



Les caractéristiques de la Musique Française

Répondant au vœu émis par l'Académie de Berlin en 1783, Rivarol écrivit en tête de son célèbre essai sur l'Universalité de la langue française les lignes suivantes : *« une telle question, proposée sur la langue latine, aurait flatté l'orgueil des Romains, et l'histoire l'eût consacrée comme l'une de ses belles époques ; jamais en effet, pareil hommage ne fut rendu à un peuple plus poli par une nation plus éclairée. Le temps semble être venu de dire le monde français, comme autrefois le monde romain et la philosophie, lasse de voir les hommes toujours divisés par les intérêts divers de la politique, se réjouit maintenant de les voir, d'un bout de la terre à l'autre, se former en République sous la domination d'une même langue. Spectacle digne d'elle que cet universel et paisible empire des lettres qui s'étend sur la vanité des peuples, et qui, plus durable et plus fort que l'empire des armes, s'accroît également des fruits de la paix et des ravages de la guerre ! »*

Rivarol parle ensuite de cette *« honorable universalité de la langue française, si bien reconnue et si hautement avouée dans notre Europe »*... Hélas ! à l'heure où l'on devrait pouvoir en dire autant de l'universalité de la langue musicale française, nous sommes bien obligés de reconnaître que, si d'innombrables preuves nous sont données de l'opinion que le monde civilisé se fait de notre art musical et que si ces preuves nous viennent de l'élite des nations étrangères, les assises de ce pacifique empire sont singulièrement mal assurées et que sa réalité n'est rien moins qu'évidente.

La vague de nationalisme intransigeant et xénophobe qui sévit un peu partout en ce moment, sous divers aspects, rend à la fois inactuel et très actuel le problème de cette universalité. Inactuelle, car nous sommes plus loin que jamais de la voir reconnue des peuples étrangers, actuelle parce qu'elle constitue une des conquêtes qui, sur un point sans doute secondaire, permettrait de redonner un élément de stabilité et de sécurité à l'édifice lézardé et chancelant de notre culture européenne.

L'objet de l'étude que nous entreprenons n'est pas, cependant, d'observer un mal

(1) Première leçon : EXPOSÉ GÉNÉRAL, d'un cours donné à la *Schola Cantorum* sur « L'Universalité et le rayonnement de la musique française à travers les siècles ».

présent et, Dieu le veuille, passager, ni de chercher à y remédier dans le moment de crise intellectuelle, morale aussi bien que politique et sociale, que nous traversons. Le mal vient de plus loin et risque fort de se prolonger dans une ère nouvelle et pacifiée.

Une vague de nationalisme spirituel sévit en France comme ailleurs, bien qu'elle soit très atténuée et surtout fort peu organisée. A tout prendre, elle n'est qu'une riposte à des provocations et elle ne vaut pas cher, car elle est basée sur la sauvegarde des intérêts matériels, bien plus que sur la juste notion d'une réalité envisagée objectivement ; c'est dans le camp des nationalistes les plus convaincus et les plus militants qu'on trouverait, sinon le plus, du moins les plus dangereux négateurs de l'universalité du langage musical français.

Je ne dis pas, à dessein, de la musique française, car le génie ou le talent des compositeurs, si indiscutables soient-ils, qui sont la parure de notre musique et l'une des preuves de la qualité souveraine de nos disciplines esthétiques et techniques, ne sont ou, du moins, ne pourraient être qu'une série d'accidents, d'heureux hasards, et, de toute façon, ils sont infiniment moins importants, au point de vue où nous nous plaçons, que ces disciplines considérées en elles-mêmes.

Ce n'est pas tant la gloire des Montaigne, des Racine, des Pascal, des Molière ou des La Fontaine que Rivarol exaltait dans son essai, que la qualité universelle de la langue qu'ils parlaient. Rivarol ne prétendit jamais que les autres idiomes n'avaient pas permis à des écrivains d'un génie égal à nos plus grands auteurs de donner la mesure de leur talent. Il ne fit pas un parallèle entre les écrivains qui ont illustré notre langue et ceux qui ont conféré leurs titres de noblesse aux langues étrangères. Les auteurs qu'il nomme n'interviennent qu'à titre de symbole et pour donner plus de clarté à son exposé.



A-t-on jamais envisagé notre musique sous cet angle et a-t-on mesuré la force des principes sur lesquels elle s'appuie et la souplesse des moyens d'expression qu'ils permettent, que dis-je, qu'ils suscitent et favorisent ?

Le drame de la musique française date du xvii^e siècle. Nous verrons que, jusqu'à Ronsard, elle a joué un rôle essentiel dans la vie spirituelle de la France. Nous verrons qu'au moyen âge elle était l'une des cinq ou six branches qu'on enseignait aux enfants ; qu'à la Renaissance, elle demeurait inséparable de la poésie et qu'elle était tenue dans le plus grand honneur.

