

LE MENESTREL

4555. — 85^e Année. — N^o 33.

Vendredi 17 Août 1923.

De la Mimique chez les Exécutants ⁽¹⁾

(Suite)



La Mimique n'est pas moins indispensable au chanteur de concert qu'au chanteur en scène, s'il veut donner toute sa force à la pensée qu'il traduit. Mais puisque le premier est condamné à rester sur place tant que dure l'exécution, il est clair qu'il dispose de ressources plus limitées que le second; s'il chante en tenant son morceau de musique entre ses mains, ce qui est le cas le plus ordinaire, — qu'il chante par cœur ou non, — il se trouve plus limité encore.

Pourtant, ce n'est point une raison pour qu'il reste impassible comme un phonographe. Il rendra beaucoup mieux la pensée musicale dont il est l'interprète et, — prenons-le par son faible, — il produira une beaucoup plus vive impression sur le public, s'il sait souligner ce qu'il chante par des expressions de physionomie appropriées au texte et à la musique. Elles seront d'autant plus heureuses qu'elles suivront de plus près la marche de ce texte et ne resteront pas fixées immuablement dès le début du morceau, selon son style général, dans un sourire tendre ou mutin ou dans un sourcillement tragique, et cela, quoi qu'il arrive, jusqu'à la dernière mesure. L'acteur qui déclame, hors du théâtre, une pièce de vers, est aux prises avec la même pénurie de moyens; et pourtant, s'il est habile, il trouve l'art de nous intéresser autrement que nous ne le serions par le même texte lu en chaire. Entre une fable de La Fontaine récitée par un écolier, même intelligent, et la même fable dite par Georges Berr, il y a une différence que l'on retrouve quand telle mélodie de Fauré ou de Duparc est chantée par M^{lle} X... ou par M^{me} Croiza ou M. Panzéra. Moins libre sans doute que le comédien, — ainsi qu'il en est sur une scène lyrique, puisque, je l'ai dit, la musique se charge déjà de la majeure partie de l'effet expressif, — le chanteur peut encore mettre beaucoup de lui-même dans sa façon d'interpréter un texte musical au concert. Or, il faut bien dire que, le plus souvent, lorsqu'il se décide à souligner quelque chose, c'est la « note » et non le « mot », tout comme les anciens chanteurs du Théâtre-Italien, dont on disait déjà : « Quel artiste ! mais il vaut mieux ne pas le regarder ».

En général, nos gens savent tout juste prendre l'air avantageux quand il s'agit de pousser quelque son aigu, quelque note à effet et devenir soudain confidentiels dans un pianissimo. Il y a mieux à faire, c'est évident, et cela devient même une nécessité,

du point de vue musical, quand le morceau reste dans une note homogène, voire un peu uniforme. C'est ici surtout qu'il importe de « détailler » les mots du texte, avec discrétion sans doute, mais avec une mimique qui corresponde exactement avec la pensée exprimée. Si le chanteur voulait se donner la peine, avant d'étudier le morceau, de déclamer d'abord le texte seul, avec expression, comme s'il n'y avait pas de musique écrite sous ce texte, et de se bien pénétrer de la valeur de chaque phrase et de l'accent qui lui convient, il se trouverait bien mieux préparé à conserver, en chantant, l'attitude la plus propre à traduire au complet la pensée de l'auteur.

Mais, objectera-t-on, c'est l'art du « diseur » de café-concert et non celui du chanteur.

Très humblement, je vous confierai que je ne vois pas quel fossé infranchissable les sépare. Il ne faut pas trop mépriser le café-concert, pas plus que l'opérette. C'est un petit art, mais c'est un art. N'y réussissent que ceux qui possèdent véritablement une « nature ». Le texte qu'ils débitent est souvent idiot ou banal; la musique est, si j'ose dire, adéquate. Et pourtant, ces gens-là, quand ils ont le don, tiennent, avec ces pauvretés, le public suspendu à leurs lèvres. Même des gens de goût y sont pris. Est-ce qu'un peu de cet art, à l'effet si direct, gâterait le talent de nos chanteurs s'ils le transposaient, avec la discrétion nécessaire, dans un domaine plus noble ? Vilbert nous a enchantés, le jour où il lui prit fantaisie de jouer *le Malade imaginaire*. Il était trop avisé pour renouveler l'expérience : car l'art du diseur est court, et autre chose est de lancer un couplet et de figurer un personnage tout le long d'une pièce. Mais, pour le morceau de concert, qui n'est jamais très long, je maintiens que la plupart de nos chanteurs et chanteuses de style auraient beaucoup à apprendre de la méthode de ces confrères inférieurs.

