

LE MENESTREL

4894 — 92^e Année — N^o 7.



Vendredi 14 Février 1930.

A PROPOS du THÉÂTRE LYRIQUE

LA crise que subit présentement le théâtre lyrique (crise déjà ancienne, aujourd'hui à son état aigu) semble mettre son existence même en question. Il y a à cela plusieurs raisons et chacun peut, sans se donner même le temps de la réflexion, en citer deux ou trois; le goût qui change, le temps qui manque, le cinéma, le sport, le dancing etc., etc... Il y en a d'autres encore. Parmi celles dont on parle très peu ou pas du tout, il en est une qui nous semble être la grande cause des maux présents.

Elle est d'ordre intellectuel. Elle est le produit d'un ensemble de raisonnements dont la partie constructive a méconnu ou sacrifié ce qu'il y avait de définitif dans les expériences acquises du théâtre classique et qui constituaient une sorte de science.

Par besoin de changement et pour réagir contre l'abâtissement du genre, abâtissement comparable à celui que nous offre aujourd'hui une partie de la production cinématographique américaine, les musiciens ont, à l'exemple de Wagner, donné à leurs ouvrages une forme rendant le cabotinage moins facile, en confiant à la partie symphonique le rôle prépondérant, en un mot, en établissant une nouvelle hiérarchie des valeurs. Trop de raisons justifiaient cette réaction radicale; aussi ce n'est pas sans une certaine gêne que nous dirons qu'à notre sens, là est l'origine de la débâcle présente. Ces raisons étaient criantes, il y fallait porter le fer et le feu. Les opérateurs étaient pleins des meilleures intentions, mais il semble bien certain qu'ils n'ont pas su ou pas voulu distinguer le froment de l'ivraie, le polype de la partie saine du corps. Les tables des lois anciennes furent rasées et la nouvelle doctrine fut adoptée. L'on partit ainsi à la découverte d'un nouveau monde. Hélas! ces aventures finissent quelquefois par un naufrage. N'est-ce pas aujourd'hui le cas du théâtre lyrique?

Essayons de justifier notre conviction.

Disons de suite, pour bien nous situer, qu'il nous paraît que l'art lyrique moderne n'a pas su satisfaire (ainsi que le faisait l'art classique) aux lois de l'optique théâtrale; que, sous sa forme présente, il ne franchit plus guère les feux de la rampe; qu'il a oublié les grandes lois naturelles de l'ordre auquel il appartient; qu'il a fait fausse route en renversant arbitrairement ses moyens d'expression; qu'il a, de ce fait, cessé de répondre aux besoins qui l'avaient engendré, et, par voie de conséquence, cessé d'intéresser un public assez nombreux et capable d'assurer son existence en justifiant les efforts qui lui sont indispensables. Nous devons dire encore que l'erreur que nous signalons est un fruit

du wagnérisme. Nous ne nous donnerons pas le ridicule de nier ou même de sous-estimer le très grand génie de Wagner. Nous nous garderons cependant de confondre le côté théorique de sa musique et sa musique même, et nous dirons avec fermeté que sa théorie n'a passé qu'en raison de la qualité exceptionnelle de sa musique. En effet, Wagner s'est créé, pour son usage personnel, une forme qui, satisfaisant à certaines conceptions d'ordre intellectuel, n'en est pas moins, par certains côtés, une véritable gageure si on la considère du point de vue théâtral. Ses dons musicaux l'ont fait passer. Que n'auraient-ils fait passer? Cette opinion ne fut pas celle des musiciens de la génération qui suivit celle de Wagner. La grande majorité au contraire opta pour elle, et l'on vit, ô douleur, l'ensoleillé Chabrier rêver de brouillards épais, de casques et de bottes. Ce n'est pas l'œuvre de Wagner (pas encore du moins) qui devait porter le poids des erreurs qu'elle contient. Ce sont les héritiers et, parmi eux, ceux-là même qui, le reniant, ont subi partiellement son influence et ont doté notre époque du drame lyrique pour l'appeler par son nom, véritable sous-produit du wagnérisme (1).

