



De la Simplicité



AVEC M. Boucher (1), je dirai : soyons^s simples.

Mais en quoi consiste la simplicité?

Je crains que n'en varient les définitions suivant les natures, les désirs et les goûts. Des mots qui ont beaucoup servi deviennent vagues, chacun y voit ce qu'il préfère. D'où tant de malentendus.

Simple... Donnez-vous l'épithète à telle petite monodie qui s'harmoniserait de façon primaire : « J'ai du bon tabac »? Mais la grande *fugue en ut dièze mineur*, du *Clavecin bien tempéré*, dans sa polyphonie serrée, avec ses deux « nouveaux sujets », n'est-elle pas admirablement simple?

Faut-il réserver le terme au style de la conversation, dit « à la bonne franquette »? Mais sans mots rares on peut « bafouiller ». La simplicité, plutôt, ne serait-elle pas dans la perfection définitive et souple d'une phrase d'Anatole France ou de Renan? Si telle enseigne, chef-d'œuvre d'un peintre en bâtiments, ravit les blasés parce qu'inhabile et fruste, prétendez-vous que Raphaël soit compliqué, ou Mozart — en dépit des « imitations » complexes du *Final* de la symphonie *Jupiter*? Et que dire de l'art grec!

Je voudrais étudier la question, au sujet de la musique.

1^o Le *criterium* de la simplicité n'est pas dans la nature des moyens harmoniques. Cadences parfaites, successions de Tonique à Dominante?

(1) Cf. *Revue Musicale* de septembre 1927 : M. Boucher, *la Révalorisation des idées*.

L'Ouverture du *Freyschütz*, le *Final* de l'*Ut mineur*, soit. Mais d'autres œuvres, d'harmonie et de caractère tout différents, ne sont pas compliquées. D'ailleurs, Weber et Beethoven, s'ils se révèlent simples, c'est en vertu d'une simplicité antérieure, *intérieure*. Avec des enchaînements analogues, de maladroits et prétentieux élèves écriront des contrepoints gauches, baroques, *tortillés*.

Donc, ce qu'on appelle simplicité de l'harmonie n'est suffisant, ni nécessaire.

2° D'une façon générale, on n'est pas forcément simple en s'abstenant de moyens complexes ; on n'est pas toujours compliqué si l'on recourt à ces moyens. De contrepoints qui s'entrecroisent avec une technique parfaite, résulte la simplicité de Bach. Par des harmonies choisies, soutenant des mélodies de grâce subtile, tel maître, sans la moindre complication, exprime des choses profondes.

3° La nature des phrases : « sentiment accessible au peuple » ? Oui, certaines monodies populaires — d'autrefois — sont simples, autant que profondes (1) (d'ailleurs, à l'opposé du genre populacier d'aujourd'hui). En revanche, telle *scie* qui fut à la mode, on y pourrait dénoncer des gaucheries prétentieuses : tout le contraire de la noble simplicité de l'*Angelus*, — comme également il existe dans l'architecture « de banlieue » des enjolivements niais, — et parfois, dans certains détails de la toilette moderne, de vaniteuses petites inutilités. Les draperies grecques, aux lignes plus raffinées, demeurent plus simples (la simplicité n'est pas du tout dans l'absence du raffinement ; j'y reviendrai.)

Donnons quelques exemples.

En ce qui concerne l'alliance du raffinement et des réalisations que l'analyse indique « simples », il suffit de se reporter à *Pelléas et Mélisande*, où tant de passages semblent faits avec rien — ce rien que trouve le génie. Un seul accent des contrebasses, une touche de sons harmoniques (« On a brisé la glace avec des fers rougis »), la lettre de Golaud, la fin du premier acte (« Oh ! pourquoi partez-vous ? »), etc... Et cette émouvante, parfaite *Inscription sur le sable* (du *Jardin clos*) ? Je la choisis, pour son dépouillement grec, parmi tout l'ensemble fauréen : il fournirait mainte preuve analogue.

(1) Cf. l'*Angelus*, des *Chansons bretonnes* recueillies par Bourgault-Ducoudray ; le *Chant des bateliers de la Volga*, la *Berceuse* de l'*Oiseau de feu*, — et plus d'une mélodie du *folklore* écossais, d'une grâce si souple, dont les nègres se sont probablement souvenus, etc...

