

Le nouveau lyrisme (*)



Le titre qui figure en tête de ces pages ne doit pas abuser sur leur sens. Ce n'est pas un manifeste en faveur d'une musique nouvelle que je présente au lecteur. Il n'y a pas de musique nouvelle. Il n'y a que des musiciens nouveaux.

C'est parce qu'il est nécessaire de désigner le plus clairement possible un ordre de choses assez confus, que je me crois autorisé à me servir des mots « nouveau lyrisme », dont le sens exact ne spécifie pas que la musique ait changé de nature, mais que la sensibilité des musiciens d'aujourd'hui lui veut des applications différentes de celles où l'inclinaient les musiciens d'autrefois.

L'incohérence de sentiments et de pensée où la société moderne est parvenue, la divergence des buts, la rupture des traditions, se répercutent sur toute la production contemporaine. Pour tenter de suivre ses directions diverses, pour déterminer leur point de départ et le lieu de leur aboutissement, il est nécessaire de ne pas perdre de vue le principe de toute évolution, la lente transformation de l'homogène en hétérogène, et d'examiner, en ce qui concerne l'art musical, de quelle souche sortent ses ramifications extrêmes.

Nous sommes conduits, de la sorte, à vérifier tout d'abord la solidité de notre point d'appui, en confrontant le présent au passé dont il dérive. Un coup d'œil sur les rapports de l'art et de la société, depuis l'origine de leurs relations, peut seul rendre compte de l'état actuel des faits. Ainsi nous ne comprendrons le nouveau lyrisme qu'à la lumière de l'ancien.

Ce qui frappe immédiatement dans l'histoire des commencements de l'art musical moderne, c'est la simplicité de sa première destination ; elle est toute religieuse, comme celle des autres arts, et ne fait appel aux suffrages d'aucun public. Dans le plain-chant, la musique est aussi complètement anonyme que dans la chanson populaire. Il faut des siècles pour qu'apparaisse, avec le contrepoint et l'opposition des mélodies entre elles, un art de formation savante, dont le but est, d'ailleurs, aussi proche et

(*) Article de Paul Dukas, publié dans *Minerva*, revue des lettres et des arts, 15 février 1903.

le rapport avec son objet presque identique. Ni Palestrina, ni ses contemporains, ni ses successeurs immédiats ne travaillent pour ce qu'on appelle la gloire. Leur œuvre porte encore les traces de l'anonymat des âges précédents. La musique religieuse n'aura, par la suite, de convenance à sa fonction qu'autant qu'elle répudiera toute relation avec l'art mondain, individuel et passionné qui, imaginé dans le même temps par les madrigalistes, va graduellement donner naissance à l'opéra et placer, pour la première fois, la musique sous la dépendance de l'auditeur.

Ainsi, dès son premier et complet épanouissement en formes artistiques, dans les grandes écoles italiennes et flamandes, l'art musical revêt une signification transcendante qui pénétrera peu à peu les productions du génie profane et ne se perdra plus. Les grands maîtres de toutes les époques réveilleront les échos de cet art sans public en une partie quelconque de leur œuvre, souvent la meilleure et la plus belle. Le sens rituel de la musique religieuse pourra s'affaiblir de plus en plus. Sa signification supérieure s'accroîtra d'éléments nouveaux et s'enrichira de tous les modes d'interprétation libre. La plus haute musique moderne naîtra d'elle, à peu près comme la philosophie naît de la théologie scolastique.

La destination de l'art profane qui se développe en face de celui-ci est tout autre. Il ne se place pas au delà de l'auditeur : il veut le convaincre et l'entraîner. Mais la musique dramatique est loin d'atteindre, tout d'abord, à la perfection de la musique religieuse qui a déjà accompli son évolution complète au moment où le théâtre chanté balbutie à peine. Les progrès du drame musical sont lents et insensibles. La forme même qu'il doit revêtir est, dès l'origine, le sujet des discussions les plus vives. C'est, au début, un divertissement de cénacle et une reconstitution de génies érudits. Plus tard, un spectacle de cour. La musique ne se dégage que difficilement des psalmodies rythmiques de l'air et des cadres tracés de la danse. Ses recherches laborieuses n'aboutissent qu'à des résultats incertains, malgré la force d'invention déployée par les premiers maîtres de l'opéra français et italien. Les sujets qu'elle traite développent des arguments mythologiques auxquels un minimum de lettrés est susceptible de s'intéresser. Le cérémonial pompeux auquel elle ajoute son attrait restreint la portée de son action simplement humaine. Récréation d'hellénistes au temps de la Renaissance, l'opéra, dans son ensemble, demeure une sorte de gala sentimental jusqu'à Rameau, malgré l'émotion véritable des épisodes de tragédie qui y sont justement admirés.

