

LA REVUE MUSICALE

DEUXIÈME ANNÉE

1^{er} Février 1921

NUMÉRO QUATRE

Le Déclin de l'Impressionnisme

Il n'y a pas encore vingt ans que *Pelléas* étourdissait de sa surprenante nouveauté un public hésitant à consacrer par ses applaudissements le succès d'une des plus importantes révolutions qui se soient produites dans l'histoire de l'art, et voici déjà que nos jeunes musiciens se détournent de la voie tracée par leur illustre aîné. Déjà Debussy appartient au passé, et l'impressionnisme en est à son déclin. C'est ce fait considérable que je voudrais rapidement décrire dans quelques-unes de ses principales circonstances et, jusqu'à un certain point, s'il se peut, expliquer.



L'évolution de la musique trouve ici, comme souvent, une de ses conditions déterminantes dans les évolutions antécédentes d'arts voisins.

Il y a longtemps qu'en peinture l'impressionnisme est délaissé sauf par ceux de ses premiers adeptes qui vivent encore.

Parmi les doctrines nouvelles, le « cubisme » notamment, qui fit si grand bruit, fut un mouvement de réaction violente contre l'imprécision du dessin dans l'art des Sisley, des Pissaro et des Claude Monet. Au flou, au vaporeux,

aux formes inconsistantes, on voulut substituer la rigueur inflexible des formes géométriques. Et l'on alla trop loin, certes. On alla jusqu'à des excès presque monstrueux dans cette nouvelle direction. Mais, après le coup de folie des premiers révolutionnaires, la sagesse vint et le sens de la réforme se dégagea.

C'était un retour à une traduction de la nature plus arrêtée, plus solide, plus construite, plus satisfaisante pour les exigences de l'esprit, de la raison, moins attachée à rendre la sensation dans ce qu'elle a d'indéterminé, de fuyant, d'instantané et d'irréductiblement personnel. On parlait dès lors à l'intelligence autant qu'aux yeux et, de nouveau, on cherchait à exprimer les aspects permanents et universels de la réalité. C'était, en somme, une revanche de l'esprit classique. Ingres l'emportait sur Delacroix.

Pour ne citer qu'un exemple, qui ne voit qu'un des maîtres de la peinture contemporaine, le paysagiste Marquet, cherche avant tout à réduire le paysage qu'il a sous les yeux à ses traits essentiels, simplifiant le dessin et le réduisant par là même à des contours voisins des tracés élémentaires de la géométrie? La couleur non plus ne s'émiette pas en une infinité de taches papillotantes. Elle s'unifie en quelques tons dominants dont l'harmonie résume en une large synthèse l'inépuisable complexité des nuances de la nature. Même simplification dans l'indication des plans par les valeurs dont les oppositions ne craindront pas d'être parfois très fortement accusées. Le noir, proscrit par les impressionnistes, reprend ici sa place. Plus d'ombres exclusivement violettes, ou bleues, ou vertes. L'ombre noire est admise pour le relief qu'elle souligne, pour la rigueur qu'elle apporte dans le rendu de la perspective.

Fini le règne de la subtile nuance, du nuageux, de l'enveloppé, de l'accord mystérieux des tons divisés à l'extrême. L'unité, la simplicité, la force sont les vertus actuellement préférées en peinture.

Un groupe important de nos littérateurs s'est engagé dans la même voie. Tandis qu'à la suite d'un Francis Jammes, un Paul Claudel semble continuer la tradition des poètes symbolistes, non sans emprunter d'ailleurs beaucoup aux romantiques, d'autres écrivains rejettent délibérément toutes les influences du XIX^e siècle. C'est bien loin en arrière qu'ils cherchent leurs modèles et ils ne visent à rien moins qu'à faire revivre en le modernisant l'art de nos grands maîtres du XVII^e siècle, des Corneille, des Pascal et des Racine. Eux aussi,

ce sont des classiques, épris par-dessus tout de forme simple et solide, de clarté, de vigueur, d'un langage parlant à l'esprit, à la raison, avant de s'adresser au cœur ou aux sens, d'un langage qui, pour nous émouvoir, se soit d'abord fait nettement comprendre. Et c'est là, notons-le bien, le contre-pied de la doctrine des symbolistes, ces impressionnistes de la littérature, qui voulaient que leurs vers fussent d'abord une musique, qu'ils enchantassent l'oreille avant même de satisfaire l'esprit et que le mot « lourd d'émotion » eût remué notre cœur avant même d'avoir éveillé l'idée.

Donc la littérature, pour nos nouveaux classiques, devra principalement éviter le vague et l'imprécis. Elle ne se plaira point aux ambiguïtés favorables au rêve. Elle ne prendra point la réalité comme un simple tissu d'apparences sous lesquelles on peut imaginer, pressentir, évoquer toutes sortes de mystères plus ou moins confus. Elle prétendra saisir directement dans les choses ce qu'elles sont et le dire exactement en termes non équivoques. Elle reconstruira le monde presque à la façon de Descartes ou de Spinoza, « more geometrico », selon la méthode géométrique.

