

LE MENESESTREL

4556. — 85^e Année. — N^o 34.

Vendredi 24 Août 1923.

LA MUSIQUE ET SA VALEUR D'EXPRESSION HUMAINE

L but de l'artiste, qui a du réel une vision plus directe que la nôtre, et quasi intuitive, est d'amincir, de rendre transparent le voile tendu entre la réalité et nous, entre nous et nos propres états de conscience. Pour y parvenir, il doit nous arracher provisoirement aux nécessités et aux soucis de la vie; aux banalités du langage, aux conventions sociales, à la tyrannie de la mode; écarter en un mot tous les symboles utilitaires, conventionnels, généraux, pour leur en substituer d'autres, vraiment appropriés à la réalité, et capables de l'exprimer toute, sans la diminuer ni la fausser.

La musique est de tous les arts celui qui emploie les symboles les moins conventionnels et, dans ce sens, les plus simples. Tandis que l'architecte et le sculpteur ont à manier des corps bruts, le peintre des couleurs, le poète des syllabes, le musicien s'attache uniquement à combiner des sons. Or, il est évident que, même par rapport à la parole, le son reste un élément simple, n'étant pas comme elle articulé.

Et à quoi tient cet emploi par le musicien des symboles les plus épurés du monde sensible, sinon à la nature même des opérations ou des sentiments de l'âme susceptibles d'être exprimés en langage musical? Chaque art a son domaine propre dont il ne doit jamais sortir s'il veut garder à son symbolisme toute sa force expressive.

La poésie a le sien, la musique aussi. C'est au sommet de l'âme, ou dans ses dernières profondeurs, que le musicien doit s'établir pour y saisir des rythmes et y entendre des chants qu'aucune parole ne pourrait exprimer. Alors seulement il combinera des sons, harmonisera des phrases, ou déroulera des mélodies sonores, assez souples pour refléter jusqu'aux moindres nuances des émotions et des sentiments pris sur le vif, ainsi qu'on voit un vêtement d'étoffe soyeuse et légère dessiner les formes qu'il habille, et même les accuser au lieu de les voiler.

Si la musique a pour but de nous révéler nos sentiments les plus intimes, les plus insaisissables, à l'aide de symboles sonores, il semble qu'il suffise d'analyser ces sentiments, de les hiérarchiser pour établir aussi un ordre, une hiérarchie entre les symboles. De ce point de vue, la musique pourrait se ramener aux quatre genres principaux que voici : la *Musique religieuse*, la *Musique classique*, la *Musique romantique* et la *Musique symbolique* proprement dite.

Essayons d'abord de préciser la nature et la valeur humaine d'expression du symbole musical; nous com-

prendrons mieux ensuite la raison d'être de chacun de ces genres de musique et leur importance relative dans le domaine immense de la musique.

I

Le Symbole musical.

De tous les arts qui s'emploient à épurer les symboles sensibles avec le souci de conserver à la réalité toute sa substance et d'en modeler les contours, la musique utilise donc les plus simples; elle s'attache uniquement à combiner des sons.

Je n'ignore pas qu'au point de vue physique, en ne tenant compte que du nombre des vibrations et de leur aptitude à se propager plus ou moins vite dans un milieu donné, les ondes sonores sont moins subtiles que les ondes lumineuses.

Mais il en va de même de la parole; cependant personne ne niera que la parole soit plus apte que la couleur à traduire certains états de conscience, jusque dans leurs plus imperceptibles nuances. Un poème où l'artiste a su faire passer toute son âme nous en dira toujours plus long que le mieux brossé des tableaux.

Or, par rapport à la parole elle-même, le pur son est un élément simple. Celle-là est articulée, celui-ci ne l'est pas; si, par nature, la parole sonne, le son, que je sache, ne parle pas.

Il s'ensuit que le son reste, de tous les symboles artistiques, celui qui a le moins de chance de se superposer à la réalité qu'il exprime et de la dénaturer en la voilant.