Mais, bien que de moyens complexes, il existe une autre simplicité — non moins réelle. Ce n'est pas seulement qu'un style mainte fois « poli » devient *spontané d'apparence*, grâce à la recherche minutieuse du mot propre, et surtout parce qu'on le débarrasse de l'inutile (alors, la phrase vogue comme une nef heureuse allégée de toute surcharge), — c'est encore que la combinaison raffinée d'éléments rares et choisis peut donner une *synthèse simple*. Unité dans la force vivante, expressive (et diverse même) de la musique : tout concourt au but, la mélodie avec ses accords et ses rythmes allant exactement où elle doit aller, sans heurts, sans illogismes, sans disparates, sans nul de ces *impedimenta* qui sont la vraie complication. Simplicité d'un art classique, hautement *civilisé* (et nul besoin de barbarie) : que les sentiments traduits soient gais ou tristes, familiers ou profonds.

Je sais bien que de telles œuvres — auxquelles, les ayant comprises, on reconnaît une indéniable, complète et *profonde* simplicité — paraissent tout autres aux oreilles de qui ne les « entend » point. Une chose nouvelle et qui déconcerte, semble à la fois : monotone, compliquée, incohérente. On n'en perçoit l'ordre, l'unité, que si dans le même temps l'on se trouve ému par sa vie sensible (1).

Ainsi, la simplicité use de moyens divers.

Qu'elle se révèle analysable (par exemple, en des musiques très dépouillées, comme *Socrate* — et d'ailleurs, ce n'est point la seule raison pour que *Socrate* soit simple) ou qu'elle résulte d'éléments complexes dans le détail, elle a des causes profondes, antérieures à l'œuvre.

Ces causes me semblent les suivantes :

1^o L'esprit classique, menant à la réalisation la meilleure par le goût de l'ordre et par l'avantage d'une technique magistrale (2).

(1) Je ne fais point, cela va sans dire, le procès des courbes, de la grâce, des *ornements*. Tout dépend de la qualité de l'œuvre. Du beau Louis XV peut se révéler simple ; telles bâtisses ultra-modernes, rien qu'en droites, et même sans lignes de *guingois*, peuvent être compliquées. Ne confondons pas géométrie et simplicité, non plus qu'esprit simpliste avec *âme simple*, terme que je m'efforcerais de définir tout à l'heure.

(2) Affaire, tout à la fois, d'intelligence, de bon sens musical, et d'énergie : cette dernière chose est primordiale. L'énergie est à la base de toute belle carrière d'artiste : autant pour acquérir le *métier* que pour se résoudre aux sacrifices, parfois héroïques, exigés par la simplification (Voyez les variantes successives de la *Tentation de Saint Anloine*, et notamment l'épisode d'Hélène). — D'ailleurs, erreur grossière que d'opposer les œuvres *savantes* aux œuvres *simples*, comme un préjugé courant vous en donne l'habitude. La vraie « science », en fait de technique, ne s'aperçoit pas. Loin d'encombrer, elle allège, elle clarifie par l'élagage de ce qui n'est pas utile, par l'aisance des lignes, par la bonne harmonie des enchaînements d'accords.

2° *L'âme simple* de l'artiste. Qualité morale, compatible avec la sensibilité profonde d'une expression individuelle qui s'oppose au *populaire* (1).

Inutile d'insister sur l'esprit d'ordre — toujours les caractéristiques du *génie grec* (2).

Mais, un moment, je veux m'arrêter à l'âme simple, puisqu'aussi bien M. Boucher souhaite que nos artistes la possèdent... *L'âme enfantine* évoquée par Verlaine et qui peut, dans le même temps, s'affirmer profonde et réfléchie, il me semble que c'est de réaliser *pour soi-même public et critique*, ce qu'on a en soi. Avant tout, absence de prétention, affranchissement du souci de l'effet (3). Ne pas songer à ce que diront les autres, ni ne vouloir frapper la foule et gagner le succès rapide. En un mot, le contraire du cabotinage, mais la naïveté charmante *d'écrire ce qu'on aime*. Ceux qui ont connu Gabriel Fauré, son exquis naturel si totalement exempt de *pose*, et ceux qui, sans l'avoir fréquenté, discernent son âme simple dans sa musique d'ailleurs si raffinée, comprendront ce que j'écris... Cette liberté est la plus grande force, de qui exprime son propre sentiment : conception *individualiste*, mais, par l'expansion qu'elle favorise, aboutissant à l'action la plus rayonnante, la plus *collective*.