Et c'est ainsi que Péguy a écrit des vers drus, taillés en plein roc, massifs comme des forteresses ou comme des cathédrales. Nous sommes loin de la fluidité de Verlaine. C'est ainsi que Suarès a composé de courts essais pleins d'idées où chaque phrase est limée jusqu'à rendre le maximum de pensée sous le minimum de mots à la façon d'une élégante formule algébrique. C'est ainsi que Julien Benda, analysant la passion humaine et ses ravages dans le cœur d'un homme admirablement armé cependant pour s'en défendre, emploie à la décrire les procédés mêmes de l'auteur de l'*Ethique* dans un style enflammé par le souvenir de Pascal.

La musique a suivi la peinture et la littérature, mais de loin, avec un retard d'une vingtaine d'années. Péguy aurait maintenant 45 ans. Darius Milhaud en a 28, Georges Auric n'en a que 21. Les musiciens qui veulent actuellement réformer la musique, tourner le dos à la fois au romantisme et à Debussy, revenir à une sorte de simplicité, plus raffinée, il est vrai, mais imitée tout de même de la simplicité classique, ces musiciens-là ont à peine fini leurs études, ils entrent dans la vie artistique, ils n'ont produit encore que leurs premiers essais. Ils ne sont pas d'aujourd'hui, mais de demain. Demain dira ce qu'ils valent. Mais il

est prodigieusement intéressant d'assister à leurs premiers efforts, de voir se former progressivement leurs talents naissants, d'épier à ses débuts hésitants les tentatives de l'Ecole nouvelle.



L'impressionnisme n'est pas mort tout d'un coup, si tant est qu'il ne reste plus rien en lui de vivant. C'est l'occasion de rappeler le vieil adage que la nature ne fait pas de sauts et de marquer les transitions insensibles au premier abord entre des conceptions artistiques qui semblent se succéder par brusque opposition. De Claude Debussy à Darius Milhaud ou à Georges Auric, il y a un certain nombre d'artistes à citer qui, partis de l'impressionnisme ou tout au moins très fortement influencés par la technique de l'école debussyste, ont peu à peu évolué vers un idéal assez différent de celui qui avait inspiré l'auteur de *Pelléas*. Ainsi la chaîne apparaît continue entre les extrêmes pour qui prend soin d'en relever très exactement tous les anneaux intermédiaires.

Il y a une vingtaine d'années, lorsqu'il se fit connaître par ses premiers essais, on put croire que MAURICE RAVEL serait un fidèle disciple de Debussy. On se plaisait à retrouver dans ses œuvres les procédés chers au maître : emploi des septièmes, des neuvièmes, des onzièmes, des treizièmes librement enchaînées, prédilection pour certaines échelles extra-classiques et notamment pour la gamme pas tons entiers. Même recherche des sonorités fines, des effets d'enveloppement vaporeux. On reprochait même à Maurice Ravel d'imiter d'un peu trop près les exemples fameux donnés par le grand artiste qu'il semblait avoir pris pour modèle. Ravel s'en défendait, ou plutôt ses amis prenaient, à cet égard, âprement sa défense. Ce ne fut pas tout de suite qu'on s'aperçut qu'ils avaient raison, ni surtout en quoi ils avaient raison. L'analogie indéniable des techniques masquait la différence fondamentale des tempéraments artistiques, leur opposition même à certains égards.

Il y a des œuvres de Debussy qui sont éminemment caractéristiques de sa sensibilité : *Le Jet d'eau*, *Nuages*, *Colloque sentimental*, *Le Vent sur la*

Plaine, *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*, pour ne point citer toujours *Pelléas*. Si l'on ne s'en tient pas à la considération de l'écriture de ces ouvrages, mais si l'on pense surtout au sentiment qui les inspira, on reconnaîtra bien vite que l'ordre d'émotions qui s'y exprime est absolument étranger à Maurice Ravel. L'auteur de *Shéhérazade*, des *Histoires naturelles*, de la *Rapsodie espagnole*, du *Quatuor*, du *Trio*, de *Daphnis et Chloé* n'est pas l'homme de la rêverie ni du mystère. Il ne tremble pas de curiosité et d'inquiétude devant l'immensité des dessous inconnus de la nature matérielle ou de l'âme humaine. Il a une vision nette et arrêtée des choses. Il ne cherche rien au delà de ce qu'il voit. S'il n'aime point la couleur violente, s'il préfère la nuance distinguée, c'est affaire de goût, de réserve, d'élégance, ce n'est point pour provoquer en nous, par l'indécision même des colorations musicales, l'impression que nous nous évadons du monde réel, que nous perdons pied, que nous sommes transportés par la magie du poète-compositeur dans un « ailleurs » plus ou moins indéterminé. Cet art net et précis n'offre au cœur et à l'imagination qu'un champ étroitement limité par la volonté de l'auteur.

