

DÉCHÉANCE D'UN GENRE MUSICAL : L'OPÉRA

Nous assistons à l'agonie d'un genre musical. En vérité, la mort prochaine de l'opéra est depuis longtemps présagée. Faux dans ses principes, souvent absurde dans ses représentations, nous nous étonnons même que le drame lyrique ait pu vivre si longtemps.

D'aucuns se récrieront : « Un genre faux, l'opéra?... Voici plus de trois siècles qu'il règne en maître, qu'il a conquis les faveurs du public et l'estime des musiciens. De Monteverde à Debussy, il est peu de grands compositeurs qui n'aient réalisé pour l'opéra quelques chefs-d'œuvre. Ce sont des opéras qui, d'*Orféo* à *Pelléas*, marquent les grandes étapes de la vie musicale et caractérisent son extraordinaire développement. Ils passionnent; ils vivent au cœur des foules. Ils reflètent le goût changeant des nations. Aujourd'hui encore, tandis que vous voudriez nous faire croire qu'il a fini son temps, chaque fois qu'un théâtre lyrique affiche une œuvre aimée du public, la salle est comble. Voyez ce qui se passe à Paris : chaque soir, deux de ses plus grandes salles, celle de l'Opéra et celle de l'Opéra-Comique, sans plus ou moins parler des autres où l'on joue aussi des pièces accompagnées de musique, retentissent des applaudissements d'une assistance nombreuse et enthousiaste; tandis que vos associations symphoniques ont bien du mal à tenir leurs concerts une ou deux fois par semaine, durant une courte saison. On parle beaucoup de la crise qui sévit actuellement sur ces spectacles; mais elle n'est qu'un épisode de la crise générale. Les salles qui ne sont pas consacrées à la musique en

souffrent aussi. Les théâtres de musique vendent de l'article de luxe : qu'ils soient les premiers atteints, ce n'est pour surprendre personne. »

Nous ne voulons pas dire que l'opéra soit indigne de succès — encore que son état présent soit peu brillant et que, sur son avenir, nous ne gagerions pas gros; — nous prétendons seulement que ce genre, plus qu'aucun autre, se trouve dans la nécessité d'obéir à des règles nuisibles à sa sincérité, qu'il doit trop sacrifier à la recherche de l'effet et de la flatterie. Comme la tribune du politicien, la scène de l'opéra se trouve, presque par obligation, encombrée de développements purement démagogiques destinés à cueillir les applaudissements.

N'est-ce pas en dehors de l'opéra que la plupart des musiciens ont donné le meilleur d'eux-mêmes?

De très grands maîtres, tels que Bach ou Schumann, ne l'ont point abordé.

Des opéras de Beethoven, à l'exception de quelques rares fragments, nous ne retenons que les ouvertures, c'est-à-dire des pièces symphoniques qui peuvent vivre d'une vie indépendante. Haendel, Haydn ou Schubert composèrent des opéras par douzaines. Qu'en reste-t-il?... On connaît de ces auteurs, on en jouera longtemps encore, les sonates, les oratorios, les symphonies, et, pour Schubert, les lieds si justement célèbres.

Il y a, c'est vrai, l'exemple de Mozart. Mais plus nous avançons, plus nous considérons Mozart comme un véritable prodige de l'histoire musicale. Il ne pouvait vraiment toucher à la musique, sous quelque forme que ce fût, sans l'animer de ses dons miraculeux.

§

En habituant nos oreilles à la monodie vocale seulement *accompagnée* par l'orchestre, l'opéra nous a fait

perdre le sens de la polyphonie. Il reste bien peu d'animateurs capables de s'intéresser à un quatuor ou même à toute espèce de musique dépouillée de prestiges extérieurs. Comparons les « airs » les plus aimés de notre époque, ceux de Massenet, par exemple, aux œuvres des maîtres de la Renaissance, aux chœurs d'un Goudimel, d'un Costeley ou d'un Roland de Lassus, qui sont des premiers âges de la polyphonie, et nous pouvons mesurer la régression dans toute son étendue.

