

LE MENESTREL

L'Humour en Musique

A tout Seigneur tout honneur. L'humour est un mot anglais dérivé du latin *humor*, humeur; il masque, sous un aspect sérieux, une gaieté aux accents ironiques et imprévus. Tournons donc tout d'abord nos regards vers la Grande-Bretagne qui l'enfanta, avant de suivre ailleurs ses traces.

Dès le xv^e siècle le style humoristique apparaît sous forme de « Catches », compositions contrapuntiques à plusieurs voix, échangeant des plaisanteries d'une légèreté souvent excessive, et largement assaisonnées de calembours. Leur vogue devient irrésistible et même, en pleine révolution, Cavaliers et Têtes-Rondes se délassent au jeu des « Catches » qui se répandirent rapidement. Les partisans de Charles n'allèrent-ils pas jusqu'à publier un recueil intitulé : *Catch Cat Catch Can?* Donc, s'il est vrai qu'en France tout finit par des chansons, on peut en dire autant de l'Angleterre, dont les clubs se font les apôtres de cette nouvelle mode, au point qu'en 1760 il se fonde un English Catch Club, dont l'activité s'emploie presque exclusivement à encourager le développement de ce genre particulier d'humour. Il se présente sous des formes assez variées. Parfois les paroles seulement sont essentielles, la musique n'étant que la servante du texte; les Catches appartiennent à cette catégorie-là; et à côté d'eux nous pourrions classer certaines pièces d'Erik Satie comme *Véritable prélude flasque pour un chien*. Œuvre qui deviendrait étrangement simple si elle était sobrement baptisée : *Prélude*. L'observation s'applique également au recueil de *Descriptions automatiques* du même auteur : là, l'humour se manifeste par de nombreuses indications essaïmées à travers ces pages; dans la seconde, par exemple : « Sur une lanterne », nous lisons : N'allumez pas encore. — Vous avez le temps. — Vous pouvez allumer. — Eclairiez un peu devant vous. — Votre main devant la lumière. — Retirez votre main et mettez-là dans votre poche. — Attendez. — Eteignez. » Petit scénario que la musique ne semble pas suivre. Il n'y a pas, dans ces cas, fusion entre le texte humoristique et la partie de piano.

Les paroles mènent encore le jeu dans les chansons de folklore dont beaucoup sont pleines d'humour. En Flandre et dans le Hainaut français, au moment des cycles de Carnaval et de Carême, certaines personnes du pays sont copieusement chansonnées; des traits malveillants leur sont décochés de temps à autre et des mannequins les représentant s'élèvent aux angles des rues. Certaines chansons de géants, françaises et wallonnes, plusieurs fois séculaires, se sont transformées, témoin celle de Gayant, inventée par un grenadier maître de danse au régiment de Navarre, en garnison à Douai au xviii^e siècle, air transformé en pas redoublé par Tolbecq. Les chansons populaires sont une inépuisable mine où la verve des artisans se donne libre cours.

Elles sont inventées tantôt par des ouvriers tisseurs qui s'amuse, tout en surveillant la navette, à chausonner une bonne farce ou à relater sous cette forme quelque aventure scandaleuse qui défraye les conversations de la ville; tantôt c'est le pâtissier d'Alsace qui, en pétrissant sa pâte, invente, pour se distraire, le plus invraisemblable coq-à-l'âne que tous les enfants du village iront colporter :

Vrai, là, je ne mentirai plus,
J'ai vu voler un bœuf rôti,
Avec soixante-quinze clochettes;
Les chiens courent après avec des fouets
Et les paysans sont obligés d'aboyer.

Cette mélodie, rythmée à 6/8 en *sol mineur* pourrait convenir à tout autre sujet.

La même remarque s'applique aux chansons à boire qui se clament à tue-tête dans les cabarets. Humour en musique, mais provoqué surtout par des paroles burlesques qui ont un rôle primordial; accompagnement qui pourrait servir à des fins très différentes.

