

LE

ROLE SOCIAL DE LA MUSIQUE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La musique est d'essence et d'origine populaires. Elle est, sinon le plus ancien, du moins le plus populaire de tous les arts, plus populaire que le théâtre et la poésie, parce qu'elle repose sur un langage moins local, plus universel. On peut même dire qu'elle préexiste à l'humanité, car elle est cosmique : on ne conçoit guère le monde sans le rythme qui est précisément l'élément originel de la musique. L'instinct rythmique est sans doute le premier instinct esthétique qui se soit éveillé chez l'homme. Il est très développé chez des peuplades presque dépourvues de sens artistique et dont l'idiome se réduit à des articulations rudimentaires.

Partout où il y a foule, il y a rythme et il y a chant. Voici, dans les plaines de l'Égypte, les esclaves des Pharaons qui construisent les pyramides colossales ; voici, le long de la Volga, les haleurs qui tirent le lourd vaisseau chargé de bois ou de blé ; voici les bateliers de Hué, sur les rivières de l'Annam ; voici, dans les îles Baléares, les cueilleurs d'olives et les gardiens de pressoirs ; voici, sur la route, une troupe de soldats en marche : le rythme allège les efforts en les coordonnant ; il unifie les gestes ; il adoucit le travail, et le temps devient une sorte de conquête. Le chant s'élève, mélodie d'abord, tendue sur quelques accents

comme la toile sur les piquets de tente ; mélodie ensuite, et qui n'a plus besoin de retomber pour trouver un appui, car elle est soutenue par l'âme même qui continue sa vie malgré la peine du corps.

La musique est l'ordre du mouvement, l'action libérée du poids. Elle est au principe de la vie. Elle révèle l'ineffable. Voilà pourquoi elle est universelle, car elle est le seul art, sinon intelligible à tous, du moins communicable à tous. Individuelle dans la mesure où elle traduit des sentiments dont le compositeur garde le secret, elle est universelle en ce sens que tous les hommes, sans distinction de race, de langue ou de pays, peuvent y trouver la matière de leur rêve et le symbole de leur activité intérieure.

Qu'on ne me reproche pas de remonter au déluge, et même plus haut que le déluge, pour traiter un sujet actuel. Je crois nécessaire de rappeler les origines pour mieux évaluer le chemin parcouru, et examiner avec plus d'ampleur et de recul la situation où nous en sommes. Je n'ai d'ailleurs pas l'intention de m'interroger sur la nature de la musique ; je n'ai pas la prétention d'en refaire la métaphysique, ni de disserter sur la question de savoir si elle correspond, comme le dit Leibniz, à l'exercice inconscient d'une arithmétique mentale (1), ou si elle nous restitue, comme le prétend Schopenhauer, le monde indéfini de la volonté, mais le simple dessein d'étudier les conditions de son développement, à seule fin de juger si le rôle qu'elle joue aujourd'hui est digne des ressources dont elle dispose.

Voilà donc le chœur créé. La musique sert de *lien* entre les hommes. Que va-t-elle exprimer ? Non pas, comme la poésie, la sculpture ou la peinture, la représentation que l'artiste se fait de l'objet, mais les sentiments généraux, très larges et très simples, que cet objet suggère, indépendamment de tout concept comme de toute imitation. Qu'il s'agisse

(1) Mot à mot : l'exercice secret d'arithmétique de l'esprit ignorant qu'il calcule (*exercitium arithmetice occultum nescientis se numerare animi*). Cf. la théorie pythagoricienne des nombres.

d'un chant populaire, d'un cantique de Bach, d'une sonate de Beethoven ou d'un nocturne de Chopin, il est facile de remarquer que ces sentiments gravitent vers deux pôles élémentaires : joie et douleur, plaisir et peine, allégresse et désespoir. La musique exprimera les nuances de ces deux sentiments, leur lutte intime, leurs efforts et leurs triomphes alternatifs ; elle les mêlera l'un à l'autre selon des dosages subtils et variés ; elle sera spécialement apte à chanter l'amour, la foi collective, l'élan religieux des peuples, les aspirations unanimes. Il n'est pas de courants sociaux, de bouleversements historiques, de civilisations qui ne se soient formulés dans des chants.

La musique fait office de consécration. Il y a dans toute musique l'offrande pure, le don généreux de l'âme, le désir d'une libération supérieure. La musique *délivre l'être*. C'est grâce à elle que Prométhée espère, malgré ses chaînes et malgré le vautour.