M. Vuillermoz écrivait un jour qu'il ne fallait pas trop s'exagérer l'importance de la musique dans le succès des œuvres du répertoire lyrique. Malgré le tour un peu paradoxal de sa pensée, ce critique énonçait une évidente vérité et il expliquait fort justement que l'accueil réservé à *Carmen*, par exemple, tient moins à la valeur de la partition de Bizet qu'au caractère dramatique de l'ouvrage de Mérimée, à la vivacité des sentiments qu'il exprime, à son adaptation scénique, à sa prise sur l'auditeur moyen.

En effet, pour le plus grand nombre de spectateurs-auditeurs, la musique n'est qu'un ornement, un prestige dont les séductions viennent s'ajouter à celles du poème et de la mise en scène. Le livret, sinon par ses paroles mêmes, du moins par son action, par ses prétextes scéniques, joue un rôle primordial. L'intérêt du drame et les passions qu'il met en jeu comptent en premier lieu; puis les mimes, les costumes, le déploiement de la figuration, les éclairages, les décors — et ensuite vient la musique. Les musiciens qui composent pour l'Opéra ou pour l'Opéra-Comique connaissent certainement ces vérités — un peu désagréables, — car tout démontre qu'ils les respectent. Et dans cette pauvre part laissée à la musique, qu'admire-t-on? C'est d'ordinaire le pire. C'est le trait sensuel ou sentimental, c'est la formule brillante et creuse, c'est le tour de virtuosité vocale.

On dira peut-être que nous parlons d'un trop vaste public, de la foule « non éduquée » — comme on dit — qui va au théâtre pour passer la soirée, choisit *Thaïs* ou *Mignon* pour leur réputation et parce que, comme au music-hall, il y a des « tableaux » avec accompagnement d'orchestre. Mais les habitués du salon de Mme Verdurin se dérangeraient-ils pour applaudir les opéras qu'on leur a laissé licence d'admirer? Viendraient-ils écouter *Les Noces* ou *Tristan* si on ne leur annonçait de temps à autres d'extraordinaires vedettes étrangères qui permettent de doubler le prix des places?

§

Les premiers maîtres de l'opéra en France étaient gênés au plus haut point par une formule à laquelle leur personnalité ne pouvait se soumettre. Lulli et Rameau paraissent s'être débattus toute leur vie avec leurs librettistes. Les textes de Quinault ou de l'abbé Pellegrin semblent avoir été traités en partie par les compositeurs comme des pensums; ces récitatifs, ces ariosos, sont souvent, il faut bien l'avouer, empreints de monotonie. Le libre génie du musicien ne se meut à l'aise que dans les préludes, divertissements et ballets.

Toute proportion gardée, ces œuvres nous rappellent les revues de casinos, où de vieilles routines exigent qu'on enchaîne les tableaux avec des paroles insipides prononcées par le compère et la commère.

D'ailleurs, on peut dire que, jusqu'à Wagner, les opéras, qu'ils fussent français, italiens ou allemands, n'ont été que des successions de soli-vocaux, de duos, de trios, de chœurs, de danses, de pièces symphoniques, tout cela plus ou moins relié par une sorte de fil conducteur de caractère purement artificiel. Ces divers fragments auraient pu aussi bien être composés en dehors des ensembles où ils ont trouvé place. La scène est

loin de leur être indispensable. Au concert, des extraits d'opéra font figure de petits chefs-d'œuvre riches et concis. Au théâtre, pour réaliser l'unité dramatique, le compositeur est obligé de « faire du remplissage ». D'où ces faiblesses, ces banalités, ces longueurs, dont bien peu d'opéras sont exempts.