Sans doute, il ne faut rien exagérer, et l'outrance deviendrait, à son tour, un défaut grave. Une mobilité perpétuelle du masque, des contorsions du cou ou des épaules, des minauderies prodiguées, soulignant de l'œil le sens de chaque mot, deviendraient vite insupportables. Et puis tous les textes ne se prêtent pas également à ce jeu. Enfin, il serait impraticable avec beaucoup de pièces du répertoire ancien, dont le texte est la plupart du temps écrit ou traduit en un français douteux, encombré de répétitions de mots qui ne sont plus défendables. Tel morceau classique atteint son maximum d'expression quand il est chanté avec une attitude noble, une articulation vigoureuse et des expressions du visage discrètement nuancées, selon le mot qui passe.

La bouche, cet admirable foyer d'expression, occupée ici à la juste émission du son, ne peut fournir au chanteur tous les effets que lui demande le comédien : ses moyens ne dépassent guère alors le domaine du sourire ou de l'invective. Mais il reste les yeux, les sourcils,

(1) Voir le *Ménestrel* du 10 août 1923.

sans parler des inclinaisons discrètes du cou et des épaules, — les yeux surtout! Le chanteur qui les tient fixés sur son papier à musique ne se doute pas de quel moyen d'action sur son public il se prive. La conjonction de son regard avec celui des assistants, mais c'est le « sans fil » des âmes.....

Ce dont il faut se garder tout au moins, ce sont les gestes inutiles et surtout les gestes ridicules, je veux dire ceux des mains et des jambes. Le dandinement en mesure est odieux, pareillement le balancement des mains croisées, ou tendues suppliantes, ou jointes dans un geste précautionneux comme si elles tenaient en fermé un petit oiseau captif offert aux enchères, à moins qu'elles ne proposent aux auditeurs le papier à musique en affichant la même intention.....

Cela, c'est la mimique fâcheuse, le geste de ceux qui ne sont point maîtres de leurs gestes. Ah! les mains du chanteur, s'il pouvait les mettre dans ses poches, comme aux « boîtes » de Montmartre! Je comprends qu'on ne leur demande pas, comme l'orateur, de jouer pour leur compte un rôle expressif de premier plan. Le mieux, si l'on ne sait s'en servir, est de les faire oublier, soit qu'elles tiennent le papier à musique à distance, un peu bas pour ne pas faire écran à la voix, mais non trop bas, ni renversé à la manière d'une feuille de vigne présumptueuse — aussi immobiles que possible, car, bien entendu, le chanteur sait son morceau par cœur — soit que, restant vides, elles demeurent croisées, retombant simplement en avant, sans raideur.

Mais un artiste habile, très maître de soi en public, peut, au moyen de quelques gestes discrets rompant de temps en temps la ligne et se rapprochant un peu de ceux de l'orateur, mais restant à l'état d'ébauches, apporter une certaine contribution à sa mimique générale, où celle du visage occupe naturellement la première place.

Les attitudes fâcheuses que je signalais tout à l'heure ne sont, en réalité, que des « contenance » passives, à l'occasion desquelles, par le rythme inconscient qui les anime inopportunistement, se traduit l'état nerveux du sujet plus que son état d'âme, c'est-à-dire, le plus souvent, son trouble, son embarras, son impatience presque, quand son cœur chante, quand son cerveau s'exalte et que son corps lui semble ligotté. Et c'est une mimique encore, par définition, la mimique spontanée, mimique regrettable ici, et qui nous révèle, malgré lui, ce que l'artiste ne tenait pas du tout à nous faire connaître.

