

LE MENEESTREL

5056. - 95^e Année. - N^o 12.



Vendredi 24 Mars 1933.

MORALE ET MUSIQUE

JÉCRIVAIS dans le *Méneestrel* du 25 novembre 1932 une étude intitulée « Métaphysique et Musique », qui était la continuation logique d'un article paru dans le numéro du 10 juin sous le titre « Psychologie et Musique ». — Désireux de poursuivre cette promenade à travers la philosophie de la musique, je m'efforcerai aujourd'hui de présenter le plus succinctement possible les théories morales concernant l'art musical, bien qu'un tel exposé soit fatalement plus aride que les précédents.

Les morales spiritualistes de la musique.

Les trois systèmes moraux intéressant notre sujet sont ceux de Liszt, de Kant et de M. Bergson.

— LISZT, esprit universel, s'attachait avec dilection aux problèmes philosophiques, et il nous a laissé de nombreuses études, très littéraires et volontiers subtiles, qui manquent sans doute de clarté — nous sommes en plein romantisme... et Wagner relit cent fois les plus tristes pages de Schopenhauer! — mais non d'originalité. Or, ces théories, sans contredire ses doctrines musicales, ne les approuvent pas toujours, et nous aurions su gré au biographe de l'auteur des *Préludes*, M. Guy de Pourtalès, d'insister sur ce détail intéressant : alors que Liszt-compositeur fut avant tout un « suggestif », Liszt-philosophe est un « idéaliste ».

Ceci revient à dire que, pour le théoricien, la musique doit être un moyen d'élévation vers Dieu, et sa morale est donc la soumission aux sentiments de purification, de sanctification. Elle doit se garder de toute souillure, même de source psychologique, afin de pénétrer l'auditeur de toute sa spiritualité, de toute sa sainteté.

L'auteur est un prophète : il connaît sa mission et se défend de toute défaillance. Une belle page de musique est une prière que l'on murmure ou que l'on écoute : l'idéal, c'est la pureté.

Les critiques d'un tel point de vue sont nombreuses et amères : toute la musique doit-elle subir les règles de la musique d'église? Le but de l'art est-il l'apostolat? Le compositeur doit-il épurer une inspiration spontanée afin d'obtenir une clarté peut-être conforme aux lois des vraies religions, mais sans doute contraire à la liberté de pensée et de travail?

De telles remarques s'évanouissent d'elles-mêmes, si nous examinons attentivement, sous l'angle du mysticisme ou même du positif « comportement », les grands prophètes de la musique : Beethoven, Wagner, Franck, Debussy, par exemple : ils n'ont point eu besoin de purifier leurs œuvres par une révision impitoyable.

D'elle-même, l'inspiration divine, source de leur génie, est venue dans toute sa force et toute sa perfection, s'inscrivant dans le plus menu détail d'un morceau, et dominant de vastes symphonies. — La morale spiritualiste du créateur des *Poèmes symphoniques* s'y affirme dans toute son ampleur ; la musique ne doit pas, chez les maîtres, chercher la pureté ni le don prophétique : elle les a implicitement et mystérieusement.

— KANT est parti d'une donnée toute différente, et qui nous ramène à sa philosophie générale : si la musique, comme le déclare M. Hugo Dahl, est une vérité fondamentale (noumène) oubliée dans un monde d'apparences sensorielles (phénomènes), peut-elle avoir une morale? Non : le noumène ne vit que de sa vie propre, et le compositeur n'est que l'inspiré irresponsable.

Et les protestations de l'école nouvelle s'élèvent aussitôt! Si donc la composition musicale n'est qu'inspiration, à quoi sert la science architecturale, depuis l'harmonie jusqu'à la fugue en passant par l'indispensable contrepoint? Ne saluons-nous donc en Vincent d'Indy, en Strawinsky, en Paul Dukas que des médiums; ou bien leur reconnaissons-nous un art personnel d'organisation, de méthode... enfin de tout ce que résume le mot « talent »?

