

# LE MENEESTREL

4400. — 82<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 35.

Vendredi 27 Août 1920.

## ÉTUDES ARTISTIQUES ET PHILOSOPHIQUES

### I

## Caractère musical du Langage parlé



Il y a de la musique dans le langage parlé parce qu'on y trouve tous les éléments constitutifs de l'art des sons : l'accent, le rythme, le mouvement, l'intonation, le timbre, l'intensité.

Dans le langage parlé la voix prend une expression particulière pour manifester les diverses pensées.

L'accent y est tour à tour plaintif, joyeux, doux, dur, selon la pensée et l'impression exprimées. Écoutez un orateur, un avocat, un prédicateur : vous constaterez combien l'accent oratoire prend parfois un tour musical. Les phrases sont débitées, ponctuées, scandées tantôt avec de courts arrêts, tantôt avec des prolongations sur tel ou tel mot ou sur telle ou telle syllabe de mot ; tantôt enfin les mots succèdent aux mots avec une rapidité intensive ou, au contraire, avec une lenteur voulue !

Il résulte de là un rythme qui se rapproche parfois du rythme musical en raison de la variété des durées obtenues dans le débit des phrases et l'articulation des mots.

Le rythme est formé de durées longues dans l'expression de la tristesse, de pensées lamentables, sentencieuses, doctorales. Dans le langage narratif, ordinaire, confidentiel, intime, les durées sont moyennes. Enfin elles sont brèves dans l'expression de la violence, de l'emportement, de l'énergie.

L'intonation musicale, qui résulte de la hauteur relative des sons, joue un rôle important dans le langage parlé. L'articulation de chaque mot a lieu tour à tour dans le grave, dans le médium ou l'aigu de la voix, selon l'expression particulière donnée à la manifestation de chaque pensée.

L'interrogation, la joie, le rayonnement heureux s'expriment par des progressions de sons ascendants, tandis que les progressions avec inflexion de la voix par sons descendants conviennent à la manifestation de la tristesse, de la détresse, de la souffrance.

La leçon de l'écolier, la prière se récitent presque toujours sur le même son.

Le bonheur, la passion, la colère, enfin les sentiments excessifs, les sensations violentes utilisent les sons aigus. Les sons graves appartiennent à la mélancolie, la tristesse, l'abattement moral.

L'intensité du son correspond à l'intensité expressive de la pensée ou de l'articulation de certains mots. Les sentiments violents, les sensations et les impressions vives s'expriment avec force, quelquefois par des cris.

La mélancolie, les confidences du cœur, le trouble inquiet de l'esprit sont exprimés par des sons sourds, graves.

C'est surtout dans la poésie que la déclamation prend parfois une véritable allure musicale. La vivacité des sentiments, la variété des pensées, les exigences de l'articulation prosodique demandent des inflexions de voix ayant une certaine parenté avec les rythmes et les intonations de la musique chantée.

Les orateurs et les poètes de l'antiquité grecque et romaine, afin de maintenir la voix dans une région convenable, déclamaient leurs poèmes aux sons de la lyre et quelquefois de la flûte, lesquelles, au moyen de quelques notes exécutées à certains endroits du discours, guidaient la voix du déclamateur. L'expression de *poésie lyrique* est née de cet usage. On voit par là quel caractère musical prenaient les discours et la narration poétique chez les peuples de l'antiquité.

Le timbre, c'est-à-dire le caractère distinctif appartenant à chaque genre de voix, joue également un rôle important dans le langage parlé. La même voix peut avoir plusieurs timbres différents. Chacun de ces timbres s'utilise dans des manifestations de pensées différentes.

Au théâtre, le timbre de la voix est d'une réelle importance. Il semble que le caractère particulier appartenant à chaque personnage du drame représenté exige de l'acteur qui interprète ce personnage un timbre de voix conforme à ce caractère. Le timbre grave, sévère, convient aux vieillards, aux pères nobles, tandis que le jeune amoureux nous paraît devoir dire sa tendresse ou sa souffrance avec un timbre doux, intermédiaire entre le grave et l'aigu.

Le comique, le grotesque, le pitre s'expriment avec un timbre de voix criard, aigu.

Aux tragédiennes convient un timbre grave et vibrant, alors que la jeune fiancée module ses pensées avec un timbre plein de douceur et de charme.

