

LE MENESTREL

4947 — 93^e Année — N^o 8.



Vendredi 20 Février 1931.

DIALOGUE 1930

L'œuvre d'art et les circonstances

DEUX amis passaient volontiers la soirée l'un chez l'autre. Ce soir-là, le pianiste-compositeur était venu dîner, sans aucun autre convive, chez l'amateur de musique. Celui-ci, enrichi dans le commerce des diamants, savait savourer les jouissances de l'esprit, sans oublier celles de la table. Il avait combiné un dîner délicat. Ou plutôt, expliquait-il sans façon, il l'avait « composé pour faire chanter quelques vins d'une même famille ».

Après le repas, les deux amis firent un moment silence pour savourer, pour méditer un vieux marc, vigoureux encore, mais assoupli par les années. Et puis, revenant aux propos tenus à table, le pianiste-compositeur reprit l'entretien :

— Non, cher ami, je ne pense pas comme vous sur la diffusion et la vie des œuvres musicales.

— Pourtant je vous ai cité des faits. Sont-ils douteux ? demanda l'amateur de musique.

— Vous avez raison dans une certaine mesure et selon votre façon de considérer les choses. Mais on peut aussi les regarder sous un autre angle. Que voulez-vous ? Chacun juge avec ses habitudes de penser ou avec ses pensées acquises. Vous, amateur des beaux-arts, vous avez toujours vu les œuvres, soit au théâtre ou dans les musées, telles qu'on vous les présentait, une fois qu'elles sont devenues célèbres, classiques, ou du moins classées, c'est-à-dire séparées des conditions, des *circonstances*, où elles vinrent à la vie et commencèrent de vivre. Moi, musicien qui voyage, je vois, pour les œuvres d'aujourd'hui, comment elles prennent le premier contact avec le public. Je vois faire la cuisine de ce qu'on appelle la gloire ou la notoriété, tandis que vous mangez le plat tout fait.

— Je sais aussi, par l'histoire, ou par les biographies d'artistes, comment se sont faits des succès ou des échecs d'autrefois.

— C'est déjà quelque chose, cher ami, mais c'est bien peu. Dans le passé, plus d'un élément nous échappe.

— Dans le présent aussi.

— Nous, musiciens professionnels, nous voyons, dans les coulisses musicales, ce que vous ne pouvez supposer. Vous, spectateur, auditeur éloigné de la scène dans votre loge ou votre fauteuil, vous ne voyez que le devant du décor et sous une lumière truquée. Nos deux points de vue sont fort différents : vous voyez la chose quand elle est faite, nous la voyons quand elle se fait. Vous voyez un résultat, nous voyons une préparation.

Et alors nous constatons que la vie des œuvres musicales, leur lancement, leur succès et plus tard ce qu'on appelle leur durée, ou même, en exagérant, leur immortalité, — tout cela, y compris même leur beauté intrinsèque, dépend d'éléments tout à fait étrangers à la musique.

— Pourtant, objecta l'amateur, une œuvre est belle par elle-même. Chaque œuvre a ses mérites propres, sa propre puissance, son charme propre...

— Oui et non. Dans la réalité, aucune chose ni aucun être n'existe absolument, je veux dire sans liens avec d'autres choses ou d'autres êtres. Tout ce qui existe, y compris l'œuvre d'art, loin d'être simple, est une combinaison ou un équilibre d'éléments multiples. La réalité, domaine du relatif, est un écheveau de relations.

— C'est là une vue philosophique... Cher ami, au lieu de remuer des mots dans le bleu, je préfère considérer des faits.

