

# Un art du livret musical



T'IL y ait beaucoup de préjugés en circulation sur la question souvent posée et jamais résolue du livret musical, c'est là une vérité que bien peu contesteront. Il est même remarquable que tant de musiciens, par ailleurs personnels, précis et subtils touchant les doctrines de leur art, se contentent de formules banales dès qu'il leur faut s'exprimer sur les qualités d'un texte à mettre en musique. Le sujet seul leur importe. Et, pourvu que la langue ne soit point trop hérissée de consonnes, il arrive même aux meilleurs de se contenter de vers et de proses de qualité inférieure, — inférieure notamment à celle de leur musique.

Dans d'autres cas, le compositeur se met en règle avec sa conscience artistique en faisant choix d'une œuvre littéraire consacrée. D'aucuns, pour la plus exacte réalisation de leur talent, se font leurs propres librettistes, mais, le plus souvent, ceux-là ne disposent pas de moyens littéraires suffisants, et il leur faut avoir recours à un obligeant camarade ou à un professionnel rétribué pour « redresser le monstre ». Certains tiennent au vers classique, farouchement, par tradition, ce qui ne les empêche pas d'être, musicalement, des révolutionnaires déterminés. D'autres sont pour la « prose rythmée », sans réfléchir que cette désignation ne désigne rien, puisque toute prose, pour être bonne, doit être rythmée..... Bref, c'est la confusion, — la confusion des préjugés.

On nous taxera peut-être d'excessivité, mais quiconque réfléchit reconnaîtra que nous n'exagérons rien : il y a déséquilibre entre l'art merveilleusement évolué du musicien et l'art occasionnel, hasardeux, contradictoire, empirique, du librettiste.

Ceci ne revient pas à dire que le livret ait une importance égale, dans une œuvre dramatique-lyrique, à celle de la musique. Mais encore faut-il, à notre sens, que celle-ci ait le pas sur un compagnon point trop indigne..... ou, à tout le moins, point trop étranger.

Tels poètes et tels prosateurs qui écrivent des pièces destinées à être mises en musique réussissent parfois des ouvrages intéressants par le sujet et sa présentation générale, mais combien donnent la sensation d'un genre se suffisant à lui-même et dont ceux qui s'y adonnent connaissent les fonctions et les ressources ? Un très petit nombre. Conclusion : il n'y a pas, à proprement parler, d'art du livret musical.

Nous irons plus loin : les effroyables textes des anciens opéras étaient moins étrangers à la conception d'un art spécial du *libretto* que tels drames modernes. Il était entendu, dans ce temps-là, que la parole n'était qu'un

bâti grossier sur lequel le compositeur disposait ses mélodies. Plus tard, Wagner nous parla d'union intime du poème et de la musique, de cette union qu'il avait réalisée, lui, *au point de vue de sa seule esthétique*. Or, les contingences du poème wagnérien et de la musique wagnérienne sont difficilement assimilables aux relations de la musique française moderne, par exemple, et des littératures panachées auxquelles elle s'accouple.

Très souvent, le plus souvent même, le librettiste est absolument profane. Evidemment, qu'il écrive en vers ou en prose, il n'ignore pas qu'il faut éviter la prédominance des syllabes muettes, que certaines voyelles et certaines diphthongues lui vaudront des réclamations du collaborateur, que telle gutturale et telle labiale sont dangereuses. Mais, ces données pratiques à peu près respectées, notre homme écrit à l'aventure. Il sait bien qu'il lui faudra, s'il tient à son texte, se chamailler avec le compositeur.

Or, s'il existait un art du livret musical, le premier principe de cet art consisterait en une souplesse d'écriture *acquise en vue de la langue chantée*.

Un beau drame parlé n'est pas nécessairement un bon livret musical. Ce qui peut être commun à l'un et à l'autre, c'est la ligne générale de l'action, c'est la « situation », c'est l'essence des caractères, c'est l'ambiance poétique ou pittoresque. Et encore convient-il de faire de nombreuses restrictions sur tout cela.

En ce qui concerne la langue, point n'est besoin d'être grand clerc ès-musicologie pour comprendre que, à identité de sujets, son rôle est fort différent dans le drame musical et dans le drame parlé. Le texte destiné à être chanté veut des concisions, des synthèses, précisément où le texte parlé induit aux développements, aux analyses. C'est qu'ici le verbe et le geste sont seuls et maîtres, alors que là le verbe et le geste ne sont que les principes de l'orientation mélodique, harmonique et symphonique.

*La langue chantée* : voilà ce que nous avons à créer.

A l'origine, poésie et musique se confondaient. Mais aujourd'hui, leurs moyens s'ignorent ; il leur faut faire un effort considérable pour s'adapter l'une à l'autre. Pratiquement, il y a toute une technique à instaurer ; à cette technique, telles pages de telles œuvres modernes apporteront de précieuses contributions, mais le principal reste à dégager.

• •

Avant de pousser plus loin cet essai, jetons un coup d'œil sur le genre hybride de l'adaptation musicale considérée en tant que paraphrase symphonique d'un texte parlé.

Cette forme-là a donné lieu à bien des controverses. Pour les uns, c'est un sacrilège que de vouloir agrémenter une récitation poétique d'accents musicaux.