Il est une autre qualité d'humour que nous serions tentés de qualifier de « descriptif ». Pour y atteindre, il faut avoir un don inné d'imitation. Œuvres pour instruments solistes ou pour ensembles symphoniques d'autant plus difficiles à présenter qu'il importe de provoquer le sourire, voire le rire, sans le secours de la voix aux inflexions spirituelles, ni des paroles bouffonnes. *Le Carnaval des Animaux* de Saint-Saëns, par les tableaux qu'il évoque semble une des expressions les plus parfaites de l'humour en musique. C'était plaisir de voir le regretté maître tenant le premier des deux pianos, impassible devant le clavier. Il faisait surgir à volonté de l'instrument, la marche royale du lion, les animaux véloces appelés hémiones, les tortues majestueuses, l'aquarium où se meuvent les poissons rares, le kangourou sautillant, le coucou au fond des bois, la volière, le cygne gracieux... et même les pianistes. Il évoquait aussi « poules et coqs ». Les hôtes de nos basses-cours ont souvent été introduits dans des partitions, comme ce combat de coqs de Jean Poueigh, aux accents véridiques; lors de l'exécution de cette œuvre pour le piano, il arrive que des chiens véritables se croient en présence d'une lutte, et se préparent, à grand renfort d'abolements, à séparer les combattants.

Carnaval aussi de Schumann, mais d'une qualité plus délicate peut-être, puisque ce sont des personnages qui surgissent à l'esprit des auditeurs; ne s'amuse-t-il pas d'ailleurs à parodier jusqu'à Chopin; les longs développements sentimentaux de l'école romantique donnent beau jeu à l'esprit satirique qui s'exerce à leur dépens. Quelquefois, le compositeur se contente d'obéir à une impulsion, comme Schumann au moment où il note *l'Humoresque*. J'étais devant mon piano, écrit-il, et j'ai ri et sangloté comme un enfant. Cette opposition de lumière et d'ombre se reflète dans son œuvre; il dut en être frappé et voulut, par le titre, rappeler l'état d'esprit qui présida à son élaboration.

L'humour du Scherzo mendelssohnien est différent; il consiste d'après M. Jankélévitch en « Pizzicati » et en « Staccati » qui hachant la mélodie, dissipent le nuage de pédale où s'enveloppaient les notes.

Humour symphonique aussi, mais d'une qualité différente, que celui qui se manifeste dans *La Symphonie des adieux* de Haydn; il joint le geste à l'écriture, étonnant à la fois la vue et l'ouïe du public, surpris de voir les musiciens de l'orchestre s'éloigner tour à tour.

L'humour est à la mode du jour, et s'exerce à notre époque avec mordant. Debussy était passé maître dans cet art. Qu'il nous décrive *Jimbo's Lullaby*, cette gauche, tendre et légère berceuse des éléphants dédiée aux enfants qui étudient *Children's corner* ou *General Lavine Eccentric*, à l'image d'un clown spirituel qui semblait être tout en bois, il excelle à rendre en quelques touches légères et spirituelles une impression de joie; les marionnettes de *Petrouchka* de Strawinsky, le *Polichinelle* de Pergolèse, et celui de Rachmaninow peuvent être rapprochés par la qualité de l'inspiration. Ce *Polichinelle* de Rachmaninow vaut d'être cité pour la fantaisie débordante de ses ébats; tantôt il paraît arriver à pas lents, puis une note légère accentuée, une brusque rupture d'équilibre, et, sans le moindre crescendo avertisseur, quelques facéties éclatantes s'imposent avec autorité; des notes vigoureusement liées, des traits scintillants, des arpèges élégants s'élançant à travers le clavier. Le *Polichinelle* impétueux masque mal son agitation, et la pièce se termine soudain par des notes heurtées, haletantes. Le même auteur a écrit, comme nombre de ses collègues une humoresque. Il est d'autant plus intéressant de trouver des exemples d'humour chez des compositeurs russes que cette forme d'ironie, susceptible d'alléger les situations les plus tendues, est généralement absente de leur art. Ils la remplacent par de franches plaisanteries qu'ils soulignent volontiers de vigoureux accords, mais l'ensemble de l'œuvre, contemplative ou ardente, dramatique ou féérique, ne connaît point la détente d'un grain d'humour.

