

immédiatement l'objet d'un examen et d'un traitement approprié dans l'une des 3 cliniques scolaires. Pour les enfants débiles ou convalescents, une école de plein air aisément accessible par tramway et pourvue de tout le nécessaire a été installée aux confins de la ville ; ils y séjournent jusqu'à complète guérison. Les tuberculeux sont dirigés sur un Sanatorium départemental. Les enfants atteints de certaines infirmités sont placés dans des établissements spécialement aménagés :

- 1° Une école pour ceux qui présentent des infirmités du système osseux, musculaire ou nerveux, 175 élèves en 1920 ;
- 2° Une école de sourds-muets et d'aveugles, 73 élèves en 1920 ;
- 3° Une école de myopes, 64 élèves en 1920 ;
- 4° Une école pour enfants arriérés, 287 élèves en 1920 ;
- 5° Une école de bègues, 35 élèves en 1920.

Durant les grandes vacances, des colonies en plein air permettent aux enfants d'aller séjourner deux semaines sous la tente.

Il convient d'ajouter qu'en cours d'année, tous les enfants passent aux douches et aux piscines de natation municipales toutes les semaines.

Un chiffre démontrera l'utilité du service d'hygiène : le nombre des enfants traités en 1920 dans les diverses cliniques scolaires s'est élevé à 13.859.

En dehors des écoles publiques, il existe un certain nombre d'écoles primaires ou secondaires privées, fréquentées par des enfants d'âge scolaire. Ces écoles qui comptent environ 600 élèves se conforment à tous les règlements en vigueur et se soumettent avec empressement à l'inspection officielle.

On sera d'accord pour estimer que la Ville s'acquitte ainsi très largement de son devoir vis-à-vis des enfants soumis à l'obligation scolaire. Cependant elle ne borne pas là ses efforts. En prévision de l'extension de l'âge de la scolarité obligatoire et pour répondre à l'esprit de la loi de 1918, elle a organisé un système d'enseignement moyen, vers lequel elle cherche à attirer tous les enfants bien doués.

Au mois de mars de chaque année, tous les élèves des écoles primaires âgés de 10 à 12 ans au 1<sup>er</sup> août de cette même année, doivent passer un premier examen portant sur l'anglais, l'arithmétique, et l'arithmétique mentale, puis

un deuxième examen comportant divers tests d'intelligence, selon la méthode de Binet. Les candidats sont notés pour chaque examen, et tous ceux qui réunissent ainsi 35 % du total des points sont déclarés admis à suivre les cours de l'enseignement secondaire. La direction de l'Enseignement avise leurs parents que la Ville offre de se charger gratuitement de leur éducation dans l'un de ses établissements d'enseignement moyen, sous la seule condition que les parents s'engagent en même temps à les y laisser jusqu'à l'âge de 16 ans révolus.

Aux familles que leur situation porterait à préférer placer l'enfant dans le commerce ou l'industrie pour qu'il ne soit plus à leur charge, la Ville offre une allocation destinée à subvenir à son entretien.

A. DESCLOS.

(A suivre)

## RÉFLEXIONS SUR L'HUMOUR ET LA MUSIQUE

La musique pure est de nature toute subjective. « On conçoit, écrivions-nous naguère, qu'un tel langage, émané de ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans celui qui le parle, ne soit entendu que par ce qu'il y a de plus profond et de plus intime dans celui auquel il s'adresse » (1). Mais la musique de théâtre, la musique descriptive, la musique dite « à programme » peuvent être de la plus belle qualité tout en s'écartant en apparence de l'origine émotionnelle d'où naissent la musique de chambre et la symphonie. Wagner, Debussy et Vincent d'Indy, par exemple, ont mis plus de substance vivante et personnelle dans des ouvrages dramatiques que tels autres compositeurs dans leurs plus laborieux morceaux d'orchestre ou de musique de chambre. Beethoven n'est pas moins heureux en écrivant la *Pastorale*, qui traduit en un beau langage une pure inspiration rustique, qu'en livrant dans les phrases de la V<sup>e</sup> les trésors de son âme douloureuse et tourmentée. Ainsi n'excluons pas du cadre de la musique « pure » les œuvres qui relèvent d'une

