

LE MENEESTREL

4694. — 88^e Année. — N^o 16.



Vendredi 16 Avril 1926.

LA MUSIQUE ART DÉCORATIF

LA musique — la divine s'entend, celle de Bach, de Beethoven, de Wagner — apparaît non point seulement comme l'art d'exprimer l'inexprimable ou de traduire par l'harmonie des sentiments que les mots sont impuissants à rendre, mais comme l'art de s'élever bien au delà des pensées humaines, de donner beaucoup plus que le compositeur lui-même ne peut comprendre, d'emplir, d'illuminer et de transformer l'atmosphère des âmes, comme la lumière emplit, illumine et transforme l'atmosphère d'un paysage.

Le musicien élu est capable d'inscrire cette forme de la beauté qui, sans lui, échapperait aux autres hommes, et qui pourtant existerait sans lui; mais qui a besoin d'un interprète, d'un être prédestiné à qui elle se communique directement et qui sache la transmettre.

La *musique pure* ne peut être expliquée plus que la poésie pure, car nous n'avons pas encore de creuset pour analyser le divin. Or, la musique pure est au-dessus du compositeur comme la poésie pure au-dessus du poète.

Il existe d'autres aspects de la musique, lesquels, pour ne pas se présenter comme une offrande intérieure, ne doivent pas être injustement méconnus ou dédaignés.

La *musique décorative* est celle qui ne cherche pas à provoquer une émotion isolée et entière. Elle est faite pour compléter un décor, enrichir une mise en scène, illustrer une action, apporter à un milieu choisi un élément concret sans lequel ce milieu serait insuffisamment, sinon inexactement reproduit.

Personne, je pense, ne m'accusera d'avancer un paradoxe si je déclare que la musique dont le caractère décoratif apparaît avec le plus d'évidence est la musique militaire. Elle « verse l'héroïsme au cœur des citoyens », s'harmonise avec les uniformes, avec la mise en scène d'une ville de garnison, s'incorpore à l'atmosphère des casernes et des camps, et contribue à donner une impression — artificielle d'ailleurs — d'unité de pensées et de sentiments.

Il est à noter que, lorsque des masses d'hommes se meuvent sous nos yeux, nous sommes gênés si nous ne les entendons pas, et c'est pourquoi nous demandons à la musique de prendre la place des mots et des cris, ce qui se produit non seulement quand nous voyons s'agiter nos semblables, mais aussi quand nous regardons leurs images comme au cinéma.

Dans une salle de spectacle, le cri « musique ! musique ! » sera proféré sur le même ton que le cri « lumière ! » parce qu'il correspondra à un besoin de même nature. En effet, la musique « éclairera » la salle, rendra l'air plus respirable, fera cesser la sensation qu'é-

prouve le public d'être enfermé dans un cadre inachevé.

Il serait impossible de donner des fêtes, de représenter certains drames, d'insuffler quelque vie à des reconstitutions historiques et, d'une façon plus générale, de créer une impression véritable de mouvements dans un milieu déterminé, sans la musique décorative. Il peut même arriver qu'elle ne soit plus qu'une frise ornementale sonore qui souligne un événement, rehausse la belle mine des protagonistes, s'apparente étroitement à l'art du tapissier et du costumier, rutil, flamboie, se panache et se charmarre.

On ne me tiendra pas rigueur de passer de ce genre de musique à celle que l'on entend dans les églises. Est-ce qu'il n'y a pas — en dehors d'une question de convenances et de respect — une considération décorative dans la distinction parfois très subtile que l'on établit entre la musique profane et la musique religieuse? On sait que certains morceaux profanes peuvent être cependant exécutés de temps en temps dans une église et que tels morceaux religieux sont volontiers écoutés dans un lieu profane.

Il y a une musique religieuse composée pour honorer le Seigneur et qui n'est pas, qui ne peut pas être décorative, puisqu'elle est le don même d'une âme et qu'elle sert à porter la prière sur ses ailes. Mais il y a, en outre, une musique religieuse qui fait partie de la pompe de l'église, qui est exécutée pendant certaines parties de la messe et qui, sans faire corps avec celles-ci, a pour mission de conférer une magnificence de plus à la cérémonie dont elle n'est qu'une des composantes, avec le luxe des draperies, la somptuosité d'éclairage, la profusion d'encens.

J'ai eu cette impression de musique décorative parfois même à la représentation de certaines œuvres lyriques, et je me rappelle notamment qu'en assistant à l'Opéra-Comique au *Lorenzaccio* de Moret, j'eus le sentiment que la musique était dirigée sur les acteurs, braquée sur eux comme des feux de projecteurs et que le compositeur avait contribué, par une sorte d'habillage orchestral, à fixer les éléments extérieurs du pays et de l'époque dans lesquels les événements se déroulaient.

