

LA REVUE MUSICALE

SEPTIÈME ANNÉE

1^{er} JANVIER 1926

NUMÉRO 3

Georges Auric

I



l'effritement du groupe des Six, dont les membres suivent aujourd'hui chacun leur propre route, manifestant ainsi des tendances divergentes, des natures opposées, deux musiciens ont encore, jusqu'à un certain point, résisté, et forment aux yeux de nombre d'entre eux, une sorte de couple : Georges Auric et Francis Poulenc.

Ce n'est pas seulement leur âge qui les rapproche (tous deux ont moins de trente ans) et les liens d'amitié qui les unissent, mais nous sentons, sans toujours nous en rendre bien compte, qu'il y a entre ces deux compositeurs une certaine affinité très profonde. Ceux qui assistent d'un peu loin à la vie musicale française, les étrangers par exemple, peuvent même s'imaginer que le groupe des « Deux » conserve encore la vieille tradition Cocteau, du Cocteau de 1919-1920. Mais il s'agit de tout autre chose, d'un élément commun auquel, je crois, on n'a pas encore prêté jusqu'ici une attention suffisante.

Auric et Poulenc sont certainement très dissemblables; sous certains rapports même, leurs natures, leurs attitudes sentimentales et intellectuelles,

Leurs arts, produits ultimes de leur tempérament, s'opposent, se combattent. L'art de Poulenc, généreux, expansif, sentimental et sensuel apparaît dénué de tout effort et exquisément naturel. Cet élément d'artifice qui est inhérent à l'art, semble chez Poulenc réduit au minimum; on a l'impression que l'auteur des *Biches* ne pourrait pas ne pas composer; qu'écrire de la musique pour lui, c'est se laisser aller à sa pente naturelle, et que, s'il devait s'abstenir de créer, cela lui imposerait un effort très pénible. Tandis que l'art d'Auric est voulu; on sent dans sa musique, même quand elle parvient à être « facile », la tension de l'effort; il semble qu'Auric a toujours quelque chose à surmonter, — obstacle intérieur ou inertie de la matière sonore. L'artifice, l'arrangement se devinent, c'est-à-dire l'emploi raisonné de certains moyens mis en jeu pour atteindre un but clairement conçu et fermement voulu. On ne trouve pas chez lui cet abandon, ce jaillissement généreux qui nous enchantent chez Poulenc, lors même que le résultat de cette production nous déçoit quelque peu.

On pourrait croire (je note simplement mes impressions qui peuvent ne pas correspondre exactement à la réalité, mais reflètent certains caractères de l'art d'Auric), que la musique d'Auric ne lui est pas dictée impérativement par sa nature même, mais qu'elle est pour lui la réalisation d'une sorte de devoir, ou, peut-être, un dérivatif.

Et cependant, malgré ces oppositions irréductibles, un plan existe où l'action de ces deux artistes apparaît parallèle, où chacun d'eux réalise à sa manière, dans son domaine propre, une conception commune de l'art, une esthétique presque identique, l'esthétique du plaisir. L'art d'Auric et de Poulenc est hédonistique.

Il y a là, en ce qui concerne Auric, un paradoxe extrêmement troublant et qui prête à la musique de ce compositeur un aspect, je dirai presque énigmatique; car cet art qui poursuit le plaisir, — plaisir des sens et plaisir sentimental et intellectuel, qui veut être facile, agréable et assimilable sans effort, n'atteint à ce résultat qu'au prix précisément d'une tension incessante.

Dans un de ses articles des « Nouvelles Littéraires », Auric, parlant de l'opérette de *Messenger*, *Monsieur de Beaucaire*, insiste sur l'importance du plaisir musical, sur ce fait que la musique est composée précisément pour être entendue et goûtée dès la première audition; c'est cette première impression

émotion trop violente, capable de troubler le plaisir direct de l'auditeur, il suffit, dis-je, d'opérer ce rapprochement pour que la musique de nos jeunes revête un aspect fort modeste, et apparaisse d'un poids bien léger. Mais elle se présentera, cette musique, tout autrement si nous réglons nos jugements d'après ce principe que les critères esthétiques changent avec les époques et les individus, et qu'un art hédonistique, par exemple, ne peut être comparé à un art héroïque.

S'il s'agit de peinture, on l'admet aisément, et il ne viendra à l'esprit de personne aujourd'hui, de juger David d'après Boucher. Mais en musique on prétend encore se prononcer sur l'œuvre d'un Auric en se plaçant (d'ailleurs sans même s'en rendre compte), au point de vue de l'art wagnérien ou debussyste, ou franckiste.

Mais Wagner lui-même voyait les choses autrement. On connaît sa phrase sur Aubert dont on disait en sa présence qu'il n'était qu'un petit compositeur : « oui, un petit compositeur, mais qui fait de grandes choses »... « Grandes » sur un autre plan évidemment que celui de la *Symphonie avec chœurs* ou de la *Tétralogie*. Sur cet autre plan, les *Matelots* sont également une grande chose.

Une musique facile!... Nous examinerons plus loin l'évolution musicale d'Auric; mais il suffit d'un coup d'œil jeté sur l'ensemble de ses œuvres pour constater qu'il tend à simplifier son langage musical, à le rendre plus assimilable par l'auditeur, plus direct. L'esthétique « du moindre effort », impose au compositeur un très grand effort, et l'hédonisme musical est conditionné par un travail très précis et soigné. Des œuvres telles que les *Matelots*, qui sont si agréables, si faciles à entendre (tellement faciles qu'ils déroutent notre sensibilité habituée à un langage plus raffiné et plus complexe), ces pages construites sur des motifs de romances et de danses populaires, sont traitées avec la même rigueur et le même soin qu'un drame lyrique ou une sonate.

