

un art qui n'est pas lui. A juger par les effets actuellement acquis dans l'une ou l'autre direction, il semble bien que la différence des genres n'ait fait que s'accuser par l'effort tenté pour les assimiler et, bien loin de menacer le théâtre en l'annexant, le cinéma n'aurait fait que le rappeler plus rigoureusement à sa destination essentielle.

*
* *

En second lieu, les directeurs de théâtre, les auteurs dramatiques, les comédiens et tous ceux qui s'intéressent à la production théâtrale ne sont pas sans redouter, non plus une influence esthétique exercée par l'écran sur la scène, mais tout simplement une concurrence commerciale. Il est donc intéressant de rappeler ici, avec l'espérance ou l'illusion de calmer quelques-unes de ces inquiétudes, que les faits aussi bien que le raisonnement permettent de prévoir le contraire.

Si l'on considère, en effet, les recettes des théâtres, on s'aperçoit que les plus grands succès financiers ont été obtenus dans ces derniers temps et que, à Paris aussi bien qu'à l'étranger, des pièces capables de tenir plusieurs années de suite l'affiche, ne sont pas rares ; le cinéma n'a donc point porté préjudice au théâtre, du moins lorsqu'il s'agit de grands succès. On pourrait même se demander si, à l'usage, et tant que les films resteront dans l'état où on les voit, un certain désenchantement cinématographique ne sert pas aux pièces capables d'intéresser le même public. Tout ce que vous pourrez constater peut-être, c'est que les conditions du succès du théâtre ont changé, que les succès d'estime deviennent de plus en plus rares et que les directeurs de théâtre se trouvent réduits aux grandes entreprises. Esthétiquement, le théâtre semble encore plus à l'abri de toute concurrence cinématographique et le film parlant lui-même n'a pas contribué jusqu'à maintenant dans une faible mesure, à marquer la différence essentielle qui sépare le théâtre du cinéma ; du moment, en effet, que l'on faisait dialoguer des personnages, il était naturel de concevoir le dialogue et l'action de ces films par analogie avec l'action et le dialogue d'une pièce. Or, l'expérience montre que les films tirés des pièces ne sont pas ceux qui réussissent le mieux et l'on arrive ainsi à cette constatation que le cinéma, même parlant, reste entièrement distinct d'une œuvre dramatique ; ce qui caracté-

rise le cinéma, c'est la rapidité et la souplesse en la succession des images, la facilité de synthèse visuelle d'une part, d'autre part, la faculté merveilleuse de synchroniser ces images visuelles avec les sensations des autres sens sous la forme du langage articulé, du chant et de la musique instrumentale. Il y a là un appel à l'imagination dynamique qui rapproche, tout en le laissant radicalement distinct, l'art cinématographique, tel qu'on peut le concevoir dans l'avenir, de la création romanesque et surtout poétique ; on doit donc conclure que le théâtre conservera toujours son indépendance à l'égard de son redoutable concurrent d'aujourd'hui et, si jamais ils venaient à s'opposer ou à se confondre, c'est qu'ils auraient l'un et l'autre méconnu leur essence.

GASTON RAGEOT.

VARIÉTÉS

NOTES SUR LA MUSIQUE CHINOISE

Ainsi que tous les fils de Han (improprement appelés Chinois), mon ami A Tinh est un homme fort doux et de façons excellentes. Je le connus autrefois à Pékin, et son voyage en France me fut une occasion bien agréable de reconnaître les procédés dont il usa en m'initiant à une foule de choses de son pays, particulièrement au théâtre et à la musique : le lettré A Tinh était membre du bureau de musique sous les empereurs. Le Bureau de musique dépend du ministère des Rites depuis sa fondation, 2.000 ans avant notre ère. Le rôle bien défini de cet organisme antique est : « ... d'étudier les principes de la mélodie et de l'harmonie, de se livrer à la composition, d'inventer des instruments nouveaux et d'adapter les anciens aux circonstances où leur emploi est requis... » Une bibliothèque est annexée à ce Bureau et la neuvième section du Catalogue impérial lui est consacrée.

Un mois durant, je conduisis A Tinh à tous les théâtres, dans tous les concerts. Il semblait continuellement ravi, applaudissait comme les autres, mais gardait sur les lèvres un sourire toujours égal qui me faisait douter de sa joie

réelle. Les grandes émotions artistiques font disparaître l'air satisfait des gens courtois, fussent-ils mandarins. Pourtant, je ne voulus pas l'interroger avant le moment de son départ, mais le jour venu, je le priai de me communiquer ses impressions.

Il me déclara avec une très grande simplicité qu'il ne comprenait rien à nos sons. Ceux-ci lui semblaient inférieurs à ce qu'il avait coutume d'entendre. Seule, la musique religieuse s'apparentait un peu aux hymnes taoïstes.

