



Théâtre et Musique



À France possède la gloire de la parole. Non seulement ses acteurs manient à merveille les dialogues, mais dans la vie réelle, le pathétique conventionnel compte parmi les dons innés des Français. Un camelot qui, avec l'adresse d'un jongleur, au milieu d'une foule ébahie, vante sa marchandise, est un numéro tout fait pour être intercalé dans une pièce de théâtre. Cet orateur mériterait le titre que Dante attribue à Virgile :

..... questa fonte
Che spande di parlar sì largo fiume! (1)

Mais... trop de paroles, peu de musique ! Aujourd'hui c'est le cas des théâtres en Europe. Et pourtant notre sensibilité réclame l'économie du temps, accaparé par la surabondance de paroles. Notre ouïe a soif de musique.

La tragédie grecque, le drame espagnol, le classicisme français, le théâtre de la Renaissance anglaise, ont la puissance lyrique des vers qui n'existe plus dans les pièces de nos jours. Les digressions lyriques servent d'airs et de sérénades. Leur force émouvante se manifeste dans l'appel d'Antigone, qui prie la nature d'être témoin de ses malheurs, dans des reproches que les mortels adressent aux dieux, dans les dernières paroles des mourants.

(1) « Cette source qui répand un si large fleuve du verbe ! » (*La Divine Comédie. Enfer. Chant I*).

N'est-ce pas une romance, cette suite de iambes prononcés par Electre d'Euripide et qui commencent par les vers :

“Ω νύξ μελαίνα, κρυζών ἀστρῶν τροφή”
O nux mélaína, khrusséon astron trophé!
O nuit noire, nourrice des étoiles dorées!

On dirait qu'une plainte sourde des saxophones se traduit dans la clameur désespérée de Thésée (1) qui, convaincu enfin de l'innocence de son fils — contre lequel il a réclamé le châtiment des dieux — apprend la mort de celui-ci :

*Inexorables dieux qui m'avez trop servi,
 A quels mortels regrets ma vie est réservée!*

Dans l'autobiographie macabre de Ségismond, isolé des humains et enchaîné comme une bête féroce, dans le drame *La vie est un songe* de Calderon, on entend cette chanson du prisonnier :

*Este rústico desierto,
 Donde miserable vivo,
 Siendo un esqueleto vivo,
 Siendo un animado muerto!*

*Ce désert sauvage,
 Où, misérable, je vis,
 Squelette vivant,
 Mort animé!*

Les Grecs ne se contentaient pas de la musique des paroles. En plus la grande valeur des vers, la tragédie grecque, possédait sa musique proprement dite. La composition si complexe des strophes et des antistrophes dont les schémas ont été tracés par le professeur Masqueray, s'accorde avec des musiques, des récitatifs, des mouvements et des gestes. On dit qu'Euripide travaillait avec des musiciens raffinés. Les Grecs n'avaient pas peur de ce qu'on appelle « le macabre » : comme on sait, dans « le catharsis », ce point culminant de leur tragédie, la catastrophe parvenait à la délivrance, à la joie, le malheur devenait musique. D'ailleurs, que de trésors recèle toujours la mythologie, que de combinaisons inattendues pourrait-on créer de ces destins si humains ! Ce n'est pas à tort que de nos jours Stravinsky a composé son *Apollon-Musagète*, Darius Milhaud son *Œdipe-Roi*, sans parler des poètes : Jean Cocteau a fait et monté son *Orphée* et son *Antigone*.

Ne vous étonnez pas en découvrant dans *la Bible* une symphonie dramatique qui est à la fois un chant nuptial et un ballet. C'est le célèbre *Cantique des Cantiques*. Accompagnés de signes spéciaux qui accusaient les intona-

(1) Jean RACINE : *Phèdre*.