Pour réaliser ses conceptions spécifiquement germaniques, poétiques et philosophiques, bien plus littéraires que théâtrales, Wagner a exploité, avec un rare bonheur, un système de développement emprunté à la symphonie. C'est le procédé des motifs conducteurs (employés par Berlioz, par Liszt et tant d'autres) chargés d'exprimer musicalement, par leur exposition et leur développement, le caractère d'un personnage ou d'un objet et leur rôle particulier combinés dans le cours de l'action. Ce système comportait obligatoirement la prédominance de l'orchestre comme moyen d'expression. C'est bien pour cela qu'il a tant séduit les musiciens. Une telle forme devait, en raison même de ses ressources et du programme analytique (devenu indispensable), conduire le musicien à rechercher, dans un sujet, ses subtilités psychologiques et même philosophiques plutôt que les aspects dynamiques et plastiques. D'où le ralentissement de l'action. En effet l'art lyrique doit être plastique. Toute diminution de ce côté, fût-ce au profit de l'expression psychologique, en compromet gravement l'équilibre.

Or, Wagner a voulu tout le contraire, et son œuvre constitue une somme de défis aux lois du théâtre en même temps qu'elle est l'expression musicale de toutes les hypertrophies germaniques. Son incomparable éclat n'en masque pourtant pas les faiblesses, et les joies qu'elle nous procure ne font pas oublier les trop longues attentes chargées d'un lourd ennui. Il est d'ailleurs sans intérêt de répéter ce qui a été dit et redit sur le cas Wagner. Il

(1) Pour simplifier, nous appellerons « drame lyrique » la production théâtrale et musicale postérieure à Wagner, dont la forme s'oppose à celle de l'opéra classique.

s'était créé un art pour ses besoins personnels et en vue d'une fin déterminée; son succès en a fait une doctrine dont l'usage s'est généralisé, voilà ce que nous voulons retenir. Naturellement ses sectateurs ont fait de la surenchère, et de leur zèle est né peu à peu le drame lyrique moderne.

Nous voyons que, loin de constituer un équilibre stable des moyens expressifs du genre, il postule, au contraire, la prédominance du rôle symphonique, donc de l'orchestre et donne toute latitude au musicien de se livrer à tous les exercices que lui peut suggérer une obligatoire déformation professionnelle. En fait, la forme lyrique moderne ne lui impose presque nulle contrainte, nulle ordonnance. Et cette liberté comporte plus d'un danger. Elle nous a valu, entre autres, le musicien déchainé.

Il va sans dire que nous ne méconnaissons pas la grande valeur de tant de belles œuvres conçues selon les théories du nouvel évangile. Nous pensons qu'il a fallu à leurs auteurs fournir un effort d'autant plus considérable que la forme adoptée par eux les desservait bien plus qu'elle ne les aidait. Pour cette raison, combien d'œuvres d'une écriture savante et riches d'inventions ont vu leurs chances de durée s'évaporer faute d'une ordonnance tenant compte des lois du temps et de l'espace. Le public, même le plus éclairé, est fait d'humains dont l'esprit a ses lois et ses exigences. Le traiter en dictateur est un jeu dangereux qui ne réussit que bien rarement et jamais pour longtemps. Ajoutons que le miraculeux Pelléas nous paraît être alourdi par la même faute originelle et que, comme pour Wagner, dont il procède et auquel il s'oppose tout à la fois, le vice congénital n'a pu passer qu'en raison des trésors de musique qu'il apportait.

Parallèle entre le drame lyrique moderne et l'opéra classique.

Voyons de quoi est fait le drame lyrique; quel est-il?

