

Un entretien avec... Henri SAUGUET

— Qu'est-ce que la musique ?

— La musique est l'art d'émouvoir avec des sons.

Ainsi disais-je au moins en un âge écolier et parfaitement ignorant de ces savantesses définitions où la musique devient une valeur d'abstraction spéculative et métaphysique. C'est à cette simple, sinon simpliste définition-là pourtant que s'en tient, sans doute, Henri Sauguet.

— Comment, diront certains, ne fut-il donc pas disciple de Satie et cela ne signifie-t-il plus jeu, humour et pince-sans-ririsme ? C'est que ceux-là n'ont certes pas entendu Sauguet parler de l'Adorable Déesse avec cette ferveur passionnée qui ne trompe pas, une ferveur d'amoureux ou d'amant.

Henri Sauguet a le regard inquiet, le geste nerveux, la pensée un peu haletante. Une lumière d'automne, fine et dorée de feuilles mortes, l'enveloppe à contre-jour. Et l'admirable décor qu'il donne à cet entretien ! La moitié de Paris étalé en perspective cavalière, sous un ciel spacieux, pommelé et qui s'agrafe à l'horizon de toits par un Panthéon en émail, un Sacré-Cœur en biscuit de Sèvres et une Tour Eiffel en verre filé. Une sirène hurle : un remorqueur double le vaisseau amarré de l'Île St-Louis, la plus déserte de toutes les îles, disait son poète, ce pauvre de la Ville de Mirmont, Bordelais comme Henri Sauguet lui-même.



Henri Sauguet

**

— En effet, je suis bien né à Bordeaux, me dit-il, le 11 mai 1901. Mon père y était commerçant, et il y a toutes les chances du monde pour que je l'eusse été comme lui s'il n'avait parfois glissé un disque d'ébonite sous la pointe d'acier de son phono. C'est aux douces guirlandes de tierces du Mélodrame de l'Arlésienne que se nouent les plus tendres souvenirs de mon enfance. Seconde initiation : après la fille d'Arles, la Fille aux Cheveux de Lin. C'est vers ma quinzième année, à l'orgue, que j'entendis ce prélude de Debussy. J'avais, bien entendu, étudié entre temps le piano : Chopin, Bach et Mozart m'étaient déjà familiers. Mais c'est Debussy qui me communiqua l'étincelle du feu sacré. Il me fallait un maître. Canteloube s'offrit à m'enseigner le rudiment. Mais au sirop d'angélique du frankisme qu'il me faisait boire, je préférais décidément le vieux vin français de Claude-Achille. Il me restait, après cela, à découvrir Eric Satie. Mais cette découverte-là ne participa en rien au coup de foudre : le Rag Time du Paquebot de Parade ne me dit rien tout d'abord. D'ailleurs, pour être à la page, je faisais alors une assez dangereuse crise d'atonalisme et je m'étais mis à en envoyer à Darius Milhaud les feuilles de température. Un beau jour, Milhaud m'écrivit : venez. Et je vins à Paris, comme tout le monde. En une semaine, j'entendis alors l'Homme et son Désir, les Mariés de la Tour Eiffel, Pierrot Lunaire. Et si l'on pouvait, pour si mince aventure — mince pour vous, mais décisive pour moi ! — faire appel à Shakespeare, je dirais volontiers qu'en cette semaine-là, le destin — le mien — changea de coursiers. Bientôt après, mon ami Roger Désormières, à qui je dois beaucoup, me faisait rencontrer Mme Bériza ; et elle montait mon opéra bouffe Le Plumet du Colonel. Puis, le comte de Beaumont me demandait Les Roses pour ses Soirées de Paris. Serge de Diaghileff, un peu plus tard, me commandait La Chatte. Enfin, j'écrivis un David, inspiré par Mme Ida Rubinstein. Aujourd'hui même, Serge Lifar, le célèbre danseur rescapé des Ballets Russes, projette de monter à Londres un petit ballet plus court que La Chatte. L'argument de Boris Kochno me plaît beaucoup. Comment cela s'appellera ? Je l'ignore encore. La Nuit, peut-être, car cela se passe à l'heure des ombres. Enfin, je travaille, pour moi seul si j'ose dire, à un opéra sur un livret d'Armand Lunel, le poète des Malheurs d'Orphée de Milhaud.