Ces objections ne sauraient être écartées facilement. Dans les plus sublimes élans de la *neuvième Symphonie* ou de la *huitième Béatitude*, n'admirons-nous pas — toute déformation personnelle étant évitée — l'adresse du constructeur, son art, sa technique et parfois son audace?

Sans doute, on nous répondra que l'inspiration défie les règles de la coutume dans les œuvres des grands novateurs; mais nous devons faire la part du feu : nous ne pouvons admettre intégralement la théorie kantienne car, à côté de l'inspiration mélodique, il y a l'habileté édicatrice. Mais nous ne pouvons pas admettre davantage la théorie de la seule construction — dite théorie technique — car, si l'on prend pour exemple une œuvre moderne comme la *Sinfonietta* de Jean Françaix, toute parée des charmes audacieux de l'art musical le plus neuf, on reconnaîtra à côté de pages humoristiques, dont tout l'effet provient d'une construction minutieuse (seul amour de l'auteur moderne), on reconnaîtra l'émotion exquise et tendre d'un andante aussi poétique qu'un rondeau de Charles d'Orléans.

Concluons donc que, si la musique est avant tout le produit d'une inspiration idéale échappant aux règles morales par sa nature même, elle est aussi le résultat d'un travail personnel appartenant au domaine de la Logique — je veux dire de l'Harmonie.

— M. Henri BERGSON voit dans la musique l'expression même de l'intuition primitive, le dernier abri de l'instinct insoumis. La morale qui en découle naturellement est l'obligation pour l'auteur de laisser parler le plus librement possible cette voix intérieure, et une telle

théorie nous permet de conclure définitivement sur l'ensemble des morales spiritualistes :

Le compositeur recherche l'idéal (Liszt) : aidé par l'inspiration directe (Kant) qui est une intuition instinctive (Bergson), il doit chercher par son talent personnel (théorie technique) à exprimer le plus fidèlement qu'il peut cette voix intérieure d'origine naturelle qui tend d'elle-même vers l'idéal.

Les morales scientistes de la musique.

Il n'y a que deux systèmes moraux se rapportant à l'objet de notre étude : ils sont dus à Taine et à Berlioz.

— Taine a énoncé, avec la force et la simplicité qui caractérisent son style à la fois scientifique et poétique, une théorie remarquable à tous points de vue : la musique est avant tout l'harmonie. Le travail du compositeur consiste en une recherche permanente de la beauté par l'équilibre ; la construction doit aboutir à la perfection par la sobriété, le calcul, le métier : elle est une discipline, et le but moral de la musique est l'ordre, la précision, la sûreté, j'allais dire : la plénitude.

Allons-nous prétendre avec M. Carrel que ce n'est là qu'une théorie incomplète, la profession de foi d'un « positiviste matérialisant » ? Non : l'idée de discipline au nom de l'harmonie n'exclut pas l'idée d'inspiration. La discipline est l'indispensable complément de l'inspiration : elle la guide, la soutient, la fait rester dans les sages limites de l'ordre, du bon goût, du bon sens, de la vérité.

— Berlioz a mis au premier plan la science musicale. La succession des maîtres au cours des siècles est caractérisée par une suite de systèmes, de procédés constituant l'enrichissement ininterrompu de l'art : ainsi, comme le font justement remarquer MM. Keim et Lumet dans leur belle étude sur Berlioz, Meyerbeer s'est servi des « procédés » de l'auteur des *Troyens* (en altérant d'ailleurs la pensée du maître) et les successeurs de Meyerbeer, de maigre célébrité bien que de tâcheuse mémoire, se sont à leur tour servis des « procédés » du « père de l'Africaine ».

La vraie morale du compositeur, selon Berlioz, est de faire progresser la musique en se servant des méthodes précédentes et en les perfectionnant, en les complétant, en les surpassant.