§

Durant toute son existence, le drame lyrique a cherché le moyen de faire parler ses personnages en musique. Lulli, déjà, tentait de donner à sa phrase musicale le ton des déclamations de La Champmeslé : ordonnance pompeuse de l'hexamètre, avec césure bien marquée. Le récitatif n'est qu'une tentative pour ajuster le chant aux ressources de la diction; il n'a jamais abouti, en définitive, qu'à des compromis plus ou moins heureux. Debussy a su pousser cet art au suprême degré de raffinement. Mais on ne peut recommencer deux fois *Pelléas*. D'ailleurs, quelles que soient les beautés de *Pelléas*, nous n'en avouons pas moins que le genre auquel il se rattache nous paraît exécration. Les imitateurs ne pouvaient que se rompre le cou.

Combien nous préférons la franche allure de l'opéra-comique, avec ses alternances de *parlé* et de *chanté*. A l'instant judicieux, le dialogue s'interrompt (oh! sans transition, sans explication...) et l'action se trouve tout d'un coup fleurie du gracieux commentaire de la chanson. Ainsi, dans les comédies de Molière, les intermèdes de danse sont inexplicables, inexplicables. Le goût seul, ce souverain, en règle les tours. N'est-ce pas cela, l'art du théâtre?

L'antinomie est trop profonde entre les lois du geste, lorsqu'elles ne sont pas stylisées par la danse, et celles de la musique. On cherche en vain à les fondre. Les premiers opéras abordaient un genre conventionnel

avec tous les mécanismes de la convention : chants, chœurs, ballets, s'enchaînaient sans autre fin que les plaisirs conjugués de l'oreille et des yeux. Mais Wagner, dans son fol espoir — qui fut celui de tant de romantiques allemands, — d'associer intimement la musique, le verbe et l'action mimée, nous a conduits à ce genre faux entre tous du poème musical « joué » sur les planches d'un théâtre.

La musique se meut dans un univers mystérieux, invisible et infini qui n'a rien de commun avec les actes familiers, finis, bornés que perçoivent nos yeux. C'est sans doute pourquoi nous éprouvons toujours quelque gêne lorsque nous assistons à une représentation d'opéra ; nous avons l'impression que le langage sublime de l'orchestre est parodié sur la scène dans son étroite et chétive signification, que de piètres pantins s'efforcent en vain d'être à la mesure d'un monde gigantesque de poésie et de lyrisme qui les déborde de toutes parts.

Des acteurs exceptionnellement doués, un Chaliapine, grâce à un organe extraordinaire et à sa prestance, un Vanni-Marcoux, à force d'intelligence et d'habileté, peuvent faire illusion : ils semblent atteindre ces régions surhumaines où transporte la musique.

Mais n'entendons-nous pas dire partout qu'il n'y a plus de ténors capables de jouer certaines scènes d'opéra ? Ils sont écrasés... N'est-ce pas justement la preuve de la vanité d'un genre qu'il faille des êtres si loin de l'humanité moyenne pour le traduire ?

L'œuvre de Wagner nous donne à ce point l'impression de mensonge parce que là, plus qu'ailleurs, apparaît le contraste entre la sincérité musicale de l'auteur et l'artifice des moyens qui l'exprime. Jamais le geste de l'homme, même transfiguré par les jeux des plus puissantes machineries, ne pourra commenter, expliquer ce langage d'une richesse inouïe, débordant d'hé-

roïsme, de frénésie, et d'inspirations métaphysiques que nous évoque cette immensité sonore. Un spectacle de Wagner, c'est Eschyle joué sur une scène de guignol.

§

« Le propre de l'opéra, écrit La Bruyère, est de tenir les esprits, les oreilles et les yeux dans un égal enchantement. » Mais c'est le bonhomme La Fontaine qui a raison (comme toujours) lorsqu'il nous dit :

Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guère.

Le musicien délicat se trouve presque toujours gêné par une mise en scène qui le distrait de l'audition, — tandis qu'au contraire le public qui a peu de connaissances musicales préfère l'opéra au concert. Pour lui, c'est d'abord un spectacle auquel viennent se surajouter des ornements musicaux.