(1) Claude Laforet, *Introduction à la Culture musicale*, p. 56 (Librairie Louis Arnette, Paris).

imagination soumise à des influences extérieures et qui cherchent à traduire des émotions, des sentiments, des idées, voire même des états d'esprit et des « tableaux » dramatiques, extrinsèques au musicien. Ce serait exiler d'un domaine où ils ont leur place des maîtres incontestés. L'individualisme intense qui caractérise l'esthétique musicale — pour ne parler que de celle-là — depuis plus d'un siècle ne doit pas nous faire méconnaître la diversité des sources où, sans cesser d'être soi-même, l'artiste a le droit de puiser son inspiration.

\* \* \*

La musique de la joie est connue, elle est familière sous toutes ses formes. Elle revêt les plus fastueux aspects dans la finale de la IX<sup>e</sup> et ses plus vulgaires dans maints morceaux lyriques. A côté d'elle, nous voudrions isoler une forme un peu particulière d'expression musicale, souvent méconnue, tantôt par défaut d'analyse, tantôt — aujourd'hui surtout — par cette crainte un peu puérile que ressent l'auditeur d'une œuvre nouvelle et audacieuse de passer sans le comprendre auprès du chef-d'œuvre de demain. Nous voudrions en un mot chercher à faire la place de l'humour dans l'esthétique musicale.

En littérature, ce genre a de longue date acquis droit de cité. Il se traduit diversement; terre à terre dans Tristan Bernard, contenu dans Jules Renard, plus expansif dans le Courteline de *Boubouroche*, clownesque dans *Ubu-Roi*, il se pare de tous les fastes du style dans Anatole France, revêt les travestissements de la fantaisie chez Jules Laforgue et se dissimule dans l'ombre d'une laborieuse analyse chez Marcel Proust. Cet humour n'est pas la gaîté, à laquelle pourtant il se rattache et qu'il vise. Il use de la mystification, de la parodie, de la caricature presque; plus souvent il naît d'un contraste entre le caractère intrinsèque d'un fait, plat en soi, ou triste, tragique même et le caractère plaisant, comique, burlesque que l'humoriste lui découvre et qu'il met en relief. Sur ce fond, la qualité du style étend un vernis sans quoi l'humour perdrait la plus grande part de sa valeur. Bref, dans ce genre plus qu'en aucun autre, le « procédé » joue un rôle capital.

Il est assez difficile de trouver, dans le même ordre, en musique, des exemples saisissants. Dans la majorité des œuvres qui se présentent à l'esprit, le compositeur a sacrifié à l'intelligibilité une plus ou moins grande part de la

finesse de son style. C'est le cas de la plupart des opérettes et autres œuvres légères sur lesquelles nous n'insisterons pas. C'est néanmoins dans l'opéra-comique que nous pouvons, dès l'abord, prendre contact avec cette formule particulière de la gaîté et, au premier chef, dans l'opéra-bouffe. Bien que la qualité de la comédie de Beaumarchais soit infiniment supérieure à celle de l'opéra-comique de Rossini, on trouve dans le *Barbier de Séville*, à côté de certaines scènes bouffonnes, des passages où le ton s'élève et dont le comique s'épure; une analyse révèlerait l'emploi des « procédés » que nous aurons l'occasion de retrouver. L'œuvre de Mozart, à plus forte raison, est riche de cette musique gracieuse, fine, spirituelle, mais dont on ne saurait dire qu'elle répond aux caractéristiques de l'humour telles que nous le concevons aujourd'hui. Sans parler de quelques-unes de ses symphonies, comparables d'ailleurs à celles d'Haydn, certaines scènes de *Don-Juan* ou de la *Flûte enchantée* ou mieux certains rôles de chacun de ces deux opéras-comiques sont traités dans le style de la comédie mais avec des nuances toutes musicales. C'est le choix des mélodies, des rythmes, qui provoque le plaisir de l'auditeur, mais il n'est fait que d'une façon secondaire appel à ce travail intellectuel qui entre en jeu dans les œuvres modernes vraiment humoristiques.