Le joli, le comique, le grotesque a chez ces jeunes gens grande figure, parce que leur technique est de première qualité. Auric est actuellement déjà en pleine possession de ses moyens, et ses dernières compositions sont parfaites en leur genre, sur le plan où il opère. Si, d'une part, son art s'apparente à celui d'Offenbach et de Chabrier, ses maîtres sont également Stravinsky,

sa vraie signification, consiste non pas dans le culte de la « fausse note » et dans la négation des règles harmoniques admises jusqu'ici, mais dans cette transmutation des valeurs. Le doux Poulenc est un révolutionnaire lorsqu'il rétablit les droits du joli; Auric m'apparaît révolutionnaire non pas dans ses premières œuvres où s'entassent les dissonances les plus rébarbatives, mais dans ses dernières mélodies, dans les *Matelots*, où il prétend être simple, facile, alerte, naïf et sans prétention.

Lorsque *Messenger* (qu'Auric nomme parmi ses maîtres) écrivait sa charmante *Véronique*, il ne songeait nullement à opposer son esthétique à celle d'un Wagner ou d'un Beethoven; il ne suscitait pas de discussion. Dans l'immense domaine de la musique, il y avait un petit coin réservé au genre léger, gai ou sentimental, et on n'en sortait pas. Chabrier prisait par-dessus toutes ses œuvres, *Gwendoline* : c'était du grand art. Quant au reste!... N'aurait-il pas été étonné lui-même de l'importance que les jeunes attribuent précisément à sa musique légère?...

Il est aisé de se moquer de ce revirement et de déclarer ridicules et insupportables les prétentions des jeunes qui veulent rétablir les droits du plaisir. Mais cette attitude ironique ou indignée ne m'attire pas; les railleries aussi bien que la colère ne sont pas de mise ici : il faut essayer de comprendre, car le grand talent d'Auric, par exemple, m'apparaît indéniable, et si je vois que je ne parviens pas à jauger et à déterminer son art au moyen des étalons de mesure en circulation jusqu'ici, j'en conclus simplement que je dois lui en appliquer d'autres, au risque de bouleverser nos notions coutumières, car mon intuition de la valeur de son œuvre subsiste pleinement et veut être comprise. Il vaut donc mieux essayer d'élargir et de modifier nos conceptions esthétiques, que de risquer de jeter par-dessus bord une œuvre qui peut nous enrichir.

On a de tout temps essayé d'écraser la production des contemporains sous celle des anciens; ce petit jeu apparaît singulièrement facile aujourd'hui : il suffit d'opposer la production des générations précédentes : grands opéras, drames lyriques, vastes symphonies, musique profonde et puissante dans la douleur comme dans la joie, aux opéras-comiques, opérettes, petits ballets, sonatines, mélodies, etc., aux formes réduites et qui s'attachent à éviter toute

directe qui compte surtout pour lui, ce plaisir auditif que l'œuvre procure, sans exiger de l'auditeur un effort disproportionné. Et le compositeur ajoute qu'on peut être un grand musicien sans pour cela écrire « des opéras à la Wagner, des quatuors à la Beethoven, des symphonies à la César Franck ».

On sent bien, à la lecture de ces lignes, qu'Auric exprime une idée qui lui est chère, ainsi qu'à bien d'autres encore. Il est certain, en effet, que cet hédonisme esthétique dont Auric et Poulenc m'apparaissent actuellement les représentants les plus qualifiés, est très répandu précisément parmi les « jeunes » (je citerai Jacques Ibert par exemple), et qu'il caractérise ceux qu'on appelle « les Modernes ». Presque toute la jeune école française (Milhaud mis à part; et pourtant lui aussi sacrifie parfois à l'hédonisme musical : *le Train Bleu*), écrit de la musique facile, agréable, légère, etc., de la musique qui agit directement sur notre sensibilité, et exige de notre part le moins de travail possible. C'est l'art du moindre effort, pourrait-on dire (de la part de l'auditeur, s'entend).

L'histoire de la musique connut déjà de telles époques : on se souvient des triomphes d'Offenbach sous le second Empire; à la Cour, au XVIII^e siècle, l'artiste, souvent, n'avait d'autres prétentions que d'amuser et de distraire. Mais alors, au temps d'Offenbach, à côté de l'art plaisant, de l'art gai, burlesque ou agréablement sentimental, et qui n'exigeait de l'auditeur nul effort, il y en avait un autre, il y avait le « grand art », la musique sérieuse. Les Jeunes faisaient plus ou moins bien du « grand art », et ceux mêmes qui s'adonnaient à l'art agréable et facile et qui en jouissaient, se rendaient bien compte pourtant qu'il y en avait un autre qui était le vrai, bien qu'ennuyeux et difficile.

Aujourd'hui, la situation est tout autre : l'art des jeunes talents, l'art révolutionnaire, c'est justement cette musique qui fait plaisir, jolie et alerte. Qui fait de la grande musique, sérieuse, actuellement en France? Ceux qui s'essayent dans ce genre sont des Anciens, et parmi les jeunes, des imitateurs, à part une ou deux exceptions. Le grand art de notre époque, c'est celui que jadis on appelait « petit ».

Nous assistons donc à un véritable renversement des valeurs : la révolution musicale que nous constatons tous, sans parvenir toujours à comprendre

Satie, Ravel et Fauré. L'opéra-comique et l'opérette qu'il prépare actuellement, si agréables, si faciles et légers qu'ils puissent être, seront donc néanmoins, on peut en être certain, des œuvres d'art, et le plaisir esthétique qu'elles pourront nous donner sera d'une qualité essentiellement différente de celui que nous offrent ces pièces établies en série, parfois d'ailleurs amusantes et habilement faites, et qui réussissent parfois à tenir l'affiche une ou deux saisons. C'est la facture, le style, un certain idéal de perfection formelle, qui confèrent à l'hédonisme d'un Auric sa grande valeur esthétique, ainsi que tout un apport sentimental et intellectuel dont est ordinairement dépourvue la musique agréable et facile.