L'esprit français y est plus particulièrement enclin; il assaisonne de son sel: *la Création du monde*, telle que Darius Milhaud se la représente et l'évoque par des grand renforts de sonorités vigoureuses. Certains poèmes symphoniques d'Outre-Rhin ne font pas fi de l'humour; le plus célèbre et le plus joué en France n'est autre que *Till Eulenspiegel*, Till l'espiègle, personnage légendaire bien connu des Allemands. Il se livre à mille plaisanteries dont l'écho retentit sur les estrades de nos salles de concerts. Il se lance à cheval au milieu du marché, renverse tout, brise tout sur son passage, et profite du tumulte pour s'éclipser. Puis, déguisé en moine, il harangue le peuple et parodie la prédication. Bientôt, il aperçoit des jeunes filles et s'approche de l'une d'elles pour lui déclarer sa flamme. Repoussé et furieux, il se présente devant un aréopage de professeurs, discute avec eux et les bafoue. Mais Till est arrêté, jugé, condamné, car l'Église punit qui l'insulte; finie la joyeuse vie d'autrefois, voici le bourreau: c'est la mort. Le leit motiv est employé dans cette œuvre; l'un des thèmes personnifie le héros et l'autre caractérise son humour. La fin sinistre est d'une autre qualité d'humour que l'on pourrait appeler l'humour macabre, si ces deux mots ne paraissaient pas si différents l'un de l'autre. Et pourtant, ne transperce-t-il pas dans *Méphisto-Valse* de Liszt, et dans la *Danse*

Macabre du même auteur, ainsi que dans la *Danse Macabre* de Saint-Saëns?

R. Strauss, malgré la fin sinistre de son personnage, a su se plier à ses mille fantaisies; il le suit à travers ses évolutions, met un frein à la richesse de son inspiration lorsque la situation l'exige, mais la laisse courir bride abattue s'il s'agit de souligner quelque farce imprévue. Il lui garde son caractère bouffon, même lorsqu'il se trouve dans des circonstances tragiques.

Humour sans paroles aussi que celui répandu à profusion dans *Scarbo le nain*, évoqué au piano par Maurice Ravel. Remarquons qu'il suit l'inspiration du poème d'Aloysius Bertrand. Le musicien imite à merveille, au piano, le nain dont le rire bourdonne dans l'alcôve et qui rôde à travers la chambre « comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière ».

L'avantage d'utiliser un personnage imaginaire ou un caractère abstrait n'avait pas échappé aux clavecinistes du XVIII^e siècle; ils se plaisaient déjà à de pittoresques descriptions de personnages qu'ils rendent familiers; ils nous dépeignent avec plaisir: *la Favorite*, *la Coquette*, *la Mutine*; ils se plaisent à exhaler de *Tendres plaintes* ou des *Soupirs*; ils soulèvent des *Tourbillons*, ils nous entourent de *Barricades mystérieuses*, qui nous importunent par la régularité de leurs notes derrière lesquelles perce une pointe d'humour, peut-être le désir de lasser harmonieusement le public.

Une qualité particulière d'humour fut celle des compositeurs du XVI^e siècle: Croce, Banchieri, Striggio, Eccard, écrivirent en style polyphonique des scènes d'ensemble, des madrigaux tels que: le Tumulte de la place Saint-Marc, la Dispute des femmes au lavoir, le Combat du coucou et du rossignol jugé par le perroquet, qui permettent à un joyeux caquetage de s'épanouir tout à l'aise; mais à cette époque, alors que le texte se contentait d'être un dialogue, il était renforcé par tout le chœur, chaque personnage se trouvait soudain à la tête d'un grand nombre de voix et, pour comble de complication, les paroles destinées à un même rôle étaient chantées successivement par le soprano, l'alto, le ténor et la basse. Un accompagnement instrumental doublait les voix. L'humour, étouffé par toutes ces contingences, ploie sous le faix d'une écriture compliquée et il a peine à transparaître.