— Moi aussi... Eh bien, regardons les faits. D'une part, une œuvre est ce qu'elle est, avec ses qualités et ses manques, ses possibilités de survie ou de diffusion. Mais cette œuvre, symphonie, tableau ou livre, a besoin d'auditeurs, de spectateurs, ou de lecteurs. Qu'est-elle, sans eux, et si personne ne sait qu'elle existe?... Or, dès qu'un homme s'occupe d'elle, elle agit sur lui ; — et lui-même, en la percevant, il adapte cette perception à lui-même. C'est un va-et-vient d'influences réciproques. Un dialogue, un flux et un reflux d'impressions ou de pensées s'établit entre l'œuvre et lui. Elle plaît, elle déplaît ; elle éveille le souvenir d'autres œuvres ; certaines ressemblances font juger qu'elle est belle et selon les règles, ou au contraire qu'elle est banale ; certains aspects nouveaux font dire qu'elle est originale ou au contraire bizarre... Ainsi, à propos d'elle, chacun de nous exprime surtout ses propres sensations et ses particulières habitudes de pensée : personne, dans aucun de ses jugements, ne peut se supprimer soi-même. Quand nous jugeons, et même avant de juger, quand nous avons une impression, une sensation, chacun de nous devrait d'abord se dire : « *Attendu que je suis moi*, je suis ému, j'éprouve, je juge de telle façon... » Chacun de nous est le premier *attendu*, l'inévitable *attendu* de ses jugements. Or beaucoup d'autres *attendus* interviennent encore, tout aussi fatalement, et qui n'ont rien d'artistique. C'est un lieu commun, dans l'histoire des arts, que de parler des changements du goût et des fantaisies de la mode. Suivant les époques, ou plutôt d'une génération à la suivante, pendant trente ans ou même moins, on s'engoue pour une forme d'art. Et puis, on s'engoue pour une autre.

— J'ai lu que Massenet, interrompit l'amateur de musique, se traitait de *modiste*.

— Massenet ?... Un admirable musicien de théâtre... Mais dans sa boutade, il y a beaucoup de vérité, car la

mode, qui domine la vie de tous les arts, est toute-puissante sur les scènes lyriques. Mode, ou changements du goût, c'est là une résultante, un état d'esprit, une sorte d'atmosphère intellectuelle. A un moment donné, cela se respire partout, pénètre toute chose, se confond avec la pensée de chacun, et presque personne n'essaie de s'en abstraire... Vingt ans plus tard, tout change... Or cette mode, ce goût régnant, qui résulte de tant de choses, dépend aussi d'un facteur très important, qu'on ne signale presque jamais, et celui-ci c'est l'argent.

— Comment, la musique dépend de l'argent ?

— Cher ami, j'ai voyagé. Non pas en dilettante, comme vous qui voyez ou entendez les œuvres lorsqu'elles ont conquis le public. Moi, pianiste, et engagé pour des tournées, je suis en contact avec des impresarii ou des agences ; dans le train ou à l'hôtel, pendant des heures et des heures, je parle avec des instrumentistes, avec des compositeurs, avec des chanteurs, et je constate comment se cuisinent les succès. Je vois ce que peut la publicité. Je vois comment des éditeurs, ou des firmes de directeurs de théâtres, ou des entrepreneurs de tournées musicales, ou des organismes de propagande, *pontent* sur une musique et *ne pontent pas* sur une autre : je puis vous assurer que l'argent, de nos jours, a une puissance insoupçonnée sur la vie des œuvres d'art.

— Ce n'est pas l'argent qui les crée.

— Certes ;... mais il les fait vivre ou il les laisse mourir, et parfois il les tue. Il impose les unes, et il enterre les autres...

— Ce n'est pas lui qui fait leur valeur réelle.

— Mais c'est lui qui leur donne ou leur refuse un prodigieux coefficient.

— Coefficient?... Que voulez-vous dire ?

— C'est très simple. Vous savez que, depuis ma tournée en Amérique, j'utilise volontiers les chiffres pour apprécier plus d'une chose.

— Vous prenez les chiffres comme un symbole commode, pratique...