Mais à quoi tient cet emploi par le musicien des symboles les plus simples du monde sensible?

Uniquement à la nature des opérations susceptibles d'être exprimées en langage musical, et en langage musical seulement. La fin ici, comme partout, commande les moyens; l'objet détermine la méthode.

Pourquoi aurions-nous à notre disposition un symbole sonore, irréductible aux autres symboles, si toutes les réalités pouvaient indifféremment se traduire par l'un ou l'autre d'entre eux?

Pour laisser à un art toute sa force d'expression, toute la valeur de son symbolisme, il ne faudrait jamais le sortir de son propre domaine. Employer la peinture pour exprimer des réalités que la parole seule peut traduire, n'est-ce pas introduire la confusion dans les arts?

La palette et la plume ne se peuvent employer indifféremment, c'est une affaire de tact et de divination de savoir quand il faut poser l'une et prendre l'autre; un véritable artiste ne s'y trompe jamais.

Que certaines situations de conscience, par exemple les situations dramatiques, réclament, pour être rendues avec plus de force, le concours de deux ou plusieurs symboles, de deux ou de plusieurs arts, rien de mieux.

Mais qu'est-ce que cela prouve sinon qu'un symbole n'épuise pas à lui seul toute l'expression artistique dont la réalité vivante est susceptible? Cela ne prouve pas en tout cas qu'ils aient la même puissance d'expression. La gloire de Wagner, par exemple, est précisément d'avoir compris que, tout en s'harmonisant, en vue d'un effet scénique plus puissant, les divers symboles, comme la musique, la poésie, la peinture, ne se confondent pas; ils constituent un « tout » dont chaque partie garde, en fait d'expression, sa véritable autonomie. Le jour où Beethoven — la musique faite homme — a voulu rendre en prose les visions sublimes qu'il avait harmonisées et chantées, sa plume s'est brisée entre ses doigts; il a écrit un peu comme tout le monde et dit d'une manière assez banale des choses qui ne l'étaient pourtant pas! Qu'on relise plutôt ses lettres à la comtesse de Brunswick, et qu'après cela on écoute les admirables symphonies composées à son intention; on saisira la différence.

Quand Wagner écrivait ses lettres enflammées à Mathilde Wesendonk, dont naguère, en Allemagne, on publia la correspondance secrète avec l'auteur de *Tristan et Yseult*, il les faisait toujours suivre d'un leitmotiv emprunté à l'un ou à l'autre de ses plus grands drames. Et ceux qui s'y connaissent vous diront que ces trois ou quatre mesures de musique, ces quelques tierces cristallines, en disent plus long sur l'état de son âme à ce moment-là que les cent lettres que nous possédons de lui à ce sujet. Son aimable correspondante d'ailleurs ne s'y trompa jamais (1).

Si le langage usuel par son convenu, par sa généralité, demeure un obstacle permanent à une perception immédiate du réel que nous côtoyons, sans presque nous en rendre compte, on comprend aisément que l'écrivain en le décortiquant, en le limant, en ajustant ses syllabes, en rythmant ses périodes, parvienne à une pureté, à une vérité d'expression parfois extraordinaires.

Mais toujours est-il qu'il y a une limite à cette épuration; il y a dans les mots les mieux agencés, les mieux rimés, je ne sais quelle rigidité d'expression dont il est impossible à quiconque de complètement triompher, sous peine de tomber dans le travers des poètes décadents, de confondre deux symboles et deux arts, par exemple de demander à la poésie ce que l'on a coutume de demander à la musique.

La poésie décadente n'est au fond que la poésie du son. En ne prenant du mot que sa *sonorité*, elle a mêlé deux genres; elle a substitué la musique à la poésie. Peut-être ne faudrait-il pas chercher ailleurs l'insuccès final des meilleurs parmi nos poètes décadents.

