

L'Esprit de la Musique Française



ICI qu'il faut recommencer. Telle est la pensée qui domine en ce moment tous nos actes. — A vrai dire, il y a des années que nous le pressentions. Bien des signes avant-coureurs annonçaient que tout allait être remis en question, et parmi eux, le plus symptomatique, le plus alarmant : depuis dix ans, dans nos pays d'Occident, nous avons assisté à une décroissance lente et toujours plus inquiétante de la vie intellectuelle, de la vie de l'esprit : le public s'intéressait de moins en

moins à l'œuvre des créateurs, poètes, musiciens, dramaturges. L'effort de compréhension diminuait. A l'œuvre forte, exigeant de la part de l'auditeur, du lecteur ou du spectateur une certaine capacité de méditation et de réflexion, l'on préférait les ouvrages faciles ne réclamant aucune concentration des facultés réceptives. Les salles de spectacle se vidaient peu à peu, ce qui entraînait les gens de théâtre sur la piste dangereuse de la négligence. Au concert, il ne fallait plus présenter d'œuvres modernes, fussent-elles les plus indiscutables, les plus belles : il fallut, pour qu'elles puissent vivre, transformer les sociétés de concert en musées, où l'on ne faisait entendre que la douzaine de chefs-d'œuvre classiques devenus assez populaires pour attirer encore un public non initié, peu cultivé, indifférent. La musique vivante, tant à Londres, à Paris qu'à Bruxelles, dut se réfugier dans les centres radiophoniques, qui en devinrent en quelque sorte les derniers bastions.

Lentement aussi disparut le sens de la conversation. L'échange d'idées bien mûries, entre gens de haute culture, fut banni de nos mœurs par une espèce de fébrilité, de perpétuelle galopade vers des buts de plus en plus futiles et mal définis.

En présence de cette carence de la société, de ce laisser-aller, de cette abdication, les meilleurs, les plus forts, ne songèrent plus qu'à préserver tout ce qu'ils avaient pu acquérir de connaissance, pour tout au moins pouvoir en jouir, seuls, dans le calme et la retraite.

Ce fut l'exode à la campagne, l'isolement dans une « aurea mediocritas ». Et l'on n'eut plus qu'à attendre, dans l'angoisse, que le monde se

trouvât au bord du gouffre, impuissant à remonter le courant qui l'entraînait vers l'anéantissement.

Car, pour nous, ce qui compte dans la vie, et nous la rend précieuse, c'est précisément une civilisation à caractère très déterminé, cette civilisation française dans laquelle nous avons vu le jour, dans laquelle nous avons été élevés, et dont les bases nous semblaient devoir être sinon éternelles, tout au moins solides et invariables pendant de nombreux siècles encore.

Notre génération comprit, il y a vingt-cinq ans, que loin d'être assurée pour toujours, cette civilisation sans laquelle nous estimons que la vie ne vaut pas d'être vécue, devait être défendue. Et je ne parle pas de cette défense par les armes : qu'il me suffise de rappeler les efforts énormes que nous dûmes déployer, tous, afin de maintenir l'autorité et la vie de cette civilisation, de cette façon de sentir, de penser et d'agir : lutte qui commença vers 1910 et qui ne se termina que vers 1922. Nous pûmes croire, pendant un court répit, que la partie était gagnée, la certitude retrouvée. Les événements se chargèrent bientôt de nous enlever cette illusion, et voici qu'aujourd'hui il nous faut recommencer la défense de la pensée française, au lieu de pouvoir enfin, ainsi qu'il eût été normal à notre âge, jouir de ses bienfaits, sans hâte et sans peine.

Instinctivement, nous sommes remontés aux sources les plus pures et les plus riches, pour combattre l'impression de vide et de malaise qui suivit les premiers jours de la nouvelle catastrophe. Ne fallait-il pas retrouver quelque chose de solide, de vrai ? Ne fallait-il pas nous convaincre nous-mêmes de ce que, après avoir été travaillée pendant des années par l'influence persistante et tenace des forces mauvaises, grossières et brutales, notre civilisation pouvait reprendre, à la faveur de l'énergique réaction qui venait de se manifester, toute sa pureté et sa force ? Que cette civilisation n'était pas un rêve, mais une réalité capable, aujourd'hui comme hier de régir notre vie intérieure aussi bien que nos actes ?

Pour ma part, je me mis à relire Montaigne. Et, tout de suite, je tombai en arrêt sur un de ces jugements comme il m'en fallait pour me faire reprendre l'élan.

