

LE MENESTREL

4963 — 93^e Année — N^o 24.



Vendredi 12 Juin 1931.

La Crise des Théâtres lyriques subventionnés



La démission de M. Georges Ricou, qui vient d'être définitivement acceptée, a mis en pleine lumière la crise de plus en plus grave que subissent nos théâtres nationaux et en particulier nos deux grandes scènes lyriques. Cette question, qui préoccupe tous les esprits, a fait depuis quelques semaines couler beaucoup d'encre. Tout le monde semble déplorer unanimement la lamentable insuffisance des subventions officielles attribuées à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, et on dénonce une fois de plus la disproportion constatée entre les sommes que ces deux théâtres reçoivent de l'État et celles dont bénéficient les grandes scènes étrangères. J'ai eu, en étudiant l'état actuel du théâtre lyrique en Allemagne et en Italie, l'occasion de donner, sur ce point, des précisions de nature à faire comprendre que cette thèse a vraiment la valeur d'un axiome. En France, en effet, la question des subventions est fondamentale. Mais elle ne représente qu'un élément du problème angoissant qui se pose. Considérer, comme on semble trop porté à le croire, qu'une augmentation des subventions est de nature à tout résoudre, c'est faire preuve d'un point de vue simpliste et oublier que l'agonie de notre art lyrique a des causes complexes, profondes, et que l'effort financier de l'État, loin de suffire à conjurer la crise, peut, comme je le démontrerai, être de nature à l'aggraver s'il ne prend pas sa place logique dans une action d'ensemble susceptible de rendre cet effort fructueux.

Il est donc nécessaire de démêler objectivement les diverses raisons du malaise actuel, de rechercher des remèdes efficaces et d'examiner dans quelle mesure ils sont pratiquement réalisables. Se borner à demander des millions à l'État sans se préoccuper de savoir s'il pourra les accorder, et pour quel objet précis, est un geste vain. Découvrir gravement que le théâtre lyrique « dépérit faute d'argent, faute d'argent venu du manque de recettes, manque de recettes venu du manque de public », suggérer ensuite, comme remède, une éducation des spectateurs résultant d'une future refonte de nos programmes d'enseignement qui, peut-être, portera ses fruits quand nous serons tous depuis longtemps dans le royaume des ombres, imaginer l'obligation imposée à tous les étudiants de devenir les clients périodiques de nos seuls théâtres de musique, sans même penser que la chose s'imposerait au moins autant pour nos scènes littéraires, tout cela est à peu près parler pour ne rien dire. La crise est aiguë et il faut la conjurer de suite, s'il en est temps encore. Le déficit est là, fatal ; il s'aggrave inéluctablement chaque jour, et ce n'est pas avec des mots qu'on réussira à le combler.

Examinons donc tour à tour les divers éléments qui entrent en jeu en nous attachant à une vue d'ensemble ; car, si chacun n'aborde une question aussi compliquée qu'en l'envisageant sous le seul aspect qui l'intéresse personnellement, aucune solution ne pourra jamais être entrevue. Puis, descendant sur le terrain des choses concrètes, occupons-nous plus particulièrement de la situation de l'Opéra-Comique, parce qu'elle est la plus actuelle et parce que les conditions d'exploitation de ce théâtre sont, comme nous le verrons, sensiblement plus défavorables que celles concernant l'Opéra.

I. — Le Répertoire.

Le terme de « répertoire » ne représente, pour chacune de nos deux grandes scènes musicales, qu'un ensemble d'une douzaine d'œuvres constituant un élément de recettes et que, pour cette raison, nos théâtres lyriques sont amenés à faire se succéder sans arrêt sur leurs affiches. Le fait est manifeste surtout pour l'Opéra-Comique, qui doit jouer tous les jours, et qui, moins heureux que l'Opéra au point de vue de l'enrichissement progressif de son répertoire, se condamne à une exploitation commerciale d'ouvrages qui ne peuvent résister indéfiniment à une usure aussi intensive. A l'Étranger, le répertoire s'épuise beaucoup moins vite, parce qu'il est infiniment plus étendu. Il comporte quantité d'œuvres anciennes de tous genres (y compris l'opérette) qu'on n'essaie plus depuis longtemps de représenter chez nous et qui demeurent en faveur, parce qu'on a réussi à les maintenir et à leur assurer un constant regain d'intérêt par des interprétations parfaites et des présentations très fréquemment renouvelées.