Souvent, et de plus en plus à mesure qu'il affirme son originalité, Maurice Ravel nous rappelle la conception que pouvaient avoir de l'art musical un Couperin ou un Rameau. A cet égard, des ouvrages comme sa *Sonatine* pour piano ou son *Tombeau de Couperin* sont très significatifs. Avec Maurice Ravel la raison, l'ordre, toutes les qualités chères aux classiques reprennent une importance qu'elles semblaient avoir perdue dans l'art impressionniste.

De toute façon, Maurice Ravel s'éloigne du debussysme auquel il dut sans doute l'éveil de sa propre nature et les premières excitations de son talent naissant. Quoi qu'il en semble au premier abord, il a contribué pour sa part à discréditer l'impressionnisme et il a préparé l'avènement d'une école nouvelle.

Mais il n'appartient pas encore à cette école. Il lui manque la vigueur, le trait appuyé, l'audace de tout dire avec crudité, la brutalité, s'il le faut, qui caractériseront les nouveaux venus. Maurice Ravel a pour la distinction, l'élégance, les douceurs caressantes et aussi pour la préciosité un goût qui va passer de mode. C'est en quoi il est de son temps. Il importait de souligner du moins de quelle façon il annonçait déjà des temps nouveaux.

Il est un autre artiste, parti d'un tout autre point de l'horizon musical, qui, lui aussi, à sa manière, prépara les voies à la jeune Ecole dont nous étudions l'origine : c'est ALBERT ROUSSEL.

Albert Roussel n'a point eu, comme Maurice Ravel, pour première affection l'œuvre de Claude Debussy. Il s'est formé à la *Schola Cantorum* : il en reçut la rude discipline. Il fut l'élève de Vincent d'Indy. A son maître il ne ressemblait point à tous égards. Il n'en avait pas l'âme si profondément romantique. Mais il apprit de lui le culte de la forme, des vastes architectures sonores, des constructions solides et bien équilibrées. Seulement, ce qui est singulier, c'est que cet art de la sévère logique musicale, il l'appliquait à exprimer des images et des émotions qui sont celles d'un impressionniste. Albert Roussel est quelque chose comme un Debussy formé à l'école du contrepoint. Rien de plus curieux ni de plus savoureux que le contraste perpétuel entre une sensibilité très vive et très mobile, une imagination très fantaisiste et la rigidité des cadres dans lesquels l'une et l'autre s'expriment. Ainsi le veut Albert Roussel par le fait même de son éducation première, mais aussi sans doute par le fait de sa nature complexe qui associe les contraires, qui s'attache avec autant d'ardeur à la construction des belles lignes d'un vaste ensemble et à la recherche de la sensation rare, d'un accord étrange, d'un rapprochement de timbres inédit, d'un effet de couleur saisissant.

Dans sa *Suite pour piano*, son *Trio*, sa *Sonate pour piano et violon*, dans son *Poème de la Forêt*, ses *Evocations* pour orchestre et chœur, dans son *Festin de l'Araignée*, Albert Roussel se présente à la fois comme un constructeur d'édifices spacieux, aux nobles proportions, et comme un peintre ou un poète minutieusement appliqué à la notation des infiniment petits du sentiment ou du rêve. Admirable paysagiste, qu'il soit inspiré par le ciel de la France ou par celui de l'Inde, il transfigure toujours la réalité en nous la représentant. Il voit certes au delà de ce qu'il a sous les yeux. Les objets extérieurs ne semblent être pour lui que des occasions de songer. Les songes qu'il nous confie sont d'une intensité prodigieuse : ils s'imposent avec la force d'une sorte d'hallucination. Parfois, ils ont l'obsédante horreur du cauchemar. Songeur, mystérieux rêveur qui semble faire peu de différence entre le réel et l'imaginaire, qui se prend sans doute à ses propres illusions, qui n'a peut-être pas une foi

bien solide dans la réalité matérielle de l'univers, il ressemble par bien des points à l'auteur de *Nuages* et de *Pelléas*. Tandis que Maurice Ravel partait de Debussy pour s'en éloigner, Albert Roussel, malgré une éducation première toute contraire aux tendances de l'impressionnisme, manifestait, à bien des égards, l'esprit debussyste.

Mais il y a une vigueur, un accent incisif, une volonté de construction dans la musique d'Albert Roussel qui la distinguent tout de même assez profondément de celle de Claude Debussy. Et ainsi, à son tour, Albert Roussel annonce le déclin de l'impressionnisme. Par un côté de son talent, par son goût pour le contrepoint, pour le développement des thèmes, pour l'architecture musicale, il prépare, lui aussi, la réaction violente qui s'accomplit actuellement chez nos tout jeunes musiciens contre tout ce qui séduisait encore les compositeurs de la génération précédente dans l'art fluide, sans éclat, et parfois presque sans consistance, mais d'un charme si prenant, si troublant, qu'était l'art de Claude Debussy.

