ETHNOGRAPHIE MUSICALE

Notes prises à l'Exposition Universelle de 1900

(Suite.)

III

LE THÉATRE JAPONAIS

Quant au rôle de la musique, l'on peut dire que, dans son principe, il est le même au théâtre annamite et au théâtre japonais. De part et d'autre il est exclusivement dévolu à un orchestre de quelques musiciens placés sur la scène même, et accompagnant les diverses péripéties de l'action par des mélodrames appropriés. Mais en revanche, le style présente des différences essentielles.

Dans les pièces guerrières du théâtre annamite, les instruments principaux étaient, nous l'avons dit, toute une série d'instruments à percussion effroyablement tapageurs. A côté d'eux se tenaient deux instrumentistes qui jouaient tour à tour sur deux instruments à archet et sur une sorte de trompette à anche. Lorsque les sons criards de ces derniers instruments parvenaient à dominer le tumulte, l'on pouvait distinguer parfois des tournures mélodiques très caractéristiques, des thèmes, particuliers à certaines situations, conçus dans un esprit absolument identique au *leit-motif* wagnérien : j'ai pu noter ainsi un *motif de la guerre*, un *motif du triomphe*, et plusieurs autres de sentiments divers (1).

La modération qui préside aux diverses manifestations du théâtre japonais ne permettait pas d'accompagner par une musique aussi bruyante les danses jouées sur cette scène.

Pourtant on y entend des instruments pendant presque toute la durée de la représentation; mais avec quelle discrétion! Le fond de l'orchestre est constitué par le seul *Shamissen*, joué dans la coulisse par un unique musicien. Parfois un petit tambour vient mêler ses rythmes clairs aux sonorités argentines de l'instrument à cordes; ailleurs, c'est un simple timbre. Dans les scènes pathétiques, le gong retentit à intervalles espacés. Une seule fois j'ai entendu les sons d'une flûte s'unir à ceux du *Shamissen*. Quant au *Koto*, l'instrument national, nous ne l'avons vu qu'une seule fois, et sur le théâtre même, dans une scène représentant une réception mondaine où les personnages font eux-mêmes de la musique; il était joué par Mme Sada Yacco en personne. Enfin, de même que, dans les danses, la voix s'unissait souvent au dessin de l'instrument à cordes qu'elle suivait plus ou moins exactement, de même au théâtre j'ai pu noter au passage plus d'une combinaison analogue, sans avoir toujours bien pu comprendre quel était exactement le rôle du chant intervenant ainsi dans l'action.

M. Guimet, dans l'intéressante étude à laquelle nous avons fait déjà un premier emprunt, détermine ainsi qu'il suit le rôle du chant dans le théâtre chinois et japonais :

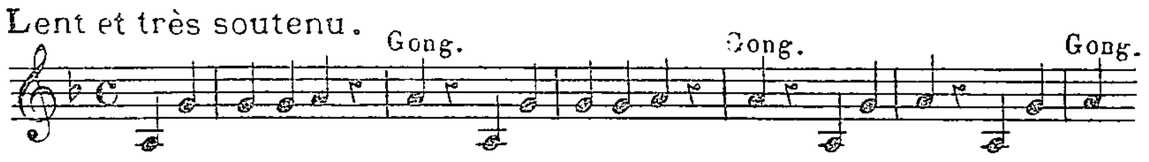
« Dans toutes les pièces (du théâtre chinois), il y a un personnage qui chante, répondant ainsi à ceux qui parlent. Ce même personnage, nous le retrouvons au Japon, mais en dehors de la scène, et, dans les deux cas, il sera facile d'y trouver les traces du chœur antique qui tantôt était à l'orchestre et tantôt figurait sur la scène. »

Et plus loin :

« Mais voilà bien une autre réminiscence de l'antiquité. Dans une loge grillée de l'avant-scène, un homme joue de la guitare *(sammissen)*, et parle d'un ton larmoyant et cadencé. Il raconte au public la situation, et de temps en temps décrit les sentiments des acteurs, pendant que ceux-ci expriment par leurs gestes et leurs physionomies les mouvements de leur âme.

» Or, cet homme qui sert ainsi d'intermédiaire poétique entre l'acteur et le spectateur, qui s'adresse parfois aux héros de la pièce pour leur donner du courage ou de la prudence, qui conseille les uns, invective les autres, qui annonce, explique et conclut, qui pleure, s'indigne, s'émeut, palpite avec le drame... cet homme est le chœur antique dans toute sa pureté (2). »

Je ne voudrais pas me permettre de contredire un homme aussi informé que M. Guimet sur un sujet sur lequel il a pu multiplier les observations beaucoup plus que je n'ai fait moi-même. Je crois pourtant pouvoir lui objecter que, dans les représentations japonaises de l'Exposition, le rôle du chant n'a pas été absolument tel qu'il le définit. Sans doute la musique commente les péripéties de l'action dont elle suit les mouvements divers. Mais c'est la seule musique instrumentale qui joue ce rôle : quant à la voix, qu'on entend d'ailleurs très peu souvent, je ne crois pas que son union avec le drame soit si intime. Dans un cas, que nous rapporterons bientôt, le chant fait partie de l'action et de la mise en scène; dans les autres, il ne m'a pas paru qu'il ait d'autre fonction que d'accompagner la danse.