— ...lequel m'a parlé déjà de cette *Chartreuse de Parme*.

— *J'en ai écrit deux actes. Je vis avec Fabrice del Dongo, avec Gina, avec Mosca, avec l'adorable Clélia Conti. J'aime ces êtres magnifiques et passionnés. Je cherche à exprimer leurs joies humaines, leurs humaines tristesses. Je m'efforce à les faire vraiment « chanter ». Grande ambition ou périlleuse entreprise, après tant de déclamation lyrique ! Pelléas fut un miracle du génie : on ne renouvelle point les miracles. Voyez plutôt Ariane : c'est peut-être un chef-d'œuvre, mais c'est un chef-d'œuvre un peu ennuyeux et ce n'est pas du théâtre.*

— Ennuyeux, tous les chefs-d'œuvre ne le sont-ils pas ? Oh ! ce n'est pas moi qui le dis, c'est votre Henri Beyle.

— Oublions-le, en faveur de ce qu'il a dit de la musique : « La bonne musique n'est que notre émotion ».

(Et qu'ai-je dit d'autre moi-même à la toute première ligne de cet article ?)

— ...notre émotion ! La vie et l'âme : je tâche de l'insuffler à mes personnages. Je n'hésite pas à leur confier des airs, de vrais airs sans qu'ils soient pour cela des « à la manière de... ». Je voudrais créer une forme, la mienne. Ainsi ai-je donné à chaque acte un mouvement propre, un mouvement du cœur bien entendu et non pas celui du métro-nome : le premier acte pourra, par exemple, être un *allegro* ; le second, un *adagio* ; le dernier, un *presto con fuoco*. En restant du théâtre, au moins je l'espère, mon œuvre tendra vers la valeur architecturale d'une symphonie.

— Vous ne croyez donc pas à la proche faillite du théâtre chanté ?

— J'y crois d'autant moins que toute la vogue va se porter, pendant quelques années, au film parlant. Cela me semble certain. Mais on en reviendra vite, vous verrez ! Rien ne dure que ce qui est humain. Or le talkie n'est qu'un truc. La musique mécanique en est un autre. Après ces expériences-là, on voudra réentendre des chanteurs en chair et en os, soutenus par un véritable orchestre, celui où la musique naît à hauteur de poitrine.

— Aujourd'hui que le théâtre passe souvent pour le mauvais lieu de la musique, ne lui préférez-vous pas le ballet, lequel ramène vers le music-hall, lequel est souvent pur, affirme Cocteau ?

— Non point. Et c'est que j'aime trop le théâtre, tout le théâtre. Or dans un ballet, je ne me sens maître que de ma musique, tandis que pour Mosca ou Clélia Conti, ma musique suffira à créer l'attitude, le geste, l'expression. Je me sens seul maître d'eux. Par contre, pour La Chatte, par exemple, voyez le spectacle, d'ailleurs admirable, que Diaghileff avait pu mettre à côté, en contre-point de mon œuvre. Pour cette œuvre-là, je le veux bien, c'était peut-être mieux ainsi. Car, qui sait ? j'aurais été assez disposé à me méfier de ce que Cocteau appelle après Satie « un décor qui bouge » !

Mais ne dit-on pas qu'il ne faut guère parler aux compositeurs de l'œuvre qui leur a donné la notoriété ? Je feins d'ignorer cette règle du jeu et je demande :

— La Chatte doit être votre œuvre préférée ?