Or, il me paraît que les grands génies furent tels : Bach, Mozart, Beethoven. Direz-vous que chez Berlioz ou chez Wagner, il y ait parfois quelque parade? Peut-être : mais point dans *Tristan*, ni dans les *Troyens*, ni dans *l'Enfance du Christ*, ni dans mainte page de chefs-d'œuvre moins purs. Et l'emphase même, c'est précisément l'inharmonie, par manque de simplicité, d'une préméditation de puissance. Gounod se montre absolument

(1) Pour qui en a compris la syntaxe, le *Sonnet sur la tombe d'Edgar Poë* nous montre un Mallarmé simple, beaucoup plus que le Joséphin Souлары des *Deux Corlèges*, antithèse où collaborent l'artifice et les chevilles.

(2) Deux mots que je m'excuse d'écrire à nouveau, puisqu'« on a changé tout cela » pour dénoncer à présent l'emphase et la *prolixité* de l'art grec. Mais ne convient-il point d'« interpréter » ce jugement extrémiste? Avec trop de pédantisme, autrefois l'on croyait à l'existence de la seule Raison dans cet art : aujourd'hui, la science des philologues y voit des expansions débordantes. N'offre-t-il point, tout simplement, l'équilibre d'une riche sensibilité et d'une raison lucide? De cet équilibre résulte un ordre harmonieux, et ce *contraire de la barbarie* qui le caractérise. Au lieu de *prolixité*, disons *richesse* ; *véhémence* au lieu d'*emphase* : ainsi d'Eschyle, comme du *Prométhée* de Gabriel Fauré. Et c'est la mesure dans le grandiose. Mais c'est toujours de l'harmonie, et qui n'en est que plus belle.

(3) Il ne s'agit pas de masquer l'effet par des obscurités factices (fausse profondeur), mais qu'il se dégage de l'œuvre, naturellement, sans qu'on s'efforce de le « mettre en valeur ». Cette mise en valeur, insupportable, du mauvais pianiste qui fait « un sort » à chaque note, a son équivalent dans la composition musicale, et plus généralement dans toute œuvre d'art. Autant que le manque d'ordre dans l'esprit, davantage peut-être, elle engendre une prétention compliquée, mille fois pire que le simple désordre, ou que la pléthore d'une pensée touffue.

simple dans le *duo* de *Faust*, dans la scène admirable de Marguerite au balcon ; et beaucoup moins, si je ne me trompe, dans l'air de la *Reine de Saba*.

Retenons de ce qui précède, qu'on est simple par une sorte de vertu intérieure (et morale) : sentir vivement, ne songer qu'à l'œuvre, — comme aussi par une réalisation parfaite, dans l'alliance des meilleurs dons musicaux et de la meilleure technique ; rien de cela, d'ailleurs, n'étant contraire au raffinement ni aux sensibilités profondes, voire subtiles.

Mais puisqu'on caractérise parfois les tendances d'aujourd'hui par un désir salulaire de retrouver la simplicité (perdue??), je voudrais étudier cet état d'esprit, dont les *renversements de valeurs* sont peut-être plus apparents que réels (1).

M'accordera-t-on de distinguer entre la *légende* et l'*histoire* ?

La légende, vous la connaissez. Je la résume, en substance : « Notre musique allait s'étioler, par complication, par minutie, par recherche de l'infiniment petit, par excès d'impressionnisme. Sous l'influence de Claude Debussy, le sens du contrepoint avait disparu ; on ne voulait qu'harmonies rares — plaquées d'ailleurs, et par petites touches. Alors le coup de tonnerre de *Sacre* galvanisa cet art malade ; les *Six* achevèrent de lui rendre la santé, avec des œuvres à l'emporte-pièce, s'harmonisant aux sentiments populaires, dans la bienfaisante ambiance du jazz et du *music-hall*. »

L'histoire semble moins facile à écrire. En général, la légende est une ; et d'ailleurs elle l'emporte souvent sur l'histoire. Celle-ci paraît diverse, suivant les manières de raconter et de grouper les faits. La vérité reste difficile à découvrir, même lorsqu'elle porte sur des choses précises où l'interprétation personnelle ne devrait pas exister.

Néanmoins, pour justifier mon opinion, je crois probants les faits et les œuvres que je vais citer.

En deux mots, je ne puis juger que, de 1890 à 1915, la musique française ait fait de l'anémie, ni manqué de rythme et de vigueur.

