

UNE NOUVELLE FORME DRAMATIQUE

Les Chanteurs dans la "fosse"

Il semble que certaines formes artistiques soient prédestinées à revenir sans cesse. Sur elles seules paraît s'être obstinément fixé un choix dont les novateurs ont souligné et exalté l'étroitesse plutôt qu'ils ne l'ont rompue. « Restaurer » des formes anciennes, c'est à quoi s'est en grande partie exercé l'effort, conscient ou non, de nos « créateurs » modernes. Qui a quelque peu fréquenté les Tragiques grecs reste frappé combien leur art anticipe sur maints aspects du nôtre, combien celui-ci est plus ou moins tributaire des souveraines réalisations de celui-là. Faut-il ajouter à quel point le souvenir de l'antiquité a puissamment agi sur l'évolution du drame musical de Monteverdi à Wagner, à quel titre les théâtres d'un Gluck et d'un Wagner réintroduisent — chacun à leur manière — une idée essentiellement grecque ? Types immuables autour desquels on ne fit que tourner jusqu'ici, moules éternels qui prêtent à des œuvres de civilisations différentes un galbe sensiblement pareil — telles ces statues de Reims que l'on dirait

taillées par un sculpteur de l'antiquité : ce sont choses que volontiers l'on énonce trop vite sans y attacher de rigueur, alors que ces similitudes formelles mériteraient bien qu'on y appliquât de la réflexion. Ne devrait-on pas déterminer, par exemple, dans quel cas de pareilles analogies n'atténuent point d'autant la marque individuelle qu'on semble chercher de prime abord dans une œuvre ; ce qui en elles se confond, par un même degré de généralité, avec raient bien qu'on y appliquât de la réflexion. Ne devrait-on pas déterminer, par exemple, dans quel cas de pareilles analogies n'atténuent point d'autant la marque individuelle qu'on semble chercher de prime abord dans une œuvre ; ce qui en elles se confond, par un même degré de généralité, avec les « exigences » que tout genre implique (exigences de la scène, économie d'un discours, etc.) ; si ces similitudes ne trouvent point leur justification simplement dans le nombre ou dans la qualité des éléments mis en jeu (similitudes de « départ » — dirions-nous : nombre des protagonistes d'un drame ou d'un roman, disposition orchestrale, volontaire archaïsme du style, etc...) ; ou plutôt si elles n'apparaissent que dans la réponse symétrique de certains effets, dans le retour unique ou dans la progression d'un même effet (similitudes de marche, de développement) (1) ? Bref saisir en quel point une forme, adoptée si librement qu'elle semble être tout entière secrétée par la fantaisie de l'artiste, se trouve pourtant avoir été devancée par une forme ancestrale ; vérifier combien souvent même la grandeur d'une œuvre dépend de la manière dont une fois encore la forme la plus vieille, le procédé le plus usé a pu renaître à des fins nouvelles. Par là s'offrirait l'occasion d'éprouver la trempe de personnalités rivales et tout ensemble la fécondité multiple d'une forme unique.

*
**

Parlant, lors de leur création, des *Noces* d'Igor Strawinsky (2), il nous souvient d'avoir noté que l'introduction des voix dans l'orchestre s'y présentait comme une « nouvelle métamorphose du chœur antique ». Or qui a vu, au cours des incomparables représentations de juin 1923, cet étrange

(1) Au sujet de celles-ci, voir l'exemple donné par Maurice Emmanuel, au début de son « Histoire de la langue musicale (Paris, Laurens, 1911, pp. 9-15) et qui montre rigoureusement le même jalonnement par des motifs directeurs dans les « Choéphores » d'Eschyle et dans le 3^e acte de « Tristan ».

(2) « Ménéstrel », 29 juin 1923.

ballet-cantate a dû toutefois être subjugué par l'extrême originalité d'une semblable conception — originalité *dramatique* telle que Jacques Copeau, le directeur du Vieux-Colombier, mesurant en une sorte de bilan (1) l'effort de notre avant-garde théâtrale, ne laissa pas de faire allusion aux *Noces* comme ayant marqué en ces dix dernières années à peu près (2) la seule « possibilité d'un renouvellement dans l'ordre tragique ». Signe élu pour une œuvre que de s'imposer ainsi comme la construction dramatique la plus singulière de notre époque tout en évoquant, autant par sa stricte puissance que par certaines de ses caractéristiques, de très hautes formes du passé : tragédie grecque, et — presque par contraste — drame wagnérien lui-même.

Or, cette disposition définitive des *Noces*, Strawinsky ne l'atteint pas spontanément ; il s'aventure au préalable dans des directions assez voisines, celles qui doivent le mener à *Pulcinella* et à *Renard*. Nous sommes en mesure d'établir jusqu'à quel point Strawinsky se trouve dépendre ici de son époque en poursuivant une idée qui est « dans l'air », — comment celle-ci, réalisée avec génie, suscite dès lors des imitations plus ou moins directes, sinon favorise un courant qui aboutit aux *Biches* de Francis Poulenc, à *l'Homme et son désir* de Darius Milhaud et — mieux encore — à *Salade* de ce dernier.

Au total, en ces six ballets, nous relevons diverses modalités d'une même forme qu'il nous est loisible de prétendre renouvelée de l'antique, bien que mêlée à de toutes récentes recherches sonores, scéniques ou même d'ordre plus général. Amalgame qu'une action hardie aura su ramener à la pureté du métal primitif.



Tout d'abord que possèdent en commun les six ballets de ces trois musiciens, et par quelles nuances le même procédé technique s'y diversifie-t-il ?

Jusqu'ici d'entremêler les chants parmi les danses était demeuré du ressort de l'*opéra-ballet*. Forme rarement justifiable d'un point de vue

(1) Programme du Vieux-Colombier pour la saison 1923-24.