Mais cette notion même d'hédonisme musical, qui me paraît essentielle à la compréhension de l'art d'Auric et aussi de Poulenc, cette idée de plaisir esthétique doit être examinée de plus près.

On pourra me faire observer, en effet, qu'un certain élément hédonistique est inhérent à toute sensibilité musicale et que toute perception musicale est accompagnée d'un sentiment particulier de plénitude et de volupté lequel naît en nous lors même qu'il s'agit d'une œuvre dramatique et empreinte de tristesse et de désespoir (une marche funèbre par exemple). Mais de ce sentiment de joie esthétique qui jaillit en nous en face d'une œuvre tragique, et dans lequel se résorbe en l'enrichissant la souffrance, de ce sentiment qui n'est pas dénué d'un certain caractère moral, il y a lieu de distinguer le plaisir immédiat d'ordre sensuel, sentimental et intellectuel que nous offre une œuvre qui nous impose le minimum d'adaptation, provoque le libre jeu de nos facultés, et éveille notre fantaisie. C'est un bonheur presque sans mélange, un sentiment de plénitude pur de tout élément moral que suscitent en nous les dernières œuvres d'Auric.

Sur cette absence d'élément moral je crois nécessaire d'insister. Il paraît qu'une enquête a été faite dernièrement sur la musique morale et immorale. Je n'en connais pas les résultats; mais l'existence d'une musique amoral m'apparaît évidente, et c'est précisément la musique d'Auric, de Poulenc et de quelques autres.

A partir de Beethoven et jusqu'au début du XX^e siècle, la grande musique, la musique sérieuse fut morale : je veux dire par là que son dynamisme fut

dramatique. Il y avait tension, effort, élan de la volonté, lutte contre les obstacles quels qu'ils soient, lutte aboutissant au triomphe ou à la défaite. Presque toute la musique du XIX^e siècle est constituée psychologiquement d'après ce schéma, transposé à différentes échelles. C'est précisément cet élément de lutte qui confère à l'art musical du siècle passé une certaine signification morale et le pénètre d'héroïsme, car l'acharnement d'une volonté contre les obstacles, ses chutes, ses défaites et ses triomphes auxquels nous font participer, que nous font vivre les œuvres romantiques, revêtent toujours à nos yeux un caractère éthique. Spectateurs d'un drame, nous en devenons naturellement les acteurs. Aujourd'hui, ce caractère dramatique tend à disparaître de la musique qui perd, par cela même, toute signification éthique dans les œuvres des jeunes.

Chez Auric, il n'y a plus de drame au sens strict du mot : il n'y a plus luttes, oppositions, efforts. Le dynamisme de cette musique nous apparaît donc dépouillé de valeur morale. L'art d'Auric ou de Poulenc (et à plus forte raison celui de Stravinsky), n'est pas « immoral », il est tout simplement « par delà le bien et le mal ». Et pourtant, quel mouvement forcené anime la plupart des compositions d'Auric ! Comme elle court et bondit cette musique ! Quelle puissance dynamique dans les danses des *Matelots* ! Mais ce dynamisme est « sportif » si l'on peut s'exprimer ainsi ; le mouvement qui anime ces pages est absolument gratuit : c'est un jeu, le jeu d'un corps qui librement s'éploie, qui saute et danse et combat même parfois, mais par jeu, pour le plaisir de lutter. Ce n'est donc plus à un drame, petit ou grand, que nous assistons en y prenant, tout émus, une part active, mais aux jeux du stade.

Et cette « gratuité » est si essentielle à l'art d'Auric, cet élément de jeu, de libre activité lui est à tel point inhérent, que sa vie sentimentale et intellectuelle, pour autant qu'elle s'exprime musicalement, en acquiert un caractère de plaisante fantaisie, ainsi que nous le verrons lorsque nous nous occuperons de ses mélodies (le choix de leurs textes est à cet égard extrêmement révélateur). Il est encore un autre compositeur dont l'ardent dynamisme offre ce même caractère de gratuité sportive qui fait songer à quelque partie de football : je pense en cet instant à Prokofieff, à ses premières œuvres surtout. Mais ces jeux de force présentent chez le compositeur russe un caractère plus

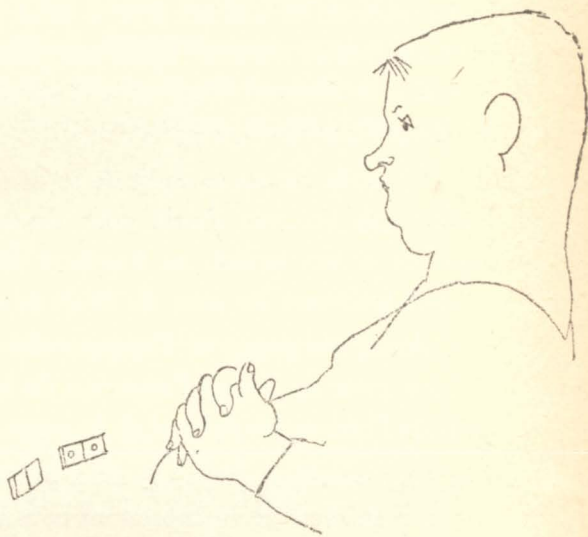
naturel et aussi plus élémentaire; nous sommes avec lui plutôt dans le domaine physiologique; et lorsque Prokofieff se fait lyrique, dans ses mélodies, dans certaines pièces pour piano, telles que *les contes de la Grand'Mère*, il ne joue plus, il est sincèrement tendre, et le libre jeu de la fantaisie fait alors place à l'expression directe de l'émotion.

