sur l'immensité des plaines. Et c'est là une éternelle besogne, la plus noble et la plus utile, sans laquelle les hommes mourraient de tristesse et d'égarément comme des bêtes privées de leur berger. »

Ce qui, pour nous, distingue *Messidor*, c'est un incomparable élan de vie et d'espérance. Voyez notamment le *Chant du Semeur* qui termine le second acte. Nulle œuvre de M. Bruneau ne respire autant le courage, l'ardeur au travail, la saine confiance. Par là, elle se montre belle et salutaire. Et par là aussi elle s'apparente aux espoirs — utopiques, pourquoi donc? — de tous ceux qui rêvent une société meilleure. Il est à remarquer que certains chrétiens sont les plus décourageants des hommes. A les entendre, Dieu n'aurait créé qu'un monde irrémédiablement, éternellement mauvais : à dessein (puisqu'il lui était si facile de faire autrement) et, sans doute, pour mettre « en valeur » les félicités de la vie future. De plus sceptiques (comme M^{me} Marcelle Cappy dans son beau livre de *la Défense de la Vie*), considérant que cette vie est la seule chose actuelle dont nous soyons sûrs, sont fermement décidés à la rendre meilleure et d'abord à penser que le problème est résoluble, parce qu'à tout prendre la vie n'est déjà point si mauvaise à qui sait voir, à qui sait aimer. En définitive, c'est une foi comme une autre, et qui ne manque pas de noblesse. Elle se retrouve tout au long de *Messidor*, elle en est l'animatrice; et qu'importe si le dogme chrétien n'y intervient pas directement! L'honnêteté, l'énergie et l'espoir emplissent cette œuvre. Dans les jours sombres, on aime évoquer la vision de ces champs de blé qui s'étendent à l'infini. Et ce bonheur, à supposer qu'il soit impossible, qu'au moins M. Bruneau soit remercié de l'avoir évoqué par sa musique.

Mais la vie n'est pas toujours sereine. De terribles tempêtes, parfois, nous assaillent. Il fallait que M. Bruneau s'en souvint, étant un homme vivant et non un faux artiste desséché dans une formule stérile.

Donc, après *Messidor*, *l'Ouragan*. Ici, l'ambition des auteurs est plus grande encore. Il s'agit de montrer toutes les faces du drame de l'amour : tendresse, jalousie, volupté, meurtre, — et jusqu'au rêve consolateur que symbolise cette *Lulu* née dans quelque paradis parfumé de l'Océanie. Je ne sais si l'on voudrait assurer que l'œuvre fût égale à elle-même d'un bout à l'autre. Peut-être n'en avait-on point l'impression lorsqu'elle fut jouée à l'Opéra-Comique. La grande scène d'amour de la baie de Grâce a-t-elle bien tout le charme voluptueux qu'on y souhaiterait? Certaines parties du rôle de Lulu ne manquent-elles pas de la sorte de substance musicale, un peu féérique, qu'un grand voyageur (en imagination ou en réalité) aurait jugée nécessaire? Au dernier acte, le revirement de Richard, qui croyait aimer Jeannine et s'en écarte soudain parce que — symbole de l'ouragan — il doit fuir à nouveau sur la mer calmée, ce changement brusque est-il suffisamment explicable par de simples raisons psychologiques? Je sais bien qu'on pourrait répondre que les actes des humains ont parfois des causes mystérieuses, et qu'en particulier certains amours

(1) Voir le *Ménéstrel* du 19 août 1921.

prennent fin sans qu'on puisse deviner *pourquoi*. D'ailleurs il est trop tôt, sans doute, pour vouloir juger : attendons une reprise de ce drame, avec les interprètes de premier ordre qu'il faudrait, et dans un cadre approprié. Mais dès aujourd'hui, n'oublions pas ces beaux préludes de *l'Ouragan* qu'on joue dans les concerts, et reconnaissons, outre la majesté puissante avec laquelle M. Bruneau comprit la mer, l'intense émotion de tout le début du dernier acte. Surtout, admirons comme une chose unique dans l'œuvre du musicien le troisième tableau de *l'Ouragan*, déchaînement formidable de toutes les forces sauvages de ce drame. Ceux qui ont assisté, dans un coin perdu de la Bretagne, à quelqu'une des attaques géantes de l'Océan, dans les hurlements du vent fou, retrouveront l'angoisse et la peur qui les atteignent, avec le sentiment de petite misérable des créatures humaines devant cette nature en furie.

