RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE

A PROPOS DE PELLÉAS

« *Beethoven a suscité des énergies, Wagner a déclanché d'immenses enthousiasmes. Mais, le wagnérien le plus convaincu a-t-il aimé Wagner au sens vrai du terme, comme un debussyste sincère et simplement ému, sut aimer* Pelléas? » *Ainsi parle Robert Jardillier dans l'excellente étude qu'il a consacrée à* Pelléas *(dans la collection de la* Musique moderne, *dirigée par André Cœuroy aux éditions de Claude Aveline). Remarque très fine, singulièrement profonde, dirai-je même : en effet, d'ordinaire, quand nous disons que nous aimons une œuvre, cela signifie simplement qu'elle nous plaît, que nous trouvons du plaisir à l'entendre, qu'elle nous ravit... Mais, pour* Pelléas, *c'est tout autre chose ; on l'aime vraiment, comme on aime un être humain ; et cet amour, cette tendresse évidemment ne se discute pas, bien que l'on puisse jusqu'à un certain point l'expliquer d'une façon très satisfaisante après coup. Et je crois que ceux-là seuls qui aiment ainsi* Pelléas, *ceux-là seuls auxquels il est « véritablement cher », comme peut nous être chère une femme, peuvent ressentir et comprendre son étrange beauté et goûter pleinement cette joie mystérieuse qu'il nous offre. M. Jardillier est certainement de ceux-là, à en juger d'après son livre.*

A quoi tient donc cette singularité de Pelléas? *Comment expliquer cette attraction particulière qu'il exerce sur l'esprit et qu'il ne partage, me semble-t-il, avec aucune des grandes œuvres musicales? — Je ne sais au juste... Peut-être que cela tient à ce que les personnages du drame, tels que les a réalisés musicalement Debussy, tout en étant symboliques, tout en comportant un aspect typique, général, presque abstrait, qui leur confère une signification universelle, non seulement ne dépassent pas les mesures humaines ordinaires (comme les dépassent tous les « héros » d'opéra, ne fût-ce que par l'exaltation de leurs sentiments), mais demeurent même en deça de ces mesures : ils sont moins que des hommes ; des êtres humains, dirait-on, dépouillés de muscles, de volonté, de tout ce qui fait poids, masse, effort et résistance... Mais grâce à cette réduction, grâce à leur faiblesse et à leur transparence, une autre réalité se révèle en eux, proche de notre vie la plus sourdement inconsciente ; et c'est comme si en eux nous nous reconnaissions nous-mêmes, notre être très intime, dépouillé, complètement... — Miracle de la musique! Et puis, il y a encore cette volupté dans la douleur, dans l'absolue passivité, que nous verse* Pelléas

et qui toujours exerça une étrange séduction sur l'esprit... — Art morbide, disait-on naguère de Debussy; comme on le disait aussi de Baudelaire. Art morbide! C'est-à-dire : cercle carré, fer en bois... Mais en art, il n'y a qu'une seule maladie, l'impuissance; et elle est incurable.

Le premier chapitre du livre de R. Jardillier est consacré à « la génération de Pelléas *». L'auteur nous montre l'esprit de cette génération et combien l'œuvre de Debussy fut, pour ainsi dire, nécessitée par les tendances, les besoins, les désirs latents, encore inexprimés en musique, de cette génération. Mais œuvre d'un artiste de génie et aussi produit nécessaire, naturel de son milieu, de l'atmosphère spirituelle que respirait le compositeur,* Pelléas *dépasse les limites d'un pays, d'une génération, d'une mode et du « debussysme » lui-même : la conclusion du livre de R. Jardillier a justement pour objet de préciser la valeur universelle de cette œuvre que nombre de ceux-là même qui l'avaient accueillie avec ravissement, craignaient de voir bientôt s'effacer et perdre son charme auprès de la génération qui montait.* Pelléas, *« fait de cette matière dont sont faits les songes », n'était-il pas trop frêle pour durer? Vaine inquiétude! Nous voyons aujourd'hui après la réaction nécessaire d'après-guerre, après le* Sacre *et ce qui s'en suit, que le subtil et tendre* Pelléas *est tout comme le formidable* Tristan *— « aere perennius ».*

A propos de Tristan *: D'ordinaire ceux qui expriment leur admiration pour* Pelléas *ne peuvent se refuser de décocher quelques traits à Wagner, à* Tristan *en particulier. Il faut féliciter M. Jardillier d'avoir évité ces plats procédés : il sait rendre justice, quand il le faut, au maître de Bayreuth et constater sans parti-pris l'action que celui-ci exerça sur l'auteur des* Poèmes de Baudelaire. *Mais n'y a-t-il pas dans* Tristan *même une page qui aujourd'hui nous paraît contenir déjà une sorte de pressentiment de ce que sera plus tard l'atmosphère musicale de* Pelléas? *— Je songe en cet instant au prélude du* IIIe *acte...*