Avec le siècle de Louis XIV, nous rencontrons deux des plus grands obstacles au rayonnement de notre musique ; d'une part, elle est considérée trop généralement comme un art luxueux, réservé aux plaisirs d'une minorité élégante et frivole, d'autre part, l'esprit philosophique et le triomphe du cartésianisme lui porte un coup mortel. L'intelligence analytique prétend tout régir et la musique, par son essence même, lui

paraît insaisissable et, de ce fait, dangereuse. L'Académie qui, en purifiant la langue, l'appauvrit, sert la cause de cette précision qui dégénérera en académisme à la veille du romantisme. La poésie est frappée en même temps que la musique, mais les dommages sont moindres pour elle, car elle s'alimente aux mêmes sources que la prose, tandis que le goût et la culture de la musique ne peuvent s'acquérir que par une éducation appropriée et spécialisée. Cette crise n'atteint pas les professionnels de la musique, mais l'ensemble de la nation.

Négligée, la musique est, du même coup, méprisée. La sûreté de goût et de jugement d'un d'Alembert est un fait à peu près isolé et, au même titre que Rousseau, passionné de musique, il se rattache à ce mouvement des Encyclopédistes qui fraient la voie au Romantisme et à la révolte contre la tyrannie de la logique et du rationalisme.

Le lyrisme poétique des Romantiques n'a fait que creuser un nouvel abîme, plus profond que celui d'où la musique semblait devoir s'évader. Leur art, à base d'éloquence et d'éclat verbal, décelait quelques-unes des vertus de la musique, mais la concurrençait. La musique était trop exclue des mœurs, elle entraînait pour si peu de chose dans la formation de l'esprit et du goût, qu'il n'y a pas lieu de s'étonner que, non seulement un Hugo ou un Chateaubriand, mais même les Romantiques qui se croyaient musiciens ou qui aspiraient à l'être, fussent impénétrables à la sensibilité proprement musicale.

Le génie de Rameau, perçu et commenté avec tant de clairvoyance par d'Alembert, aurait pu rallier le peuple français à la musique. Une circonstance fortuite — insignifiante serait-on tenté de dire si on se place à un point de vue strictement artistique — je veux dire la Révolution française a porté un coup mortel à la diffusion de l'œuvre de Rameau. Celui-ci est un aristocrate, son art est un art de cour, les livrets de ses pièces sont résolument conçus en vue d'une réalisation scénique telle que nos derniers rois pouvaient en assurer à Versailles, et le faste de leur gloire en étaient, sinon le sujet, du moins le thème d'inspiration. Rameau venait trop tard, ou trop tôt. L'esprit démocratique, l'idéologie égalitaire et vulgarisatrice de 93 auraient probablement fourni de grands musiciens à l'Allemagne contemporaine ; ils n'auraient pas été un grand péril pour la musique française des siècles révolus où la culture musicale était étendue et généralisée : ce bouleversement des valeurs sociales fut une catastrophe en ce siècle-là pour notre musique. Seul — ou presque — le génie de Berlioz s'en accommoda — et il faut attendre l'avènement de l'ère symboliste, le renouveau d'un art aux disciplines aristocratiques et même ésotériques pour que nos musiciens aient retrouvé un public et une directive artistique. Durant cet interrègne de la musique française, les meilleurs de nos compositeurs se mettent à la remorque des écoles étrangères... Bizet, Chabrier, Lalo, Gounod, Franck opèrent le redressement et commencent alors un renouveau de la musique française qui confère aux cinquante dernières années un éclat qu'il n'aurait tenu qu'à nous d'imposer au monde entier et qui, malgré nous, n'est plus guère contesté par personne.

Modestie ? Non pas. Indifférence, défaut d'organisation, défaillance de l'éducation musicale de la jeunesse. Conséquence : nos édiles qui n'ont, pour la plupart, aucune connaissance de la musique, n'ont nul souci de la propager *intra muros* et *extra muros*. De plus, ceux qui savent, sont si persuadés de la richesse et de la valeur de la production musicale de la France contemporaine, qu'ils pensent inutiles de défendre une

cause qui leur semble gagnée d'avance. Ajouterons-nous que certains intérêts antagonistes, certaines rivalités de personnes neutralisent les efforts ?

Il est bien téméraire cependant de s'en remettre à l'histoire et à sa justice immanente du soin de nous faire la part à laquelle nous avons droit. L'expérience est là pour nous rappeler avec une implacable sévérité que les morts ne ressuscitent pas toujours et que les injustices ne sont pas toujours réparées.

Historiquement, il faut encore considérer, dans la méconnaissance du génie musical français, l'éblouissante floraison de compositeurs de premier ordre qui appaurent au cours d'un siècle et demi en Allemagne et en Autriche et qui, en dehors de leurs mérites et de leur grandeur, que personne ne songe à contester, ont été merveilleusement imposés à notre admiration. Très particulièrement, la gloire de Beethoven en France est un fait tyrannique qui s'explique d'autant mieux que l'idéologie beethovénienne est le produit direct de notre Révolution. L'Allemagne nous a donné alors le musicien que la France n'a pas produit et que son génie racial n'aurait pu lui fournir. Non pas tant que l'esprit révolutionnaire et la mystique démocratique soient inconciliables avec l'esprit, avec les directives spirituelles de nos musiciens, mais parce que les formes qui conviennent à cette sorte d'art démocratique ne sont guère conciliables avec les lois du destin de notre art.

