

LE MENEESTREL

4548. — 85^e Année. — N^o 26.

Vendredi 29 Juin 1923.

LA CHANSON POPULAIRE

Emprunts au Folklore national (1)

LA France n'est pas belle seulement par ses paysages, variés à miracle; par les richesses de sa terre; par sa parure monumentale, sans égale dans le monde; par les œuvres de ses poètes, de ses savants, de ses artistes. Elle a une voix, qui chante sans apprêt, tout d'instinct, depuis de longs siècles, la joie de vivre sur un sol fécond et d'y accomplir le quotidien labeur. Et cette voix, qui n'est point savamment cultivée, qui ajoute aux splendeurs de notre pays le charme d'une grâce naturelle, nos trouvères et nos troubadours, nos ménestrels de village, nos villageois eux-mêmes, laboureurs, vignerons, bergers, mariniers, ... l'ont fait vibrer, inlassablement, à travers les vicissitudes de l'histoire. Ils l'ont conservée fraîche, expressive, le plus souvent joyeuse, mais capable aussi d'émotion, et assez souple pour interpréter toutes les nuances du sentiment. La chanson de France est un des trésors sur lesquels, jalousement, nous devons tous veiller.

Elle est diverse, comme notre pays même. Constituée par l'agrégation successive de nombreux territoires qui renoncèrent à leur autonomie pour se fondre en une grande patrie, la France peut jouir à la fois de cette union cimentée entre tous ses fils et de la variété de leurs aptitudes. Elle est « une », plus et mieux peut-être que toute autre nation; mais si elle n'a qu'une âme, elle a bien des parures. Elle peut s'habiller à la mode des Flandres ou de Gascogne, de Bretagne ou d'Alsace; de cent autres manières... Et lorsqu'elle chante, c'est avec des inflexions propres à chaque province.

On a écrit récemment, dans une grande revue, cette phrase incidente, qu'il faut regretter: « Le régionalisme (2) »

(1) Ce rapport a été présenté par M. Maurice Emmanuel au Congrès de l'Art à l'École. Nous sommes heureux de pouvoir le donner *in extenso* aux lecteurs du *Ménéstrel* avec l'autorisation de MM. Couyba et Rictor, président et secrétaire de la *Société française de l'Art à l'École*.

(2) Le régionalisme n'est pas un émiettement de la France. Il n'est que la conscience prise par les diverses régions provinciales de leur caractère propre, de leurs besoins spéciaux. Et ce ne sont pas seulement les intérêts économiques qui l'ont suscité: à la voix ardente de Charles-Brun, qui a consacré sa vie à cet effort et qui, en vérité, est « le maréchal du régionalisme », les petites patries ont répondu. Elles se sont refusé à laisser périr les traditions locales, dont l'infatigable apôtre leur montra la valeur; et fraternellement aujourd'hui elles s'entraident pour la conservation d'un patrimoine précieux à tous les Français: contes, chants, musiques instrumentales des divers crus (tambourins et fifres, vieilles, binious, etc.), danses, fêtes et kermesses. L'accueil fait récemment à Paris par la *Société des Gens de lettres* aux écrivains, poètes, romanciers, historiens des provinces, manifesta et la diversité des activités intellectuelles de la France et leur indissoluble union.

est à la mode »... Ce n'est pas une mode, ni un engouement passager qui posent un tel problème: c'est la nécessité; la France d'aujourd'hui, après une centralisation à outrance, qui pour un temps fut nécessaire, éprouve l'impérieux besoin de reformer ses groupements naturels, de leur concéder la part d'indépendance et d'initiative qui leur permettra de remplir mieux leur rôle dans la vie nationale, d'exploiter plus utilement leurs richesses, de plus joyeusement s'épanouir au soleil.