(2) Avec « Cromedeyre-le-Vieil » de Jules Romains.

dramatique, elle consistait — dans le cas d'une prédominance de la chorégraphie — à amorcer, par des récitatifs ou par des chœurs, l'action qui devait être abandonnée aux danseurs ; les divertissements et les pantomimes étaient cousus par de brefs dialogues explicatifs. Dans le cas inverse où l'emportait le drame chanté, il s'agissait pour le librettiste de réserver quelque tableau permettant d'introduire le corps de ballet sur la scène. Ici et là, nous ne nierons point qu'un tel genre n'ait servi de prétexte à des chefs-d'œuvre musicaux et à de magnifiques spectacles (1). Mais quoi de plus gênant que cet antagonisme accepté entre les chants et les danses, puisque celles-ci ne s'ébranlent que lorsque ceux-là se taisent, les unes semblant toujours s'excuser par l'intermédiaire des autres (2). Sans doute le théâtre musical est-il le lieu des conventions et ne sauvegarde-t-il qu'une partielle vraisemblance ; mais, ayant opté une fois pour telle convention — comme celle de la parole chantée —, de la quitter ensuite pour telle autre crée un inévitable hiatus d'ordre psychologique (3). La vérité à la scène ne paraît s'accommoder que d'une seule convention à la fois — chant ou danse : ainsi de *Pelléas* ou de *Petrouchka*. Dès le rideau levé, peu importe que des acteurs muets s'expriment par des gestes devant une nature de carton peint, si cette première convention donnée devient propice à une *illusion*, laisse grandir une vraisemblance et se développer une logique spécifique de la chorégraphie, — tout cela que détruirait aussitôt un retour dans le monde du chant (4).

Extrêmement rares sont les exemples sur la scène de danses et de chants simultanés, lorsqu'il ne s'agit pas simplement d'un effet dramatique de contraste ou de lointain et que les danses ne servent point à l'action qui se poursuit de fond de paysage, de décor animé (comme dans *Don Juan*), — mais bien lorsque la plastique corporelle se couronne d'une mélodie et que toutes deux se lient à une même expression, individuelle ou collective. Alors, tantôt c'est un emprunt à la musique populaire, au folklore exotique. là où le geste rythmé vient exciter la parole (*Carmen*). Tantôt de pareilles

(1) Les ballets de Gluck mériteraient d'ailleurs une étude à part.

(2) L'exemple récent de « Padmavâti » d'Albert Roussel ne saurait infirmer notre thèse.

(3) Pour la même raison, le récitatif « parlé », inséré entre deux chants, produit une discordance à laquelle nous sommes devenus encore beaucoup plus sensibles depuis Wagner, Moussorgsky et Debussy. — Sur un autre plan, même gêne si l'on saute de l'artifice des décors à la réalité de la nature.

(4) Nous mettons naturellement en dehors le cas où l'action dramatique oblige un personnage tout à tour à chanter et à danser « Salomé ».

danse chantées éclosent à la surface de système wagnérien, comme dans le tableau des Filles-fleurs de *Parsifal* : mais, en remontant de cette scène aux évolutions des Filles du Rhin par quoi s'ouvre le *Rheingold*, nous reconnaissons toujours la même esthétique qui use des plus vastes comme des plus subtiles ressources de la plastique animée et qui arrive par une telle rencontre d'éléments visuels, psychologiques et sonores à un réel effet de sursaturation : il y faut saisir l'aveu d'un tempérament pictural ou décoratif demeuré occulte, mais qui commanda toujours en l'esprit de Wagner une alliance du geste avec la parole (1).

L'acte décisif d'un Strawinsky sera de partir du ballet pur et d'opérer en quelque sorte un dédoublement de chaque personnage : un acteur dansant sur la scène, un chanteur restant plongé dans la fosse orchestrale. Envisagée de ce cas limite, une telle conception pourrait tirer sa naissance d'un essai de Fokine aux Ballets russes de 1914 : l'opéra de Rimsky-Korsakoff, le *Coq d'or*, y fut simplement mimé, tandis qu'alignés sur des estrades (comme en un jeu de massacre) les chanteurs semblaient par une systématique immobilité reconnaître leur totale incapacité dramatique. Or, si nous ouvrons la partition de *Renard* (2) nous lisons dans une remarque préliminaire de l'auteur : « La pièce est jouée *par des bouffons, des danseurs ou des acrobates* (3), de préférence sur les tréteaux, l'orchestre placé derrière... Les rôles sont muets. Les voix (deux ténors et deux basses) sont dans l'orchestre ». Sans doute à ce total de quatre voix s'oppose sur la scène un groupe de quatre personnages (Renard, le coq, le chat et le bouc), mais à aucun de ceux-ci n'est proprement attaché l'un des chanteurs de l'orchestre ; ces derniers forment un quatuor vocal indépendant, en deçà de l'effort d'individuation qui se traduit sur la scène par un antagonisme de personnages distincts. C'est l'intérêt musical, celui du contrepoint, qui guide plutôt Strawinsky. Le sens des paroles d'ailleurs ne se présente guère avec clarté ; elles ne semblent naître que pour leur sonorité et passent aspirées par le rythme intense de la partition (4). Mais nous n'en devons pas

(1) Cf. André Cœuroy, « Wagner et le ballet » (R. musicale, déc. 1921) — ainsi que les travaux d'Adolphe Appia.

(2) Datée de 1917.

(3) C'est nous qui soulignons.

(4) A cet égard il est assez significatif que la revue dadaïste « Littérature » (n° de déc. 1919), ait publié le texte — d'une savoureuse incohérence — qu'écrivit Strawinsky pour ses « Berceuses du chat » et pour ses « Chansons plaisantes » (Pribaoutki.) — Cf. dans l'étude de Boris de Schloezer sur Strawinsky (R. musicale, déc. 1923), p. 126

conclure leur inutilité dramatique : tout d'abord leur accent, puis les objets ou les sentiments qu'elles désignent, éclairent la situation d'une façon très spéciale.

Si nous substituons au quatuor masculin de *Renard*, une combinaison différente de solistes et de chœurs mixtes — cet ensemble vocal reposant toujours sur un orchestre plus ou moins « élémentaire » — nous aurons la disposition adoptée par Strawinsky dans ses *Noces* (1). Effet beaucoup plus complexe et plus puissant, en accord avec le sujet tour à tour austère et orgiastique de ce ballet rituel ; mais même équilibre numérique entre danseurs et chanteurs ; même façon pour les voix tantôt de se mêler directement de l'action scénique et d'exprimer individuellement les sentiments de chaque personnage, tantôt de se fondre en une masse autonome, étrange combinaison de lyrisme dramatique et de musique pure.