*
* *

Il est cependant de toute nécessité que, pour parer à l'extinction progressive des éléments du répertoire ancien, des ouvrages nouveaux viennent les remplacer. Or, hélas (et à cet égard l'Étranger n'est guère plus favorisé que nous-mêmes), si, depuis environ trente ans, de nombreuses œuvres d'une haute valeur artistique ont vu le jour, aucune d'entre elles ne s'est affirmée comme un élément réel et constant de recettes. Pourquoi ?

La cause essentielle est d'ordre esthétique. Elle tient à l'évolution subie par l'art musical qui, en s'orientant de plus en plus vers les formes élevées de la musique pure et de la symphonie, a éloigné, à leur insu, d'innombrables compositeurs de ce qui restera toujours l'essence de la musique dramatique. Il y a dix ans, ici même, je jetais un cri d'alarme que les événements

n'ont que trop justifié (1) et, récemment, la question a été reprise par notre collaborateur M. Jean Duperier (2). Trop de musiciens ont perdu de vue que les formes symphoniques sont dominées par une conception d'ordre intellectuel où la musique est seule souveraine et se fixe à elle-même son équilibre, tandis que la musique dramatique fait partie d'une synthèse, qu'elle doit se fondre dans des arts qui lui sont étrangers, sans hésiter, lorsqu'il le faut, à se subordonner à eux. La musique pure satisfait l'esprit et captive l'élite. La musique dramatique s'adresse à la sensibilité et, comme le théâtre lui-même, touche la masse. Une telle différence de nature les sépare que, parmi les grands maîtres de l'art musical, aucun, hormis la glorieuse exception de Mozart, n'a brillé également dans les deux genres.

Or, il est manifeste que nombre de compositeurs de théâtre (dont beaucoup ont cru de bonne foi suivre l'exemple de Wagner en le comprenant à contresens) ont été dominés par le souci de la construction, du développement et de l'écriture considérés du point de vue exclusivement musical, faisant bon marché d'un sujet qui n'était pour eux qu'un prétexte, ne visant guère à en dégager et à en amplifier le contenu émotionnel dans la crainte de compromettre l'harmonie de leur architecture sonore. Ils se sont attachés à faire du théâtre la prolongation du concert. La prédominance de l'élément symphonique s'affirmait chez eux par un goût de plus en plus prononcé pour le ballet et un mépris croissant pour la parole chantée, pour la voix humaine qu'on étouffait, qu'on maltraitait avec cruauté. L'assimilant à un instrument, on ne croyait plus devoir se soucier de sa tessiture, et on finit par la placer dans l'orchestre en la condamnant à ne plus représenter, à l'instar du saxophone, qu'un élément sonore limité à la vocalise et simplement destiné à enrichir la masse symphonique d'un coloris particulier. Une élite (qui, pour une très grande part, ne paye pas sa place) a, le snobisme aidant, encouragé cette tendance de tant de compositeurs en rendant un hommage, d'ailleurs légitime, à la noblesse de leur dessein. Mais le public qui assure la vie des théâtres s'est éloigné de tant de nouvelles productions ne répondant pas à l'instinctif besoin de lyrisme qui, de tout temps, s'est imposé aux foules rassemblées dans des salles de spectacle. Et il s'est orienté vers l'opérette.

Certains musiciens ont essayé d'échapper à cette tendance, non sans être terrorisés par le souci de l'opinion des camarades ou les anathèmes d'une certaine critique, aveuglée par un esprit de chapelle ou anxieuse de se montrer « à la page ». Beaucoup, par timidité, sont restés à mi-chemin, n'osant extérioriser leur lyrisme, prétendant écrire des partitions « mélodiques » dans lesquelles on ne pouvait trouver une mélodie véritable. Cette timidité de certains n'a eu d'égale que le manque de sincérité de quelques autres, qui restreignaient le rôle de la musique jusqu'à l'éliminer du théâtre musical ou, comme ce fut le cas des sous-véristes italiens, se limitaient à l'exploitation de formules conventionnelles et périmées. Des œuvres viables ont malgré tout vu le jour, qui s'affirmaient avant tout théâtrales sans renier la musique. Mais, noyées dans le flot des autres, elles n'ont pu réussir qu'à fournir une carrière honorable, sans jamais s'imposer au même titre que les grands succès d'autrefois.