Berlioz... évidemment ; mais précisément en ce que Berlioz est un fait isolé dans l'histoire de notre art, son œuvre a quelque chose d'exceptionnel et de personnel qui n'a pas ce pouvoir direct de Beethoven, ni ce caractère d'universalité et d'humanité. A cet égard la vague de popularité que nous observons aujourd'hui pour Maurice Ravel, est bien instructive et symptomatique. Le peuple français, si mal et si peu éduqué soit-il en matière de musique, ne s'y trompe pas et reconnaît ses musiciens de la grande lignée. Sans certaines circonstances extérieures qui leur ont été contraires, il aimerait et connaîtrait nos clavecinistes, Rameau, Chabrier, Fauré et Debussy, sans restriction. La popularité actuelle de Ravel tient principalement au fait que durant ces cinq ou six dernières années, la propagande et l'éducation de la musique ont fait un sensible progrès en France. Le terrain est propice, quoiqu'on dise, et avec un minimum de bonne volonté et d'organisation, un peu d'esprit de suite et de discipline, on réintégrerait la musique dans nos mœurs...

Il est malaisé de déterminer les caractéristiques de l'esthétique musicale française. Non pas, certes, que notre musique ne se différencie pas nettement de celles de toutes les autres nations ni que ses éléments constitutifs soient moins précieux que ceux de tout autre musique.

Cette difficulté ne tient qu'à la qualité même de son essence.

L'on prend assez communément un des effets de la discipline à laquelle obéit l'art français tout entier pour sa caractéristique la plus marquante, alors qu'il ne s'agit, à la vérité, que d'une apparence dont l'importance est très secondaire, pour peu qu'on ne la rattache pas à ses causes profondes, je veux parler de son agrément, fait d'élégance, d'esprit, de charme, de grâce et de légèreté.

Il faudrait en finir, une fois pour toutes, avec ces étiquettes dont on affuble les divers génies nationaux et qui ne résistent pas à la moindre analyse. Quand il s'agit de l'art français, notamment, qui est le reflet d'une civilisation, d'une pensée largement et profondément humaine, dont les assises sont lointaines et solidement éta-

blies, il convient d'user de plus de prudence et de ne pas s'attarder avec trop de complaisance à un mode d'expression qui tient au caractère français, mais qui ne joue qu'un rôle très secondaire dans la formation et le développement de la pensée et de la culture françaises.

Lorsqu'on parle de musique, on sous-entend un double phénomène : la technique musicale et l'expression, ou l'esthétique.

Cette dissociation est d'autant moins apparente que ces deux phénomènes sont étroitement liés et que la technique est plus étroitement adaptée à la pensée qu'elle revêt.

Les musiciens français ont eu toujours le souci constant de l'expression, — ou du style, — c'est-à-dire qu'ils n'ont jamais envisagé une pensée indépendamment de sa forme, ni une forme dissociée de la pensée qu'elle avait la mission d'exprimer. La corrélation entre le contenant et le contenu est sans cesse merveilleusement équilibrée chez nos grands maîtres, qu'ils se nomment Rameau, Couperin, Berlioz, Bizet, Fauré ou Debussy. Chez eux, la technique provient toujours de la pensée même, — elle en dépend, et, — par un phénomène de réversibilité qui est un des privilèges de l'art, — la pensée est déterminée, pour une grande part, par les possibilités techniques dont dispose le créateur.

Qu'il soit délicat, exquis, raffiné, un art qui a ce perpétuel souci de l'équilibre conceptuel, rien n'est plus certain. Jamais il ne vise de propos délibéré au grandiose, au sublime. Il y atteint, mieux qu'un autre, par sa perfection même, mais cela l'en se jouant, par hasard, par la grâce de la Providence, qui a donné du génie à tant de musiciens français. Viser au sublime, n'est-ce pas accepter un compromis vis-à-vis de soi-même, qui est indigne d'un esprit sain ? Viser au grandiose, n'est-ce pas de gaieté de cœur et avec une troublante inconscience, vouloir plus qu'on ne peut ? Ce n'est que l'excès de la sensibilité, l'éblouissement de la perfection, l'étincelle mystérieuse et non voulue venant magnifier l'humble labeur qui élèvent l'œuvre du probe artisan à la grandeur et à la profondeur.

L'état de transe, le délire, l'ivresse sont des excitations morbides dont nos artistes se sont — fort heureusement — méfiés.

Les musiciens français ont eu des préoccupations d'une tout autre nature. Ils ont tenté — avec quel succès ! — de dominer leur métier, de s'en rendre maîtres, et ils s'en sont remis au destin de leur insuffler la flamme du génie et de conférer à leur production la puissance persuasive et durable de la révélation et de l'inspiration.

