



Musique et Conscience Nationale



Je ne prétends point au rôle de prophète, et j'avoue n'avoir aucune aptitude à deviner l'avenir : j'en atteste le ciel et ceux qui, en juillet 1914, m'entendaient proclamer que l'on ne ferait jamais la guerre. Cependant, je n'hesite pas à annoncer comme une certitude qui se vérifiera quelque jour que, par le contre-coup des événements généraux qui se déroulent depuis quatre ans, notre art subira une transformation profonde, et qu'il y aura bientôt une musique d'après-guerre, qui sera toute différente de celle d'avant-guerre par son esprit comme par sa forme.

C'est là une question qui, dès le premier jour, a préoccupé tout le monde : que sera demain ? Et d'abord l'impression générale fut que demain serait différent d'hier, que cela était fatal, qu'il le fallait. Puis les habitudes furent reprises peu à peu, et nous entendons volontiers déclarer aujourd'hui qu'il n'y a rien de changé, qu'il ne faut rien chercher autre qu'à reprendre l'art au point où il s'est arrêté, rattacher le fil brisé et ne s'occuper de rien de plus ; que d'ailleurs la musique n'a aucun rapport avec les événements extérieurs ; que les agencements des accords, les divisions de la gamme, les particularités de la tonalité, la libération des lois harmoniques, etc., sont choses qui importent par elles-mêmes, par elles seules ; qu'enfin la véritable musique, c'est la musique pure, et qu'elle doit être considérée indépendamment de toutes les contingences relatives à l'action du dehors.

En conformité avec cette opinion, laquelle semble actuellement prévaloir, nous avons, depuis trois hivers, vu reprendre notre petit tran-tran de vie musicale antérieure, un peu contrarié seulement par l'élimination de la musique allemande contemporaine : à cette différence près, les concerts de 1915 à 1918 ont ressemblé beaucoup à ceux de 1913-14, et de là on a pu induire qu'il n'y a rien de changé dans le monde musical en France : il y a eu seulement quelques pages de Wagner de moins.

La conclusion est certainement prématurée. Le fait même n'infirme rien de ce que j'ai avancé en commençant. Ce qui se fait en 1918, ce n'est pas la musique d'après-guerre, car la guerre est à peine finie. Ce n'est pas non plus la musique de la guerre, mais celle de l'arrière — et cela est beaucoup moins intéressant. Nous vivons donc, momentanément, sur nos réserves. Mais quand elles seront épuisées, quand tout cela sera usé (et cette période transitoire n'aura pas été sans contribuer à ce résultat), il faudra bien faire autre chose.

Parfois déjà l'on a eu l'occasion d'observer que cette musique d'avant-guerre sonne faux. Le talent des jeunes artistes qui la produisirent n'est point en cause : il ne s'agit que de la direction qu'ils lui ont imprimée, et plusieurs, je n'en doute pas, sont très capables d'évoluer de façon à devenir les maîtres de demain. Mais il faudra qu'ils fassent autrement qu'hier, qu'ils aient d'autres préoccupations et qu'ils ne résistent pas à la poussée irrésistible à laquelle, sans qu'il nous soit possible d'en discerner encore le caractère et la nature, l'art et la pensée de la Nation, et probablement de l'humanité tout entière, seront bien obligés de céder avant qu'il soit longtemps.

Que la musique, malgré son apparence impassible et désintéressée, subisse nécessairement les influences des grands courants du dehors, c'est là une loi historique que toutes les observations antérieures permettent de vérifier.

Voyez en 1870. Avant cette date, la musique française était entièrement aux mains des faiseurs d'opéras-comiques : Auber, Massé, Thomas, Bazin. Aussitôt après, c'est non seulement l'avènement d'une nouvelle génération de jeunes artistes, — les Bizet, les Saint-Saëns, les Massenet, les Lalo, — mais une réforme complète de la musique française, une véritable révolution qui, du peuple futile que nous étions autrefois, fait de nous les plus dignes représentants du grand art

de la symphonie ou du drame lyrique, et, avec Cesar Franck, va jusqu'à nous élever aux plus hauts sommets de la pensée musicale.