— Et chacun d'eux ne représente, pour moi, qu'une moyenne approximative, ou si vous préférez, un ordre de grandeur... Eh bien, supposons qu'une œuvre lyrique nous semble bien meilleure qu'une autre : à ces deux œuvres, nous attribuons, par à peu près, les chiffres 4 et 7, qui se rapportent à ce que valent, selon notre jugement, les œuvres mêmes. Pour l'œuvre qui vaut 7, et sur laquelle personne ne ponte, on fait les petits sacrifices courants : décors médiocres, chanteurs ordinaires, publicité réduite. Ces efforts, à peu près inopérants, ne font pas valoir l'œuvre, mais ne la desservent pas : ils correspondent au chiffre, au coefficient 1. — Mais pour l'œuvre, que nous avons cotée 4, les passions se mettent en jeu. Il ne s'agit point de la musique, mais des à-côté. L'éditeur, le directeur de théâtre, ou tel commanditaire qui s'intéresse à une chanteuse, interviennent et signent des chèques. On brosse des décors admirables, on change le velours des fauteuils d'orchestre, on engage une étoile et on le crie par-dessus les murs...

— Cela s'appelle « monter une étoile en épingle de cravate »...

— Parfaitement... Ces efforts, trois ou quatre fois plus grands que les précédents, méritent le chiffre ou coefficient 3 pour le moins. Dès lors, nous n'avons plus qu'à faire deux multiplications. L'œuvre qui valait elle-même 7 vaudra, pour le public, 7 multiplié par 1,

c'est-à-dire 7. Mais l'autre, qui valait elle-même 4, vaudra, pour le public, 4 multiplié par 3, c'est-à-dire 12.

— Voilà qui est trop strictement mathématique.

— Je le reconnais. J'utilise les chiffres uniquement pour symboliser mon idée, ou pour la rendre plus saisissable, plus tangible...

— Disons plus frappante.

— Soit... Mais l'idée, sous ces réserves, est juste : elle correspond à la réalité des faits. L'argent, les puissances d'argent, qui sont étrangères à l'art, donnent ou refusent à chaque œuvre nouvelle, selon leurs caprices, un coefficient de diffusion. La vie de chaque œuvre, non seulement à sa naissance mais aussi par contre-coup dans l'avenir, s'en trouve facilitée ou entravée.

— Et la politique ne vient-elle pas aussi jouer son rôle ? Il y a des artistes de droite et des artistes de gauche.

— Négligeons les petites manœuvres des petits fabricants de simili : ils sont moins des artistes que des arrivistes et des manœuvriers. Au-dessus des finasseries de la politique, il y a tels mouvements d'opinion, telle guerre, telle révolution, qui favorisent une œuvre, la portent au succès, ou la font sombrer.

— Une œuvre vit aussi par sa propre force ; une œuvre suit sa destinée, et aussi elle la fait. De même les hommes subissent les événements extérieurs ; mais aussi, dans la mesure où ils sont intelligents, énergiques, ils utilisent les circonstances, s'y adaptent et en tirent parti ; ils parviennent, en quelque sorte, à être les créateurs d'eux-mêmes... Par ailleurs, sans nier l'influence des combinaisons d'argent sur la diffusion des œuvres, je me demande si vous ne lui accordez pas une part trop grande : de tout temps, les œuvres n'ont-elles pas subi des influences semblables, c'est-à-dire étrangères à l'art ? Un vieil adage...

— Je sais que vous citez volontiers « la sagesse des nations », remarqua le compositeur en souriant.

— Les vieux proverbes me semblent bons, parce qu'ils ne disent rien d'extraordinaire. Ils reflètent, ils mettent en lumière l'ordinaire de la vie, c'est-à-dire l'ensemble des faits moyens, peut-être inévitables, qui se sont produits durant un long passé, et qui ont beaucoup de chances de se produire encore dans l'avenir.

— Il y a aussi du nouveau dans le monde.

— Mais le « déjà vu » recommence, et change bien peu de forme. Donc, voilà quelque deux mille ans, on disait que les livres ont leur destin.

— Oui : *habent sua fata libelli*.

— Cela revient à dire que les livres, et par extension les œuvres d'art, vivent ou meurent, disparaissent ou ressuscitent, selon les caprices et les tourbillons du flot qui emporte tout, et qui est le temps avec tous les hasards de la vie.