Avec *Pulcinella* (2), il suffit de trois chanteurs dans l'orchestre (3) pour prêter un faux air d'« opéra-buffa » napolitain. Sous des paroles italiennes les lignes mélodiques n'en accusent que plus fortement leur caractère instrumental. Simple détail pittoresque autant que pur effet de timbre, nous n'y retrouvons de commun avec le style de *Renard* et des *Noces* que le principe de maintenir dans l'orchestre des voix ou — pour mieux dire — des instruments vocaux. C'est ici que, ramenés insensiblement vers la forme de *Mavra* — véritable « opéra-buffa » où les chanteurs ont réintégré la scène (4) — nous voyons se défaire chez Strawinsky même une idée dont la destinée se poursuivra par ailleurs, tendra à dépasser le cas individuel de ce musicien, comme à l'origine elle s'ébauchait déjà au travers d'une collectivité de recherches et d'essais.

Si l'emploi de la voix dans les *Biches* de Poulenc réalise en somme un compromis, au profit de la *chanson* française, entre le style choral des *Noces* et le procédé instrumental de *Pulcinella* (5), c'est à mi-chemin entre cette dernière œuvre de Strawinsky et *Renard* que se situerait le récent ballet

(1) Composées la même année. — 1917.

(2) Représenté en 1920.

(3) Soprano, ténor et basse.

(4) Représenté en 1922.

(5) Les trois voix des « Biches » (soprano, ténor et baryton) ne sont pas confiées à des solistes, mais à de petits groupes de chanteurs.

de Milhaud, *Salade* : « opéra-buffa » sans doute, mais que travaille cette âpre ardeur, ce délire incantatoire qui dans *Renard* ou dans *Noces* s'élevait de dessous la scène et venait troubler comme sous un voile de fièvre ce que la chorégraphie aurait offert de visions trop claires ou trop harmonieuses ; « opéra-buffa » où le burlesque du scénario se convulse sous l'accent viscéral de ces voix surgies d'au milieu des instruments (1). Or cet accent, il n'est pas niable que nous ne l'ayons déjà perçu, par bouffées intermittentes, dans *l'Homme et son désir* — œuvre antérieure de Milhaud (2), fort incomplète, pleine d'intuitions hardies mais insuffisamment développées par l'auteur. Ici les chanteurs ne faisaient que reprendre le rôle purement instrumental qu'à la scène ou au concert leur avaient déjà confié Debussy dans *Sirènes*, Schmitt dans la *Tragédie de Salomé*, Ravel dans *Daphnis et Chloé*, Scriabine dans *Prométhée* : point de paroles, juste de sinueuses vocalises sur les voyelles ; la voix choisie pour le piment qui s'ajoute aux cent autres d'une orchestration raffinée, orientalisée ; la voix prise pour ce voluptueux « goût de chair » (3) qu'elle introduit entre tout grincement végétal ou métallique de nos instruments.

Sans doute de *l'Homme et son désir* à *Salade* la rupture apparaît assez nette, tant pour le traitement des voix que pour le reste : c'est — par delà la personnalité de Milhaud — passer de l'atmosphère sensuelle du debussysme à celle électriquement chargée du strawinskysme, toute tendue dans une systématisation des procédés techniques comme dans l'élaboration d'un tragique nouveau. Mais Strawinsky lui-même, n'a-t-il pas abouti à son esthétique propre que grâce à ce que la précédente lui soumettait de possibilités harmoniques et instrumentales presque infinies ? L'élément *drame* particulier à Strawinsky n'a-t-il pas eu qu'à se greffer sur un art déjà fort affranchi ? (4) Les voix employées comme *timbre* dans l'orchestre debussyste, il aurait suffi d'un simple redressement pour les mettre plus à portée de l'action scénique : leur heurt audacieux, leur intensité dramatique dans

(1) Dans « *Salade* », la mobilité presque malade de la chorégraphie imaginée par Massine ajoutait encore un nouvel élément d'obsession.

(2) Créée à Paris en juin 1921.

(3) Maurras, « *Trois idées politiques* » (I. Chateaubriand).

(4) Que d'ailleurs chez Strawinsky ce « *drame* » ait apparu dans le scénario de ses ballets ou dans la manière même de se mesurer avec les problèmes techniques.

Noces ou dans *Salade* n'étant concevables qu'après la liberté dont avec elles usa d'abord l'auteur des *Nocturnes*.

*
**

Si par sa façon d'intégrer les chœurs dans un orchestre, d'en tirer des effets instrumentaux jusqu'alors inconnus, Debussy a quelque peu ouvert le champ à un ballet futur — là où la présence de l'homme sur la scène exigerait désormais qu'une voix humaine la vînt doubler du fond de l'« abîme » orchestral —, diverses tendances plus spécifiquement dramaturgiques, les unes toutes nouvelles, les autres plus traditionnelles, devaient par leur coïncidence favoriser la gestation de ce monstre théâtral.

Placer les voix dans l'orchestre comme le faisait Debussy, c'était les réduire au rôle d'instruments et non plus compter sur la valeur expressive des mots qu'elles pouvaient prononcer ; nous avons déjà dit combien les textes chantés de Strawinsky — sans tourner à un simple alignement de voyelles ou d'onomatopées — obéissaient cependant à des règles de sonorité plutôt qu'à celles du sens commun. Or une telle limitation, une telle manière de refuser la « littérature » s'accorde avec certaine théorie moderne de l'art du théâtre qui prétend isoler sur la scène le « spectacle pur », loin des autres composantes du drame : ce spectacle devenant une fin parfaite en soi, une œuvre d'art complète, toujours réductible à une épure, à une maquette dessinée par avance et que les acteurs n'ont plus qu'à reproduire docilement (1).

Il s'agit d'ailleurs ici, plus généralement, d'une vaste offensive contre tout ce qui s'était perpétré de confusion romantique entre des arts distincts. au point maintenant de refouler chacun de ceux-ci jusqu'en sa plus absolue et plus stérile solitude (2), poésie pure (3), peinture pure, musique pure... — sans compter les divorces qui se poursuivent encore à l'intérieur de celles-ci —, il semble que tout veuille se résoudre en un système cellulaire bien hermétique. Cette croyance moderne en une perfectibilité des arts par leur

(1) Cf. les théories de Gordon Craig, de Meyerhold, etc., dont Jean Cocteau notamment s'est inspiré pour mettre « Roméo et Juliette » à la scène.

(2) « Les deux sexes mourront chacun de son côté » (Vigny, « la Colère de Samson »).

« Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte » (Mallarmé, « Hérodiade »).

(3) Cf. avant-propos de Paul Valéry à « Connaissance de la déesse », de Lucien Fabre (Société littéraire de France, 1920) et le « Paul Valéry » d'Albert Thibaudet (Grasset, 1923).