tions, les accents, les pauses, ces versets étaient chantés ou récités par des voix orientales qui savent vibrer en trémolo. La nostalgie aiguë des Orientaux qui nous bouleverse encore dans les chants arabes et andalous, dans les *zournas* nasillards des Musulmans, éclate en plaintes dans les dialogues entre Salomon et la Sulamith. Le *Cantique des Cantiques* possède aussi son chœur qui s'adresse tantôt au roi amoureux, tantôt à sa bien-aimée. Construit d'après le principe de parallélismes, ce chant passionné se rapproche des dithyrambes grecs. Les chœurs y dansent en ronde; probablement, la fiancée de Salomon exécutait aussi sa danse nuptiale. Les chants nuptiaux des Juifs du moyen âge sont composés à l'instar du *Cantique*. Dans les poèmes judéo-français du moyen âge célébrant le mariage, des versets hébraïques de Salomon sont intercalés dans les textes vieux-français. Nous y voyons les mêmes personnages : le fiancé et la fiancée. Le chœur qui adresse à cette dernière des propos dignes de l'esprit gaulois et de la sensualité orientale, glorifie en allusions narquoises la puissance phallique qui doit triompher de la virginité. Cette cérémonie fait songer au charmant *Épithalame d'Hélène* de Théocrite, qui souhaite le bonheur aux nouveaux mariés :

*Que Latone, Latone, nourrice des jeunes, vous donne de glorieux descendants,
Cypris, la divine Cypris, la flamme réciproque,
Zeus, Zeus Chronide, des richesses innombrables,
Puissent-elles passer des grands aux grands!
Dormez dans la nuit, en respirant l'amour sur la poitrine l'un de l'autre,
Mais n'oubliez pas de vous réveiller le matin!*

Comme on sait, le chant nuptial présente une des formes primitives du théâtre musical. Aussi dans les poèmes judéo-français le mot *šofar* — trompette biblique — est-il mentionné plusieurs fois. Comme dans le *Cantique*, la fiancée y est assimilée au palmier : « C'est ta magnificence, tu es semblable à un palmier ! » Pour désigner le paradis, Salomon qui a créé son chant à l'époque où les mondes sémitique et hellénique se rapprochaient l'un de l'autre, emploie le mot : Pardès, dérivé du mot grec : Παρδεισός (Paradeïssós). C'est le palmier qui symbolise le paradis.

J'omets les formes nombreuses du théâtre primitif qui, comme on sait, se ressemblent tant, dans tous les pays, et dont les vestiges existent toujours.

Dans les drames européens des temps plus modernes, la musique et la danse servaient d'intermèdes. Le public avait besoin de cette détente, de même que, dans l'abondance de péripéties tragiques, il réclamait natu-

rellement des scènes ironiques et burlesques, intercalées par exemple dans les drames de Shakespeare et de Calderon.

De nos jours, en France, la musique ne joue qu'un rôle insignifiant dans les pièces de théâtre. Néanmoins, parfois même les vieux théâtres, comprennent la nécessité d'animer certains passages par la musique. Même à l'Odéon, quelques instants, un vaudeville est accompagné de musique. Au Studio des Champs-Élysées, M. Gaston Baty — ce distingué metteur en scène — eut l'heureuse idée de faire jouer le phonographe dans la pièce *La machine à calculer* ; l'émouvante scène où la vie d'outre-tombe est représentée, sous un aspect intime et ironique, se déroule aux sons de *Because I love you*, exécuté au ralenti, de sorte que ce fox-trot semble une valse mélancolique. Nous touchons au conventionnel. Les idées et les images graves sont souvent interprétées d'une manière ironiquement simplifiée. Ainsi, l'*Orphée* de Cocteau porte le chandail et le pantalon en flanelle grise ; l'ange Heurtebise (d'ailleurs ce n'est qu'un vitrier), a maille à partir avec un bon commissaire de police français, etc.

Il va de soi que ces procédés ont leurs anciennes traditions. L'idée de l'opérette me paraît moins vulgaire qu'on ne le croit. Des héros célèbres y sont volontairement ridiculisés et, pour ainsi dire, anachronisés. Ce truc est banal. Mais dialogues non chantés, musiques, airs et danses, alternent savoureusement. Nous aimons cette attente de la musique qui ne manque pas d'éclater après un entretien burlesque. Ainsi, dans la vieille opérette *Le baron tzigane*, un représentant de l'autorité publique demande, menaçant, au baron et à sa bien-aimée : « Mais qui vous a mariés ? — Qui nous a mariés ? » réplique le baron en chantant, dis-le ! — Non, toi, dis-le, toi ! » chante la jeune beauté, et le baron exécute sa digression lyrique, son cantique nuptial dans le genre d'idylle.