Humour des chansons, humour des poèmes symphoniques, humour des œuvres pour instrument seul, humour des ensembles vocaux, mais aussi humour des pièces de théâtre, le plus complet peut-être puisqu'il trouve un vaste terrain où s'exercer. L'humour, dieu malin, dieu Lare, sait prendre mille aspects divers afin de pénétrer dans les œuvres musicales qu'il pimente discrètement. C'est un compagnon plaisant que nous aurions peine à ne pas trouver. Les exemples de l'humour britannique, français, belge, allemand, italien, peuvent se multiplier à l'infini.

Il ne scintille, semble-t-il, nulle part plus brillamment que dans les opérettes d'Offenbach. Celui-ci excelle à masquer sous un aspect sérieux sa gaîté aux accents ironiques, propre réalisation de l'humour qu'il devait illustrer avec maestria: un lambeau de phrase répété au moment voulu: « C'est le roi bu, qui s'avance, bu qui s'avance », une image qui saute aux yeux: « Sang de bœuf », dit le Brésilien, un fragment musical traité avec une nuance de sans-gêne et l'humour coule à flots de toute la partition; double humour, celui du librettiste et celui du musicien qui sait en extraire l'essence.

Parmi les pièces de théâtre contemporaines, *l'Heure espagnole* de Maurice Ravel prend une place de choix. L'impression humoristique atteint à son paroxysme dès le début de l'œuvre lyrique, lorsque, dans la boutique de l'horloger, le musicien se plaît, par malice, à faire sonner simultanément des heures différentes aux différentes pendules qui la garnissent ; il anime jusqu'aux balanciers qui s'agitent en cadence.

Notons que dans la plupart des pièces légères, nous trouvons des expressions humoristiques, expressions fugitives parfois mais qui suffisent à assurer le succès d'une œuvre. L'humour sévit en Amérique ; il nous arrive dans la *Rhapsody in blue* de Gershwin, avec les sons étranges des instruments de jazz qui se construisent chaque jour ; signalons cet écueil, il ne faut pas sombrer en naviguant à l'aventure ; le burlesque est tout prêt à surgir des bas-fonds et à venir mêler ses accents intempestifs à ceux de l'humour.

W.-L. LANDOWSKI.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *L'Indiscret*, trois actes de M. Edmond SÉE. — *La Bête*, un acte de M. Marius RIOLLET.

L'Indiscret est un chef-d'œuvre classique, où le cœur tient autant de place que l'esprit. Quelle juvénile, quelle printanière humanité, y éclôt, y bondit, s'y épanche, piaffe, gaffe, souffre, feu de la Saint-Jean, dansant et mortel, flamme si près de la cendre ! Et quel tact dans le mouvement et dans l'expression, dans le beau, dans le sûr langage, quelle ampleur dans l'incisive et mélancolique conclusion. Marivaux ? Musset ? Oui, une parenté. Il n'y a pas plus en art que dans la vie de génération spontanée. *L'Indiscret* a pourtant un accent neuf, très personnel qu'il doit au goût moderne de fouiller les âmes à fond, d'en faire jaillir, en gestes spontanés, ce qu'elles détiennent de plus caché et de plus imprévu. Ainsi le spectateur s'émeut-il en même temps qu'il sourit et subit-il pleinement un charme qui est d'une exceptionnelle et haute qualité.

M. Escandé témoigne d'une intelligence parfaite de son rôle et de dons de grand comédien. Germaine Rouer joue en perfection son personnage courant de bourgeoise, sinon timorée, du moins soumise aux prudentes lois sociales. MM. Clariond, Le Roy, Bertheau, de Rigoult, Echourin ; M^{mes} Faber, J. Brillant, R. Faure, Marziano, Fromet, sont excellents dans des tâches plus aisées.