La musique de piano du XIX<sup>e</sup> siècle contient maintes petites pièces qualifiées *d'humoresques* que l'on trouve dans Mozart, dans Schumann et chez leurs successeurs. Là également, on reconnaît la grâce, l'élégance, la perfection de la forme appliquée à des idées courtes mais fines. Elles ne sont pas plus de l'humour, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, que ne sont *érotiques* les pièces ainsi qualifiées à la même époque par rapport à la symphonie du *Venusberg* ou à certaines pages de *Tristan*.

C'est donc dans une musique plus moderne qu'il faut chercher l'humour. Dans les opéras-comiques des 30 dernières années la qualité de la gaîté ne s'est pas affinée. Les rares rôles destinés à mettre en relief, par contraste, le caractère tragique des protagonistes, chez les véristes italiens et chez leurs imitateurs français, sont du plus vulgaire burlesque. A cet égard, par la platitude de toutes leurs parties, ces ouvrages sont homogènes. Par contre, dans le seul opéra de Wagner où il ait pu se manifester, les *Maîtres-Chanteurs*, l'humour se révèle à nous sous ses traits manifestes. Le rôle de Beckmesser comporte, il est vrai, certains passages d'allure gro-

tesque; dans un cadre de cette envergure, on ne peut exiger que des teintes délicates qui ne paraîtraient point, mais la *Sérénade* de Beckmesser constitue en soi un modèle du genre que nous nous efforçons de définir et un exemple typique des procédés qui lui sont propres. La mélodie, le rythme, le mouvement général du morceau ont des qualités intrinsèques; on sent qu'il suffirait d'une nuance pour que cette sérénade soit parfaite de ton et de tenue, mais on sent aussi la nuance que l'auteur lui a donnée; un peu de préciosité, un peu de parodie, quelques abus dans la technique de la « maîtrise » et voilà de quoi nous faire sourire avec Hans Sachs. Pour bien saisir le caractère de cette page, il faut évidemment distraire la musique du jeu de scène que les nécessités du théâtre contraignent à l'exagération, on se rend compte alors de toute sa délicatesse.

L'analyse révèlerait les mêmes qualités dans d'autres morceaux analogues à celui-ci; citons, par exemple, la *Chanson de la Puce* ou la *Sérénade* de la *Damnation de Faust*, dont le texte et la musique, pleins de mouvement, de vie et d'esprit, gardent une tenue qui est moins du comique que de l'humour.

\*\*

La musique contemporaine, plus riche, plus variée, plus subtile surtout dans les sources de son inspiration, présente les vrais types de musique humoristique. On n'en sera pas surpris si on considère le goût de certaines écoles pour des formules quelque peu hermétiques et si on analyse l'influence qu'à notre époque, plus peut-être qu'à toute autre, la littérature a exercée sur les autres arts. Or l'humour, qui est tout de réserves, de sourires contenus, de gestes esquissés et de demi-teintes, se plaît à user de l'ellipse, du symbole, de la recherche dans l'expression. Certaine littérature, qui devait demander à la douleur de n'être que mélancolie, à la nature de n'être qu'images et couleurs, à l'amour de n'être que spasme, à la passion de n'être qu'élan, a su retenir sa gaieté dans les limites de l'humour.

Désormais l'esthétique musicale doit s'appliquer à une besogne plus ardue. La complexité des œuvres de ce genre tout spécial exige que non seulement on les identifie nettement — ce que leurs auteurs ne facilitent pas toujours — mais encore que l'on analyse les ressorts plus ou moins habilement dissimulés qui les animent. Les sources de l'inspiration varient à l'infini, la technique musicale se complique, les

procédés employés sont multiples et la sensation sonore que créent ces ouvrages se superpose et s'entremêle à des évocations d'ordre visuel, intellectuel — ou simplement littéraire.