L'exemple du grand ébranlement de la Révolution française n'est pas moins probant. Celui-ci offre un résultat double, même triple, à ces époques successives, même dans des pays divers. Avant 1789, il n'y avait pas, à proprement parler, d'école française : sous l'action des événements, cette école s'aggloméra, devint prospère et sut hausser ses ambitions artistiques : les Méhul, les Lesueur, les Cherubini, les Gossec en sont immédiatement issus. Mais, dira-t-on, la Révolution, génératrice d'un si prodigieux mouvement d'idées, n'avait pas de formes d'art dignes d'elle : il est vrai, et il a fallu attendre la naissance d'une autre génération pour que des formes nouvelles, celles d'un art vraiment révolutionnaire, fussent créées ; cette tâche fut celle de 1830, qui a vu paraître Berlioz, comme, en d'autres branches, Hugo et Delacroix (au reste, au point de vue général, 1830 est comme un réveil de 1789). Enfin un Allemand, au temps où les Allemands étaient capables d'idées généreuses, sentit son génie fécondé par l'idéal venu de France : en écrivant la *Symphonie héroïque* et l'*Ode à la Joie* : « Tous les hommes deviennent frères ! » Beethoven s'est manifesté comme le sublime interprète de la pensée de la Révolution.

Faut-il en dire davantage ? Rappeler que Lulli, malgré l'infériorité de la langue musicale de son temps en regard de la langue littéraire, n'en est pas moins l'interprète du siècle de Louis XIV au même titre que Racine, Molière ou Bossuet ? Que Rameau, si individuel que soit son génie, personnifie dans son art l'esprit de la Régence et du règne de Louis XV aussi parfaitement que Voltaire ou Watteau dans le leur ?

D'ailleurs les grands courants de l'art se manifestent parfois par leurs mouvements propres et sans qu'il soit toujours facile d'en déterminer les causes extérieures. Voyez ce qui s'est produit au passage du seizième au dix-septième siècle. Le xv^e et le xvi^e sont l'âge du contrepoint vocal : de Josquin à Palestrina ils ont produit des chefs-d'œuvres aussi admirables qu'homogènes. Mais, cette période étant révolue, la veine fut tarie ; l'esprit fut absent et l'art se perdit dans la recherche de combinaisons de plus en plus compliquées et arides. Il fallut autre chose, et, en réalité, la transformation fut absolue : ce fut le triomphe de la monodie, la création et l'usage généralisé de la basse continue, la tonalité se précisant, les accords verticaux se substituant à la polyphonie horizontale.

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que la situation redevient assez semblable à ce qu'elle était en ces temps-là, que la veine ouverte après 1870, et de laquelle la musique française a extrait tant de minerais riches, précieux et divers, commence à s'épuiser, et qu'après 1914, comme après 1600, l'art musical va prendre une autre physionomie.

Que sera cet art ? C'est ici qu'il faut nous en référer à ce qui a été dit au début de cet article : personne ne peut le prophétiser. Mais il est permis de souhaiter ce qu'il devrait être. J'exprimerai donc d'abord un vœu : c'est que la musique future ne ressemble pas à la musique présente, c'est-à-dire à celle qui s'est produite dans toute l'Europe depuis le commencement de ce siècle. L'ingéniosité de celle-ci, certes, est extrême et dépasse tout ce qui avait été fait jusqu'à présent ; mais c'est pour cela précisément que nous pouvons croire qu'ayant atteint aux extrémités, elle n'ira pas plus loin, et que par conséquent elle devra désormais chercher sa voie dans un autre sens.

Les préoccupations des formes, la recherche des sensations rares, ont été, semble-t-il, les véritables « buts d'avant guerre » de nos musiciens. Ceux-ci pensent avoir abouti aux résultats les plus décisifs s'ils sont parvenus à accorder entre elles la dix-septième harmonique avec la huitième ou bien la treizième, à partager la gamme en des tranches dont les anciens principes de l'acoustique n'avaient point préconisé l'usage, à fondre les sonorités de la trompette en sourdine et de la flûte grave avec celle des tambours parmi les effluves des harpes en sons harmoniques, etc. Tout cela est très bien, et j'ai souvent apprécié, autant que personne, l'intérêt de ces trouvailles ingénieuses. Mais sont-elles tout ? Je pense, au contraire, qu'elles ne sont qu'un moyen dans l'art et non un but. A s'attarder à ces recherches extérieures, qui sont de pure forme, on risque de ne plus être attentifs à l'âme.