« dissociation » (1) et par leur multiple « narcissisme », ce rêve de transférer en esthétique un idéal de pureté chimique ou d'infinie division du travail, — cela signifie aussi bien pour le créateur de resserrer le champ de son ambition que pour l'interprète de se voir rétrécir la marge laissée à son initiative personnelle. Enlever à l'acteur la liberté de ses moindres gestes pour les faire rentrer dans le plan du metteur en scène, distinguer entre le chanteur et le mime comme pour les tenir de plus près chacun à sa tâche, — autant d'exemples de ce même désir de spécialisation professionnelle, de « taylorisation » qui conduit le poète, le peintre et le musicien à n'être plus que les stricts « artisans » de leur art propre. D'un côté comme de l'autre, la tendance reste la même. Peut-être part-elle de certaine défiance à l'égard de l'individu, — défiance en particulier vis-à-vis de toute interprétation qui ne sache se maintenir dans un cadre étroitement fixé, contre toute spontanéité individuelle qui doive usurper sur la fonction créatrice de l'auteur ? (2). Musicien, chef d'orchestre et metteur en scène paraissent ne vouloir commander plus qu'à des marionnettes, et ce n'est point simple hasard qu'un Gordon Craig ait inventé, à l'usage des acteurs, le terme de « sur-marionnette ». Le symbole de presque tout notre art moderne ne tiendrait-il pas en les gestes anguleux du faunesque Nijinsky ou de la poupée Petrouchka ?...

Sur la scène donc, une apparence mécanisée des êtres, l'obsession d'une géométrie rigoureusement plane, d'un espace sans troisième dimension, sans estompe ; dans la fosse, un orchestre « a-dramatique », ligoté dans les rêts de la musique pure afin que d'aucun de ses membres il ne désigne l'action avec trop de véhémence ; des voix anonymes, aussi invisibles que l'étaient les chœurs de *Parsifal*, mais qui maintenant, confondues avec les instruments, montent de terre — des entrailles du théâtre ; de bas en haut, un étagement systématique des choses, une superposition de moyens purs, sans mélange, comme pour en demeurer plus le maître : il s'en faut pourtant qu'un tel art soit privé de toute humanité et de toute profondeur. Les métaphysiciens discerneraient une représentation neuve du monde suspen-

(1) Cf. l'opinion de Roland-Manuel sur la succession du wagnérisme en France (R. musicale, oct. 1923, p. 273).

(2) Que l'on songe par exemple au chemin parcouru depuis les premières indications métronomiques de Beethoven et les « minutages » de Bayreuth, jusqu'aux transcriptions « modèles » de Strawinsky au pleyela : course qui s'accélère afin de poursuivre l'insaisissable même !

due à pareil échafaudage de mimodrame et de musique. Nous nous contenterons pour l'instant d'y saisir la contribution de notre époque à l'histoire des diverses tentatives afin de combiner, sous un prétexte dramatique, les trois éléments éternels : paroles, musique et plastique — le dosage de ceux-ci étant toujours laissé à l'arbitraire du génie. Tentative nouvelle dont nous ne cacherons d'ailleurs point l'accent désespéré, angoissant — comme de tout ce que l'homme entreprend sous un masque trop volontaire.

★
★★

Nous avons entrevu comment les *Noceš* de Strawinsky, sous leur hardiesse, sous leur accent inimitable, participaient de deux tendances généralisées aujourd'hui : l'une, musicale, qui concerne un usage tout instrumental de la voix humaine dans l'orchestre ; l'autre, dramaturgique, qui mène non pas à fondre, mais à superposer — en irritant encore plus leurs antipathies réciproques — les éléments essentiels de l'œuvre théâtrale. Examinons maintenant si avec certaines formes du passé telle conception moderne du ballet ne laisse point d'avoir quelque analogie. Quoi de plus troublant en effet qu'un Strawinsky, hors de l'atteinte du wagnérisme, mais dédaigneux de pousser dans la voie déjà suivie par Moussorgsky avec *Boris Godounov* et par Debussy par *Pelléas*, ait bouleversé les rapports connus jusqu'alors entre paroles, musique et plastique et finalement se soit retrouvé là où les Grecs avaient laissé le problème et où Wagner se montrait bien prêt de reprendre ce dernier ?

La solution donnée par Wagner, tout opposée pratiquement qu'elle soit à celle d'un Gluck, possède de commun avec cette dernière qu'elle naît sous le désir d'imiter l'antique. Or Houston-Stewart Chamberlain — le critique wagnérien le plus lucide après Nietzsche — a fortement marqué combien Wagner dans la réalisation de ses drames rompt avec l'idéal pseudo-grec qu'il s'était théoriquement fixé (1), combien aussi le soin de réduire la musique à n'être que servante du drame demeure le propre de Gluck plutôt que de Wagner. L'opéra français depuis Lully jusqu'à

(1) C'est dans la marge entre ce que Wagner avait projeté au cours de ses écrits théoriques et ce qu'il a effectivement réalisé comme compositeur, là de même où ses prévisions furent justifiées seulement par ses continuateurs, que la critique wagnérienne doit encore trouver ample matière à dissertation.

Cherubini « repose » écrit-il « sur une fiction, car c'en est une que de croire que la musique puisse se surajouter à l'expression poétique. Aussi la base du drame wagnérien n'est-elle plus la parole mais bien la musique elle-même ». Point essentiel où Wagner se sépare de Gluck puisqu'il ne s'agit plus « d'une renaissance de la tragédie antique, pas davantage d'un perfectionnement de la tragédie moderne mais d'une nouvelle forme d'art » (1). Wagner ne s'éloigne-t-il pas de Gluck dans la mesure où ce dernier croyait peut-être se rapprocher de la tragédie grecque lorsqu'il prêtait à l'opéra une sobriété absolue de lignes, les voiles de la musique étant toujours collées au corps du drame pour laisser transparaître plus celui-ci ? L'originalité du procédé wagnérien tient — chacun le sait — en la surabondance même de la musique, en une pléthore de sonorités où se noie le cadre primitif du drame. Les poèmes déjà qu'écrivait Wagner, comparés aux scénarios dont Gluck usait, témoignent d'une forte imprégnation par la musique : l'action y est envisagée non directement mais *sub specie musical* ; elle est transposée sur un plan où la dialectique est d'avance sacrifiée aux débordements sonores. Sans doute la mélodie vocale serre-t-elle de près le texte poétique, mais quel grand mérite, alors que ce texte est déjà toute musique tant par la qualité verbale que par la sinueuse démarche, par les effets de progression ! Et en outre que pèse cette mélodie auprès de la masse orchestrale et de l'expression harmonique dont celle-ci est chargée ? Il semble que Wagner n'ait jamais qu'en tête de ralentir le cours de l'action par ses développements symphoniques ; songeons ici au dernier acte de *Siegfried*, à la colossale *Gotterdammerung*, à *Tristan* ou à *Parsifal* ! Ce pouvoir ralentisseur des instruments ; cette primauté de l'orchestre (2) ; cet *infini* musical d'où émergent les particules du drame pour s'y reprendre aussitôt, — nous ne le trouvons point chez Gluck, épris avant tout de clarté immédiate, de concision dramatique (dans le sens de la tragédie française). Question probablement d'époque : Gluck s'imaginait être plus « vrai » en s'attachant servilement au texte, tandis que Wagner abandonne tout au despotisme sonore. Nous croyons à peine forcer la réalité en disant que le système wagnérien