— Mais cette vie, c'est-à-dire la vie générale, la vie sociale, la vie de l'ensemble des hommes, n'est pas tout à fait la même à toutes les époques. Ne parlons pas de civilisations trop différentes de la nôtre, ni de siècles trop anciens. Considérons les temps modernes, et surtout les nations de culture gréco-latine. Le dix-neuvième siècle a profondément changé les conditions où les œuvres naissent et se font connaître. Sous l'ancien régime, public restreint : quelques souverains, leur Cour, et une petite élite dans quelques capitales. De nos jours, le public devient de plus en plus nombreux ; le public qui s'intéresse à la musique d'une certaine valeur est encore une élite, mais il est aussi une foule, et une

foule internationale, répandue à travers l'Europe et à travers le Nouveau-Monde. Au dix-huitième siècle, par exemple, on jouait du Gluck dans quatre nations, sur quinze ou vingt théâtres, et devant un public total qui atteignait à peine un chiffre de cent mille amateurs. Je répète que je ne prétends pas donner un chiffre précis : j'indique seulement un ordre de grandeur... De nos jours, on joue du Wagner dans toute l'Europe et jus-qu'en Amérique, et on en joue au théâtre et dans les concerts : or les concerts existaient à peine au dix-huitième siècle et n'agissaient que sur un public fort restreint. De nos jours, les salles de spectacles ou de concerts sont beaucoup plus spacieuses, en nombre bien plus considérable, et l'on y donne auditions sur auditions ; de plus, dans toutes les capitales ou très grandes villes, un succès de théâtre ne se chiffre plus par vingt ou quarante représentations, mais bien par plusieurs centaines. Dans les villes moindres, progrès proportionnel... Si bien que le nombre des auditeurs, à travers le monde civilisé ou musicien, n'est plus de l'ordre de cent mille, mais bien de l'ordre des millions.

— C'est effrayant.

— Attendez, car il y a autre chose...

(A suivre.)

Adolphe BOSCHOT,
de l'Institut.

LA SEMAINE MUSICALE

Académie Nationale de Musique. — *L'illustre fregona*, zarzuela en trois actes, de Raoul LAPARRA ; — *Prélude dominical et six pièces à danser pour chaque jour de la semaine*, divertissement de Serge LIFAR, musique de Guy ROPARTZ ; — *L'Orchestre en liberté*, fantaisie chorégraphique de FRANZ-GAUTIER et P. GSELL, musique de Henry SAUVEPLANE.

Cervantès, comme on sait, a écrit une douzaine de *Nouvelles*, qu'il a qualifiées d'*exemplaires*, parce qu'on peut, selon lui, puiser dans chacune d'elles quelque utile exemple. « *La illustre fregona* » n'est pas l'une des plus originales, mais c'est peut-être celle qui a le plus de grâce, et je comprends que M. Raoul Laparra s'en soit épris pour la porter à la scène.

Celle que la ville de Tolède appelle « la célèbre laveuse de vaisselle » est une jeune fille d'une beauté extraordinaire, nommée Costanza, que l'on croit servante dans l'auberge du « Sévillan », mais qui, en réalité, nous le saurons plus tard, a été confiée, dès sa naissance, à cet hôtelier et sa femme, et élevée, par eux, comme leur propre enfant. Chaque nuit, quelque sérénade se fait entendre sous les fenêtres de la *posada*, mais Costanza dort paisiblement dans l'alcove de sa mère et les ignore.

