

DE L'INSPIRATION MUSICALE

par Henri Petit.

« L'inspiration, dit Littré, ce sont des mouvements de l'âme, des pensées, des actions dues à une insufflation divine ; l'inspiré reçoit du ciel ce qu'il pense, ce qu'il dit. » Ainsi, l'artiste inspiré serait une sorte de prophète ; ceci ne déplairait point à quelques pseudo-grands hommes, assez naturellement enclins à reconnaître — et admirer — la main de Dieu dans leurs productions. J'avoue, pour ma part, trouver que cette nature divine me semble une explication quelque peu simpliste, et qu'elle escamote bien cavalièrement le caractère assez complexe de l'inspiration. Ne serait-ce pas aussi la porte ouverte aux pires excentricités, du moment que leur auteur en pourrait rendre le ciel responsable ?

Or, on va voir que l'influence des hommes n'est point à négliger dans toute création d'art, musical en particulier. Les maîtres n'ont édifié leur œuvre qu'à l'aide de nombreux matériaux empruntés au dehors. Que, pour la forme, l'écriture harmonique, la marche contrapunctique des parties, l'instrumentation, tout ce qui constitue en somme l'élément *métier*, ils se soient servi souvent de ce qu'ont fait leurs prédécesseurs, cela peut paraître tout naturel, et n'infirmen en rien la nature supra-terrestre de l'inspiration. Mais ce qui est troublant, c'est qu'il en va de même pour la mélodie, où semble pourtant résider l'aspect le plus tangible de la création en musique. Sans essayer de prouver qu'il n'y a aucune nouveauté — proposition ridicule — on va considérer simplement quelques thèmes pris dans des œuvres importantes de compositeurs de premier plan, admirés à bon droit pour leur puissance créatrice, et l'on verra d'où ils viennent. (Peut-être serait-on effrayé, si l'on connaissait toute la mu-

sique, de la parenté qui relie entre elles les œuvres de génie ?)

Citons seulement pour mémoire les plagiat de Haendel : noyés dans ses grandioses oratorios, où la puissance magistrale de la facture confère une originalité à des idées et leur donne un éclat qu'elles étaient loin d'avoir avant lui, ils deviennent beaucoup plus apparents dans des œuvres de moindre envergure, comme ses *Sonates* de violon, qu'il aurait dû, avec quelque honnêteté, intituler « Echos d'Italie », et même « Souvenirs de Corelli », tant elles évoquent — fond et forme — celles du génial Italien, sans les faire oublier.

Au même Corelli revient le sujet de la fugue du 4^e *Concerto brandebourgeois* ; en outre, depuis que la critique a étudié à la loupe l'œuvre de J.-S. Bach, l'influence sur lui des clavecinistes français n'est plus un secret pour personne.

Plus près de nous, un air de *Così fan tutte* et l'andante du *Concerto en ré*, de Boccherini, sont semblables : je n'ai pas recherché lequel fut composé le premier.

Beethoven, surtout dans ses premières œuvres, doit beaucoup à Mozart ; on peut comparer le quatrième mouvement de la *Sonate* « le Printemps », pour piano et violon, du premier, à l'andante du *Concerto en ré mineur* pour piano du second. Et le thème initial de l'*Héroïque* se trouve textuellement dans une œuvre de jeunesse de Mozart.

Continuons ! la barcarolle d'*Obéron* a été d'un utile secours à Mendelssohn (ouverture du *Songe d'une nuit d'été*) et à Fauré (Sicilienne de *Pelléas*) : véritable réminiscence au second degré. Et pendant que nous en sommes à Fauré, disons que le début de son *Madrigal* se trouve au moins deux fois dans Bach (Choral et pièce pour orgue).

De Gluck, l'admirable scène des Champs-Élysées, dans *Orphée*, évoque d'abord du Haendel ; par contre le solo de flûte de cette même scène a un dessin en doubles croches qu'on retrouve dans Chopin, *Ballade en fa mineur*, op. 51.

Même départ dans le chœur de *Joseph* : Aux accents de..., que dans « Du bist die Ruh » de Schubert ; mais pour ces musiciens, surtout Schubert, la phrase a des assises tonales tellement solides, que ce qui pourrait, à première vue, sembler une réminiscence n'est souvent qu'une rencontre fortuite due à la similitude de mouvements mélodiques qui partent d'un degré déterminé, allant à un autre, et qui ne peuvent le faire que par un nombre assez limité de combinaisons. En chromatique, l'influence devient bien plus évidente (voyez *Briséis*, de Chabrier, où se trouve évoqué le Prélude de *Tristan* aux mots « Hylas, mon fiancé... »).