(1) Chamberlain, « Wagner et le génie français » (R. des Deux Mondes, 15 juillet 1896).

(2) Récemment encore, dans son analyse de la « Walkyrie », André Cœuroy rappelait cette prééminence de l'orchestre wagnérien sur les voix : « les mélodies sont presque toujours confiées à l'orchestre et non aux voix ». — « l'orchestre est le véritable et le principal chanteur ». — « le rôle d' « acteur » que joue l'orchestre dans le drame wagnérien » (Paris, Mellottée, pp. 101-102).

tendrait à classer les trois éléments constitutifs suivant cet ordre décroissant :

Symphonie	Plastique	Mélodie
orchestrale	(décoration et mimique)	vocale

Nous verrons que Nietzsche l'entendit à peu près ainsi. Ce que pareille formule peut d'abord offrir de paradoxal ou de monstrueux ne saurait guère nous gêner, nous qui, aujourd'hui, voyons Strawinsky franchir un pas de plus : les chanteurs évacuant la scène ; deux éléments conservés face à face — plastique pure, orchestre d'instruments et de voix. Il nous paraît alors que de tous ceux ayant résolu le problème du drame musical, que du nombre des Monteverdi, des Rameau, des Gluck, des Mozart, des Moussorgsky ou des Debussy, deux seuls — Wagner et Strawinsky — se seraient avancés — d'ailleurs par combien de détours trompeurs ! et en s'écartant toujours plus des voies normales de l'opéra — jusqu'aux couches les plus anciennes de la tragédie grecque. C'est là, en pénétrant aussi profondément dans l'histoire du théâtre, que nous retrouverons aux mains du chœur « dithyrambique » ce facteur de ralentissement dont nous parlions au sujet de la symphonie wagnérienne, c'est aussi là que nous entendrons un ensemble de voix s'élever justement de l'« orchestre » !

★★

Presque avec l'étroite et féroce logique d'un Strawinsky, Nietzsche, dès les années 1870-1871 — c'est-à-dire en pleine élaboration de son *Origine de la Tragédie* (1) — marque ce que l'évolution du théâtre wagnérien offre à ses yeux d'inaccompli, quel dernier stade elle devrait encore parcourir. Dès le début de sa carrière, dans ses notes intimes dont la pensée n'explorera que plus tard — trop tard même pour ne s'accompagner point de rancœur —, Nietzsche se place non à la remorque, mais en éclaireur témérairement avancé du wagnérisme ; les moindres démarches de son esprit partent du point ultime où Wagner a abouti. En Nietzsche le « sur-wagnérien » raffine sur la pensée du maître, exige de celui-ci plus qu'il ne saurait donner,

(1) Nietzsche composa « die Geburt der Tragödie » de 1869 à 1871. Les fragments et les esquisses qu'il n'utilisa pas alors et auxquels nous faisons allusion ci-dessus furent publiés seulement dans l'édition posthume des œuvres complètes (« Nietzsche Werke », t. IX, Leipzig, Naumann, 1896). — Il est regrettable que le public français n'ait pu encore prendre contact avec ces posthumes et avec toute la correspondance d'où la figure de Nietzsche sort prodigieusement agrandie.

s'affranchit ainsi peu à peu et prophétise un nouvel art de l' « avenir » : c'est par un tel processus — le drame de l'amitié mis à part — que le jeune Nietzsche, d'abord en des pages restées secrètes, puis en des aphorismes épars et sibyllins, fait rapidement pressentir l'anti-wagnérisme de la fin. N'est-il point curieux de voir le même homme inclinant l'*Origine de la Tragédie* vers une apologie du drame wagnérien et déjà tirant de vues aussi pénétrantes sur le théâtre grec les moyens de quoi dépasser le système de Wagner ? Bien plus qu'une duplicité, n'y a-t-il pas là une surprenante ubiquité de pensée ?

A de nombreux Allemands, le chœur antique était apparu comme la clef de la tragédie. A.-W. Schlegel avait ébauché l'hypothèse de ce *spectateur idéal* que l'auteur de l'*Origine de la Tragédie* devait pour son compte dresser comme une sorte d'intercesseur entre le public de l'amphithéâtre et les acteurs masqués de la scène — miroir à double face où la foule se reconnaissait sous des traits extasiés, tandis que par delà se réfléchissait « l'image apollinienne » du monde scénique (1). Accoutumé de voir dans le chœur des satyres l'embryon du drame grec, dans le chant dithyrambique le terrain primitif auquel progressivement se serait superposé un dialogue entre des personnages visibles, Nietzsche, conduit par son audace métaphysique, grossit encore la fonction génératrice du chœur ; de purement chronologique la priorité de celui-ci devient organique : seule « réalité » au centre de tout le drame — le reste n'étant que « visions », que mirages (2) —, le chœur s'avère à tel point essentiel qu'en s'atténuant sous la profusion du dialogue, il fait fléchir la tragédie d'Euripide vers la décadence. Or c'est à la faveur de cette antinomie entre le chœur et le dialogue que Nietzsche reprend en son propre nom le débat jadis ouvert par Wagner entre le drame et l'opéra. Aussi est-ce naturellement à Wagner — moderne Eschyle — que Nietzsche songe pour nous restituer le chœur tel que ce dernier se massait devant l'amphithéâtre grec et accaparait tous les regards par ses cris ou par ses

(1) Nietzsche, « Origine de la tragédie » (trad. Marnold et Morland, Paris, Merc. de France), par 7 et 8. — Sur les sources et sur la solidité historique des théories de Nietzsche en cette matière, cf. Andler, « Nietzsche, sa vie et sa pensée » (Paris, Bossard, 1921), t. II, pp. 219-274 et t. III, pp. 63-102.