Un jour, sur sa réputation, deux jeunes gens arrivent à l'auberge. Ce sont des fils de famille, de Burgos, qui ont trouvé amusant de courir le monde en *picaros* et sous une défroque de paysans. L'un se dit Lope, l'autre Tomas. Mais ce dernier est saisi d'un amour si éperdu, à la vue de la servante supposée, qu'il s'engage comme valet, et son ami, pour ne pas l'abandonner, en fait autant. C'est d'ailleurs en vain que Tomas cherche à parler à Costanza. Il lui écrit, pourtant, non sans avouer son état véritable, et les comptes qu'il est chargé de dresser sont émaillés de vers à la louange de son idole. Après divers incidents, invites importunes et comiques

des autres servantes, querelles avec d'autres valets, rixes dans la rue..., nous trouvons Lope en prison et le corrégidor vient enquêter dans la *posada*. Là-dessus, deux vénérables gentilshommes se présentent : ce sont les pères de nos vagabonds, et l'un d'eux vient chercher... celle qui est sa propre fille, cette Costanza. Lope et Tomas ne tardent pas à être reconnus, pardonnés, et fiancés : Lope à la fille du corrégidor et Tomas à sa chère *fregona*.

On sent assez quels développements M. Laparra eût pu donner à cette petite histoire. Tout au contraire, il l'a réduite encore. Il s'est borné, mais c'était essentiel, à attribuer un rôle actif à Costanza que, dans la nouvelle, sa réserve pudique maintient à peu près dans l'ombre. Il a laissé s'épanouir en toute liberté sa fine fleur de distinction, au milieu des réalismes de l'auberge, il l'a faite passionnée, il lui a donné une voix de charme... Il a, au surplus, maintenu Lope et Tomas dans leurs emplois, en butte aux lourdes agaceries des servantes, mais il leur a prêté des caractères plus marqués : l'un, de gai compagnon toujours chantant et guitare en main, l'autre, de poète, au lyrisme exalté. L'épisode de la prison est amené d'une façon plus plaisante, par une tuile que reçoit le fils du corrégidor pendant sa sérénade, par les huées rieuses qui accueillent l'alguazil, par la bouffonne importance du corrégidor intervenu... Et toute cette comédie marche d'un tel train, M. Laparra a tellement la crainte des longueurs, qu'on lui reprocherait plutôt, chose rare, de ne pas la pousser plus à fond. Mais quoi..., c'est une *zarzuela*, l'opérette espagnole : les personnages nous amusent parce qu'ils s'amusent les premiers.

Le souple musicien a mis en pleine et chaude lumière cette verve endiablée, mais dans un style qui n'est jamais vulgaire et où l'on sent la race. Au surplus, pour lui donner tout son prix, il n'a pas manqué de puiser dans ce trésor, qu'il connaît si bien, des rythmes de danses et de chansons de la vieille Espagne. Ces rythmes, il semble qu'ils soient l'expression naturelle et instinctive du langage même. Quand Costanza lit la lettre qu'elle a reçue de Tomas, la mélodie s'épand dans toute son ampleur, mais dès qu'elle reprend ses propres réflexions, les rythmes reprennent en même temps.

Et quelle ingéniosité dans leur emploi, quelle variété dans la belle humeur des ensembles, quelle poésie dans ce paysage de rêve que font surgir les préludes ! Celui de « la Nuit Tolédane », surtout, avant le second acte, est d'un charme intense. A la fin du premier, tel effet, celui des violons à l'aigu frémissant doucement sur une longue note de cor, est vraiment délicieux. Mais le troisième, où les harpes s'unissent aux violoncelles, où l'ensemble des cordes prend une expression si pénétrante, où murmurent les deux guitares ajoutées à l'orchestre, n'offre pas une moindre séduction.

Le premier acte comporte trois tableaux. C'est d'abord l'entrée de la *posada*, où des laveuses plient le linge, où des passants esquissent une danse, où arrivent Lope et Tomas, bientôt caractérisés, l'un par la piquante *seguidille* qu'accompagne sa guitare, l'autre par un motif large et distingué, du plus joli goût. Puis voici l'hôtelier et sa femme dans leur chambre, songeant mélancoliquement au départ probable de leur fille adoptive, qu'on entend chanter au dehors..., et que nous voyons, en effet, assise, seule, dans la cour intérieure. Tomas s'approcherait d'elle, si deux servantes n'intervenaient plaisamment, si Lope ne leur adressait de