Ce qui est particulièrement frappant chez Auric, c'est que sa tendresse et sa douceur (lesquelles se manifestent d'ailleurs assez rarement), produisent elles aussi l'impression d'être voulues et jouées, et lui paraissent dictées par des considérations de style, de technique, de forme, ou par une fantaisie réfléchie.

Nous touchons ici de nouveau à ce côté paradoxal de la musique d'Auric que j'ai déjà signalé précédemment: à son attitude antinaturelle. Quand Prokofieff se livre à ses jeux juvéniles et brutaux, quand Poulenc s'adonne aux caprices de sa fantaisie sentimentale et sensuelle (*les Biches*), ils sont sincères et naturels; mais quand Auric s'amuse et nous amuse, quand il nous charme et nous ravit par le

déploiement gratuit de sa force ou de sa fantaisie sentimentale, il doit faire effort sur lui-même, il va à l'encontre de ses premiers penchants; ses jeux sont concertés, ses sourires apprêtés.

Cette constatation d'ordre psychologique n'enlève rien naturellement à la valeur musicale de son œuvre, esthétiquement si achevée, et d'une mise au point si consciencieuse. Quant à sa valeur psychologique, elle se trouve de ce fait singulièrement enrichie: tout artiste de talent se crée son propre monde, physique et spirituel; celui d'Auric m'apparaît particulièrement complexe et profond, et je ne puis m'empêcher de penser que ce tragique dont son art



hédonistique et amoral (amoral au sens indiqué plus haut) apparaît si dépourvu, n'est que comprimé et étouffé. Il ne s'exprime pas dans l'œuvre artistique, il ne parvient pas à y pénétrer et à s'y intégrer, il demeure en dehors; mais sa présence en arrière-fond se manifeste précisément par cet effort incessant auquel il oblige l'artiste pour prévenir son irruption menaçante.

Lorsque j'entends telle page d'Auric délibérément agressive, gaie ou tendre, et toujours si bien « faite », je me souviens de ce livre de Nietzsche : *La naissance de la tragédie*, de son intuition de l'essence tragique, de la racine obscure de cet art grec si clair, si radieux, mais sous lequel se dissimule une amère tristesse. Cette amertume étrange je la sens (et je ne suis pas le seul à la deviner) dans les ballets, dans les mélodies, dans les différentes musiques de scène qu'a écrits Auric.

Et alors, on est en droit de se demander (je dirais presque d'espérer) si l'effort que s'impose Auric pour demeurer superficiel et conserver son bel équilibre et son agilité, ne s'avérera pas vain un jour, si sous une brusque poussée intérieure les jeux du stade ne se transformeront pas en drame...

Avant de passer à l'examen des œuvres d'Auric, je voudrais encore ramener pour un instant l'attention du lecteur sur le caractère particulier que présente l'hédonisme musical de la jeune école française.

Une objection, en effet, est à prévoir. Cette esthétique du plaisir auditif pur et immédiat, ne la constatons-nous pas dans certaines pages de Debussy et surtout chez Ravel? Qu'ont donc apporté de nouveau sous ce rapport Auric et Poulenc, pour ne citer que ceux-là?

Il est certain que le conflit dramatique dont s'inspire presque toute la musique du XIX^e siècle est absent de l'art de Ravel : sa musique, sensuelle et intellectuelle, combien raffinée, est amonale elle aussi. Mais je me permets de rappeler la distinction qu'on essayait ici même d'établir dans une étude sur Stravinsky entre le dynamisme subjectif des maîtres du siècle dernier (romantisme), l'objectivisme statique de Debussy et de Ravel (impressionnisme), et le dynamisme objectif de notre époque que rendit possible la révolution stravinskyenne à laquelle Auric et Poulenc doivent beaucoup.

Le conflit dramatique éminemment subjectif étant exclu de la musique, celle-ci s'immobilisa jusqu'à ce que le mouvement fût transposé du cœur de la personnalité de l'artiste dans les images sonores mêmes. L'hédonisme d'un Ravel est voluptueusement contemplatif, et il y a en ses jeux une sorte de détachement aristocratique; sa personnalité n'y intervient pas activement. Mais, d'autre part, les images sonores dont il fixe le chatolement sont, elles aussi, dépourvues de dynamisme intérieur : elles se suivent mais ne se produisent pas; l'action, l'effort qui les fait naître l'une de l'autre demeure insaisissable, et c'est précisément de cette absence de toute tension, aussi bien subjective qu'objective, que découle notre plaisir. Chez Auric, après Stravinsky, c'est au contraire de la perception du mouvement que naît notre satisfaction, de la perception du dynamisme de la pensée musicale, de son travail intime dont la gratuité fait le charme spécifique. Ainsi, dans le sport, l'effort devient but en soi.

II

La liste des œuvres d'Auric publiées jusqu'à ce jour n'est pas longue.

PIANO :

- 1° *Prélude*, publié dans *l'Album des Six*, éd. Eschig.; composé en 1919.
- 2° *Adieu New-York!* Fox-trot, éd. de la Sirène, 1920.
- 3° *Trois Pastorales*, éd. de la Sirène, 1919-1920.
- 4° *Sonatine*, éd. Rouart, Lerolle et Cie, 1922.

CHANT :

- 5° *Trois Interludes*, poèmes de René Chalupt, éd. Eschig, 1914.
- 6° *Huit Poèmes de Cocteau*, éd. Eschig, 1918.
- 7° *Les joues en feu*, trois poèmes de R. Radiguet, 1920.
- 8° *Alphabet*, sept quatrains de R. Radiguet, éd. Eschig, 1920.
- 9° *Cinq poèmes de Gérard de Nerval*, éd. Heugel, 1925.

