



Un opéra de Pirandello et Malipiero

Francesco Malipiero vient de réaliser la grande œuvre dramatique que depuis des années attendaient ceux qui ont foi en lui. Je ne veux pas dire que son œuvre théâtrale déjà considérable, compte pour rien. Je suis sensible aux magnifiques qualités *musicales* de l'*Orfeide* (*Morte delle Maschere, Sette Canzoni, Orfeo*), des *Commedie Goldoniane*, du *Finto Arlecchino*, des *Corvi di San Marco*, des *Aquile di Aquileia*. Toutes ces partitions débordent d'imagination, de fantaisie, de lyrisme, d'ironie, d'émotion, de burlesque, de tragique. Art toujours original et vivant, auquel on peut seulement reprocher un manque de mesure et d'équilibre, une certaine incohérence qui résulte moins de la musique que des livrets inventés par l'auteur. Celui-ci se préoccupe avant tout de trouver une idée musicale pour son scénario, après quoi il construit celui-ci avec des bouts de poèmes anciens ajustés tant bien que mal, un peu comme on remplit de carreaux de plâtre et de briques, les vides d'une armature d'acier pour bâtir un gratte-ciel.

Malipiero préfère les risques que comporte cette manière de procéder à la médiocrité des livrets de drames lyriques qu'il trouve sur le marché. Sa fantaisie s'accommode de ce travail de mosaïque et de centonisation ; son imagination extravagante (dans le sens favorable que les poètes du *xvii^e* siècle donnaient à ce mot) tire parti jusque des incohérences du livret et arrive à produire, avec ce procédé bizarre, des œuvres qui ne ressemblent à aucune autre, qui expriment une variété incroyable de

sentiments subtils et qui se rattachent directement à la grande tradition de l'opéra baroque italien. Ce sont des œuvres qui se situent sur le plan du rêve, parfois du cauchemar, très loin de la réalité. C'est là, tout à la fois leur intérêt et leur défaut, car le public en général et le public italien, en particulier, dont la sensibilité a été formée ou plutôt déformée par la pratique du vérisme, ne veut entendre parler que d'œuvres dont le sentiment dominant éveille en lui le souvenir de ses propres émotions. Il faut à l'employé et à la modiste (et combien de grandes dames sont modistes en cela !) des mots d'amour semblables à ceux qu'ils ont échangés eux-mêmes, des situations qui leur soient familières.

Ainsi s'est creusé le fossé entre Francesco Malipiero et le public italien qui n'admet guère que ses œuvres symphoniques, alors que le public allemand accueille avec enthousiasme ses productions dramatiques. On en arrive en Italie, à dénier à sa musique le caractère d'« italianità ». Ce reproche fera bien rire nos descendants ! S'il y a au monde un musicien foncièrement italien, aussi bien par ses qualités que par ses défauts, c'est ce Vénitien descendant de deux des plus anciennes familles de la Sérénissime : les Malipiero qui fournirent trois doges à la République et les Balbi.

Qu'il ait subi quelques influences étrangères, on ne peut le nier. Il a, dans sa jeunesse, connu la révélation debussyste, puis la révélation strawinskiste, mais depuis, il a assimilé et digéré tout cela pour être le musicien italien le plus traditionnel que je connaisse ; car, lui, se rattache par de profondes racines à la plus ancienne Italie, à celle de Monteverdi, de Vivaldi, de Scarlatti, à cette magnifique Italie musicale, créatrice de beauté et de nouveauté qui a été durant plusieurs siècles la parure de l'Europe et qu'on prétend sacrifier à la floraison éphémère des médiocres successeurs de Verdi.

