

# LE MENEESTREL

4405. — 82<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 40.

Vendredi 1<sup>er</sup> Octobre 1920.

## LE RYTHME et l'Imagination créatrice <sup>(1)</sup>

**I**l est toujours intéressant de deviner la personnalité d'un artiste sous les formes diverses qu'engendre sa fantaisie, de la voir se modifier selon les états momentanés de son instinct esthétique, de la suivre en les expériences successives que lui dicte son tempérament. Mais ce n'est pas le déploiement de certains procédés originaux d'expression qui peut donner à l'œuvre d'art une valeur humaine; cette valeur dépend de la recherche sincère et de l'amour profond et désintéressé du Beau. Combien d'artistes n'arrivent à progresser que grâce à l'impulsion d'un désir égoïste de développement du « soi » et n'aiment la nature que pour les possibilités qu'elle procure d'affirmer leur vision personnelle et de donner un cours varié à leur fantaisie ! Les grands créateurs, eux, oublient — dès qu'ils sont en face de la beauté — tout ce qui n'est pas cette beauté elle-même. Ils s'appliquent uniquement à exprimer les émotions qu'elle leur suggère. Ils s'effacent devant elle, s'en font les serviteurs passionnés et fidèles. Ils cherchent à se sacrifier à elle, à s'élever à son niveau; ils lui ouvrent tout grand leur cœur frémissant pour qu'elle y pénètre tout entière. Qu'importent les procédés et les méthodes, qu'importe la nature des instincts sensoriels harmonisés ou sauvages, qu'importent la technique et la science, si l'amour n'est pas là, l'amour de la vie dans la beauté et de la beauté dans la vie ? Oui, sans doute, il existe des lois qui permettent à l'artiste de donner une forme parfaite aux images que lui dicte son intuition; il existe des principes fondamentaux d'ajustement des lignes, de juxtaposition et de mélange des couleurs et des sonorités, mais dans l'œuvre accomplie rien ne doit transparaître de toute cette science. Seule, l'émotion du rythme — c'est-à-dire la vérité expressive, le principe d'idéal, l'essence créatrice, l'harmonie fondamentale de la nature — doit se révéler immédiatement, ainsi qu'un reflet direct, spontané et fidèle du Beau.

Le propre du peintre est de se diffuser dans les choses qu'il voit et ses œuvres doivent constituer une expansion apparente de tous les sentiments de curiosité ardente pour les rythmes de la vie et de la nature qui animent sa personnalité artistique. Cette préoccupation continue des mouvements dans la peinture est bien faite pour intéresser les musiciens. Les peintres doivent posséder comme eux l'art d'associer et de dissocier les mouvements, d'accentuer les unissons, de créer des contrepoints, de traiter symphoniquement les senti-

ments humains et de choisir pour leur expression les gestes et les attitudes propres à leur orchestration.

« Le rythme est partout »; tous les artistes en sont persuadés, mais il importe que ce principe consacré ne reste pas une simple phrase de constatation. Seul le rythme peut assurer l'unité des facultés humaines et constituer cette *éthique individuelle* — si je puis m'exprimer ainsi — dont la possession nous révèle nos pouvoirs divers et fait de l'organisme humain comme une collection d'idées, de sensations et de propriétés, comme une harmonie vivante d'existences indépendantes, volontairement associées.