Pour prendre encore un exemple dans le passé, je rappellerai que Lassalle n'a jamais pu s'empêcher, en chantant, de remuer la tête, alternativement, par séries, tantôt en signe d'affirmation, tantôt en signe de négation.

Ceci est bien plus net encore chez les instrumentistes, dont le rôle se limite à faire parler leur instrument, à faire passer leur âme dans leurs doigts, leur archet ou leur souffle, et chez qui toute mimique personnelle est véritablement superflue. Ceux-là, on pourrait fort bien les entendre derrière un rideau : souvent même, cela vaudrait mieux.

Et cependant la mimique reprend encore ici ses droits, instinctive, traîtresse, révélant, pour chaque sujet, l'état de son système nerveux. Il faut bien la supporter, l'absoudre au moins, puisqu'elle est inconsciente, encore qu'elle risque de provoquer chez le spectateur quelque agacement légitime. Passe encore pour la

mimique du visage, lorsqu'elle est sobre et que, de toute évidence, elle est sincère. Le rayonnement qui transfigurait, à l'orgue, chez le père Franck, sa bonne vieille tête de maître d'hôtel timide, avait quelque chose de séraphique, comme si son âme, malgré lui, se fût extériorisée. Par contre, chez les pianistes jouant en public, combien, le plus souvent, de gesticulations inutiles, sinon même ridicules! Tel se balance sur son tabouret, oscillant d'une extrémité à l'autre du clavier, avec une ampleur qui n'est pas toujours justifiée par la position des touches qu'il veut atteindre. Tel autre s'incline en mesure vers l'ivoire jusqu'à faire craindre qu'il use du bout de son nez pour se procurer un onzième doigt. Tel autre projette ses bras en avant, le torse renversé, la crinière au vent, dès qu'il s'agit de frapper un puissant accord. Celui-ci « piaffe » de l'avant-train et fait, avec ses mains, du « pas espagnol »... L'esquisse de chacun de ces gestes peut être rendue nécessaire, à certains passages, par le mécanisme même de l'instrument. Mais leur exagération, leur adoption systématique d'un bout à l'autre du morceau relève d'une mimique traîtresse, émanation de la nervosité du sujet, si caractéristique parfois de sa personnalité qu'il y a certains virtuoses que des auditeurs exercés pourraient reconnaître au cinéma, — même masqués...

Il en est de même pour les contorsions, les balancements d'épaules, les gestes du cou, tantôt incliné obstinément, tantôt relevé en bravoure, chez beaucoup de violonistes.

Et que dire du tremblement perpétuel, quasi épileptique, à grande amplitude de la main gauche, chez tant de violoncellistes, de leurs gestes brusques de la tête, tantôt humiliée jusque vers le chevalet, tantôt redressée en défi...?

Mais ici, comme chez le pianiste, on peut parfois, malheureusement, découvrir autre chose. A côté de ces mimiques inconscientes et excusables, il en est qui sont voulues et qui relèvent tout simplement du cabotinage. Ceux qui y ont recours de propos délibéré savent fort bien que la partie la moins éclairée du public se laisse guider par des impressions instinctives, et que la puissance des gestes, sur ces sensitifs élémentaires, est très grande, parfois supérieure à celle de la pure émotion musicale. L'abondance et la violence de ces gestes est calculée ici pour leur donner à penser que l'exécutant se joue brillamment des pires difficultés techniques, ou que l'émotion qui le transporte débordé hors de lui-même et le met proprement dans les transes de la Pythie.

Un Dieu l'agite...

Dans cette voie, on aboutit logiquement aux caresses de l'épaule et aux roulements d'yeux des tziganes des lieux de plaisir, et cela finit par des enlèvements suggérés de princesses folles.

