

LE MENESTREL

5041. - 94^e Année. - N^o 50.



Vendredi 9 Décembre 1932.

LA CRISE DU THÉÂTRE LYRIQUE (1)

LES MUSICIENS ET LE PUBLIC

(Réponse à M. Charles Kœchlin.)



MON ami Charles Kœchlin discute dans le *Monde Musical* les idées que j'ai émises au sujet de la crise du théâtre lyrique. Il le fait avec une amabilité due à notre vieille amitié et aussi avec une indépendance d'esprit, un libéralisme, un éclectisme qui ne m'étonnent nullement de sa part. (Mélodiste inspiré et lyriquement vocal, s'exprimant musicalement, jadis, avec infiniment de spontanéité, de grâce et de concision, il eût pu, si son esprit curieux de tout n'avait été attiré par les recherches modernes, être un brillant continuateur de l'ancienne école française). Mais il place le débat sur le terrain purement esthétique, alors que je cherche à voir la situation, si angoissante, sous un aspect réaliste. Il avoue n'avoir jamais songé, jusqu'ici, à la question des recettes, et il ajoute que, puisqu'on lui assure qu'elle a une certaine importance pour la vie des théâtres, il cherchera une autre fois à sortir de son bel idéalisme et daignera l'examiner...

Il serait sans aucun intérêt pour les lecteurs de savoir sur quels auteurs, sur quels ouvrages se rencontrent ou non nos sympathies et nos admirations, comment nous envisageons la technique moderne, la sincérité de bien des jeunes, etc. Ce qui me pousse à reprendre la plume, c'est que nous traitons là d'un sujet intéressant un assez grand nombre de gens, sujet actuel au premier chef, et que, le discutant en toute indépendance d'esprit, et aussi objectivement que possible, nous pourrions, de nos divergences mêmes, faire naître quelque utile leur. Mais il est essentiel d'aller au fond des choses et je demande à mon aimable contradicteur de ne pas s'en tenir à la lettre de ce que j'écris, d'en deviner l'esprit, non seulement parce que ma pensée peut être trahie par des maladresses de présentation, et que ce sujet est fort complexe, mais aussi parce qu'il ne faut pas que les « arbres empêchent de voir la forêt » et parce que les détails sur lesquels nous pouvons nous entendre ne doivent pas dissimuler la foncière opposition de nos points de vue. Je termine ce trop long préambule en suppliant le lecteur de ne pas croire que j'ai la ridicule prétention de « faire la leçon » à qui que ce soit, ni de critiquer sournoisement tel ou tel, ni, enfin, de vouloir sottement, au nom de mes préférences personnelles et d'un étroit attachement à des formes anciennes, partir en guerre contre toute nouveauté. Je n'ai que le désir de rappeler des vérités trop souvent oubliées ou méconnues, et que j'appelle « vérités » parce qu'elles reposent sur des faits.

(1) Voir le *Ménestrel* des 29 juillet et 5 août 1932.

* *

C'est le public qui fait vivre le théâtre. Aurait-il fatalement, toujours et partout, le plus mauvais goût, il ne resterait à l'artiste « noble et sincère » qu'à s'enfermer dédaigneusement dans sa tour d'ivoire. Car ne serait-ce point paradoxalque de contraindre directeurs et éditeurs à dépenser des sommes énormes pour faire entendre son œuvre à d'indignes auditeurs? Mais il n'en est pas ainsi. Le plus souvent, les plus mauvais juges d'une nouvelle œuvre théâtrale, littéraire ou musicale, ce sont les « connaisseurs ». Auteurs, critiques, professeurs, amateurs éclairés, tous écoutent avec parti pris, d'après des doctrines préconçues, sans se laisser aller à leur sentiment, résistant au charme et à l'émotion comme à l'ennui et à la répulsion, exerçant sans arrêt leur esprit critique, ayant le souci de paraître très malins, ce qui est un bon moyen de se tromper, surtout quand on est plein de respect humain sous des apparences frondeuses. Plus que partout ailleurs, à Paris l'atmosphère des répétitions générales est fâcheuse, et l'opinion des professionnels, des salons d'art, de la presse, sujette à l'erreur. Bien souvent les jugements de cette élite sont infirmés non seulement par la foule, mais par d'autres élites qui, quelque temps après, s'étonnent du mauvais goût, du manque de perspicacité de leurs devancières, et commettent à leur tour d'autres erreurs. Déjà, au XVII^e siècle, le parterre vengeait Corneille et Racine des critiques de l'Académie, de l'incompréhension d'une Sévigné, des impertinences des talons rouges. Et l'opinion des salons et des cénacles littéraires fut assez bafouée par Molière...