Le plus curieux, c'est que les musiciens que parfois on lui donne en exemple ou qu'on lui oppose comme les vrais représentants de l'art italien, ont souvent beaucoup plus que lui-même subi des influences étrangères. Qui pourrait nier, sur Puccini, l'effet des harmonies debussystes (dont il se vantait lui-même d'avoir fait usage dans *La figlia del West*) et des dissonances strawinskiennes si sensibles dans le *Trittico* ? Et Respighi, dont la musique est un habile compromis entre le contrepoint de Strauss, l'harmonie de Debussy et l'orchestre de Rimsky, le tout teinté d'un peu de mélodie italienne ? Pourtant ces artistes passent auprès des foules pour incarner l'art italien dans sa pureté... Cette recherche d'un art exempt de toute influence étrangère est d'ailleurs aussi bête que la définition

nazi du pur arien et de ses vertus spécifiques. L'art musical est international par essence. Chaque grand génie dont s'honore la musique a fait rayonner par le monde des effluves dont chacun a fait son profit. Ce qui est national, c'est le tempérament, c'est le sentiment qui anime l'œuvre d'art et lui donne sa couleur particulière. La façon dont Malipiero réagit en présence de la vie est purement italienne et dans un siècle, personne ne songera à nier qu'il ait été le meilleur représentant de l'école italienne de son temps.



Je dois m'excuser de cette longue digression pour revenir à mon sujet. Nous avons vu que ce qui avait manqué jusqu'ici à Malipiero pour réaliser une œuvre d'art vraiment équilibrée et humaine, c'est un livret, un sujet dramatique capable à la fois d'intéresser le public et de servir de substratum à sa musique. Or, il existe en Italie un écrivain de génie, dont l'œuvre, elle aussi, se situe sur le plan du rêve, c'est Pirandello. C'est de la rencontre de ces deux grands artistes qu'est née une œuvre qui fera date dans l'histoire du théâtre lyrique : *La Favola del Figlio Cambiato*. Le sujet aurait pu avoir été imaginé par Malipiero, mais il a été traité et réalisé par un maître écrivain et un roi de la scène.

Un prologue étrange et qui rappelle précisément certaines inventions de Malipiero dans l'*Orfeide*, nous montre une pauvre femme qui se lamente. On lui a changé son enfant. Mais qui? interrogent des voix sceptiques : *Le Donne* (Les Dames ou Sorcières), répond-elle, et un chœur de Mères sorti de derrière le rideau noir qui sert de fond à la scène, lui donne raison, tandis qu'un sceptique se moque d'elle et qu'un chœur invisible ricane.

Donc, cette femme est persuadée que l'enfant idiot, affreux, qui dort dans le berceau n'est pas son fils. Elle consulte l'honnête voyante du village. Celle-ci l'engage à bien traiter l'enfant, car l'autre, le vrai, est dans un palais mais souffrirait des mauvais traitements que recevrait celui-ci. La brute grandit et devient une sorte de Caliban, adonné à tous les vices. A force d'entendre sa mère déplorer son malheur, il se croit un fils de roi dont on s'est débarrassé. C'est de ce nom que les gamins le saluent dans une scène de cabaret d'une truculence inouïe où on le voit aux bras d'une malheureuse sourde-muette à demi idiote. Cependant on apprend qu'un jeune prince étranger, pâle et blond, vient de débarquer en compagnie de deux ministres, pour essayer de guérir le mal de langueur

qui le ronge. Aussitôt, la mère se persuade que c'est son fils qui revient. Elle se jette à ses pieds avec un amour si tendre, si humble que le jeune homme en est troublé.

Il est atteint de spleen, a horreur de la vie officielle qu'il mène, de ses ministres burlesques et stupides. Il aspire de tout son être à la vie simple, humaine. Or, juste à ce moment, on lui annonce que son père est mort, qu'il doit monter sur le trône où de terribles difficultés l'attendent. Il sait aussi qu'il est perdu s'il doit regagner les brumes de son pays. Il découvre tout à coup une possibilité d'évasion qu'il ne voyait que dans la mort qui le guettait. Il se reconnaît le fils de la pauvre femme et renvoie ses ministres avec le Monstre qu'on couronnera à sa place ; lui préfère rester dans ce pauvre village, au bord de la mer, sous ce ciel d'azur, avec cette femme dont l'humble amour lui donne une raison d'exister.