La musique est mêlée à bien des moments de la vie sans pourtant s'unir à eux, et il est souvent difficile de discerner le point où elle cesse d'être la révélation d'un état d'âme pour entrer dans le domaine ornemental.

Chez Wagner on trouverait de nombreux passages, et même des morceaux entiers, que l'on pourrait donner comme exemples d'art décoratif musical, et cependant nul n'oserait dire que l'expression des sentiments du compositeur en ait été bannie.

Qu'est-ce que l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*? Une déclaration de guerre de Wagner aux faux maîtres, à ses détracteurs, à ses ennemis; une déclaration de guerre écrite d'un cœur empli de passion, de haine, de

mépris et d'ironie. Et pourtant, qu'est-ce encore que l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*? C'est... la plantation du décor! Les motifs populaires jaillissent de toutes parts, fourmillent endimanchés, — les vieux airs habitués à n'éveiller que les échos des maisons gothiques, des églises médiévales et des monuments à beffroi, escaladent les murailles crénelées dans lesquelles la ville est enfermée comme dans une armure trop étroite. Ils vont se répandre dans la campagne, vibrer dans les champs, au bord de l'eau, répondre au chant des oiseaux, s'ébattre et rire sur l'herbe! Les principaux *leitmotiv* qui, tour à tour, feront des pirouettes par-dessus la tête des maîtres persiflés, ou chanteront au contraire la gloire d'un maître vénéré, traduiront l'enthousiasme populaire, exalteront l'amour et le sacrifice ou feront l'apologie d'un peuple, se mettent au travail, — pareils à des génies dirigés par un architecte gigantesque, et construisent un monument musical qui a ses assises, ses colonnes, ses arabesques et ses étages, comme un monument purement architectural! L'auditeur, en présence de cet outillage musical inconnu jusqu'alors, a véritablement l'illusion d'avoir été happé dans un engrenage de contrepoints d'où il ne sort qu'initié, éclairé, transporté dans un monde nouveau: le Moyen Age à Nuremberg, par Wagner.

Dans presque tous les opéras il serait possible de découvrir des pages de musique décorative: et d'abord les pages d'orchestre et de chœurs qui accompagnent un cortège de fête, une marche de guerriers, un défilé funèbre, etc.

Lorsqu'on voit représenter des œuvres composées il y a une cinquantaine d'années environ, on a l'impression que la musique des divertissements qui s'y intercalaient est uniquement décorative, qu'elle s'efforce même de faire oublier au public qu'elle est de la musique, pour reposer ses oreilles et son esprit, pour lui apporter une diversion agréable et pour soutenir simplement son attention pendant qu'il contemple les splendeurs d'une mise en scène éblouissante. La musique d'un grand nombre de ballets de cette époque appartient uniquement à l'art décoratif. On pourrait croire par instants qu'elle n'a été faite que pour jalonner les pas de danses et marquer des points de repère, ou, quand elle est d'une qualité moins vulgaire, que le compositeur s'est servi d'elle pour ajouter des coruscations nouvelles aux mouvements embrasés de paillettes des danseuses.

N'est-il pas courant de voir des gens peu ou point musiciens aimer cependant la musique décorative? Et c'est peut-être précisément parce que celle-ci ne peut pas se suffire à elle-même et qu'elle accompagne nécessairement un spectacle qui leur est agréable, qu'ils éprouvent quelque plaisir à l'entendre. Ils veulent bien d'une musique de second plan qui soit une espèce d'attribut de ce microcosme qu'est une représentation théâtrale, mais entendre une symphonie serait au-dessus de leurs forces.

Je ne veux pas dire par là que la musique décorative doive être mise à un rang inférieur. Celle des ballets russes me fournirait la preuve contraire; c'est qu'aux ballets russes il s'établissait entre la vie de l'orchestre et la vie de la scène une harmonie étrange qui eût fait croire que les sons s'étaient faits couleurs et les couleurs musique. Les décors brossés par Bakht donnaient un sens à la polyphonie et celle-ci un sens nouveau aux décors. Ils gagnaient à être « vus en pleine musique »

autant qu'ils gagnaient à être vus avec des combinaisons de lumière qui ne devaient pas seulement les éclairer, mais leur donner leur forme véritable, — jouer sur leurs couleurs mais jouer sur leurs lignes. Les mouvements des danseurs ne paraissaient plus être commandés par les rythmes de l'orchestre, car il semblait, au contraire, que la musique était devenue l'expression — la plus précise et la plus vibrante à la fois — de ces mouvements et des émotions auxquelles ils devaient correspondre. Elle jaillissait d'eux comme les cris d'un bon acteur jaillissent de la passion qu'il s'est chargé de traduire spontanément!

La musique de scène est le plus fréquemment un art décoratif, à moins qu'elle n'ait été écrite pour constituer des intermèdes, plus que pour « garnir » l'atmosphère à laquelle il manquerait sans elle un complément indispensable.