Qui rendit scandaleuses les premières d'*Hernani*, de *Tannhäuser*, de *Pelléas*? L'élite parisienne, et non la foule, indifférente aux systèmes. De même pour *Faust*, pour *Carmen*, pour l'*Arlésienne*, pour *Werther*. Incompréhension, tiédeur, hostilité du public choisi des premières et de la presse parisienne. Succès immédiat dès le lendemain en province, à l'étranger. Berlioz fut plus souvent acclamé par le public que loué des connaisseurs. Aux concerts d'Angers, le public des places à cinquante centimes applaudissait, il y a un demi-siècle, la musique symphonique de Liszt, alors qu'elle était dédaignée à Paris.

La réputation de musicien savant, mais sans dons de théâtre, que l'« opinion éclairée » avait de Saint-Saëns, l'incompréhension des artistes, des auditeurs d'élite à qui il fit entendre son œuvre, empêchèrent pendant vingt ans *Samson* d'être joué à l'Opéra : pour en forcer les portes, il fallut l'accueil du public de Rouen, et la popularité de certains morceaux détachés de la partition. M. Kœchlin le constate aussi; mais nous en tirons des conclusions différentes. *Le Roi malgré lui*, à son apparition, fut à la fois dénigré par les Beckmesser de droite et de gauche : ceux-là effarouchés par la nouveauté des

harmonies et de l'orchestration, ceux-ci vexés de trouver un opéra-comique d'ancienne coupe, plein de franches mélodies, là où ils espéraient une « comédie symphonique... ». Mais le public ! (je le sais car, encore enfant, on me mena voir cette œuvre) il était enchanté et bissait plusieurs morceaux. Il ne fut pas non plus rebelle aux nouveautés de toutes sortes qu'offraient *le Rêve* et *Louise*. Les opéras de Mozart et de Weber ont connu immédiatement le succès. Gluck s'imposa rapidement. S'il fut combattu par les piccinistes, ceux-ci n'étaient pas ce que j'appelle « le public » mais une coterie. Rien ne pouvait plus déconcerter le public italien de 1886 que le changement de style de Verdi après des années de silence : son *Othello*, œuvre géniale mais singulièrement neuve et libre, fut accueilli avec enthousiasme à Milan.

Est-ce aux « lettrés » de leur temps que s'adressaient Homère (!), les tragiques grecs, Shakespeare ? Et Beethoven, est-ce par ses procédés de développement et de variations, vantés par les techniciens, qu'il a conquis l'humanité, ou par ses adagios mélodiques venus du fond de l'âme qui firent pleurer ou consolèrent des milliers d'êtres sans culture musicale, sans vaine cérébralité, sans doctrines esthétiques, et qui, malgré cela, étaient des hommes ?

Les savants professeurs qui annotent à l'infini les chefs-d'œuvre classiques ne les rendent pas célèbres : c'est parce que l'humanité leur a donné la gloire qu'ils les annotent.