La même *Schola Cantorum* où s'instruisait Albert Roussel a produit un autre musicien, DÉODAT DE SÉVERAC, qui dégagea de l'enseignement qu'il reçut des conséquences bien inattendues. Il n'y a pas trace de l'esprit franckiste dans son œuvre. Déodat de Séverac n'est pas un mystique, pas même un romantique. Ce n'est pas davantage un constructeur de grands édifices musicaux amplement développés. Il n'use guère des ressources du contrepoint et de la polyphonie. Il n'a jamais écrit une sonate, ni une symphonie. Dans ses suites pour piano *Le Chant de la Terre*, *En Languedoc*, *En Cerdagne*, qui sont ses ouvrages les plus marquants et qui suffisent à le caractériser, que trouve-t-on? Un sentiment de la nature extrêmement personnel, du charme, de la tendresse et surtout une prédilection manifeste pour les effets de lumière et de couleur avec un parfum de terroir tout à fait pénétrant. Les procédés debussystes y prennent parfois place. Mais cette musique se distingue tout de même radicalement de celle de Debussy par la prédominance toujours extrêmement accusée d'une ligne mélodique très soutenue. Déodat de Séverac est le musicien de plein soleil et le beau chanteur du Midi auquel il faut à tout prix de grandes phrases à faire sonner à pleine voix. Ce ne sont plus du tout les effets de demi-teinte de l'impressionnisme, et voilà en même temps « l'hori-

zontalisme » qui reprend le dessus sur le « verticalisme », la mélodie sur l'harmonie. Nouvelle préparation à ce renversement de méthode qui sera l'œuvre de nos tout jeunes musiciens.



La force, le trait franc jusqu'à la brutalité, la pleine lumière, le jour cru, voilà quelques-uns des caractères par lesquels se distingueront les essais de la plupart de nos jeunes artistes, des hardis compagnons du groupe des « Six ». A cet égard, il est un de leurs aînés encore qui leur a montré la voie et qui, d'une autre façon que Maurice Ravel, Albert Roussel et Déodat de Séverac annonce leur venue : c'est FLORENT SCHMITT.

Comme tous les hommes de sa génération, Florent Schmitt n'échappe pas à l'influence debussyste. Mais de son contact avec l'impressionnisme il ne retient que certains procédés. Porté par son goût naturel, comme par son éducation, vers les vastes constructions solidement charpentées, il ne possède nullement l'âme d'un impressionniste. L'auteur du *Quintette*, du *Psaume 46* et de la *Tragédie de Salomé* se plaît particulièrement à traduire des émotions violentes. Son art est âpre, son éloquence a de grands éclats tragiques. Il se meut avec aisance dans le domaine de la terreur. Il frappe dur et ne manque pas ses coups. Un langage si mâle étonna, après *Pelléas*.

Mais l'accent surtout était nouveau, plus que le langage lui-même. Florent Schmitt use en effet de locutions musicales qu'il n'a point inventées de toutes pièces qui appartiennent au passé lointain ou immédiat. Or, il s'agissait de refaire le vocabulaire même de la musique. Il s'agissait de changer non seulement le ton du langage, mais le langage lui-même. C'est la tâche immense que de plus jeunes devaient entreprendre.



Ces hardis novateurs, qui se sont réunis en une amitié artistique sous le titre de « Groupe des Six », paraissent sûrs de leur fait. Il peut sembler qu'ils savent exactement où ils vont. Sans doute, comme la plupart des créateurs en art, trouveront-ils, surtout en cherchant. Leurs idées se préciseront au fur et à

mesure des réussites. Ils se définiront en regardant derrière eux, quand ils auront laissé une trace dans l'histoire. Pour le moment, ils n'y font que leurs premiers pas. Mais un poète, un fantaisiste, un esprit avisé, M. Jean Cocteau, s'est improvisé le théoricien de leur art. Il a vu. Il sait. Il devine où ils vont. En des formules provocantes, il jette au nez des passants sa réclame pour l'art nouveau.

Le Coq et l'Arlequin! Ainsi s'intitule une curieuse brochure de M. Jean Cocteau qui peut être considérée comme le manifeste de la jeune Ecole. Vive le Coq! s'écrie l'auteur, dans sa courte préface, c'est-à-dire Vive l'esprit français! A bas l'Arlequin! c'est-à-dire A bas l'éclectisme! M. Jean Cocteau n'est point un éclectique. Il aura donc des opinions extrêmement tranchées sur la valeur des œuvres, des artistes et des formes d'art. Il aura des admirations et des aversions également sans réserve. Il ne craindra pas de nier les plus grands génies si leur influence lui paraît dangereuse pour l'avenir de la musique française. « Il est dur de nier, nous dit-il, surtout des œuvres nobles. Mais toute affirmation profonde nécessite une négation profonde. » Négation d'ordre pratique avant tout. Il faut nous garder d'admirer ceux que nous ne voulons point imiter. Il faut choisir nos modèles non pour leur valeur intrinsèque, mais pour le profit que nous pouvons tirer de leur exemple.

Ne nous étonnons point dès lors d'affirmations du genre de celle-ci : « Beethoven est fastidieux, Bach pas. » Cela veut dire tout simplement que la nouvelle école imitera Bach et non point Beethoven.

