

# Le Ménestrel : journal de musique

I. Le Ménestrel : journal de musique. 1923-08-10.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [utilisation.commerciale@bnf.fr](mailto:utilisation.commerciale@bnf.fr).

# LE MENEESTREL

4554. — 85<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 32.

Vendredi 10 Août 1923.

## De la Mimique chez les Exécutants

**L**a mimique est au premier rang des moyens d'expression dont dispose l'artiste en face du public.

Pour le comédien, la chose n'a pas même besoin d'être démontrée. Il est évident que le texte qu'il débite prend un aspect tout différent selon les gestes et les jeux de physionomie dont il l'accompagne; et, comme les uns et les autres représentent la part la plus certaine de sa collaboration, la « brochure » étant le plus souvent muette ou très sobre sur ce point, c'est par là surtout, autant que par les inflexions de sa voix, le placement des « accents », les variations du ton ou la musique de la phrase, qu'il a quelques droits à se proclamer, lui aussi, créateur à sa manière. Est-il besoin de rappeler que tout un petit art s'est fondé depuis des siècles et en tous pays sur l'emploi de la mimique seule — la pantomime — et que, de nos jours, le cinéma est venu confirmer la possibilité de procurer au public les plus vives émotions en l'absence de tout texte parlé?

La mimique a donc une telle importance qu'elle peut se suffire à elle-même; mais pas longtemps, semble-t-il, car ses moyens ne sont pas innombrables, et l'absence même du texte ne se supporte que parce que tout est combiné de façon à le laisser deviner. Ce texte caché, le bon mime le murmure inévitablement au dedans de soi, et les artistes de cinéma, dans le travail du studio, n'hésitent pas à parler pour se mettre dans l'état d'esprit qu'il faut pour serrer de plus près la vérité de l'expression. La fonction de l'écran est de figurer une fenêtre ouverte sur la vie des autres et munie d'une glace épaisse.

Et c'est là, si l'on y réfléchit bien, que l'on découvre tout de suite une différence essentielle entre deux ordres de mimique : celle qui se propose de faire deviner le texte et qu'asservissent certaines nécessités, et celle qui, accompagnant un texte clair, parlé ou chanté, n'est destinée qu'à l'éclairer, à le colorer, dirai-je, comme le font les divers timbres de l'orchestre pour la traduction de la pensée musicale du compositeur. La première s'alimente de combinaisons assez factices, parce qu'il lui faut, à elle seule, tout dire et tout expliquer; c'est l'art des muets, qui n'auraient pas d'autre manière de se faire comprendre. La seconde s'inspire des gestes inconscients, des réflexes extérieurs divers qui, dans la vie, accompagnent l'expression de notre pensée par la parole — les uns involontaires, et d'autant plus expressifs qu'étant issus de la nature même, ils appartiennent à tout le monde et ont le même sens pour tout le monde, — les autres calculés de façon à ajouter un

sens particulier à nos paroles, tantôt pour les renforcer, tantôt pour les atténuer, tantôt, hélas! pour donner le change à l'interlocuteur. Comme on dit, « c'est l'air qui fait la chanson ».

Cette mimique naturelle accompagnant les mots, transposée sur la scène où elle doit contribuer à donner davantage au spectateur l'illusion de la vie réelle, est la matière d'un art véritable qui a, comme tous les arts, ses règles tirées de l'observation, et ses trouvailles aussi, ses inventions, où peut même se manifester un certain génie. Beaucoup de grands artistes doivent la meilleure part de leur personnalité à l'habileté de leur mimique, ici minutieusement calculée, là fougueuse, avec spontanéité vraie, variable même selon les dispositions du moment. Les très grands acteurs ne sont pas exactement identiques à eux-mêmes dans chaque représentation. Un Frédéric Lemaître et un Mounet-Sully n'étaient jamais que l'homme de ce jour-là. Et comme le texte était invariable, toute la différence était dans la qualité de la mimique qui, parallèlement à ce texte, traduisait leur état d'âme à cette heure; ce qui prouve qu'en dépit de l'étude et de la volonté, plus cette mimique est « naturelle », plus elle comporte une part d'action « réflexe ». Au spectateur elle doit donner l'impression que, comme dans la vie, le personnage se *trahit* par ses gestes et ses inflexions de voix, et ceci doit être certainement exact puisqu'elle arrive, à l'occasion, à trahir l'artiste lui-même.