Pour animer une mise en scène, la musique détient un pouvoir miraculeux. J'ai vu jouer *le Carrosse du Saint-Sacrement* (1 acte de Prosper Mérimée) au Théâtre du Vieux-Colombier. Je me souviens encore des protagonistes distingués : M. Jacques Copeau, dans le rôle du vice-roi de Pérou, et M^{lle} Valentine Tessier, dans le rôle de Périchole. Cette année, la même pièce fut exécutée à Paris par le Théâtre Vakhtangov de Moscou. J'omets le fait que le personnage du vice-roi malade fut interprété par M. Simonov d'une façon moins réaliste que par M. Copeau ; il avait l'air d'un vieux monstre fantasque. Mais il y a autre chose : au moment où, avec sa jumelle, il suit de loin la course effrénée de Périchole dans son carrosse, la musique de M. Sisov, dans le genre de fandango espagnol, joue

derrière la scène ; ce procédé bien simple suffit à douer ce passage d'une force particulière. On dirait que le vieil infirme, incapable de marcher, triomphe de l'espace qui le sépare de sa maîtresse, non seulement grâce à la jumelle, mais encore grâce à la musique. Dans ces instants, le public, lui aussi, a envie de danser.

Mais ce ne sont que des instants. *Plus le théâtre est conventionnel, plus il est riche en musique. Notez que je ne parle pas ici de l'opéra.* Mais quels charmes trouverions-nous dans les théâtres orientaux ! Sait-on assez que les Chinois savent exécuter leurs pièces, avec des procédés d'expression la plus raffinée et la plus *conventionnelle* ? Un acteur chinois n'a pas besoin d'un cheval pour représenter un cavalier : des mouvements conventionnels lui suffisent : ce dont il a soif, c'est de la musique. Il parle *sur le fond* des bruits de l'orchestre. Des bambous accentuent les rythmes comme les aiguilles précisent les secondes ; des gongs résonnent, sourds ; des batteries éclatent, furieuses ; des trompettes hurlent, aiguës. Au milieu de cette espèce de jazz les acteurs chinois se sentent à leur aise. Quant à certaines régions des Indes, le peuple y suit, durant des nuits, de longues épopées héroïques, symphonies dramatiques qui ne manquent pas d'orchestres indigènes.

Les dernières années de l'activité théâtrale en U. R. S. S. sont marquées par l'ascendant de la musique. En 1926, Paris a vu quelques spectacles du Théâtre Hébraïque « Habima » de Moscou ; en 1928, ceux du Théâtre académique Juif de la même ville. Quoique de tendances différentes, l'art de ces deux compagnies est essentiellement nourrie de rythme. Les acteurs passent imperceptiblement de la parole au récitatif et au chant ; du geste, à la danse. « Habima » a représenté en hébreu *le Dybbouk* (1), légende dramatique, conte juif qui rappelle, par moments, celui de Tristan et d'Iseult, et que M. Gaston Baty a monté (en français) au Studio des Champs-Élysées, en 1928. Les intonations, les accents, les *crescendo*, forment un ensemble des plus expressifs ; le chant éclate en lamentations orientales. Au pas de danse, des mendiants hideux — chœur tragique — portent une table, dans la scène des noces ; de la façon la plus naturelle, leur marche devient danse. Une ronde éperdue commence. Une vieille mendicante réclame aussi le droit de danser : « Voici quarante ans, crie-t-elle, que je n'ai pas dansé ! » Dans leur quadrille de sorcières, elles entraînent la jeune Léa, la fiancée, mue comme une somnambule avec laquelle elles jouent, comme avec un mannequin.

(1) *Dybbouk*, par ANSKY, version française. (Éd. Rieder, Paris, 1927).

Des versets du Cantique Salomonien glorifiant la fiancée se répètent là où l'amour combat en vain la mort.

Malgré que la création musicale de M. Engels ne soit pas très originale, tous les gestes, les mouvements, les récitatifs, sont tellement pénétrés de musique, pour ainsi dire sous-entendue, que, dans ce drame, on pardonne une certaine indigence à la musique proprement dite.