Intellectuelle, la musique française l'est par sa soumission aux exigences de la raison. Elle est sensible autant que ses représentants l'ont été, elle l'est d'autant plus qu'ils ne sont pas forcés de le paraître, mais que leur sensibilité sentimentale s'est inscrite, pour ainsi dire, malgré eux, dans l'inaltérable substance qu'ils ont créée. Quand on loue la pudeur sentimentale des artistes français, on touche à l'une des caractéristiques essentielles de leur production, car cette pudeur provient de multiples qualités qui sont primordiales chez eux : le tact, la mesure, la conscience, le goût du vrai, du simple, du naturel. Non seulement ils se sont abstenus d'enfler leur voix, de prétendre à une grandeur qu'ils étaient incapables d'atteindre, mais encore ils ont évité la confiance pathétique qui n'est réellement touchante que lorsqu'elle est involontaire, qu'elle jaillit directement du cœur et qu'elle apparaît, mystérieuse et imprévue, avec cette grâce infinie d'un sourire d'enfant, d'un premier amour ou d'une eau trans-

parente, toutes choses qui sont sans apprêt, dont la poésie profonde émane d'éléments naturels et inconscients.

Il y a de beaux désespoirs simulés, il y a d'émouvantes passions dont les artifices sont théâtraux ; mais de quels prix sont les plus fastueux simulacres comparés à un sentiment craintivement naïf et spontané.

Il ne s'agit pas ici d'inconscience, mais de tact et de réserve, en un mot, de pudeur. Certes, Rameau, Bizet ou Debussy n'ont pas ignoré la part de pathétique incluse dans certaines de leurs pensées ; ce n'est pas par incapacité qu'ils ont renoncé à exploiter ce pathétique et qu'ils ont cherché à en atténuer l'élément de tragique. Modestie, goût, intelligence, que sais-je ? Peur du ridicule aussi, et — plus encore — crainte de galvauder ce qui mérite de demeurer secret et inviolable. Mais, ne l'oublions pas, rien n'est perdu pour qui sait entendre... Il suffit d'écouter ce message confidentiel, et l'on s'apercevra que, sous ce masque d'ironie, de sécheresse ou de préciosité, un cœur ardent, une âme souvent sublime trahissent des secrets d'autant plus précieux qu'ils ne se prostituent pas.

Pour un Beethoven, dont le génie a été fulgurant et qui n'est pas responsable de toute la littérature qu'on a faite sur lui, que d'épaves échouées lamentablement dans cette course au sublime, dans ce combat dérisoire avec des forces hostiles !

La réserve sentimentale qui préside à l'esthétique musicale française contribue, pour une large part, à la connaissance de cette esthétique qui, par ailleurs, est d'accès difficile dans la plupart des pays étrangers où l'on est habitué à apprécier la personnalité d'une musique sous ses aspects de pittoresque, de couleur, ou par certains artifices techniques caractéristiques.

Il n'y a rien dans la musique française, que l'on puisse opposer au pittoresque rythmique de la musique espagnole ou russe et sur un plan plus intellectuel, à leur caractère racial. La musique française doit être considérée sur un plan d'universalité : elle s'accommode de tous les tempéraments et elle ne se reconnaît à aucun d'eux. La tendresse nostalgique et mystique de Chausson est aussi conforme au génie français, si vaste, si multiple, si contradictoire dans ses apparences, que la verve gouailleuse, souvent vulgaire, mais exubérante et colorée de Chabrier. *Pelléas* est représentatif au premier chef, du drame lyrique français, et cela, par sa discrétion, sa délicatesse de touche, son art subtil qui suggère sans jamais s'appesantir. L'irréalité, la transparence, le tact infini de Debussy, sont spécifiquement français, et pourtant *Carmen* ne l'est pas moins, ni la *Damnation de Faust*. La lumière éclatante, le soleil méditerranéen, les couleurs crues, la joie populaire, la verve et le rire, sont bien, eux aussi, de chez nous.

Sans avoir besoin d'évoquer la double tradition gauloise et gréco-romaine, ni même d'établir de parallèle entre notre musique et notre littérature qui s'est si profondément modifiée sous Louis XIV, avec l'esprit « classique », le retour à l'antiquité et l'influence de l'Académie, sans avoir besoin de comparer les oppositions de tendances qui sont si flagrantes entre nos divers musiciens, à celles qu'on peut noter entre un Rabelais et un Racine, un Brantôme et un La Bruyère, ou un Hugo et un Mallarmé, il faut chercher à concilier ces apparentes antinomies, en délimitant la véritable nature de l'unité musicale française. Il faut tout d'abord, comme je l'ai indiqué tout à l'heure, écarter toute notion de tempérament. La nostalgie slave, par exemple, avec son charme douloureux et dont le pittoresque est rehaussé par des

influences orientales, n'a pas d'équivalence dans la conformation de la musique française. Universelle par son essence, celle-ci peut véhiculer toutes les caractéristiques du style national d'un autre pays sans cesser d'être française.

Les caractéristiques concrètes de notre pays ne portent que sur des questions techniques et elles n'ont rien d'absolu.

Où faut-il chercher l'unité de l'esthétique musicale qui a présidé à toute notre musique ? Il est impossible de répondre à cette question par une proposition simple ; cette réponse implique une succession de remarques qui découlent les unes des autres.