Ce spectacle fastueux, qui fait partie du luxe des grands, reste presque

exclusivement sous la dépendance de leur goût. Mais quand la société se transforme ; quand le public, au sens actuel du mot, apparaît, et la presse qui prétend juger en son nom ; quand le théâtre musical commence à fonctionner avec la régularité d'une entreprise commerciale, tout change. Jusqu'alors la musique dramatique, occupée à conquérir un à un ses moyens d'expression, se bornait à suivre les formes convenues du drame décoratif que les usages avaient fixées. Le programme qu'elle se proposait de remplir n'était que peu ou point discuté. On s'accordait seulement à reconnaître deux choses comme indispensables : éblouir les yeux et charmer les oreilles. Les procès de tendances subis par Lulli et Rameau portent uniquement sur leur style musical, auquel on reprochait sa monotonie ou sa dureté. Les dissertations des beaux esprits d'alors sont toutes grammaticales comme elles le seront, par la suite, à l'apparition de chaque puissante individualité. Dès l'origine, la critique et les théoriciens sont portés à attribuer à leurs habitudes la valeur de règles immuables. Toute musique neuve apparaîtra d'abord confuse et barbare jusqu'à la fin des temps.

L'influence de ce qu'on appelle aujourd'hui le public sur l'art de ces époques semble avoir été nulle. Le goût seul de l'élite et celui des « connaisseurs » décidait de la gloire et du succès des œuvres. La foule assistait de loin à ce spectacle dédié aux puissants, comme à quelque défilé triomphal. C'est aux maîtres, au roi, à ceux qui tenaient entre leurs mains faveur, fortune et renommée que l'art se préoccupait de plaire. De là, dans l'opéra français, une solennité, une majesté d'étiquette, une splendeur d'apparat dont les vestiges subsistent encore.

En même temps que s'élargit le cercle de ceux dont l'opinion fixe le sort des ouvrages de théâtre, une grande révolution s'accomplit. Gluck apparaît, et avec lui la prédominance du drame sur le spectacle et sur le plaisir purement musical s'établit d'une manière qu'on pourrait croire définitive. La musique symphonique, née de l'alliance du contrepoint et de la musique de danse s'émancipe peu à peu des formes anciennes de la *suite* et du *concert*, s'essaie avec Haydn à des élans plus audacieux et aboutit avec Mozart à de merveilleux résultats. Le prestige de la musique instrumentale va désormais gagner de proche en proche le domaine entier de l'art. Mozart, de qui le génie rénove tous les genres, va créer en regard du théâtre de Gluck, et par opposition à lui, un théâtre tout différent, dont la langue musicale portée à un degré de flexibilité et de richesse inconnu jusque là, lui fournira la base et le principe.

L'apparition de ce musicien prodigieux décide d'une orientation vers

des routes nouvelles. Les grands courants de l'art moderne sont dès à présent établis. Les directions divergentes du drame musical s'accusent progressivement, tandis que la position de l'artiste vis-à-vis du public se modifie de plus en plus, et que l'instinct de la foule substitue décidément ses arrêts à ceux du goût aristocratique. Cette évolution de deux siècles qui parcourt tous les degrés de formation et de croissance de la musique instrumentale et du théâtre chanté, se couronne d'une floraison de chefs-d'œuvre. En se poursuivant, elle dépassera les limites de la tradition classique, dès à présent tracées par l'œuvre de Gluck, de Haydn et de Mozart, et atteindra avec Beethoven au point où l'art traditionnel se perd dans la fantaisie et où sa fonction sociale redevient religieuse au sens le plus libre du mot. La fin de cette période, qui coïncide avec le premier tiers du XIX^e siècle, marque le terme de ce qu'on pourrait nommer la seconde époque de la musique. Celle-ci a, dès lors, épuisé les significations générales de son vocabulaire.