Si *Messidor* eut contre soi — en 1897 — d'avoir été jugé trop anarchiste (on a vu l'injustice de ce reproche), l'accueil fait à *l'Ouragan* (1901) s'était probablement ressenti de certaines passions politiques. On sait le parti que prit M. Bruneau dans l'Affaire Dreyfus, autant par conviction personnelle que par dévouement à Zola. Il semble certain que si cette attitude lui valut peut-être l'amitié de certains hommes politiques du même bord, ceux qui formaient le public le plus influent lui témoignèrent quelque froideur, pour des raisons qui n'étaient pas toujours musicales. Ce sont là des mœurs fort regrettables. Et si les vrais artistes aiment assez profondément la musique pour apprécier les œuvres de leurs adversaires politiques (ou jusqu'à celles de leurs ennemis personnels), on n'en peut dire autant de beaucoup de gens. Il est vrai que, n'ayant pas de goût proprement musical, force leur est bien de prendre un critérium autre part... Tout cela est aujourd'hui de l'histoire ancienne, mais ce n'en fut pas moins extrêmement fâcheux. D'une façon générale, les critiques musicaux se montrèrent parfois assez durs pour M. Bruneau, et nous ne saurions toujours partager leur manière de voir. Est-ce à dire que son art soit exempt de défauts? On a souvent insisté sur ces défauts, et trop souvent pour qu'il me faille insister à mon tour. On a parlé sans tendresse de son écriture un peu fruste, de certain manque de subtilité harmonique, de contrepoints thématiques auxquels l'oreille reste rebelle. Mais la question, examinée de près, devient assez mystérieuse. Il en est ainsi déjà (avec une autre sorte de musique) chez Berlioz. Ce qu'on appelle ses *basses fausses* et ses *harmonies maladroites* sont en général nécessaires à la phrase musicale. Schumann l'avait compris. Quant à M. Bruneau, comment préciser l'instant où les défauts deviennent qualités, où les qualités se changent en défauts? Remarquez bien que cette âpreté, cette lourdeur rustique font partie intégrante de l'idée même et du caractère de ces œuvres. Elles sont voulues, ou du moins réalisées instinctivement par le musicien. Car dans *le Rêve*, dans *Kérim*, dans les *Chansons à danser*, il y a de charmantes délicatesses et qui témoignent que l'artiste n'est pas incapable d'écrire avec plus de finesse, lorsqu'il le veut. — On répondra peut-être qu'il n'a pas raison de vouloir le contraire... Mais je ne sais, et il est un peu risqué, pour un critique, de proclamer défaut ce qui n'est parfois que *caractère plus accusé*. Ce seront des défauts, on l'admettra, quand le sujet n'en comporte point l'usage. Ainsi par exemple, le ballet de *Messidor* n'a sans doute point la variété d'invention, ni la couleur, ni la maîtrise d'écriture symphonique qu'il aurait fallu dans un intermède aussi développé; mais pour le reste de l'œuvre, les *mêmes phrases*, soutenues par le chant, présentées d'une autre manière, ont un fort bel accent et nous émeuvent.