LES GRANDES ÉPOQUES DE SYNTHÈSE :
L'ART GREC ET L'ART CHRÉTIEN

Si nous nous reportons aux époques où le génie humain atteint au plus haut degré de beauté, nous verrons que ce sont précisément celles où la musique s'est conformée au rôle que je viens de caractériser. Les Grecs ne concevaient pas la musique sans la poésie, ni la poésie sans la musique, ni l'art dramatique sans le concours de l'une et de l'autre. La parole et le chant sont ici indissolubles ; la musique relie constamment la scène à l'orchestre, et les auditeurs au drame : c'est elle qui crée le synchronisme nécessaire. Bien plus, les musiciens, choristes et instrumentistes, ne sont pas, comme chez nous, immobilisés à part ; ils évoluent sans cesse et dessinent, par le mouvement et la plastique, la *strophe* qui est à la fois verbale et musicale. Imaginez en outre le cadre où a lieu la représentation, le théâtre de Dionysoç, par exemple, avec ses trente mille places ; la foule sur les gradins de pierre uniformes et

concentriques, dans la lumière du jour qui, elle aussi, intervient pour tout polir de sa caresse ; la parfaite convergence des regards vers le spectacle proposé. L'architecture a réglé l'optique et la séance. La synthèse est complète ; elle réalise l'accord de la pensée avec l'objet, de la liberté avec la géométrie ; elle rassemble et unifie la multitude dans une idée d'harmonie et de beauté ; elle devient l'expression supérieure d'un style. La musique est l'ordonnatrice vivante de la fête, l'image sonore et mobile de la relation.

Le moyen âge chrétien créa, lui aussi, une unité : celle d'une foi, d'un mysticisme collectifs. Tous les arts, de nouveau, concourent à une même fin, mais la fête s'est amplifiée. Sous la haute nef le peuple prend la parole ; d'assistant, il devient acteur. Les voix de l'orchestre sont groupées dans l'orgue symbolique. Séparée du jour par le vitrail qui « décante » (1) la lumière et la spiritualise, l'assemblée chante dans le milieu où elle s'est retranchée. L'hymne monte le long des colonnes ; il s'infléchit selon la courbe des ogives. Ici, plus clairement que dans l'art grec, nous pouvons découvrir une curieuse parenté entre deux arts qui s'opposent, en apparence, l'un à l'autre. L'architecture, étrangère au temps, se rapproche de la musique, étrangère à l'espace, par l'analogie de la symétrie et du rythme (2). Toutes les deux *rassemblent*, et de même qu'il n'est pas dans l'assistance un fidèle qui ne participe par son chant à la célébration de l'office divin, il n'est pas une pierre de l'édifice qui n'ait sa profonde nécessité. Art unique et total, qui englobe tous les arts, liés entre eux par l'idée commune et

(1) « La lumière profane change, mais non point celle que je décanterai, sous ces voûtes, — Pareille à celle de l'âme humaine. » (P. Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Prologue.)

(2) Cf. le mot de Goethe : « L'architecture est une musique figée », rapporté dans les *Entretiens d'Eckermann* (II, 88), et commenté par Schopenhauer dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (III, 39). L'analogie qu'ils relèvent l'un et l'autre entre les deux arts reste assez métaphorique ; je crois qu'elle est en réalité plus profonde qu'on ne le pense, non pas en ce qui concerne les moyens, mais en ce qui regarde les fins.

subordonnés à elle ; discipline supérieure, où le meilleur de l'activité humaine est régi par la musique ; où chaque heure, chaque jour, chaque fête a sa place et son programme dans la liturgie ; où l'âme la plus humble trouve son principe d'élévation dans la certitude qu'elle n'est point inutile.

Ces considérations rétrospectives vont nous permettre d'apprécier plus justement la musique actuelle, par comparaison avec ce qu'elle était alors.

L'ÉPOQUE MODERNE

a) *Le « Debussysme »*. — Certes, depuis le moyen âge, depuis la Renaissance, depuis Rameau, Bach, Beethoven et Wagner, depuis Debussy même, elle a fait des progrès considérables ; elle a enrichi, de jour en jour, sa technique, assoupli son écriture, perfectionné son harmonie, et l'on peut dire son outillage ; mais il est à observer que, peu à peu, d'une façon presque insensible, et à part quelques épanouissements exceptionnels qui n'ont pas duré, elle a abandonné son rôle primitif et perdu de sa puissance d'action. Ce n'est pas que ses moyens aient diminué, puisqu'elle n'en a jamais eu autant ni d'aussi variés à sa disposition, mais elle a dévié dans un chemin qui se rétrécit de plus en plus, et où ses richesses l'encombrent à tel point qu'elle s'en débarrasse comme elle peut. Nul autre art n'en prodigue davantage à des fins plus limitées et plus pauvres.

Sous l'impulsion de Berlioz, de Franck et de Saint-Saëns, à laquelle il convient d'ajouter l'influence de Wagner et des Russes, la musique française a éclaté en une floraison abondante et magnifique. Personne ne niera qu'une école qui compte des représentants aussi divers et aussi personnels que G. Fauré, Cl. Debussy, H. Duparc, Emm. Chabrier, P. Dukas, A. Bruneau, G. Charpentier, et, plus récemment, M. Ravel, F. Schmitt, A. Roussel (je ne puis les nommer tous), ne se classe parmi les plus belles et les plus fécondes de notre histoire. Il apparaît qu'à aucune époque,

sauf peut-être à celle de la Renaissance, nous n'avons assisté à autant de recherches, à une telle activité dans la plupart des genres musicaux. Je dis la plupart, et non pas tous, car je vais essayer de montrer que ce débordement de vitalité a comme contrepartie un inquiétant gaspillage, et que le jeu même des écoles et la diversité des tempéraments, au lieu d'aboutir à la création d'un style, comme pour la littérature du XVII^e siècle, ont provoqué une crise dont la musique se ressent encore et qui nuit à sa santé.