« Dès ma première enfance, dit Montaigne, la poésie a eu cela de me transpercer et transporter. Mais ce sentiment bien vif qui est naturellement en moy, a été diversement manié par diversité de formes, non tant plus hautes et plus basses (car s'estoient tousjours des plus hautes en chaque espèce) comme différentes en couleurs ; premièrement une fluidité gaye et ingénieuse ; depuis

L'ESPRIT DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

une subtilité aiguë et relevée; enfin une force meure et constante » (Montaigne 1.38).

On aime les choses pour le reflet qu'elles vous donnent de l'un ou de l'autre aspect de votre âme. Les qualités pour lesquelles Montaigne, et avec lui les Français dont il est en quelque sorte le porte-paroles, aime la poésie, sont les qualités mêmes de l'esprit français. Ce qu'il demandait à la poésie, il l'eût demandé pareillement à la musique.

Et, vraiment, il n'existe pas de portrait plus exact de la musique française de tous les temps, que celui-ci : une fluidité gaie et ingénieuse ; une subtilité aiguë et relevée ; une force mûre et constante.

La fluidité d'abord : Elle est due à l'existence d'un don mélodique sans équivalent chez d'autres peuples. Depuis le début de son existence, c'est-à-dire vers l'an 800, jusqu'à présent, la musique française a invariablement été basée sur l'invention et l'emploi de mélodies parfaites, mélodies qui contiennent en elles-mêmes un sens musical complet : rythmique, harmonique, architectural. Ces mélodies se déroulent dans un climat tempéré ; elles ne connaissent ni heurts violents, ni sauts brusques ; elles procèdent par intervalles petits ou de moyenne tension, évitant les grands écarts et par conséquent les tiraillements pénibles ou frénétiques. Une mélodie de Guillaume Dufay, au xv^e siècle, ou une de Fauré au xx^e sont également souples, équilibrées, simples, dépourvues d'ornements, et s'expriment avec même netteté et concision. D'où cette course toujours égale et vive comme d'une eau claire et pure. Le thème, le motif de trois ou quatre notes, sont simplement des matériaux qui se prêtent à la construction d'édifices musicaux plus ou moins développés. Mais ils sont dépourvus d'une vie propre. Ainsi une brique ne peut être considérée que comme élément initial d'une maison. Le thème générateur des fugues de Bach, le motif conducteur des drames Wagnériens, conviennent mal au tempérament français. Car celui-ci part de l'individu, du caractère. Il lui faut, dès le début, une mélodie caractérisée, individuelle. Rien de cérébral, de spéculatif dans un art reposant sur de telles fondations : avec au départ l'affirmation de l'individu par la mélodie, avec le parti de ne pas se laisser aller à des développements formels gratuits, mais de maintenir le cours de la musique uniquement au moyen d'éléments ayant une signification humaine, nous sommes plongés tout de suite dans une rivière vivante, rapide, claire et fluide. Et la gaité ? Ne confondons pas la gaité avec l'enjouement superficiel, fugitif, momentané et insouciant. Il s'agit d'une gaité profonde et permanente. Observez-la dans la *Messe* de Guillaume de Machaut, dans les fan-

taies vocales de Claude Le Jeune, dans les tragédies de Lully, dans *Faust*, dans *Carmen*, et je dirais même jusque dans le *Requiem* de Fauré. Il s'agit d'un optimisme foncier, d'une confiance dans l'avenir et dans les forces de la vie, confiance jamais démentie au cours de l'histoire, acte de foi qui fait que même dans l'expression tragique, jamais la pensée ne se laisse aller à la faiblesse, au découragement, et que l'esprit jamais ne cède sous le poids du désespoir.

C'est ici qu'il faut chercher le sens de la grandeur dans la conception de la tragédie ; de la grandeur et non de la tristesse. Faut-il rappeler *Les Troyens à Carthage*, de Berlioz, et *L'Orestie* telle que l'a traitée Milhaud, ou plus près de nous, cette admirable *Médée* qui est son œuvre la plus récente, et que l'Opéra flamand d'Anvers vient de créer en pleine guerre ?

Le sentiment de gaieté ainsi compris, dans le sens d'une joie intérieure, provient de la contemplation d'une terre riche et belle, de l'heureuse collaboration de l'homme avec une nature généreuse. Il se manifeste librement dans nombre d'œuvres musicales. Citons à titre d'exemples *La Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin, *Joyeuse Marche*, de Chabrier, les *Chansons gaillardes* de Francis Poulenc.