(1) Voir *le Ménestrel* des 10 et 17 juin 1921.

(2) Voir *le Ménestrel* du 14 février 1930.

Telle est la première cause, la plus sérieuse peut-être, de la crise actuelle de l'art lyrique. Elle ne pourra être conjurée que si tous les compositeurs vraiment doués pour le théâtre se décident à écrire avec leur cœur, en ayant la volonté de renouer la tradition qui a toujours constitué la base de la musique dramatique, en s'attachant, bien entendu, à parler la langue musicale de leur temps et à acquérir une technique solide, mais celle-ci devenant chez eux une sorte de réflexe qui ne les tiendra plus asservis au stérile souci de l'écriture et se bornera à animer la flamme sacrée qu'ils mettront au service de l'expression et de la vie.

* *

Des considérations d'ordre pratique ont d'ailleurs contribué à rendre plus difficile encore l'incorporation d'ouvrages nouveaux au répertoire.

Les cahiers des charges de nos deux théâtres lyriques imposent aux directeurs l'obligation de monter, chaque année, un certain nombre d'actes nouveaux qui, pour l'Opéra-Comique, n'atteint pas moins de douze. Cette stipulation est excellente en soi, puisqu'elle a pour objet d'assurer à nos compositeurs de théâtre de notables débouchés et de permettre au plus grand nombre possible d'entre eux de courir leur chance. Mais pratiquement les circonstances, plus fortes que toutes les volontés, ont suscité un ensemble de conséquences auxquelles on ne s'attendait guère :

1° La surabondance même de ces nouveaux ouvrages, se succédant sans arrêt dans un même théâtre et dont la plupart se rattachaient à l'esthétique que j'ai précédemment définie, a amené de plus en plus le public à englober toutes les nouveautés dans un même parti pris d'hostilité ou tout au moins d'indifférence.

2° Le travail intensif qu'impose au théâtre cette quantité d'œuvres nouvelles, les frais énormes que comporte l'établissement des décors et costumes nécessaires obligent à négliger le répertoire, dont le matériel tombe en loques (les décors et costumes d'un ouvrage ancien étant, par hasard, refaits de loin en loin), dont les exécutions musicales se décalent et dont maintes représentations semblent improvisées à coups de « raccords » hâtifs, remplaçant les répétitions, indispensables mais impossibles. Et voici donc sacrifié délibérément l'élément fondamental sur lequel repose encore l'existence de nos théâtres de musique : l'attachement du public au répertoire consacré.

Il appartient dès lors à nos compositeurs de dire si l'avantage théorique qu'on leur assure ne se retourne pas contre eux ; si, au lieu de s'obstiner dans cet embouteillage néfaste, dont il n'est d'exemple dans aucun pays du monde et qui consacre l'étranglement d'une au moins de nos grandes scènes lyriques, il ne serait pas plus expédient de favoriser un effort décentralisateur qui leur assurerait des débouchés plus larges et moins décevants. Cette décentralisation pourrait se réaliser aussi bien en province qu'à Paris même, en raison des possibilités d'existence que la liberté du répertoire est susceptible d'assurer à des organisations lyriques indépendantes de nos deux théâtres d'État.

Il ne faut pas non plus perdre de vue la situation faite aux œuvres nouvelles depuis la création des abonnements de quinzaine, chaque œuvre, au bout de la série des représentations d'abonnement (6 à l'opéra, 8 à