— Après la Chartreuse — puisqu'encore à naître ! — et, comme j'aime mes Poèmes de Schiller, oui, j'aime La Chatte, dans ses premières pages surtout : Danse des jeunes Garçons, Prière à Aphrodite, Adagio. Dans David, je me sentis gêné par l'appareil même du spectacle, cortège, sonneries de trompettes. Ainsi me suis-je rattrapé avec un peu de musique de chambre : à mes Françaises, à mes deux Sonates pour flûte et pour piano, je compte ajouter bientôt un Quatuor à cordes.

**

Veillez le remarquer, Mélomane mon frère, le nom même d'Arcueil n'a pas été prononcé jusqu'ici. Et cependant, pour bien des esprits, Henri Sauguet a joui et pâti d'une petite légende.

C'était vers 1921. La galère capitane des Six commençait à gagner la haute mer du succès. C'est alors qu'Henri Sauguet eut l'idée, comme chef de file, de fréter une petite barque nouvelle, baptisée l'Ecole d'Arcueil, capitaine Satie. Cela justifie-t-il ce goût qu'on lui prête encore des bateaux et des coquillages, des bateaux dans une bouteille et des coquillages où l'on entend le bruit de la mer ? Mon Dieu, il ne semble pas ! Mais dans l'incessant mouvement de marée des esthétiques, l'heure était alors à la complication, à l'écriture verticale et aux âpres vertiges du polytonalisme. Or dès l'abord — relisez par exemple *Les Animaux et leurs Hommes* ou bien *Plumes* — Henri Sauguet

usait d'une langue souple, claire, sans surcharge, sans fausse note. Cela devenait « naïf » et les malins évoquèrent la Méthode Carpentier et « Maman, les petits bateaux... ». D'autre part, il prenait bien son mot d'ordre près du vieux maître des *Morceaux en forme de Poire*, humoriste comme on sait : « Si je ris, disait-il, c'est sans le faire exprès ». Chaque époque impose ses adjectifs. Il y a un siècle, c'était « ninivite ». On disait donc : la *Symphonie fantastique* est « ninivite ». En 1921, l'adjectif à la mode était « amusant ». Le fin du fin était de découvrir le charme aigu des boules de verre et des bouquets sous globe. Et voilà pourquoi une page de Sauguet fut jugée « naïve et amusante ». Emouvante ou émue ? Vous voulez rire ! Cela posé, Henri Sauguet fut de force inféodé dans une lignée de musiciens français — « amusants et naïfs » bien entendu — où l'on rangeait les maîtres de la *Dame Blanche* et de *Philémon et Baucis*. Romance et gounoderies.

— Eh ! bien sûr, j'aime Gounod, me dit Henri Sauguet. Mais cela ne veut pas dire que je me demande si je vais l'imiter, lui ou un autre, pour être original ! Le vieux maître de Mireille d'ailleurs ne serait pas sans froncer les sourcils, j'en suis certain, à quelques-unes des licences que je prends. Quant à revenir en arrière, comme on m'en accuse, je ne comprends plus. La notion de progrès est une monstruosité, en art plus qu'ailleurs. Par bien des côtés, Fauré procède de Schumann, un musicien que j'aime beaucoup aussi, je ne m'en cache pas. Faut-il prétendre que Fauré soit d'un temps antérieur à celui où régna Debussy ? Chez d'autres esprits, cette notion de progrès ou de modernisme se lie à une autre idée : on ne veut plus qu'une œuvre soit expressive, car on a fait de l'expression un legs détestable du romantisme ; on veut qu'elle soit « expressionniste ». Et à cette qualité un peu fumeuse, on va jusqu'à sacrifier sa valeur de beauté pure.

— André Schaeffner cependant n'a-t-il pas signalé que nous tentions de retrouver le sens du joli ?