Je lisais naguère — il fallait bien s'occuper comme on pouvait, quand les Allemands étaient à Noyon — quelques pages d'un de nos vieux auteurs, un ami de

l'hôtel de Rambouillet, Balzac l'ancien, et j'y trouvais des réflexions qui m'ont paru vraiment avoir une application directe à la musique de notre temps. A propos d'éloquence, grande préoccupation de la rhétorique aux âges classiques, Balzac opposait l'une à l'autre la vraie et la fausse : la première venant du cœur, entraînant ceux qu'elle enveloppe par la seule force de la conviction ; la seconde, toute en ornements futiles. Pour celle-ci, dit-il, « il ne faut pas l'estimer plus que l'art qui enseigne à faire les confitures ou celui qui travaille à la composition des parfums ». Que cela est bien dit ! Mais, parmi nos faiseurs de musique, n'avons-nous pas aussi des confiseurs en harmonie, qui sont en possession des recettes les plus rares ? Ils savent doser à merveille les condiments et les aromates, ont une extrême habileté pour mêler les substances les plus diverses, celles mêmes qui semblent les moins bien faites pour se combiner ensemble, et ils nous préparent ainsi des régals, souvent un peu difficiles à avaler, pourtant quelquefois exquis. Oui ; mais pourquoi est-ce à cela que se borne aujourd'hui leur ambition ? Est-ce bien tout ce que nous sommes en droit d'attendre de la divine musique, et faudrait-il nous résigner à « ne pas l'estimer plus que l'art de faire des confitures ? »

La musique aura donc besoin bientôt d'un aliment plus substantiel. Celle que l'on cultive aujourd'hui a beau avoir de la saveur et des agréments divers, elle ne suffit pas à exprimer ce qui sera nécessairement l'idéal de demain ; et si elle veut se désintéresser de cet idéal, elle est sûre de périr. Elle a pu obtenir des succès dans les milieux où règne le dilettantisme ; elle n'en est pas moins anti-populaire, anti-nationale, — exclusivement aristocratique, faite pour des coteries.

Est-ce à dire que l'avenir ne profitera pas des conquêtes réalisées ? Point du tout : il devra, au contraire, en faire largement son profit. De même, les précieuses n'ont, par leur influence immédiate, rien produit de définitif ; mais cette influence a contribué à enrichir et épurer la langue française, et les écrivains du règne de Louis XIV ont bien su ce qu'ils lui ont dû.

Donc, quelle que soit la langue musicale de l'avenir, qu'elle se simplifie ou demeure complexe, il faudra avant tout qu'elle trouve quelque chose de nouveau à dire. De nouveau, certes ; et c'est pourquoi, si tenté que l'on puisse être de préconiser le retour à la véritable tradition française, ce n'est pas en cherchant à redire ce qui a été déjà dit, et bien dit, autrefois, que l'on aboutira à ce réveil de notre esprit musical. Ne nous préoccupons donc pas, pour l'instant, de savoir si la musique d'après-guerre devra se faire l'interprète de nos légendes primitives ou de la vie moderne, s'il faudra qu'elle cherche ses exemples dans les polyphonies des maîtres de la Renaissance ou dans la monodie du chant populaire (pour celui-ci, qu'il cesse, par grâce, de n'être plus qu'un prétexte à des accompagnements en accords faux !) ou si Wagner, les Russes et Debussy devront continuer à être ses seuls modèles. Il est probable que toutes ces tendances seront acceptées : leur diversité même sera une cause de vitalité pour le nouvel art. Mais il importe qu'à ces manières d'être extérieures s'ajoute une qualité interne qui a fait un peu trop défaut jusqu'aujourd'hui : la foi.

Parmi les écoles qui se partagent aujourd'hui l'influence sur le monde musical, il en est une qui ne s'est pas montrée insensible à ce besoin de l'esprit. Les leçons qu'on y donne sont, au point de vue de la pure musique, fort bonnes ; mais je croirais volontiers qu'elle doit le principal de son influence à ce qu'elle a une foi. Ceux mêmes qui ne partagent pas cette foi sont attirés par ses réalisations d'art, et, par contre-coup, par elle-même.