THÉÂTRE :

- 10° *Les Fâcheux*, ballet, éd. Rouart, Lerolle et Cie, 1921-1923.
 11° *Les Matelots*, ballet, éd. Heugel, 1924-1925.
 12° *Malbrough s'en va-t'en guerre*, musique de scène pour la pièce de M. Achard, éd. Heugel, 1924.
 13° *Le Mariage de M. Le Trouhadec*, musique de scène pour la pièce de Jules Romain, éd. Heugel, 1924.
 14° *La femme silencieuse*, musique de scène pour la pièce de M. Achard, d'après Ben Jonson, éd. Heugel, 1925.

A cette liste, il faut ajouter les œuvres suivantes actuellement en préparation :

Un ballet, qui doit être représenté au printemps prochain par les Ballets Russes de S. de Draghilev,

Un opéra-comique,

Une opérette.

Dans une lettre de Georges Auric, je recueille encore ces renseignements :

« Entre 12 et 16 ans, j'ai composé plus de trois cents mélodies ou pièces pour piano; à 18 ans, un grand ballet : *Les Noces de Camache*; à 21 ans, un opéra-comique : *La Reine de cœur*. Tout cela est détruit. »

De la production de cette période qui s'étend à peu près de 1914 à 1919, l'auteur n'a conservé que les *Interludes*. A partir de 1920, son activité diminue; ses œuvres se font très rares; on dirait que le musicien subit une sorte de crise : de temps à autre, paraît quelque brève pièce pour chant ou piano. Mais depuis 1923, cette production avare qui faisait taxer Georges Auric de paresse ou même d'indigence, fait place à une activité intense. Auric se tourne vers le théâtre qui l'avait attiré dès sa jeunesse, mais qu'il avait ensuite abandonné, ne se sentant pas encore en possession de ses moyens. A part les *Poèmes de Gérard de Nerval*, qui datent du printemps 1925, les œuvres d'Auric depuis deux ans sont toutes scéniques, et nous venons de voir qu'il en prépare encore d'autres. L'attirance qu'exerce sur lui la vie scé-

////////////////////
nique, le tempérament théâtral dont il fait montre, la compréhension des conditions particulières de cette réalité seconde et factice qui naît au delà de la rampe, tout cela me semble extrêmement caractéristique et doit être certainement mis en relation avec sa volonté et son besoin de jeu. Le masque lui convient parfaitement.

III

Les quatre œuvres pour piano, publiées jusqu'ici par Auric, forment un groupe à part, qui peut être examiné dans son ensemble; l'unité que nous constatons ici ne provient pas seulement du fait que ces quatre pièces sont écrites pour le piano, mais elle tient aussi à une certaine unité de style.

Des influences diverses subies par le compositeur, on y relève particulièrement celle de Stravinsky et celle aussi (mais plus faible), d'Eric Satie. Au point de vue harmonique, c'est Stravinsky qui domine, dès le petit *Prélude* dont l'écriture reflète, en les transposant, les dissonances déchirantes du *Sacre*. Mais l'harmonie du *Prélude* et plus tard celle des trois *Pastorales*, est encore plus agressive, plus méchante que celle de Stravinsky. Et d'ailleurs, il n'y a dans aucune de ces pièces imitation directe; il semble plutôt que Stravinsky ait aidé le jeune compositeur à se délivrer de l'emprise debussyste et ravelienne, et que grâce à l'auteur du *Sacre*, le compositeur des trois *Pastorales* ait eu le courage de prendre le contrepied de cette esthétique impressionniste à laquelle paraissait devoir aboutir le mouvement debussyste aux mains de ses épigones.

On sent dans les pièces pour piano d'Auric un véritable parti pris d'être dur, blessant, féroce. La douceur, le charme, la tendresse en sont complètement bannis. Si jeu il y a, ce sont des jeux violents et sauvages. Les jeunes écrivent souvent non seulement pour eux-mêmes, mais aussi *contre* quelqu'un et composent ainsi de véritables pamphlets. Et tel est précisément, je crois, le cas pour les œuvres de piano d'Auric. Mais dans l'esprit du public, l'impression produite par ces premières œuvres qu'on pourrait presque appeler « de circonstance », et même pas tant par ces œuvres (rarement exécutées dans un cercle d'ailleurs restreint), que par ce qu'en dirent amis et adversaires

(ceux-ci surtout), cette impression subsiste, et Auric apparaît encore comme un révolutionnaire farouche qui prend plaisir à mettre nos oreilles au supplice; c'est là un des nombreux malentendus de l'histoire musicale de notre premier quart de siècle. Si révolution il y a, elle s'effectue sur un tout autre plan, comme je l'ai déjà indiqué, et sa portée est toute différente.

Ce parti pris de dureté, cette volonté d'agression se traduit harmoniquement par l'emploi systématique de procédés « hétérophoniques ». Tandis que chez Milhaud nous constatons une polytonalité très réelle et parfaitement consciente, réalisée grâce à une écriture polyphonique dont chacune des voix suit son propre destin tonal (*Etudes pour piano et orchestre, 5° quatuor, etc.*), chez Auric, dont la pensée ne revêt que très rarement une forme strictement polyphonique dans les pièces de piano, nous ne trouvons pas polytonalité au vrai sens du mot déjà maintes fois établi, mais hétérophonie, c'est-à-dire emploi sporadique dans une période de tonalité déterminée d'une série de sons se rapportant à une tonalité différente. Pratiquement, cela aboutit souvent à des parallélismes.

Nous trouvons donc dans les compositions pour piano d'Auric des suites d'intervalles discordants, tels que : secondes diminuées, quarts augmentées, octaves augmentées et aussi des quintes justes qui produisent cette impression d'arrachement que recherche l'auteur, et dans laquelle il semble puiser un plaisir qui parut cruel, mais que grâce à l'adaptation nous acceptons maintenant volontiers.