Dans les pièces de Shakespeare, la musique a un rôle très important (tellement important que des livres très longs pourraient être consacrés à la question). Il est une de ces comédies où elle apparaît comme un élément décoratif dont on ne pourrait absolument point se passer sous peine de méconnaître le génie de l'auteur: c'est *la Tempête*. Dans *la Tempête* la musique est « Fée », elle est un objet réel et en même temps surnaturel. Elle possède un pouvoir magique et apparaît en quelque manière comme une des *matérialisations* de l'esprit.

Au service de Prospero qui l'utilise pour modifier le caractère des choses, elle fait, pour cette raison même, partie intégrante du décor, de la machinerie, du « truquage », de l'île enchantée.

« Cette île, dit Caliban (A. III, Sc. 2), est pleine de bruits, de sons et d'airs suaves qui apportent le délice et ne font pas souffrir. Parfois, mille instruments retentissent et font vibrer mes oreilles, et parfois ce sont des voix qui, si je me suis éveillé après un long sommeil, m'endorment à nouveau; alors, dans mon rêve, les nuages s'entr'ouvrent en me laissant apercevoir des richesses prêtes à se répandre sur moi, et, si je m'éveillais à ce moment, je crierais pour rappeler mon rêve! »

Tout au long de *la Tempête* la musique annonce le prodige qui va survenir, ou même encore est seule à constituer le prodige. Elle est dans le domaine des sons l'équivalent de ce que peut être une apparition dans le domaine de la vue. Elle est bien véritablement une des formes du monde extérieur et une propriété distinctive du milieu où les personnages évoluent. Shakespeare, sensible à la douceur des instruments, au charme de la mélodie, au timbre des voix, s'est plu à orner de musique le cadre de beaucoup d'autres de ses œuvres. Toutefois, *la Tempête* reste celle où la musique apparaît le plus nettement (pas toujours néanmoins) comme un art décoratif.

Est-il besoin de rappeler ici que c'est surtout à titre d'art décoratif que la musique fut introduite dans beaucoup de pièces de Molière? Pour plaire au roi et aux courtisans, notre grand auteur comique fit une place considérable aux ballets dans plus d'une de ses comédies, si bien que certaines d'entre elles ne furent exclusivement que des prétextes à ballets. Un texte n'était écrit que pour donner aux danseurs le temps de se reposer ou de changer de costumes et pour amener les différents divertissements qu'il s'agissait de justifier. La musique était alors « l'accessoire » nécessaire et un peu méprisé de ces réjouissances où l'on admirait bien plus avec les yeux qu'avec les oreilles. Il fallait que le hochet royal

LA SEMAINE DRAMATIQUE

eût des grelots et Lulli était là pour les agiter. La course des apothicaires dans *Monsieur de Pourceaugnac* se déroule sous les regards des spectateurs en découpant une frise vivante d'êtres tout pareils, qui s'allonge interminablement sur la scène et dans la salle, tandis que la musique se trouve, pour ainsi dire, en bordure de la frise, et court avec elle comme une bande destinée à en accentuer le relief et dont le même motif reprend à l'infini. J'aurais pu citer d'autres exemples tirés de la collaboration « Molière-Lulli ». Si j'ai choisi celui-ci, c'est qu'au point de vue qui nous occupe, il me paraît un des plus typiques.

Dans le cadre de la vie publique, aussi bien que dans le cadre de la vie privée, en maintes circonstances, la musique est comparable à un « meuble » qui occupe une place particulière et réservée, tout de même que les miroirs, les tentures, les bibelots à la mode, les fleurs dans les vases, etc.

Il en était ainsi du temps de Molière. A la cour de Louis XIV, lorsque était représentée une comédie-ballet ou lorsqu'avait lieu quelque fête dans le parc de Versailles, la musique devait venir s'ajouter aux autres plaisirs, non point se substituer à eux, mais enchanter un sens de plus. Se rappelle-t-on chez Corneille l'importance décorative que Dorante attache à la musique dans le récit qu'il fait d'une collation sur l'eau?

Et à l'heure actuelle, dans nos restaurants à la mode ou dans nos dancings, est-ce que la musique n'est pas « installée » à demeure (c'est-à-dire aux heures chic) comme un motif d'ornementation auquel la vie moderne confère une valeur nouvelle : celle de la vitesse? La musique, entendue dans un cadre où nous passons quelques heures sans bouger, nous donne l'illusion du changement de place. Elle modifie le décor en y apportant une richesse ornementale, — souvent illusoire et de mauvais goût, — cependant hors de conteste. Son action sur nous répond à un besoin de mouvement selon lequel une esthétique inconnue, ou tout au moins non formulée jusqu'à ce jour, cherche à se créer!