On pourrait ajouter aussi que, depuis le jour où M. Bruneau s'est résolu de traduire l'art de Zola, s'étant habitué au maniement des poids, jonglant avec les haltères, sa main est devenue un peu plus lourde et sa manière plus pesante. Cela se voit chez beaucoup d'autres musiciens, parfois avec moins d'à-propos. On peut enfin regretter

qu'il se soit refusé trop complètement à subir toute influence de la jeune musique française. Un artiste, certes, a le droit de se cantonner dans un champ qui lui est habituel, mais peut-être est-il dangereux de n'obéir point à cette loi de *l'assolément* bien connue des cultivateurs, lesquels modifient chaque année leurs cultures. Et puis, c'est une joie souvent que de travailler sur des harmonies nouvelles; l'inspiration aime à défricher des terres incultes. Ce fut le cas chez M. Bruneau, pour *le Rêve*, *Messidor*, *l'Ouragan*. Depuis lors, ce compositeur semble le tranquille propriétaire d'un domaine régulièrement exploité. A-t-il redouté le langage nouveau, le jugeant trop « impressionniste »? Craignait-il, en fréquentant ces accords raffinés, d'y perdre sa puissance? Peut-être, au contraire, eût-il réalisé des œuvres plus vivaces : sa force naturelle n'avait guère à s'effrayer d'une influence qu'il eût probablement assimilée sans aucun dommage pour sa vigueur. Somme toute, si ce fut un scrupule, il était exagéré... Mais l'heure s'avance. Et pour le public attendant le concert avec une impatience légitime, ne nous dissimulons point que « le conférencier c'est l'ennemi ». N'encourons pas les foudres de l'auditeur; abrégeons. Au demeurant, voici venir des œuvres plus récentes. A part *Nais Micoulin* (dont on regrette qu'elle n'ait été jouée qu'à Monte-Carlo, tout le monde n'ayant pas les moyens d'aller se chauffer au soleil de la côte d'Azur), le public a pu s'en faire une opinion plus aisément que sur *l'Ouragan*. D'ailleurs, la musique n'y revêt point de formes nouvelles. Le compositeur paraît avoir trouvé une sorte d'expression stable, avec plus d'aisance peut-être qu'autrefois, — en revanche, avec moins d'imprévu, moins de trouvailles, moins de diversité dans le langage. Ce sont : *la Faute de l'Abbé Mouret*, musique de scène pour un drame dont le texte fut écrit par M. Bruneau lui-même (d'après le roman de Zola, bien entendu); *l'Enfant-Roi*, les *Quatre Journées*, et tout dernièrement *le Roi Candaule*. *L'Attaque du Moulin*, composée peu après *le Rêve*, est bien connue aussi : ce n'est point par manque de sympathie envers cette œuvre que nous n'insistons pas. Elle est dramatique et touchante; en somme, de la meilleure « musique de guerre », — composée, naturellement, en pleine paix. Cela n'est pas un paradoxe. Dans une guerre, sauf de rares exceptions, le musicien mobilisé ne songe qu'à s'en aller, bien loin, vers des pays irréels, de bonheur, de calme : des féeries, des légendes, du rêve, de l'utopie, de la bonté...

Enfin, dans le ballet des *Bacchantes*, M. Bruneau fut une manière de précurseur. Il devina que l'art chorégraphique pouvait s'accommoder de l'ampleur de certains développements symphoniques; depuis les Ballets Russes, la preuve est faite.

Mais je ne m'arrêterai quelques instants que sur deux œuvres inconnues, ou peu s'en faut, *Kérim* et *Lazare*.

Kérim, c'est un charmant opéra-comique, en un décor d'Orient, où déjà se perçoivent les qualités particulières d'émotion qu'on apprécie dans *le Rêve*. Il s'y trouve des évocations musicales qu'il ne faudrait point laisser dans l'oubli, comme celle de cette fontaine de mosquée, à l'eau translucide sous le soleil (musicalement ce sont des quintes hardies et limpides). Il y a des thèmes arabes recueillis par Bourgault-Ducoudray, traités avec un humour excellent... Il y a de la passion sincère... En un mot, beaucoup de musique.