Franck, lui, fut surtout obsédé par le souvenir de Beethoven : dans l'entracte symphonique de *Rédemption*, on salue la belle phrase de violoncelle qui ouvre le 7^e *Quatuor*, op. 51, n^o 1 ; voyez aussi un chœur de *Rédemption* et la Cavatine du 15^e *Quatuor* : même esprit mélodique. Enfin, le canon final de la *Sonate* de violon semble s'être souvenu du *Trio* à l'*Archiduc* et de l'*Arabesque* de Schumann (partie médiane).

En échange, le père Franck rend des services aux musiciens plus rapprochés de nous : Pair de *Manon* : « Enchanteresse au charme vainqueur », est déjà noté dans un thème de *Ruth*, dont la suite a servi à Massenet pour *Thaïs* ; rien ne se perd !

Wagner ? Il fit aux Poèmes Symphoniques de Liszt des emprunts non dissimulés ; mais le chœur qui précède le grand duo de *Lohengrin* est du Schumann, et l'un des thèmes importants de la *Tétralogie* se trouve dans une *Sonate* à deux violons de Haendel qui l'avait pris lui, Dieu sait où !

Enfin, notre Debussy lui-même, dont la nouveauté de l'apport musical n'est plus contestée par personne, n'échappe pas plus qu'un autre au démon de la réminiscence. Écoutez les quatre notes qui, soutenues de diaphanes accords, préludent à la *Damoiselle Elue* : elles ont déjà servi à Haendel dans *Alexander Balus* (air de Cléopâtre). Dans *C'est l'extase* (*Ariettes oubliées*) il fait chanter : « O le frère et frais murmure » sur l'air : « Pourquoi dans les grands bois » de *Lakmé*. Mais il y a plus fort : M. Croche, antidelettante, n'avait pas de sarcasmes assez amers contre Gluck, dont il jugeait la déclamation dramatique fort mauvaise, et en réaction de quoi il écrivit *Pelléas* ; la lecture de la lettre « Un soir je l'ai trouvée tout en pleurs... » est un exemple typique du langage musical si neuf de cette partition. Or, écoutez, dans *Iphigénie en Tauride*, le songe d'Iphigénie « Cette nuit j'ai revu le palais de mon père » (à remarquer le parallélisme des textes) : c'est, sur de larges accords, exactement le même récitatif. Chimène, qui l'eût dit ?

Ces exemples ont été pris en glanant au hasard des auditions et des souvenirs. Leur liste pourrait s'allonger à l'infini, surtout si l'on voulait étudier aussi les motifs secondaires ; pour ces derniers, en effet, la réminiscence joue beaucoup plus que pour ceux auxquels l'auteur attache une grande importance, qu'il discrimine donc sévèrement et veut caractériser. En général, la réminiscence cesse après trois ou quatre mesures. Car, à moins de plagiat conscient, ces impondérables qui constituent la personnalité du second auteur ne tardent pas à entrer en jeu, à pétrir la pâte molle de l'idée musicale qui leur est offerte dans le sens où eux seuls peuvent le faire. Et il doit être bien entendu que, à nos yeux, de tels exemples ne diminuent en rien les grands génies musicaux où on les rencontre ; ce sont simplement des témoins devant servir à nous éclairer sur la vraie nature de l'inspiration musicale, mais sans importance pour eux-mêmes.

Volontairement, les musiciens vivants ont été écartés de cette confrontation, bien que cela nous eût fourni, croyez-le, des aperçus parfois amusants. Nous aurions ainsi reconnu, dans le bateau récemment frété pour la croisière du retour à Bach, des marchandises qui, sous des raisons sociales diversement avancées, dissimulaient Chabrier, Moussorgski, Berlioz, voire Clémenti (quel brick à Bach !) et devraient tomber sous le coup de la loi sur les fausses appellations d'origine. Mais

j'ai dit ne m'occuper que de musiciens de premier plan, et nul ne sait de quoi aujourd'hui est fait.