L'imagination créatrice s'est, dans tous les domaines de l'art, localisée — dans les années d'avant-guerre — en des recherches d'effets fantaisistes sans corrélation avec la vie normale, ou bien est-ce cette vie même qui a perdu à tel point ses rythmes naturels que l'artiste n'est plus capable de « rythmiser » naturellement son œuvre ? Des recherches s'imposent aux jeunes générations tendant à créer des mentalités plus nettes, plus attentives aux lois de l'instinct, et cependant plus disciplinées, ainsi que des tempéraments à la fois plus riches en énergie et mieux conscients de leur pleine existence. L'éducation musicale, par exemple, ne se bornera plus désormais à orner les esprits de connaissances de syntaxe et de vocabulaire, mais à développer des moyens spontanés d'expression, ainsi que l'art de les combiner et de les harmoniser, grâce aux nécessaires éliminations et sacrifices qui constituent le style. La musique doit redevenir enfin un langage naturel, une manifestation vivante des pensées et des émotions. Et pour cela, une part plus grande doit être réservée dans les études au développement des qualités d'effusion et de propulsion qui sont la caractéristique des moyens sonores d'expression. Les jeunes musiciens de demain doivent chercher à réaliser des progrès dans l'art d'ordonner les plans, de poursuivre les lignes et de déterminer et régler les allures. Et ces progrès dépendent, eux aussi, d'une orientation nouvelle, encore à créer, dans la manière de remplacer les classiques développements thématiques par imitations, marches d'harmonie et doubles vitesses, à jamais tués par Debussy — par une architecture satisfaisant à la fois aux besoins de la fantaisie émotive et aux exigences de l'ordre. Tous les jeunes peintres d'aujourd'hui sont unanimes dans leur désir et leur volonté de renoncer aux artifices de la décoration et du camouflage, pour noter tout ce qui est invariable dans la forme, tout ce qui dure dans le temps; — pour harmoniser des éléments justement proportionnés, pour ne choisir que des sujets directement inspirés par la sensibilité et ne retenir des sensations que l'essentiel, complètement et clairement réalisé (1).

(1) A signaler l'intéressant ouvrage d'Ozenfant et Jeanneret : *Après le Cubisme*, dans l'édition des Commentaires.

(1) Voir *le Ménestrel* du 24 septembre 1920.

C'est le même idéal que chercheront à poursuivre les jeunes musiciens en s'appliquant avant tout à canaliser les émotions, à réduire le rôle de l'imitation stricte et facile, des éléments exceptionnels, accidentels, pittoresques, à renoncer à tout effet de pure technique tranchant sur la valeur réellement humaine de la conception — et à spiritualiser la musique par tous les moyens susceptibles de la clarifier. Tous seront d'accord pour renoncer momentanément, dans un but de retour aux émotions élémentaires et à la simplicité d'expression, à tout développement de nature intellectuelle et didactique, ainsi qu'à tous les procédés esthétiques dictés uniquement par la fantaisie de l'instant et non par une sensibilité latente se modifiant de la façon la plus naturelle, avec souplesse et élasticité... Mais il nous semble que ces conceptions nouvelles ne sont réalisables que grâce à une unification des facultés spirituelles et corporelles qui ne peut exister sans une étude très poussée des mouvements dans le temps et l'espace, et sans une culture affinée du sens musculaire.

Seule, en effet, cette étude peut communiquer à l'esprit le sentiment de la durée, un des éléments musicaux les plus intimement liés à la sensibilité. Car seul le sens de la motilité est capable de nous révéler les lois selon lesquelles les modifications d'acuité des sonorités s'unissent aux modifications de leur durée et de leur dynamisme. Seule, enfin, la possession d'un sens musculaire intégral peut permettre à l'auditeur de substituer à l'état émotif « de l'heure » celui qu'est appelée à créer immédiatement en lui la sensibilité motrice du compositeur, et mettre en même temps ce dernier à même de ne s'exprimer qu'à l'aide de moyens naturels, sans laisser les spéculations d'ordre purement littéraire ou mathématique empiéter sur le domaine des sensations physiques purifiées. En attendant l'œuvre musicale, l'auditeur doit se dire : « Cette musique, c'est toi-même ! » Et il ne peut ressentir cette collaboration à l'œuvre entendue que si celle-ci s'adresse effectivement à lui, au moyen d'expériences de part et d'autre sincèrement ressenties et de sacrifices librement acceptés.