Les invraisemblances qui s'étalent dans les scènes d'opéra furent toujours l'objet de plaisanteries. Nul genre ne prête mieux à la parodie. Il suffit même, pour obtenir un effet comique certain, de raconter d'un ton simple ce qu'on voit sur la scène. On connaît le récit railleur que fit Tolstoï d'une représentation de *Siegfried* :

L'acteur à la corne ouvre la bouche aussi peu naturellement que le nain. Et le nain lui répond de même... On pouvait deviner que c'était un nain parce que l'acteur marchait en pliant les genoux. ...La conversation est accompagnée d'une musique où sont constamment et artificiellement combinés les « motifs » des personnes et des objets dont il est question, et cela avec les moyens les plus naïfs : les choses effrayantes sont exprimées par la basse, les folâtres par la chanterelle, etc...

Après avoir narré à sa façon la fameuse scène du dragon, Tolstoï confie qu'« empli de dégoût » il est obligé de s'enfuir :

C'est si bête, si puéril, qu'on est étonné de voir y assister de grandes personnes.

Pour nous, sans doute parce que nous ne sommes pas naturalistes, nous n'éprouvons pas précisément de dégoût; mais la machinerie du théâtre de Wagner nous a toujours paru extrêmement comique et nous l'avons vouée aux gémonies lorsque, s'imposant à notre attention, elle nous empêchait de nous abandonner aux accents de la symphonie wagnérienne. Toutes les représentations du *Ring*, en particulier, nous furent véritablement gâchées par la faute de ces glaives, de ces casques, de cette ménagerie de carton, de ces forêts montées sur tulle... On propose à l'auditeur un langage musical qui exprime les plus hauts sentiments, et on donne au spectateur des jouets de grands enfants. Rousseau avait déjà signalé ce ridicule dans les machines à prétention mythologique qui encombraient les opéras de Rameau (dont il faut dire que, mille fois à tort, il ne goûtait point la musique).

Nous n'aimons pas le vérisme. Tout art qui cherche à se modeler sur le réel est vain. Ce n'est point parce que l'opéra est un genre conventionnel que nous le critiquons. Nous pensons, au contraire, que les formes conventionnelles doivent être abordées avec franchise et qu'on ne doit pas tenter de les dissimuler au nom d'un soi-disant naturalisme qui, lui, n'aboutit qu'à la pire et à la plus hypocrite des conventions. Pas de machines compliquées, pas de trompe-l'œil : le simple rideau gris des disciples de M. Copeau servirait bien davantage les rêves que développe la musique au secret de nos cœurs.

§

Grimm écrivait déjà, au moment des célèbres batailles entre glückistes et piccinistes :

Les duos sont hors de nature, car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois pendant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre.

Et le soliste, l'a-ton assez raillé lorsque, oubliant tous les personnages en scène, il s'avance face au public pour lui lancer son « grand air » ! Et les choristes, dont l'irruption imprévue ne semble amenée que par le louable désir de rompre la monotonie de la soirée ! Tout cela répond à des règles si stupides qu'il fallut, en général, une véritable adaptation à la niaiserie de la part des librettistes. La sottise des livrets d'opéras a servi de pâture pendant plus d'un siècle aux humoristes.

Bien sûr, il y a des exceptions. On nous citera encore *Pelléas*, double chef-d'œuvre de Maeterlinck et de Debussy, un des très rares opéras, en dehors de ceux de Wagner, qui depuis un siècle sert véritablement la musique. Mais *Pelléas* date de près de trente ans. Depuis, les théâtres lyriques ont à peu près compté pour rien dans le cours de l'immense évolution musicale.

Parce que le génie de Wagner étouffe sous son poids toute une génération de musiciens, on ne pouvait se dégager des principes qu'il avait élaborés. Son principe fondamental, il l'a, croyons-nous, bien traduit : « Chaque art demande, dès qu'il est arrivé aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin. »

C'est une bien singulière méprise. La puissance n'est pas proportionnelle à l'importance des moyens qu'on emploie. Quand Mme Landowska touche son clavecin pour interpréter un menuet de Mozart, nous sommes plus profondément émus que devant telles œuvres à vastes déploiements de foule... Et Wagner lui-même ne s'est-il pas donné tort ? Son drame incontestablement le plus puissant, *Tristan*, est aussi le plus sobre.