C'est parce que toute cette mimique, peut-être inconsciente au début, puis consolidée par l'habitude, et finalement exploitée avec astuce par celui qui croit avoir trouvé là un accroissement de ses moyens d'action sur le public, est franchement condamnable, ridicule aux yeux des vrais amateurs d'art, pas très scrupuleuse, du point de vue de la conscience d'un artiste véritable, que l'on ne saurait trop mettre en garde contre elle ceux qui se laisseraient peu à peu entraîner dans cette voie. S'il leur arrive — et c'est le cas pour la

plupart — de s'y abandonner sans s'en apercevoir, en toute sincérité, il faut leur dire qu'ils sont en train d'adopter inconsciemment les procédés des plus lamentables cabotins.

Un grand artiste n'a pas besoin de ces adjuvants frelatés, de ces condiments et de ces épices, pour nous révéler toute l'étendue de son talent. Son attitude, devant son instrument, doit être grave, sans raideur. Il lui faut s'interdire tous gestes inutiles et savoir s'en corriger s'il s'aperçoit que sa nervosité naturelle l'y entraîne.

L'interprète d'une grande pensée musicale doit se sentir marqué d'un caractère, quasi sacré, qui lui commande le recueillement et l'abnégation.

Il est investi, — il faut qu'il en soit convaincu, — d'une haute, d'une redoutable mission. Son rôle est de nous faire comprendre cette pensée, de l'éclairer de toute la lumière que son propre génie est capable de projeter sur elle. D'un Beethoven, d'un Mozart, endormis depuis un siècle, il lui faut nous rendre, par la magie de son geste, l'âme ensevelie sous les signes gravés de la partition, et en faire une « présence réelle ». Il nous invite à une communion. C'est un prêtre. Il officie....

Un jour que j'avais entendu Pugno exécuter divinement le *Concerto en ut mineur*, j'allai aussitôt après le féliciter avec émotion. Il était encore en transes. « Tais-toi, me dit-il. Crois-tu que c'est beau. hein?... »

Celui-là ne faisait pas de gestes. RAOUL BRUNEL.

LA CULTURE DE LA MUSIQUE EN POLOGNE

depuis ses origines jusqu'à Chopin

La Pologne n'est pas un de ces États que la politique vient de faire surgir et dont le passé est très récent. Il existe une musique polonaise ancienne, ce que l'on ignore, faute de se documenter : il est en effet plus aisé de déclarer que la musique polonaise n'existe que depuis Chopin. Ce dernier, dont le génie a su recueillir l'inspiration polonaise et l'a enchâssée dans ses merveilleuses compositions, a fait toutes ses études musicales uniquement sous la direction d'Elsner (compositeur lui-même), Directeur du Conservatoire de Varsovie, et dont le mérite était si reconnu, qu'il fut décoré de l'ordre de Saint-Stanislas (1).

Il y a des motifs populaires en Pologne, qui remontent avant le x^e siècle, tel la *Chanson nuptiale du Houblon* : la caractéristique de ces mélodies, c'est qu'elles reposaient sur le mode sino-indien (2) qui fut remplacé par l'influence des chants grégoriens, puis ensuite par les tons majeurs et mineurs. Berlioz écrivait en 1840 (3) : « C'est la musique populaire qui offre, en Pologne, le champ le plus vaste aux compositeurs qui veulent donner à leurs productions un cachet national ». — Il y a également une grande variété rythmique dans les diverses danses nationales polonaises : l'Oberck, le Mazour, le Kujawiak, le Krakowiak, la Polonaise, et la Polka (adoptée en Bohême) est née en Pologne.

La musique religieuse eut une part prépondérante en Pologne ; au xiii^e siècle, un auteur inconnu composa l'Hymne religieux à la mère de Dieu, *Bogurodzica* (servant en même temps de chant de combat), et qui se chante encore dans toutes les églises, ainsi que les majestueuses supplications « Dieu Saint, Dieu puissant et immortel ».

D'innombrables Chants de Noël, de Carême et de Pâques, formaient une sorte de calendrier chrétien ; même aujourd'hui, chez le paysan polonais, à chaque époque de l'année correspond une série de chants d'un caractère musical différent (1).

C'est au xv^e siècle que la musique savante apparaît avec le compositeur Nicolas de RADOM (1445) ; on a de lui une *Messe* à deux chœurs et des *Psaumes*.