En tout premier lieu, et c'est là le nœud de la question qu'il convient d'expliquer, de délimiter et aussi de développer, — notons une loi essentielle, génératrice : la loi d'efficacité.

Le musicien français a un désir primordial, celui du style, du style au sens littéraire du mot, c'est-à-dire de la conformité de la pensée et de son expression. Ailleurs, on se soucie, tour à tour de rehausser la pensée par l'éclat de l'expression ou de se faire pardonner la médiocrité de l'expression par la profondeur, la hauteur de la pensée. Selon son tempérament, on prétend atteindre la pensée dans son intégrité, indépendamment des moyens qui servent à l'exprimer, ou l'on prétend se satisfaire du jeu mathématique des agencements sonores, sans s'attarder à leur valeur psychologique. A un autre point de vue, et sans pousser les choses à leur extrême conséquence, on marque une indifférence évidente pour l'opportunité, pour l'efficacité des formes et du langage, et l'on cherche à inscrire une pensée dans une forme ou un langage qui ne sont pas déterminés par cette pensée même. Les plus grands génies d'Outre-Rhin ont, plus ou moins, pâti de cette erreur conceptuelle. J. S. Bach lui-même n'y a pas toujours échappé en inscrivant les pensées les plus diverses dans un langage manifestement moins divers. Je cite son nom à dessein, car, de tous les musiciens de tous pays et de tous temps, il est le plus universel et le plus équilibré. Le déséquilibre entre la forme et le fond est infiniment plus fréquent et plus regrettable chez tous les grands classiques du XVIII^e siècle allemand, même chez Beethoven, qui eut pourtant, au suprême degré, le génie de forcer sa technique à des fins nouvelles. Avec Reger, Brahms, Bruckner, Malher, Strauss, Busoni, Schönberg, Schreker et quelques autres, nous rencontrons de pires conséquences à ce déséquilibre. En France, il n'a jamais sévi qu'à la suite d'influences manifestement étrangères. Nos grands musiciens ont toujours su s'en préserver, et ils n'ont pas écrit une note qui ne soit d'une entière efficacité, car leur musique dépend étroitement de la pensée qu'elle veut exprimer, et, réciproquement, cette pensée ne saurait être traduite par d'autres moyens d'expression que ceux dont dispose le musicien.

Logique, ordonnée, la musique française est intellectuelle par sa discipline, par les contraintes extérieures et intérieures qu'elle se prescrit et elle vaut principalement par l'art avec lequel elle s'y soumet.

Cette efficacité de la musique française est proprement musicale ; c'est ce qui la rend si difficile d'accès. Quand le musicien se propose d'émouvoir et que l'efficacité de son œuvre tient à ce que celle-ci atteint son but, tout le monde en convient et le loue. Mais, quand cette efficacité porte sur la substance musicale elle-même, seuls les initiés en sont touchés.

Une comparaison s'impose ici : l'architecte qui construit un édifice destiné à frapper l'imagination par l'ampleur de ses dimensions, atteindra relativement faci-

lement son but, et il en sera récompensé par une adhésion immédiate du public en vue duquel il a œuvré. Mais l'architecte peut obéir à d'autres directives, plus subtiles, plus raffinées. Il peut s'imposer des limites étroites aux dimensions qu'il convient de donner à son édifice, en considérant le paysage ambiant, la qualité des matériaux qu'il a à sa disposition. Son art tiendra alors à des qualités proprement architecturales de force, de solidité, d'équilibre, d'harmonie. Pour les goûter, pour en apprécier les multiples agréments, il faut une culture de l'œil, la connaissance des données du problème.

A génie égal, il est plus facile pour un étranger de prétendre au sublime (au sens usuel, banal du mot) que d'être simplement honorable en France. C'est en France que l'exercice de la musique rencontre les plus grandes difficultés pour le créateur, difficultés que ce dernier ne se soucie pas d'é luder et qu'il affronte avec une loyauté qui, souvent, confine à un véritable et magnifique courage. L'inspiration ne rachète rien, le métier n'y a guère de prix. On n'atteint au grand que par des qualités spirituelles de la plus rare finesse, par une infinie délicatesse du goût, et une sûreté absolue. Les vertus primordiales de l'art français portent sur la discipline de l'intelligence et de la sensibilité bien plutôt que sur leur mode d'extériorisation. Reflétant une culture plutôt qu'une forme de sensibilité, il doit non seulement être le reflet de cette culture, mais encore sa parure : il doit la refléter avec éclat, avec les qualités les plus rares et les plus précieuses.