Ainsi, *l'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas a été directement inspiré d'une ballade de Goethe (*der Zauberlehrling*). Ce n'est pas diminuer le mérite du musicien que de considérer comme indispensable à l'intelligence de son œuvre la connaissance du poème qu'il traduit. La fidélité du texte musical aux strophes du poète, la prodigieuse qualité du rythme, l'invention, la technique, le mouvement, le pittoresque témoignent de qualités éminentes. L'auditeur est entraîné, subjugué sans cesse un instant de suivre l'idée musicale qui est en même temps l'idée dramatique. La personnalité du musicien domine dans cette paraphrase du texte, dans une évocation où il substitue son langage à celui du poète et dans laquelle il rend avec le détail de l'action l'esprit même de l'œuvre qui l'a inspiré. Et cet esprit est précisément d'humour. L'aventure de l'apprenti submergé par les flots qu'il a imprudemment appelés, asservi par le balai magique auquel il ne peut plus imposer sa volonté et qui se dédouble pour mieux le bafouer, récit plaisant mais sans grand relief dans le poème de Goethe, emprunte un caractère de truculente fantaisie aux thèmes qui se jouent dans l'orchestre, au choix des instruments employés, à l'art de la composition. Bien plus, l'œuvre musicale est d'une intelligibilité à laquelle ne saurait prétendre le poème; elle use de moyens d'expression infiniment riches et variés; quelques mesures des cordes rendent l'impétuosité de l'inondation avec la même intensité que la petite fugue des bois, en un raccourci vivant et pittoresque, silhouette le balai cassé en deux dont les deux moitiés trépidantes s'agitent à travers la maison. Ainsi la source de l'inspiration et le style s'associent pour imprimer à ce *Scherzo* un caractère tout particulier. Debussy, dans son œuvre pour piano, a écrit de fines pages d'humour, s'il n'a pu nous laisser l'opéra-comique que nous attendions. Il était bien qualifié pour cette musique de nuances et de demi-teintes; il l'a réalisée en l'ornant de son charme, de sa subtilité, de son goût, de sa technique toute personnelle.

Maurice Ravel, lui aussi, dans certaines œuvres pour piano et pour orchestre, a réussi les plus charmants modèles de la musique humoristique. S'inspire-t-il des histoires naturelles de Jules Renard, d'un livret de Franc-Nohain ou des contes que Ma Mère l'Oye fait aux enfants

sages, il reste « un délicieux maître qui ne ressemble qu'à lui-même » (1) et un délicieux humoriste. Certes, il n'y a pas que de l'humour dans son œuvre, mais là où il a fait de l'humour, il n'a rien sacrifié de ses qualités essentielles. Il connaît toutes les ressources de l'instrument qu'il emploie et il en use avec une souplesse et une fraîcheur rares; il sent vivement, il est « tout nerfs » et exprime avec une clarté ingénieuse les moindres frémissements de sa sensibilité; il n'emprunte point à sa science de la musique les éléments d'une laborieuse transposition, il traduit directement ses impressions ou la finesse de son sourire. Telles de ses petites pièces, la *Belle et la Bête* ou *Laideronnette impératrice des pagodes* sont des récits charmants, sans longueur, écrits avec esprit et dans un style expressif; tous les trésors d'une riche orchestration sont mis en œuvre sans effort et l'auditeur suit en souriant l'histoire qu'en souriant lui conte le musicien.

Si les ouvrages que nous venons de citer trahissent une inspiration d'ordre littéraire — ou, plus généralement, d'ordre intellectuel — qui, par la magie de commentateurs remarquables, se pare de tout le faste d'une musique profondément originale, il en est d'autres qui demandent à la nature même de la musique, à une technique purement musicale, toute la substance de l'effet qu'ils visent et qu'ils obtiennent.

