REFLEXIONS SUR LA MUSIQUE

A la recherche d'une Discipline

Parlant la fois dernière des compositeurs qui font de la critique musicale et dont les écrits ne sont la plupart du temps qu'une sorte de confession ou même d'apologie déguisée, j'aurais dû, je m'en rends compte, indiquer que parmi les quelques exceptions à cette règle générale, il y en a une fort importante, presque paradoxale et qui ne peut être passée sous silence. Il s'agit du cas Koechlin. Le don créateur chez M. Charles Koechlin s'allie à un esprit scientifique, à une pensée rigoureusement logique, à un intérêt désintéressé pour les choses de la musique, pour les œuvres d'autrui. Il s'efforce toujours, et souvent avec succès, de se dégager de ses goûts personnels, de sa sensibilité pour tâcher de connaître et de comprendre. Certes, on ne peut sortir de sa propre peau, mais l'effort que nous faisons pour dépasser le stade primitif du « J'aime » ou « Je n'aime pas » aboutit avec l'aide des connaissances et du raisonnement à des résultats déjà fort appréciables. Les idées générales, d'autre part, ne sont pas pour effrayer M. Koechlin ; il les manie même avec une grande aisance et chacun, presque, de ses articles pose des problèmes esthétiques très intéressants et suscite le travail de la pensée. Son « retour à Bach » qu'il vient de publier dans la R. M. (1er *nov.* 1926) *est particulièrement remarquable à cet égard. Pour M. Koechlin, le « retour à Bach » (et ces guillemets rendent immédiatement évidentes les intentions ironiques de l'auteur) est une de ces formules courantes, un de ces mots historiques que tout le monde cite, mais qui ne correspondent à aucune réalité. On les emploie parce qu'ils sont commodes, portatifs et remplacent avantageusement, dans les écrits et les conversations, l'observation personnelle et l'analyse directe.*

L'auteur cite quelques-uns de ces clichés qui ne résistent pas à un examen approfondi, le « retour à Bach » pas plus que les autres... J'ai moi-même assez souvent bataillé ici

contre ces diverses formules, pour qu'il me soit permis de prendre cette fois leur défense à propos « du retour de Bach ». Il me semble, en effet, que de même que les mots historiques apocryphes, ces formules souvent reflètent et condensent une certaine vérité à un certain moment. C'est leur emploi abusif qui est dangereux, autrement dit, lorsqu'elles remplacent l'observation directe et le jugement personnel.

Aujourd'hui, à peine ouvrez-vous la bouche pour parler de Fauré, on vous sort immédiatement la grâce fauréenne ; s'agit-il de Brahms, c'est aussitôt la lourdeur germanique ! Parle-t-on de la musique française, c'est le dévidement des phrases communes : ordre, clarté, légèreté, etc... Et cependant, il y a du vrai dans ces lieux communs : celui qui le premier a parlé de la grâce fauréenne, a mis le doigt sur un des caractères les plus essentiels de l'art de Fauré. Lorsqu'il y a plus d'un quart de siècle, il fallait réagir contre les influences wagnériennes, et qu'on essayait de faire revivre les traditions du XVIIIe français, on avait raison d'insister sur certains caractères spécifiques de cet art, en en laissant d'autres dans l'ombre qui les contredisaient. Où les choses deviennent dangereuses, c'est lorsque ces définitions tombent entre les mains de Monsieur Tout le Monde qui n'a ni le temps, ni le désir de les vérifier. Leur existence est assurée alors : complètement vidées et continuant cependant à évoquer de vagues associations dont se satisfait la foule, elles freinent la pensée et deviennent une source de jugements erronés, hâtifs, superficiels.

Telle est aussi l'histoire du « retour à Bach ». Cependant, l'emploi abusif que font de ces mots des gens qui seraient peut-être incapables de distinguer Bach de Stravinsky, ne peut nous cacher la signification de cette formule et son rôle historique. Ici, je me sépare complètement de M. Koechlin.

