

LE MENEESTREL

5069. - 95^e Année. - N^o 25.



Vendredi 23 Juin 1933.

LE LANGAGE MUSICAL ET LA MIMIQUE

IL EST naturel de comparer le langage musical au langage ordinaire. Mais ce serait une erreur que de pousser trop loin la comparaison. Car les mots n'expriment les sentiments que grâce à une convention et à l'habitude. Tandis que des successions et surtout des accouplements de notes ont le pouvoir de les exprimer directement. Il faut connaître la langue dont se sert un orateur pour savoir s'il nous parle d'amour ou de haine, de religion ou de patriotisme, de choses tristes ou gaies. Il n'est pas nécessaire d'avoir étudié le langage musical pour découvrir qu'une musique est amoureuse, haineuse, religieuse, guerrière, triste ou gaie. La musique est donc plus accessible au peuple, aux simples, que la littérature, puisqu'elle éveille des sentiments sans l'intermédiaire de la connaissance intellectuelle. Elle est semblable en cela à la mimique. Rire, pleurer, froncer le sourcil, détendre la physionomie dans le sourire, embrasser, gifler, détourner la tête, courber le dos, se relever brusquement et se mettre à courir, trembler, s'agenouiller, tendre les bras, ces gestes, ces attitudes, ces mouvements de physionomie avec les milles nuances qu'ils comportent, sont immédiatement compris de tous. L'acteur, le mime le plus ennemi des conventions ne peut rien contre le fait que ses moindres mouvements, et même son immobilité, ont un sens déterminé. Et s'il lui plaît d'être imprévu, bizarre, incohérent, il ne peut y arriver qu'en faisant se succéder des gestes qui se contredisent. Mais quand il veut exprimer ceci ou cela, il est forcé de prendre tel air, telle attitude, de faire tel geste. Il ne pourra témoigner sa joyeuse surprise en faisant la moue, son effroi ou sa rage en souriant, sa tendresse en tapant du pied. L'*a b c* de l'art du comédien et du mime est donc de se rendre compte de la signification, *même involontaire*, du moindre mouvement de ses muscles, avant d'en faire l'utilisation consciente.

L'équivalent devrait exister chez les apprentis musiciens : or, une erreur de plus en plus répandue chez les jeunes compositeurs est la méconnaissance du pouvoir expressif que la musique a *fatalement*, ou la croyance qu'on peut donner à une succession d'agréments de notes une signification arbitraire. Ils ne se rendent pas compte qu'en amalgamant les sons avec plus ou moins d'ingéniosité, mais sans nul souci de leur signification, ils donnent l'impression de la plus grande incohérence à l'auditeur doué qui connaît, aime et comprend d'instinct la musique des maîtres. Celui-là n'est pas capable de l'écouter avec l'état d'esprit de quelqu'un qui regarde, dans l'art décoratif, des assemblages de lignes et de

couleurs ne reproduisant et n'exprimant rien. (Et encore!... les couleurs claires sont plus gaies que les sombres, les lignes droites plus sévères ou majestueuses, les lignes courbes plus molles ou plus gracieuses, etc...) Qu'on le veuille ou non, toute musique, tout fragment de mesure veut toujours dire quelque chose. La laideur, la démençe qui est reprochée par les « traditionnalistes » à certaine musique actuelle ne provient — est-il besoin de le dire? — ni de la soi-disant infraction à des règles désuètes, ni de duretés qui pourraient avoir un sens : elle est due, à leurs yeux, à l'emploi de moyens expressifs par des gens qui en ignorent la signification et qui font ce que ferait un littérateur français qui jouerait, pour leur sonorité et leurs rythmes, avec des mots espagnols, russes et chinois, ahurissant ainsi ceux qui connaîtraient ces langues. Ou mieux encore, puisque la comparaison avec la mimique me semble plus justifiée, une certaine musique moderne ressemble à ce que seraient les physionomies et les gestes de mimes qui, sans qu'une concordance soit établie entre eux, feraient simultanément des gestes et des grimaces où nous reconnâtrions, pêle-mêle, par bribes et fugitivement, l'expression de quelques sentiments humains. Vision de cauchemar et de folie, faite de choses non pas nouvelles, mais disloquées, sans suite ni lien.

Préoccupés de combinaisons d'écriture, de timbres ou de rythme, certains musiciens ne songent pas à faire des phrases cohérentes pour nous dire quelque chose.