La sensibilité réceptive, quelque vive qu'elle soit, n'est vulnérable, en France que pour autant qu'on aille la conquérir dans sa forteresse : l'esprit. Le Français ne veut se livrer à son émotion que si la perfection du style, la maîtrise de la technique, la sûreté du goût ont satisfait pleinement son sens critique toujours en éveil. Une œuvre musicale, authentiquement française, ne force pas l'admiration, moins encore une adhésion émotive ; sévère pour elle-même, difficile dans le choix de ses moyens, elle doit être écoutée avec la plus grande lucidité critique. Elle vaut toujours par le choix des moyens, l'excellence de la forme, et quelque poussée qu'en soit l'analyse, elle montrera toujours la lucidité, la logique et la délicatesse de la sensibilité de son auteur. Rien n'y est laissé au hasard, et sur des plans sans doute très divers et inégaux, toutes les œuvres de nos grands musiciens sont exemptes de ces pages vides de pensée — ou de musique — qui diminuent la valeur intrinsèque de la plupart des grandes œuvres étrangères. Réfractaires à toute rhéorique scolastique, elles ne sont jamais inintéressantes, et jamais la sensibilité proprement auditive n'y perd ses droits. La subtilité des modulations, la pureté des contours mélodiques, la logique des agencements harmoniques, l'ingéniosité de la polyphonie et de l'instrumentation y sont des vertus constantes et sans cesse agissantes. L'invention, dans quelque domaine que ce soit, n'y tarit jamais, et l'on a la certitude, en les abordant, que rien n'y est laissé au hasard ou à la facilité, pas plus qu'au procédé de développement conventionnel.

L'analyse de telle ou telle pièce de Ravel, par exemple, constitue une des voluptés intellectuelles les plus rares qui puissent enchanter un mélomane affiné. Chaque note y est littéralement lumineuse d'intelligence et rayonnante de délicatesse sensible. Et, si denses que soient de telles pages, si ramassées qu'en soient les trouvailles, jamais l'équilibre n'est rompu, et dès un premier contact, elles n'ont rien de rébarbatif, ni d'obscur. Tout y est clair, aisé, aimable ; tout y donne l'apparence de la faci-

lité et de cette grâce souple et charmante qui séduit. D'autres musiciens français ont des accents plus émouvants, peut être, qui font appel à une sensibilité plus profondément humaine : Rameau, Fauré ou Debussy nous ont livré des secrets qui touchent notre sensibilité par des fibres plus intimes et qui ont une résonance plus dramatique. C'est là une affaire de tempérament. Au point de vue qui nous occupe aujourd'hui, les uns comme les autres, tous nos grands musiciens d'hier et d'aujourd'hui ont possédé, à divers degrés, cette science de la vérité musicale, qui est réellement l'apanage de la France. Nulle part ailleurs, on a mieux compris ce que c'est que la vérité, en matière de musique, et que la musique ment quand elle n'invente pas, qu'elle perd sa dignité dès qu'elle exploite des formules, qu'elle est avant tout et par-dessus tout, poésie, c'est-à-dire découverte, invention. Je ne saurais résister au plaisir de citer ici ces lignes d'une si juste intuition qu'André Suarès écrivait à propos de quelques phrases particulièrement émouvantes de Claude Debussy :

« *Voilà des accents qui me ravissent : plus droit ils me pénètrent, plus j'en admire la pointe subtile. Il semble que ce soit sans effort, à bien peu de frais, et le calcul n'en est que plus exquis. Je dirai même que cet art a plus de fond qu'un autre : il est plus beau, plus rare et même plus puissant d'envelopper ainsi l'aigu du doux poignard et la force du coup qui entre. C'est la pure nudité sous un voile en fil de la Vierge. Une certaine épaisseur de génie veut en vain nous persuader que la grandeur se mesure à la rudesse, au poids et à la violence. Il n'en doit être rien... »*

Le leit-motiv n'a jamais pu s'acclimater entièrement en France, ni même la forme-sonate traditionnelle, car notre sens musical s'accommode mal de la répétition et surtout des systèmes. On n'y accepte que des disciplines et on rejette une forme aussitôt qu'on ne se sent pas en mesure de lui insuffler une vie nouvelle et, en quelque sorte, d'en recréer les principes parallèlement à la pensée avec laquelle elle est appelée à faire corps.

Les *Sonates* de Debussy, la *Sonatine*, le *Quatuor* ou le *Trio* de Ravel, les *Valses*, les *Barcarolles* et les *Sonates* de Fauré, sont des exemples saisissants de cette récréation des formes fixes passées au travers du crible intellectuel et sensible d'une nature musicale de chez nous. Et, malgré tout ce qu'on a pu en dire, il faut avouer qu'à ce point de vue, la *Sonate* pour violon et la *Symphonie* de Franck sont, elles aussi, de saisissants exemples de cette loi et que, quels que soient le respect et la soumission que César Franck a témoigné aux grands maîtres germaniques de la *forme-sonate*, à Beethoven notamment, il a fait siennes leurs conquêtes au point de les avoir animées d'une vie réellement nouvelle, et surtout il a atteint, presque sans défaillance à cette unité, à cette identité créatrice spécifiquement française, entre la forme et la pensée.

