

LIBRES PROPOS

Interprètes invisibles

que. Déjà, en 1640, de Beys en esquissait l'esthétique avec sa *Comédie des chansons*, et les contemporains ne s'y trompaient pas : « C'est par des chansons, écrit Ménestrier, qu'on a trouvé la fin de cette musique d'action et de théâtre qu'on cherchait depuis si longtemps ». De fait, le *Triomphe de l'Amour* consistait seulement en un chapelet de chansons mises bout à bout, tandis que la tragi-comédie d'*Andromède* dont Corneille avait confié la musique à d'Assouci (1650) ne laissait à celle-ci qu'un rôle subalterne et purement décoratif.

Les pastorales de Perrin et Cambert perfectionnent le système imaginé par La Guerre, mais elles ne sont, à proprement parler, que des concerts, que des cantates d'orchestre, dont l'action dispersée se traîne sans intérêt. L'*Opéra d'Issy* (1654) consiste en un simple concert dramatique, composé de quatorze chansons liées entre elles de la façon la plus arbitraire. Si Perrin le traite de « petit opéra », si Saint-Evremond assure que « ce fut comme un essai d'opéra qui eut l'agrément de la nouveauté », la fameuse pastorale, autant qu'on en peut juger par le livret, puisque la musique en est perdue, ne manifestait pas un progrès bien sensible sur le *Triomphe de l'Amour*. En revanche, *Pomone, Opéra ou Représentation en musique* (3 mars 1671) marque un pas en avant, encore que l'action en soit d'une pauvreté lamentable et les vers de la plus basse trivialité. Cambert s'y essaie, en effet, au récitatif, mais ce récitatif mal dessiné et timide ne prend une forme définie que dans les *Peines et les Plaisirs de l'Amour* (8 avril 1672). Ici, tout annonce l'opéra ; il y a des chœurs éclatants, une magnifique scène funèbre (le fameux *Tombeau de Clémène*), une scène champêtre, un récitatif ferme et expressif, qui, au dire de Saint-Evremond, « n'ennuyait pas, pour être composé avec plus de soin que les airs mêmes et varié avec le plus grand art du monde ».

Ainsi, de proche en proche, par étapes successives, les tentatives de musique lyrique s'acheminaient vers l'opéra dont tous les éléments se trouvaient déjà constitués. Enfin, si d'une façon générale, l'art musical évoluait vers le style harmonique, certaines de ses manifestations se rattachaient encore à la polyphonie. D'où, un état d'indécision auquel Lully mit fin avec un grand esprit d'ordre, de simplification et de discipline ; utilitaire, pratique, d'aucuns diraient profiteuse, le surintendant s'entendit à merveille à se servir de ses contemporains et de ses prédécesseurs

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Avez-vous jamais essayé de savoir les représentations qu'éveille en vous l'idée « musicale » ?

Faites-en l'expérience, elle en vaut la peine. Vous constaterez que vous êtes un peu dans la situation du brave croyant qui, pour concevoir l'idée « Dieu », évoque tout naturellement l'image du vieillard à barbe blanche tenant le monde dans sa dextre et trônant sur les nuages. Pareillement, vous reverrez telle salle de prédilection où vous situerez tels ou tels virtuoses, tel ou tel groupe d'instrumentistes ; peut-être même vous souviendrez-vous — si votre mémoire musicale est suffisamment fidèle — de quelque mélodie et de quelque rythme souvent entendus, mais la musique elle-même, ce fluide, ce « je ne sais quoi » intangible, impondérable qui nous pénètre et nous émeut, vous échappera.

Cela est tout naturel car beaucoup de personnes, au concert, apprécient plus la mise en scène et la mascarade de l'esthète que les joies musicales proprement dites. Je n'en veux pour preuve que la mauvaise humeur manifestée par une personne placée à l'orchestre et qu'un chapeau volumineux empêchait de voir les interprètes. Artiste, si vous voulez avoir les bonnes grâces de votre public — de la majeure partie tout au moins — évitez à tout prix d'organiser des concerts dans des salles où l'on ne voit pas. Peu importe que l'acoustique y soit épouvantable. En outre, soignez le piquant de la mise en scène. Réunissez de préférence sur l'affiche : un virtuose haut coté sur un instrument rare, l'orgue de barbarie ou l'accordéon ; une cantatrice parmi les mieux tournées et un prodige de un à trois ans, prix de Conservatoire naturellement.

Il y aurait cependant un moyen bien simple de faire savoir la valeur intrinsèque de la musique, ce serait de la dissocier des interprètes, des instruments, des salles de concerts, en un mot de tout ce qui n'existe, par rapport à elle, qu'au titre de condition ou d'accessoire. Pour cela une réforme s'imposerait, qui consisterait à étendre au concert, le principe wagnérien de l'orchestre invisible. Que l'on adopte une disposition telle que les artistes demeurent cachés du public et celui-ci comprendra qu'une salle de concerts est un endroit où l'on doit écouter et non regarder. Cette réforme contribuerait certainement à donner au public une idée plus pure et plus juste de la musique.

G. BENDER