(2) Nietzsche, op. cit., par. 8. : « Ces parties chorales, dont la tragédie est parsemée, sont ainsi jusqu'à un certain point le giron maternel de tout le soi-disant dialogue, c'est-à-dire du monde scénique tout entier, du véritable drame ». — « Nous sommes arrivés maintenant à comprendre que la scène et l'action, au fond et en principe, n'étaient conçues que comme « vision » ; que l'unique « réalité » est précisément le chœur, qui produit de soi-même la vision, et l'exprime à l'aide de toute la symbolique de la danse, du son et de la parole ».

évolutions. La troupe antique des choreutes, Nietzsche la fait ainsi réapparaître sous la « réalité » de l'orchestre wagnérien, — réalité sonore dont nous avons rapporté plus haut les fortes exigences, l'irréductible propension à agir en maître, comme si le drame lui-même n'en est qu'un effet, un reflet. Au même titre que chez Eschyle ou chez Sophocle, ce « chœur » d'une nouvelle sorte intervient dans l'action, passe de l'orchestre au proscenium et prend rang d'acteur. Mais Wagner s'avancera-t-il aussi loin que le voudrait Nietzsche ? S'il nous semble, d'après la disposition architectonique de certains théâtres grecs (1), que pour les spectateurs le point de mise fut la « thymélé », centre des évolutions du chœur, Nietzsche ne serait pas éloigné, à l'appui de *Tristan*, de réclamer pour l'orchestre wagnérien semblable prédominance (2). Logiquement c'est à éviter la scène de tout chanteur — comparse superflu — que Nietzsche verrait tendre le drame de l'« avenir ». Thèse parfaitement soutenable à l'aide d'arguments fournis par l'auteur même d'*Oper und Drama* : faire appel à des chanteurs ? — mais qui dit chanteur, dit plus ou moins d'« opéra » ! le vrai drame ne devrait-il point se passer dans l'orchestre et tout au plus dans une vision chorégraphique projetée sur la scène ? Idée subversive à force de sur-wagnérisme et que Nietzsche, l'ayant formulée, laissera sans écho dans ses papiers intimes. C'est parmi ces derniers que nous la recueillerons intacte, surprise dans son jaillissement même.

Le vice qui saute d'abord aux yeux de Nietzsche est que Wagner n'ait pu rejeter telle convention absurde de l'opéra : le texte chanté, dont les paroles deviennent à peu près « incompréhensibles » pour les auditeurs. Nietzsche appuiera à plusieurs reprises sur la « monstruosité », sur le « nonsens » du chant dramatique. Pour y remédier deux mesures se présentent

(1) Defrasse et Lechat, « Epidaure ». Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asképios (Paris, 1895).

(2) Nous nous rapprochions plus de Nietzsche que de Wagner, lorsqu'à propos des représentations italiennes de « Tristan » au théâtre des Champs-Élysées, nous écrivions : « Ceux qui dans l'obscurité des préludes ou dans la pénombre du deuxième acte de « Tristan » n'ont plus aperçu devant la scène une simple fosse orchestrale mais l'entrepont illuminé de quelque navire voguant sur une mer de rêve, l'ouverture béante exhalant une indéfinissable rumeur de machinerie — ceux-là ont sans doute pénétré plus avant dans le mystère de cette continuité symphonique qui, chez Wagner, fait songer à un océan longuement traversé... » L'orchestre tel qu'il se présente complètement ouvert à ce théâtre — « à l'encontre de Bayreuth où il demeure invisible » — reste « la seule forme précise, réelle, à laquelle notre regard puisse s'attacher... » Pour renforcer cette impression, nous demandions une mise en scène plus floue, sans trompe-l'œil : « il fallait noyer tout détail trop marqué et d'autant plus obsédant qu'il était faux ou grossier ; seule convenait une réalisation propice à un dépaysement total, comme si le monde n'était plus qu'entrevu à travers des vapeurs colorées... » (Ménéstrel, 9 juin 1922).

à son esprit, l'une radicale — « rayer le chanteur » —, l'autre plus subtile, exprimée en ces termes laconiques : « je transporte le chanteur dans l'orchestre et purifie ainsi la scène ». Mais là encore, quoique relégué dans la fosse, le chanteur risquerait d'« altérer la musique ». Il faut donc que Nietzsche — comme il le pratiquera aux plus diverses occasions de sa vie — se dérobe à son époque, se juche sur une cime d'où il saisit la connexion entre le passé et l'avenir, le trait de similitude entre le théâtre des Grecs et l'art encore imprévisible d'un Strawinsky : le chanteur ne devra plus agir qu'« en tant que chœur », c'est-à-dire « comme pleine sonorité de voix humaines comprises dans l'orchestre » ; et au-dessus de cette « restitution du chœur » nous aurons, en toute pureté, « le monde de l'image, *le mime* » (1). Ainsi Nietzsche ne s'en tient pas à une solution intermédiaire où au chanteur dans l'orchestre répondrait le mime sur la scène et qui serait selon lui « contraire à l'art » ; « le chanteur doit déguerpir ! Le meilleur moyen est encore le chœur ! » Et Nietzsche reprenant une dernière fois sa démonstration, ajoute : si « le chanteur n'est superflu, puisqu'il possède un timbre expressif », si d'autre part l'orchestre seul « ne suffit point », nous devons nécessairement avoir recours au chœur, mais tel que le jeune esthéticien de la tragédie grecque était irrésistiblement porté à le concevoir — un chœur *visionnaire* qui « inspiré décrit ce qu'il contemple » (2).