Ainsi Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner, d'Indy, Debussy, cela ne valait pas sa musique ! J'évoquais, tout quinaud, ce qui m'avait paru de terribles cacophonies de flûtes aigres, de violons criards, de gongs, de tambours, de cymbales, tout ce que j'avais entendu au théâtre, aux cérémonies, aux funérailles. Je me tus, par politesse.

Le bon A Tinh me prévint que c'était une question d'écoles, comme celle qui divisa les partisans des Italiens et ceux des Allemands, et il vanta en termes doctes l'école chinoise :

Nous sommes à des degrés différents, me dit-il. Au dix-septième siècle, vous avez divisé le mode majeur et le mode mineur, d'où la complication de votre harmonie. Nous en sommes restés au temps du chant ambrosien et même du chant grégorien. De plus, nous n'avons pas erré. Notre empereur Houang-Ti proclama, voici quatre mille ans passés, que *la musique est l'expression des lois naturelles telles qu'elles sont exprimées par les diagrammes classiques*. Il fit couper un bambou entre deux nœuds et prit pour base de son système le son rendu par ce tube. Ce fut son diapason. Il désigna ensuite douze bambous de même diamètre et de différentes longueurs et les nomma *principes* (lus), répondant chacun à un élément cosmique. Il fit publier que cet étalon musical servirait à accorder tous les instruments de l'empire. »

Je fis réflexion que la plupart des notes sont séparées par des intervalles trop longs ou trop courts relativement à notre gamme et qu'ainsi l'oreille chinoise et l'oreille européenne, possédant une accoutumance différente, ne pouvaient pas goûter leur musique réciproque. Leur octave, surtout, est trop haute ou la nôtre trop basse.

A Tinh poursuivit :

« Nos musiciens ne cherchèrent point à tirer des séries chromatiques. Ils se contentèrent des notes rendues par les cinq premiers lus. Ils les nommèrent : *Kung, Chang, Chiao, Chih, Yu*, correspondant :

« Aux cinq planètes : Mercure, Jupiter, Saturne, Vénus, Mars ;

« Aux cinq éléments : bois, eau, terre, métal, feu ;

« Aux cinq points du compas : sud, nord, est, ouest, centre ;

« Aux cinq couleurs : noir, violet, jaune, blanc, rouge.

« Sous le règne des Chaou, on ajouta deux notes : *pien Kung* et *pien Chih*. Cela donnait, dans votre gamme : *ut, Kung ; ré, Chang ; mi, pien Chih ; fa dièse, Chih ; sol, Yu ; si, pien Kung*.

« L'invasion des Mongols apporta quelques modifications et donna un nom différent aux notes : *ut, ko ; ré, su ; mi, yi ; fa, chang ; sol, chih ; la, Kung ; si, fan ; ut, lin ; ré, wou*.

« Comme on le voit, le *chang* (fa naturel) remplaçait le *chih* (fa dièse). Cette nouveauté blessa le sentiment musical et l'on changea le *chang* (fa naturel) en *Kou* (fa dièse).

« Les Mandchous, qui nous amenèrent les Ming, réduisirent la gamme mongole à l'échelle pentatonique : *ut, ho ; ré, su ; fa, chang ; sol, chih ; la, kung ; ut, lin ; ré, wou*.

« Enfin, les Tsings, que la République vient de remplacer, reprirent la gamme mongole, sauf le *Kou*, ce qui donne à notre musique actuelle : *ut, ho ; ré, su ; mi, yi ; fa, chang ; sol, chih ; la, Kung ; si, fan ; ut, lin ; ré, wou*.

« Toutefois, cet arrangement est resté surtout théorique. Les fils de Han se servent de cinq notes seulement, pour des raisons cabalistiques. Elles correspondent : à l'Empereur (ou au Pouvoir), aux Ministres, au Peuple, aux Affaires publiques, au Monde matériel.

« La musique est vraiment, chez nous, le langage des sons. Chaque note est désignée par un signe qui indique le ton. Nous écrivons la musique sans portée, en lignes verticales, qui se lisent de droite à gauche, comme l'écriture. Les signes plus grands que les autres indiquent la durée plus grande de la note. Des blancs marquent les temps et les repos. »

Je me souvins que rien n'indique, dans la musique chinoise, la mesure et le mouvement. Il en résulte que les Chinois ne lisent jamais à première vue ; ils jugent l'allure selon le genre de la poésie qui accompagne toujours la musique et qui se chante à l'unisson. Souvent, dans leurs orchestres, chaque musicien joue à son idée et cette façon d'opérer séparément est gênante pour notre entendement d'Occidentaux. Je ne fis point part de cette réflexion à A Tinh, que je priai de me parler des instruments.

« Nous avons d'abord, dit-il, des instruments sacrés. Le *té-ching*, plaque de marbre ou de jade en équerre suspendue par l'angle à un cadre de bois : seize de ces plaques forment les *pien-ching*, dont on trouve un exemplaire dans chaque temple de Confucius. On en joue au moyen d'un petit marteau.