*
* *

Il semble incontestable qu'il n'y a pas de musique sans forme, ni de forme sans morceau, et que morceau veut dire quelque chose qui commence, continue et se *termine* en donnant — malgré la variété et les contrastes possibles — une impression d'unité analogue à celle que laissent une statue ou un groupe sculptural, un tableau, une pièce de vers, ou tout fragment d'œuvre plastique et littéraire formant un tout distinct et cohérent. Cette nécessité, reconnue par les maîtres modernes dans leurs œuvres d'orchestre, de musique de chambre, dans leurs lieder, ne leur est plus nettement apparue au théâtre du jour où ils répudièrent les librettistes de métier qui découpaient l'action pour leur permettre d'écrire des *morceaux*, et qui étaient leurs serviteurs : du jour où ils voulurent être les serviteurs du dramaturge (celui-ci fût-il le musicien lui-même). Bien qu'ennemis du décousu dans la musique pure, ils l'introduisirent dans la musique de théâtre, les nécessités scéniques les obligeant à interrompre, à morceler leur trame symphonique, à faire sortir de leur boîte, pour des raisons *non musicales*, les motifs A, B, C, affublés d'étiquettes philosophiques. Étrange et paradoxale constatation ! Ce sont les musiciens dits « de théâtre » qui obligèrent les librettistes à respecter la forme musicale, les droits de la musique ; ce furent les auteurs de « musique pure » qui sacrifièrent cette forme et ces droits aux intentions dramatiques.

Autre chose. Dans leurs lieder, les musiciens contemporains continuent, en général, à donner au piano un rôle d'accompagnement et à recommander à l'accompagnateur de ne pas couvrir la voix. Ils agissent tout autrement dès que le chanteur est déguisé et qu'il y a entre lui et le public une large fosse remplie d'instruments

bruyants. Dans ses lieder, Fauré (qui adopta même fréquemment la forme des « couplets ») répéta le plus souvent en entier, au moins une fois, la phrase mélodique initiale. Au théâtre il ne fit plus de même, alors qu'ici surtout ce procédé semblerait nécessaire ! Tout cela paraît, évidemment, illogique et déconcertant au « public ». Faut-il l'en blâmer ? Ne peut-on dire qu'en définitive ce « méprisable public » ne rend pas un très mauvais service à l'art en n'acceptant pas totalement — malgré, c'est trop évident, d'incontestables et grandes beautés — une forme qui répugne à son instinct de la construction, à son besoin de logique, qui est contraire à la « distinction des genres » et à cet esprit latin dont les musiciens allemands, classiques et romantiques, furent eux-mêmes imprégnés ?

Les conventions de l'ancien opéra ? Pourquoi les trouver plus inadmissibles que celles des autres arts ? Le peintre et le sculpteur fixent des gestes fugitifs et donnent au mouvement la durée et l'immobilité. Il est tout aussi légitime que l'art lyrique prolonge une situation, et que les personnages répètent « partons » tant que le musicien n'a pas fini de donner une forme à l'impression de départ.

Quant aux morceaux d'ensemble vocaux — dont certains veulent rire — en dehors de leur beauté, de leur intérêt, de leur agrément, de la jouissance d'oreille qu'ils donnent à ceux qui aiment les voix et leurs mélanges, on peut, certes, les considérer comme l'équivalent d'un tableau où sont représentés des personnages aux expressions et aux attitudes diverses.

Au lieu d'y trouver un ridicule rococo, pourquoi ne pas admirer la hardiesse qui fait exprimer simultanément, par des lignes mélodiques bien distinctes (comme dans le quatuor de *Rigoletto*), les sentiments — opposés parfois — de plusieurs personnages ? Cela ne se serait jamais fait que celui qui imaginerait maintenant une telle chose passerait pour un novateur génial.