Un grand, un incomparable artiste, malheureusement mort trop tôt, domine de sa personnalité la période qui s'étend de 1885 à nos jours. Je ne prétends pas que ce soit à lui seul que nous devons réserver notre admiration et notre reconnaissance, mais c'est lui qui a marqué la musique contemporaine de l'empreinte la plus caractéristique. Claude Debussy a fort malmené les grands maîtres ; il a eu des mots durs et injustes pour Wagner et pour Beethoven. Tous les novateurs sont coutumiers du fait, et l'on ne saurait lui reprocher d'avoir nié beaucoup, puisqu'il a beaucoup créé. Il eut raison d'arracher notre musique au wagnérisme qui menaçait de la dénaturer à tout jamais, et à l'italianisme qui l'avait corrompue depuis Rameau. Il lui a rendu le même service que Verlaine à la poésie : il a « tordu le cou » à l'éloquence et à l'emphase. Il a allégé l'orchestre de tout empatement inutile et l'a doté, en outre, de timbres savoureux, de sonorités inattendues. Il a battu en brèche la scolastique musicale. Par l'emploi de tonalités nouvelles, ou, plutôt, par le retour à d'anciens modes grecs et médiévaux, qu'on avait éliminés peu à peu au profit d'une gamme unique, il a régénéré la mélodie et l'harmonie à la fois, en les rendant plus propres à exprimer, aussi bien les nuances les plus subtiles du sentiment et du rêve, que les correspondances sonores les plus délicates de la lumière et des teintes. Mais il a, par contre, engagé la musique dans une impasse aussi dangereuse que celle où les sym-

bolistes avaient engagé la poésie, et les impressionnistes la peinture (car à quelques années de distance les arts ont suivi là une évolution parallèle).

Il a parlé de *poussière*, d'*atmosphère* musicale, termes singulièrement évocateurs. On peut dire que son art est symbolique au second degré. Toute musique l'est, nécessairement, puisqu'elle ne peut que *suggérer sans définir* ; Debussy renchérit encore sur cette symbolique première, en noyant les sons dans leur écho même, de telle façon que l'auditeur doit d'abord interpréter celui-ci pour comprendre ceux-là. Il a une prédilection pour l'enveloppement sonore, pour l'estompe et le flou ; d'autre part, ses timbres, pourtant si riches, produisent à la longue un papillotage fatigant, un miroitement qui lasse. Il recherche, en somme, l'analyse plutôt que la synthèse, ou plus exactement, et à l'imitation des impressionnistes, il décompose l'ensemble pour nous en donner l'illusion. Il procède par touches successives. Il renouvelle les moyens expressifs de la musique au profit de son contenu sensible, mais au détriment de son architecture générale et de sa faculté d'expansion. Loin de moi l'idée d'enfermer du coup une personnalité aussi rare et aussi complexe dans une définition rigide. Je ne fais qu'en dégager un trait dominant. La musique debussyste — et je pense en ce moment à l'admirable *Pelléas*, comme aux *Nocturnes*, à la *Mer* ou au *Prélude à l'après-midi d'un Faune* — traduit avec une souplesse sans égale ce que Bergson appelle la « durée intérieure », donnée essentiellement changeante et relative. On rencontre dans *Pelléas* tels accents qui sont les plus justes, les plus humainement vrais qu'on ait jamais fait entendre au théâtre, mais cet art, qui atteint aisément les profondeurs les plus secrètes de l'âme et y propage des vibrations indéfinies, est limité dans une autre dimension qu'il néglige, je veux dire la largeur. Il nous restitue la richesse du moment, la variété de tout ce que nous avons en nous de discontinu : il isole ainsi chaque auditeur dans un rêve spécial, sans soumettre

l'auditoire à un sentiment impérieux. Il creuse plutôt qu'il ne construit ; il divise plutôt qu'il ne rassemble.