« La poésie, disent ceux-là, procède de lois qui lui sont propres. Elle a ses rythmes, ses mélodies, ses harmonies bien à elle et il est d'autant moins utile, il est d'autant plus dangereux de doubler les mots d'un poème d'une adaptation musicale que les lois de la musique sont en contradiction avec celles de l'expression poétique parlée. »

Mais cette forme d'art, qui a d'irréductibles adversaires, a aussi des partisans convaincus. Si ceux-là, — les adversaires, — nient la possibilité d'unir harmonieusement l'euphonie des mots à l'euphonie musicale, s'ils refusent à la musique le droit de faire résonner ses accords pendant que le verbe du poète résonne à nos oreilles, ceux-ci, — les partisans, — citent un chef-d'œuvre qui doit à la parole et à la musique employées simultanément *L'Arlésienne*, il ne s'agit pas de vers, mais de prose.

Et les mêmes disent enfin à l'appui de leur thèse que la musique adaptée

à la poésie joue le rôle du décor relativement au drame, que ses suggestions auditives magnifient un texte au moins aussi effectivement que le pourraient faire les suggestions visuelles émanées d'une toile de fond et de portants de coulisses. De ces arguments, d'autres dérivent encore pour la justification de la musique adaptée à la poésie récitée.

A ces raisons, les adversaires de l'adaptation musicale répliquent par l'exaltation de la lecture silencieuse et solitaire des poètes, avec lesquels on communique aussi complètement dans une mansarde sordide que dans un somptueux palais. Si on admet qu'un récitant les dise, à quoi bon un décor de couleurs, ou un décor de sonorités, quand il suffit d'écouter une belle voix nue dans le silence ! N'est-ce pas méconnaître la toute puissance du verbe que la supposer susceptible d'être augmentée par quelques accords de piano ?

Il y a donc des motifs logiques pour et contre l'adaptation de la musique aux poèmes parlés par un récitant. Il y a aussi des raisons « sensationnelles », et, pour notre part, nous avouons éprouver un plaisir intense à telle récitation poétique dépourvue de toute adaptation musicale et goûter une satisfaction artistique très complète à l'audition de telle autre poésie soulignée — ou enveloppée — d'un commentaire musical. Alors ?.... Alors, ces deux plaisirs contradictoires imposent une réflexion très simple : c'est qu'il y a des poèmes susceptibles d'adaptations musicales et d'autres qui ne le sont pas. Partisans et adversaires de l'adaptation restent sur leurs positions respectives : ils ont raison tous deux.

La poésie a l'univers pour domaine ; ses sujets, elle les trouve dans la beauté d'un site et dans l'agitation d'une conscience, dans le geste d'un athlète et dans l'émoi mystique d'un saint, dans un fait et dans une idée. La musique, elle, s'interdit certains domaines exploités par la poésie, quitte à aller plus loin que celle-ci dans l'expression de certaines émotions communes au poète et au musicien.

Dans l'application, pour certains compositeurs, chaque mot, chaque syllabe même a son accord, son dessin, son trait ; pour les autres, c'est le caractère général du morceau de musique qui doit correspondre au caractère général du poème, et à ceux-ci, peu importe qu'à chaque fois le même accord soit plaqué exactement sur le même mot ; pour ceux-ci il y a, si l'on peut dire, du jeu entre le texte parlé et le texte musical.

• •

Cette digression nous a paru nécessaire parce qu'elle éclaire la question de la langue chantée. Il semble qu'à être considérée du point de vue de l'adaptation, la langue révèle ce qu'elle peut donner en tant que *motif de chant articulé*.

Il semble qu'elle montre spontanément comment il convient de la traiter pour qu'elle puisse être intégrée à une substance aussi fine qu'un texte musical moderne, propice aux succédanés du récitatif et aux succédanés du chant soutenu. C'est assez dire que la langue chantée doit tout d'abord être — en même temps qu'euphonique — plastique et souple.

Elle doit pouvoir, sans préjudice pour l'idée, être susceptible d'abréviations et d'amplifications continues, au gré de l'inspiration du compositeur.

Qu'on n'aille pas dire qu'il y ait là une impossibilité. Tout au contraire, la langue se prêterait volontiers à des virtuosités de cette sorte, — la langue française du moins.

Et dès lors, il apparaît que notre langue pourrait être, devrait être la langue musicale par excellence en l'état où l'école française a amené l'écriture musicale.

Nous bornons là cet exposé ; mais il nous serait loisible, si nous disposions d'un espace suffisant, d'entrer dès à présent dans le détail de cette

technique de la langue chantée dont nous souhaitons l'avènement, et qui veut être dégagée à une époque où les deux arts, longtemps divergents, tentent de se joindre.

A l'aurore des civilisations, le poète et le musicien ne faisaient qu'un. La poésie et la musique..... Mais ce sont deux sœurs jumelles. Enfants, elles se ressemblaient tant qu'on les prenait à chaque instant l'une pour l'autre. Puis, elles grandirent, et chacune suivit sa voie. Elles se perdirent de vue et eurent des fortunes diverses. Les circonstances particulières à la vie de l'une lui imprimèrent des caractéristiques différentes de celles qui furent le propre de l'autre. Et voilà que ces deux sœurs se retrouvent à une époque de civilisation intensive. Ah ! certes, elles se ressemblent moins parfaitement que jadis, mais elles se ressemblent encore, et si elles ne s'entendent plus sur toutes choses comme autrefois, alors qu'elles étaient toutes petites, hésitantes et ignorantes, ne peuvent-elles pas pourtant unir occasionnellement leurs formes, leurs gestes, leurs voix, en toute beauté, en toute harmonie ?

GABRIEL BERNARD.