



Théâtre et Musique



THÉÂTRE et musique sont ennemis. Toujours l'un des deux éléments veut dominer : l'autre devient élément décoratif. S'il s'agit d'opéra, le texte s'en tire comme il peut. S'il s'agit de drame ou de comédie avec musique, c'est à celle-ci d'obéir. Une union équilibrée paraît impossible. Et pourtant le mot d'*inimitié* n'est-il pas trop fort ? Car ces deux Muses ont un merveilleux goût l'une pour l'autre, bien qu'elles sachent quel mauvais ménage elles doivent faire. D'où leur vient donc ce goût ? Rarement d'une richesse ou d'un superflu, mais bien plus souvent d'une faiblesse ou d'une malfaçon. Il y a des opéras qui dépassent les exigences de leur musique pour se perdre dans les nobles contrées de la littérature où il n'y a pour eux guère de ressources, de même qu'il y a des drames qui se parent de musique, en « entr'actes » ou en « mélodrames », comme s'ils espéraient en tirer quelque lustre.

Tel est le problème. La meilleure façon de le résoudre, c'est encore de ne pas le poser. Ainsi faisait le vieux Singspiel, ainsi a fait jusqu'à nos jours

le vaudeville mêlé de chants et de danses, où un pot-pourri dramatique et musical n'a d'autre règle que l'arbitraire. C'est ce qui a fondé la gloire du vieil opéra-bouffe : ce fut l'unique solution des genres dramatiques mixtes. Mais il y sommeillait des possibilités nouvelles.

La lutte de l'élément dramatique et de l'élément musical est devenue interne. Il ne s'agit plus d'associer des phrases parlées et des phrases chantées. La question est de savoir comment l'artiste réagira devant la forme dramatique et devant la forme musicale. Il y a des cas où les drames, conçus en drames, sont transposés, presque sans retouche, en musique. Dans *Pelléas et Mélisande* l'équilibre lyrique est si parfaitement atteint que la musique ne déborde pas plus la parole que la parole ne déborde la musique : exemple unique qui ne se renouvellera peut-être jamais. Dans *Salomé* et *Elektra* de Strauss, la musique fait déjà violence — une belle violence — au texte. Le lyrisme, tel que l'aime la musique à la fin des drames, quitte le royaume stérile des paroles. Ces exemples montrent bien comment les âmes d'artistes cherchent leur équilibre entre la parole et la musique. Celle-ci se fortifie aux dépens de celle-là. *Cavalleria*, de Verga, avait plus de puissance avant de tomber sous la plume de Mascagni. Verdi a mis Shakespeare en musique (le poète, d'ailleurs, a subi d'autres assauts, encore plus impulsifs) : et le texte devient plat, devient « opéra », mais la musique rit et affirme sa force.

Parfois le musicien compose son poème, le poète compose sa musique : le conflit est alors circonscrit en une seule âme. Aujourd'hui nous reconnaissons que le cas Wagner fut un des plus rudes et un des plus féconds. Plus est vive la passion qui anime chacun des deux arts, plus l'œuvre gagne en vigueur. La musique de Wagner a triomphé de tous les dangers, qui eussent pu devenir des catastrophes. Chez Pfitzner, ces dangers n'ont pas été évités avec autant de bonheur. Les musiciens-poètes se perdent volontiers dans leur texte : chez Wagner même ce travers existe. Tout le second acte du *Palestrina* de Pfitzner montre bien comment la musique disparaît derrière le texte : le musicien avait pour tâche de camper en trois actes la silhouette de Palestrina selon une progression logique et musicale ; mais il a conçu son deuxième acte comme une sorte d'opéra indépendant, où le poète a le pas

sur le musicien et se perd dans la poésie au lieu de se plier à la contrainte de l'art musical.

Peut-on dire que l'opéra ait été jamais de quelque utilité au drame ? Non ; la forme musicale n'exerce jamais que des influences très générales sur le drame, influences qui se manifestent d'ordinaire dans les régions les plus abstraites de la littérature. C'est le cas du *Second Faust* ; c'est le cas de quelques drames symboliques modernes, d'Unruh ou de Gœring, qui, conçus dans une sorte d'atmosphère musicale, appellent volontiers la musique à leur aide. Il n'existe qu'un drame qui soit né, à proprement parler, de la musique ; c'est *Tristan* ; encore est-ce un musicien qui l'a écrit. Un poète contemporain comme Rolf Lauckner, qui essaie, dans sa *Frau im Stein*, de renouveler la légende d'Ariane, en créant un texte d'opéra simple et de style dru, ne trouvera jamais de grand musicien pour le mettre en musique, car c'est un problème à résoudre qu'il propose, et les grands artistes ne résolvent pas de problèmes : ils obéissent à une nécessité.