Moins nette que ces réminiscences flagrantes, mais aussi moins vague à mesure que le recul du temps s'accroît — comme on voit une même brume bleue confondre les sommets d'une chaîne de montagnes dont on s'éloigne — il y a l'influence des contemporains, consistant en des formules, des habitudes que la génération suivante qualifiera de poncifs, et qui viennent plus facilement à l'esprit que tout autre. Trouvera-t-on un jour les lois de cette osmose d'époque, qui fait que, par exemple, toute la musique instrumentale du XVIII^e siècle français nous apparaît avec la même grâce mélancolique, si profondément attachante, mais un peu monochrome ? Nous n'avons plus, vis-à-vis de ces œuvres, le sens de discrimination aussi fin que les contemporains ; nous discernons seulement le mieux du moins bien ; lisez des tragédies de Racine et de Crébillon. (C'est par un effet inverse qu'une œuvre, surnageant isolée d'une école, d'un pays dont tous les autres documents auront disparu, peut nous sembler « originale », vraiment « inspirée », alors qu'elle n'était peut-être faite que d'un tas de ces poncifs si méprisables.) Une étude sérieuse démontrerait qu'ici l'influence est surtout d'ordre harmonique. De même qu'une certaine époque a « fait du Chopin » ou du Wagner, de même, une autre plus proche de nous a « fait du Debussy », empruntant à ces créateurs leurs successions d'accords, leur sens des modulations, leur emploi caractéristique des appoggiatures, pédales et autres artifices. Car, dans le langage harmonique, il existe une sorte de mode aux perpétuelles évolutions. N'y a-t-il rien de comparable en poésie, et chaque époque littéraire n'a-t-elle pas ses expressions, ses images, qui, dès l'époque suivante, seront devenues d'archaïques clichés ? Après Fénelon, que de « gazons émaillés de fleurs... langage suranné ! Chez les romantiques, ce ne sont que violentes antithèses, avec des « vallons ténébreux », « feuilles envolées... Surannées encore ! Vers 1920, on disait d'une personne mangeant des mûres : « C'est comme si elle cassait son stylo avec ses dents » : déjà suranné ! Elle aussi, l'écriture harmonique se transforme continuellement ; sûrement, un jour, on arrivera, peut-être sans heurt, à l'ère pluritonale, on n'en voudra même plus d'autre ! Mais des étapes sont encore à franchir, et la matière sonore ne veut pas être violentée.

C'est un peu un cas particulier du précédent que celui d'un musicien fortement influencé par un autre — suggestion même : ne voyons-nous pas Schubert, dans la ferveur de son admiration, écrire des œuvres qui pourraient être — qui sont — du fort beau Beethoven ? Et faut-il parler aussi des souvenirs qu'un musicien peut avoir de ses œuvres antérieures et qui font dire, se retrouvant souvent sa plume, si par hasard on entend un morceau sans avoir consulté le programme : « Tiens on dirait du... » ? Avec cette auto-réminiscence, on touche à l'une des manifestations les plus troublantes de l'inconscient, à savoir l'essence même de l'inspiration musicale. Plus tard, sans doute aura-t-on découvert des moyens d'investigation que nous n'avons pas, et qui feront reconnaître dans telle circonvolution du cerveau la cause d'une inflexion mélodique prédominante chez tel compositeur, comparable à l'insistance d'un peintre à choisir le même motif, ou à affectionner la même juxtaposition de deux couleurs, mais cependant bien plus mystérieuse chez le musicien. Et cette insistance avec laquelle la pensée musicale offre les mêmes contours, chez Mozart par exemple, me semble la preuve que l'inspiration n'est pas chez lui quelque accident fortuit, un événement étranger (divin, disait Littré) dont il aurait été le siège, de la même façon qu'un récepteur de T. S. F. est étranger à l'émission qu'il reproduit ; chez le musicien se produisent à la fois émission et réception. Grétry s'était rendu compte de ce caractère permanent et personnel de l'inspiration quand il donnait, dans ses *Essais sur la musique*, le conseil de ne pas noter une idée dès qu'elle se présente, dans la crainte de l'oublier, car, au contraire, elle reviendra plus tard, peut-être plus complète que la première fois. C'est donc que cette idée vit en lui, comme ferait une cellule de protoplasme, qu'elle

s'alimente de ses rêveries, de sa vie. Et combien il est émouvant d'assister à une telle gestation, comme on le peut, chez Beethoven, avec l'*Ode à la Joie* de la IX^e, dont le thème apparaît déjà embryonnaire dans une mélodie, 25 ans auparavant, puis, plus développé dans la *Fantaisie avec piano et chœurs* !