Il y a donc un abîme entre la musique qui est le langage des sentiments et celle qui est un jeu de combinaisons cérébrales et surtout celle qui consiste en des bruits rythmés. (Il lui faudrait un autre nom pour éviter toute confusion.) On est libre de trouver du plaisir à celle-ci. Mais il est à peu près certain qu'en ce cas on n'a jamais compris, senti, ce qu'est l'*autre* musique, qui peut être la révélation de la vie véritable, d'un bonheur, d'une beauté supra-terrestres, ou qui n'est que profondément humaine, mais comme telle, émouvante.

C'est, hélas! un cas très fréquent que celui de jeunes compositeurs à qui la musique des maîtres est *inintelligible* : et qui ne se doutent pas de ce qu'elle éveille dans l'esprit et le cœur de ceux qui l'aiment, pour qui elle est une religion.

Un autre cas, plus rare je l'espère, est celui qui résulte d'un sentiment d'impuissance, de sécheresse, d'envie, et qui porte à caricaturer, comme pour essayer de la détruire, une forme d'art que l'on ne peut imiter.

Certes, on doit l'attention et le respect, même quand on ne le comprend pas, à celui qui cherche sincèrement de nouveaux modes d'expression, et qui, pour sa pensée, sa sensibilité, est forcé de créer des néologismes : les doit-on à celui qui, niant l'essence même de la musique — le sentiment, — dispose arbitrairement et fait un jeu sacrilège d'une matière sonore dont il ignore

la vertu réelle, dont il ne voit, puérilement, que l'apparence ?

Apprendre à ne pas employer les sons selon son seul caprice, ou au gré d'une logique toute cérébrale, mais les connaître comme des êtres vivants ayant une individualité, des sympathies, des répulsions, les réunir, leur donner le mouvement, et, si je puis dire, leur vie de société où, avant d'être au service d'une pensée, d'un sentiment, ils peuvent manifester leur existence propre, voilà ce qu'est, ce que devrait être l'étude de l'harmonie, du langage des sons, de la musique.

Et c'est connaître les acceptions diverses que les mêmes accords ou agrégats de sons ont pris selon les maîtres qui les ont employés, l'enrichissement du vocabulaire auxquels ceux-ci ont contribué, les parentés ou relations qu'ils ont introduites entre des groupements sonores, de prime abord étrangers les uns aux autres, l'étymologie de certains néologismes, la formation — par eux et non par les professeurs et auteurs de traités — de la grammaire et de la syntaxe musicales. Je suis revenu ici aux comparaisons avec le langage ordinaire pour expliquer ce qu'il entre également d'habitudes d'esprit et d'oreille, de formation classique, de culture et même parfois de convention, dans la pratique et la compréhension de la musique : mais tout cela ne doit que renforcer et qu'affiner l'instinct. Et l'enfant réellement doué, l'ignorant qui possède cette intuition spéciale nommée le « sens musical », devinent dans la musique ce que, seule, ne peut découvrir la connaissance analytique.