Le rythme est généralement réalisé par une mesure binaire (2/4, 2/8, plus rarement 4/4), où la déformation syncopale n'apparaît que par exception. L'absence de tout chromatisme, le soin avec lequel l'auteur évite toute phrase un peu liée, tout mouvement continu, la brièveté des motifs qui procèdent par larges bonds, l'abondance des notes piquées, la rapidité des mouvements (« vif », « animé »), tout cela concourt à la formation d'un style pianistique très particulier et qu'on ne peut confondre avec nul autre, un style sec, sautillant, « cubiste » aurait-on dit il y a quelques années de cela, « à l'emperte-pièce », selon l'expression de Cocteau.

Je ne découvre que deux exceptions : la seconde des *Pastorales*, et l'Andante de la *Sonatine*. Cette seconde *Pastorale*, modérément animée et

d'un sentiment très calme, et qui présente le caractère d'une berceuse, assez douce et rêveuse, présage déjà certaines pages des *Fâcheux*. Quant au mouvement lent de la *Sonatine*, où Auric s'efforce d'être ingénu et joli, il fait songer, vers la fin surtout, à Ravel.

Au sujet des pièces de piano d'Auric, je dirai en général qu'elles me paraissent offrir plutôt qu'une valeur esthétique, une signification historique et psychologique. J'aime l'art d'Auric; ce compositeur, à mes yeux, est un des maîtres de la pensée musicale contemporaine en France. Les *Matelots* et les *Fâcheux* sont parmi les quelques belles œuvres qu'ait créées la pensée musicale française depuis Debussy; mais sa musique de piano ne nous présente pas sa vraie physionomie; ces pièces sont des essais, des exercices d'entraînement, pour parler ce langage sportif auquel le jeu, qui est la seconde nature d'Auric nous incite constamment. Par contre, les *Pastorales*, la *Sonatine*, *Adieu New-York*, nous éclairent sur l'essence même de cet art et sur la personnalité artistique du compositeur.

IV

Le temps d'arrêt qu'a subi l'activité d'Auric pourrait être la rançon de sa précocité dont témoigne la seule œuvre de sa première jeunesse qui ait survécu, et que le compositeur ait permis de publier : *Trois Interludes* pour chant (le *Pouf*, le *Gloxinia*, le *Tilbury*), sur des poèmes de René Chalupt.

Ce qui frappe dans ses mélodies qui datent de 1914, c'est leur réussite complète dans un genre tout nouveau. Poème et musique sont très « second empire », mais un « second empire » recréé par le rêve de jeunes gens de notre époque; il n'y a là ni pastiches, ni même stylisation, car le poète, pas plus que le musicien ne cherche à nous donner le change; il s'agit d'un jeu, d'une mascarade, dont le charme provient précisément de ce qu'elle est parfaitement apparente. Plus tard, Auric écrira ses *Poèmes de Gérard de Nerval*, où l'intention de stylisation est évidente et qui font songer aux romances du siècle passé; quant aux *Interludes*, ce ne sont pas des romances, mais des mélodies au sens que nous donnons à ce terme aujourd'hui.

L'écriture en est très simple, l'harmonie discrète, avec quelques frottements de seconde de temps à autre, la partie vocale — souple et expressive sans

éclat. On constate déjà ici tous les éléments de ce style « dépouillé » dont après la guerre on parla tellement, que le mot aujourd'hui ne peut plus être employé sans un grain d'ironie.

Sous ce rapport, Auric apparaît donc comme un des prédécesseurs de l'école dite d'Arcueil. Mais, naturellement, Georges Auric tout aussi bien que Sauguet et ses camarades, procèdent de Satie. Et pourtant, bien que l'atmosphère des *Interludes* s'apparente à l'art de l'auteur de *Socrate*, on ne relève pas dans ces mélodies de traces apparentes des procédés de Satie.

On les retrouve, par contre, ces traces, dans les mélodies composées de 1918 à 1920 : *Poèmes de Cocteau*, *l'Alphabet*, *les Joues en feu*, où se révèle l'Auric tour à tour fantaisiste, blagueur, ironiquement sentimental et tendre, puis brusquement grimaçant. Tout n'est que jeux ici, jeux, peut-être au fond, comme nous l'avons vu, très sérieux.

Les trois recueils ne sont pas de la même écriture : la facture de *l'Alphabet* est très transparente, la trame en est ténue; la musique ici ne semble prétendre à autre chose qu'à souligner légèrement, à indiquer à peine et à soutenir discrètement le jeu des images verbales (voir par exemple la fin de *Bateau*: « mourir sur la pointe des pieds »). Les intervalles les plus dissonants sonnent très clair et pur, parce qu'ils sont le plus souvent « vides ».

L'écriture des *Poèmes de Cocteau* et des *Joues en feu* est beaucoup plus riche, plus dense. L'hétérophonie dont j'ai parlé plus haut règne ici souverainement. Ce langage musical si violent évite néanmoins la monotonie dans la fougue et la dureté, grâce en partie à l'enrichissement du rythme : celui-ci continue cependant à s'inscrire dans le cadre des mesures binaires (les 8 *Poèmes de Cocteau* sont tous en 2/4, avec quelques mesures ternaires), dont la rigidité même semble inciter le compositeur à déployer sa fantaisie rythmique et à varier ses mètres (*Biplan le matin*, par exemple).

En ce qui concerne la partie vocale, elle nous apparaît tout aussi éloignée de ce chant qui essaye de se modeler le plus exactement possible sur les inflexions naturelles du langage parlé, que de la mélodie en sens strict.