Est-ce à dire que le musicien français se trouve en état d'infériorité lorsqu'il s'agit d'exprimer la douleur ? Nullement. Mais il l'exprime d'une façon très particulière. Loin de céder à l'abattement, il s'appuie sur le fonds d'optimisme qui est en lui, sur cette immense joie de vivre qui est permanente, pour réagir à l'instant même où il se sent touché ; et sa douleur, au lieu d'être passive, résignée, se transforme immédiatement en énergie, en réaction. Les marches funèbres françaises ressemblent au masque que donna Rude à la *Marseillaise*.

Ce n'est pas toujours la douleur qui s'oppose à la gaieté, pour finir par s'y amalgamer.

Le plus souvent, nous voyons la tendresse freiner son impulsion et la transformer en humour. Ainsi naissent les œuvres de Maurice Ravel, telles que *L'Enfant et les Sortilèges*, lorsque la gaieté prédomine. Si, au contraire l'élément dominant est la tendresse, ce complexe nous donnera *La Charleuse de Parme* d'Henri Sauguet.

Ou bien encore, le musicien contemple, dans une atmosphère de sérénité parfaite, le don du bonheur qui l'illumine : il s'appelle alors Gabriel Fauré. Une fluidité ingénieuse aussi. Ingénieuse par suite d'un rejaillissement, d'un rebondissement perpétuel, d'une curiosité toujours en éveil. C'est encore à l'individualisme qu'il faut attribuer cette ingéniosité. Le caract-

tère une fois déterminé grâce à la puissance expressive d'une mélodie inventée, il est inutile et superflu d'en donner une ou plusieurs répliques.

On chercherait en vain dans d'autres pays une aussi fabuleuse diversité que dans les innombrables pièces des vingt-sept ordres pour le clavecin de Couperin, de différences aussi marquées que celles qui distinguent les nombreux drames de Milhaud ; et, chez les deux compositeurs modernes les plus semblables : Poulenc et Sauguet, il n'y a rien de commun entre le contenu des œuvres de l'un et l'expression de l'autre. C'est que jamais, un musicien français de valeur ne compose sur des données formulaires. Le travail de méditation est fort long, et le compositeur n'entreprend d'écrire l'œuvre à laquelle il songe peut-être depuis des années, que le jour où il a trouvé, inventé les mélodies caractéristiques et uniques convenant à ce qu'il n'exprimera qu'une seule fois.

La seconde phrase de Montaigne nous apprend qu'il aime la subtilité aiguë et relevée. Nous touchons ici à l'essence même de l'art français. La subtilité implique un certain mode de relation entre l'homme et le monde extérieur.

Tous les objets qui nous environnent participent à notre vie. Tous sont témoins et acteurs du drame humain. Souvenez-vous comment Marcel Proust, butant contre un gros caillou, voit ressusciter toute une vie, oubliée depuis longtemps, dont le drame avait été lié à un incident semblable : à un choc pareil contre le même caillou. Le voyageur, éloigné de son pays, et qui reçoit une malle contenant ses propres vêtements qu'il n'a plus connus depuis des années, dès qu'il ouvre la malle, l'odeur de la maison l'enveloppe, et en l'espace d'un éclair, il revoit chaque pierre, chaque herbe, le moindre trait de la figure de ses parents, un mot qu'ils ont dit à un moment donné. Ainsi tout collabore, ainsi nous dépendons du moindre grain de sable. Mais ce grain n'aura pas demain le même sens qu'il avait hier. D'autres gens le verront, une autre lumière l'éclairera, la température sera différente. L'ensemble particulier et fugitif qui fut hier ne se retrouvera plus. Dans son *Art Poétique*, Claudel définit la Connaissance : nous naissons à chaque instant, en même temps que les autres objets. Nous formons à ce moment, avec eux, un complexe dont tous les membres sont interdépendants, dont aucun ne vaut plus que l'autre... Que nous sommes loin de la conception suivant laquelle l'homme s'érige en centre du Monde, et tend à devenir Surhomme.

Dans la musique française, l'homme est considéré en fonction de son association aux autres êtres, subissant leur rayonnement infini et multiple,

projetant sur eux, lui aussi, son propre rayonnement. Place modeste, sans doute, celle qu'il occupe dans l'univers, mais souverainement belle, puisqu'elle est irradiée par le flux de la sympathie universelle. Dans *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, le mystère de la forêt et celui de l'âme humaine se confondent. *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, c'est la poésie des objets familiers, ce sont les liens subtils entre l'enfant et les particularités de sa chambre. Et dans *Christophe Colomb*, de Claudel et Milhaud, l'âme du navigateur est le reflet de toutes les mers du globe. Et qu'y a-t-il de plus subtil que cette merveilleuse musique du moyen âge, celle de l'Ecole de Paris où Léonin et Pérotin le Grand atteignaient dès 1180 à la finesse et à la puissance évocatrice de Debussy.