C'est maintenant par l'application du langage musical à des sentiments particuliers et plus complexes que les musiciens tenteront de s'ouvrir des voies nouvelles. Toute la musique moderne, à l'exception des œuvres de tendances néo-classiques, est basée sur le principe de l'association des idées.

Dorénavant, l'art et la société sont, l'un l'autre, en des rapports aussi variables que le comportent l'individualité des créateurs et le degré de réceptivité du public. Les plus puissants génies risquent d'être méconnus leur vie entière ; leur production ne s'adaptant plus à une destination générale et simple comme autrefois, chacun d'eux prétendra se créer une direction personnelle. De là une désorientation presque complète du goût du spectateur et de l'auditeur ; désorientation d'autant plus marquée que, les plus grands musiciens persévérant dans la voie qu'ils jugent bonne, la masse des talents subalternes prendra à droite et à gauche les éléments assimilables de toute espèce d'art pour marcher en zigzags vers le succès immédiat.

L'impulsion donnée à la pensée moderne par le romantisme, mêlée à l'influence lointaine de la philosophie, ajoute à la gravité de ce conflit. Déjà, avec Gluck, avec Mozart, avec Beethoven surtout, l'artiste manifeste une vivacité individuelle qui lui fait supporter impatiemment la tutelle des nobles ou des princes. Le Beethoven des dernières années, en lutte ouverte avec le goût environnant, nous apparaît comme une figure typique d'homme de la Révolution, de disciple intransigeant de Rousseau et de Schiller. L'attitude d'un Berlioz ou d'un Wagner sera plus caracté-

risée encore, dans le même sens. La conception du poète maudit, du Prométhée cloué au Caucase de la médiocrité sociale, à la mode de leur temps, et qu'ils s'approprient, n'est pas d'ailleurs, en ce qui les concerne, un pur caprice d'imagination. Réellement, le public, dans le second tiers du XIX^e siècle, est devenu incapable de comprendre de tels hommes, non pas en raison de leur romantisme, puisque le romantisme est alors la forme naturelle de toute pensée et de toute espèce d'art ; mais parce que l'art musical, à présent conscient de sa force, tend à des buts nouveaux que la foule, distraite par ses complaisants, ne peut apercevoir.

Ces buts mystérieux, dont Beethoven interroge les vagues lueurs, deviennent plus précis sous la fixité de son regard. L'Art religieux n'a pas survécu aux âges de foi profonde, ardente, absolue. L'Art-religion va surgir de sa tombe, faisant répondre, à trois siècles de distance, *l'Hymne à la Joie* à la *Messe du pape Marcel*.

C'est sur cette base que le plus grand des artistes modernes, Richard Wagner, édifie son œuvre gigantesque. Cet art-religion qu'il tente de faire accepter à l'humanité nouvelle est, à le bien considérer, très voisin de l'art des époques croyantes qui retrouve ici sa correspondance exacte, sous une forme tragique et passionnée. En pénétrant la tradition dramatique et musicale de Gluck et de Mozart de la lumière transcendante de l'œuvre de Beethoven, en la colorant du pittoresque romantique de Weber, en lui transférant une dignité poétique qui la rend apte à l'expression des conflits les plus mystérieux de l'âme et de la destinée humaine, que la symphonie résout en une harmonie supérieure, le drame wagnérien replace la création musicale sur le terrain du lyrisme métaphysique des âges de foi. Le public de son temps, avec lequel Wagner vécut en perpétuel antagonisme, était aussi peu préparé que possible à subir le despotisme idéal d'une telle conception dramatique. Le vieil art décoratif de l'opéra, corsé de quelques traits empruntés à l'héroïsme classique de Gluck et de Spontini, suffisait à ses besoins de beauté. Certes, la nouveauté musicale de l'œuvre wagnérienne était déjà, en soi, un grave obstacle à sa diffusion. Mais quand même le musicien, en Wagner, eût tout d'abord triomphé comme il triompha plus tard — on peut dire comme il triompha seul presque partout — la vraie nature de son art n'eût pas été mieux comprise, ou du moins ne se fût pas mieux assimilée aux mœurs du Théâtre-Boutique qu'à l'heure actuelle où il forme le fond de tout répertoire qui se respecte.