C'est d'abord l'application au théâtre d'un procédé qui a fait la gloire de la symphonie à programme: celui du motif conducteur. Quant à la forme générale, il est impossible de la définir puisqu'elle ne prend corps qu'avec le texte à mettre en musique, alors que celle de l'opéra classique, à la fois précise et souple, existe avant toute application. Unité, vérité, union plus intime de l'action et de la musique, tels parurent être les avantages apportés par le drame lyrique. Il faut bien reconnaître qu'avant l'expérience, il pouvait paraître bien séduisant. En effet, cette construction « idéale » où l'action elle-même sert de moule à une trame symphonique, faite sur mesure, était bien faite pour troubler les esprits les plus solides. Malheureusement, ce qu'elle donnait à l'expression symphonique était perdu pour le théâtre et ce déséquilibre fut un grand malheur.

Les moyens expressifs de l'art lyrique sont nombreux: les voix, l'orchestre, la décoration, sont les plus essentiels. Dans le drame lyrique moderne, l'orchestre est omnipotent. C'est l'invasion de la symphonie au théâtre. De primordial qu'il était, le rôle de la voix est désormais assimilé à un emploi secondaire d'un instrument d'orchestre. Le chanteur se voit contraint au récit perpétuel, quelquefois expressif, trop souvent sans intérêt musical, emprunté qu'il est à quelque vague note prise au hasard de l'harmonie, tandis que la symphonie déroule son implacable commentaire, un peu à la façon d'un guide qui fait admirer les trésors d'une cathédrale. Le renversement des valeurs fut organisé au nom

de la symphonie, ce monstre germanique, perpétuellement en mal d'invasion. En sacrifiant le chant, le drame lyrique moderne a perdu le plus riche de tous les éléments expressifs mis à sa disposition. En abolissant les lois classiques de la construction, il s'est privé d'un élément intellectuel dont l'ordonnance était un précieux coefficient, ce que nous nous efforçons de démontrer par la suite.

Voyons un peu, maintenant, ce que le théâtre a perdu en abandonnant la coupe classique, et voyons si la « vérité » y a vraiment gagné quelque chose et si l'invasion de la symphonie et le récit perpétuel, son corollaire obligatoire, valent les sacrifices qu'ils ont entraînés.

Alors que le drame lyrique prétend tirer sa forme musicale de l'action elle-même, l'opéra de coupe classique, ce beau fruit de l'expérience, se présente comme une belle construction de l'esprit. Tandis que l'un s'accompagne d'un commentaire symphonique sans contrainte d'ordre plastique extérieur à l'action, l'autre (l'opéra classique) oblige l'auteur à inscrire l'action dans les limites de ses ordonnances. Il est clair que la liberté du premier devait créer automatiquement des détracteurs au second. Il avait tous les charmes de l'école buissonnière. Cependant l'ordre qui fut si décrié avait distingué toutes les exigences, toutes les lois du théâtre, et s'efforçait de n'en négliger aucune. Il va sans dire que ce que nous admirons ici, c'est l'esprit, la clairvoyance, l'intelligence de cet ordre et non l'emploi qui en a été fait trop souvent.

En réalité, le drame lyrique moderne, malgré la liberté qu'il donne au musicien, constitue pour celui-ci un poids mort, tandis que l'art classique donnait à son œuvre les privilèges d'une ordonnance faite pour les hommes, non pour un homme, en répondant aux exigences et aux besoins de l'entendement humain et en ménageant tous les moyens d'expression. De là sa clarté et sa variété. Ici nul besoin d'analyse thématique ou de partition. On entendait sans effort et l'on comprenait ce que l'on entendait.

Il est indispensable que nous indiquions maintenant ce que nous appelons les grandes lois du théâtre lyrique. Elles dépendent de l'espace et du temps. De l'espace, parce qu'un théâtre lyrique est, en règle générale, un édifice de grandes dimensions. Il faut donc que l'art lyrique se présente de telle façon que le spectateur soit mis, non seulement dans la possibilité de voir, mais encore d'entendre et de comprendre sans le secours d'une partition. Et ceci dépend du musicien dès l'instant que l'acoustique de la salle est normale. Ces dispositions élémentaires, l'art lyrique moderne semble les avoir sensiblement sacrifiées en raison même de son esthétique plus littéraire que théâtrale.