Auric n'a pas le génie mélodique; ses thèmes généralement très brefs et qui souvent se réduisent à des formules rythmiques, sont caractéristiques et

présentent leur physionomie propre, mais ils n'acquièrent leur pleine valeur que mis en place, intégrés au mouvement qui emporte l'œuvre. Détachée de l'accompagnement, privée de la parole, la partie vocale des *Mélodies* d'Auric ne possède pas de valeur propre, n'agit pas par elle-même.

Le dessein de la phrase vocale chez Auric se rapproche souvent de la courbe du chant chez Satie : leur chant à tous deux est « antinaturel », c'est-à-dire qu'à l'encontre de ce que fait un Moussorgsky, ils ne s'appliquent pas à révéler la musique du langage courant ; leur mélodie semble même éviter les inflexions du parler, ou bien les emploie à l'inverse et déplace les accents ; ils se créent ainsi un langage vocal extrêmement conventionnel, très stylisé, mais qui acquiert, lorsqu'il fait corps avec la parole articulée et est soutenu par l'accompagnement, une grande puissance d'expression et une certaine beauté formelle.

Si je ne me trompe, Georges Auric fut un des premiers — si pas même le premier — à traduire musicalement ces textes fantaisistes où la pensée poétique dispose souverainement de la réalité et de la logique du bon sens. Le goût qui l'attire vers des poèmes tels que ceux de Cocteau (*Biplan*, *Place des Invalides*, etc.), et la réussite de ses transpositions musicales, sont aussi révélateurs pour Auric et pour les jeux prémédités de son art, que les *Poèmes de Claudet* ou les *Chants juifs*, pour l'âme religieuse de l'art de Milhaud.

V

Lorsque j'insistai sur le plaisir que procure la musique d'Auric, sur son esthétique du moindre effort... pour l'auditeur, sur sa « facilité », plus d'un lecteur aura été tenté de protester, peut-être, car si même l'art d'Auric est hédonistique, si la gratuité le caractérise, s'il est essentiellement un jeu, il faut pour participer à ce jeu et y trouver du charme, une certaine préparation et une adaptation, dont tous ne sont pas capables. Mais ne perdons pas de vue que les œuvres les plus difficiles et violentes d'Auric datent déjà de quelques années, et que ses dernières mélodies, *Poèmes de Gérard de Nerval*, ainsi que toute sa production théâtrale depuis trois ans, non seulement ne présentent rien d'agressif, mais ont, au contraire, tout ce qu'il faut pour plaire et nous charmer.

« Il s'est assagi », dira-t-on... Nullement! Il avait, de son point de vue, raison d'exagérer sa violence en 1918, car il lui fallait se trouver et lutter contre le danger que présentaient pour lui Debussy et Ravel (1). Ce danger, il le juge probablement passé aujourd'hui; il ne craint plus ses maîtres; il ne leur livre donc plus de combats musicaux et littéraires. Il n'y a là rien que de très logique; et le seul tort d'Auric serait aujourd'hui d'essayer de désavouer ou d'excuser son passé de batailles.

Quoi qu'il en soit, cette tendresse, cette douceur qu'Auric ne mettait jamais dans son art, peut-être parce qu'il ne parvenait pas encore à se créer son propre langage musical, aujourd'hui se font entendre dans sa musique scénique et trouvent pour s'exprimer des accents personnels. Néanmoins, le caractère dominant de la musique de théâtre d'Auric est le mouvement, mouvement des corps, — actes et gestes. Et il est à remarquer que tous les épisodes où Auric se fait tendre et doux, perdent aussitôt leur dynamisme; le mouvement s'arrête, et la musique alors devient vaguement rêveuse et contemplative. Il semble qu'Auric n'atteint au lyrisme qu'en sacrifiant le mouvement : voyez, par exemple, le Prélude du troisième acte de *Malbrough*, ou la scène d'Orphise dans *les Fâcheux*.

Ceci est très caractéristique, et non seulement pour Georges Auric, mais pour tout le dynamisme objectif : son vrai domaine est le théâtre, c'est sur la scène qu'il doit logiquement parvenir à réaliser toutes ses conceptions, c'est-à-dire à recréer musicalement les choses et les êtres, sans que la personnalité même de l'artiste y intervienne activement. Or, cette recreation fut toujours jusqu'ici incomplète, ou plutôt, elle s'exerce dans une sphère limitée, dans la comédie. Les deux seules œuvres théâtrales relevant d'une esthétique objective, dont tout élément comique soit banni et qui soient essentiellement « sérieuses », et même tragiques, sont le *Sacre* et les *Noces* de Stravinsky; mais la personnalité humaine, l'individu est absent de l'une comme de l'autre. Les personnages de *Maura* sont individualisés, mais bouffons.

Dans la même sphère limitée, Georges Auric parvient à cette recreation totale à laquelle aspire toute musique théâtrale. Les caractéristiques du *Mariage de Trouhadec* m'apparaissent sous ce rapport un modèle du genre :

(1) Que ces dangers étaient réels, l'Andante de la Sonatine, par exemple, le prouve assez nettement.

chaque personnage, chaque situation repensée musicalement, trouve son équivalent sonore, sans qu'on puisse néanmoins établir un lien extérieur entre les paroles et les gestes du personnage et son « idée » musicale, car Auric évite soigneusement tout procédé trop facile, tel que celui qui consisterait à imiter au moyen des sons, tel tic, tel geste, telle particularité de langage. A remarquer aussi la façon dont sont construites ces brèves caractéristiques musicales qui n'ont parfois que quelques mesures, mais possèdent l'allure de petites pièces, en leur genre aussi achevées que les pages beaucoup plus développées de *Malbrough*.