On sent le besoin des acteurs de se bercer à ces lamentations vomies par l'être humain qui souffre. Le désir, propre à l'homme, de rythmer sa douleur et sa joie, se manifeste particulièrement dans les acteurs de races orientales.

Si la « Habima » accuse le goût de la tragédie, le Théâtre Académique Juif, sous la direction de M. Alexis Granovsky, tourne le catastrophique au plaisant.

A son genre tragi-burlesque répond aussi une certaine élégance acrobatique. Il possède des éléments d'opérette. De même qu'à la « Habima », les acteurs ont à peine prononcé quelques phrases, accompagnées de gestes expressifs, que l'orchestre attaque une espèce de danse ou de sérénade. Les protagonistes savent chanter, quelques-uns font de l'acrobatie; l'ironie et le sarcasme animent leur excentrisme expressif.

Dans la mise en scène de *la Sorcière*, conte populaire juif, vous pourriez voir ce que le sens du théâtre est capable de faire d'un sujet insignifiant, au point de vue littéraire. *La Sorcière* n'est que l'histoire banale d'une jeune fille, persécutée par sa marâtre. Et pourtant vous sentez l'essence même de l'art théâtral se présenter, dans de nombreux passages de ce spectacle. C'est ainsi qu'un sujet banal devient méconnaissable, manié par un poète.

Ce fiancé d'opérette, cette sorcière aux mains décharnées, à la voix rauque, aux tresses idiotes, aux jambes d'acrobate, cette marâtre hypocrite et sarcastique, sont créés par une imagination à laquelle l'hilarité et l'amertume sont également familières. Mais voici qu'au rythme de la musique de M. Akhron, entre dans la scène un commissaire monstrueux, apparenté aux gendarmes espagnols du ballet de *La Argentina*. Il est accompagné d'un petit tambour-major qui, de ses baguettes marque la mesure. Ils arrêtent sans aucune raison, un vieux Juif, père de la fiancée, respecté dans sa bourgade, et l'amènent on ne sait pas où. Tout le monde est consterné. Des lamentations ne manquent pas de s'élever de tous côtés. Les corps se balancent, tristes, aux sons de la musique, lorsqu'un de leurs compatriotes qui prétend savoir tout, déclare avoir trouvé l'issue. Comme dans une opérette, il propose des choses absurdes,

au point de vue géographique. « Il faut, dit-il, envoyer une demande à la petite bourgade de Berlin (!) dans le département (!) d'Allemagne, à l'avocat Grousensberg (1). Cette phrase contient des allusions à toute une période inquisitoriale de l'histoire juive : au tsarisme. La musique éclate, la foule s'agite et s'immobilise, enfin douloureusement stupéfaite, tandis qu'un des personnages, au fond de la scène, achève cet acte par des acrobaties qui symbolisent l'anomalie de toutes ces existences tragi-grotesques.

Quant au Théâtre Meyerhold, rien que l'énumération de ses mises en scènes suffirait à démontrer quel rôle important y est attribué à la musique. En 1921, *le Cocu magnifique* de Crommelynck y est interprété, comme une pièce tragi-burlesque, aux éléments du cirque où toute une queue de prétendants à la couche de M^{me} Brunot danse sur des tréteaux, en attendant leur tour, aux sons du fox-trot *Japanese Sandman*. L'apparition de Brunot, qui feint d'être un des admirateurs de sa femme, est accompagnée de l'introduction, en forme de sérénade, tirée du même fox-trot. En 1923, plusieurs passages de *la Forêt*, de Ostrovsky, célèbre comédie sentimentale du XIX^e siècle, sont accentués par la musique populaire russe d'accordéon. En 1924, *le Trust D. E.*, espèce de mélodrame revue, se déroule aux rythmes d'un jazz qui accompagne dialogues, chants et danses. Ces dernières servent parfois de solution de péripéties. En 1925, *Bubus, maître d'école*, comédie d'Alexis Faïko, abonde en musique de Lizst et de Chopin, exécutée par un pianiste et de quelques morceaux de jazz. Dans la même année, *le Mandat*, comédie satirique des mœurs actuelles en U. R. S. S., compte de nombreux airs d'accordéon et de piano. En 1926, dans une scène du célèbre *Revisor* de Gogol, joue un petit orchestre de noces juives. En 1928, dans le célèbre *Malheur à l'esprit*, (2) comédie en vers de Griboïédov, dans le genre d'*Alceste*, un pianiste exécute de nombreuses pièces de Bach, de Gluck et de Beethoven.