Nietzsche nous dit lui-même qu'une pareille conception dramatique était « à prendre presque dans *Tristan* » (3). Peut-être aurait-il songé en retour à l'y appliquer, aurait-il un instant rêvé d'une représentation purement mimée de cette œuvre, si la partie la plus positive de son idée n'avait été l'exigence d'un chœur mêlé à l'orchestre. Or, chez Wagner, ce n'est qu'en empruntant le langage de la métaphysique que nous pouvons parler

(1) « Nietzsche Werke », B. IX, S. 155-7 : « Der unverständliche Text ist eine grosse Schwierigkeit : die Forderung eines dramatischen Sängers an sich ein Unnatur : ich verlege den Sänger in's Orchester und reinige damit die Scene » — « Ich denke, wir müssen den Sänger überhaupt streichen. Denn der dramatische Sanger ist ein Uding. Oder wir müssen ihn in's Orchester nehmen. Aber er darf die Musik nicht mehr alteriren, sondern muss als Chor wirken, dass heisst als voller Menschenstimmenklang mit dem Orchester zusammen. Die Restitution des Chors : daneben die Bildwelt, der Mimus ».

(2) « Die Unnatürlichkeit, dass der Sanger im Orchester singt und der Mimus auf der Bühne vor sich geht, ist der Kunst durchaus nicht zuwider ». — « Der Sanger ist nicht zu entbehren, weil er den seelenvollsten Ton hat. Das Orchester reicht nicht aus. Wir brauchen also den Chor : den Chor, der eine Vision hat und begeistert beschreibt was er schaut ».

(3) Id. « Eine solche Auffassung wie die meine ist fast aus Wagner's « *Tristan* » zu entnehmen. »

de « chœur ». Sans doute son orchestre figure bien cet intermédiaire extasié que Nietzsche nous montre entre l'amphithéâtre et le proscenium des Grecs : façon comparable de s'insérer dans le drame, de rompre le cours de l'action pour traduire les sentiments des spectateurs, d'intervenir comme « témoin » (1) de cette action, pour la remémorer ou pour en énoncer la loi sous forme de quelque sentencieuse épigramme ; mais il y manque la multiple *réalité vocale* d'une polyphonie proprement humaine ; il y manque cette sonorité chaude, d'une infinie flexibilité et d'une directe efficace, à quoi même violons ou violoncelles ne sauraient prêter, cet appel enchanteur des voix. Il existe bien dans le deuxième acte de *Tristan*, de ces passages inouïs où les voix presque confondues de Tristan, d'Ysolde et de Brangaene sont littéralement roulées avec les flots de l'orchestre : pages qui, à la faveur de la nuit ou d'une action toute statique, nous laissent dans l'incertitude sur le point où s'arrête le monde de la scène et où commence l'orchestre ! Effort extrême d'un Wagner, hors de sa conception primitive du théâtre, vers une synthèse du poème symphonique et du lyrisme antique. Mais là où intervient vraiment un chœur (matelots, Filles du Rhin, Walkyries, etc.) il est sensible que Wagner se rapproche de formes traditionnelles de l'opéra : l'orchestre ne réalise plus qu'un accompagnement harmonique, qu'une « basse » ; les choristes, personnages enfermés dans une situation dramatique précise, ne conservent plus rien de commun avec les spectateurs — qui, en Grèce (selon à peu près les termes d'un prédécesseur de Nietzsche, Feuerbach), constituaient un « chœur élargi » (2). Cette communauté de sentiments, cette fusion entre l'amphithéâtre et l'orchestre ne se réalise plus chez Wagner au son des voix mais des instruments ; e'est par l'intermédiaire uniquement de ceux-ci qu'une sympathie vient relier les spectateurs au sort tragique des personnages ; hors la scène, le contact charnel de la voix humaine a disparu.

★★

En se détournant de Wagner, Nietzsche cessa-t-il de croire à l'accomplissement d'une prédiction échappée un jour à sa fantaisie de lyrique et probablement oubliée dans le fouillis de ses notes inutilisées ? Ses écrits

(1) C'est à Chaignet que nous empruntons l'expression de « témoin » appliquée au chœur antique (« Des formes diverses du chœur dans la tragédie grecque, Paris, Impr. Impériale, 1865 »).

(2) Feuerbach, « die Vatikanische Apollo » (1833), d'après Andler, op. cit., t. II, p. 252.

postérieurs semblent l'affirmer. — Or, parallèlement à sa découverte de Dostoïewsky, Nietzsche aurait pu grâce à quelque rencontre fortuite, connaître les deux œuvres de Moussorgsky, *Boris Godounov* et la *Khovantchina* — ainsi qu'il lui fut donné par ailleurs d'entendre *Carmen*. Qu'aurait-il pensé de ces opéras où le peuple russe joue le rôle plus ou moins dominant, — de *Boris* d'abord que la masse chorale de la foule recouvre comme d'une pesante coupole (1), — de la *Khovantchina* qui, parsemée de chants religieux, s'achève dans les flammes d'un suicide collectif, sur cette même idée toujours de volonté unanime, de sacrifice commun et, musicalement, d'ensemble vocal où se fond l'individualité des acteurs (2). L'artiste en Nietzsche aurait sans doute été frappé d'une telle grandeur dramatique qui ne dût rien au romantisme de Wagner ; mais l'auteur de la *Geburt der Tragödie* y aurait vainement cherché ce qu'après Schiller (3) il avait désigné comme étant la fonction expresse des choreutes antiques : rompre, par le sublime illogisme de leur présence, avec la moindre représentation réaliste de l'histoire, — « rempart vivant dont s'entoure la tragédie, afin de se préserver de tout mélange, de se séparer du monde réel et de sauvegarder son domaine idéal et sa liberté poétique », défense contre « tout naturalisme dans l'art » (4).

En pleine guerre européenne, en cette Suisse que Nietzsche avait élue comme la patrie du philosophe solitaire, en l'année même où la plainte de l'innocent, à la fin de *Boris Godounov* allait répondre à une si lugubre réalité, peut-être Strawinsky avec *Noces* aurait-il enfin satisfait aux conditions voulues par le plus fidèle et le plus hétérodoxe des wagnériens ? Enfin Nietzsche aurait-il prisé une œuvre où le chœur tient le premier rôle, chantant sans interruption — tel un orchestre — depuis la première mesure jusqu'aux dernières ; plutôt délirant, sous la possession admirablement calculée du rythme ; retournant ainsi, derrière la fausse apparence d'une faible invention mélodique, à ce que doit être, en son essence même, la

(1) Nous n'insistons pas à nouveau sur le non-sens qui consiste à terminer la représentation sur la mort de Boris et non sur la scène de la révolte.

(2) Rappelons quel audacieux précurseur aura été Auber en composant sa « Muette de Portici » où l'un des principaux rôles est tenu par le peuple et l'autre demeure entièrement mimé.