Allons plus loin. Le conflit qui oppose théâtre et musique n'est pas estimé à sa valeur. On croit avoir assez fait en attelant côte à côte les deux montures. Ce qui au temps du Singspiel était un « genre » normal est devenu un amusement. Mais que dis-je ? Beethoven n'a-t-il pas écrit de la musique pour *Egmont* ? Deux génies ont alors paru se joindre. Se sont-ils vraiment rencontrés ? Ce n'est que par des détours que leurs chemins arrivèrent à se toucher. On s'en aperçoit à peine.

En fait, que voit-on aujourd'hui, ? Des entr'actes viennois. On aime entendre, entre les actes d'une pièce, un peu de musique, sans aucun rapport avec cette pièce. La musique « crée une atmosphère », elle donne de la *Stimmung*, elle est le signe d'agrément des réunions de bonne compagnie. Le mélodrame se défend un peu mieux, encore qu'il n'y ait pas grand'chose à en tirer. Du moins une musique traductrice y court-elle sous les paroles, et si les deux courants ne se mêlent pas, ils coulent l'un près de l'autre. L'effet est touchant : aussi est-ce aux époques « sensibles » que l'on a aimé le mélodrame ; on en trouve trace dans *Fidelio*. Des drames avec musique, il n'y a que peu à dire. Les deux éléments n'y sauraient participer à une lutte égale. Que de musiques n'a-t-on pas écrites pour *Faust* ! Et pas une

n'a pu se maintenir comme compagne définitive du drame. Le *Per Gynt* de Grieg a eu un peu plus de chance. C'est un fait.

L'intérêt grandit quand la musique suit sa nature, qui est dévorante. Elle reste musique d'accompagnement — entre les scènes ou sous les scènes, — mais elle est indocile ; elle se croit plus importante qu'elle n'est et s'enfle à plaisir. On ne compte plus les musiques de scène, écrites par des compositeurs de renom, pour orchestres gigantesques. Au point de vue esthétique et pratique, c'est une erreur, qui écrase le drame et toute son économie. La musique doit rester fixe, légère et fidèle à son dessein décoratif. Quand Reinhard instaurait jadis ses grandes mises en scène shakespeariennes, et confiait à Humperdinck et à Blech l'illustration musicale, ce colossal pouvait encore se défendre. Aujourd'hui l'on commence à comprendre que la musique de chambre est la meilleure des accompagnatrices. Reznicek a su acquérir à cet effet une habileté merveilleuse : pour *Jeu de rêve*, de Strindberg et pour les *Histoires de Kreisler*, d'Hoffmann, il a employé avec goût un petit orchestre, où un solo de violon, quelques accords de harpe sont suffisants. On commence à l'imiter. Une jolie réussite : dans *Geneviève*, de Berger, des mélodies du Moyen-Age résonnent entre chaque tableau. Pas d'emphase. L'emphase détruit l'idylle des deux arts.

Je ne cesse de penser à l'*Ariane à Naxos*, d'Hoffmannsthal et de Strauss. Le musicien brûlait d'atteindre au niveau du poète ; le poète souhaitait d'égaliser la puissance de la musique. Le poète traite à la moderne le *Bourgeois gentilhomme* en donnant au musicien l'occasion d'écrire une musique de scène et un petit opéra destiné à servir de prélude à la pièce. L'ampleur du commentaire musical devient telle qu'elle est une gêne pour le poète. Celui-ci reprend sa liberté. La pièce disparaît, la musique triomphe dans les concerts, et l'opéra-prélude devient autonome. Il y a dans cet épisode quelque chose qui dépasse un fait-divers de coulisses ; on y mesure l'acuité de la lutte qui oppose la musique et le théâtre.

Mais cette lutte, qui n'est que trop réelle, ne peut aboutir à rien. De tels conflits ne sont féconds que quand ils se livrent à l'intérieur d'un genre délimité. En l'occasion, ils ne relèvent que du hasard des tempéraments créateurs.

OSCAR BIE.