— Et pourquoi pas, après tout, si nous ne faisons point un but de cette recherche-là. Une œuvre jolie peut être émouvante autant qu'une autre. L'émotion seule, l'âme seule doit dicter l'œuvre d'art. Honegger dit qu'il construit sa musique comme une six-cylindres, pour qu'elle ne le lâche pas à cent à l'heure. Et dans un de ces Entretiens que Jacques Ibert donnait à votre confrère du Guide, Lucien Chevaillier, le musicien d'Angélique prétendait que le génie c'était 1 0/0 d'inspiration et 99 0/0 de... transpiration ! Deux boutades de matérialistes. Pour moi, le génie ne peut être que de l'inspiration à 100 0/0, tout juste. Inspiration ne veut pas dire transe romantique ; cela veut dire état de grâce, effusion. Est-ce là nier le travail ? Mais pas du tout ! Avant que de rien livrer à mon éditeur, je noircis beaucoup de papier blanc, sans en rien dire. Car on parle vraiment trop aujourd'hui de questions de boutique et de métier. Et cela me semble toujours malhonnête d'en souffler mot à quelqu'un. On ne s'est guère privé de me dire que le mien était maladroit. Mon Dieu, si je n'ai pas usé mes jours dans l'ombre des Conservatoires, doit-on en conclure que j'écris ma musique au petit bonheur, sans me préoccuper de donner une forme, une forme qui soit « ma forme » à ma pensée ? Ce que je sais, je l'ai payé son prix, en l'apprenant à l'école de Bach. Mais les fugues de Jean-Sébastien ne passent-elles pas pour hérétiques, suivant quelques nouveaux évangiles ? Alors... Il est vrai aussi que, pour quelques raveliens, Debussy orchestre mal, comme orchestrait mal ce Moussorgsky que, d'après eux, Rimsky eut bien raison de corriger ! Habile ou maladroit — qu'est-ce que cela peut faire ? — le métier sort naturellement de l'inspiration. La preuve, c'est qu'il y a un métier inspiré. Le chef-d'œuvre de celui-là, l'Apollon Musagète de Stravinsky. Boris de Schloezer, qui montre pourtant une si lucide compréhension de ce que je fais, compara un jour cet Apollon rayonnant et mon humble Chatte. Combattre une œuvre par une autre, quelle erreur ! Mieux vaut aimer la beauté où qu'elle se trouve. J'aime celle d'Apollon, aux beaux gestes à la Lorrain, comme j'aime la pureté de Socrate. J'aime Pierrot Lunaire et son désordre romantique et la Création du Monde où Milhaud, avec des éléments afro-américains, a su être si profondément milhaudien ! J'aime Auric, et sans trop savoir pourquoi, le musicien de l'Alphabet me fait penser à Hoffmann et à son atmosphère poétique et capricieuse. J'aime le sensuel Poulenc, Maxime Jacob, Nabokoff, Prokofieff — bref tous ceux qui créent ce monde de mesure, cet univers d'harmonie et d'amour vers lequel j'aspire par la musique. Mais il paraît qu'il convient de le gagner aujourd'hui en avion, et que je m'y dirige en diligence ! C'est la mode ! Il est vrai qu'il n'importe guère. Ecrire de la musique n'a qu'un but : se

créer, dans le plus large sens, des amitiés. Mais tout se paie ici-bas. Il y a une rançon à toute joie. La sagesse populaire disait : Pas de rose sans épine. Mon œuvre me vaut des sourires, des sarcasmes et des incompréhensions. En revanche, elle m'a valu les plus belles rencontres d'esprits fraternels. Et c'est cela qui me fait croire — oh, sans nul orgueil ! — que je puis être le porte-parole de certains. Cette mission je la remplis de mon mieux. Le sage disait : « Tu ne te trouveras nulle part, sauf en toi ». Je me cherche en moi avec sincérité. Je tâche de mettre en la moindre mesure un peu de ma foi, de ma vie, de mon cœur — de ce cœur qui est ce qu'on a de plus lourd, ici-bas, à porter...