On le voit, l'art décoratif musical tient une grande place dans l'art décoratif envisagé d'un point de vue général.

Je serais assez tenté d'y faire entrer l'harmonie imitative qui, en effet, par cela seul qu'elle achève la description d'un objet, contient un élément décoratif. Lorsque nous entendons grincer la poulie d'un puits comme dans Grétry, souffler le feu de la forge comme dans Wagner, partir des fusées comme dans Strawinsky, siffler les fouets qui frappent les esclaves comme dans Richard Strauss, nous comprenons bien que les objets qui nous sont décrits sont destinés à faire tous ces bruits et qu'ils seraient à « l'état mort » s'ils ne les faisaient pas. Aussi la musique ici n'a-t-elle plus évidemment pour raison d'être de traduire un sentiment intérieur, mais d'apporter à l'ouvrage une précision de plus.

On peut aller jusqu'à considérer comme de la musique décorative celle qui marque le trait ridicule, la claudication, la démarche cocasse, ou une certaine forme de caractère d'un personnage. Dans la musique moderne des motifs de cette espèce sont fréquents; ils constituent l'un des attraits des petites partitions écrites par Auric pour les pièces de Jules Romains ou de Marcel Achard. Mais n'en avons-nous pas eu des exemples plus anciens, et, sans vouloir remonter trop haut, rappelons-nous le motif trébuchant, gloussant, clochant, discordant et dérapant de Beckmesser dans *les Maîtres Chanteurs*.

Marcel BELVIANES.

Théâtre-Marigny. — *Vive la République!* revue en deux actes et vingt tableaux de MM. Sacha GUITRY et Albert WILLEMETZ.

Voici un oiseau rare : une revue pour Parisiens, pour vrais Parisiens de France, une revue qu'ils pourront goûter sans être obligés de s'internationaliser. Un oiseau très rare, par le joli temps qui court.

Que la République soit malade, qui en doute? et que le bon sens se méfie des médecins de la politique, quoi de plus naturel? Aussi, dès le deuxième tableau, voyons-nous partir la confiance, accompagnée du capital. Les belles façons courtoises d'antan, les sentiments délicats, le léger romantisme qui, au printemps, montait un peu à la tête, tout cela s'éloigne aussi; exotisme et mufferie les remplacent. Dans l'excellent premier acte, notons encore le huitième tableau, d'un satirique aristophanesque : au Ministère des Finances deux ministres effarés se succèdent en dix minutes, sous les regards apitoyés de Turgot, Colbert et Sully. Puis c'est un charmant souvenir de la vieille Bourse honnête de 1886 : une Rente prospère, un Franc tout luisant, argenté comme un matin de soleil, un Dollar bon garçon, une Livre coquette mais peu dangereuse. Quel contraste avec la Bourse de 1926! Pauvre Franc-Papier, craintif et mobile, raillé, négligé, écrasé par le Dollar nouveau riche et la Livre parvenue, bousculé sans respect par le Dinar ou la Drachme!

Le second acte rompt l'unité de l'œuvre, qui, jusque-là, avait un peu fait figure de comédie. Mais il contient encore d'amusants tableaux. On y voit M. Silvain et Grock, l'« hyper-producer » d'une revue à nudités, une séance de cinéma. Notons surtout, sous le titre *le Prisonnier*, l'amusante satire d'une forme de théâtre qui semble devoir prendre une grande place sur nos scènes, et le fort joli tableau qui nous montre une Zambelli de douze ans au foyer de la danse, tableau qui, sous l'œil du maître en personne, finit par reproduire la fameuse toile de Degas. C'est là une trouvaille charmante. La revue prend fin sur la convalescence de Marianne, ô miracle! Marianne retrouve la santé aux bras d'un jeune et vigoureux inconnu. Vision prophétique d'un avenir prochain? simple déduction du bon sens?...

Il faudrait donner tous les noms d'une distribution parfaite. Force nous est de nous limiter. Citons d'abord deux artistes « sérieux » qui ont eu la bonne idée de faire un tour du côté du music-hall : M^{lle} Geneviève Vix, qui n'a pas oublié d'emporter en voyage sa belle voix et son allure éclatante, et M. Baugé, dont l'organe possède une rare plénitude et un timbre infiniment séduisant. Citons à leurs côtés, tour à tour chargés de quelque rôle proéminent, MM. Raimu, Boucot, Alerme, Pizani, et les danseurs-acrobates Mitty et Tillio. Et l'œil, par de jolis costumes et d'agréables décors, par la finesse d'un goût très sûr, n'est pas moins charmé que l'oreille. Nous désirons noter, comme hors de pair, le magnifique costume de la Royal Dutch, porté avec beaucoup de grâce par M^{lle} Fontenille. Jacques HEUGEL.

Voir à la 3^e page de la couverture les Programmes des Concerts.