« Dans les temples, on se sert d'instruments en bois : le *chu*, sorte d'auge que l'on frappe avec un maillet ; le *yu*, espèce d'objet d'art représentant un tigre sculpté avec un dos en dent de scie que l'on frôle brusquement avec une baguette pour en tirer un son à la fin de chaque strophe récitée ; les *pai-pan*, ou castagnettes ; le *mu yu*, ou tête de mort, fait d'un bloc de bois creusé sur lequel on bat la mesure. Il y a les instruments funéraires, notamment la trompette à coulisse.

« Pour les appels, nous employons les cloches, les *chien* ou mortiers, les gongs, les cymbales, les tambours à main et à baguettes, les tambours fixes que frappe une boule de cuivre suspendue, les tambourins.

« Enfin, la lutherie : le *chin*, sorte de lyre à cinq ou sept cordes tendues sur des boutons de jade. Pour en jouer, on le place horizontalement sur une table et l'on pince les cordes des deux mains. Le *sé* et le *tsang* sont des lyres à vingt-cinq et quatorze cordes. Le *pi-pa* est une guitare ovoïde à quatre cordes ; le *chouang-chin* est une guitare octogonale ; le *san-sien* est un banjo à trois cordes tendues sur une peau de serpent. Le *yueih chin* est une guitare ronde ; le *hu-chin* et le *er-sin* sont des violons à une ou deux cordes dont on joue avec un archet, et la harpe horizontale *yang-chin* est formée d'une caisse en trapèze sur laquelle sont tendues seize cordes que l'on fait vibrer au moyen de deux plectres de roseau. Vous avez pu admirer la virtuosité de nos exécutants sur ces instruments délicieux, dont les cordes sont en soie.

« Nous possédons des flûtes en bambou : le *yieh* à trois trous, le *siao* à cinq trous, le *ti-tzu* à huit trous, le *chih* à dix trous. Le *pai-chio* est une flûte de Pan à seize tubes fixés sur un support richement décoré. Le *So-na* et le *Kouang-tzu* sont les clarinettes.

« L'orchestre de théâtre comprend en général une harpe horizontale, deux violons, une flûte, deux guitares ovoïdes et une guitare à trois cordes. Sur la scène, les choryphées forment des chœurs alternants et là se trouvent les gongs et les tambours, dont les éclats soulignent les phases de l'action dramatique. Le plus humble comme le plus lettré des fils de Han raffolent

de ce théâtre, inconnu en Europe. J'ai lu vos grands tragiques grecs, Eschyle et Sophocle : vous trouveriez dans notre répertoire des drames aussi poignants que les leurs, servis par une musique qui confine à la perfection.

« Notre peuple aime la musique. Le *suau*, ou ocarina à cinq trous, est dans tant de mains ! Les laboureurs jouent d'instruments formés de faisceaux de bambous avec une courge pour caisse sonore. Nos soldats sonnaient naguère dans des conques et des trompes. Voilà cinq mille ans que nous employons tous ces instruments. Ne sommes-nous pas vraiment des musiciens ? — conclut A Tinh avec son plus malicieux sourire. »

Je saluai le lettré A Tinh sans répondre. Je sais que les Européens sont immodestes. Egale-ment, que le mot cacophonie, que j'écrivis plus haut, fut prononcé jadis à propos des œuvres de maîtres vénérés aujourd'hui. Et je n'ose émettre qu'une opinion : c'est que je n'irais pas entendre de musique chinoise, même si j'avais le bonheur de retourner dans le Royaume Fleuri.

L. G. NUMILE.

LES LIVRES NOUVEAUX

Romans

LÉO PERUTZ. — *Le Marquis de Bolibar*. (Traduit de l'allemand par Odon Niox Chateau). 1 vol. in-16 (A. Michel).

Malgré la fidélité de certains récits et les qualités de coloris et d'exactitude qui permettent à l'auteur de faire revivre, sous une forme saisissante, l'Espagne de 1812 et la guerre de l'indépendance, il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un roman historique. La fantaisie s'est donné, au contraire, libre cours et de la façon la plus heureuse. Et la réelle beauté des descriptions, l'incontestable valeur de certaines reconstitutions ne représentent ici, à tout prendre, que des éléments d'intérêt, appréciables sans doute mais secondaires, en présence de celui que donnent à l'ouvrage les traits mystérieux et les allures fantastiques du Marquis de Bolivar et du Comte de Salignac, ces deux figures à la fois si effrayantes et si attachantes dont la création place l'auteur au rang d'Hoffmann.

Dès les premières pages, les acteurs du drame sanglant sont livrés aux forces inéluctables d'une destinée rigoureuse ; une invisible main les conduit, à travers mille péripéties, vers la terrible catastrophe dont ils sont les artisans indirects et finalement les victimes. Il n'est pas