* *

Voilà fortement modifiée l'idée d'inspiration en musique. Pour la mieux cerner, essayons de définir l'artiste créateur. Il doit satisfaire à deux conditions : A) avoir quelque chose à dire ; B) savoir le dire. Sans nous arrêter à ceux auxquels manque A) ou B) — parfois les deux — examinons-les successivement.

A) est la cause primordiale de toute œuvre d'art, car l'Art, avant tout, veut « dire quelque chose », et la musique elle-même est un mode « d'expression ». Ce n'est pas parce que M. Cocleau a réclamé, vers 1918, une musique « à ne pas écouter la figure dans les mains » (une musique d'ameublement, précisait Satie) qu'il faudrait la croire destinée à l'usage externe. Pourquoi le musicien compose-t-il ? C'est naturellement, sous l'effet d'une poussée interne, comme l'oiseau chante, comme la plante remplit la fonction chlorophyllienne ; chez lui, aussi, c'est une fonction — facile, pénible ou douloureuse — mais qui exige impérieusement d'être accomplie. Or, si les prétextes à inspiration sont — du moins ont été longtemps — des plus élémentaires : joie et tristesse (majeur et mineur), il s'en déduit une foule de dérivés, plus subtils, appelant autant de traductions différentes. Mais les matériaux d'expression sont, en musique, relativement limités, du moins pour chaque époque. Les combinaisons harmoniques et rythmiques, bien que nombreuses, ne sont pas infinies. Il n'est donc pas étonnant que deux musiciens se soient, fortuitement sans doute, rencontrés.

Dans l'élaboration d'une œuvre, B) joue un rôle considérable. Le mot (d'Edison, je crois) : « Le génie ? 10 % d'inspiration, 90 % de transpiration » vous laisse sceptique ? Vous croyez que, le jour où le dictaphone sera adapté aux besoins du compositeur, celui-ci pourra faire de la musique sans même avoir à connaître le solfège ? J'en doute. Imaginez une personne n'ayant jamais rien entendu : je la défie de composer. Seule la connaissance des œuvres antérieures a suscité, chez le sujet doué, le désir de s'exprimer lui aussi, tout comme on ne conçoit pas un poète possible s'il n'a jamais lu des vers, si l'on ne s'est jamais exprimé par image devant lui. Le besoin d'expression est en somme conséquent à la connaissance du moyen d'expression, et, sans elle, il se serait transformé en tout autre : peinture, spéculations mathématiques, philosophie, amour du jardinage, etc... Il est naturel qu'une pensée, cherchant à se traduire, commence, pour le faire, à emprunter son mode d'expression autour d'elle — tuteur étranger qui l'aide, dans sa pénible ascension vers le jour, à se dégager des ténébres originelles. Et les puissantes personnalités qui, imposant d'emblée leur manière propre, ont brûlé cette étape préliminaire, sont, par leur rareté même, une confirmation de la règle. Voyez l'évolution de l'inspiration chez Beethoven : à ses débuts, il s'exprime à travers Mozart, mais peu à peu se libère de cette influence et atteint le magnifique épanouissement que l'on sait. C'est donc une erreur que vouloir rechercher d'abord l'originalité à tout prix. Il y a des règles qu'il faut respecter : comme tout *modus dicendi*, comme le langage articulé, notre langage musical, bien que moins précis, n'est pas une création spontanée, ni arbitraire ; il est fait de conventions et obéit à des lois strictes qui se sont formées au cours des siècles. Je citerai le cas d'un Chinois venu à Paris pour y étudier la musique occidentale, et qui, ayant voulu aussitôt en entendre, fut désespéré de « n'y rien comprendre », tant classique que moderne ; les initiations musicales diffèrent autant que les alphabets.

Si l'écriture musicale évolue, à qui le doit-elle ? Aux musiciens eux-mêmes, tout comme la langue s'enrichit grâce aux écrivains. Une intuition géniale est à la base de toute nouveauté qui sera ensuite incorporée dans le patrimoine universel. Et tous y collaborent, pas seulement les créateurs de premier plan : le *Nocturne* est dû à Field, non à Chopin. Tout ce qui fait évoluer la pensée, la façon de goûter la nature, de