Ce n'est pas seulement qu'André Gedalge déjà, lorsqu'il nous éduquait au Conservatoire, avait si foncièrement le sens du rythme, de l'ordre, de la netteté, — le besoin de crever les ballons gonflés de faux sublime, et même

(1) Il ne doit pas, il ne peut pas exister de renversements de valeurs pour les choses belles. Si d'aventure un public cesse de les comprendre, tant pis pour lui. Le goût est de savoir discerner, où elle se trouve, la beauté durable. La prétendre renverser, ce n'est que d'un béotien ou d'un vandale.

une tendance personnelle à l'art familial ; mais, si l'on considère les musiciens de cette époque dite debussyste, il est vraiment impossible, outre Gedalge, d'omettre ceux-ci : Albéric Magnard avec ses quatre symphonies, admirablement saines ; Vincent d'Indy (je pense à l'appel aux armes, de *Fervaal*, dont nul ne peut nier l'irrésistible élan) ; Alfred Bruneau (rappelez-vous la puissance de *Messidor* et de *l'Ouragan*) ; Florent Schmitt et son *Psaume* vigoureux ; Roussel et ses larges *Evocations* ; Chabrier, si vivant (*Bourrée fantasque*, *Ouverture de Gwendoline*, etc.) ; Paul Dukas, de *l'Apprenti Sorcier* à la *Péri* ; enfin, Gabriel Fauré, dont *Prométhée* (1900) possède la suprême, la plus belle simplicité — sans oublier *Pénélope* et tant d'autres fortes musiques que l'on a le tort de mal connaître ; mais elles n'en existent pas moins... On pourrait ajouter le pathétique *Ocltor* d'Enesco, la *Vie brève* de Manuel de Falla, *Mârouf* d'Henri Rabaud, et *quaelam alia*...

Notez qu'en tout cela, rien ne se voit des tares morbides supposées par la légende (1) : impressionnisme, langueur de la « pédale russe », rythmes faibles, manque de contrepoint, recherche de l'infiniment petit, etc...

Et d'ailleurs, il se peut que certains debussystes n'aient pas compris la leçon de *Pelléas* ; mais ce ne sont que musiciens de troisième ordre dont on n'a point à faire état pour l'inventaire de notre musique. Il est possible aussi que des jeunes aient éprouvé le besoin de se *désenvoûter* de *Pelléas* ; voyez la *Brebis égarée* de Milhaud, ou sa première *Sonate de violon* : il paraît manifeste que l'influence debussyste, mal assimilée, y cause des longueurs, voire des manques de vie dont jamais ne témoigne le musicien des *Nocturnes* : mais chez le Milhaud de 1914, dès les beaux *Poèmes de Léo Latil* (point encore à l'emporte-pièce, et d'une sensibilité raffinée), cette influence ne se marque plus que par des résultats excellents).

Était-il besoin, pour ces jeunes, du coup de barre un peu théâtralement

(1) J'ajouterais que chez Debussy non plus : ni dans son *Quatuor*, ni dans *Pelléas*, ni dans les *Mélodies*, ni dans la plupart de ses œuvres, je ne trouve la justification de ces critiques. Il faut avoir entendu ce *Quatuor*, interprété par les artistes hors ligne du *Pro Arte* (comme l'autre soir, aux salons de la *Revue musicale*) pour en saisir la vigueur, la santé, la simplicité, je dirais même — dans la plus belle acception du mot — la naïveté d'épanchement. Vous cherchez un cœur simple : l'*Andante* nous le dévoile. Et dire qu'un jeune musicien fort connu (étranger) demandait l'autre jour à l'un de mes amis : « Debussy, c'est de la *musique pourrie*, n'est-ce pas ? » Quant à Maurice Ravel, par son *Quatuor à cordes* (pour ne citer que cette œuvre entre beaucoup d'autres), il s'affirme très capable d'écrire des parties chantantes, et point seulement des harmonies plaquées ; pour *Shéhérazade* et les *Chansons madécasses*, elles ne sont pas plus impressionnistes que la *Rhapsodie nègre* de Poulenc, et je ne sache pas que le rythme fasse défaut dans la *Valse* ! Enfin, c'est par une très fausse conception de sa musique (et wagnérienne, au fond), qu'on a fait aux *Histoires naturelles* le grief de l'infiniment petit : je n'y trouve que la concision de Jules Renard, et qu'il fallait.

donné, *coram populo*? Je ne sais... Ce que je voudrais étudier, c'est la nature et l'effet de la tendance actuelle (1).