Cependant, si la gamme des idées ou des sentiments exprimables en littérature réclame plusieurs octaves, elle ne les comprend pas toutes. Le rôle expressif du langage articulé finit où le cri commence, et là où le cri commence nous pénétrons dans le domaine musical.

D'une façon générale, on peut dire qu'un point indivisible — celui qui sépare la parole articulée du son — sépare également la poésie de la musique.

On remarquera que nous sommes presque tous habitués à ne penser qu'avec des mots et à n'exprimer le flot inépuisable de nos sentiments ou de nos émotions qu'à l'aide d'images verbales. A peu près tout ce que nous comprenons ou ressentons nous l'exprimons par

des sons articulés, ou en tout cas par des images qui, même en pensée, correspondent la plupart du temps à de tels sons. On nous a habitués à cela dès notre plus tendre enfance, et l'habitude reste si forte, si enracinée, que les autres symboles représentatifs de la réalité, tels que la couleur, le pur son, ont besoin, pour être expressifs, d'être encore traduits par nous en langage verbal, ou en images qui correspondent mentalement à la parole, au son articulé. Si j'ajoute que le vocabulaire de la plupart des hommes demeure fort restreint, que les mots ou les images verbales dont ils se servent pour exprimer leurs pensées ou leurs sentiments sont très généraux et par là même inexpressifs, on n'aura pas de peine à deviner à quel point il nous est difficile de penser ou de sentir à l'aide de symboles beaucoup plus subtils, plus souples, plus expressifs, tels qu'on les utilise en peinture ou en musique.

On ne *pense pas sans idée*, c'est certain. Mais comme nous n'avons pas d'idées sans recourir à des images, toute la question, au point de vue psychologique, est de savoir si nous ne pouvons utiliser, pour penser, que des images verbales. Je ne le crois pas. Nous pouvons, en effet, supposer le cas d'un sourd-muet de naissance qui en serait réduit, pour s'exprimer à lui-même ses pensées et ses sentiments, à recourir aux seules expressions du tact et de la vue par où ses pensées et ses sentiments lui seraient révélés. N'ayant aucune idée du son, quel recours pourrait-il avoir à la parole qui n'est qu'un son articulé? Les images tactiles et visuelles au contraire lui sont familières, et s'il suffisait de manier simplement des couleurs, sans avoir de fortes pensées ou de grands sentiments à exprimer pour être un artiste en peinture, je crois que les sourds-muets y auraient des aptitudes toutes particulières.

Quoi qu'il en soit, l'habitude de penser ou de sentir à l'aide de *sons articulés* ou d'images verbales empêche la plupart des hommes, même parmi les plus intelligents, de rien comprendre à la musique qui est l'art de penser et de sentir avec des sons inarticulés, avec le pur son.

En outre, comme rien n'est plus déterminé que les notes de musique, rien de plus ténu que les rapports successifs d'une note à l'autre, rien de plus varié, de plus nuancé, de plus riche que leurs combinaisons et leurs accords; comme d'autre part rien n'est moins déterminé que les mots généraux dont nous nous servons pour exprimer nos pensées et nos sentiments, rien de plus pauvre que notre vocabulaire courant, il s'ensuit que la musique, à ne considérer que son symbole, ses moyens d'expressions, échappe la plupart du temps à notre conception. C'est pour nous comme une langue étrangère. « Pour le vrai musicien, au contraire, la musique est plus claire que la parole; la parole ne peut même que l'obscurcir. Le sens d'une belle phrase de Bach ou de Hændel ne peut être traduit par un autre langage que celui des sons et doit être directement compris. Il arrive souvent aux compositeurs d'écrire au-dessus d'une portée, à l'adresse de l'exécutant qui les interprétera: « avec expression », expression de quoi? Point n'est besoin de préciser; et c'est seulement un compositeur de second ordre qui songerait à préciser. Toute bonne mélodie porte en elle son sens et son explication » (1).