Une des manifestations les plus significatives de la vie régionale est l'art musical populaire. Dédaigné jadis, il est, depuis 80 ans, de mieux en mieux connu, de plus en plus goûté. On s'est avisé enfin d'écouter ces mélodies spontanément issues du terroir et l'on s'est aperçu que, loin de ressortir à une langue musicale grossière et incertaine, elles présentent une richesse d'« échelles » que les musiciens professionnels n'exploitent plus. Eux se sont contentés, depuis les temps de Monteverdi, de Cavalli, de Lully, d'un seul mode majeur et d'un seul mode mineur. Nos aèdes campagnards ont conservé, jusqu'à nos jours, l'usage de trois « mineurs » et de trois « majeurs » (1) dont la lente acquisition, à travers les siècles, a été, par des réformateurs de génie, trop exclusifs, considérée comme un inutile gain. Illettrés, mais inspirés, nos faiseurs de chansons, fidèles aux riches « gammes » que le passé leur léguait, leur ont demandé, sans ratiociner le moins du monde, de nuancer leurs couplets. Et ce n'est point le hasard qui a déterminé pour chaque mélodie populaire le choix du mode auquel elle se rattache: c'est l'instinct de son créateur. Ces anonymes musiciens ont, sans le savoir, fait de l'art, quelquefois supérieur. Et comme ils étaient pleins de vie et de santé, robustes, gais, braves, tendres, railleurs, généreux, frondeurs, buvant sec, parlant clair, — des Français en un mot, — ils ont chanté comme ils parlaient, en hommes libres.

*
**

La simplicité de ces chants les rend éminemment propres à servir les intérêts de chaque province, et dans toute école les intérêts de la musique. Le jour où aux insipides solfèges, imposés trop tôt aux enfants et qui les rebutent, on substituera de courtes mélodies, d'allure aisée et de saisissant caractère, on aura gagné à la musique des milliers d'écoliers qui n'y mordent pas. Le jour aussi où les instituteurs ayant reçu à l'école normale une instruction

(1) On peut se faire une idée simple et nette de ces six modes essentiels, caractérisés par la place qu'y occupent les demi-tons, en exécutant sur les seules touches blanches d'un clavier la série des six octaves incluses entre *ut* et *ut*, *ré* et *ré*, *mi* et *mi*, *fa* et *fa*, *sol* et *sol*, *la* et *la*. On obtient ainsi les échelles ou modes d'*ut*, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la*. Sont majeurs les modes d'*ut*, *fa* et *sol*; mineurs les modes de *ré*, *mi* et *la*. Le plus ancien mode est le mode de *mi*. Le plus récent est le mode d'*ut*, qui a supplanté tous les autres.

musicale rationnelle seront aptes sinon à chanter (juste!) du moins à jouer sur un petit instrument à clavier et à sons fixes (1) les « airs » choisis à l'intention des classes, ils pourront fonder l'éducation auditive des enfants sur des exemples captivants pour eux. Il y aurait à cette façon de procéder un double avantage : au lieu d'aborder la musique par les abstractions de ses signes et de ses durées, l'écolier serait directement « persuadé » par elle ; et à l'âge où il ne doit pas encore chanter, — c'est-à-dire jusqu'à huit ans au moins (2) — il écouterait, il goûterait, il retiendrait d'aimables phrases musicales auxquelles on lui ferait, après coup, appliquer la valeur des signes de notation.

Et plus tard, lorsque les élèves, initiés aux éléments de la séméiographie musicale, seraient aptes au déchiffrement et à l'exécution collective, c'est encore par le répertoire des chants populaires qu'ils aborderaient le plus facilement, et avec le plus de plaisir, les difficultés du chant collectif, du chœur à plusieurs voix.

Il est désolant de constater que l'école franco-belge a été l'éducatrice de l'Europe dans l'art choral au xvi^e siècle et que la France ne s'intéresse plus à ce magnifique organisme musical : elle a laissé à nos amis Belges, aux peuples du Nord et aux Allemands le soin de cultiver l'art difficile du chœur. Tandis que cette pratique vocale est, dans d'autres pays que le nôtre, une fonction essentielle, un devoir, chez nous elle passe pour un luxe ou pour une distraction intermittente. La chanson populaire chorale, si amusante par la vivacité de ses réparties, aiderait efficacement à la réinstallation du chœur dans nos mœurs.