J'ignore totalement, et je crois bien que tout le monde ignore *Lazare*. Qui sait pourtant si ce n'est point là le chef-d'œuvre de M. Bruneau? Cette partition fut écrite peu après la mort de Zola : hommage funèbre à la mémoire de l'ami très cher. Pendant longtemps le musicien ne voulut point qu'elle fût représentée sur une scène ordinaire. Il y avait mis, nous disait-il, une si profonde douleur (et sans doute un sentiment si intime et si grave), qu'il ne pouvait se résoudre à la voir écoutée par ce qu'on appelle le « public des répétitions générales ». Et, quand on songe aux rires stupides qui accueillirent *Pelléas et Mélisande*, la veille de la première représentation, on se dit qu'à dévoi-

ler son âme devant des indifférents il peut y avoir quelque gêne, et l'on comprend le scrupule de M. Bruneau.

Toutefois, si nous en croyons la préface des *Poèmes lyriques* de Zola (qui viennent de paraître en librairie), on doit espérer que bientôt la partition de *Lazare* sera donnée au théâtre. Et c'est tant mieux; nous aurons peut-être la révélation d'une très belle œuvre.

Quelles surprises à présent nous réserve l'auteur du *Roi Candaule*? On ne sait... Mais, dès aujourd'hui, il peut regarder le passé avec confiance. Ah! sans doute, il n'a pas réalisé tout son rêve. Quels artistes le diront eux-mêmes, sinon des médiocres, ou des génies surhumains? (encore ceux-ci, parfois, ignorent-ils leur génie). Mais si le musicien se sent toujours petit vis-à-vis de ce qu'il aurait souhaité de faire, il a le droit, souvent, de répéter les vers du poète: « Quand on se compare, on s'estime. » Et vraiment il semble bien que ce soit le cas pour M. Bruneau.

...Je crois le voir, comme ces dernières années lorsque j'avais l'occasion de lui rendre visite, par une belle et douce, et tendre après-midi d'automne. Il est assis, près de sa petite maison, dans ce jardin d'où se découvre sur la baie de la Seine une admirable vue. La lumière est chaude et translucide, presque celle du midi. La côte de la Hève se voit à l'horizon, dorée des rayons du soleil couchant; Le Havre semble une merveilleuse Échelle du Levant, avec des blocs de maisons blanches. Et M. Bruneau se souvient de *Kérim*. Il contemple la mer bleue comme une Méditerranée un peu pâlie: c'est le dernier tableau de *l'Ouragan*. Ses regards se portent sur la riche campagne aux champs fertiles, à perte de vue: il évoque le quatrième acte de *Messidor*. Voici une jeune femme en claire toilette, suivie de joyeux bambins: son père lui dédia *l'Enfant-Roi*. Elle s'en revient de la plage où se baigne la parfaite *Tudo* du *Roi Candaule*. Au loin tinte la cloche d'argent de l'église rustique d'Auberville; n'est-ce point l'atmosphère sonore du *Rêve*? Alfred Bruneau tient un livre à la main; c'est, à ses heures, un lettré. Il relit les *Comédies et Proverbes* de Musset. Et, dans la sérénité du labeur accompli, il a vu cette phrase de *Perdican*: « C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui ».

Ch. KÆCHLIN.

L'Étude scientifique du Chant

A la suite de la communication sur la Phonothérapie transmise à l'Académie des Sciences le 4 juillet dernier par M. le Professeur d'Arsonval au nom de M. Henri Frossard, que nous donnons intégralement ci-dessous, nous avons cru utile pour nos lecteurs de demander à son auteur un article sur l'Étude scientifique du Chant.

La Presse du monde entier a parlé de cette application aux maladies du sympathique — et elles sont nombreuses — mais traduttore, tradittore, avec quelquefois des déformations ou des coquilles qui pour être amusantes n'en sont pas moins nuisibles aux intéressés: Exemple, celle de ce confrère américain qui a confondu phonothérapique avec phonographique. C'est un des méfaits de la T. S. F., mais il y a loin du malade qui se soignerait en écoutant un phonographe à celui qui appliquerait la Phonothérapie, c'est-à-dire le chant scientifique et médical.