En effet, le souci dominant d'une réalisation dramatico-symphonique comporte comme conséquence directe, une diminution de la quantité sonore jusqu'alors demandée à la voix. Le chanteur, dont la partie vocale est inscrite dans un développement symphonique, exprimé lui-même par une orchestration appropriée, n'est plus chargé que d'un rôle de « récitant agissant ». Obligatoirement, quel que soit d'ailleurs l'art du chanteur et du musicien, il en résulte une perte de son vocal, et le texte devient de ce fait très facilement inintelligible, parce que le musicien fuit volontairement les notes sonores, par crainte qu'elles ne soient exploitées par le chanteur pour des effets personnels, et, ensuite parce que la rapidité rythmique du récit moderne ne s'obtient

qu'au détriment de la quantité et de la qualité du son. Il n'est pas toujours possible de remédier à cet état de choses, surtout quand la trame symphonique est opulente et nécessite, pour s'équilibrer elle-même, un volume orchestral d'une forte densité et qui, même réduit au minimum, couvre encore la voix la plus timbrée et la plus étendue. Il est évident que le même résultat se produit quelquefois dans l'opéra classique, qui ne répugne pas non plus aux amples réalisations orchestrales polyphoniques. Mais là, du moins, les conséquences n'en sont pas graves : 1° parce que la déclamation lyrique est plus vocale, moins précipitée, que la ligne mélodique en est plus accusée ; 2° parce que l'air qui suit un récit n'est généralement que l'expression lyrique de ce qui vient d'être exposé clairement et que, dès lors, l'auditeur se trouve en état de comprendre parfaitement le sens d'un texte, quand bien même quelques mots viendraient à lui échapper.

Comme la voix humaine est en musique le seul instrument capable d'exprimer en même temps qu'une ligne musicale une pensée littéraire, on peut en déduire logiquement que toute diminution du rôle vocal (il n'est pas question ici de vocalises ou d'autres effets similaires) a pour conséquence automatique de réduire la clarté de l'audition, donc de la compréhension. Il est hors de doute que le récit perpétuel, ce long ver solitaire auquel l'art moderne nous a condamnés, a imposé aux spectateurs, avec de gros efforts pour comprendre, une privation capitale : celle du chant.

La deuxième loi est celle relative au temps.

Il faut, pour maintenir l'attention du spectateur pendant toute la durée d'un spectacle normal, ménager des oppositions, des repos, et surtout éviter la monotonie, cause de lassitude et d'ennui.

Il nous apparaît que le drame lyrique moderne n'offre en soi (c'est-à-dire en dehors de la qualité de la musique) aucun élément de variété. En effet, ses moyens expressifs se présentent toujours sous les espèces du récit perpétuel avec commentaire symphonique. Or, il est certain que le récit chanté lasse très vite. Pourquoi ? Parce que parler n'est pas chanter et que vouloir faire les deux à la fois, c'est ne faire ni l'un ni l'autre et c'est perdre les avantages de l'un comme de l'autre. Le récit perpétuel n'a pas eu pour seule conséquence la diminution du rôle musical et expressif de la voix, mais encore la disparition des ensembles, tels que duos, trios, quatuors, etc... qui apportaient un élément puissant de diversité, donc de renouvellement d'intérêt. Cet appauvrissement fut consenti, paraît-il, au nom de la vérité de l'expression qui ne pouvait trouver son compte à l'emploi de telles formes, parce que trop conventionnelles. La grande erreur nous paraît être d'avoir sacrifié à une vaine apparence, à une fausse critique, des moyens expressifs du plus haut prix, capables d'exprimer dans le même temps les sentiments les plus divers. Évidemment, il est peu fréquent que notre vie quotidienne nous fournisse l'occasion de nous exprimer à deux, à trois ou à quatre à la fois ? C'est même préférable à tous égards, car lorsque le fait se produit il en résulte assez souvent des disputes qui empruntent aux injures ou même aux poings les derniers arguments. Pourtant, il est bien certain que plusieurs personnes réunies ne cessent pas de penser lorsque l'une d'elles prend la parole. Aussi la conversation prend-elle par nécessité la forme dialoguée. La possibilité miraculeuse de pouvoir exprimer dans le même temps les sentiments