l'Opéra-Comique) devant inévitablement disparaître, puisqu'un même ouvrage ne peut pas être donné deux fois dans la même année à la même série d'abonnés. Or, en dehors des soirées d'abonnement, aucune œuvre nouvelle n'est capable, au bout de quelques représentations, de soutenir victorieusement, quant aux recettes, la concurrence des ouvrages du répertoire. Par faveur, certaines de ces œuvres nouvelles peuvent être données l'année suivante à une nouvelle série d'abonnements, après quoi il faut les laisser reposer entièrement pendant au moins une année, aucun ouvrage ne pouvant être offert aux abonnés trois ans de suite. Ainsi, au bout de trois saisons, une œuvre peut être parvenue, exceptionnellement, à quinze, parfois vingt représentations. C'est la stagnation et le nivellement méthodiquement organisés pour tous les ouvrages, alors que pour *Manon* par exemple, créée le 19 janvier 1884, la 25^e représentation eut lieu deux mois plus tard (29 mars), suivant de près *Lakmé*, dont la 1^{re} représentation avait été donnée le 14 avril 1883 et la 50^e le 29 décembre de la même année. Et c'est ce qui déclencha leur succès.

*
* *

Donc, en attendant un renouvellement qui n'a pu encore se produire, c'est sur le répertoire (mais un répertoire amplifié) qu'il faut surtout compter pour rendre possible la continuité de l'existence de nos scènes musicales.

II. — La Troupe.

La détresse financière de nos théâtres ne leur permet pas de s'attacher, comme autrefois, une troupe homogène et stable. Les appointements actuels des chanteurs les mettent dans l'impossibilité absolue de vivre sans l'appoint de saisons ou de représentations plus largement rétribuées, données sur d'autres scènes. En effet, les émoluments de certains artistes de premier plan (même pour ces « oiseaux rares » que sont les ténors) atteignent à peine ceux des grands sujets d'autrefois, malgré la dévalorisation du franc. Les autres bénéficient en général, par rapport au traitement de leurs lointains prédécesseurs, du coefficient 2. Aucun ne peut compter tirer avantage des augmentations de subventions qui ne profitent jamais qu'au personnel, aux chœurs et à l'orchestre. D'où la nécessité de congés, qui deviennent la règle. Plus un artiste est estimé, et plus par conséquent sa présence à Paris serait souhaitable, plus il est demandé ailleurs, plus ses congés se multiplient et moins Paris l'intéresse. Il faut dès lors grouper une troupe considérable, mais sur laquelle on ne peut que faiblement compter. D'autre part, certains artistes, sans demander des congés réguliers, recherchent, dans l'intervalle des représentations qu'ils doivent assurer, le plus grand nombre possible de cachets en province, et le directeur ne peut guère s'y opposer. D'ailleurs, à l'Opéra-Comique, les artistes sont incités à s'absenter clandestinement pour esquiver la retenue (que ne pratique pas l'Opéra) d'une ou plusieurs journées d'appointements qui leur est faite à l'occasion d'une représentation donnée au loin, même lorsqu'aucun service ne les appelle au théâtre.

Cette existence nomade ne leur est pas favorable. Sauf pour ceux qui sont sollicités en vue de saisons étrangères bien payées et où, en contact avec un ensemble de

camarades réputés, ils enrichissent leur répertoire et élargissent leur talent, aucun profit artistique ne peut résulter de représentations d'un caractère hétérogène et souvent médiocre, où on ressasse indéfiniment le même répertoire limité, où le titre d'artiste d'un théâtre subventionné est surtout exploité en vue de le transformer en « vedette » aux yeux du public provincial, mais en imposant à cet artiste un effort trop fréquemment renouvelé pour ne pas lui être préjudiciable. Les chanteurs ne tirent d'ailleurs de ce régime qu'un maigre avantage matériel, si l'on tient compte des retenues d'appointements que leur impose un au moins de nos deux théâtres d'État, du chiffre de plus en plus modeste de leurs cachets (en raison de la crise qui sévit également sur les scènes de province), de leurs frais croissants de déplacement, de location ou d'amortissement de costumes.

Quant au théâtre auquel ils appartiennent, on se rend compte à quel petit jeu de puzzle ces absences continuelles, auxquelles s'ajoute l'éventualité des maladies, astreignent l'infortuné directeur de la scène en vue d'assurer ses distributions. C'est là une des principales causes du flottement que l'on constate dans les représentations du répertoire.

