



## Maurice Ravel & le Théâtre <sup>(1)</sup>

**L**e président de Brosses, qui se connaissait en théâtre, écrivait il y aura bientôt deux siècles que " l'opéra, pour vouloir réunir trop de plaisirs à la fois, en affaiblit la jouissance (2) ". Remarque fort juste en sa simplicité, et qui n'a pas cessé d'être vraie : on l'appliquerait tout aussi bien à l'opéra romantique et au drame lyrique moderne.

Les musiciens d'aujourd'hui savent ou sentent que le président de Brosses avait raison. Ils ont grandi auprès des ruines d'une esthétique fondée sur le dogme de la fusion des arts. Rien sans doute ne peut porter à croire qu'ils éprouvent moins vivement que leurs aînés l'attrait du théâtre, toujours puissant chez les compositeurs français ; mais, à distinguer mieux l'objet formel du drame musical de son objet matériel, les meilleurs d'entre eux ont précisé la difficulté sans parvenir à la résoudre. Difficulté cruelle, à une époque où l'amour de la pureté confine à l'idolâtrie et demande au musicien, comme au poète et au peintre, que son œuvre soit nette de toute intention extrinsèque à elle-même — que cette œuvre tire moins son expression de son sujet que de son style.

Difficilement conciliable avec les ressources de la musique

pure, un tel souci est incompatible en théorie avec les besoins de la musique de théâtre, nécessairement obtenue par combinaison, mélange ou juxtaposition d'un texte littéraire, d'un spectacle et d'une symphonie. Et rappelons-nous que cette opération se fait dans le temps, où chacun des éléments que nous venons de dire s'organise à sa manière, qui n'est pas celle de son voisin.

Au cours de l'étude qu'il a publiée dans le précédent numéro de la *Revue Pleyel*, M. Boris de Schloezer éclaire ce dernier point en perfection : il nous montre le dramaturge occupé sans cesse à lutter contre le temps, à le faire oublier en le bourrant de péripéties, cependant que le musicien s'installe dans la durée pour nous la rendre sensible : " L'action scénique, écrit M. de Schloezer, cherche à fixer notre attention sur les choses qui se produisent dans le temps, lequel n'est plus alors qu'une sorte de cadre indifférent, et ne possède qu'une signification quantitative en marquant les limites extrêmes de l'action ; c'est la qualité spécifique du temps que nous révèle au contraire la musique... " M. de Schloezer en conclut que le principe de la marche parallèle du drame et de la symphonie a quelque chose de monstrueux. Qu'en réalité, quelques théories qu'ils aient professées par ailleurs sur ce point, les maîtres de l'opéra " obéissant à leur instinct musical, ont

(1) Etude pour un ouvrage à paraître aux Editions de la Librairie de France.

(2) Lettre L. (à M. de Maleteste).

toujours recherché les moyens d'éviter ce parallélisme ". Il convient d'ajouter que l'importance de l'élément durée devient extraordinairement sensible en un siècle où la quatrième dimension exerce, qu'on le veuille ou non, une influence grandissante sur notre vision du monde. En un siècle où l'instinct de la rapidité a connu des satisfactions extraordinaires. Après avoir demandé à la vie de les obtenir, il est naturel que nous demandions à l'art de les exprimer : " Quand tous les désirs de l'homme seraient accomplis, s'ils étaient accomplis lentement, écrit le grand prophète Ernest Hello, je crois que la joie manquerait. Si quelque chose pouvait donner une idée de la joie, ce serait peut-être la rapidité. "

Or la musique veut tout plier à son rythme. Il lui faut prolonger la parole, la répéter, la ressasser au besoin, afin de la commenter tout à l'aise. Elle noie, elle dissout le mot, le geste, l'idée ou l'image dans l'océan de la durée. Pour peu qu'il lui dicte son plan, le drame impose à la symphonie une structure qui n'est jamais musicale ; si la symphonie veut elle-même ordonner la marche du drame, elle le déborde et l'étouffe. De toute façon, elle l'alentit. Ne cherchons pas ailleurs les raisons de l'ennui que dégagent de plus en plus les spectacles d'opéra.

A ces difficultés essentielles point de remède, mais de nombreux accommodements. L'obstacle est infranchissable. Il s'agit de le tourner le plus adroitement possible. A la façon dont un musicien s'y emploie, on connaît les ressources de son talent ; mieux : le caractère de son génie.

Les plus naïfs et les plus audacieux n'acceptent pas de résoudre le problème : ils le suppriment. Leur musique et le drame se juxtaposent sans se lier jamais. Aucune coïncidence d'allure ou d'accent. C'est l'ancienne manière italienne, contre quoi réagit Claudio Monteverde. C'est aussi la manière de Stravinsky, quand, dans *Mavra*, il tranche assez brutalement le nœud gordien.

Une telle insouciance répugne nettement au goût des musiciens français, généralement incapables de concevoir qu'une musique puisse n'avoir point d'objet défini, et qui professent avec Grétry que la vérité étant " le sublime de tout ouvrage ", le musicien doit suivre la nature à sa manière, en observant " la déclamation juste des paroles ". Ils nous ramènent ainsi devant l'obs-

tacle, en nous rappelant que toute création suppose une antinomie à résoudre.

En l'espèce, on peut tenter premièrement de la résoudre en restreignant la part de la musique, soit au détriment de la qualité : c'est la méthode *vériste* — sur les avantages de laquelle il serait cruel d'insister ; soit au détriment de la quantité : ce qui ne vaut pas la peine d'être chanté, on le dit. Procédé plus expédient qu'héroïque, en ce qu'il accepte bonnement la convention théâtrale au lieu de s'épuiser à la réduire. Nous lui devons l'opéra-comique proprement dit et son dernier chef d'œuvre : *Carmen*.

Les tenants de la musique pure au théâtre offrent au contraire à leur Minotaure le sacrifice de la quantité ou de la qualité des éléments dramatiques.

Weber dans *Euryanthe*, Wagner dans *Tristan*, Debussy dans *Pelléas et Mélisande* font consister l'action à la plus simple catastrophe, réduisant à rien les péripéties, ou les dissimulant à nos yeux. Le spectacle dès lors, comme la symphonie, nous montre seulement le reflet du drame véritable, lequel se joue ici dans l'âme des protagonistes et là derrière le décor.

Restent enfin les partisans du prétexte à musique, qui renoncent allègrement — dangereusement aussi — à emprunter un élément d'intérêt à tout autre art que le leur. Plus insignifiante sera l'action, plus falots les personnages, plus rudimentaires les sentiments qu'ils expriment et plus libre le musicien d'ordonner son œuvre selon les fins propres de son art. L'opéra bouffon, le ballet et surtout la féerie, où la règle est de n'en suivre point, où les situations s'enchaînent sans rigueur, où les images et les mots s'échangent en liberté sont particulièrement favorables à cette orgueilleuse conception du théâtre lyrique, tant il est vrai que la musique pour s'exprimer selon sa vérité a besoin du silence des autres arts — ou de leur mensonge. Entreprise entre toutes téméraire. Le compositeur y assume tous les rôles et toutes les responsabilités. Jeu périlleux, où d'excellents musiciens ont perdu leurs efforts jadis et naguère, mais qui trouve dans les opéras allemands de Mozart et les fantaisies lyriques de Maurice Ravel ses plus séduisantes justifications.

(A suivre)

ROLAND-MANUEL.