La pensée véritable de Wagner, celle dont l'image nous est le plus fidèlement retracée par les réalisations de Bayreuth, imprime à l'art un

caractère si sévère, en effet, que l'appui d'une véritable religion eut seul pu lui conférer auprès du public une légitimité indiscutable comme autrefois le culte catholique à l'art d'un Palestrina : tellement cette pensée se soutient difficilement par elle-même, vis-à-vis d'une société peu encline à envisager le théâtre comme une dépendance du sanctuaire, et à rechercher dans un opéra — tout étant mis au mieux — autre chose que le plus noble des divertissements.

Ce que le wagnérisme *intégral* eut encore contre lui tient à des causes plus profondes que la trop visible frivolité du public de son temps. L'époque des grandes utopies économiques et humanitaires où il s'élabora devait lui imprimer ce caractère de prétention universelle — démesurée — qui fait à la fois sa grandeur et sa faiblesse. Nul puissant créateur, à ce moment du siècle, qui n'ambitionne de rassembler en son œuvre les courants tumultueux du fleuve humain que l'Europe en révolution jette hors de ses rives. De Balzac à Hugo, de Hugo à Wagner tous veulent reconstruire de leurs propres mains les digues arrachées qui contiendront son cours jusqu'à l'océan de leur gloire. Et Wagner, comme eux tous, se trompe — superbement — sur l'efficacité pratique de l'effort individuel, sur la possibilité de joindre l'Art à la Vie, sur la valeur du symbole artistique pour la foule accablée de besoins et toujours incrédule, d'ailleurs, aux dieux qu'elle voit naître. Mais sa douloureuse erreur — il en eut conscience et en souffrit cruellement — eut du moins pour résultat l'édification d'une des œuvres artistiquement les plus grandes et les plus complètes de l'histoire du théâtre. Je dis artistiquement, eu égard à l'intégrité de la pensée wagnérienne, laquelle, au reste, subit des variations notables dans la suite de son développement. C'est ainsi que, vers ses dernières années, Wagner sembla décidément reconnaître que le principe de la fusion des arts, qu'il avait mis à la base de sa conception du drame, était contrarié, dans la réalité, par les tendances « égoïstes » de chacun d'eux et que la musique, notamment, s'émancipait, malgré tout, de la volonté consciente du poète-musicien, en raison de l'indépendance qu'elle tire de sa propre perfection. De même, il dut s'avouer aussi que la réalisation plastique de ses œuvres n'était pas en rapport assez étroit avec leur supériorité poétique et musicale, et que, de ce côté également, la synthèse des arts qu'il avait rêvée rencontrait de graves difficultés, par suite du développement séculaire de l'art total des anciens en arts particuliers.

Quant au rôle social que Wagner assignait à l'œuvre d'art de l'avenir — il n'a jamais prétendu en fixer l'aspect par sa création personnelle —

on doit convenir qu'à l'heure présente, il ne semble guère correspondre à l'ordre des idées et des faits. L'idéal ethnique et mystique qui demeure, en dernière analyse, au fond des transformations graduelles de sa pensée, s'accorde plutôt à un stade antérieur du développement intellectuel et moral de l'Europe qu'à ses aspirations d'aujourd'hui. En s'éloignant de nous, le point de vue qu'il représente perd davantage de la valeur constante et universelle que Wagner lui attribuait pour se réduire à l'importance d'une opinion, considérable, sans doute, mais tout individuelle. La question que Wagner se posait, avec le fameux « pourquoi » que lui suggérait l'audition des symphonies de Beethoven, ne pouvait peut-être comporter pour solution qu'un amoindrissement sensible du principe d'universalité de la musique. L'absorption de la symphonie par le drame, qui la précise, est assurément une réponse magnifique à cette interrogation. Elle fait taire les doutes immédiats. Mais elle donne naissance à un autre problème en remettant en cause la valeur de la musique « appliquée » comme langage « purement humain ». Le mot, chez Wagner, signifie, avant tout, « purement allemand ». Il suffit de lire sa brochure *Art et Politique* et cent passages de ses écrits pour ne pouvoir s'y méprendre. De la sorte la question est simplement reportée sur un autre terrain, le débat restant ouvert parmi les différentes nationalités musicales, pour décider si ce qui est le plus « purement allemand » est en même temps ce qu'il y a de plus « purement humain » et *vice versa*.