Mais il importerait que cette foi, source primordiale de toute inspiration d'art et de tout génie, ne fût pas exclusivement la foi religieuse, et que toute grande idée fut autorisée à être célébrée par l'harmonie. Or, c'est une chose singulière de constater qu'aujourd'hui même, quand nous avons vu se produire un réveil si puissant de l'esprit national, alors que tant d'actions héroïques ont été accomplies, tant de sacrifices librement consentis pour le salut et la gloire de la Patrie, les sentiments qui ont commandé ces actes passent encore pour n'être pas de dignes inspirateurs d'œuvres d'art ! La tyrannie du dilettantisme persiste : elle est si impérieuse que si, par hasard, quelque musicien se risque à traiter un sujet relatif à nos préoccupations et à nos angoisses, peut-être, parce que c'est la guerre, on voudra bien aujourd'hui l'écouter avec quelque politesse, mais il sentira toujours, dans son distingué auditoire pour qui la musique continue à

être un « art d'agrément », un fond de résistance ironique et froide : on lui en voudra de faire penser ainsi à des choses sérieuses, on le renverra volontiers au café-concert.

Je demande la permission de me citer moi-même, ne fût-ce que pour montrer qu'il y a une certaine continuité dans mes idées, les lignes qui vont suivre ayant été écrites quelque dix ans avant la guerre. Elles ont eu l'heur d'attirer l'attention d'Anatole France, qui s'est déclaré surpris des constatations qu'elles révèlent et qui eût été volontiers tenté d'en tirer des conclusions défavorables à la mentalité de notre moderne public musical. Nos lecteurs seront curieux sans doute de connaître les observations qui ont eu ainsi l'approbation d'Anatole France :

« La musique qui cherche sa source dans un sentiment humain et collectif — aujourd'hui, par conséquent, la musique nationale — n'a pas de place marquée pour elle dans le domaine de l'art. Elle semble, en vérité, n'avoir pas le droit d'exister. Il n'y a que la musique religieuse qui compte. Pour celle-ci, quelle différence ! Non seulement elle occupe dans l'Eglise la très large place qui lui revient légitimement dans les cérémonies du culte, mais, hors de son milieu naturel, elle est très haut cotée. Elle tient un rang éminent dans la hiérarchie des genres. Psaumes, motets, cantiques sont accueillis avec empressement, avec abondance sur les programmes de nos plus grandes sociétés de concerts. Sans parler de Palestrina, de Bach, de César Franck et, pour nous en tenir à l'époque qui fait l'objet de cette étude, on a vu longtemps, on voit parfois encore Cherubini, Gossec, Méhul, Lesueur y figurer avec des messes, un *Ave Maria*, un *O Salutaris*, la *Prière des Hébreux*, le motet de Noël : *In media nocte* ; mais les œuvres que les mêmes auteurs ont écrites pour les fêtes civiles n'ont pas survécu d'un jour aux occasions qui les ont fait naître. Que quelque imprudent se garde bien de vouloir les faire entendre dans une audition sérieuse : en faire seulement la proposition serait un scandale ! Non que la valeur des œuvres soit en cause, mais l'opinion régnante a décidé que les productions de cette sorte n'appartiennent pas au genre sérieux : cela suffit à les condamner d'avance.

« Un jour, un concert avait fait l'effort d'accueillir une des rares œuvres modernes dont l'auteur n'a pas dédaigné (jusqu'à deux fois) de faire servir son art à la glorification d'une grande idée moderne et d'un grand homme : *L'Hymne à Victor Hugo*, de M. Camille Saint-Saëns. Cette belle page orchestrale fut écoutée dans un silence glacé : le titre seul avait suffi pour mettre le public en défiance. Mais quand, peu avant la fin, une trompette, par allusion au rôle national du poète, fit retentir, sur un ton aigu, les premières mesures de la *Marseillaise*, c'en fut trop, et l'accueil final prouva à l'auteur qu'on aurait peine à lui pardonner une pareille inconvenance ! Ah ! s'il avait pris pour thème *Dies Iræ !* ou *Tantum Ergo !* ou *Lauda Sion !*...

« Pendant le siège de Paris, César Franck, partageant les souffrances du peuple dont il n'avait pas voulu s'éloigner, lut les paroles d'une sorte d'ode traduisant les mêmes angoisses patriotiques qu'il ressentait et composa sur le champ la musique qu'elles lui inspirèrent. C'était le temps où il venait d'entreprendre la composition des *Béatitudes* ; son chant à *Paris* en a le haut style, l'ardente et généreuse inspiration. Nous sommes bien, je pense, jusqu'à dix personnes à le connaître et je ne crois pas qu'il en ait jamais existé plus de deux exemplaires, dont l'autographe. Mais la *Procession* est au répertoire de tous les concerts :

La foule, auprès d'un chêne antique,
S'incline, en adorant, sous l'ostensoir mystique... »

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