Par contre, un artiste de second ordre se satisfait avec une mimique très pauvre, avec quelques gestes, toujours les mêmes, qui lui servent à tout dire, comme à ces sauvages dont la langue ne comporte que quelques mots.

Chez les comiques, le public accepte assez bien cette quasi invariabilité du geste, et si celui-ci est un peu ridicule, des « effets » peuvent naître de son inopportunité même. Nombre d'acteurs bouffes ont fait toute leur carrière avec quelques tics de ce genre. Mais, dans le drame, cela devient vite insupportable. Lacroix, dont tous les gestes se bornaient à tracer, avec ses bras, successivement plusieurs verticales puis plusieurs horizontales, avait été surnommé par ses camarades le « colleur d'affiches ». N'ayons pas la cruauté de multiplier ces exemples, types de la mimique inconsciente, qui trahit, chez un artiste, non seulement son indigence en matière de moyens d'expression, mais, ce qui est plus grave, la médiocrité de ses dons d'émotion, et peut-être aussi sa paresse.

Oui, c'est bien là, je le crois, la formule; la mimique spontanée, étant d'ordre réflexe, *trahit* nos sentiments encore plus qu'elle ne les traduit — *traduttore traditore*, — et l'artiste en scène, s'il veut donner aussi complètement que possible l'illusion de la vie réelle, doit tout calculer pour sembler être trahi lui-même par ses

gestes. La mimique calculée du diplomate, de l'orateur, de l'avocat, de l'homme de cour, de l'homme du monde, et d'ailleurs de tous ceux qui, par carrière, par goût ou par calcul, et jusqu'au commis voyageur en tournée, se donnent comme but de persuader autrui et de l'amener à leurs fins, n'est qu'une imitation aussi habile que possible des procédés de la mimique naturelle, pour faire croire à cette sincérité, à cette spontanéité dont elle est l'émanation. Celle-là est naturellement transposable immédiatement au théâtre, puisque dans la vie, en réalité, elle est déjà elle-même, on peut le dire, de la comédie, tandis que l'autre, celle qui trahit, doit être l'objet d'une surveillance constante, car elle peut être imprudente ou tout au moins rester très en dessous de l'effet à obtenir.

Et ici Diderot a raison, sans doute, contre Horace (*Sis me flere flendum est*) quand il dit que le meilleur comédien est celui qui reste le plus maître de soi. Mais au delà du talent il y a le génie...

La connaissance de cet art et de toutes ses ressources est donc indispensable à tout artiste en scène, qu'il s'agisse de tragédie, de drame ou de comédie. Cela ne se discute même pas. Mais peut-être a-t-on moins étudié la question en ce qui concerne les artistes lyriques; et elle est en effet beaucoup plus complexe.

Etablissons d'abord une distinction capitale entre le chanteur de théâtre et le chanteur de concert.

La mimique, chez le tragédien et le comédien lyrique, joue le même rôle que dans la pièce « parlée » et s'inspire naturellement des mêmes principes. Mais la part laissée à l'imagination créatrice de l'artiste est ici plus restreinte, parce que le compositeur a déjà mis, dans sa musique, les accents et les moyens d'expression qui lui ont paru convenir le mieux à l'expression de sa pensée. Et surtout il n'est pas le maître de ses silences... Un morceau d'opéra entendu derrière un rideau ou dans le théâtrophone perd moins qu'une scène de Corneille ou de Molière entendue dans les mêmes conditions. Tout de même, il y perd beaucoup encore. Au théâtre, une scène lyrique produit des effets bien différents, selon qu'elle est traduite par un interprète qui joue et qui mime, ou par un chanteur qui songe surtout à se faire valoir comme tel, dispose son visage et son buste au mieux pour les effets vocaux qu'il recherche, et se contente, quant au reste, des quelques déplacements et des quelques gestes que le metteur en scène lui a indiqués.

