

# LE MENESTREL

4549. — 85<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 27.

Vendredi 6 Juillet 1923.

## LA CHANSON POPULAIRE

Emprunts au Folklore national <sup>(1)</sup>



Il faut d'abord que d'Indy, Ladmirault, Vuillermoz, et ceux qui ont pu fournir des modèles dans la mise en œuvre musicale des chansons, autrement dit dans leur habillage harmonique (et rythmique) veuillent bien appliquer leurs soins à des textes d'usage scolaire. Peut-être consentiraient-ils à changer quelques mots dans ceux que, fidèles transpositeurs, ils avaient édités, et à expurger, *ad usum puerorum*, — vieille formule qui reprend ici tous ses droits, — quelques-unes des chansons qui se prêtent le mieux à cette adaptation nuancée. Sinon, qu'ils veuillent bien — et que d'autres musiciens avec eux y consentent — consacrer à ceux des chants tirés du folklore, qui tels quels sont utilisables à l'école, une menue part de leur talent.

Si l'on se demande en quoi l'intervention des maîtres musiciens est profitable aux chansons purement mélodiques, monodiques, de la vieille France, il faut se représenter les deux aspects sous lesquels elles peuvent maintenant faire figure.

Le premier, qui est celui de leur origine même et qui exclut tout revêtement harmonique, se retrouve dans la plupart des ouvrages consacrés, depuis 1840 environ, à la publication de notre folklore vocal. Une édition méthodique et critique, entreprise par Charles Bordes et Maurice Duhamel, a, sur les collections antérieures, des avantages de précision et de correction qui sont notables. Malheureusement, le nombre des textes que les enfants peuvent chanter y est bien modique.

Il est nécessaire d'affirmer que la meilleure présentation à faire, aux jeunes enfants, des mélodies populaires, est de les leur offrir sous leur forme native, toutes nues, sans accords d'aucune sorte. Pourvu qu'on les présente « justes », à la voix ou au clavier, bien rythmées, bien ponctuées, elles agiront sur l'entendement des écoliers par la puissance de leur charme. Leur intime vertu se découvrira d'elle-même ; et, sans rehaut de couleurs, la ligne de leur mélodie affirmera sa beauté.

Celui que nous appelons le barde Quellien et qui, au « diner celtique », nous éblouissait de sa verve, avait horreur de tout accompagnement. Un soir qu'il allait chanter, de sa voix éraillée, quelque *gwerz* ou quelque *sonn* armoricains dont il avait apporté le texte et la musique, le signataire de ces lignes, alors élève d'harmonie, avait été requis, par quelques commensaux, de

plaquer des accords parfaits sous les cantilènes du barde. Il fallut voir de quel air et par quels gestes celui-ci fit déguerpir le « Conservatoire », foyer de pestilence harmonique ! Je déguerpis et remisai mes accords qui, je le reconnais, eussent été déplorables. Quellien accusait les musiciens professionnels de ne rien entendre à la musique bretonne, que lui ne se chargeait pas de leur expliquer, disait-il, mais qui ne ressemblait pas à la leur. En quoi il avait raison. J'ai plus tard compris sa fureur, comme aussi l'indignation de l'aède bourguignon dont j'estropiais à la même époque les formules mélodiques, lorsqu'il me dictait des chansons du pays de Beaune : je les voulais réduire au Majeur et au Mineur classiques, et je m'attirais, fort légitimement, le mépris de mon intraitable collaborateur.

Le fait est que, dans la transcription des airs populaires, la plus *passive* attention est exigible. Il faut noter ce qu'on entend, sans épiloguer. Les habitudes propres à l'art professionnel contreviennent à tout moment aux échelles multiples du folklore : Bourgault-Ducoudray et Maurice Duhamel n'avaient pas encore, au temps où Quellien conspuait les « accords » et où je massacrais les mélodies de Charles Bigarne, tracé la voie aux transpositeurs.

\*\*\*

Les motifs de la sévérité de Quellien nous amènent, sans artifice, à parler des chansons harmonisées. Les bourrades du barde aboutissaient à un conseil précis : « Apprenez notre musique ! Après, vous vous en mêlerez ! » On s'y est mis ; et je pense que Quellien, aujourd'hui, se montrerait moins féroce ennemi des « accompagnateurs ».