La vérité est, en effet, que la musique de scène des drames japonais représentés à l'Exposition n'est autre que cette même « musique de Koto », que nous avons étudiée à propos des danses, et qui nous apparaît ainsi, doublement, comme la musique japonaise par excellence. Il résulte de cette constatation qu'ici la musique scénique ne représente pas un art particulier. Pas de motifs caractéristiques, pas de thèmes particuliers à une situation, mais toujours une trame uniforme, sur laquelle sont brodées de multiples variations. Un changement de rythme, un mouvement pressé ou ralenti modifient notablement l'expression d'un dessin mélodique : cette observation n'a pas échappé aux musiciens japonais, qui, tout en utilisant leur matière musicale primitive, en ont tiré souvent des conséquences toutes nouvelles. C'est ainsi que j'ai reconnu, à la fin d'une scène d'émotion terminée par une sortie lente, le début de l'air de danse « Le Lion d'Itigo », première des mélodies notées au cours de ce travail (1). Mais le mouvement modéré était plus que dédoublé, et le dessin, dont le rythme très net était accusé par des coups de gong, prenait une allure de marche funèbre :

Pour préciser le rôle de la musique au théâtre japonais, je ne puis mieux faire que d'analyser une des œuvres représentées, en indiquant l'intervention des instruments ou de la voix scène par scène et y joignant quelques notations. Je regrette que ces dernières ne soient pas plus nombreuses ni plus complètes : les conditions des représentations, très défectueuses pour une observation de ce genre, ne m'ont pas permis de faire mieux.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

(1) JULIEN TIERSOT, *Musiques pittoresques*, pp. 15-16.

(2) *Bulletins du Cercle Saint-Simon*, 1885, pp. 108-109 et 111.

LE THÉATRE ET LES SPECTACLES

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

(Suite.)

LA RUE DE PARIS

Commençons par elle. Je me suis efforcé de la décrire. Je trouve sous ce titre : *Un coin d'Exposition*, dans la *Grande Revue de l'Exposition*, une autre description, en raccourci, plus montée en couleur, et qui donne une note d'une exactitude particulière : — « La Rue de Paris, très fréquentée, adoptée par le public des soirs d'Exposition, le lieu préféré des artistes et des flaneurs, des étrangers et des élégantes, animée, bruissante de chansons, de musiques, de rires et d'appels sonores; la rue de Paris, rendez-vous de Montmartre cabotin, de Bréda aguichant, du Royal-Cercleux tapageur et de Cosmopolis avide de plaisir, la rue de Paris fardée, jacassante, verveuse, où flottent d'âcres parfums de coquetterie et de volupté, c'est le Paris frivole et vicieux des grands bars et des music-halls présenté en raccourci à nos hôtes; c'est la crème de la Butte et la mousse des plaisirs des Boulevards : la Maison du Rire, les pantins de Guillaume, les Tableaux vivants de Silvestre, la Loïe Fuller, les Auteurs gais, le Grand Guignol et la Roulotte, Marion Delorme et la môme Nini, les survivants des fêtards de l'Empire et les *smart* de la dernière volée... la plus redoutable concurrence à la rue d'Alger et aux danses du ventre. »

Il est certain que tous les spectacles de la rue de Paris n'étaient pas de nature à être fréquentés par les jeunes élèves du Sacré-Cœur ou du Couvent des Oiseaux. J'ai même dans l'idée que messieurs les chansonniers montmartrois, qui faisaient le plus laid ornement de quelques-uns d'entre eux, n'auront pas gagné beaucoup à se produire devant un public plus nombreux et moins... je m'en fichiste que leur public ordinaire. Ceux qui, à la Roulotte, au Grand Guignol ou ailleurs, les mains familièrement dans les poches, débitaient avec leur sang-froid prétentieux et leur sérieux pédantesque soit leurs chansons rosses, où, nouveaux Aristophanes (??), ils s'essaient à faire de la satire politique avec allusions, soit leurs chansons... libres, qu'un gendarme ne pourrait pas entendre sans réclamer un éventail, ne me paraissent pas avoir obtenu le succès auquel ils s'attendaient. Chez eux, là-haut, dans leurs boites, où l'on paie cent sous pour étouffer et pour être mal assis, les côtes

(1) Voir *le Ménestrel* du 28 octobre 1900, p. 339.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France