N. D. L. R.

MÉDECINE. — *Sur l'action du réflexe orbiculo-costodiaphragmatique sur les systèmes sympathique et parasympathique.* Note de M. Henri FROSSARD (*Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, t. 173, p. 111, séance du 11 juillet 1921).

Le réflexe orbiculo-costodiaphragmatique que j'ai décrit

en 1913 (1), et qui fait la base de ma gymnastique respiratoire phonique ou Phonothérapie, est en réalité le résultat de la synergie du facial et des divers appareils nerveux *expirateurs*, puisque je ne fais appel qu'à l'expiration forcée mais dans un capsulisme infini à pression atmosphérique (2) en produisant un *son*, c'est-à-dire un travail qui détend l'air expiré, le refroidit et donne le maximum de rendement thermodynamique pour le minimum de fatigue. Mais, du fait que l'expiration et l'inspiration habituelles dans la vie végétative sont sous la dépendance unique du sympathique, on peut en déduire déjà que toute inspiration ou expiration forcées mettront en jeu le système parasympathique et, par conséquent, créeront l'antagonisme révélateur du trouble de l'équilibre.

Or, chez tous les sujets dits nerveux observés par moi, et spécialement chez les dystrophiques, au bout de quelques expirations forcées sous l'influence de mon réflexe, apparaissent des sueurs, de la rougeur des téguments, de l'accélération du pouls, et quelquefois même des états vertigineux qui les obligent à s'asseoir.

On peut en conclure qu'il existe chez eux une hypersympathicotonie.

Si l'on gradue suffisamment les exercices, on arrive à détruire cette hypertonie et l'état général s'améliore parallèlement.

L'effet inverse existe aussi.

Si le patient présente de la bradycardie habituelle, de la sécheresse des téguments, c'est-à-dire de l'hypervagotonie, les exercices sont plus facilement supportés, accélèrent le pouls et amènent la sudation avec le même bien-être qui finit par persister.

Il semble qu'il y a là aussi une épreuve bien plus simple et tout à fait inoffensive de la susceptibilité sympathique et vague, bien préférable, en tout cas, au réflexe oculo-cardiaque, puisqu'on a les deux effets possibles et qu'on ne court pas les mêmes risques.

En même temps, on dispose d'une méthode physiothérapique puissante qui tend à rééquilibrer les actions du sympathique et du parasympathique.

En quelques semaines, en général, l'effet est obtenu et peut persister même après cessation de l'entraînement.

Le chant peut être envisagé de deux différentes manières: ou bien uniquement au point de vue artistique, c'est-à-dire en considérant seulement ses effets sur l'auditoire, ou bien au point de vue scientifique en étudiant sa formation dans le chanteur et sa perception chez l'auditeur.

Il apparaît immédiatement que le point de vue scientifique est le seul intéressant puisqu'il comprend tous les aspects de la question.

La même remarque pourrait s'appliquer à tous les arts. Quand ils auront reçu une forme scientifique suffisante, leur étude sera accessible à presque tous, en tout cas un homme de moyenne intelligence pourra prétendre à une honnête moyenne artistique, d'une façon sûre.

Nous allons essayer de démontrer que ce résultat est atteint pour le chant, grâce à l'union des sciences en apparence les plus disparates.

Le cadre de cet article ne nous permet pas d'aborder l'histoire de la question. Qu'il suffise de se souvenir que le laryngoscope a été inventé par un professeur de chant: Garcia; que Choron, autre professeur de chant et même directeur de l'Opéra, enseignait en même

(1) FROSSARD: *L'entraînement respiratoire basé sur l'Aérodynamique (Congrès international d'Éducation physique)*.

(2) FROSSARD: *Sur la voix chuchotée et, en général, l'écoulement d'un fluide dans un capsulisme allant de zéro à l'infini (Comptes rendus, t. 158, 1914, p. 782)*.