Cependant la difficulté de saisir l'art musical ne pro-

(1) *Revue des Deux Mondes*: « Tristan et Yseult », décembre 1907.

(1) Combarieu (J.): *La Musique, ses lois et son évolution*. — Paris, E. Flammarion, 1907.

vient pas seulement des difficultés que comporte l'emploi du symbole sonore ; elle vient aussi de la nature des pensées et des sentiments capables d'être exprimés en langage musical.

« L'acousticien qui voudrait expliquer l'art musical à l'aide de l'acoustique seule ferait vraiment une œuvre grossière ; autant vaudrait, pour expliquer la poésie de Lamartine, se borner à étudier ses manuscrits pour observer les habitudes graphiques dont ils témoignent et les interpréter ensuite à la manière d'un graphologue. Les sons, considérés comme matière brute, jouent certainement dans une symphonie un rôle plus important que les signes d'écriture, ou la qualité de la voix qui déclame, dans la poésie ; mais ils ont beau être purs, agréables, régulièrement enchaînés ; à eux seuls ils ne constituent jamais la musique (1). »

En définissant la musique l'art *de penser et de sentir avec des sons*, nous ne séparons pas l'originalité de la pensée musicale de celle de son symbole. Je crois au contraire que l'originalité du symbole musical tient à celle de la pensée ou du sentiment qu'il exprime. « L'auteur de valses à exécuter dans un music-hall est un homme qui pense avec des sons tout comme un Bach ou un Handel ; seulement sa pensée est faible, superficielle, banale, pauvre, et se distingue de celle de Handel ou de Bach comme celle d'un écrivain quelconque se distingue de celle d'un Leibnitz, d'un Pascal ou d'un Bossuet. Le Hottentot, qui n'a que trois ou quatre notes pour ses mélodies, pense, lui aussi, avec des sons ; seulement sa pensée (à notre point de vue) est encore trouble, incomplète, « barbare » (2).

(A suivre.)

M.-S. GILLET.

Le Nouvel Opéra de Marseille

Comment il sera dirigé et exploité. — Le cahier des charges. — La subvention.

On s'occupe activement, à l'Hôtel de Ville, de la rédaction du cahier des charges de l'Opéra de Marseille, et la chose, en effet, est urgente, car, si je suis bien informé, et je crois l'être, la nomination du ou des directeurs aura lieu avant deux mois... Ce n'est pas trop tôt, car si on veut que ce directeur prépare une saison vraiment remarquable, il faut lui donner le temps d'en réunir les éléments.

Le travail de rédaction de ce cahier des charges s'effectuant dans le plus grand secret, sous la direction personnelle de M. Billès, adjoint aux Beaux-Arts, il n'est possible à personne de dire d'une façon certaine : on y met ceci ou cela... Cependant, faisant état des renseignements qui me viennent de bonne source, et aussi de ce que des conversations diverses ont pu m'apprendre sur les idées qui ont cours à la Mairie, je crois pouvoir indiquer dans leurs grandes lignes les principes sur lesquels reposera l'exploitation du nouvel Opéra.

La première question qui se pose, c'est l'alternative : Direction ou Régie ? On sait que le Conseil municipal de Marseille, socialiste, est en principe, partisan de la Régie. Cependant, il semble qu'une opposition sérieuse se soit manifestée contre ce mode d'exploitation et qu'on y ait renoncé. Mais, si on s'est rallié à la direction, c'est en conservant du système de la Régie les principes de contrôle étroit et constant qui feront de l'administration municipale la maîtresse permanente de la marche de l'Opéra.

(1) Combarieu (J.) : *La Musique, ses lois, son évolution*, page 332.

(2) *Ibid.*

Nous aurons donc ce qu'on peut appeler une « direction contrôlée », laissant au directeur l'initiative de ses actes, mais lui imposant sans cesse l'autorité de la Mairie, dans la personne de l'adjoint, pour assurer à l'Opéra de Marseille la tenue et la marche d'un théâtre lyrique de tout premier ordre.