Dans un chapitre spécial l'auteur étudie « La nouveauté de Pelléas ». Son analyse, précise, sans pédantisme est très intéressante; et l'on ne peut que l'approuver entièrement, lorsque parlant de « l'invention dans Pelléas *», il écrit qu'elle consiste — ce n'est pas un paradoxe — à ne rien laisser ignorer de ce qui fut réalisé déjà. Il ne serait pas impossible d'y retrouver toute la musique du passé (...). Mais tout cela passe au crible d'une personnalité à la fois frémissante et maîtresse d'elle-même. »*

Je ne puis cependant suivre R. Jardillier lorsqu'il parle de Pelléas *comme d'une œuvre « synthétique entre toutes ». Il s'agit de cette union totale entre la musique, l'action et la poésie qui, selon la juste expression de J. G. prod'homme, apparaît un problème analogue à celui de la quadrature du cercle. Aussi ne fut-il jamais résolu, pas plus par Debussy que par Wagner, par Gluck ou par Monteverdi. Je dirai même plus : à y regarder d'un peu près, l'on voit qu'aucun d'eux n'essaya réellement de le résoudre. En théorie, oui; certes, les déclarations, les professions de foi musico-théâtrales ne nous manquent pas. Mais lorsqu'il s'agissait de réaliser cette synthèse, cette unité dans l'équilibre des trois éléments, les grands maîtres avaient toujours recours à quelques procédé qui rendait à la musique son indépendance et lui livrait, soumis, texte et action. Ni* Tristan, *ni* Boris Godounov, *ni* Pelléas, *pour ne parler que de ces trois chefs-d'œuvre, uniques chacun en leur genre, ne sont des œuvres « synthétiques ». Ce sont des œuvres musicales : et si la fusion du drame et de la poésie y est réalisée, c'est précisément dans la musique, par la musique et pour la musique que cette fusion s'opère. Psychologiquement, la musique de* Pelléas *est en corrélation étroite avec le texte de Maeterlinck : c'est-à-dire qu'elle pro-*

cède de ce texte dans le travail même de création de Debussy; le compositeur s'attacha étroitement au texte, le suivit pas à pas; mais la constatation de cette dépendance simplement « génétique » (dépendance qui existe plus ou moins dans tout opéra), n'est d'aucune valeur pour le jugement que nous portons sur l'œuvre même en tant que telle. Le mouvement scénique est complètement inexistant dans Pelléas, *— suite d'états, plutôt que d'actions (les événements, rares, catastrophiques ne servent que de transition rapide entre des états purement statiques); et quant au texte, la musique le résorbe entièrement en elle: il n'est plus qu'un de ces éléments. Et elle règne en maîtresse absolue jusqu'en des passages tels que la « lettre » où, même si l'on admet que la musique naquit ici du parler et ne voulut que le servir, elle aboutit à le transformer et à se l'assimiler.*

M. Jardillier insiste avec raison sur le rôle important joué dans la lutte pour Pelléas *et son triomphe définitif, par les poètes, par la jeunesse des écoles, par les « profanes » en un mot. Il est curieux de noter que nous fûmes en Russie témoins d'un fait analogue: à ses débuts, à Moscou, à Pétersbourg, la musique de Debussy fut surtout soutenue par les milieux littéraires, tandis que les spécialistes — les critiques, les compositeurs s'y montraient plutôt réfractaires et s'attachaient à souligner, tout particulièrement en* Pelléas, *les influences de Borodine et de Moussorgsky. Feu Karatyghine fut un des rares parmi les critiques qui distinguèrent presque aussitôt la portée de cet art dont Liadov et ses collègues du Conservatoire ne parlaient que sur un ton ironique. Les choses ont bien changé depuis!...*

B. DE SCHLOEZER.

RÉPLIQUE SUR LES COMPOSITEURS ET LA CRITIQUE MUSICALE

On m'attribue un « procédé de polémique ». Je ne ferai qu'invoquer les documents: outre l'article visé, celui sur le Retour à Bach *avec la réponse qu'y fit M. de Schloezer (elle vaut la peine d'être relue), et ma réplique à cette réponse.*

Il était de mon droit, de mon devoir, pour faire apprécier mes confrères dans ce rôle particulier, d'en venir aux non-professionnels, *et — sans inutiles cruautés — de comparer. Je précise que je comparais ainsi, non les* musiciens (1) *et les* profanes, *mais:* 1° *ceux qui, étrangers à la technique approfondie de notre art, n'ont jamais composé;* 2° *ceux qui possédant cette technique,, produisirent des œuvres* musicales, *dignes de ce nom (et peu importe la quantité).*

Vuillermoz? Il suffit de sa charmante vocalise *(du recueil de M. Hettich) pour qu'il soit un compositeur. Il l'est ainsi,* en ce qui touche, *non au jugement de la postérité, mais* à la présente discussion, *où j'avais en vue deux sortes de compétences. Or, celle de Vuillermoz (par le fait de ses études, de sa technique acquise, et de ses débuts dans la composition) est de même nature que celle de Ravel ou de Claude Debussy. Elle diffère de celle de M. Louis Aguettant, lequel n'a point composé, ni seulement pratiqué l'harmonie. Et, je le répète: chacun peut écrire sur la musique; tout justement, je*

(1) Il va de soi que si j'écris (page 115, dernière ligne): *musiciens*, c'est pour ne pas indéfiniment répéter le mot: compositeurs.