Cette tendance comporte de si réels dangers que Debussy tout le premier réagit contre elle. *Le Martyre de Saint Sébastien* indiquait un retour significatif vers une ligne continue. Parallèlement à Debussy, Paul Dukas, dans sa *Sonate* pour piano et dans son drame *Ariane et Barbe-bleue*, s'efforçait de rendre à la musique une armature plus solide et un rythme plus actif. Maurice Ravel, dans *Maman l'Oye*, dans le *Trio*, revient lui aussi à une forme plus limpide, à un dessin plus net, sans renier aucun de ses dons naturels qu'il harmonise avec un goût, un sentiment très classiques de l'équilibre et de la mesure. Florent Schmitt élève sur des fondements massifs son *Quintette* puissant et touffu. D'un autre côté, Alfred Bruneau et Gustave Charpentier renouvellent la sève musicale au contact de la vie contemporaine. *Messidor*, *l'Ouragan*, *Louise* contiennent à cet égard de précieuses leçons qui ne doivent pas être perdues, et dont je me servirai plus loin. A l'opposé de Debussy, le dogmatisme intransigeant de Vincent d'Indy asservit la musique à un code rationnel, et l'art de la composition à un formulaire inflexible. Il serait curieux de comparer à ce point de vue sa *Symphonie sur un Chant montagnard* et sa 2^e *Symphonie*, conçues l'une et l'autre dans la forme « cyclique », mais dont la valeur est liée à celle de leur thème initial. De même l'intellectualisme d'Albéric Magnard subordonne l'inspiration à une conception mentale, et non à des émotions directes. Isolé dans sa souriante sagesse, Gabriel Fauré sait par contre accorder la grâce et la fantaisie de son tempérament au souci nécessaire de la structure. Je me borne ici à indiquer des courants généraux, sans entrer dans le détail de la production. On remarquera d'ailleurs que tous ces musiciens sont réunis par leur époque bien plus que par leurs œuvres, car leurs efforts divergent, au lieu d'être solidaires.

b) *L'Élément choral*. — Une autre caractéristique, et non la moindre, est l'élimination de plus en plus sensible de l'élément choral, qui tient pourtant dans l'histoire de la musique une place si importante. Depuis Franck, les chœurs n'interviennent plus dans la symphonie qu'à titre exceptionnel ou épisodique. Debussy les traite d'une façon purement instrumentale dans le 3^e *Nocturne (Sirènes)*. Ses *Trois Chansons de Charles d'Orléans* a capella, naïves et raffinées, se classent en dehors de la catégorie qui nous occupe. On citera la *Symphonie en mi* de Guy-Ropartz, la *Croisade des Enfants* de Gabriel Pierné, le *Requiem* de Fauré ou les *Evocations* d'A. Roussel, mais ce ne sont là que des cas à part, et l'on ne trouve dans la musique moderne aucune œuvre d'envergure qui fasse suite aux *Béatitudes* ou aux grands oratorios classiques, sauf quelques compositions de jeunes musiciens sur lesquelles je me propose de revenir ultérieurement. Cette absence de partie chorale a des conséquences assez graves. Examinons-les une à une.

Il est bien entendu, dès l'abord, que je ne prétends pas juger le compositeur à la seule mesure de ses œuvres chorales. Je déplore simplement qu'il ait, de gaieté de cœur, abandonné un genre qui, sous le nom d'oratorio, nous a valu autrefois des chefs-d'œuvre complets, comme le *Messie* de Hændel ou les *Passions* de J.-S. Bach, et qui, adapté aux nécessités de notre temps, enrichi de toutes les acquisitions modernes, dirigerait certainement vers un *style* des efforts aujourd'hui dispersés et ouvrirait aux musiciens des horizons amples et vivifiants. L'écriture chorale — je crois que les musiciens ne me contrediront pas sur ce point — plie le compositeur à la *composition* ; il l'oblige au respect des lignes, à l'ordonnance et au développement harmonieux des parties ; il l'assujettit à un plan rigoureux, à une progression et à une continuité sans lesquelles tout art, aussi bien la musique que la poésie, finit par dépérir et s'étioler.

En ce qui regarde le public, le chant choral renforce l'action de la musique et accroît sa portée. Il exerce sur l'assistance un véritable pouvoir de rassemblement; il établit entre elle et l'œuvre la communion indispensable. En d'autres termes (et pour rester fidèle à mon sujet et à mon point de départ), il permet à la musique de remplir sa fonction *sociale*. Qu'on n'aille point interpréter ce mot à contresens. J'ai montré plus haut que la musique est, originellement, un art populaire et collectif. Je ne fais, à présent, que m'énoncer d'une autre façon, sans attribuer aucune signification politique ou morale à une épithète par laquelle je désigne non pas le contenu de la musique, ni ses intentions, mais, exactement, l'étendue de son royaume qui m'apparaît plus grand et plus divers que celui des autres arts. Il n'y a pas plus de musique sociale que de poésie sociale si l'on entend par là un genre de musique ou de poésie qui soit le tributaire d'un parti et l'instrument d'une propagande, mais il me semble que c'est restreindre arbitrairement le pouvoir de la musique — laquelle se mêlait autrefois à tous les actes de la vie collective — que d'en faire une distraction raffinée à l'usage de quelques amateurs. Elle est mieux et plus qu'un art « d'agrément » et, si l'on veut que de nouveau elle se hausse au grand rôle dont elle a déchu, il faut lui rendre ce qu'on lui a enlevé, c'est-à-dire les voix. J'en atteste Beethoven qui, écrivant la *IX^e Symphonie* pour célébrer la joie, sent qu'il ne pourra pleinement l'exprimer qu'à la condition de faire appel aux voix humaines et de réintroduire le chœur dans l'orchestre.