§

Que sera devenu l'opéra dans quatre ou cinq lustres? Nous ne serions pas étonné qu'il n'eût plus alors qu'un intérêt historique. On jouera toujours les plus belles œuvres de l'ancien répertoire, mais composera-t-on encore des opéras?... Déjà, nos jeunes compositeurs lui tournent le dos, et, depuis vingt-cinq ans, l'évolution musicale s'est faite en dehors de lui. Si le cahier des charges n'obligeait nos théâtres subventionnés à produire chaque année un certain nombre de drames musicaux, il est probable que personne n'oserait plus monter de spectacles qui coûtent fort cher et n'intéressent plus le public. Nous nous trouvons dans une situation absolument paradoxale : pour maintenir une existence artificielle au théâtre chanté, malgré la double défaillance des auteurs et des spectateurs, on oblige les directeurs à dépenser en créations — qui le plus souvent, après quelques représentations, retombent au néant — les trop maigres subventions qui leur sont accordées. Ainsi, la générosité de l'Etat ne profite guère qu'au décorateur et au costumier. Les frais qu'ils engagent, ceux des répétitions et ceux, considérables, de gravure de partitions, se trouvent dépensés sans profit pour le théâtre ni pour l'auteur — et, pouvons-nous dire aussi, sans grand profit non plus pour la musique.

Nulle raison valable ne peut s'opposer à une évolution très normale de nos scènes lyriques. Pourquoi se consacrer de façon définitive aux formules qui eurent leur succès au temps de Meyerbeer — ou même de Wagner? C'est bien mal servir une tradition que de lui imposer sa contrainte la moins défendable : la forme extérieure. La tradition doit alimenter la vie intérieure de l'œuvre d'art et non point copier ses aspects. Notre sensibilité, nos goûts, sont aux antipodes de l'idée du drame en musique. Tous les arts ont plus ou moins

renouvelé leurs formules. La musique, dans son magnifique et rapide développement harmonique, ne peut plus se plier à d'illégitimes obligations.

Notre opéra-comique ne serait-il pas mieux dans son rôle en cherchant à se retremper dans ses origines, qui sont sur les tréteaux de la Foire Saint-Germain? Ne devrait-il pas s'appliquer à retrouver la formule — avec une adaptation nouvelle — de ce charmant théâtre chanté et parlé, tout florissant de grâce alerte, de familiarité, de bon sens, de bouffonnerie et de sentiment mesuré? Nous aurions peine à croire qu'en travaillant dans ce sens, un jeune musicien doué du sens de la mélodie, comme M. Francis Poulenc, par exemple, n'obtiendrait pas de belles réussites. Et M. Ravel, dont chaque entreprise nouvelle est une étonnante réussite? Les petites merveilles de fantaisie que la collaboration de Sacha Guitry et de Louis Beydts nous a permis d'entendre peuvent montrer la route à suivre.

Il faudrait aussi ressusciter et rajeunir tout un répertoire oublié, qui est bien la fleur de l'esprit français : Monsigny, Grétry, Boieldieu, Herold retrouveraient leur ancienne faveur. Le succès populaire de scènes comme le Trianon-Lyrique ou la Gaité qui, avec des moyens restreints, enchantent leurs auditoires, fait augurer favorablement du succès qu'obtiendrait notre seconde scène lyrique, avec toutes ses ressources, si elle se décidait à monter de véritables opéras-comiques.

Bonne indication aussi, ces succès obtenus près d'une élite par la *Petite Scène* lorsqu'elle présente, neufs et chatoyants comme des bijoux, des spectacles provoqués par d'anciennes musiques.