M. Jean Cocteau maudit Beethoven parce que Beethoven conduit à Wagner, parce que Beethoven c'est déjà le romantisme allemand, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus anti-français dans l'âme germanique. Bach est pourtant allemand, lui aussi! dira-t-on. Oui, mais Bach est d'une autre Allemagne, de celle d'avant le romantisme, et surtout il est un des représentants les plus caractéristique de l'école du contrepoint. Or, le retour au contrepoint, par opposition au verticalisme debussyste, est un des cris de ralliement de la jeune école.

« Défendre Wagner, ajoute M. Jean Cocteau, parce que Saint-Saëns l'attaque est trop simple. Il faut dire : A bas Wagner! avec Saint-Saëns. C'est la véritable bravoure. » Wagner est la bête noire de M. Jean Cocteau parce qu'il représente au suprême degré le germanisme en art. Il nous faut avant tout une musique française.

Mais cette musique française, Debussy n'en a-t-il point déjà très heureusement déterminé l'esprit? Debussy, lui aussi, n'a-t-il pas détesté Wagner (après l'avoir adoré) et su échapper à son emprise? Oui, sans doute. Seulement, Debussy a dévié « parce que de l'embûche allemande il est tombé dans le piège russe... Debussy a joué en français, mais avec la pédale russe. »

Il y a bien de l'injustice à parler ainsi de Debussy. Qu'y a-t-il donc de russe dans les *Chansons de Bilitis*, dans *Pelléas*, dans *Nuages* ou dans *Fêtes*? Quelques procédés d'écriture, peut-être. Mais l'esprit qui anime ces œuvres n'est-il pas tout de « mesure, de sobriété, de clarté? » A la couleur voyante des Russes, à leur opposition de tons crus, Debussy n'a-t-il pas préféré la nuance finement distinguée et les rapports subtils de tons discrets reliés entre eux par toutes sortes de transitions ingénieuses? En réalité, Debussy doit bien peu aux Russes. Son génie a été éveillé par le contact des œuvres de Moussorgsky, voilà tout. Son style n'en reste pas moins absolument français et chez lui la qualité du sentiment n'a rien qui s'apparente, même de loin, à la sensibilité slave. Son langage même est fait, pour la plus grande partie, de locutions bien à lui et qu'il n'a pas empruntées. Quelle vaine querelle on cherche à nos grands artistes contemporains quand on leur reproche d'avoir trop regardé autour d'eux en Europe, d'avoir trop écouté le son des musiques étrangères. Notre art français s'est-il jamais autrement renouvelé? A ce compte, notre littérature classique, depuis le *Cid* jusqu'à *Phèdre*, en passant par les *Fourberies de Scapin*, ne serait pas française mais espagnole ou italienne, grecque ou latine.

M. Cocteau est bien injuste. Mais il fallait être injuste. Il fallait nier Debussy de toute manière pour lui opposer une nouvelle méthode, une nouvelle doctrine artistique. Debussy n'est point, au gré de M. Jean Cocteau, assez français. « Le léger brouillard nigeux taché de soleil impressionniste » n'avait-il point, à le bien considérer, quelque analogie avec « la grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth? » C'en est assez. Plus de brume, ni de brouillard, plus d'enveloppement, plus de vague, plus de flou. L'impressionnisme a vécu. Un autre art doit lui succéder plus net, plus arrêté, plus clair, au besoin plus brutal et, par sa franchise même, plus français.

M. Jean Cocteau doit pourtant avouer ici qu'une influence étrangère est encore intervenue pour détourner les jeunes musiciens français de l'imitation

de Debussy, et justement encore une influence russe, celle d'Igor Stravinski. Stravinski, l'auteur de *L'Oiseau de feu*, mais surtout de *Petrouchka* et du *Sacre du Printemps*, aime les rythmes forts, les couleurs éclatantes, les violences de toutes sortes. Il a bouleversé l'harmonie et d'une autre façon que Debussy, dans le sens de la crudité des effets et non dans celui des douceurs caressantes.

Mais M. Jean Cocteau s'empresse d'affirmer que Stravinski n'a fait que réveiller la musique française de la torpeur debussyste, qu'il ne lui a pas enseigné ce qui doit être son style propre : « Stravinski vous désenlise un homme. « Mais il n'est pas encore de la race des architectes. Son œuvre ne s'échauffe pas, elle pousse... Toute réflexion faite, le *Sacre* est encore une œuvre fauve. Gauguin et Matisse s'inclinent devant lui. » Or, le point de vue des « fauves » n'est point proprement français. L'œuvre d'art française doit être essentiellement construite, équilibrée, dessinée d'un trait sûr et ferme. N'empêche qu'il serait facile de chercher chicane à M. Jean Cocteau et de retourner contre lui et les siens l'argument qu'il prétendait faire valoir contre Debussy. La « pédale russe » se laisse deviner dans plus d'une œuvre des « Six ».

Mais passons. Et d'ailleurs, pour M. Jean Cocteau, le Grand Maître dont s'est surtout inspirée la nouvelle Ecole, ce n'est pas le Russe Stravinski, c'est le Français Erik Satie.

