



Musique et action scéniques

L'histoire de l'opéra, de sa naissance au XVII^e siècle et jusqu'à nos jours, pourrait être réduite, me semble-t-il, à une série de "réformes" dont chacune se présente comme une réaction de l'élément dramatique contre la musique au nom de la "vérité" — au nom de la vérité psychologique, de la sincérité et de la liberté d'expression.

Chaque siècle, depuis Monteverdi, connut ses réformateurs et ses révolutionnaires du drame lyrique, qui s'efforçaient de briser les conventions établies et de réaliser sous une forme ou sous une autre, une sorte de synthèse dramatico-musicale dont la musique, en théorie, devait constamment faire les frais. Car la musique apparaissait aux créateurs avides de liberté, d'expression et de vérité comme un élément dramatique très précieux, indispensable, mais sur le développement duquel il était nécessaire de veiller soigneusement, afin de le soumettre à l'action scénique ; la pensée sonore manifestant une tendance dangereuse pour l'équilibre du drame à reprendre son autonomie et à se cristalliser en formes fixes *sui generis*, qui limitent le libre mouvement de l'action et soumettent celle-ci à un ensemble de conventions.

Entreprises chaque fois au nom de la liberté d'expression et de la vérité psychologique, les tentatives de réforme de l'opéra nous valurent de Glück à Moussorgski et à Debussy, en passant par Wagner, quelques productions admirables, authentiques chefs-d'œuvres.

Mais la multiplicité de ces tentatives de réforme, le fait même que chacune d'elles paraît s'inspirer en somme des mêmes idéaux de vérité et de sincérité et souvent s'accompagne de déclarations et de manifestes identiques pour le fond, ce fait même prouve que le but posé par les réformateurs successifs n'était pas atteint, et que les œuvres qu'ils avaient produites, pour si belles qu'elles fussent, ne réalisaient nullement l'idéal qu'ils s'imaginaient sincèrement poursuivre et croyaient avoir enfin définitivement saisi.

S'efforçant d'assouplir les formes musicales, s'attachant à se débarrasser des conventions imposées par ces formes et par le caractère spécifique du dynamisme musical essentiellement différent du dynamisme scénique, les grands créateurs du drame lyrique (prenant ce terme dans sa signification la plus large) ne renversaient certaines conventions que pour en établir d'autres. La nouveauté de celles-ci les faisait moins apparentes pour un temps, jusqu'au jour où mis en pratique et servilement appliqués par les épigones et les imitateurs, les nouveaux procédés faisaient une fois de plus apparaître à nos yeux leur "truquage", leurs ficelles, provoquant ainsi une nouvelle réaction au nom du sentiment, de l'expression directe, de la vérité humaine, constamment poursuivie, toujours insaisissable.

Mais d'autre part, nous constatons un fait étrange : lorsque après un certain intervalle de temps un des grands drames musicaux du passé nous est de nouveau présenté, dans les conditions requises (*Boris Godounow, Pelléas, Tristan, Orphée*, de Monteverdi, etc...), lorsque nous retrouvons devant lui une certaine fraîcheur d'émotion et parvenons à nous refaire une sorte de virginité sentimentale à son égard, nous percevons parfaitement ce que l'œuvre comporte de conventionnel, d'artificiel, de faux même (au point de vue de la vérité psychologique et dramatique) ; et cependant, cette claire vision non seulement ne parvient pas à gêner notre joie esthétique, mais en constitue, au contraire, l'élément essentiel : si lors de son apparition l'œuvre sembla profondément

"humaine" et se présenta précisément comme telle (et en ce moment je songe particulièrement à *Boris*, à *Pelléas*), plus tard, c'est par ses éléments formels, c'est par son *style* qu'elle nous ravit ; et alors nous constatons que sa signification consiste dans une certaine perfection formelle, autrement dit, dans la façon spéciale dont la matière dramatique, sentimentale, fut traitée par le compositeur.

Une œuvre telle que *Boris*, ou *Tristan* ou *Pelléas*, nous bouleversait naguère par la part de vérité humaine qu'elle nous semblait contenir, par sa matière psychologique pour ainsi dire ; et ce n'est que bien plus tard seulement que nous percevons combien la "vérité" y est stylisée et, en somme, — profondément déformée.

Le sacrifice de tout ce qui est "humain, trop humain", c'est-à-dire de l'action et du sentiment, à la plus grande gloire de la musique constitue la condition essentielle de tout drame musical, dont l'évolution apparaît ainsi étrangement paradoxale au cours de l'histoire, car à chaque effort produit par les créateurs pour rétablir les droits de l'action scénique et de la vérité psychologique, correspond une victoire nouvelle de l'élément musical, qui, sous une forme ou sous une autre, parvient à ressaisir le pouvoir et à asseoir une fois de plus sa domination.

Ces constatations, je le sais bien, n'ont rien de très original ; elles furent faites déjà maintes fois, et le problème des "conventions" a été encore dernièrement soulevé lors de l'enquête ouverte par une publication musicale sur la crise de l'opéra, crise indéniable et dont presque chaque œuvre nouvelle nous apporte la confirmation.

Mais ce problème m'apparut particulièrement actuel lorsque j'eus l'occasion d'entendre coup sur coup *Shemo* de Bachelet, à l'Opéra-Comique ; *Salomé* de Strauss à l'Opéra et des fragments de *l'Illustre Magicien*, d'un jeune, Daniel Lazarus, au Caméléon.

Il n'est pas question de comparer ici la valeur musicale de ces

œuvres si diverses. Et spécialement en ce qui concerne *Shemo*, je ne veux nullement m'arrêter à l'examen de ses défauts et des qualités qu'il peut avoir. Ce qui nous intéresse en ce moment, ce sont les différentes formules qu'essayent de réaliser les auteurs, la façon dont chacun d'eux tente de réduire l'antinomie qui est à la base de tout drame musical.