Les musiciens en effet commencent à estimer non indignes de leurs soins harmoniques les mélodies de nos provinces. L'un des premiers recueils issus de leur sympathie est celui de d'Indy (Vivaraïs) ; il exprime, d'un bout à l'autre, par la netteté du burin de l'auteur, la physionomie sévère de l'art cévenol ; Ladmirault a senti et exprimé la mélancolie de sa terre natale ; Vuillermoz a paré d'une grâce singulière les chants joyeux du Canada français. Pas plus que Bourgault-Ducoudray, et, tout en respectant avec un goût plein de certitude, le caractère des chansons qu'ils harmonisaient, ces musiciens ne se sont enfermés, à l'accompagnement, dans les seuls sons de l'échelle modale : ils ont modulé, parfois « chromatisé ». Mais partout ils ont fait œuvre d'art, et les libertés qu'ils ont prises ne contreviennent en rien à la physionomie typique du chant populaire.

Une autre manière consiste à s'interdire, dans les formules harmoniques enveloppantes, les sons étrangers au « mode » de la chanson et à conserver essentiellement le « diatonique » populaire. Cette discipline a sa légitimité et d'ailleurs des résultats caractéristiques ; mais elle

(1) Voir le *Ménéstrel* du 29 juin 1923.

ne prétend pas avoir raison contre des interprétations moins rigoureuses.

Il faut et il suffit en effet qu'un musicien, un vrai, capable de sentir la mélodie agreste, assez attentif pour en pénétrer le sens musical et ne s'en point écarter, se laisse guider par elle, et avec elle « chante ». Lisez les *airs de biniou* transcrits pour orchestre et pour piano à quatre mains par Ladmirault : c'est un feu d'artifice. Quel cuistre irait chicaner l'auteur sur les accords adventifs, modernes, que le jeu de ses parties procréé sous de tels airs ?

Et comment ne pas se réjouir de voir les pensées musicales écloses chez nous, émanations directes de l'esprit populaire français, trouver dans l'art contemporain un aboutissement imprévu et fécond ? Nos pères, au xvi<sup>e</sup> siècle, ont construit, souvent sur des airs populaires, des chœurs qui ont fait leur tour d'Europe et qui ont exercé, tout menus qu'ils fussent, une influence capitale sur les destinées de la musique occidentale.

\* \*

Les remarques précédentes, relatives à l'harmonisation des chansons, semblent nous avoir éloignés de l'école, puisque la présentation de ces frustes mélodies, aux écoliers, peut se faire le plus utilement sous forme monodique, d'abord. Mais qu'on veuille bien l'observer : il est, dans les acquisitions que font les enfants à l'école, en tout ordre d'étude, des stades successifs. Si l'enseignement primaire et secondaire de la musique s'installe enfin, logique et surveillé, dans nos établissements d'instruction des degrés divers ; si la part faite aux exemples musicaux devient ce quelle doit être ; si aux petits concerts, infiniment simples, donnés à ses élèves par l'instituteur ou le professeur (dûment préparés à ce rôle à l'École Normale), succèdent des auditions un peu plus étoffées, offertes par quelques artistes ou quelques amateur sérieux et bénévoles, la chanson de France, parée d'atours de bon style assortis à sa physionomie propre, enrichie par l'appoint d'une polyphonie dont il nous est aujourd'hui impossible de négliger l'attrait, jouerait dans ces récréatives et fécondes séances, à côté de nos vieux airs à danser, le rôle de stimulatrice que Richepin lui a reconnu. « La France, a-t-il dit, a beaucoup chanté, parce qu'elle a beaucoup travaillé ; la chanson de France a égayé et rythmé le labeur de nos pères. Elle n'a rien perdu de sa joie vivifiante ! »

Elle est en effet un vivant miroir de la vie de tous les Français, si divers de tempérament. De même que les coiffes bretonnes se distinguent du bonnet arlésien ou les pignons à redents du Valois des toits en pyramide écrasée, et à tuiles creuses, de la vallée du Rhône, la chanson du Vivarais est de toute autre allure que celle de l'Aunis ou des Flandres. Comme il a été dit plus haut, les sujets, même communs à tous nos « pays », se différencient par des touches propres à chaque région, et, comme l'a observé Quellien, « les nouveaux vocables introduits attestent des habitudes ou des passions locales ». Richepin aussi l'a montré.