Ce dernier cas est malheureusement le plus ordinaire. A ceux-là, reconnaissons-le, le public ne cherche pas trop chicane, si la voix est belle et si la musique lui plaît. Et puis, il faut bien convenir que le drame lyrique, en lui-même, comporte une part si formidable de convention, — puisque, dans la vie, après tout, on ne s'exprime pas en chantant — que ledit public supporte parfaitement ici une froideur dans l'action, une monotonie dans le geste, une impassibilité du visage qu'il n'admettrait pas un instant chez le comédien.

Tout de même, qui ne voit la force d'expression incomparable que prend aussitôt une scène lyrique quand elle est non seulement chantée, mais jouée avec art, par un artiste qui sait, en même temps, être un parfait comédien, par un Chaliapine, un Victor Maurel, un Renaud, un Vanni-Marcoux, un Muratore, un Jean Perier, un Fugère, un Friant? L'effet de cette union de l'expression musicale, du geste approprié et de la mimique naturelle, autant que les nécessités de l'art du

chant le permettent, est tellement puissant que l'assistance atteint alors au plus haut degré de l'émotion, qu'elle en arrive alors à s'accommoder facilement, au besoin, de l'insuffisance des moyens vocaux personnels de l'artiste, voire, s'il le fallait, de la faiblesse de la pensée musicale...

C'est là un art supérieur, mais un art difficile, d'abord parce qu'il exige des dons naturels que le chanteur n'a pas toujours reçus en même temps que sa belle voix, une intelligence particulière, un sens inné du théâtre, une aisance absolue en scène, et puis parce que, je l'ai dit, le chanteur asservi à la mesure, au rythme, à la ligne même de la phrase musicale, est beaucoup moins libre de son jeu que le comédien.

Au fond, la plupart des chanteurs qui sont en même temps bons acteurs sont des sujets spécialement doués, mais leur art n'est pas fait totalement de ce génie inné. Beaucoup n'ont atteint leur maîtrise qu'avec le temps et le travail. On connaît même nombre de chanteurs qui ne se sont décidés à devenir bons acteurs qu'à mesure qu'ils perdaient leurs moyens vocaux et n'ont compris qu'alors la valeur des jeux de scène qu'ils avaient négligés jusque-là, tant que leur voix suffisait à leur assurer, quoi qu'ils fissent, la faveur du public.

Et c'est ce qui prouve que cet art peut s'apprendre, ne fût-ce qu'en observant ceux qui l'ont porté à un haut point de perfection, et que si beaucoup de chanteurs le négligent, c'est simplement parce qu'ils n'en sentent pas la nécessité et que le succès qu'ils obtiennent avec leur manière de faire habituelle leur suffit.

Opinion infiniment regrettable, d'abord parce qu'elle contribue à limiter les moyens d'action de l'art lyrique dramatique sur les foules, ensuite parce qu'elle laisse les compositeurs un peu moins empressés à orienter leur style vers la recherche d'une déclamation exacte, serrant de près la mélodie naturelle du parler humain, dans l'idée qu'ils trouveraient difficilement des interprètes pour les comprendre et les traduire.

Presque toute l'école italienne du siècle dernier s'est contentée de demander aux acteurs lyriques des effets vocaux, — et Dieu sait si le goût de la mimique et de l'extériorisation de la pensée par le geste est développé dans ce pays! — si bien que les artistes restés attachés à cette école sont tout étonnés que les compositeurs d'aujourd'hui attendent d'eux autre chose.