* * *

Il serait nécessaire que le chansonnier scolaire fût adapté à chaque région : chansons bretonnes en Armorique, chansons provençales, entre Marseille et Nice, etc. La persistance des instincts provinciaux ferait la fortune certaine de ces vieux airs, ressuscités dans leur pays d'origine. Ici une observation s'impose.

Partout certains grands sujets *historiques* ou *légendaires* (la Passion, le Mauvais Riche, le Juif errant, le Roi Renaud, Charlemagne et ses preux...) ; — *satiriques* (les mal mariés) ; — *sentimentaux* (Jardins d'amour, Sérénades, Aubades) ; — *saisonniers* (les Brandons, les Trimazots, le Mai, la Saint-Jean, le Gui-l'an-neuf, les Noëls...) ; — *militaires* (le départ pour la guerre, le retour du soldat...) ; — des *métiers divers* ; — toutes ces chansons sont des thèmes répandus dans la France entière, parce que les hommes se délectent toujours des mêmes lieux communs, dont le nombre est limité. Mais quelle admirable variété dans l'expression et que de particularités greffées sur des sujets généraux ! Chaque province a traité, selon son goût et ses traditions, la légende ou le trait qui courent la France. Et si les chants du labour, de la moisson, du moulin, etc., sont à vrai dire universels, le répertoire de chaque pays a ses objets préférés. L'Ardenne vante sa forêt et la Provence ses roses ; la Bretagne bénit ou invective la mer dont elle vit mais qui tue ses enfants ; la Normandie blague ses plaideurs ; la Beauce se réjouit de ses blés et la Bourgogne de ses raisins ; la Savoie a ses chansons de bergers et célèbre sa marmotte en vie... Partout

(1) Du type de l'harmonium, car le piano serait à peu près toujours faux.

(2) Partout on fait chanter, trop jeunes, les élèves. Et à peu près nulle part on ne pense à la *mue*, qui est, pour les garçons, à partir de 13 ans environ, le signal du silence, pour plusieurs années.

le souvenir des événements locaux a suscité des chansons locales : la Champagne n'a pas oublié ses Comtes, ni l'entrée à Troyes du bon roi Henri ; la Savoie fredonne encore la prise de Tarentaise, et, regardant par-dessus la muraille des Alpes, elle chantonne à ses heures le siège de Suze ou de Turin ; il subsiste en Guyenne des couplets où les Anglais sont pourfendus et en Artois des strophes contre les Espagnols. Cette énumération se prolongerait. Elle indique la richesse intarissable des sources auxquelles puisa la verve des chansonniers.

Je me souviens d'avoir entendu ma grand'mère, une champenoise de Troyes, réciter sur une mélodie traînante, lamentable et railleuse, le triolet suivant, qui s'était perpétué dans sa ville natale :

Le brave Monsieur de Bouillon
Est incommodé de la goutte.
Il est hardi comme un lion,
Le brave Monsieur de Bouillon !
Mais s'il faut rompre un bataillon
Ou mettre une armée en déroute,
Le brave Monsieur de Bouillon
Est incommodé de la goutte.

L'histoire remonte à la Fronde. La clef, qui n'est que partiellement fournie par Tarbé (Romancero de Champagne) et dont mon aieule possédait le secret, explique comment et pourquoi cet illustre podagre des Ardennes a laissé, à Troyes même, le souvenir de sa vaillance. Ce serait trop long de l'expliquer ici. Mais cette survie d'un couplet satirique local est un fait habituel dans toutes nos villes de France.

Ma grand'mère chantait aussi, à ma folle joie, car elle esquissait, ce faisant, un pas de danse menu et rapide :

Quand Biron voulut danser,
Ses souliers
Fit apporter.
Ses souliers tout ronds.
Vous danserez, Biron !