Fantaisiste longtemps et peut-être aujourd'hui encore méconnu, Erik Satie serait, selon M. Jean Cocteau, un très grand artiste, une sorte d'Ingres en musique, et le véritable père de la jeune Ecole. Pendant que Debussy s'égarait dans l'impressionnisme « Satie continuait sa petite route classique. » Il préparait le retour à la tradition perdue.

Ne souriez pas de l'importance inattendue que prend tout d'un coup l'auteur des *Morceaux en forme de poire* et de la *Sonate bureaucratique*. Erik Satie a une influence indiscutable sur tous les participants du Groupe des « Six ». Respectueusement ils s'inclinent devant son œuvre comme devant ses avis et toute cette esthétique nouvelle dont M. Jean Cocteau proclame les commandements n'est sans doute que la Loi du prophète Satie.

Que prescrit cette Loi? Nous savons déjà ce que ne doit pas être le musi-

cien français : ni romantique, ni impressionniste, ni wagnérien, ni debussyste. Mais que doit-il être?

« Nous ne sommes pas des rêveurs. Nous sommes des explorateurs réalistes. » La vérité, la vérité toute seule, la vérité toute nue ! Au risque d'effrayer les pudeurs bourgeoises ! Au risque surtout de ne point intéresser les curiosités d'un public qui se passionne pour toutes les illusions et les mensonges mais qui estime bien plate la simple vérité. « La vérité est trop nue ; elle n'excite pas les hommes. » Voyez Erik Satie : il ne s'embarrasse pas d'une vaine littérature. Il n'enveloppe pas sa pensée de mille voiles ingénieux. Il ne complique pas son langage musical d'emprunts aux autres arts. On se demande même s'il pense, s'il a jamais pensé, s'il a jamais fait autre chose que de sentir directement, intuitivement la vie.

« Satie regarde peu les peintres et ne lit pas les poètes, mais il aime à vivre « où la vie grouille. Il a l'instinct de la bonne auberge. Il profite d'une température. » Le musicien français doit s'inspirer du réel avec la même naïveté. Il doit éviter toutes les complications inutiles de réflexion ou de sentiment, et aussi de technique. Une ligne simple et nette pour dessiner clairement chaque objet. « En musique, la ligne c'est la mélodie. » Le retour au dessin entraînera « nécessairement un retour à la mélodie. » Plus de recherche de l'harmonie rare pour elle-même, plus d'écriture par accords. La musique française doit être essentiellement mélodique.

Affirmation jetée en l'air un peu légèrement et qui demanderait au moins à être nuancée. Car il ne faudrait point oublier que le goût des harmonies savoureuses fut toujours une des caractéristiques de la sensibilité française depuis Couperin et Rameau jusqu'à Chabrier, Bizet et Gabriel Fauré, sans même parler de Debussy. Combien, du reste, le plaisir de combiner curieusement des sons occupe encore de place chez les jeunes musiciens que patronne M. Jean Cocteau !

Quoi qu'il en soit, M. Jean Cocteau exprimant sans doute une opinion d'Erik Satie, ne donne de véritable importance qu'à la mélodie, et il veut que la mélodie soit simple. Il veut aussi que les superpositions de mélodies, dites contrepunts, ne conduisent pas à de grandes complications polyphoniques. On s'en tiendra à des combinaisons sommaires. Le contrepoint à deux parties aura

particulièrement les affections de la jeune Ecole. La simplicité en tout. Entendons-nous : cette simplicité n'approche en rien de l'état rudimentaire d'un art dans l'enfance, car « la simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement; elle dégage, elle condense la richesse acquise. » Simples, les nouveaux venus le seront par rapport à Debussy, et par rapport à lui seulement, et en profitant pour une grande part de ses découvertes.

Simples, les jeunes musiciens français le seront surtout en suivant un précepte déjà posé par Debussy lui-même dont, au moins sur ce point, ils écouteront la leçon; ils feront court, ils éviteront les longs développements. Inutile de parler pour ne rien dire. Il faut être concis, au risque même d'être obscur. Petites phrases, avec des séparations très marquées, à l'antipode de la « mélodie infinie » de Wagner. « Les motifs, dit M. Jean Cocteau, distincts les uns des autres comme des objets se suivent sans développement et ne s'enchevêtrent pas. »

En somme, un art très sobre, et comme ils disent eux-mêmes, très dépouillé, qui ne craint pas la sécheresse et la préfère en tout cas à l'enflure et à la grandiloquence. Un art réaliste, un art simple, un art nu. Par quels moyens le réaliser? M. Cocteau en suggère quelques-uns aux jeunes musiciens dont il est à la fois l'interprète et le conseiller.

D'abord, pour éviter trop de douceur, trop de mollesse, pour se libérer de l'espèce de « suavité » propre au debussysme, et des illusions qu'elle entraîne, pour renoncer au rêve et redescendre sur terre, ne devrait-on pas éviter l'emploi de certains instruments au timbre trop charmeur? M. Jean Cocteau réclame « un orchestre sans la caresse des cordes, un « riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie. » Ce sera bien dur peut-être. Mais pour être vrai, il faut être dur.