Pourtant, c'est vers cette vérité de l'expression, ce réalisme même, que s'oriente l'art lyrique dramatique de notre époque. La fonction, inévitablement, finira par créer l'organe. Mais dès à présent, et en manière de conclusion, disons que, dans les classes du Conservatoire, une attention beaucoup plus grande devrait être apportée par les professeurs à l'enseignement de cette partie capitale de l'art. Les derniers concours nous ont montré en quel état rudimentaire il se trouve encore rue de Madrid, je veux dire borné à un petit nombre de recettes consacrées par l'usage, d'attitudes prudentes, de gestes « passe-partout ». Sans doute il s'agit de jeunes élèves, à qui on ne peut encore demander que de connaître la grammaire de leur art; mais l'uniformité des moyens qu'ils affichent trahit celle des « trucs » qu'on leur a enseignés, baptisés gravement du nom de traditions.

Ce qui fait la valeur d'un artiste, en quelque ordre d'idées que ce soit, c'est, avant tout, sa personnalité, affirmée en toute circonstance et de toutes les manières. C'est elle que le maître doit s'efforcer à découvrir, à éveiller, à développer chez l'élève. Or la mimique spon-

tanée, le visage qui s'éclaire ou s'assombrit, les gestes qui semblent n'avoir point été appris, mais trahir une émotion intérieure débordante, c'est de cela, autant que de sa belle voix et de sa bonne méthode de chant, qu'est faite la personnalité du grand acteur lyrique, ce je ne sais quoi qui l'impose au public et qui lui permet à son tour d'imposer la musique qu'il interprète.

C'est pourquoi les compositeurs doivent protester hautement contre cette négligence de la mimique, négligence qui leur fait perdre une partie de leur pouvoir et enlève à leurs œuvres une bonne part de leur signification.

(A suivre.)

RAOUL BRUNEL.

## ÉTUDES ARTISTIQUES ET PHILOSOPHIQUES

### VI

## L'Avenir de la Mélodie

La source de la mélodie serait-elle tarie?

Je veux parler de la mélodie telle que les compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle la comprenaient : Rossini, Auber, Meyerbeer, Gounod; la mélodie soumise à certaines lois de construction et de carrure; la mélodie qu'on appelle ordinairement un chant, un air chantant.

Les moules et les rythmes seraient-ils usés?

Dès qu'un compositeur conçoit un chant bien rythmé, on lui trouve immédiatement une ressemblance avec quelque autre chant déjà connu.

Quel est le compositeur de l'époque contemporaine et *moderniste* qui oserait risquer à l'heure présente une phrase musicale franchement mélodique, cette phrase fût-elle : « Mon cœur soupire... » des *Noces de Figaro* de Mozart, « Viens, gentille dame... » de *la Dame blanche* de Boieldieu, « Amour sacré de la Patrie » de *la Muette* d'Auber, « O Mathilde, idole de mon âme » de *Guillaume Tell* de Rossini, « Rachel, quand du Seigneur » de *la Juive* d'Halévy, « Casta diva » de *la Norma* de Bellini, « Oui, tu l'as dit » du duo du quatrième acte des *Huguenots* de Meyerbeer, « O mon Fernand... » de *la Favorite* de Donizetti, les stances de *Sapho*, « O nuit d'amour » de *Faust* de Gounod, purs joyaux mélodiques qui sont restés des types impérissables d'expression vibrante de la passion humaine?

Eclos à l'heure présente, tous ces chants feraient sourire et seraient impitoyablement qualifiés de *rococo*, de *pompier*, au milieu de l'évolution novatrice qui cherche la traduction des sentiments dans des combinaisons compliquées et sans cesse renouvelées, en rejetant systématiquement tout dessin mélodique qui pourrait donner l'apparence des vieux chants de nos pères.

La difficulté, l'impossibilité peut-être de trouver quelque chant d'une nouveauté absolue et incontestable, a fait abandonner par un grand nombre de compositeurs modernes la forme purement mélodique des anciens maîtres, pour la remplacer par la monodie récitative et libre, avec une déclamation moins formulaire, moins conventionnelle que celle de l'ancienne mélodie.