sentir, etc... influe sur les œuvres elles-mêmes. Quant aux découvertes scientifiques, leur action est absolument nulle sur les destinées de l'Art. Aussi nous n'admettons pas qu'on veuille nous imposer une esthétique, dite moderne, battant en brèche tout le passé, et qui devrait son renouvellement d'inspiration à la T. S. F., à l'aéroplane, aux progrès de la mécanique. Des formes désormais périmées ne sauraient satisfaire une époque qui va vite comme la nôtre, me dit-on : point de vue superficiel, et combien primaire ! La découverte de l'électricité eut moins d'effet sur l'histoire de l'Art que tel cm² de Cézanne, ou tels accords de Debussy, ou encore tel vers de Mallarmé. La véritable essence du Romantisme — l'exaltation du moi — eut ses causes principales dans la Révolution, dans l'émancipation de l'individu et non dans les inventions scientifiques qui, déjà, aux yeux des contemporains, paraissaient avoir bouleversé les conditions mêmes de la vie, comme on l'assure encore aujourd'hui. Et Berlioz fut un pur romantique de 1830 par la frénétique passion qu'il épanchait dans la *Symphonie Fantastique* — traduction d'un idéal parallèle chez Delacroix et Hugo — et non parce qu'il écrivait le *Chant des Chemins de fer*, que Chérubini aurait pu signer. En outre, ce qui rend suspecte cette esthétique de désordre, de brutalité, c'est qu'elle est un article d'importation ; or, il n'est pas naturel que des génies frustes et un peu barbares, venus de contrées lointaines, nous imposent leur manière : l'Art moderne s'est élaboré chez nous, non ailleurs. A-t-on vu greffer du sauvageon sur un arbre cultivé ? Mais la musique ne fut pas seule dans cette erreur. Considérons l'aventure littéraire : le symbolisme ayant jeté de beaux feux, s'égara dans les relâchements décadents qui dégénèrent en ce mouvement surréaliste dont les adeptes prétendaient vider les mots de leur sens... On lisait alors des poèmes dans ce goût : « *Trois étoiles. Il s'agit de répondre — avec les ongles et ces cerises — qu'on offre — un beau jour — moment des victoires grises — avec flot de dentelles — sur parchemin froid — No des catastrophes — simple geste, etc...* » (Signé Ph. Soupault.) La preuve que là était l'erreur, c'est qu'aucune œuvre n'a survécu à cette équipée. Cependant, la vraie poésie n'était point morte : donnant le signal d'un vigoureux coup de barre, Maurice de Plessys s'écriait : « L'école romane sera une caserne ! » De fait, la discipline y fut dure, mais, selon la forte formule de Vincent Muselli, un qui certes est qualifié pour en parler, « ce militarisme grammatical a sauvé la lyre française ». La peinture traversa bien vite le fauvisme, le cubisme, l'expressionnisme et autres ismes, qu'il était urgent de percer, et les vrais artistes qui se fourvoyèrent un instant dans ces galères se sont hâtés d'en sortir pour retourner à une conception plus solide de leur art. Quelle époque que celle où une revue, en mal d'esprit nouveau, lançait l'enquête suivante : « Doit-on brûler le Louvre ? » !...

Mais la musique est toujours en retard sur les autres arts. Enfin, de ces outrances inutiles, on revient, on semble même tout à fait revenu : eût-on pu ne jamais y aller ! L'auditeur d'aujourd'hui, consommateur exigeant, n'accepte plus la pacotille des petits jeunes gens qui veulent s'amuser. Les « moins de 30 » qui s'engageraient sur la piste mal assurée du travail bâclé nous semblent irrémédiablement perdus. D'ailleurs la réaction qui commence à se dessiner ne sera pas tendre pour la production tapageuse de la dernière décennie. Mais attention ! si la génération qui vient se montre sévère pour la précédente (celle du moins qu'on voulut nous imposer à grand renfort de réclame), ce n'est certes point pour que les Messieurs grisonnants, qui faisaient de l'honnête et paisible musique, dont l'équivalent pictural se trouverait aux « Artistes Français », viennent lui tendre la main, comme à des frères cadets. Leur méprise serait complète : foin des stériles académismes ! Dant tous les domaines de la pensée — arts, sciences — seule est vivifiante la vraie audace, celle qui naît sous le contrôle d'une saine raison. Et poursuivant un magnifique et hautain idéal, heureuse de renouer avec ses vrais aînés qui, eux, n'ont jamais cessé de porter haut le flambeau, que l'École française médite cette phrase de John Keats : « Une chose de beauté est une éternelle joie. »

HENRI PETIT.