L'étranger connaît et admire quelques-uns des plus glorieux musiciens français, ce qui ne veut malheureusement pas dire qu'il se rende un compte exact de ce qu'est la musique française, ni surtout qu'il lui rende justice. En France même et jusque chez les plus convaincus admirateurs de Rameau, de Bizet, de Fauré ou de Debussy, nombreux sont ceux qui n'ont jamais porté leur attention sur ce qui constitue le génie musical français. Ce qui est plus grave, nombreux sont ceux qui nient jusqu'à l'existence de ce génie, qui sont persuadés que, si la France a produit maints grands musiciens, elle ne saurait prétendre avoir une école musicale, au sens le plus large du terme.

Cette grossière méconnaissance de l'une des plus admirables activités intellectuelles de la France est souvent imputable à ceux qui sont le moins suspects de sous-estimer le génie français, et c'est en toute innocence et toute loyauté qu'ils ne voient pas clairement ce qui caractérise la musique française et constitue sa valeur de témoignage national. Comme nous l'avons vu, c'est à des éléments de pittoresque qu'on reconnaît ordinairement les divers styles musicaux. Le mélomane le moins cultivé distingue la musique russe de l'espagnole, la scandinave de l'orientale, et même la tchèque de l'anglaise. Distinctes par leurs rythmes, par leurs harmonies, par la courbe de leur mélodie, ces musiques sont encore reconnaissables à leur caractère expressif qui traduit plus ou moins clairement le génie psychologique de leurs nations respectives.

La musique allemande, grâce à l'envergure et à la popularité des musiciens qui l'ont illustrée, est pratiquement considérée comme la musique européenne, et, comme ses sources d'inspirations autant que ses tendances sont d'ordre sentimental, elle trouve aisément des oreilles compréhensives, le sentiment étant, par excellence, la langue internationale.

L'universalité de l'école française, aussi indéniable que celle de l'école allemande, si l'on juge des choses *in abstracto*, est un fait beaucoup moins évident. Un art qui est sous le signe de l'esprit, qui tend et atteint à la vérité psychologique et dont les vertus sont avant tout d'ordre intellectuel, ne sauraient rallier d'unanimes suffrages, car la raison n'est pas, à proprement parler, un phénomène universel. Je veux dire par là que la conduite d'un raisonnement diffère assez considérablement d'un peuple à l'autre et, ce qui importe davantage, que toutes les nations ne se soucient pas que l'œuvre d'art satisfasse en tout premier lieu leur intelligence.

L'art français (cette constatation ne s'applique pas uniquement à la musique) s'adresse toujours à l'esprit et, en France, l'esprit contrôle toujours les élans de la sensibilité en les disciplinant.

Toutes les caractéristiques de la musique française proviennent de ce postulat qui — ne nous lassons pas de le répéter — ne restreint en aucune façon la valeur émo-tive de notre musique. Tout au plus, la rend-elle plus distante et d'un accès moins aisé.

Ce n'est ni par des qualités proprement musicales, ni par des particularités de caractère que la musique française se distingue des autres musiques ; mais bien par une attitude intellectuelle, ou, si l'on veut esthétique. Elle reflète une civilisation plutôt qu'une race. Capable de véhiculer tous les sentiments, souple et ferme au point de ne rien perdre de ses vertus individuelles quel que soit le tempérament du compositeur, la musique française ne saurait jamais renier un idéal qui, pour être complexe, n'en est pas moins nettement caractérisé. Elle tend constamment vers la simplicité, vers la vérité psychologique, vers la perfection de la forme. Toujours claire, directe, elle prétend à l'équilibre, tandis que la plupart des autres musiques recherche l'exceptionnel et l'excessif. Sa force — et aussi sa faiblesse si on considère les choses à un point de vue que je qualifierai de « pratique » — c'est de ne jamais élever la voix plus qu'il n'est nécessaire, d'éviter tous les procédés qui ne sont pas entièrement légitimes, qui violentent le bon goût, qui rompent l'harmonie. Renonçant au suffrage du « vulgaire », nos grands musiciens sacrifient toujours la quantité à la qualité, ils préfèrent être incompris que d'user des mensonges conventionnels qui frappent l'imagination de l'auditeur. Avec tact et mesure, ils disent en une langue châtiée et

dont la plus précieuse vertu est la parfaite adéquation du fond et de la forme, ils disent ce qu'ils ont à dire, dédaigneux de l'exploitation possible de leur pensée, dédaigneux surtout des moyens factices de capter les attentions rétives et de conquérir le plus grand nombre de suffrages. Affrontant le tragique et tous les grands lieux-communs du sentiment, ils observent une prudente réserve. Ils savent que la pudeur sentimentale n'est pas une vaine coquetterie, mais le signe de la véritable émotion ; l'emphase et la grandiloquence sont bannies de leur style qui est toute transparence, toute pureté, toute délicatesse ; ils usent même rarement et avec la plus grande circonspection de l'éloquence.

Aux instants où le drame atteint son paroxysme, où l'on touche au cœur même d'une pensée pathétique, que ce soit dans l'ordre de la passion ou de la douleur humaines, ou dans celui de l'émotion mystique, on remarque chez nos musiciens une commune tendance à murmurer ce qu'il serait odieux de hurler, ou même pousser la réserve jusqu'au silence, cette suprême délicatesse d'une sensibilité raffinée.