Shemo est entièrement dans la tradition veriste ; on retrouve dans la musique de Bachelet, des traces apparentes d'une filiation wagnérienne, — d'une part, debussyste, — d'autre part ; mais la conception du drame musical est essentiellement veriste : une action brutale, spasmodique, qui se développe par à-coups, à travers une série de catastrophes rapides, des sentiments simples et violents, des personnages aux caractères nettement tranchés, des situations scéniques à effet, etc... On connaît bien la formule. Celle-ci étant admise, il faut convenir — en faisant abstraction de la qualité même de la musique — que *Shemo* la réalise à un degré qui jusqu'ici n'avait été que fort rarement atteint, car il n'est fait ici que le minimum possible de concessions à la pensée musicale, laquelle se trouve privée de toute autonomie et entièrement conditionnée ainsi par l'action dramatique et par les émotions des personnages ; les gestes et les sentiments forment une sorte de trame continue que le développement musical ne peut que suivre servilement sans jamais parvenir à l'interrompre et à s'y insérer.

On me fera remarquer, peut-être, que l'action scénique et les sentiments exprimés ici sont déjà par eux-mêmes extrêmement conventionnels et factices ; je l'accorde, mais cette réalité falsifiée représente cependant par rapport à la musique — transposition et sublimation dernière, — une certaine vérité que le compositeur s'efforce d'exprimer aussi directement que possible, au plus grand détriment de la logique spécifique du discours musical.

Il peut sembler que j'accorde une trop grande importance à cet opéra dont la valeur esthétique est en somme minime ; mais je crois que c'est précisément dans des œuvres de ce genre que se

laisse plus aisément saisir la formule qui les conditionne, formule qui, dans un ouvrage d'une qualité supérieure, échappe à notre attention séduite et subjuguée par le génie de l'artiste. Dans *Shemo*, l'antinomie indiquée plus haut, qui n'est pas résolue, mais tranchée par le compositeur au profit de l'action scénique, — cette antinomie apparaît dans toute sa netteté, sans équivoque possible ; et nous constatons alors que la contradiction essentielle entre la représentation scénique de certains événements extérieurs et intérieurs et leur expression musicale, réside avant tout dans ce fait que le drame et la musique traite chacun différemment le *temps* : tandis que pour le drame il s'agit de réduire le temps, de le vaincre pour ainsi dire par la multiplicité et la rapidité des événements (catastrophes, crises intérieures, etc.), qui le remplissent, dans la musique, au contraire, c'est la durée même, l'écoulement du temps (il faudrait distinguer entre le temps et la durée au sens bergsonien, mais cela nous entraînerait trop loin) qui devient l'objet de notre perception.

L'action scénique cherche à fixer notre attention sur les choses qui se produisent dans le temps, lequel n'est plus alors qu'une sorte de cadre indifférent, et ne possède qu'une signification quantitative en marquant les limites extrêmes de l'action ; c'est la qualité spécifique du temps que nous révèle au contraire la musique en l'organisant grâce aux formes qui sont propres à la pensée sonore.

En se plaçant à ce point de vue, le parallélisme du drame et de la musique apparaît comme une union véritablement monstrueuse. Aussi ne fut-il jamais réalisé, quoi qu'on en pense. Je dirai même plus : quelles qu'aient été leurs conceptions et leurs théories à ce sujet, les grands compositeurs d'opéra, obéissant à leur instinct musical, ont toujours recherché les moyens d'éviter ce parallélisme.

Le procédé le plus usuellement employé fut d'interrompre l'action, d'arrêter le cours des événements pour permettre à la musique d'accomplir sa fonction qui est de nous faire vivre une certaine durée qualitative : c'est l' " air " ; ce fut, plus tard, le récit

wagnérien, qui est un véritable morceau de musique. Un autre procédé pour disjoindre l'action de la musique — but caché et inavoué de tous les maîtres de l'opéra, — consiste à ralentir l'action à l'extrême en la réduisant à deux, trois événements, pivots du drame, entre lesquels il y a stagnation complète : c'est ainsi en somme que sont construits *Tristan* et aussi *Pelléas*. L'idéal alors serait que les événements, les catastrophes, se produisent entre les différents tableaux, ceux-ci ne fixant que les pauses du drame, des états et non des actes.

Daniel Lazarus, lui, part d'un autre principe : renonçant au parallélisme, il tente d'établir l'action et la musique sur deux plans différents ; la musique ne suit pas le drame, ne le commente pas, mais se développe indépendamment, n'obéissant qu'à ses propres conventions formelles : le dernier tableau de *l'Illustre Magicien*, traité symphoniquement, est particulièrement caractéristique à cet égard.

Mais alors, comment donc l'unité du drame musical se maintient-elle ? Dans un autre domaine, dans le ballet, ce principe est admirablement réalisé avec la chorégraphie de Nijinska pour les *Noces* de Stravinsky, où les danses se développent en contrepoint pour ainsi dire avec la musique, le chorégraphe ayant complètement repensé et recréé en gestes et en attitudes l'œuvre musicale du compositeur. Cette transposition étant accomplie entièrement, le plan plastique conserve son absolue indépendance.

A priori il semblerait que c'est la meilleure solution possible de l'antinomie qui est à la racine de tout opéra, à moins qu'on ne revienne franchement et sans aucunement se soucier de la " vérité " aux formes de l'opéra traditionnel avec ses airs, ses ensembles, etc... Mais il serait bien outrecuidant de la part d'un théoricien, d'un critique, de préconiser telle ou telle solution, car un créateur peut surgir qui bouleversera toutes nos prévisions.

B. de SCHLOEZER.