\* \*

Cela nous amène à l'usage des patois. Dans une édition scolaire, ils doivent n'être employés qu'avec discernement. Si l'on arrive à constituer des répertoires régionaux utilisables dans un groupe provincial limité, on pourra, avec avantage, y conserver les mots typiques,

qui ont une saveur du cru et que rien ne peut remplacer. Besoin n'est pas de respecter les tournures grammaticales par trop insolites : ce qui importe c'est, en parlant français, de ne point rejeter les mots dont le pittoresque, l'agrément et quelquefois la valeur linguistique méritent de survivre. Le Normand, lorsqu'il geint, se dit tout « élugé » ; les Bourguignons, qui échangent des horions, « se tirpôlent ». Le « rossignolet qui gringote » ; le « parpaillon qui veuletonne », le « ptiot ponchin qu'on amiclote » ne sont-ils pas intraduisibles ? En francisant les chansons dans la mesure convenable, *il faut ne pas détruire rimes ou assonances*, et le respect qu'on leur doit est en même temps conservateur de mots précieux. Affaire de tact : la besogne doit être confiée à des provinciaux lettrés, attachés aux traditions et aux habitudes des parlers divers. Car ce serait péché d'infliger la livrée de la langue classique à toute cette littérature campagnarde dont le vocabulaire est suggestif et si plaisant.

\* \*

Il s'agit d'édifier un *corpus* de la chanson de France, divisé en autant de sections qu'il sera utile pour intéresser les enfants du Limousin, par exemple, en même temps qu'au folklore français général, aux contes musicaux de leur plateau, légendes, récits épisodiques dont s'empara le lyrisme populaire. Il serait à souhaiter que l'instituteur fût, dans toute la France, à même de régaler ses écoliers par des contes parlés, triés sur le volet (non sans scrupules !) et que les collecteurs des anciennes traditions provinciales ont recueillis. Dans l'épanouissement de la vie agreste et laborieuse, contes chantés, contes parlés sont proches. Ceci ne peut se séparer de cela : c'est le même fonds. Cela sort de la même source vive, qui est l'âme de notre race. Richepin encore l'a rappelé.

On pourrait donc concevoir un certain nombre de manuels scolaires comportant en premier lieu des chants de France, pour toute la France ; en seconde place des chansons de la province à laquelle le manuel serait spécialement destiné ; en dernier lieu des airs de danse propres à la même région.

Et à ce propos signalons l'agrément de ces pas rustiques, plus élégants pour la plupart et plus « français » que les tristes évolutions des dancing à la mode. Les danses campagnardes, *dérobée* de Bretagne, *bourrée* d'Auvergne, *farandole* du midi, tant d'autres qui survivent, sont bien mieux aptes aux exercices d'orchestrique scolaire que les pas de ballets dont certains maîtres de gymnastique dansée usent dans leur enseignement. La danse des enfants, tout comme leurs chants, n'est pas celle des adultes, et ne saurait l'être ; encore moins celle des ballerines.

L'union étroite qui enlaçait jadis les trois arts musicaux — Poésie, Musique et Danse — a conféré à mainte chanson populaire, chorale, une valeur récréative que l'on pourrait utiliser. J'ai conservé un souvenir ébloui des grandes rondes bourguignonnes dont j'ai été dans mon enfance un des derniers témoins. Dans tous les pays où de grands travaux collectifs attirent, à retours périodiques, les populations du voisinage, ces fêtes des récoltes suscitaient autrefois des danceries joyeuses, bien ordonnées. Les *pas* n'en sont point compliqués ; les rythmes, incisifs, en sont de parfaits régulateurs. Il régnait dans ces ensembles une discipline qui en conservait la physionomie propre. Le malheur est

que peu de notations détaillées de ces danses aient été fixées avec exactitude. Il en subsiste assez néanmoins pour qu'on puisse tenter leur résurrection.

Ainsi le Manuel Scolaire comporterait des textes de chansons monodiques, sans accompagnement ; des textes de chansons chorales, monodiques ou polyphones ; des airs de danses sans paroles. Le maître seul aurait à sa disposition, dans les cas où il pourrait les utiliser, des harmonisations de toutes ces pièces. Dans les villes au moins, l'enseignement de la musique, confié à des professionnels, attachés aux établissements d'instruction publique, devrait comporter de modestes mais perpétuels « concerts » offerts par le maître aux élèves. La musique n'est pas une abstraction ! Paul Landormy réclame, lui aussi, cet adjuvant indispensable que constitue l'audition directe. Il faudrait enfin que l'on se mît à tenir compte des exigences de l'hygiène vocale ! Jusqu'à 8 ans l'enfant ne doit émettre des sons vocaux que sous une surveillance si éclairée, si minutieuse, qu'il vaut mieux s'en tenir à la prohibition pure et simple. Les garçons peuvent chanter entre 8 et 12 ans. A partir de la 13<sup>e</sup> année la *mue* doit être redoutée. A ses premiers symptômes le silence hermétique s'impose : l'écolier ne doit plus proférer un son. On voit la place que le « concert », aussi humble qu'on voudra, mais aussi soigné que possible, doit tenir dans l'éducation musicale. Que tout cela se réalise et l'on devine quelle place de choix peut être faite à nos chansons de France dans ces nécessaires *leçons de choses* musicales ! Au village, l'instituteur doit être à même de remplir un rôle analogue avec sa voix, sinon très souple, du moins suffisamment réglée quant à la justesse ; ou avec ses doigts, au clavier, juste aussi. Même réduite à l'exécution linéaire d'une seule partie, une chanson, exactement rythmée, dont les paroles peuvent être, au besoin, lues en mesure, exercera son magistère musical sur l'oreille et le goût des enfants.