Au sens wagnérien, la réponse à cette nouvelle interrogation ne peut être douteuse. Elle est pleinement affirmative. Mais cette affirmation entraîne, dans un sens plus étendu, un nombre respectable de négations, en raison même de ce qu'elle contient de catégorique. Indépendamment du caractère confessionnel, si l'on peut dire, dont elle revêt ce que nous nommions plus haut l'Art-religion, elle ramène à des notions particulières la signification la plus vaste de cet art en l'assujettissant, plus ou moins étroitement, à l'expression dramatique. Le fait que le drame wagnérien dépouille dans une interprétation étrangère — par exemple à l'Opéra de Paris — une grande partie de ce qui fait sa puissance originelle et son caractère authentique peut faire mettre en doute son pouvoir d'universalité. Du moins, il en reporte l'efficacité tout entière sur la magnificence spécifique de sa partie musicale. Est-ce là, vraiment, le mode d'action que Wagner assignait à son œuvre? Assurément non. Il ressort de cela et d'autre chose qu'il est permis de discuter, encore aujourd'hui, sur l'attribution qu'on peut faire non seulement au drame wagnérien, mais

même au drame chanté, de cette portée « purement humaine », tandis que la question ne se pose pas à l'égard de la musique uniquement musicale. La *Symphonie avec chœurs* ou la *Messe en ré* de Beethoven, jouées dignement devant n'importe quel public sensible et compréhensif, agiront avec une plénitude expressive dont l'intelligence ne comporte aucune restriction.

En l'envisageant de la sorte, on doit peut-être considérer le drame wagnérien comme une infraction grandiose à la loi d'évolution qui spécialise toute l'activité humaine en variétés dont chacune tend à un suprême épanouissement. La musique « absolue », pour employer l'expression de Wagner, était parvenue avec Beethoven à un tel degré d'autonomie, qu'alliée au drame elle devait fatalement non pas s'y incorporer, mais en déplacer l'équilibre au profit du mode d'expression le plus puissant, le sien. A ce point de vue, il ne pouvait y avoir fusion de la poésie et de la musique, mais, bien plutôt, absorption de la première par la seconde et souvent, puisque, malgré sa liberté apparente, la logique musicale de la symphonie dramatique est liée au sens exact des scènes, paralysie de l'une par l'autre. Ce dernier cas se présente surtout chez les imitateurs du maître. De sorte qu'en dernière analyse, les ouvrages de Wagner semblent moins des drames commentés par une symphonie que des symphonies commentées par le drame (1). Revanche inattendue et superbe que la musique devait prendre, en un musicien égal aux plus grands, du rôle où sa volonté de penseur prétendait la réduire. Revanche cruelle, aussi, puisque par elle, en définitive, sa création acquiert une portée différente de celle qu'il croyait lui fixer.

Devant cet effort gigantesque pour commander à toutes les puissances de l'expression artistique, le public devait adopter les attitudes les plus diverses. Il fut longtemps hostile aux ouvrages où le wagnérisme se réalise le plus complètement, en raison de leur nouveauté musicale et des particularités de leur conception dramatique. Mais le travail opéré dans l'opinion par d'intelligentes divulgations pratiques et par des apologies enthousiastes transforma lentement cette hostilité en curiosité, d'abord — je ne parle ici que de la France — puis en une admiration voisine de l'engouement exclusif. A l'heure où nous sommes, on peut remarquer une certaine détente de cet exclusivisme. L'abus qu'on a fait de la musique de Wagner

(1) Le livre très personnel de M. Suarès sur Wagner développe supérieurement cette thèse. *Wagner*, par André Suarès. Éditions de la Revue d'Art dramatique.

au concert, les difficultés que l'interprétation et la traduction de ses œuvres ont rencontrées au théâtre, jointes aux exigences sans précédent auxquelles elles soumettent le spectateur par leur durée, leur tension et tout l'appareil terrible de leur beauté, devaient amener ce résultat. Wagner est aujourd'hui considéré comme une gloire presque uniquement musicale par l'élite mondaine où se sont recrutés ses plus récents admirateurs. Sa conception synthétique de l'art, le but supérieur qu'il lui assignait dans l'organisation sociale future, sont absorbés par la routine théâtrale courante. Et quand les descendants des clubmen qui firent tomber autrefois *Tannhäuser* s'assemblent en comités élégants pour sacrifier — ou se sacrifier — à leur dieu en des adorations particulières, on ne peut s'empêcher de penser qu'en ce qui les concerne, le « purement humain » du maître revêt l'apparence d'un « purement inhumain » religieusement supporté.