*
* *

Pour me mettre en contradiction avec moi-même, Ch. Kœchlin, de la façon la plus aimable, cite l'*Arlequin* dont j'écrivis la musique sur un poème de Jean Sarmant, qu'il dit avec raison « captivant et profond ». Hélas ! j'ai subi, comme tous, les influences régnantes et je fais mon *mea culpa*. Tout en souhaitant — naturellement — que cet ouvrage soit repris, car, comme le dit M. Bergeret, « il ne faut pas s'exagérer le mal qu'on fait », je ne peux m'empêcher de trouver un tel genre d'œuvre... absurde. Pièce et musique s'y gênent constamment. La pièce, qui pourrait se suffire à elle-même, est fréquemment alourdie et ralentie par une musique qui, quoi qu'elle fasse, ne peut aller aussi vite qu'il faudrait : tous les mots ne peuvent être entendus ; les gestes des chanteurs ne peuvent être exactement ceux que seraient ceux des comédiens ; et si la pièce souffre de la musique, celle-ci, de son côté, souffre de n'être qu'un commentaire rapide des paroles et de ne pas s'épanouir, bien que restant trop vocale et trop mélodique, par bribes ! pour un texte qui demanderait à être dit. Il y a trop — et pas assez — d'orchestre ; trop — et pas assez — d'unité formelle et rythmique. Bref, tout ce que le public a le bon sens de reprocher au drame lyrique qui, sous prétexte de fusion des arts et des genres, est un compromis entre des éléments hétérogènes.

* *

Tout en défendant ce qu'a de juste le point de vue du public, je reconnais sans peine — est-il besoin de le dire? — qu'il n'a pas toujours le goût affiné ni une infaillible intuition! qu'il peut, même, être stupide. Ce n'est pas une raison pour manifester à son égard une fâcheuse intransigeance. On ne prend pas les mouches avec du vinaigre. En ce temps de crise théâtrale, dont les répercussions peuvent être incalculables sur tout ce qui touche à la musique, je voudrais (hélas, sans grand espoir d'y réussir) convaincre musiciens et critiques que beaucoup d'entre eux ont fait de la mauvaise politique en détournant les jeunes, les snobs et même une partie du « public », du « répertoire », de notre magnifique école française de la seconde moitié du siècle dernier, en s'indignant, bien puérilement, contre Puccini (que je ne rougis nullement d'aimer), en critiquant violemment, au nom d'un idéal spécial, non sans noblesse, mais exclusif et étroit, toutes les œuvres nouvelles dues à des « musiciens de théâtre ». Ils ont ainsi contribué au malaise actuel, à rendre bien malade la poule aux œufs d'or, et par conséquent plus incertaines toutes tentatives dites « d'art élevé et désintéressé ».

(A suivre.)