Quelques exemples éclairciront cet exposé.

(A suivre.)

Maurice EMMANUEL.

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Florise*, comédie en quatre actes, de THÉODORE DE BANVILLE ; — *L'Infidèle*, de PORTO-RICHE.

La représentation de *Florise*, que vient de donner le Théâtre-Français, n'ajoutera pas grand'chose à la gloire de Banville ; d'ailleurs cette fantaisie poétique est-elle bien faite pour le théâtre ? Peu d'action, une sorte de badinage mi-littéraire, mi-philosophique, avec des couplets de valeur inégale, les uns charmants, aisés, sensibles, les autres vieillots et un peu poussifs.

Une troupe de comédiens, victime d'un accident de route, heurte à la porte d'un château. Cette troupe ambulante est menée par Hardy, le vieux poète, qui rima tant et si pauvrement vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le commencement du XVII<sup>e</sup>.

Le joyau de la troupe est Florise, qui reçut

..... comme un don  
Des cieux la grâce pure avec la poésie.  
De ses lèvres de feu coule cette ambroisie,  
Et sur sa bouche rose où le printemps sourit  
La rapide lueur qui vient de son esprit  
Brille et voltige ainsi qu'une fleur de lumière.

Le maître du château, le comte Olivier d'Atys, qu'éleva sa tante Célidée, ne peut manquer de s'éprendre d'une pareille perfection : il n'a que vingt ans.

Florise répond à ce jeune amour ; elle va quitter la troupe pour l'épouser lorsque, grâce à un heureux artifice, Hardy réveille en Florise l'amour de son « art dévorant » : elle comprend qu'il lui faut non le bonheur calme d'une union légitime, non la vie monotone d'une châtelaine, mais

Les chimères, l'essor vertigineux, l'émoi  
Du rêve.....

Et dans le crépuscule qui tombe Florise et la troupe repartent sur les chemins, laissant Olivier désolé que console Célidée qui, dans une tirade, la mieux venue de toute l'œuvre, lui explique ce qu'est la vie en paraphrasant ces quatre vers de la tristesse d'Olympio :

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,  
L'une emportant son masque et l'autre son couteau  
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage  
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Il n'y a dans cette pièce aucun intérêt dramatique ; toutes les péripéties sont prévues bien qu'inexpliquées et soudaines et le sujet n'est qu'un prétexte à développements poétiques où s'exerce la verve et la virtuosité du poète. Il en est d'exquis : ce sont ceux où perce le sourire narquois de Théodore de Banville, mais il en est aussi où la friperie poétique, les fleurs, les roses, le ciel bleu, les neiges, les étoiles, n'apparaissent qu'accessoires un peu usés et couvrent mal la banalité de la pensée, quelques répétitions (acte II, scène VII) :

..... et la bataille obscure  
A peur du vent de feu qui tord sa chevelure.

un peu plus loin dans la même scène :

De sa brûlure  
La bouche des soleils mord notre chevelure.

Il semble que Théodore de Banville ait voulu forcer son génie ; le souffle lui fait défaut, on sent l'application ; quand il reste simple, au contraire, il trouve des mots qui touchent :

A son front pâle monte une vive rougeur,  
Et l'enfance, en fuyant, le conseille à voix basse,  
Car il en a gardé la pudeur et la grâce.

Peut-on dire plus joliment ?

L'interprétation de *Florise* aurait demandé une fantaisie déchaînée, une folie de jeunesse. La troupe de la Comédie fut un peu solennelle : M<sup>me</sup> Dux seule, en Célidée, a mis toute l'émotion et en même temps le sourire qu'il fallait.

La soirée se terminait par *L'Infidèle*, de Porto-Riche, qui est bien près d'être un chef-d'œuvre ; action ramassée, des vers bien frappés, et quelle langue admirable ! M. de Porto-Riche est un poète sincère. *L'Infidèle* a fait tort à *Florise*.

MM. Roger Gaillard, Brunot et M<sup>me</sup> Huguette Duflos y furent excellents. Pierre d'OUVRAY.

## NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL (pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, *Dans les dunes, par un clair matin*, de Gabriel Dupont, extrait de *La Maison dans les dunes*.