Le Français n'a jamais abandonné la terre. Il n'est pas un être artificiel. Il est et reste paysan. Jamais ses relations avec la nature n'ont été interrompues. Il ne lui faut pas beaucoup de mots ni de gestes pour les évoquer ; une allusion suffit, une légère touche de couleur, un accord, une courbe à peine indiquée, pour éveiller un mode de sensations.

Subtilité aiguë que celle du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, ou celle du *Bestiaire*, de Poulenc, du *Festin de l'Araignée*, de Roussel, de la *Bonne Chanson* de Fauré, de la *Course de Printemps* de Koechlin.

« Car nous voulons la Nuance encor, dit Verlaine, .

« Pas la Couleur, rien que la Nuance !

Et plus loin :

« Que ton vers soit la bonne aventure

« Eparse au vent crispé du matin

« Qui va pleurant la menthe et le thym.....

« Et tout le reste est littérature. »

Enfin, Montaigne cite encore cette *force mûre et constante*.

La musique française à laquelle on reproche si souvent la légèreté, est forte. Le secret de sa force réside dans l'application du précepte de Saint-Thomas d'Aquin : que l'art résulte de la parfaite correspondance entre la forme et la matière. A chaque matière convient une forme déterminée par cette matière même. La forme passe-partout peut être considérée comme une commodité pour la fabrication, elle n'est pas concevable pour la création. Le musicien français n'a jamais songé à composer en série, sauf peut-être à l'époque la plus faible : la fin du XVIII^e siècle. Il ne désire composer que s'il a quelque chose de particulier à nous dire, un message à nous transmettre.

Aussi les formes fixes ne sont-elles pas très en honneur. Le musicien français n'est pas l'auteur de Symphonies, comme Haydn ou Mozart. Il en compose une, ou deux, et puis passe à un autre exercice.

A l'école, on nous dit qu'en dehors des formes fixes, strictes, à contours et proportions délimités sans tenir compte du contenu, de la matière, il y a les formes libres. Et tout de suite, nous sommes enclins à penser à une certaine anarchie. Erreur. La forme française n'est pas libre. Mais elle change d'une œuvre à l'autre. Impossible pour elle de devenir une forme scholastique. La musique française ne connaîtra jamais de Beckmesser.

De l'adaptation parfaite de la forme au contenu, jaillit la puissance de persuasion. Les pièces de Couperin, de Satie, de Poulenc, sous leur apparence gracile, et en dépit de leur laconisme exemplaire, sont les modèles d'un art efficace au plus haut degré. C'est là ce que nous appelons force, et non l'accumulation d'un appareil sonore considérable.

Une telle conception de la force nous vient des plus vieilles civilisations méditerranéennes, en particulier des Grecs qui la portèrent à un si haut degré de perfection. Les Français en ont hérité en ligne directe, sans discontinuité, jusqu'à nos jours. C'est pourquoi cette force présente un tel caractère de certitude, de naturel et de maturité. Elle présente aussi le caractère de constance. Car le précepte de Saint Thomas d'Aquin est d'une vérité à nos yeux si évidente et si simple, qu'il ne peut venir à l'esprit d'un artiste français nul désir de s'en éloigner.

La musique française, comme les autres arts français, est conçue à l'échelle humaine ; elle exprime et idéalise ce qu'il y a de plus noble dans l'homme : sa simplicité, la clarté de son jugement, la vivacité de sa sympathie pour les autres êtres. L'art français est hors du temps. Il ne tient pas compte de l'accidentel, mais uniquement des constantes de la condition humaine. C'est pourquoi, à travers sa diversité, il échappe à la mode. Ni musique de machines, ni musique expérimentale. Toujours la rose, le rossignol, la mer, le printemps, l'amour.

Charles d'Orléans est contemporain de Verlaine, Pérotin de Debussy, Couperin de Satie, Rameau de Sauguet, Machaut ou Berlioz de Milhaud. Et les dernières œuvres de Fauré rejoignent la blancheur du Parthénon.

Il n'y a pas de musique moderne en France. Il y a Musique française, tout court.

PAUL COLLAER.