D'autre part, puisqu'il s'agit en même temps d'être bien français, pourquoi ne pas s'inspirer de la musique populaire de France? Et non point de cette musique ressuscitée par les savants qui est loin de nous, que nous ne sentons plus que par un effort, qui fut celle de nos pères, mais qui n'est plus la nôtre. C'est tout près de nous qu'il faut chercher l'inspiration populaire, dans le peuple d'aujourd'hui, dans le peuple tel qu'il grouille autour de nous aux bals du 14 Juillet, à la foire de Neuilly ou au Café-Concert. Voilà qui nous guérira de tous les germanismes et de tous les slavismes. « Au milieu des perturbations

« du goût français et de l'exotisme, dit M. Jean Cocteau, le café-concert reste assez intact malgré l'influence anglo-américaine. On y conserve une certaine tradition qui, pour être crapuleuse, n'en est pas moins de race. C'est sans doute là qu'un jeune musicien pourrait reprendre le fil perdu dans le labyrinthe germano-slave. »

Musique de cirque, musique de parade, musique de foire, voilà ce que sera souvent en effet la musique de nos jeunes. Souvent, et non pas toujours. Et l'on pense bien d'ailleurs qu'ils sauront la manière de transposer en langage artistique leurs impressions de la rue, de l'arène, du tréteau et de la place publique. On sent du même coup certaines attaches de cet art nouveau avec celui d'un Bruneau ou d'un Gustave Charpentier. Mais il n'y faudrait pas trop insister. C'est un côté, un côté seulement, un petit côté peut-être de l'esthétique proposée.



Ce que n'annonce point M. Jean Cocteau et ce qu'il nous reste à dire, c'est l'étrange nouveauté du langage des « Six ». Nous sommes amenés à constater une fois de plus la déconcertante rapidité avec laquelle se renouvelle la langue musicale.

A cet égard l'évolution de la musique se produit dans des conditions différentes de celles qui déterminent le développement d'autres arts, de la littérature par exemple. Depuis Corneille et Racine bien des écoles littéraires se sont succédé en France. Mais, à voir les choses d'un peu haut, sans s'attacher au détail et en négligeant les nuances, Racine, Voltaire, J.-J. Rousseau, Lamartine, Victor Hugo, Flaubert, Verlaine ou Maurice Barrès parlent la même langue. Qui passe d'un auteur à l'autre n'a point en vérité à apprendre un nouveau langage, un nouveau vocabulaire, une nouvelle syntaxe.

Il en est tout autrement en musique. Un musicien novateur n'exprimera pas seulement un nouvel ordre de sentiments, il créera de plus une nouvelle langue pour les exprimer. Le vocabulaire et la syntaxe de Mozart ne sont plus ceux de Wagner, encore moins ceux de Debussy, et nous voyons qu'aujourd'hui la musique se parle autrement qu'il y a seulement vingt ans. Avant de comprendre l'art de Debussy, il a fallu apprendre sa langue. Quel effort pour un public! Imaginons que du langage de Balzac à celui de Maurice Barrès il y

ait la distance du vieux français de la Chanson de Roland à la langue de Racine. Combien de lecteurs trouverait-on pour des nouveautés littéraires à ce point déroutantes? Telles sont les nécessités du développement de l'art musical : tout s'y transforme à la fois, les « mots » eux-mêmes, pour ainsi dire, et la façon de les associer.

Une harmonie nouvelle est tout un langage musical nouveau, car un système harmonique engendre non seulement ses accords propres mais aussi ses gammes et ses mélodies. Or les « Six » sont des révolutionnaires en harmonie et, après la révolution debussyste si grave déjà au point de vue harmonique, ils veulent accomplir la leur.

Toute l'harmonie classique repose sur la notion de tonalité définie par les trois accords consonnants de tonique, de dominante et de sous-dominante et sur l'opposition des accords consonnants et des accords dissonnants. Les accords dissonnants ne se composent alors que de quatre sons : ils sont appelés dans leur position fondamentale, accords de septième. Les classiques ne vont pas au-delà. Ils excluent, ou peu s'en faut, les agrégations de sons plus compliquées.

Avec les romantiques, le domaine de la dissonance s'étend. Notamment l'accord de neuvième formé de cinq sons qui n'avait presque pas été usité dans l'école classique prend une place considérable dans les réalisations harmoniques d'un Richard Wagner.

Debussy et les impressionnistes introduisent en musique de nouvelles dissonances au-delà de l'accord de neuvième. Ils emploient des accords de onzième et de treizième formés de la superposition de six et sept sons. Toutes les notes de la gamme y passent et la gamme elle-même se présente sous toutes sortes de variétés modales qui donnent matière à d'imprévues agrégations harmoniques. Ajoutons que l'habitude se prend de faire un tel usage des accords dissonnants que l'opposition fondamentale chez les classiques des accords dissonnants et des accords consonnants tend à s'effacer de plus en plus, si bien que tous les accords finissent par être traités en simples consonnances.