Pendant la diffusion, en pays latin, de l'œuvre de Wagner, faisant décidément naître des doutes sur sa convenance universelle, la difficulté de l'appropriier au génie, à la langue de tous les peuples, créa en même temps un désarroi de l'opinion qui estimait, avant d'être fixée par l'expérience, posséder en elle un type absolu, ou du moins définitivement valable, de théâtre musical. Des tentatives d'imitation plus ou moins franches, plus ou moins adroites, augmentèrent la confusion. Elle dure encore. Mais, en ces dernières années, on a vu se produire, de la part des musiciens, une réaction très nette contre les tendances particulières du wagnérisme, dont la plus récente école prétend ne conserver que les éléments vraiment assimilables.

Ces essais d'un équilibre différent du drame et de la musique coïncident, en France, avec un mouvement d'une sérieuse portée vers les formes purement musicales de la symphonie, de la musique de chambre et vers celles, plus discutées, du poème symphonique. Le goût du public pour les concerts, qui se sont multipliés depuis une dizaine d'années, à Paris et en province, a sans doute beaucoup contribué à ce résultat. En propageant les grandes œuvres classiques, en vulgarisant les poèmes symphoniques de Berlioz, de Liszt, de Franck, etc., ces concerts sont devenus un élément important de la vie intellectuelle de la nation. Ils ont servi, tout en répandant peut-être à l'excès l'influence musicale de Wagner, à maintenir les traditions de la musique non théâtrale et ont ainsi affiné la perception et élargi le sentiment de la majorité des auditeurs.

A présent que l'éblouissement causé au monde musical par l'apparition de Wagner commence à se dissiper, on voit mieux le rôle des maîtres



PAUL DUKAS DANS SON CABINET DE TRAVAIL (1935)

Cliché M. H.

contemporains dont il fit un instant disparaître l'éclat. Et, plus que jamais, on peut douter que l'orientation définitive de la symphonie vers le drame soit conforme à leur nature, et que son absorption par la voix humaine soit possible. Nous venons de voir, au contraire, que cette dernière risque d'être absorbée à tout instant par la symphonie. C'est que l'émotion musicale, sauf, peut-être, dans les simples chants accompagnés, s'affranchit du sentiment exprimé immédiatement par les paroles et revêt des aspects complexes dont la luxuriance menace parfois d'étouffer le texte auquel elle sert de commentaire. Cette faculté propre à la musique, de créer des formes en développant les données d'un texte poétique, a engendré la musique à programme. Celle-ci, à en considérer les meilleurs exemples, apparaît aussi légitime que la musique dramatique ; elle n'en diffère que par la liberté avec laquelle elle applique le même principe, qu'elle ramène simplement aux lois de l'unité musicale. Les résultats de cette sorte de symbolisme instrumental ont presque toujours été mal jugés, par la confusion qu'on en a faite avec ceux, tout différents, de la musique descriptive. Ce fut le rôle de maîtres comme Berlioz et comme Liszt de préparer la voie aux tentatives nouvelles qui peuvent être risquées en cette partie de l'art, au moyen d'œuvres dans lesquelles la musique symphonique prend une expression définie, mais agit librement sans s'astreindre au développement littéral d'un texte.

Les œuvres de ces deux maîtres d'une part, celle de Wagner de l'autre, ferment la période immédiatement postérieure à celle de Beethoven. Dans une autre direction, on peut leur adjoindre celles de Schumann, de Mendelssohn et de Brahms qui, à la vérité, ne représentent rien d'essentiel dans le domaine de la symphonie. Ces aperçus ne prétendent en rien épuiser la question des rapports de l'art musical et du public. Ils ne veulent qu'en tracer les grandes lignes.

PAUL DUKAS.