L'adjonction de l'élément choral est le moyen le plus propre à réaliser, plus intimement encore que dans le drame lyrique, la fusion de la musique et de la poésie, et d'une façon plus générale, cette large synthèse que nous admirons dans l'art grec et dans l'art chrétien. Il se trouve que les progrès de la technique ont placé les arts modernes à l'opposé du point où ils étaient alors. Ils ne sont

pas exactement contemporains. Bien loin d'être concentriques à une même idée qui provoquerait l'instauration d'un style, ils vivent à part les uns des autres et semblent s'ignorer mutuellement. La plupart des artistes s'enferment dans leur art, ce qui est la pire manière de créer, car ils s'abstraient ainsi volontairement de la vie qui seule fournit à l'art la sève dont il a besoin. L'on m'objectera que chaque art est régi par des lois spéciales, et doit conserver son autonomie. J'en suis convaincu, mais je constate précisément que cet individualisme se manifeste de nos jours par un continuël besoin d'annexion vis-à-vis des arts voisins, et que ce genre d'acquisitions ne fait en somme qu'altérer le caractère originel de chacun d'eux.

Chaque art, en effet, travaille à part, mais, comme il se rend compte que ses moyens sont limités, il cherche instinctivement à sortir des limites que ces moyens lui assignent. Il veut à lui seul suppléer tous les arts. La dissémination anarchique des efforts se substitue ainsi à la division normale du travail. La peinture veut être de la sculpture. La poésie recherche des effets plastiques ou musicaux. Partant de cette vue très profonde et très juste que le mot n'a plus qu'une valeur pratique d'échange et qu'il est devenu dans la plupart des cas une abstraction sans correspondance avec les qualités concrètes de l'objet qu'il désigne, Mallarmé demande à la poésie de suggérer cet objet par des moyens indirects, de telle sorte que le lecteur ne puisse le retrouver que par une suite de déchiffrements. A pousser jusqu'au bout cette esthétique, nous passons naturellement de la poésie à la musique, et nous voyons que la poésie mallarméenne rejoint la musique debussyste. D'autre part, certaines pages de Stravinsky semblent réduire la musique à une sorte de scansion nue ou, si l'on veut, de déclamation instrumentale; et voici la musique assimilée à un langage rythmé. Ces constatations ne diminuent en rien l'admiration que j'ai pour Mallarmé, Debussy ou Stravinsky; je ne requiers pas la primauté de tel ou tel

art. Je demande simplement à chaque art de se fédérer aux autres, tout en restant autonome, pour la création d'un art total. C'est par une stricte appropriation de leurs moyens naturels à leur fin véritable que les arts peuvent redevenir solidaires les uns des autres et reformer la synthèse souhaitée.

LA MUSIQUE ET LA VIE MODERNE

La crise dont souffrent la musique en particulier, et tous les arts en général, me semble provenir de la trop grande importance qu'on accorde depuis quelques années à la technique. Il ne se passe pas de jour que l'on n'en remette en question les problèmes les plus oiseux à propos des œuvres les plus insignifiantes; on ne juge l'artiste que par ses procédés, et l'on s' imagine avoir renouvelé l'art quand on a trouvé un nouvel accord ou une nouvelle alliance de timbres, sans se rendre compte qu'une innovation dans la forme n'a de valeur et ne se justifie que si elle répond à une nécessité interne, et non pas au besoin d'innover coûte que coûte.

De pauvres imitateurs de Debussy croient « faire du Debussy » avec la gamme par tons, la trompette bouchée, les enchaînements de neuvièmes ou de quintes. Ils oublient que Debussy apportait autre chose, lui-même. Vous me dites, musicien, que vous avez remplacé la polyphonie par la polytonie, et que vous avez découvert des superpositions tonales inouïes. Soit, mais je vous avoue que tout cela m'est indifférent, que je ne mesure pas l'originalité d'un homme à une recette, et qu'une trouvaille, quelle qu'elle soit, ne crée pas automatiquement de la beauté. Vous m'annoncez, poète, que vous avez inventé un vers de dix-sept pieds, et une syntaxe entièrement neuve. Peu m'en chaut, si vous n'avez rien à dire. Il ne s'agit là que de caractéristiques, dont on ne peut, *a priori*, rien inférer quant à la valeur de ce qu'elles caractérisent. Voici une femme qui a de beaux yeux : je pense que ces *mêmes* yeux seraient

moins beaux, si l'intervalle qui les sépare avait un demi-centimètre de plus ou de moins. Leur beauté résulte du rapport qui existe entre eux et l'ensemble du visage, plus encore que de leur couleur ou de leur éclat particuliers.

C'est donc l'ensemble qui importe et l'équilibre. Lorsqu'on a quelque chose de vraiment nouveau à exprimer, en musique comme en poésie ou en peinture, la forme suit naturellement le fond, le contenant s'adapte au contenu, et le problème de la technique se résout de soi par la convenance de l'un à l'autre. Vous vous demandez si la brique est supérieure à la pierre, ou le fer au ciment, mais vous ne savez pas encore quel édifice vous allez construire. Faites-en le plan d'abord, vous choisirez ensuite vos matériaux : ce ne sont pas, aujourd'hui, les matériaux qui manquent. Ne séparez pas l'idée de la structure. Si votre idée est claire, vous arriverez rapidement à la sérénité technique, dont dépend l'établissement du style.