On reconnaît là le thème pirandellien de la double personnalité et du désir d'évasion uni à une ironie amère, à une verve burlesque bien particulière à l'illustre auteur italien. Jusqu'au dernier moment, le spectateur reste dans le doute : le prince est-il ou non le fils de la pauvre femme ? Le rideau tombe, laissant chacun libre d'interpréter à son gré cette pièce énigmatique, si riche en situations scéniques.



Francesco Malipiero s'est trouvé absolument à son aise dans cette action où le tragique, le burlesque, l'ironie, la fantaisie alternent et se confondent.

Il lui a fallu toutefois changer radicalement d'attitude à l'égard du drame lyrique. Jusqu'ici, il n'admettait point le récitatif. Ses pièces étaient formées d'airs et de chansons rattachés tant bien que mal par quelques phrases récitées musicalement. Il était même parvenu à se passer de celles-ci dans les *Sette Canzoni*. Cette fois, la nécessité de mettre en musique un texte abondant, un dialogue où tous les mots ont leur raison d'être, où il ne se dit rien d'inutile, l'a contraint à se forger une déclamation lyrique à la fois très rapprochée de la parole et très mélodique. Certains songeront à Moussorgsky, d'autres à Debussy, mais en réalité le récit de Malipiero ne doit rien à l'étranger. Il participe à la fois de la mélopée grégorienne et de l'ancien récitatif italien, celui de Monteverdi et de Cavalli. Il ne ralentit pas l'action et met admirablement en relief le texte de Pirandello dont il renforce la valeur expressive.

La musique est affranchie de préoccupations symphoniques et thématiques. Elle entoure l'action d'une atmosphère changeante et soutient le chant par ses rythmes puissants et variés. Art essentiellement mélodique, polyphonie souple et transparente. On reconnaît les formules mélodiques, harmoniques, rythmiques inséparables de la personnalité de Malipiero, sa dilection pour les suites de quarts, pour les gammes d'accords parfaits et surtout pour les dessins diatoniques qu'il répète avec obstination.

Dans l'ensemble, la musique se fait moins dissonante que dans le passé, la polyphonie plus simple. Art foncièrement italien par la prépondérance qu'il accorde constamment à la mélodie. Nulle bassesse, nulle vulgarité dans celle-ci, excepté dans les passages parodiques ou burlesques, une émotion qui ne se dément jamais. Jusqu'ici Malipiero, reprenant à son compte la parole de Mozart, avait voulu que la poésie fut l'humble servante de la musique. Cette fois, il s'incline devant le génie de Pirandello et s'efforce à le servir de son mieux. Il n'y a plus ni maîtresse, ni servante, mais deux sœurs également belles et qui se font valoir mutuellement.

Ce qui me paraît, à la lecture, particulièrement frappant dans cette partition, c'est l'art sobre et si fort avec lequel Malipiero accuse musicalement le caractère des personnages dessinés par Pirandello. La Mère, le Prince, la Voyante, l'Idiot, les Ministres, s'expriment dans un idiôme qui leur est particulier et qui ne se dément pas d'un bout à l'autre de la pièce. C'est là un cas assez exceptionnel dans le théâtre lyrique et par là Malipiero rejoint son maître Monteverdi, qui excellait à donner une personnalité musicale à ses personnages. Les courts préludes de la pièce sont puissamment évocateurs et contribuent à envoûter les auditeurs qui sont subjugués par la force impérieuse qui émane de cette musique. Il ne faut pas croire que cette pièce laisse une impression de tristesse. On côtoie parfois le mélodrame, mais l'ironie de Pirandello et l'esprit sarcastique de Malipiero ne laissent jamais glisser l'action dans l'abîme de la sentimentalité et de l'emphase. Il y a du lyrisme dans le rôle du prince lorsqu'il célèbre la vie simple, la beauté de la nature, la fête de la mer et du soleil, mais la musique évite la grandiloquence, elle reste simple et n'en est que plus touchante.

Il est impossible de prévoir quel accueil le public romain réserve à ce chef-d'œuvre, mais j'ai la conviction profonde que *La favola del figlio cambiato* sera encore applaudie dans un demi-siècle, quand personne ne parlera plus de maints musiciens dont les œuvres triomphent aujourd'hui...

HENRY PRUNIÈRES.