Toutefois l'analyse y retrouve les procédés de l'humour tels que nous avons essayé de les définir au début de cette étude. Le relief donné à un caractère, l'imitation appuyée atteignant parfois la parodie, le choix simplement d'un thème qui rappelle en le faussant légèrement un motif consacré, accrochent l'attention de l'auditeur, créent chez lui un état d'esprit, l'entraînent à la suite du musicien dans la fantaisie de son développement. Les « genres » ne sont pas à ce point tranchés qu'on ne retrouve ces « procédés » dans les œuvres que nous avons précédemment citées, mais ils n'y apparaissent qu'à titre d'auxiliaires. Ils sont, par exemple, à la base de la *Sérénade* de Beckmesser, sur laquelle nous ne reviendrons pas. Ils ont été employés de tout temps dans les opéras-bouffes. Une petite pièce de Paert, en 1 acte, le *Maitre de Chapelle*, tire tous ses effets comiques de la vanité d'un vieux maître de chapelle qui croit avoir composé une Cléopâtre magnifique et qui, un quart d'heure durant, se chante à soi-même les scènes principales de son œuvre, accentuant la solennité des récitatifs, amplifiant

l'emphase des mélodies dont l'orchestre souligne les moindres intentions, parodiant en un mot, sans tomber dans le burlesque, l'art des maîtres de l'opéra contemporain. De même, dans les scènes les plus fines du *Barbier*, l'effet humoristique naît du contraste entre la situation des personnages et le ton de leur langage.

Plus près de nous, d'autres exemples se présentent. Dans ce rutilant tableau de fête populaire qu'est *Petrouchka*, où se mêlent les rythmes entraînantes des chants et des danses russes, au-dessus de ce grouillement de vie et de joie déchaînées s'élève, stupéfiant sans être inattendu, situant l'action et seul, un moment, la dominant, un air de carrefour, une scie de manège forain, la rengaine d'une boîte à musique. Ce sont, aussi, de Chabrier, de Ravel ou d'autres, ces évo- cations d'Espagne où le moindre motif de dan- ses, exposé, repris, développé, chargé de tous les éclats de l'orchestre, tend à créer une vérité- able frénésie musicale. Plus fines, plus nuancées, infiniment spirituelles, apparaissent comme des modèles du genre certaines petites pi- ces pour piano d'Erik Satie.

Nous avons entendu récemment un délicieux morceau d'orchestre de Ravel, la *Valse*. Comme en un rêve apparaît, se dessine, tournoie un instant, puis s'estompe et s'évanouit un motif de valse choisi parmi ceux qui, sous le second Empire, ont enchanté nos grand'mères. Il y a là une évocation charmante, purement musicale, sinon d'inspiration, du moins d'expression, et qui tire toute sa séduction de cette expression musicale. Un « programme » n'est point néces- saire à l'auditeur pour se laisser guider par le musicien au gré du songe qu'il fait naître et développe.

C'est également à des moyens purement musi- caux que Richard Strauss a recours dans certains poèmes symphoniques, au nombre desquels nous citerons, au point de vue qui nous occupe, *Till Eulenspiegel*. Le choix des thèmes ne laisse pas d'être vulgaire, mais la prodigieuse richesse de l'orchestration, plus brutale d'ailleurs que nuancée, a des qualités d'action, d'évocation et de mouvement qui traduisent parfaitement les intentions de l'auteur et les moindres détails du tableau qu'il veut peindre, dans une tonalité assurément plus burlesque que réellement hu- moristique.

Enfin, certains parmi nos contemporains im- médiats ont pris à tâche de demander à la mu- sique seule les ressources d'une expression pure- ment humoristique. On chercherait en vain dans leurs œuvres une intention littéraire ou intellec-

(1) Camille Mauclair, *La Religion de la Musique*, p. 146. (Librairie Fischbacher, Paris.)