L'Abbé LIBANUS (1480), professeur à l'université de Cracovie (2), écrivit plusieurs ouvrages au sujet de la musique religieuse ; l'un d'eux traite de l'accentuation dans les chants ecclésiastiques (Cracovie 1539, in-8^o). Il y eut aussi, au xv^e siècle, des dialogues latins ou polonais (représentations musicales) dont le plus remarquable est *L'Arbre de la Vie* (1).

Sébastien FELEZYNSKI (né dès la première moitié du xv^e siècle) s'occupa particulièrement de la musique religieuse et du chant choral. On a de lui un *Traité de musique mesurée* (Cracovie 1519, in-4^o).

Au xvi^e siècle, grâce à la protection des rois Sigismond-le-Vieux, et surtout Sigismond-Auguste, il y eut une floraison de savants théoriciens et de compositeurs de grand talent. Les plus connus sont :

Wenceslas SZAMOTOLSKI (1529), contrepuntiste remarquable, qui écrivit une *Messe* à deux chœurs, des motets et des hymnes.

Nicolas GOMÓLKA (1539-1609), qui composa des psaumes d'après KÓCHANOWSKI ; ses modulations sont riches, imprévues, pleines d'originalité et de hardiesse. Dans le *Psaume 137*, il obtient un puissant effet dramatique en introduisant résolument un accord de 9^e avec la 7^e majeure et la 9^e augmentée ; dans le *Psaume 81*, il ose attaquer sans préparation l'accord de 7^e de dominante, avant Monteverde (*Histoire de la Musique polonaise*, de Polinski, p. 95 et 98) (Cracovie 1580, in-4^o). Ces psaumes furent traduits en notation moderne par Jean ZAND, professeur de chant, sous le titre *Chants d'église à plusieurs voix des Anciens Compositeurs polonais*, première livraison contenant dix psaumes de Nicolas GOMÓLKA, à Varsovie chez Sennewaldt, et à Leipzig chez Hoffmeister, 1838 (2).

GORZYCKI (abbé Grégoire), naquit au commencement du xviii^e siècle, mourut le 30 avril 1734. Savant dans l'art du contrepoint, il écrivit huit *Messes* à quatre voix, sans accompagnement, une admirable *Sonate* pour orgue et deux violons, quelques hymnes de Szarzyński au xviii^e siècle ; il en existe deux dans les archives de la Cathédrale de Cracovie. Krowulski les a notées dans le système moderne et Chichowski les a publiées en 1838 dans la 2^e livraison de son *Recueil des Anciens Maîtres polonais*.

DILETZKI (1630) fit ses études musicales en Pologne, et est surtout connu par son ouvrage *Les Règles de la Grammaire musicale*. On lui attribue l'introduction du système moderne musical en Russie (3).

Pierre ELERT (1633) écrivit l'opéra *le Triomphe de Ladislas IV*, dans le goût italien. Avec Kamiński (1734), Jean Stefan, et surtout Kurpinski, l'opéra national polonais est né.

KURCZYNSKI, Jean, né dans la moitié du xviii^e siècle, compositeur violoniste, vint à Vienne après le partage de sa patrie. Il publia à Vienne (chez Kozeluch et Haslinger) *Six Trios*, pour violon, alto et violoncelle, *Trois Duos* pour deux violons, *Vingt Variations* pour deux violons sur un thème allemand, un *Concerto en ré*, pour violon, publié à Lemberg.

KOZŁOWSKI, Joseph, né en 1757. Le nombre des chœurs, cantates et polonaises qu'il écrivit est au nombre de six cents. Son meilleur ouvrage est la *Messe de Requiem* qu'il écrivit pour le service funèbre du roi Stanislas Poniatowski, en 1798 (édité chez Breitkopf). On a publié à Berlin (chez

(1) Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*.

(2) Sigismond Zaleski, dans *La Patrie de Chopin*.

(3) *Journal des Débats*, 26 avril 1840.

(1) Sigismond Zaleski, dans *La Patrie de Chopin*.

(2) Fétis.

(3) Riemann, *Dictionnaire musical*, p. 465-466.