La saison, qui était jadis de cinq mois, obligatoirement, sera désormais de six mois, avec faculté de la prolonger à sept mois. Dans quelles conditions le directeur fera-t-il ce septième mois ? C'est ce qui reste à déterminer. Il nous semble que le meilleur système, ce serait de lui laisser pour ce mois supplémentaire une liberté relative, et, par exemple, de donner alors une certaine latitude pour étendre son répertoire à des genres qui sont proscrits dans les six mois réguliers. On devrait aussi, pour ce mois supplémentaire, diminuer un peu quelques-unes des charges contractuelles.

Le répertoire de l'Opéra sera ce qu'il a toujours été à Marseille, c'est-à-dire le grand opéra, l'opéra-comique, le drame lyrique, le ballet et les traductions. Mais peut-être jugera-t-on qu'il n'est plus opportun d'imposer comme on le faisait jadis un certain nombre de représentations de grand opéra... Le vieux répertoire est bien usé. Il faut le conserver, ne serait-ce que pour satisfaire les amateurs qui sont encore nombreux à Marseille, mais il faudra laisser aux directeurs la latitude de répartir ces reprises, de façon à ne pas contrarier les créations d'ouvrages modernes que tout le monde attend.

D'autre part, dans le même ordre d'idées, devra disparaître l'obligation, vraiment désuète, d'avoir en permanence les titulaires de tous les emplois. Et, naturellement, il ne sera plus question de ces « commissions », de ces « débuts » qui passionnaient nos grands-pères, mais qui sont maintenant des choses tout à fait périmées. On peut d'abord se fier à l'intérêt même du directeur qui doit l'amener à ne présenter au public que des artistes pouvant le satisfaire ; et, comme je l'ai dit plus haut, l'administration municipale aura un droit de contrôle permanent qui vaut infiniment mieux que toutes les « commissions » de jadis...

Une des plus grosses difficultés des théâtres lyriques en province, c'est la cherté des « vedettes » et les frais énormes des « créations » qui pèsent dix fois plus sur eux que sur les théâtres de Paris, alors que ces derniers peuvent envisager un nombre plus grand de représentations. Ce paradoxe pourrait être corrigé par une entente entre les grandes scènes de province, et je sais que cette idée est très en faveur à l'Hôtel de Ville. Une entente de ce genre, souvent proclamée nécessaire, mais jamais réalisée jusqu'à présent, aurait beaucoup de chances de devenir effective, si la municipalité marseillaise, appuyée sur le directeur de son choix, en prenait franchement l'initiative... Et elle ouvrirait des possibilités extrêmement intéressantes, non seulement à Marseille, mais aux villes qui s'entendraient avec elle, par exemple, Lyon, Nice, Toulouse, etc.

Une idée qui a cours à la Mairie et que je suis heureux de signaler, car je l'ai émise bien souvent, c'est d'engager à l'Opéra de Marseille les premiers prix de chant et d'art lyrique de notre Conservatoire. C'est un acte de décentralisation qui mettrait en valeur des « jeunes », tout en attachant aux récompenses du Conservatoire une valeur qui les hausserait sensiblement.

On devra faire à l'Opéra de Marseille beaucoup de « créations », et non seulement de créations d'ouvrages représentés avec succès à l'Opéra de Paris ou à l'Opéra-Comique, mais je dirai surtout de créations d'ouvrages inédits. Il appartient à l'Opéra de Marseille, qui sera, de beaucoup, le théâtre lyrique le plus important de province, de donner l'exemple et d'entrer résolument dans la voie d'une décentralisation effective.

Ses ressources le lui permettront, car la subvention sera importante. Elle doit l'être. Le Conseil municipal ne saurait se laisser dominer ici par un esprit d'économie qui ne serait pas à sa place.