La chanson, qui est à tiroir, et qui va s'allongeant comme celle des *Mois de l'Année* (voir plus loin), suivant un procédé d'empilement strophique assez fréquent, est aussi publiée par Tarbé. La dernière strophe a la forme suivante :

Quand Biron voulut danser,
Son chapeau fit apporter,
Son chapeau !
A claq' beau,
Sa perruque
A la turque,
Sa chemise
De Venise,
Son rabbat
Tout plat,
Son habit
De p'tit gris,
Sa culotte
A la marlotte,
Ses housettes !
Fort bien faites,
Ses souliers tout ronds.
Vous danserez, Biron !

L'air est charmant et malicieux : il exprime, — ce qui est le sel de l'histoire, — par ses périodes bancales, que le maréchal de Gontaud-Biron, périgourdin, était boiteux. Boiterie glorieuse : blessure de guerre. Son porteur vint se faire tuer par les Ligueurs, devant Épernay, en 1592. Il avait embrassé le parti d'Henri IV avec un empressement dont le roi lui avait su gré. Pourquoi les Champenois l'ont-ils turlupiné ? Demandez-le aux gens de Troyes...

Je cite cet exemple, parce qu'il se prêterait aisément à l'adaptation scolaire et qu'il aiderait les petits Champenois à s'intéresser aux terribles horions que Ligueurs et Huguenots échangèrent entre Marne et Seine. Les écoliers agglomèrent aisément les faits historiques généraux autour de l'histoire locale.

* * *

S'il n'y avait qu'à puiser dans tous les recueils de chansons qui ont été dressés en France, il ne serait pas long de constituer pour chacun de nos « pays » leur bréviaire musical, tiré du folklore. Mais ici se dresse une difficulté soupçonnée et qu'un examen plus attentif révèle sérieuse : nos pères aimaient à rire, pas toujours innocemment, et leurs bons mots ne sont point pour l'école ! Un grand nombre de sujets se trouvent interdits lorsqu'il s'agit d'éduquer l'enfance, et le choix devient difficile. Désireux de fournir au présent congrès des exemples qui fussent des modèles et où la mise en œuvre par des musiciens de premier plan présentât l'alliance de l'art populaire et de l'art affiné des modernes, Auguste Chapuis et moi avons relu entre autres chansonniers ceux de Vincent d'Indy (Vivarais), de Vuillermoz (Canada français), de Ladmirault (Bretagne). Quel désappointement fut le nôtre en face de « paroles » que l'école ne peut accueillir ! Nos agrestes aèdes n'avaient pas prévu qu'un jour viendrait où l'on pût souhaiter que leur héritage échût en partie aux enfants, et leurs gauloiseries ne s'y prêtent guère ! Même quand les sous-entendus sont absents et les mots respectueux de la civilité « puérile et honnête », il arrive que les sujets soient scabreux : contes grivois, rimés à la diable et troussés de musique. On y trouve aussi, il est vrai, drolatiquement étalée, la sagesse des nations ; mais elle ne va pas sans mélange...

On ne saurait à l'école pousser trop loin le souci du respect qui est dû à l'enfance, et il n'est pas nécessaire que le poète latin ait formulé ce devoir en vers fameux pour que nos maîtres éducateurs se montrent sur ce terrain inflexibles... Quel accueil eussent-ils faits à des chansons, même innocentes, dont les amourettes sont l'unique thème ?

Gros obstacle ! La constitution d'un vaste répertoire de chansons de France, par sections provinciales, appelle efforts éclairés, choix judicieux, et ne peut être réalisée que par le concours d'archéologues et d'artistes.

(A suivre.)

Maurice EMMANUEL.

LA SEMAINE MUSICALE

Gaité-Lyrique. — Ballets russes : *Noces* d'Igor STRAWINSKY.