Dans cet enrichissement continu des matériaux harmoniques on ne pouvait aller à l'infini, du moins tant qu'on s'enfermait dans les limites d'une tonalité ou d'un mode et qu'on n'utilisait pour la formation des accords que les notes d'une gamme donnée. En somme jusqu'à Debussy, et sauf exceptions.

de détail que, pour plus de clarté, nous passons sous silence, les novateurs les plus audacieux en apparence, les plus révolutionnaires, n'ont fait que développer jusqu'à ses dernières conséquences le principe même de l'harmonie et de la tonalité classiques.

Un grand renversement de l'ordre établi se prépare dès le début du XX^e siècle. De curieux chercheurs, l'Autrichien Schönberg, le Russe Stravinski veulent fonder un ordre nouveau, et nos jeunes musiciens français, tout au moins ceux qu'on appelle « les Six », avancent en tâtonnant encore dans le chemin à peine ouvert dont la direction seule est par avance tracée. Le grand principe de la tonalité auquel on n'avait pas encore osé sérieusement toucher, dont on avait seulement élargi autant que possible les applications est enfin battu en brèche. Désormais toutes les notes d'un accord ne seront plus nécessairement empruntées à une même gamme. On superposera non plus seulement des sons mais des tonalités diverses. On essaiera des accords de tonalités ou des « accords d'accords » si l'on veut, et non plus seulement des accords de notes.

Pour comprendre l'intention des novateurs qui nous étourdissent aujourd'hui de leurs audaces, il nous est possible de nous appuyer sur certaines traditions admises dans la musique classique elle-même. Qui ne connaît le vieux procédé harmonique de la « pédale » ? Sur une note de basse (1) persistante, toujours la même, on fait entendre des harmonies qui en sont d'abord les résonances naturelles mais qui se diversifient ensuite et peuvent s'éloigner jusqu'aux plus extrêmes dissonances. La tonalité primitive semble oubliée bien que la basse la rappelle sans cesse; mais sans contraindre pour cela les autres parties à s'y maintenir, en leur laissant au contraire la liberté de parcourir tout le cycle des tonalités.

La « pédale » à laquelle notre oreille est tellement habituée qu'elle n'en remarque même plus le caractère paradoxal au point de vue de la tonalité classique, nous prépare à saisir ce qu'il peut y avoir de beauté dans une superposition d'harmonies ou d'accords appartenant à des tonalités différentes. La « pédale » n'est pas toujours faite d'un son unique. Elle peut être constituée

(1) La *pédale*, comme le nom l'indique, fut originairement réalisée à la partie inférieure. Elle put l'être ensuite à la partie supérieure ou dans une partie moyenne.

par tout un dessin de plusieurs notes ; et il y a là encore une complication dont nous devons conserver le souvenir en présence de ce qui nous apparaîtra parfois bien bizarre dans les musiques que nous aurons à examiner.

Mais voici qui nous rapproche davantage encore des doctrines nouvelles : c'est l'exemple donné par Beethoven lui-même dans sa *Symphonie héroïque* à la fin du développement central du premier Allegro quand sur l'accord de septième de dominante du ton de *mi* bémol, il fait attaquer brutalement le thème initial, composé des trois notes de l'accord parfait du même ton. Admirable anticipation, d'un effet justement réputé, et faite précisément de la superposition de deux accords qui, dans l'Ecole classique, semblent être les moins propres à s'ajuster ensemble puisqu'ils sont considérés comme antagonistes.

Qu'on ouvre maintenant le cahier des *Poèmes Juifs* de Darius Milhaud à la première page intitulée : *Chant de la Nourrice*, on sera sans doute moins surpris de certaines duretés harmoniques qu'on y rencontre. L'accompagnement est fait du retour continu de deux harmonies, celle de tonique et celle de dominante. Sur ce balancement berceur, qui constitue une sorte de « pédale » passe toute une suite d'accords quelquefois fort étrangers à la tonalité primitive.

Ce n'est plus une simple note uniformément tenue qui sert de « pédale », c'est une succession de deux accords, et voilà la nouveauté. Mais par rapport à d'anciens usages auxquels nous sommes déjà faits, nous comprenons mieux quel nouveau procédé on nous demande d'admettre et nous sommes mieux disposés à donner notre consentement. Et voilà la voie ouverte : nous sommes prêts à résoudre de plus grandes difficultés. Ne nous effrayons point ! Ne nous écrivions pas : Dans cet art nouveau il n'y a plus de règles ! On peut écrire n'importe quoi, n'importe comment ! Toutes les rencontres de sons quelles qu'elles soient sont permises. Non. Tout art a ses règles. Nos jeunes musiciens ne savent sans doute pas encore celles du leur. Ils ne le savent point parce qu'ils sont en train de les inventer. Ils ne les sauront que lorsqu'ils les auront péniblement cherchées et enfin découvertes. Quelque théoricien alors les formulera et la nouvelle harmonie appartiendra désormais à l'histoire.

Le jeu change, voilà tout. Mais on ne joue pas sans une règle de jeu. A nos jeunes artistes de la fixer par des chefs-d'œuvre.

PAUL LANDORMY.