Or, le sens musculaire est encore si imparfaitement développé soit chez l'auteur, soit chez l'interprète, que celui-ci — principalement le pianiste — méconnaît généralement toute puissance d'expression de la durée musicale, et que le premier, dans beaucoup de cas, ne perçoit pas l'imperfection de la plupart des réalisations agogiques. Le style *rubato* sévit actuellement à tel point chez les virtuoses du piano que tous les rapports intimes existant entre l'énergie dépensée (accentuations) et les formes temporelles des sonorités (valeurs) s'en trouvent dénaturés. Le pianiste, quand il joue sans accompagnement d'orchestre, s'est habitué à modifier à sa guise cet enchaînement et cette alternance des durées et des accentuations qui constituent le rythme musical, et se prive, par cela même, d'une infinité de moyens variés d'expression. La constante fantaisie du *rubato* est à l'imagination ce qu'est au vol de l'aigle le volètement bourdonnant de la mouche contre les vitres.

En effet, ce n'est pas seulement l'expression esthétique produite par les nuances de durée prévues par le compositeur qui se trouvent détruites, — mais encore la dynamique elle-même, puisque les nuances d'énergie et de durée sont inséparables. La fantaisie dans la répartition des durées sonores n'a d'action esthétique que par contraste, à certains moments, avec une interprétation précise, scrupuleusement respectueuse des rapports de

longueur établis entre les sons, de même qu'un crescendo et un diminuendo d'énergie n'ont de valeur esthétique que par comparaison avec un état de « piano » ou de « forte », et qu'une modulation n'acquiert une valeur émotive que si elle établit un contraste avec un état tonal déterminé et persistant.

En quels termes sévères les critiques les plus indulgents ne jugeraient-ils pas un pianiste poussant ses qualités de fantaisie jusqu'à saupoudrer de dièses et de bémols une mélodie notée en *do* majeur, à corser les accords de notes de remplissage ou à majoriser les thèmes mineurs ? Pourquoi, cependant, pourrions-nous citer tant de critiques choisis parmi les plus sévères qui jamais ne signalent ni ne condamnent l'inobservation constante, par la majorité des pianistes, des nuances d'ordre temporel ? C'est là une contradiction que peut seul expliquer l'état d'ignorance, en lequel trop de musiciens se trouvent encore actuellement, des lois physiques qui régissent le nuancé agogique. Cette ignorance est heureusement destinée à disparaître d'ici quelques années, car beaucoup d'esprits musicaux avancés commencent à se douter de l'importance des fonctions à la fois actives et réceptives de l'appareil moteur, et de l'existence des lois naturelles régissant les rapports du mouvement et de la sonorité, — éléments essentiels se renforçant mutuellement en vue de l'expression musicales des émotions humaines.

L'on est habitué à développer trop hâtivement des impressions fugitives, à esquisser des œuvres au lieu de les parachever, à enregistrer des rythmes au lieu de les ordonner. Le culte du détail pittoresque prime celui de l'ordonnance. Il faut que les éducateurs se rendent compte que si le rythme joue un rôle prépondérant dans l'art, en unissant toutes les manifestations du beau et en les animant du même frisson de vie, il doit jouer un rôle aussi dans l'éducation générale en ouvrant de larges voies de communication entre tous les mouvements spirituels et corporels qui animent l'individu, et en lui créant une âme nuancée, à laquelle s'associent harmonieusement les vibrations combinées des vouloirs et des pouvoirs. « Seule l'âme peut conduire le corps, coursier tantôt poussif, tantôt rétif et sauvage, dans les voies que l'esprit lui trace. » E. JAKES-DALCROZE.

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Vaudeville. — *L'Enfant-Maitre*, pièce en trois actes de M. Henry MARX.

« Prenez un sujet quelconque, et mettez, autour, beaucoup de pensée... » Ce principe, formulé par M. François de Curel et mis en œuvre par lui avec une si incomparable maîtrise, a sans doute inspiré à M. Henry Marx cette œuvre de début, dont les visées sont fort ambitieuses, sans que la réalisation se soit malheureusement élevée aussi haut.

La suprématie de la jeunesse, le prolongement de l'homme dans sa progéniture, la « course du flambeau » qui amène l'enfant à continuer son père en le complétant et en l'éclairant (comme celui-ci continue le grand-père en le dépassant), telle est l'idée, pas très neuve, qui, à travers de nébuleux développements, semble dominer l'œuvre et justifier son titre. Elle se mêle à une action passionnelle qui, en elle-même, ne constitue pas non plus une nouveauté, mais qui affecte