Et ainsi, pour ce jeune musicien qui fait pour tant de gens figure de faiseur ou d'amuseur, évoquerait-on volontiers, en le modifiant d'un mot à peine, une phrase de Chardin. Qui donc vous a dit, disait le maître du *Bénédicté*, qu'on peint avec des couleurs ? On emploie des couleurs, on emploie des accords et des sons ; mais on écrit de la musique avec des sentiments — et l'on chante avec son cœur.

JOSE BRUYR.

LEXIQUE

de quelques termes utilisés en musique
avec des commentaires pouvant servir à
la compréhension de cet art

DIALOGUE

Aux XVI^e et XVII^e siècles, ce mot a servi de titre à des compositions utilisant plusieurs instruments. Ne serait-il pas logique de le réintégrer dans le vocabulaire musical.

Un dialogue est une œuvre pour plusieurs instruments qui se répondent en continuant leur propre développement. (1)

Ce mot aurait pour utilité principale de distinguer pareille œuvre d'une sonate, forme dans laquelle s'intègre la pensée musicale, et où les instruments se complètent et se doublent, ne conservant que la personnalité du timbre.

Le mot dialogue est à reprendre, car il dit à l'esprit exactement ce qu'il veut dire.

DISCIPLINE

Une seule raison permet l'abandon de la discipline commune : l'acquisition d'une discipline supérieure.

L'Art, comme la science et la morale, est soumis à cette loi.

L'enfreindre, c'est condamner l'œuvre à la mort.

Les exceptions ne peuvent confirmer une règle, que si elles sont assez puissantes, assez vivantes, assez persuasives et logiques pour affirmer par leur constance même qu'elles ne sont pas des exceptions, mais des affirmations anticipées d'une règle plus vaste, plus générale.

Ces anticipations élargissent et modifient la syntaxe admise et permettent la réalisation d'un style nouveau qui assurera la survie aux œuvres ayant accepté une discipline renouvelée.

N'abandonner la discipline admise que pour l'acquisition d'une discipline supérieure est la seule consécration totale du novateur.

(1) C'est dans ce sens que nous l'avons repris pour des œuvres personnelles : deux dialogues violon et piano ; deux dialogues violoncelle et piano.

DISQUE

Après le cylindre, c'est le deuxième état de la phonographie. Etat remarquable déjà, mais transitoire, car il est nécessaire d'arriver à ne plus voir imposer à l'œuvre enregistrée une durée invariable et limitée par une surface.

On arrivera à la bande sonore s'enroulant sur elle-même. Ce ne sera plus une pointe de métal qui ressuscitera la vie sonore captée, mais le rayon lumineux dont les vibrations visuelles seront transmues en vibrations auditives.

L'immatérialité par l'immatérialité, et la pâte d'un disque n'inquiétera plus l'ingénieur ni le musicien.

Le compte-fil nous fait voir un silet abimé à chaque endroit où s'enregistre l'accord d'une harpe jouant fort entre son médium et son grave.

Pourquoi ? Est-ce un endroit difficile à engendrer des harmoniques ? Peut-être.

Ne pourrait-on entrevoir un jour prochain cette collaboration dont nous parlions précédemment, d'un ingénieur et d'un musicien assez averti de questions qui paraissent étrangères à son art, pour sortir la pointe du microphone de cette ornière et lui trouver un vrai chemin ?

Mais il faut oser déplacer la question, ou du moins permettre de l'examiner sous un jour différent, concurremment avec la première.

Oser dire : le microphone enregistreur, la matière du disque, la pointe et le microphone émetteur étant parfaits, un enregistrement, qui sonne mal doit être imputé à l'écriture même de la musique.

Pour bien sonner, il faut conserver la pureté des timbres, ne pas avoir d'unisson à deux timbres ; donc réaliser des timbres purs. Mais cette pureté est atteinte, non par le timbre isolé d'un instrument, mais par la création de ce timbre même, par l'intensité (1) et les harmoniques (1).

Georges MIGOT.

(à suivre)

(1) Voir ces mots.