« Il ne s'agit pas tant de frapper fort que de frapper juste ». Telle est la loi immuable que Lucien Dubech a formulée pour l'art français. Cette notion de justesse est toute voisine de celle d'efficacité dont je vous parlais tout à l'heure et met les choses au point. La musique fait fi de l'éloquence et n'a pas à se soucier de convaincre. A d'autres activités humaines — on croira peut-être que je veux parler de la politique — elle peut abandonner cette faconde qui, en prétendant servir la vérité, fait un libéral usage du mensonge, de l'insincérité, des truismes, qui ne dédaigne pas le charlatanisme et qui, toujours, prend en considération l'incurie spirituelle du public, son défaut d'attention, de sensibilité, de réceptivité. La musique peut — et c'est un privilège dont nos compositeurs ont tenu à s'autoriser en toutes circonstances — se supposer un auditoire digne d'elle. Si elle a évité l'écueil de l'ésotérisme et de la sécheresse qui vient d'un excès de cérébralité, c'est parce qu'elle est toujours demeurée humaine, et prévoyant un public, elle a toujours voulu demeurer un langage intelligible et même clair ; mais nos auteurs n'ont jamais voulu composer avec ce qui constitue les vices du public réel.

Je ne pense pas que les élégantes assistances de nos musiciens de cour n'aient eu ni les connaissances techniques, ni la force de concentration spirituelle nécessaires pour goûter la perfection des pièces merveilleusement agencées et ciselées qu'on proposait à leur admiration.

Si on voulait donner une valeur morale à l'attitude de ces musiciens impeccables et du plus subtil raffinement, il faudrait en tout premier lieu louer leur conscience et la dignité qu'ils mettaient dans l'exercice de leur art.

Ils demeurent un exemple pour tous les peuples en ce sens que leur dédain du succès basé sur les compromis avec leur idéal, a constamment été contrebalancé par un ensemble de lois artistiques qui tiennent compte de toutes les exigences légitimes de l'auditeur. Ces lois sont celles de la politesse, du goût de la mesure, — ce sont des lois de sociabilité. Cet équilibre, qui n'a rien de commun avec une tiédeur éclectique, un manque de caractère et d'audace, est le mystérieux sortilège qui permet à nos meilleurs musiciens de demeurer simples dans la plus extrême complexité technique, faciles d'accès jusque dans la complication des développements de la pensée musicale, élégants, sobres, racés, charmeurs et séduisants aux endroits même où le travail technique pourrait paraître abscons, pédantesque ou hermétique.

Les plus grandes audaces techniques qui, loin de les effrayer, les ont toujours, au contraire attirés comme le plus sûr moyen de donner une forme vivante, neuve, incisive à leur message, n'est jamais inutilement agressive et sait se garder des outrances contraires au goût et à la notion d'harmonie, dans ce qu'elle a de plus général et de plus vaste.

Au point de vue de la réalisation, cet équilibre audacieux, cette dualité harmonieusement conciliée est, le plus souvent, obtenue par une habileté d'écriture qui est, elle-même, basée sur des équivoques harmoniques, modales, tonales, polyphoniques, instrumentales. N'est-ce pas là, encore, une vertu de politesse et d'éducation : ce tact qui, dans la vie sociale, permet de dire sa pensée sans être blessant, de garder son indépendance et d'être fidèle à ses convictions sans être hargneux ou incivil, d'exposer des idées profondes et savantes sans ennuyer ni humilier des partenaires ignorants.

Si la terre entière ne partage pas de telles vertus, tous les peuples civilisés peuvent et doivent les reconnaître et, du même coup, les admirer. Notre premier devoir est d'en prendre conscience afin de propager notre patrimoine artistique à travers le monde.

Il y a une certaine admiration condescendante pour nos musiciens qui est injuste jusqu'au sacrilège. L'idée que l'étranger se fait de maints musiciens français, de Costeley à Couperin, de Rameau à Ravel, idée qui — hélas — n'a que trop d'adeptes parmi nous, est profondément préjudiciable au renom de la France et elle constitue une injustice flagrante et digne de nous causer autant d'irritation que de peine.

Le but de ce cours est de s'efforcer de dissiper ces fausses interprétations du génie musical français et de démontrer la légitimité et la grandeur de l'esthétique des maîtres qui l'ont illustré. Le témoignage des étrangers les plus autorisés, à travers les siècles, et, très particulièrement, cette impulsion génératrice que notre musique n'a cessé de donner aux maîtres étrangers qui, par quelque côté — parfois plusieurs — ont subi l'influence de notre musique, nous a paru l'un des arguments les plus convaincants, parallèlement à cette force attractive de Paris vis-à-vis des meilleurs musiciens de tous les temps et de tous les pays, de même que ce pouvoir si particulier de nos disciplines techniques et esthétiques qui ne contrarient aucun génie racial étranger, mais les exaltent, les favorisent et les intensifient tous-les plus convaincants, disais-je, pour étayer notre thèse et vous rallier à ses postulats et à ses conclusions.

Robert BERNARD.