L'acte de M. Marius Riollet, encore que se déroulant en 1610 et ayant pour héros Henri IV et ses enfants, est étonnamment actuel. C'est qu'il présente la continuité de l'âme française, les monstruosité de la guerre, la tendre féerie de la paix. Tout cela est écrit avec autant de chaleur que de vibrante discrétion. Aussi le succès a-t-il été considérable et on peut prédire qu'il sera durable. Une part des ovations est allée, justement à M. Seigner qui, pour ses débuts à la Comédie-Française, interprétait Henri IV. Il y a dépensé une noble autorité, une bonhomie variée, une très humaine aisance et n'a point faibli tout au long de son rôle qui est presque un monologue. La petite Paulette Frank et le petit Borelli jouaient très gentiment les enfants royaux.

Jane CATULLE-MENDÈS.

Théâtre de l'Atelier. — *Hamlet ou les suites de la piété filiale* de M. Jules LAFORGUE. — *La Faim*, action dramatique de M. Jean-Louis BARRAULT, tirée du roman de KNUT HAMSUM.

Aucun des spectacles que monte M. Jean-Louis Barrault ne saurait nous laisser indifférents, tant ce jeune acteur a d'intelligence, de foi et de sincère ardeur. Pourtant, ne s'engage-t-il pas cette fois dans une impasse avec une conception scénique qui semble originale et qui « date » beaucoup plus que ne le croit, son animateur.

La Faim est une sorte de « chorégraphie dramatique » qui montre la lutte de l'individu à bout de ressources contre la ville férocement indifférente. Lutte vaine où se brisera toute énergie, toute révolte, impitoyablement. Le texte est, dans cette œuvre, élément secondaire. L'intérêt vient de la présentation ; il ne s'agit pas ici de mise en scène. M. J.-L. Barrault est à la fois chorégraphe et orchestrateur. Chaque son, chaque geste, chaque parole, chaque bruit a sa signification et prend une valeur soudaine qui s'amplifie ou s'apaise comme des ondes captées et dosées avec art. Mais il y a quinze ans que cette esthétique — si totalement en marge du théâtre — a montré ses courtes possibilités ; rien de nouveau ni d'utile ne peut sortir de là. Cette pantomime frénétique, si elle procure au spectateur une angoisse physique indéniable, n'apporte aucun élément à l'art dramatique que M. Barrault croit passionnément servir. Pourtant on ne peut nier la force ni l'habileté de cette montée haletante, cette sorte « d'ivresse de la faim » qui est souvent d'un réalisme saisissant.

Quant à *l'Hamlet* de Jules Laforgue, que M. Charles Granval a adapté à la scène, c'est surtout un divertissement d'intellectuels. Ce mélange de poésie et d'humour, ce symbolisme si subtilement nuancé rendent l'auteur des *Moralités Légendaires* assez imperméable aux esprits les plus docilement attentifs. Une légère stupeur semblait planer sur l'auditoire. M. Jean-Louis Barrault incarne Hamlet avec une fièvre toute shakespearienne.

N'oublions pas les deux importantes partitions musicales écrites par M. Darius Milhaud (*Hamlet*) et Marcel Delannoy (*La Faim*) et qui soulignent avec bonheur texte et action.

Denyse BERTRAND.

CONCERTS DIVERS

Concert Fritz Kreisler (20 avril). — Tout seul sur la vaste estrade bleue, concentrant les regards d'une foule immense et combien attentive ! Fritz Kreisler est venu jouer. On a revu le vieux maître, la chevelure grise et rude dégageant le front mélancolique, et l'illustre physionomie à la fois fruste et douce. Quand son archet a tiré la première note du *Trille du Diable*, on a bien reconnu Kreisler, et son violon, à l'éloquence malgré lui peut-être douloureuse et humaine. D'autres autour de nous, quelques uns seulement par bonheur, hochaient la tête : « Un rythme toujours beau, mais trop libre, et voyez dans ce trait, il a peiné ». Nous n'avons, quant à nous, que retenu cette marque impérissable : le langage, le son, la conception d'ensemble d'un artiste unique qui a fait bien autre chose que de parcourir le monde, mais qui est loin descendu dans le monde des joies, et des peines des hommes. C'est aussi l'aptitude naturelle à les traduire qui fait le prix de cet archet. Gageons que son triomphe a été l'expression de ce double sentiment. Il n'y a pas de plus beau succès que celui-là.

Michel-Léon HIRSCH.