tuelle, ils ne demandent pas non plus à un thème de caractère déterminé et à son développement, dans les cadres de l'harmonie consacrée, de suggérer l'humour chez l'auditeur et de l'intéresser à l'évolution de l'idée musicale. Ils vont plus loin. C'est dans l'imprévu de leur harmonie, dans le choix inattendu des moyens qu'ils emploient, dans les hardiesse de leur orchestration, dans ce contraste dépourvu de transition qui oppose une phrase presque banale à une série de mesures dénuées de toute continuité apparente, qu'ils mettent leurs intentions. Leurs auditeurs se partagent, d'ailleurs, en plusieurs catégories ; les uns, qui ne croient qu'à l'émotion directe, ne retiennent de telles œuvres que la cocasserie de leur style et s'en amusent ; d'autres s'efforcent de démêler le ressort secret qui les anime et se livrent à une laborieuse analyse de l'ouvrage lui-même et de l'inspiration qui lui a donné la vie ; d'autres enfin saluent cette musique hermétique comme une forme d'art nouvelle et cherchent à en relier les manifestations aux plus modernes tendances littéraires et plastiques. Nous ne les suivrons pas dans les méandres d'une esthétique qui dépasse nos conceptions et surtout les moyens dont nous disposons pour les formuler. Retenons seulement que si, comme nous le disions au début de cette étude, le souci d'être compris entraîne quelquefois le musicien vers de fâcheuses concessions aux goûts du public, la réaction de certains compositeurs contre cette tendance ne laisse pas de les rendre parfois complètement intelligibles. Certes, il ne faut pas confondre parmi eux ceux qui, en dehors des sentiers battus, cherchent leur voie et sans doute la trouveront parce qu'ils portent en eux une incontestable force créatrice et ceux qui, dans une attitude agressive et par des moyens empruntés à l'art nègre, n'ont pas même l'attrait des artistes primitifs, c'est-à-dire la spontanéité

\*\*

Nous n'avons pas la prétention d'avoir donné des rapports de la musique et de l'humour un exposé complet au triple point de vue psychologique, esthétique et historique. Nous n'avons cité que des exemples peu nombreux, mais connus et caractéristiques des divers modes d'expression de la musique humoristique. Il ne nous échappe pas que toute classification est un peu artificielle, dans cet ordre d'idées, que les traits essentiels que nous avons essayé de détacher de chaque groupe ne sont sans doute pas toujours nettement accusés et que la même œuvre en

présente parfois de disparates. Il s'agit d'une forme d'art subtile et nuancée à la fois dans son inspiration et dans son style. Plus que toute autre, elle s'entend à dérouter l'étude critique.

Claude LAFORET.

## LE CERCUEIL DU MANDARIN<sup>(1)</sup>

(Nouvelle)

### VI

Cependant, dans la chambre mortuaire, Cheng Ki Ping continuait à reposer avec dignité sur son estrade, entre l'autel de ses ancêtres et son nouveau cercueil.

Une vieille concubine, la préférée aux temps lointains de la jeunesse, était affectée à la veillée du corps, car Mme Cheng Ki Ping, la vénérable épouse légitime, avait prétexté de son immense douleur pour se déclarer anéantie et se retirer dans ses appartements particuliers, où elle comptait passer une fort bonne nuit.

Seule dans cette chambre mortuaire où évidemment flottaient les esprits des ancêtres, la vieille concubine se sentit d'abord comme écrasée par la majesté des lieux.

Les yeux écarquillés, elle contemplait dans la pénombre le corps rigide de Cheng Ki Ping; à elle aussi, il semblait que le vieillard la regardait comme s'il eût été encore en vie!

Alors, épouvantée, elle s'agenouilla devant l'autel des ancêtres de Cheng Ki Ping; puis, à la façon des mendians, inclinant son buste pour se cogner sans cesse le front contre terre, elle se mit à supplier les esprits de lui pardonner si parfois elle avait pu les contrarier en n'étant pas une esclave assez dévouée et une amante assez sincère de ce vieux maître qui avait été retrouver les autres célèbres Cheng.

Pendant de longues minutes, elle tuméfia ainsi son front avec une louable persévérance; puis, comme rien d'extraordinaire en somme ne survenait, comme le silence restait profond et le corps de Cheng Ki Ping toujours aussi rigide, elle commença à se sentir plus rassurée.

(1) Voir la *Revue Bleue* des 15 octobre et 5 novembre 1921.