Quant à notre Académie nationale de Musique et de Danse, elle doit enfin justifier son titre. Il ne s'agit plus de calfater au hasard, par des essais plus ou moins heureux de « modernisme », un vieux bateau hors d'usage.

Une doctrine, un programme, un but, un grand effort créateur deviennent nécessaires, si l'on ne veut pas voir notre grand théâtre national sombrer dans la routine et le ridicule.

La danse ne pourrait-elle y retrouver sa place d'honneur? Notre jeune musique française porte en soi la fantaisie, le mouvement, le sens du rythme. Que des maîtres de ballet, que des danseurs *français* s'appliquent à interpréter ses œuvres! La formule introduite par les ballets russes, qui répond si bien à notre actuelle conception du spectacle, à notre sensibilité et à nos goûts, est susceptible de renouvellements et de développements illimités. Les compositeurs de valeur que nous avons l'honneur et la chance de posséder aujourd'hui ont déjà manifesté l'intérêt qu'ils prenaient à ce mode d'expression. Que serait-ce s'ils trouvaient l'appui d'une scène officielle dont l'influence n'est pas encore, malgré tout, complètement perdue?

Il ne faudrait plus surtout que l'Opéra négligeât ce qui fit sa gloire : la danse classique française. Les joyeuses évolutions sportives des « girls » mécaniques ont à présent suffisamment témoigné de leur incapacité de renouvellement. La monotonie et la vulgarité de leur cadence éclatent aux yeux de tous. Leur temps est fini. C'est la grande tradition aristocratique du pas français, tout de finesse et de grâces scrupuleusement étudiées, qui, après avoir rayonné sur l'Europe d'un éclat prestigieux, doit reprendre ses droits chez nous. Il fut trop sacrifié à de curieuses fantaisies étrangères et à des engouements passagers. La souplesse d'un style assuré par la rigueur d'une technique ardue laisse à son épanouissement une place certaine, — immense si on le veut. Il doit être encouragé, loué, magnifié. Sans doute ne serait-il pas très difficile de susciter en sa faveur un snobisme salutaire — puisque le snobisme, qui peut s'appliquer au meilleur ou au pire, est chez

nous un gage indispensable de succès. En commandant aux belles ordonnances du ballet d'inspiration classique, la musique française trouverait un renouveau d'allégresse, d'élégance et de sage inspiration.

Enfin, il faut prévoir — malgré les habitudes infligées par un passé de trois siècles d'opéra — que cette préoccupation — qui fut de tous les temps — de fondre la poésie et la musique, n'est pas bornée au récitatif, à la mélodie, ni à l'action saltatoire. Nous pouvons imaginer une forme d'art où le poème, au lieu d'être dénaturé par l'effet vocal ou écrasé sous l'orchestre, serait mis en relief, rythmé par un certain concours instrumental. Commenté par la musique, par la danse, par le geste, par un dispositif scénique mouvant et mystérieux comme eux, c'est le poème qui tracerait sa direction sensible à tous. Ainsi s'établirait cette impalpable harmonie de tous les arts, sans prédominance fatale de l'un d'eux, qui fut la recherche idéale de tant de grands artistes.

Nous pouvons assister, dans ce sens ou dans d'autres, à une transformation radicale de nos théâtres lyriques. Jusqu'ici, l'Opéra a laissé à des compagnies étrangères tout effort de recherche dramatique et musicale et la gloire de quelques incontestables réussites; pour suivre le goût public, il se met parfois à leur remorque — avec beaucoup de retard. Il s'honorerait en cherchant les créations originales destinées à remplacer la formule périmée du drame musical. Il ne peut que s'enliser et que perdre ce qui lui reste de prestige en recommençant éternellement les mêmes lamentables expériences. Un fait est bien acquis; il doit servir de leçon : tous les musiciens contemporains qui tentent d'aborder l'opéra, quelles que soient leurs esthétiques, quels que soient leurs dons, n'aboutissent qu'à des échecs dont on ne peut même plus dire qu'ils soient retentissants.

BERNARD CHAMPIGNEULLE.