Celles-ci reflètent assez nettement les influences de Stravinsky, dans l'Ouverture (*L'histoire du soldat*), et de Fauré, dans la quatrième scène : « Le chemin de tous » ; cela n'empêche que leur style soit très personnel. Il s'apparente d'ailleurs directement à l'écriture des premières œuvres d'Auric pour piano, qu'on retrouve dans *Malbrough*, beaucoup plus claire, simplifiée, sans surcharge harmonique inutile. « La Bataille », par exemple, malgré sa violence, est extrêmement consonante ; et le magnifique dynamisme de ces pages est déterminé exclusivement par leur structure rythmique, ainsi que cela apparaît, surtout, dans l'unisson des vingt dernières mesures, avec leur alternance de mètres pairs et impairs (6/8 et 3/8, 5/8, 7/8).

J'ai déjà eu l'occasion, à propos des spectacles de Monte-Carlo, de parler dans la *Revue Musicale* (N° 4, 1924), des *Fâcheux* qui marquent, à mon sens, l'étape la plus importante jusqu'ici de l'évolution d'Auric, le moment où, pour la première fois, ses conceptions hédonistiques et son dynamisme objectif parviennent à se réaliser pleinement. Aussi, les *Fâcheux* furent pour beaucoup d'entre nous une surprise, une découverte heureuse.

Il n'en est plus de même des *Matelots* : ceux-ci ne nous surprennent pas, car ils sont dans la ligne d'évolution des *Fâcheux*, bien que par rapport à ce dernier ballet les *Matelots* soient un progrès, bien que la technique d'Auric s'y affirme encore plus sûre d'elle-même, et le style — plus pur.

A un certain point de vue cependant, les *Fâcheux* peuvent paraître supérieurs, car bien que les personnages de cette comédie-ballet soient tous plus ou moins bouffons et grotesques, chacun d'eux possède un caractère, une individualité propre que la musique d'Auric réalise avec netteté et relief. Il n'en

est plus de même dans les *Matelots*, dont les personnages se réduisent à de simples silhouettes sans volume, sans consistance, dépourvues de toute individualité, et, pour ainsi dire, interchangeables. Chacun des Fâcheux l'est à sa manière; mais les trois Matelots ne sont que des danseurs, qui ne se différencient entre eux que par la façon dont ils exécutent leurs pas.

Par contre, jamais encore le plaisir, le vertige du corps en mouvement ne trouva dans la musique d'Auric une expression aussi complète, aussi directe, et cela avec des moyens d'une simplicité qui confond. Et puis, il y a l'épisode de la « Solitude », si agréablement mélancolique... Ce n'est qu'un jeu, mais auquel on est heureux de se laisser prendre, et où vient peut-être affleurer pour un instant, à la surface, la tristesse toujours masquée de l'art d'Auric.

Le langage musical du compositeur continue à se dépouiller : il fut toujours très tonal, mais dans les *Matelots*, l'auteur s'interdit durant des pages entières la moindre modulation. Tout le début du premier tableau, par exemple, est en un si majeur que rien ne vient troubler; puis, brusque passage à la tonalité de ré, vigoureusement affirmée, et qu'Auric maintient sans craindre la monotonie. Même uniformité dans le rythme : mesures binaires, fort régulières. Harmonie en somme très consonante, avec, de temps à autre, quelques grincements de secondes, de quarts augmentés.

Lorsqu'on examine de près cette partition, on arrive à la conviction que l'impression qu'elle produit d'entrain, de vigueur, de plénitude joyeuse dans le mouvement, provient précisément de la simplicité et de l'uniformité de son style, de sa facilité qui ne nous impose nulle tension, mais qui est, elle, le produit d'un long effort de raffinement.

Au point de vue de la construction musicale, les *Matelots* marquent un progrès par rapport aux *Fâcheux*; la structure des *Matelots* est celle de la sonate : Allegro brillant, Moderato (« la Solitude ») qui correspond à l'Andante, Thème avec variations, d'une allure de scherzo et — Final, Presto, où l'on distingue la forme du rondo. Mais dans le premier Allegro, l'auteur procède non par développement de deux ou plusieurs thèmes fondamentaux, mais par répétition et enchaînement de nombreux motifs, tous très brefs.

La matière mélodique des *Matelots* doit beaucoup aux chansons populaires, aux airs d'opérettes (Offenbach). On en a fait grief à Auric; car

//////////
nous conservons encore tous les préjugés de l'absolue originalité mélodique, laquelle seule, nous semble-t-il, confère à l'œuvre sa valeur. Et pourtant, l'exemple non seulement de Stravinsky, mais aussi de Moussorgsky, sans parler des maîtres du XVII^e et du XVI^e siècles, nous offrent la preuve du contraire. Si on enlevait au *Boris Godounov* tous les thèmes qui plus ou moins directement (et parfois même textuellement) reproduisent les chants populaires ou s'en inspirent, il ne resterait plus grand' chose de la matière mélodique de ce chef-d'œuvre. Le problème du rôle de la mélodie n'a jamais encore été systématiquement étudié, et nos jugements à ce sujet sont profondément viciés par de nombreuses conventions et des préjugés inconscients.

Georges Auric est encore à l'âge où l'artiste se développe, cherche et change, parfois très brusquement. Après les joies que son art nous a départies, Auric peut encore nous en donner d'autres, toutes différentes, et qui modifieront l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de son œuvre. Je ne m'avance donc pas trop en exprimant ici, pour conclure, l'espoir qu'après ses pièces « légères », sentimentales ou bouffonnes, Auric jettera bas son masque un jour, et trouvera en lui la volonté et le pouvoir de créer cette « action » musicale, comédie ou tragédie, que notre temps pourrait opposer à l'opéra romantique et au drame lyrique des époques précédentes.

BORIS DE SCHLOEZER.