Or, je crois que cette unité indispensable serait vite réalisée, si tous les artistes se rejoignaient dans un même *sentiment de la vie moderne*, sentiment qu'on retrouve chez la plupart des poètes qui ont débuté aux environs de 1906 (1).

Vous qui écrivez dans votre chambre, entre quatre murs, un poème ou une symphonie ; qui cherchez ce que vous pourriez bien inventer de nouveau pour être original ; vous qui vous dites, à bout de trouvailles, que depuis que l'homme marche avec ses pieds, la manière la plus indiscutablement nouvelle est de marcher sur la tête ; vous qui ne connaissez la vie que par les livres, les conversations, les journaux ou les écoles ; vous qui n'êtes pas contemporains d'une époque à laquelle vous tournez le dos ; ouvrez les fenêtres ; ouvrez-les, je vous en prie : il est temps. Regardez, écoutez, *percevez* le monde tel qu'il est. Regardez la rue, la plaine, le port ; écoutez les bruits de la ville, les cris des trains, la

(1) « Le reproche général que l'on fait au symbolisme, et qui le résume tout en un mot, c'est d'avoir négligé la vie. Nous avons rêvé : ils veulent vivre et dire ce qu'ils ont vécu, *directement*, simplement, intimement, lyriquement. » (H. de Régnier, *Figures et Caractères*, p. 344.)

rumeur des hommes ; assistez à l'arrivée du printemps ; évoquez par delà l'horizon l'immense travail humain, le déroulement des étendues, le grondement des multitudes, la grande pitié du royaume du monde, et répondez-moi si cette vie-là ne mérite pas d'être chantée.

Reprenez de la sève, au contact de la terre. Assez d'œuvres où la raison froide remplace le cœur, où l'esprit tient lieu de génie ; assez de « petites pièces montées » ou pas montées, dont toute la nouveauté gît dans le titre ; assez de « fox-trot » et de « two-step », et de petits divertissements à l'usage des bars mondains et des snobs cosmopolites ; élevez l'art au-dessus de la mode, du caprice ou des frissons superficiels : l'heure est venue de chanter l'homme moderne, comme dit Whitman, et de donner enfin à notre époque un art qui lui soit conforme, un art *total* qui réponde aux aspirations d'une humanité meilleure que ceux qui la dirigent, un art ample et sain, qui ne sente ni le renfermé des chambres, ni le renfermé des flacons. Ouvrez les fenêtres, et laissez pénétrer l'air du dehors !

NOUVELLES TENDANCES

Je me hâte de dire qu'on en a déjà ouvert quelques-unes et que certaines œuvres récentes nous fournissent de précieux témoignages sur le renouvellement de la musique dans le sens que j'ai indiqué. Je signalerai deux tendances qui, dans la confusion actuelle, me paraissent dignes d'intérêt.

On a beaucoup parlé du groupe des « Six » (1). Ne leur reprochons pas le tapage un peu indiscret qu'on a organisé autour d'eux, le snobisme qui a favorisé leur succès et de puérides extravagances qu'ils rachètent par d'indéniables qualités. Ils ont sans doute le tort de s'imaginer qu'un seul poète fait toute la poésie, et que le caprice d'une mode peut suffire à l'éclosion d'un genre. On trouve de la verve

(1) Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre. Les *Six* se réclament en littérature de M. Jean Cocteau, et en musique de M. Erik Satie, dont j'aurais parlé ici-même, si je ne savais qu'il ne tient pas à ce qu'on parle de lui.

chez Poulenc, de l'émotion chez Honegger, de la concision chez Durey, de la force chez Milhaud. Ils ont opéré, les uns et les autres, de fructueuses recherches dans la région des sonorités. Ils ont tous le goût de la clarté, le dédain de la rhétorique, le souci de l'expression juste. Milhaud, en particulier, s'exerce à une musique plus musclée, plus dynamique, débarrassée des vains développements formels, *cinégraphique*, au sens propre du mot, parce qu'elle engendre et enregistre un mouvement, musique qui dégénère parfois (1) en un bruit à peine ordonné, en une « mise en scène » plus vériste que vraie, mais qui, lorsque l'expérience et la maturité auront assagi l'auteur, peut produire au théâtre des effets puissants et donner naissance à un nouveau mode d'expression.

Mais je fonde encore plus d'espoir sur la tendance affirmée par des œuvres comme le colossal *Psaume XLVI* de Florent Schmitt, les âpres *Lamentations de Jérémie* de M. Le Boucher, le généreux *Chant Triomphal* d'Albert Doyen, lesquelles, bien que très différentes de facture et d'inspiration, me semblent plus conformes aux exigences modernes, et plus proches de l'art que je réclamaï plus haut. L'alliance de l'orchestre et des chœurs, l'activité convergente des instruments et des voix, la participation de la foule à l'action, la netteté mélodique et rythmique du chant rendent ici à la musique le pouvoir de rayonnement que d'autres soucis lui avaient fait perdre. En resserrant ainsi, d'une façon de plus en plus étroite, l'union de la musique et de la poésie, du chœur et de l'orchestre, on peut créer au théâtre un drame véritablement moderne, dont Wagner et Moussorgsky nous ont donné d'admirables modèles avec les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et *Boris Godounoff* ; et, ailleurs, un genre plus libre et plus large, qui, rejetant la servitude et les conventions de la scène, correspondrait au type rajeuni de l'oratorio, c'est-à-