divers de plusieurs personnages, était réservée à la seule musique par le moyen des ensembles polyphoniques. Par un incroyable détour de l'esprit, l'art lyrique moderne a proscrit ces auxiliaires précieux, incomparables, au nom de la vérité, alors qu'ils la serraient d'infiniment plus près qu'aucun autre moyen expressif. En faut-il un exemple ? le quatuor du deuxième acte de *l'Enlèvement au Sérail*. Deux couples sont en scène, deux des protagonistes expriment leur tendre amour pendant que les deux autres se querellent de façon comique. Cet exemple pris entre beaucoup d'autres fait sentir par comparaison la pauvreté du récit perpétuel.

Il y a encore la question de la forme.

Dans l'opéra classique les mouvements lents succèdent aux vifs selon une ordonnance quasi architecturale, leurs divers caractères alternent et assurent la diversité nécessaire selon les lois d'une construction qui tient compte des besoins physiques du spectateur sans gêner l'expression de l'action qui trouve toujours à s'y caser harmonieusement. Dans le drame lyrique moderne, l'action commande la ligne symphonique de façon constante et sans souci du résultat formel strictement musical. Cette apparente liberté donnée au musicien se traduit donc en réalité par une sorte de contrainte le privant de la clarté que confèrent les formes précises qui trouvaient toutes leur emploi dans l'opéra classique et qui donnaient la variété dans l'unité. Aussi l'unité créée par le drame lyrique moderne est-elle négative, parce qu'elle est obtenue par suppression, par appauvrissement. L'art lyrique moderne nous paraît être un grand pauvre si on le compare à son frère aîné, l'opéra classique. Nous pensons que cette perte de substance est une des causes principales, sinon la plus importante, de la crise que subit le théâtre. En ferons-nous grief aux musiciens qui ont suivi Wagner ? Non.

Il faut convenir qu'un compositeur de valeur ne pouvait plus, à un certain moment, aborder le théâtre sans dégoût et mépris. Vraiment il fallait rendre impossible le rôle du « cabot » qui termine un air en force, les bras en croix devant le trou du souffleur. Il fallait abolir le style réputé « vocal », qui trop souvent n'était que l'unique parure (et quelle parure !) d'œuvres d'une sombre indigence. Abolir aussi les interminables points d'orgue collés sur toutes les notes extrêmes de la voix, avec privilège spécial pour les basses qui ont imposé le double point d'orgue au grave et à l'aigu, etc..., etc... Hélas ! la réaction si utile a manqué de finesse. La belle forme a été confondue avec des œuvres misérables et vouées au mépris. De cette époque date l'ère de la « littérature » au théâtre lyrique.

Après cette critique, il conviendrait de proposer un remède. Nous confesserons qu'il nous plaît d'être très prudent de ce côté. Tout au plus dirons-nous qu'il serait sage de faire le point aussi exactement que possible, de rechercher ce qu'il y avait de définitif dans l'art classique et de tenter de l'enrichir perpétuellement, ainsi que l'ont fait ceux qui l'ont créé. Et pour commencer, il faut réapprendre Rameau, se souvenir de Mozart et de tant d'autres, oublier Wagner et tous ses petits-neveux.

Pour terminer, nous dirons que le théâtre lyrique est une forme d'art impérissable et qu'il verra le cinéma, aujourd'hui triomphant, mortellement atteint à son tour par la crise qu'il subit actuellement, comme d'ailleurs tous ses rivaux présents et futurs.

Jean DUPERIER.