MAX D'OLLONE.

~~~~~

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *Le Favori*, pièce en trois actes de M. Martial PIECHAUD.

La nouvelle œuvre de M. Martial Piechaud contient une idée et cette idée, qui touche aux racines les plus profondes de la vie individuelle et familiale, sociale aussi, suffit à porter trois actes qui, tout emplis qu'ils soient d'éclats et de sanglots, ne laissent pas d'apparaître bien gris, bien mornes et bien conventionnels. Ce n'est pas qu'elle soit authentiquement originale, mais elle traduit si fidèlement le quotidien du sacrifice et du rêve dans la famille qu'elle éveille aussitôt un profond écho au cœur du public. L'Humanité dans sa rude et décevante course projette devant elle un brillant Olympe de Dieux et de Héros. C'est en s'hypostasiant ainsi dans des créatures plus heureuses et plus belles qu'elle accepte sa condition. Ce qu'elle ne peut que rêver, ces enfants de son imagination le vivent. Elle jouit en quelque sorte par procuration. Il en est ainsi de la famille, qu'anime le songe de magnifiques délégations de bonheur et de succès. C'est par l'enfant, grandi des sacrifices de tous, que la famille se venge de toutes les médiocrités et de toutes les amertumes. Par lui elle parvient à la lumière et à l'air libre. Humble hypostase de chaque jour, sens de toutes les aspirations de ces petits groupes humains qui vivent de métiers sans joie, réunis autour d'objets sans beauté dans une atmosphère stoïque. Ce que le père Franchart a manqué, le fils l'accomplira. C'est lui le Favori, l'être mieux doué et plus heureux qui donnera vie aux rêves d'ascension de la famille. Sa réussite sera, comme il est nécessaire, faite du sacrifice des autres. Pour qu'il puisse se libérer d'une maîtresse créancière et épouser la fille d'un milliardaire américain, la tante, vieillie sans amour, donnera le petit pécule amassé sous par sous depuis tant d'années pour un romantique voyage à Venise. Quant à la sœur, elle acceptera de

rompre un mariage désiré et, dans un geste symbolique, jettera sur ses épaules, à la fin de la pièce, le châle à fleurs de la vieille fille, sa devancière dans le sacrifice. Dans les faits, ne peut-on s'empêcher de remarquer, cet holocauste apparaît bien inutile. Ne s'agit-il pas tout uniment de trouver 60.000 francs pour permettre au Favori d'épouser la fille de Keenson le milliardaire, qui au surplus s'offre de pourvoir de situations tous les mâles de la famille? Il semble que tout ce monde ait bien peu d'imagination financière et que ça devrait pouvoir s'arranger autrement qu'en brisant le mariage de la jeune Iphigénie dont ces 60.000 francs représentaient la dot. Mais il n'y aurait pas de pièce et nous serions privés de cet étonnant dialogue, compendium et bréviaire du conformisme bourgeois, où tous les mots qui vont ensemble se produisent dans une ambiance d'intégrale et vibrante platitude.

Construite sur une idée juste et l'exprimant dans les formes les plus reçues, la pièce trouve aisément le chemin qui mène au cœur du public et déclenche les bravos aux bons endroits. C'est elle qui fait tout d'ailleurs, car l'interprétation est des plus moyennes. L'on ne voit pas qui saluer d'une mention spéciale sinon les grâces juvéniles de M<sup>lle</sup> Suzanne Courtal, bonne Iphigénie bourgeoise, de M<sup>lle</sup> Jeanine Crispin, blonde et sensible fille des dollars et, *last but non least*, M. Paul Oettly qui, avec une nuance peut-être un peu caricaturale (ne nous en plaignons pas, justes Dieux!), remplit la soirée des sursauts nerveux du vieux bureaucrate aigri et probe.

Roger CROSTI.

Petite Scène. — *Le Prince travesti*, comédie en trois actes de MARIVAUX. — *Le Politique malgré lui*, pièce en deux actes de René MAUBLANC et Paul-Louis COUCHOUD.

*Le Prince travesti* date de 1724. Donc, encadré entre les deux *Surprises de l'Amour*, il précéda de six ans *le Jeu de l'amour et du hasard*, et de treize ans *les Fausses confidences*. Moins élégamment agencé, il offre parfois d'inutiles longueurs, sans pourtant cesser d'attirer la sympathie du spectateur. Là comme ailleurs l'auteur a tenu la promesse qu'il nous fit en écrivant : « J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour, lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ces niches. » C'est ainsi qu'en effet il sort de l'âme des sympathiques rivales que sont la princesse de Barcelone et sa cousine Hortense, toutes deux éprises du « prince travesti » : le séduisant Lelio. La généreuse princesse deviendra l'épouse du roi de Castille, tandis que le valet Arlequin, indispensable personnage comique, n'aura cessé de nous ramener du pays du Tendre à la terre des réalités. En somme, là encore se vérifie le mot de Sainte-Beuve : « Marivaux est un de ces écrivains auxquels il suffirait souvent de retrancher pour ajouter ce qui leur manque ».

L'interprétation de cette jolie tragi-comédie psychologique serait tout à fait louable si ses interprètes daignaient sortir de leur *pianissimo* de façon à faire parvenir jusqu'à nos oreilles le texte à eux confié. Mais ils se contentent de le murmurer, sauf de temps à autre une articulation sonore.... Faisons exception pour M<sup>lle</sup> Lucie Bernier, MM. de Puyfontaine et Le Marc'hadour, le prince et son valet ; et louons, en M<sup>mes</sup> Ghislaine Aymé