Mais une grave objection a été faite : si l'on considère que l'art musical va sans cesse en se figeant, cela n'empêche pas qu'aucun musicien du XIX^e ou du XX^e siècle ne peut être comparé à Beethoven. Sans doute, mais nous répondrons que chez Beethoven, l'inspiration a surpassé la construction ou plutôt que la construction est l'attribut — et non plus le cadre — de l'inspiration, au point qu'on peut dire qu'elle se résorbe entièrement en elle et en fait partie intégrante : aussi devons-nous placer Beethoven en dehors de l'évolution normale de la musique, d'où toute idée d'échelonnement doit être écartée.

Toutefois, cette objection nous oblige à examiner un dernier point : l'inspiration est-elle donc toujours si nettement séparée de la construction ? En principe, nous renverrons à la théorie de Taine montrant que la discipline constructive est le complément postérieur, mais indispensable, de l'inspiration. Il y a cependant des exceptions : celle, déjà citée, de Beethoven, et pour

prendre un exemple plus récent, celle de M. Florent Schmitt et de sa *Tragédie de Salomé*, où l'inspiration la plus directe, la plus sincère, la plus sublime dans son originalité tenant du fantastique et du divin, ne s'exprime jamais sous la forme simple d'une ligne mélodique mais sous la forme complexe d'une composition multilinéaire, d'une richesse harmonique étonnante qui n'exclut pas la sincérité émue d'une inspiration sobre et indivisible.

Maurice BOUVIER-AJAM.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre de l'Avenue. — *Marc-Aurèle*,
farce en trois actes de M. J.-L. LE MAROIS.

Félix, un garçon fantasque, est employé au chenil de Sainte-Marie-les-Roses. Il soigne la gent canine avec passion, et même il essaie d'empêcher les acheteurs de lui enlever ses chers toutous. Mais il sait créer dans le chenil une atmosphère telle que les clients reviennent.

Huguette Dorneuil, fille d'un brasseur d'affaires, est attirée par ce garçon étrange et s'amuse à lui acheter ses chiens les plus aimés. Elle finit par lui proposer une situation chez son père, dans un magasin très moderne de radio-phono, à Lyon, et le décide à l'accepter en lui laissant espérer son amour.

A Lyon, Félix a été suivi par son chien favori, un chow-chow, Marc-Aurèle, qu'il cache jalousement. Pour plaire à Huguette, Félix fait tous ses efforts, mais vainement, pour devenir bon vendeur. Très malheureux au milieu de toutes ces machines qu'il abomine et en butte aux caprices d'Huguette, Marc-Aurèle est son seul confident.

Survient Mathurin, vieux pêcheur à la ligne qui veut ramener Félix à Sainte-Marie-les-Roses ; tout va très mal au chenil... Félix suivra le vieux pêcheur.

Or, voici le drame qui s'est passé parmi les chiens : les bassets ont pénétré chez les lévriers et une race monstrueuse est née, la race des lévriers de poche, qui va bouleverser le monde scientifique... En Amérique, on fera courir ces lévriers de poche sur les toits, et les dollars pleuvront comme pétales en avril. Mais Félix est navré de voir l'horrible race de mâtinés qui vient de naître. Il ne veut pas qu'elle se propage. Pour une tête de lévrier, pleine du désir de bondir, de s'élaner vers la lumière, de courir follement dans les bois, quel supplice de se sentir vissée à un corps rampant et tortueux de basset !

Mais la prospérité de Sainte-Marie-les-Roses dépend de ces lévriers de poche. Huguette, en aviatrice, viendra chercher Félix... Ce sera l'apothéose, et les nouveaux chiens monstrueux se perpétueront pour la plus grande prospérité des hommes.

Cette pièce est jouée avec beaucoup de sensibilité par M. Pitoëff, avec fantaisie par M^{me} Ludmilla Pitoëff, avec naturel par M^{me} Madeleine Guitty dans un rôle de grosse bourgeoise intéressée, la propriétaire du chenil. Les décors sont très réussis, surtout celui du second acte qui se passe dans le magasin lyonnais avec des éclairages extrêmement habiles.

M. B.