Ainsi donc, l'Opéra-Comique, où 40 artistes du chant sont prévus par le cahier des charges, est arrivé à en compter actuellement plus de 80, sans parler de ceux qui ne paraissent qu'en représentations. Sa situation est, à cet égard, beaucoup plus défavorable que celle de l'Opéra, parce qu'il est tenu de jouer tous les jours, sans être autorisé à une seule relâche en dehors du Vendredi-Saint. Et nous touchons ici à l'un des éléments les plus graves de l'infériorité où se trouve placée notre seconde scène lyrique. Plus encore que l'Opéra, l'Opéra-Comique serait, même avec une subvention considérablement augmentée, dans l'impossibilité de payer convenablement ses artistes, car ils sont trop, et il ne peut guère en être autrement.

Même en tenant compte de l'obligation imposée chaque année par le cahier des charges de l'engagement pour deux ans des deux premiers prix d'opéra-comique du Conservatoire, et de quelques autres engagements que pour des raisons diverses il est difficile d'éviter, la nécessité d'assurer une représentation tous les jours, plus les matinées du jeudi et du dimanche, impliquera toujours la nécessité d'un nombre énorme d'artistes du chant sans qu'aucun d'entre eux soit, par là même, susceptible de gagner sa vie. Et comme leur carrière est fort courte, on voit, même en faisant état des avantages occasionnels que peuvent procurer à quelques-uns le phonographe ou le film, à quelle situation navrante les réduit l'état actuel de nos théâtres d'État et combien leur existence comporte d'abnégation silencieuse, dont on ne leur sait pas gré parce qu'on l'ignore.

Comment leur faire grief de la médiocrité de certaines représentations, où beaucoup d'entre eux sont jetés sans répétitions sérieuses, surtout ceux pour lesquels ces répétitions seraient le plus nécessaires? En vérité, il est miraculeux que les représentations se maintiennent encore généralement à un niveau honorable. Et on ne peut rien reprocher non plus à un directeur auquel il est aussi impossible de grouper quatre-vingts artistes exclusivement de premier ordre que de découvrir chaque année douze actes nouveaux qui soient tous des chefs-d'œuvre.

III. — L'Orchestre.

Ce qui est vrai pour les artistes du chant l'est également pour les musiciens d'orchestre, et là aussi la situation est plus difficile pour l'Opéra-Comique que pour l'Opéra en raison de l'obligation qui lui est imposée de jouer tous les jours. Elle s'aggrave encore, Salle Favart, du fait d'exigences d'ordre syndical, entérinées par l'Etat, qui limitent la présence de chaque musicien à un maximum de 15 représentations par mois (qu'en fait certains d'entre eux n'assurent même pas) ; cette clause a pour objet de permettre aux exécutants, tout comme aux chanteurs, de tirer profit de leur titre pour aller se faire payer ailleurs des cachets plus élevés. La chose est cependant assez malaisée pour les titulaires de certains pupitres, de sorte que quelques musiciens consentent à assurer, en principe, un service permanent, sans quoi plus de deux orchestres seraient nécessaires. En réalité, alors que le cahier des charges prévoit 80 musiciens en vue d'un orchestre normal de 60, l'effectif en comporte 92, l'harmonie étant doublée et le quatuor augmenté de 25 o/o environ.

Un pareil régime rend inévitable l'usage des remplacements, fléau de tous nos orchestres, mais qui, au théâtre, suffit à rendre la cohésion des représentations impossible et à empêcher la mise au point des ouvrages nouveaux, car il ne peut sérieusement être question de répétitions d'ensemble pour le répertoire en dehors des reprises.

L'Opéra a pu, non sans de lourds sacrifices, supprimer ou tout au moins neutraliser le mal, parce qu'il ne joue pas tous les jours. Nous voici donc ramenés à la même conclusion : il est impossible de persister à imposer à l'Opéra-Comique la continuité rigoureuse des représentations, aggravées de deux matinées par semaine. En y renonçant, on diminue le nombre des exécutants et on rend la suppression du remplacement possible, à la condition bien entendu qu'une entente préalable intervienne avec les syndicats, et là surgit un autre problème d'un caractère assez ardu, surtout s'il se complique de la question d'une fermeture annuelle dont je parlerai plus loin. Mais comment ces groupements pourraient-ils, aveuglés par leur attachement à un avantage immédiat et impossible à maintenir, se refuser à comprendre que leur intérêt bien compris est de faciliter la mise en œuvre d'une mesure vitale, au lieu de s'obstiner à tuer la poule aux œufs d'or ?