(1) Par exemple dans la 3^e partie, *Présages*, des *Choéphores d'Eschyle* (trad. P. Claudel).

dire à une sorte de *fête stylisée*, ayant le grand avantage de s'adapter aux aspirations de l'époque et d'opérer entre l'art et le public un rapprochement auquel ils ne peuvent que gagner l'un et l'autre. C'est ce dernier genre que nous avons essayé de réaliser, Doyen et moi, dans *le Chant de Midi*, où l'action est réduite à un schéma essentiel, servant d'armature, et les personnages à des types généraux se détachant de la masse du chœur. Et j'en arrive ainsi, logiquement, aux *Fêtes du Peuple*, fondées par Doyen en décembre 1918 dans le double dessein d'assurer à l'art la diffusion dont il a besoin, et de fournir aux artistes l'occasion de le renouveler par la production d'œuvres appropriées.

« LES FÊTES DU PEUPLE »

L'idée est trop belle pour que je n'insiste pas. Elle est susceptible de donner à la musique en particulier, et à l'art en général, une salubre et normale impulsion, en même temps qu'elle crée un organisme dont le rôle peut devenir considérable, à la condition d'être secondé par l'effort parallèle des artistes et du public. Enfin elle apporte à la thèse que je viens de développer une confirmation d'ordre pratique qui me permettra de conclure avec plus d'assurance.

L'œuvre d'art est individuelle, mais l'art n'est viable que s'il puise sa sève à la vie même, et s'il reste en contact étroit avec les hommes. Tout art qui néglige cette condition fondamentale est éphémère (1).

L'association des *Fêtes du Peuple* a précisément pour objet de rétablir entre l'art et le peuple ce contact qui est nécessaire à l'un autant qu'à l'autre.

Par art, je n'entends pas l'article à bon marché que l'on

(1) « L'art n'a point été donné à l'individu, mais aux sociétés ; et quoiqu'il peuple la solitude de celui qui lui enchaîne son amour, il ne peut pourtant pas naître du trop faible souffle de l'homme isolé. Celui-ci possède virtuellement en lui les facultés de l'artiste ; mais elles s'évaporent sans le confluent d'autres sources vives. L'enthousiasme des sociétés est nécessaire à l'art pour recevoir et porter la semence qu'y jettent l'inspiration et le génie. » (F. Liszt.) Cf. aussi R. Wagner, *une Communication à mes amis*, Lettre sur la Musique, *passim*.

a l'habitude d'offrir au peuple sous la désignation courante d'art populaire ou d'art social. L'art dont il s'agit, c'est l'art sans épithètes, celui de Beethoven comme celui de Hugo, celui de Racine comme celui de Baudelaire ou de Debussy. Nulle concession.

Par peuple, je n'entends pas une classe sociale, mais la multitude même des hommes, l'être collectif dans lequel chaque individu oublie son rang, son état et sa besogne quotidienne, pour communier avec ses semblables dans le même culte du beau.

Présenter au peuple les belles œuvres, les lui faire non seulement entendre, mais exécuter ; le mettre ainsi en mesure de contribuer à la vie artistique du pays ; lui redonner le goût de la beauté dont il a besoin pour atteindre au véritable affranchissement : voilà l'objet que Doyen s'est proposé. Voici les moyens dont il dispose.

Le premier élément des *Fêtes du Peuple* est une Chorale qui comprend, à l'heure actuelle, deux cents membres recrutés parmi des gens de bonne volonté. On sait combien la France est en retard de ce côté sur la plupart des pays, notamment sur l'Allemagne et la Suisse : c'est donc prendre les intérêts de notre musique que d'employer à l'étude du chant choral, qui brilla chez nous avec tant d'éclat au temps des Janequin, des Lejeune et des Josquin Després, une compagnie de chanteurs, que l'application, la discipline et la camaraderie font homogène et cohérente. On se rendra compte du travail accompli en quelques mois, lorsque j'aurai dit que ces choristes, qui pour la plupart ne possédaient au début aucune notion musicale, sont aujourd'hui capables d'exécuter, avec une sûreté qui a surpris plus d'un connaisseur, la scène finale des *Maîtres Chanteurs* et les chœurs de la *IX^e Symphonie*.

A la chorale s'est adjoint un orchestre de professionnels. J'ajoute que cette action peut s'étendre à tous les arts sans exception, qu'elle implique la collaboration de tous ceux qui savent créer du beau avec une plume ou un outil, qu'elle

visé enfin à l'union de toutes les forces vives de l'époque en une œuvre commune d'ennoblissement.