Le caractère musical du langage parlé s'observe avec évidence chez les habitants de différentes contrées. Par exemple, les habitants du Midi, les Italiens, les Espagnols et, en France, les méridionaux de la Provence, du Languedoc, de la Gascogne, chantent en parlant parce que leur parole est vive, variable, colorée, avec des rythmes précipités et des intonations d'une mobilité extraordinaire.

Les habitants du Nord de la France, les Flamands, les Alsaciens, les Allemands, les Slaves accentuent les mots posément et traînent sur certaines syllabes. Chez eux, le rythme et les intonations sont plutôt uniformes.

Le langage parlé des habitants des villes, des citadins, des intellectuels est plus modéré, plus contenu, plus euphonique, moins traîné que celui des campagnards dont l'accent se produit généralement avec une grande variété d'intonations, de rythmes et de timbres.

La notation musicale des inflexions de la voix dans le langage parlé n'est guère possible.

Les sons émis par la voix dans le langage parlé sont, musicalement parlant, considérés comme *des bruits* et ne peuvent prendre place dans l'échelle des *sons musicaux* en raison de leur intonation imprécise.

On sait que les sons musicaux sont ceux auxquels on peut assigner une place, un rang dans l'échelle scientifique des sons. En dehors de ces derniers, tous les autres sons doivent être considérés comme *bruits*, d'une valeur musicale indéterminée et indéterminable.

De ce que nous venons de constater, c'est-à-dire de ce que dans le langage nous retrouvons certains procédés de l'art musical, il ne faudrait pas conclure que le langage emprunte à la musique ses procédés.

Je ne le crois pas. Bien au contraire. Et cela est bien évident. Pour que la musique nous touche, il faut qu'elle soit « vraie »; qu'elle soit « humaine », dans une certaine mesure. Il faut que nous retrouvions dans l'expression musicale une analogie de procédés avec l'expression humaine. Par exemple, pour la composition d'une chanson gaie, on ne se servira jamais d'un rythme lent. Pourquoi? Parce qu'évidemment, dans la réalité, nos parlars joyeux s'expriment d'une façon vive, alerte.

Nous retrouvons donc encore ici cette vérité capitale, que l'art est dans son fondement même une manifestation de la réalité.

Paul ROUGNON.

## Le Théâtre et la Musique pendant la Grande Guerre <sup>(1)</sup>

L'historique des travaux de la Comédie-Française se résume et se complète par le tableau de son répertoire pour les années 1916-17-18 qui fait suite à celui qu'on a vu pour 1915. Par le fait des circonstances, ce répertoire ne s'augmente que médiocrement en œuvres nouvelles, surtout en œuvres importantes; il est loin, cependant, de manquer d'intérêt, comme on peut le voir (2).

15 janvier 1916. — Anniversaire de Molière : *la Soubrette de Molière*, poésie de M. Émile Blémont, dite par M<sup>lle</sup> Dussane.

9 février. — *La Figurante*, de M. François de Curel (pour la première fois à ce théâtre).

17 février. — *L'Augusta*, tragédie en un acte de M. René Fauchois.

3 mars. — Relâche à l'occasion des funérailles de Mounet-Sully, doyen de la Comédie, mort le 1<sup>er</sup>.

4 mars. — Matinée de bienfaisance : *l'Humble Offrande*, un acte, en vers, de M. André Rivoire; *la Belle Visite*, un acte, de M. Kistemaekers; *Vitrail*, de M. René Fauchois.

2 mai. — *Le Mariage de Hoche*, pièce en un acte, de M. Adolphe Aderer.

13 mai. — La Comédie-Française célèbre avec éclat le tri-centenaire de Shakespeare et de Michel Cervantes (3). Conférence de M. Eugène Boutroux. Divers fragments d'*Hamlet*, de *Shylock* et de *Macbeth* de Shakespeare, et

(1) Voir le *Ménestrel* des 2, 9, 23, 30 juillet, 6, 13 et 20 août 1920.

(2) Et la prospérité croissante de la maison s'accuse par le chiffre croissant des recettes. En 1915, ces recettes approchent d'un million; en 1916, elles sont de 1.313.299 francs; en 1917, elles s'élèvent à 1.711.997 francs.