L'éminent critique et compositeur nous indique que bien avant Debussy les maîtres français du XIXe n'oubliaient pas les leçons du grand cantor ; il cite Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, Massenet et Bizet. Plus tard, Fauré, Debussy et Ravel subirent aussi son influence. Debussy, dit l'auteur en note, est bien plus contrepointiste qu'on ne le croit en général.

Admettons que M. Koechlin ait raison, mais cela ne touche pas, je crois, au fond de la question. Aujourd'hui, lorsque nous étudions les œuvres de Debussy, nous découvrons que l'image que s'en faisaient il y a dix ans amis et adversaires, était assez fausse, parce qu'incomplète. Mais ce qu'apportait Debussy de neuf, de spécifiquement à lui, ce qui lui était propre et qui déchaîna l'enthousiasme des uns et l'indignation des autres, ce n'était certes pas son contrapunctisme, ce n'était même pas sa forme achevée et harmonieuse : Debussy, — c'était la liberté, la sincérité, l'expression directe, le flou, le halo, etc... (que ce soit faux ou non, cela n'a pas d'importance pour le moment).

De même, lorsqu'il s'est agi pour les jeunes de s'affirmer et pour cela de renverser

celui qui avait été l'idole de leur adolescence, ils se sont lancés dans une direction qui leur paraissait nettement opposée à celle qu'avaient suivie leurs aînés ; ils avaient été enivrés de liberté, de vérité, de sincérité (les conventions de Debussy leur avaient échappé). Ils aspirèrent donc à la discipline et aux conventions. Le retour à Bach n'eut pas d'autre signification. Nous savons bien qu'il y a autre chose en Bach, que Bach est un poète, un chrétien, un mystique. Une génération viendra peut-être qui se tournera un jour vers ce Bach-là, mais c'était du Bach des « Allegros » (selon l'expression de M. Koechlin), dont avaient besoin les musiciens d'après-guerre ; et ce qui les attirait, ce qui véritablement les envoûtait dans ces Allegros, dans ces fugues, c'était leur mouvement continu, c'était leur déroulement implacable qui semble interdire aux éléments psychologiques toute intrusion dans cette trame sonore où l'on chercherait en vain le moindre interstice.

On avait besoin d'un professeur de discipline et ce fut Bach, le maître qui parvint à se réaliser complètement et à extérioriser sa personnalité dans un langage conventionnel, plein de lieux communs et de formules, qui à son époque étaient courantes. M. Koechlin cite entre autres le début de l'ouverture de Faust, *de Gounod et de nombreuses œuvres de Camille Saint-Saëns pour nous démontrer que le retour à Bach était en somme inutile, puisque Bach n'avait jamais été abandonné. Or il m'apparaît évident qu'il n'y a absolument rien de commun entre les « bachismes » de Saint-Saëns, ce type parfait de l'académicien, et les polyphonies d'un Milhaud ou d'un Auric, sans parler déjà de Strawinsky. J'ose même aller plus loin. Les* Etudes symphoniques *de Milhaud s'apparentent directement à Bach (à un certain Bach en tout cas), tandis que les fugues de Saint-Saëns ne sont que l'œuvre d'un lointain épigone.*

Cette formule que dénonce ironiquement M. Koechlin, a donc à mes yeux avant tout une signification pragmatique : il ne s'agissait pas de ressusciter Bach qui était bien vivant, mais d'en faire une machine de guerre et pour cela, de souligner en lui précisément ce en quoi il différait des maîtres qu'il fallait jeter à terre, quitter plus tard, et les replacer sur leur trônes.

Nous pouvons nous payer le luxe aujourd'hui d'être juste et de voir plus clair, mais il y a sept ou huit ans de cela, il ne s'agissait pas pour les compositeurs de faire œuvre d'historien et de distribuer des prix, mais de batailler.

B. de SCHLOEZER.