Dans l'espace de seize mois, l'association des *Fêtes du Peuple* a donné une trentaine de fêtes. Celle du 31 mai 1919, pour la commémoration du centenaire de Walt Whitman ; celles du 31 juillet, du 13 décembre 1919 et du 24 avril 1920, au Trocadéro, marquèrent d'une empreinte ineffaçable l'âme d'un auditoire religieux. Fêtes actives, où les assistants s'associent par leur ferveur et leur recueillement aux œuvres qu'ils écoutent ; fêtes complètes, où la poésie a sa place à côté de la musique, où Hugo, Tolstoï et Whitman siègent avec Franck, Schumann et Beethoven (1).

D'octobre à avril ont eu lieu à la Bourse du Travail des matinées de musique de chambre et de poésie, précédées d'une causerie explicative. J'y ai pris plusieurs fois la parole. Vildrac et Duhamel, qui y ont également parlé, pourraient affirmer, comme moi, qu'il est difficile de rencontrer un public plus attentif, plus désireux de connaître, d'apprendre et d'aimer. La constatation n'est pas sans valeur, et si je mentionne les noms de quelques-uns des artistes qui ont prêté leurs concours à ces fêtes : MM^{mes} Louise Albane, Schultz-Gaugain, Geneviève Lorrain, Genev. Dehelly, Mellot Joubert, Doyen, Mayrand, Blanche Albane, Ventura, Méthivier, le quatuor Poulet, MM. G. Mary, G. Valmier, Winkopp, Bacqué, Chambreuil, Gerbault, Hervé, etc..., ce

(1) L'ensemble des programmes exécutés d'avril 1919 à ce jour comprend pour la musique les noms de : J.-S. Bach, Balakirew, Beethoven (5^e, 6^e, 7^e, 8^e, 9^e Symphonies, *Ouv. de Coriolan*), Berlioz, Bizet, Borodine (*Symph. en si min.*), Brahms, A. Bruneau, Chabrier, G. Charpentier, F. Chopin, Daquin, A. Doyen (*Chant triomphal*), Duparc, C. Franck, Gluck, Gossec, Gretchaninow, Grieg, Hændel, Haydn, Humperdinck, Janequin, M. Le Boucher, Méhul, Moussorgsky, Mozart (10^e Sonate p. pian. et viol.), Rameau, Rimsky-Korsakoff, D. Scaplati, Schubert (*La Belle Meunière*, *Quintette de la Truite*), Schumann (*Les Amours du Poète*, *Quintette*, 1^{er} Trio), Wagner (*Ouv. des Maîtres Chanteurs*, du *Vaisseau-Fantôme*, *Marche funèbre du Crépuscule des Dieux...*), Weber (*Ouv. du Freyschütz*, *d'Euryanthe*), Widor, plus le *Chants des haleurs de la Volga* et des *Nœls*, du moyen âge. — La partie littéraire réunit les noms de S. Andreïeff, Baudelaire, Dostoïevsky, A. France, Gorki, Hugo, La Fontaine, Lamartine, Lamennais, Leconte de Lisle, R. Rolland, Tolstoï, J. Vallès, Verhaeren, Vigny, Whitman, Zola, — G. Chennevière, G. Duhamel, J. Romains, A. Spire, Ch. Vildrac.

n'est pas pour le vain plaisir de me livrer à un recensement, d'ailleurs très incomplet, mais afin de convaincre le lecteur par des faits après lui avoir exposé des idées. Je me suis étendu plus particulièrement sur l'œuvre de Doyen, parce qu'elle est la première et la seule entreprise sérieuse qu'on ait tentée jusqu'ici pour arracher la musique à de stériles préoccupations et au funeste gouvernement des coteries, en la replantant dans le terrain d'où elle tirera vigueur et richesse.

§

Je rappellerai, pour conclure, que je n'ai pas eu l'ambition, dans cette brève étude, de résoudre toutes les questions que soulève un aussi ample sujet et d'ajouter à l'histoire de l'art musical un chapitre qui lui manque ; je ne me flatte même pas d'y avoir résumé ce qu'on pourrait dire de notre école contemporaine : mais, remontant aux origines de la musique, et m'autorisant du rôle qu'elle a joué à certaines époques, particulièrement significatives, de la civilisation, j'ai voulu simplement montrer les dangers qu'elle court depuis qu'on l'en a fait déchoir, et la force qu'elle peut récupérer dès qu'on le lui fera reprendre. Sans trop préjuger de l'avenir, à l'élaboration duquel participent des éléments que nous ne connaissons pas encore, on peut avancer dès maintenant qu'il est nécessaire de rétablir entre l'art et le peuple, tels que je les ai plus haut définis, ces mutuels échanges, cette circulation indispensable à la santé de l'organisme total. On n'arrive à créer un style que par l'acceptation de cette discipline commune, qui, loin d'appauvrir l'art, lui permet au contraire de coordonner des efforts que leur dispersion annule. Les Grecs ont eu leur temple et leur théâtre ; le moyen âge, sa cathédrale. Le jour où ces efforts convergeront au lieu de diverger, les aspirations modernes trouveront du même coup leur expression supérieure dans une forme d'art nouvelle, qui ne le cédera en rien à ce que nous admirons du passé.

GEORGES CHENNEVIÈRE