(3) Préface à la « Fiancée de Messine ».

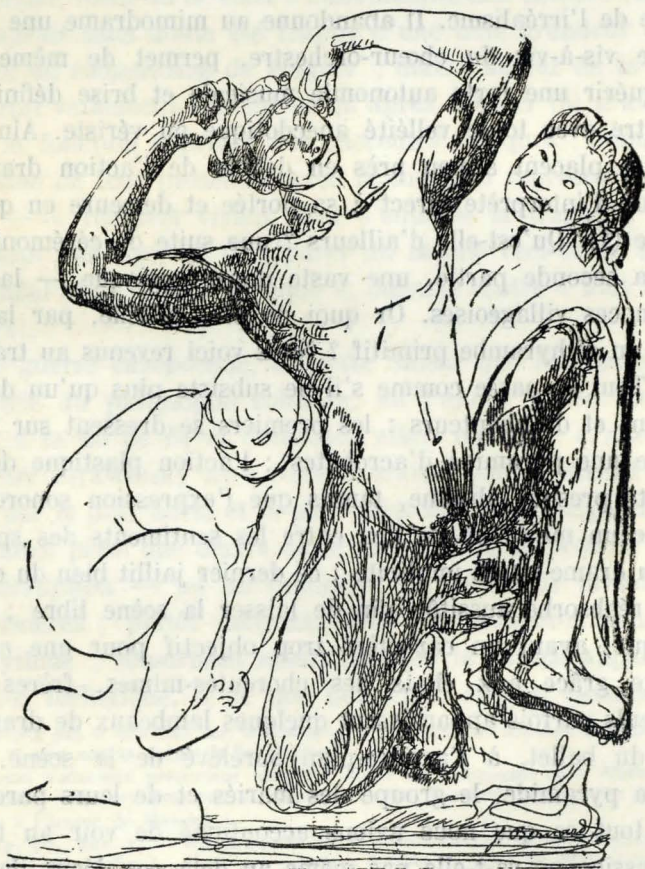
(4) Nietzsche, op. cit., par. 7. — Remarquons que l'on retrouverait pareil irréalisme scénique — mais sous une forme très naïve — dans nos premiers ballets de cour où instrumentistes et chanteurs (solistes, choristes) pouvaient tantôt se joindre au spectacle, tantôt rester invisibles derrière quelque décoration (comme dans la « Circé » de 1581) : cf. Henry Prunières, « le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully (Paris, Laurens, 1914), pp. 181-187.

mélodie : une *voix* — cri rauque, primordial, arraché à l'être humain, — tel, au début du premier tableau ce *mi* perçant jailli sous les notes qu'assèment pianos et xylophone ?... Nous avons vu que, pas plus que Nietzsche, Strawinsky ne s'arrêtait à une solution bâtarde où chaque personnage se fût très exactement dédoublé en un mime et en un chanteur. Peut-être même la pensée du philosophe se trouverait-elle sensiblement dépassée ? Plus qu'à dissocier la double fonction de chaque personnage, Strawinsky en arrive à désajuster les divers arts dont le contact au théâtre semblait devoir de plus en plus se renforcer ; c'est en multipliant entre eux un certain espace, en y mettant du jeu, que Strawinsky s'engage résolument sur la voie cherchée de l'irréalisme. Il abandonne au mimodrame une assez pleine indépendance vis-à-vis du chœur-orchestre, permet de même à ce dernier de conquérir une forte autonomie musicale et brise définitivement de part et d'autre avec toute velléité anecdotique ou vériste. Ainsi chœur et mimodrame se placent à peu près en dehors de l'action dramatique qui ne trouve plus d'interprète direct à sa portée et demeure en quelque sorte sous-entendue (1). Qu'est-elle d'ailleurs ? une suite de cérémonies rituelles, puis, dans la seconde partie, une vaste danse orgiaque — la houle d'un banquet de noces villageoises. Or quoi de plus proche, par la matière et par l'esprit, du dithyrambe primitif ? Nous voici revenus au tragique avant la tragédie. Tout se passe comme s'il ne subsiste plus qu'un double chœur de rythmiciciens et de chanteurs : les premiers se dressent sur les voix des seconds, telle une pyramide d'acrobates ; l'action plastique des uns reste d'une gratuité presque absolue, tandis que l'expression sonore des autres établit encore un minimum de lien entre les sentiments des spectateurs et le contenu du drame laissé implicite ; ce dernier jaillit bien du chœur vocal, mais qui le réabsorbe aussitôt afin de laisser la scène libre ; le spectacle chorégraphique, ayant un caractère trop objectif pour une *vision*, ne se constitue que grâce aux ébats des choreutes-mimes, frères muets des premiers ; seuls parfois apparaissent quelques lambeaux de drame — ainsi, vers la fin du ballet, à l'arrière-plan surélevé de la scène, comme au sommet de la pyramide, le groupe des mariés et de leurs parents... Quintessence de tout ce que nous avons accoutumé de voir au théâtre. Une pareille régression ne va-t-elle pas même au delà des désirs de Nietzsche ?

(1) Même façon d'éluder l'action dramatique dans les « Biches » et dans « Salade ».

Mais sans doute le philosophe de l'Éternel retour aurait aimé ce pessimisme vivifiant qui se dégage de toute l'œuvre, où à un sentiment d'accablement se mêle une intense ardeur de vivre ; quelque chose de pesant et qui rebondit cependant — tel ce bruit matériel de percussion qui se résout en d'exaltantes sonorités ; comme dans le *Sacre*, une âcre tristesse, un engourdissement de début du monde, une résignation grosse d'un *héroïsme* nouveau (1) : Nietzsche, y aurait-il reconnu « la consolation métaphysique — que nous laisse... toute vraie tragédie, — la pensée que la vie, au fond des choses, en dépit de la variabilité des apparences, reste imperturbablement puissante et pleine de joie... » ? (2).

ANDRÉ SCHAEFFNER.



(1) Pierre Loti, « Pêcheur d'Islande », 1^{re} p. IV : « au pardon des Islandais la joie était lourde et un peu sauvage, sous un ciel triste. Joie sans gaité, qui était faite surtout d'insouciance et de défi ; de vigueur physique et d'alcool ; sur laquelle pesait, moins déguisée qu'ailleurs, l'universelle menace de mourir ».

(2) Nietzsche, op. cit., par. 7.