IV. — Les Chœurs et le Personnel.

Pour les choristes, machinistes, accessoiristes, costumiers, électriciens, personnel de la scène et employés divers, ce n'est plus la question du remplacement qui se pose, mais celle du repos hebdomadaire. Elle se résout sans trop de peine à l'Opéra en raison des jours de relâche, tandis qu'à l'Opéra-Comique elle impose le roulement. D'où la nécessité d'avoir 72 choristes pour assurer la présence de 60, prévus par le cahier des charges et qui ne peuvent d'ailleurs trouver place sur la scène, vu son exigüité. Cet effectif de 72 n'est cependant pas encore suffisant pour assurer, sans diminution du volume normal des chœurs, le congé d'un mois (toujours par roulement) assuré aux choristes. Il en est de même pour le personnel, dont le congé n'est que de quinze jours.

L'obligation de payer à l'année les chœurs et le personnel rend impossible, actuellement, une fermeture de deux mois (ou tout au moins de six semaines) autorisée par le cahier des charges de l'Opéra-Comique, fermeture qui a été longtemps pratiquée. Elle est pourtant utile au bon fonctionnement du théâtre, en permettant, sans même parler du nettoyage que l'hygiène impose, d'opérer des compressions et de bloquer tous les congés pendant une période d'un mois, en consacrant le surplus à un travail intérieur préparatoire que ne viendrait pas troubler la nécessité d'assurer des représentations. Le maintien d'une constante mise au point du répertoire deviendrait possible ; le rendement du travail serait infiniment meilleur. Mais il faudrait qu'un surcroît de subvention vînt compenser, s'il y avait lieu, la suppression des recettes pendant cette fermeture et pendant les jours de relâche, en tenant compte toutefois de la diminution générale des frais, qui serait considérable.

(A suivre.)

Paul BERTRAND.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Le Sang de Danton*, pièce en prose, en trois actes (25 tableaux) de M. SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER.

« Quiconque frappera par le glaive périra par le glaive. » Il apparaît bien que ce soit cette condamnation qu'a voulu illustrer, avec l'imagerie formidable de la Révolution française, M. Saint-Georges de Bouhéliier. Ce n'est pas la première fois qu'il se montre évangélique. La pitié, le rêve qui émanent de ses œuvres les mieux réussies comme les plus incomplètes, les tourments et les féeries d'amour qui possèdent ses personnages les plus surchargés d'infortune, tout cela est incontestablement d'essence chrétienne et n'a rien à voir avec l'âme antique, dure, lucide, rayonnante, hantée de dieux patriciens, cruelle à l'humble humanité. Cependant, M. Saint-Georges de Bouhéliier se réclame de la tragédie grecque, voire aussi de Shakespeare. Sans doute a-t-il raison, en partie, quant à la formule de ses pièces, quant à la volonté qui préside à leur composition, à leur architecture. Mais c'est, chez lui, l'ombre blanche du Christ qui inspire le meilleur d'un génie ingénu, souvent touchant, dont les beautés et les erreurs sont celles des cœurs simples. Pour l'esprit, c'est autre chose. Celui de M. de Bouhéliier est extrêmement complexe, et l'on ne finirait point d'examiner, sans s'y perdre, les exégèses qu'il a lui-même composées sur ses travaux les plus divers, avec tendance à les unifier. Peu importe. Une œuvre est une créature vivante ou plus ou moins mort-née, et les commentaires ne lui insufflent rien. Mais, de ces oppositions, de ces débats, de cette recherche intensive et inquiète d'une profonde harmonie orchestrale à travers sa production, la combative personnalité de M. Saint-Georges de Bouhéliier prend un relief original et non dénué de noblesse.

Donc, « quiconque frappera par le glaive... ». Le glaive, ici, c'est le hideux couteau qu'inventa le médecin Guillotin. La pièce débute (comme elle finira) par un tableau qui nous mène au front où luttent nos armées héroïques, car le spectacle est donné à la Comédie-Française, dont le public est plutôt francophile. Carnot conte au général Jourdan la lutte, à Paris, des partis, l'antagonisme qui commence d'éclater entre Danton et Robes-