Alors que les chants de l'école essentiellement mélodique exprimaient les sentiments, les passions par la seule puissance de leurs accents, avec une harmonie dont le principal but était de soutenir les chanteurs,

notre monodie actuelle expose les pensées ou les péripéties d'une action, tandis que la polyphonie harmonique, par la force de ses combinaisons savantes, vient se faire l'interprète de la philosophie de ces pensées ou de cette action.

L'ingéniosité des artifices contrapontiques, les audacieuses libertés dans l'écriture, l'utilisation de nouvelles gammes ont atteint une richesse d'invention et une puissance d'expression et de *coloris* considérables.

Depuis la naissance du modernisme musical, au déclin du XIX<sup>e</sup> siècle et à l'aurore du XX<sup>e</sup>, il s'est introduit dans les compositions modernistes une telle quantité de *trouvailles* dont l'éloquente nouveauté tient du prodige, que, de même que pour la mélodie, l'imitation, le *déjà entendu* et peut-être la lassitude pourront se produire. Alors la monodie récitative et les harmonies modernistes subiront-elles le sort de la vieille mélodie? Cette dernière s'emparera-t-elle un jour de certaines découvertes modernistes pour revivre transformée, rajeunie, rayonnante de chaleur expressive dans une renaissance productive d'éblouissantes jouissances sonores?

PAUL ROUGNON.

## LE NOUVEL OPÉRA DE MARSEILLE

Ce sera le théâtre lyrique le plus vaste,  
le plus moderne, le plus confortable  
et le plus luxueux.

Après bien des mois d'attente et bien des obstacles surmontés, sur lesquels il serait superflu de revenir, l'Opéra de Marseille est enfin en bonne voie de reconstruction. J'ai pu visiter ces jours-ci les chantiers où s'agitent de nombreux travailleurs et me rendre compte par moi-même que les travaux avancent rapidement et que l'Opéra sera prêt à la date indiquée. Le théâtre, entièrement fini, sera remis à la ville le 1<sup>er</sup> août 1924, soit dans un an exactement, et la réouverture aura lieu irrévocablement en octobre 1924.

Déjà, sur les chantiers, on peut se rendre compte des lignes du nouveau monument. La charpente de la scène est finie et développe ses proportions puissantes et harmonieuses. La première galerie, ce qui sera les « fauteuils de balcon », est déjà dessinée et surplombe le rez-de-chaussée des « fauteuils d'orchestre » et du « parterre », lequel sera conservé comme une vieille tradition marseillaise à laquelle personne ne songe à renoncer.

Ces premières constatations, rapprochées de l'étude des plans, permettent de se faire une idée de ce que sera le nouvel Opéra. Il aura des proportions grandioses, et quoique la place dont disposaient les constructeurs soit exactement celle qu'occupait l'ancien Opéra, cette place a été si bien utilisée, on a si heureusement tiré parti de toutes les possibilités et de toutes les expériences, que le nouvel Opéra sera beaucoup plus grand que l'ancien. Il sera, en vérité, le plus vaste théâtre lyrique de France : Il comportera 2.600 places assises, toutes numérotées, et on peut juger de l'importance de ce chiffre en se souvenant que le Grand-Théâtre de Bordeaux, par exemple, n'a que 1.200 places, que le Grand-Théâtre de Lyon n'en a que 1.700, que l'Opéra de Paris lui-même n'a que 2.000 places et que l'Opéra-Comique n'en a que 1.700.

Le service des Beaux-Arts de la mairie de Marseille et les architectes qui ont tracé les plans de l'Opéra ont en effet admirablement compris l'évolution nécessaire que doit subir la méthode de construction des théâtres lyriques. Jadis, je veux dire aux époques où ont été construits les grands théâtres lyriques français, le théâtre était la