(3) On sait que l'auteur de *Don Quichotte* est aussi celui de diverses œuvres dramatiques, dont une, sa tragédie de *Numance*, le fit surnommer par ses compatriotes l'« Eschyle castillan ».

des *Disputes de la Saint-Jean*, « entremets » de Cervantes. Au foyer du public avait été organisée une exposition bibliographique, aussi riche qu'intéressante, des œuvres des deux grands poètes.

24 mai. — Matinée de bienfaisance. — *Les Deux Gloires*, pièce en un acte, de M. Pierre Wolff; *En Mer, sans nouvelles*, drame en un acte, de MM. Le Goffic et A. Dumas.

27 novembre. — *Les Nouveaux Pauvres*, comédie en un acte, de M. J.-F. Fonson.

7 janvier 1917. — *Pour la Victoire*, drame en un acte, en vers, de M. Alfred Droin.

8 mars. — *Le Cloître*, drame en quatre actes, de M. Émile Verhaeren (première représentation à ce théâtre).

5 mai. — *Les Noces d'argent*, comédie en quatre actes, de M. Géraudy.

6 juin. — Anniversaire de Corneille : *Nicomède*. — *Une Frondeuse chez Corneille*, à-propos en vers, de M. Olivant. — *Les Enfants de Corneille*, poème de M. Jules Truffier. — *Stances à Corneille*, de M. Gabriel Volland.

8 juin. — *L'Élévation*, comédie en trois actes, de M. Bernstein.

20 juin. — Matinée de bienfaisance. *L'Occasion*, comédie en un acte, de M. Jacques Normand; *le Chien policier*, un acte, de M. Francis de Croisset.

25 juillet. — A Noyon, 500<sup>e</sup> représentation du Théâtre aux Armées.

13 septembre. — Matinée commémorative de la victoire de la Marne : *la Marne*, poème dramatique, de M. André Lamandé.

1<sup>er</sup> octobre. — *Andromaque*, tragédie d'Euripide, traduite en vers par MM. Sylvain et Jaubert.

14 novembre. — *D'un jour à l'autre*, comédie en trois actes, de M. Francis de Croisset.

24 novembre. — Représentation en l'honneur de l'Amérique latine : *Nos Sœurs latines*, tableau allégorique en vers, de M. Max Daireaux.

22 décembre. — Matinée de bienfaisance. *La Double Rencontre*, comédie en un acte, en vers, de M. Henri Chervet; *les Morts immortels*, poème de M. Guillot de Saix.

21 janvier 1918. — *La Triomphatrice*, comédie en trois actes, de M<sup>lle</sup> Marie Lenéru (1).

2 février. — *Le Joueur d'illusion*, comédie en un acte, de M. Girette.

9 février. — Matinée franco-britannique. — *Les Noces Corinthiennes*, de M. Anatole France, avec musique de M. Henri Büsser (première représentation à ce théâtre).

27 février. — *Lucrece Borgia*, de Victor Hugo (pour la première fois à ce théâtre).

7 mai. — Représentation de *Mithridate*, pour le 40<sup>e</sup> anniversaire théâtral de M. Sylvain, doyen de la Comédie.

16 septembre. — *Le Passe-Montagne*, comédie en un acte, de M. Marcel Girette.

16 octobre. — Nomination définitive de M. Émile Fabre comme administrateur général.

En dépit des événements, les débuts ne laissèrent pas que d'être assez nombreux à la Comédie-Française pendant cette période de guerre. A signaler surtout les suivants : M<sup>lles</sup> Bretty, Damaury, Garay-Myrial, Giuntini, Nizan, Huguette Duflos, Dux, et MM. Fresnoy, de Max et René Rocher. Et l'on ne saurait manquer de rappeler le souvenir de ceux de ses artistes, anciens ou actuels, que la Comédie eut le regret de voir disparaître de 1914 à 1918. En voici la liste : M<sup>lle</sup> Léo Malraison (11 août 1914); Auguste Joliet (13 mars 1915); Yvonne Lifraud (M<sup>me</sup> Félix Gandera) (27 septembre 1916); Frédéric Febvre (15 décembre 1916); M<sup>me</sup> Victoria Lafontaine (5 janvier 1918); Mounet-Sully (1<sup>er</sup> mars 1916); Claudé Garry (août 1918).

(1) Qui devait mourir à Lorient, quelques mois après, le 27 septembre 1918, âgée de 42 ans.