La saison des Ballets russes aura été, cette année, fort brève : seulement huit représentations, dans un théâtre assez exigü, où les sonorités des cuivres manquaient de jeu ; tout l'effort visiblement restreint à la mise sur pied d'une œuvre nouvelle d'Igor Strawinsky, *Noces*. Et comme trois autres ballets du même auteur (*Petrouchka*, *le Sacre du Printemps*, *Pulcinella*) venaient encore peser sur les quelque huit programmes de la série, s'affirmait en nous, plus fortement que l'année passée, l'idée que les Ballets russes tendent à se contracter et à se confondre aujourd'hui avec l'activité personnelle de ce musicien qui leur doit en quelque

sorte son entier épanouissement. Réduite à l'état d'un Bayreuth volant, d'un théâtre encore plus « provisoire » que Wagner n'y aurait songé, portant en elle les germes de cette inquiète discontinuité et de cette trépidation intense auxquelles toutes choses semblent sujettes en notre époque, ayant semé aux cahots de la route de *l'avenir* chorégraphes et ballerines, esthétiques littéraires et théories décoratives dont elle s'était d'abord éprise, l'institution des Ballets russes soutient désormais à travers le monde la destinée exclusive de l'art de Strawinsky (*Chant* de Prokofieff et *Parade* de Satie n'étant, avec leur strawinskysme infus, que deux exceptions qui confirment la règle). C'a été le sort de grands musiciens dramatiques — d'Hændel, de Gluck ou de Wagner — que d'errer et de produire ainsi hors de leur patrie, d'attacher à leur renommée et à leur bonne ou mauvaise fortune tel théâtre, telle troupe d'acteurs, comme si les tréteaux communiquaient à tout ce qu'ils supportent un même caractère ambulante et aventureux. Or, dans le cas de Strawinsky, l'aventure est singulièrement hasardeuse : doué de la plus indestructible confiance en la valeur de ses productions et à la fois d'une non moins vivace mobilité d'esprit qui lui fait sans cesse déjouer notre attente par le démenti que sa nouvelle œuvre semble donner des précédentes, violentant en lui ce qui ne correspondrait au juste à la théorie présente où il s'est engagé tête première, poussé par une étrange logique à chercher trop souvent le bien à l'envers du mal — d'un pareil maître, que n'a-t-on à redouter pour le succès extérieur d'une entreprise ! Ignorant les moyens termes, Strawinsky n'use que d'une farouche médiation et contrarie toujours un excès par un autre : tant pis pour ceux qui ne comprennent pas que la richesse soyeuse de *l'Oiseau de feu* devienne un jour l'exubérance cactiforme du *Sacre*, puis se réduise désormais en le martellement rageur d'un télégraphe Morse ! Aussi l'accueil du public varie-t-il extraordinairement chaque année. Et peut-être au succès spontanément remporté par *Noces*, et qui a persisté huit soirs durant — se mêlait-il un hommage rendu à tant d'abnégation chez un musicien jonglant comme pas un avec les timbres de l'orchestre et qui se limite au jeu presque innuancé de quatre pianos, également de la part d'une troupe qui se dépouille de la décoration fastueuse d'un Bakst, se vêt de tuniques blanches et noires et compose le spectacle le plus austère qui jamais ait été représenté sur une scène ? Austérité d'ailleurs en plein accord avec le caractère religieux du sujet, avec aussi cette note fondamentale d'indissoluble tristesse qui sonne dans tout l'art de Strawinsky : mélancolie neigeuse sur la foire de *Petrouchka* ; solitude grandiose de l'Empereur de Chine, victime d'une étiquette qui enserre chacun ; accablement animal de l'être que l'on va sacrifier à la fin du *Sacre* et jusque dans *Noces*, chez les deux époux que l'on unit plus qu'ils ne s'unissent eux-mêmes...

Et ces soirs de *Noces*, c'était, sur la scène et dans l'orchestre, comme une satisfaction sauvage de piétiner les décombres d'une esthétique autrefois apportée par les Ballets russes et que ceux-ci ont morcelée à mesure que l'idéal strawinskyste se défaisait lui-même et devenait cette infinie grisaille désespérée.

Noces datent de 1917 : elles sont donc contemporaines exactement de *Renard* et à peu près de *Pulcinella* ou de *l'Histoire du Soldat*. Leur réalisation instrumentale seule a varié notablement et celle adoptée est toute récente. Comme avec *Renard*, Strawinsky introduit