MAX D'OLLONE.

~~~~~

## LA SEMAINE MUSICALE

**Théâtre des Champs-Élysées. — Les Ballets 1933. —**

*Job*, oratorio pour deux voix et chœurs de M. Nicolas NABOKOFF.

Cet oratorio, dont le texte est adapté de l'*Ancien Testament* par M. Jacques Maritain, est une œuvre tragique et tendre qui nous dit la tentation du Juste et son triomphe. Du livre sacré M. Maritain a tiré un extrait dialogué, sorte de répertoire de la misère humaine qui s'achève sur les certitudes du Salut. Yahweh dit à Satan : « As-tu remarqué mon serviteur Job ? Il n'y a pas d'homme pareil à lui sur toute la terre : simple et droit et craignant Dieu ». — Et Satan de répondre : « Étends seulement la main sur les biens qu'il possède et sur sa chair ; et on verra s'il ne te maudira pas en face. » Dieu tient la gageure. Voici les messagers annonciateurs des catastrophes. Voici Job sur son fumier et couvert d'une lèpre immonde. Il exhale longuement sa douleur et proteste qu'il est juste. Alors Yahweh s'irrite. Que saisit l'intelligence humaine du plan divin : « Où étais-tu quand je posais les fondements de la Terre ?... » Mais Job comprend enfin qu'il ne suffit pas de supporter mais qu'il faut aussi adhérer à la douleur comme à un élément constructif nécessaire et incompréhensible du Tout. C'est le Salut. « Je me condamne et me repens sur la poussière et sur la cendre... » — La voix de Dieu se fait tonnante. Job le vrai serviteur est rétabli dans son état et béni dans sa postérité. Sur les traits ascendant et retombant que tissent au clavier les mains véloces de MM. Jacques Février et Jean Doyen, les cuivres en un allegro exultant célèbrent la nouvelle alliance du Créateur et, de sa créature. L'oratorio, jusque-là souvent monotone et ennuyeux dans le mode sombre, débouche

enfin dans une pure région de splendeur. Il y a là une page radieuse et élevée qui laisse présager le meilleur avenir. Elle ne suffit pas à assurer à l'œuvre un succès unanime. L'auditoire se divise nettement en deux parties exprimant des sentiments d'une force égale mais contraire.

La partie vocale, d'une exceptionnelle difficulté de registre et d'accent, est confiée au chœur Vlassof entraîné et expert mais dont les voix fléchissent parfois. M. Georges Jouatte tient la partie du scribe ou récitant avec un bon ténor timbré et sûr. Il n'en est pas de même de M. Gilbert Moryn qui dit avec beaucoup d'intelligence et de force les plaintes de Job, mais dont le baryton est inégal aux écarts qui sont exigés de lui. L'Orchestre symphonique de Paris, sous la direction convaincue et habile de M. Maurice de Abravanel, a bien défendu le texte musical percutant et sombre de M. Nabokoff. Au fond de la scène, pendant que se déroule l'oratorio, un appareil cinématographique, ou plutôt une lanterne magique, projette les étonnantes illustrations que fit William Blake pour le livre de *Job*. Roger CROSTI.

**Théâtre des Champs-Élysées. — Francesca**, drame lyrique en quatre actes, livret de M. Michel CARRÉ, musique de M. Marius LAMBERT.

Cette œuvre nouvelle a été montée par le « Comité pour la diffusion de la musique théâtrale française et la rénovation de la mélodie ».

L'action de *Francesca* se déroule en Perse, sous le règne de Louis XV. Carlo, maître verrier, mari de Francesca, sent l'amour de sa femme lui échapper. Il confie sa douleur au vieux berger Antonio. Celui-ci va trouver Francesca, lui déclare que son mari se doute du nouvel amour qu'elle a en tête et lui conseille de renoncer au séduisant comte de Trévan. Elle ne l'écoute pas et Carlo découvre bientôt lui-même l'amant de sa jeune épouse. Il ne songera plus qu'à sa vengeance. Dans la cour de la maison, le feu est allumé. Carlo, qui épie les amants, voit bientôt Francesca dans les bras du comte. Il interviendrait aussitôt si Antonio ne le retenait. Il sait cependant quand les deux jeunes gens doivent se retrouver. Il leur réserve un épouvantable supplice. Hélas, trompé par l'obscurité, il prend pour le comte un de ses jeunes apprentis, Giovanni, épris, lui aussi d'ailleurs, de Francesca, le saisit à bras le corps et le jette dans les flammes. Quand il s'aperçoit de son erreur, son crime lui fait horreur et il tombe foudroyé.

Il faut louer le soin particulier avec lequel *Francesca* a été montée. Les décors sont ingénieux et créent bien l'atmosphère (décors transparents qui permettent de changer instantanément de lieu par une simple modification des éclairages).

Les interprètes font valoir toutes les mélodies que le musicien a répandues à profusion dans son ouvrage. Ils ne se contentent pas de chanter, mais savent tirer parti des situations dramatiques qui se succèdent dans la pièce presque dès le début. Félicitons M. Micheletti qui a fait du rôle de Carlo une composition saisissante, M. Jean Vieuille, dont le timbre si chaud et la diction si précise étaient au service du personnage du comte, M. Fred Bordon, qui a su camper avec beaucoup de vérité le berger-sorcier Antonio.

Le rôle de Francesca a été interprété par M<sup>lle</sup> Marcelle Auté. M<sup>lle</sup> Olympe Garcia-Frappa, a fait apprécier, ses qualités vocales et son tempérament dramatique.

M. B.