Ainsi, Meyerhold réunit les éléments du théâtre proprement dit, du music-hall, du cirque, de musiques classique et populaire.

Telles ou telles formes de music-halls existaient de tout temps. La comédie grecque n'en manquait pas non plus.

Le théâtre d'avant-garde se rapproche d'une sorte de music-hall conventionnel. Acrobatie, danse, musique, enrichissent le théâtre moderne russe qui n'abandonne d'ailleurs pas ses traditions du XIX^e siècle et

(1) Avocat russe de Pétersbourg, célèbre dans les dernières années du tsarisme.

(2) Dédié par le metteur en scène au pianiste Léon Oberine.

adopte celles des Orientaux. Parfois, il est surchargé d'inventions, et cet embarras de richesses, surtout en matière de paroles, contribue à développer ce genre cru dont souffrent les arts russes. La mise en scène de théâtres français, moins prétentieuse et moins ingénieuse, possède pourtant le célèbre sens de la mesure.

C'est le music-hall parisien qui est surchargé de « luxes » et de « beautés ». Commercialisé de fond en comble, il crée un certain art conventionnel. Si les poètes, les musiciens et les acteurs d'avant-garde parisienne sont réduits à monter très rarement de petites œuvres, dans de petits théâtres, les music-halls qui se désintéressent en principe de renouveau sérieux, fonctionnent toujours pour flatter les goûts des boulevards. Heureusement, on y trouve parfois des numéros remarquables.

Je cède la parole à M. Paul Colin, dont les affiches sont si connues à Paris. Dans *Paris-Midi* du 15 juin 1928, il déclare carrément :

« Il faut bien le dire, l'or et la plume n'étonnent plus. Malgré leur magnificence, ces deux matières ne feront jamais oublier les niaiseries qui s'évalent au milieu d'elles.

« Mais au fait, les « producers » de revues dites « à grand spectacle » sont-ils bien au courant de la marche incroyablement ascendante de l'esprit humain? Se tiennent-ils au courant des manifestations de l'intelligence de la génération de l'« œil », comme l'appelle Joseph Delteil? Ont-ils le temps — ils font trois et quatre revues par an depuis dix ans — de puiser aux sources de l'imagination qu'est la vie même? Fréquentent-ils les expositions si vivantes de toutes les formes de l'art et n'est-ce pas là qu'ils trouveraient leurs meilleurs collaborateurs? Connaissent-ils les peintres? Hélas ! les music-halls sont des citadelles bien défendues que le feu des projecteurs ne suffit pas à éclairer.

« La lumière viendra de la coordination de la musique, des décors, des costumes et des gestes.

« Quand le cinéma est si riche en trouvailles, le music-hall restera-t-il une exhibition de grands magasins « style métro » et le bonbon fondant répandra-t-il sa fadeur dans les salles que fréquentent tous les plus grands « businessmen » du monde?

« Messieurs les directeurs de music-hall, le 50.000 watts de lumière que vous fournit la science de l'homme sont-ils vraiment en rapport avec les petits effets de vos productions? »

Et pourtant, l'union des traditions de théâtres populaires, de musiques, de danses, des inventions techniques, contribue à créer le théâtre moderne. On peut s'imaginer un théâtre-music-hall idéal, qui monterait de vraies tragédies actuelles, où le grave alternerait avec l'excentrique, où le geste et la danse nous délivreraient du poids des paroles et serviraient de solutions pour ainsi dire mathématiques. Il faudra mettre en ordre cette abondance de moyens que nous admirons dans les meilleurs théâtres d'avant-

garde, destinés non pas aux snobs, mais aux foules. Pourrait-on marier le sens de composition et d'élégance françaises à la sensibilité musicale des Orientaux, à l'imagination des Russes, à l'ingéniosité technique des Américains? Notre époque, peut-elle créer une tragédie? Ces questions dépendent des phénomènes physiologiques, sociaux et politiques des races.

Si cette vision du théâtre qui se dresse devant moi est chimérique, ce but est toujours digne d'être poursuivi.

Valentin PARNAC.