S'il s'agit de renouer la chaîne de la tradition française depuis Bizet et Chabrier (elle n'était pas rompue, d'ailleurs : reportez-vous aux noms cités plus haut); s'il s'agit également de songer à notre *folklore* (ce qu'on a fait depuis longtemps : voyez les *Sonatina*s de Maurice Emmanuel), rien de mieux. Ce n'est pas une révolution, mais la suite logique de l'évolution, et qui ne mène point à l'antidebussysme, car Debussy (2) suivait à sa manière les sentiers de *douce France*. En résumé — je l'approuve, et point d'aujourd'hui — c'est tout bonnement s'être rendu compte qu'il existe d'autres sentiments que ceux de *Pelléas* ou des *Nocturnes*, et très licites : je veux dire qu'un art familier mérite notre sympathique admiration lorsqu'il se traduit par des œuvres qui valent la peine d'être écoutées.

Mais si l'on exige de simplifier dans le sens populaire, pour en arriver, par le chemin de l'opérette et du *music-hall*, au vulgaire de je ne sais quelle démagogie artistique, — alors, halte-là !

(1) Relisant l'article de M. Boucher (page 148, 33^e ligne et suivantes), je crois utile de réfuter que le vocabulaire polytonal des *Six* ait pu être une manière de réclame pour s'imposer à l'attention et à l'estime des snobs (« s'assurer la bienveillance des gobeurs par de surprenants excès »). Je demeure certain que Milhaud a suivi son penchant naturel de *recherches vers l'avenir*. J'ai vu les autres de moins près : mais pourquoi ne pas leur faire confiance ? Supposer que ces musiciens se soient camouflés par but de scandale, ce serait les accuser d'un très gros péché : non moindre que celui de s'asservir à flatter les goûts les plus bas du public, ou de se châtrer en vue du prix de Rome. Avec une telle faute, d'ailleurs, plus de cœur simple ni d'âme libre, et c'en serait fait de tout espoir de simplification : même avec des apparences de simplicité, les œuvres ne seraient que factices, obéissant à des raisons extra-musicales.

La vérité historique, d'après ce que je sais, est autre. Après les trilles émouvantes du *Rossignol* (*Poèmes de Léo Lalit*, 1914), pleins de volupté nocturne, Milhaud ressentit davantage encore les attraites de la polytonalité. Dès lors, il l'étudia méthodiquement, se « mettant dans l'oreille » les diverses simultanéités d'accords parfaits — au moyen d'exécutions à quatre mains. Que l'on discute cette manière de procéder, et qu'on puisse juger préférables d'empiriques incursions dans la grande forêt, au lieu d'y tracer des routes — peu importe. Nul doute que l'auteur des *Choéphores* n'ait été gagné, tout à la fois, par le charme bitonal, et par la brutalité de ces réunions (les deux pôles de l'art de Milhaud). D'ailleurs, c'était si naturel ! une épidémie régnait dans l'air, et les *Six* n'ont jamais prétendu l'avoir causée. Plus d'un foyer existait en Europe, dès 1914 : songez aux œuvres de Stravinsky, de Casella, et — plus anciennes — de Bartok, d'Arnold Schœnberg. Une étude approfondie montrerait que, graduellement, la polytonalité s'est étendue ; sporadique d'abord, par fragments isolés mais qu'on ne doit omettre (chez Bach, chez Wagner, chez Bruneau — précurseur des jeunes en cet étrange et quasiment génial passage du *Rêve* : la douleur de l'Évêque, — chez Maurice Ravel, sous la forme d'appogiatures non résolues, etc...). Les libertés de Claude Debussy, d'ailleurs, n'ont pas laissé d'agir dans une large mesure. Un plus ample développement n'est pas possible ici, surtout à l'aide des citations qu'il faudrait. Cela fera l'objet du dernier chapitre de mon *Traité de l'Harmonie*.

(2) Cf. *Chansons de France, Chœurs à Capella*.

Y aurait-il, peut-être, certaine utilité pratique à se sentir soutenu par la foule? Conception fâcheuse de l'art social, et fausse : car on doit (comme l'écrivait Romain Rolland) élever le peuple au niveau de la beauté. Il ne faudrait pas, sous peine de déchéance à venir — et proche — que, prétextant de simplifier, l'on édictât des façons simplistes. Et c'est pourquoi je m'efforce, en ces pages, de faire entendre que la *vraie* simplicité n'est pas dans une dénudation de la musique. Le dépouillement à la manière de Satie, oui certes, je l'admire ; chez lui comme chez les disciples qui parviendront à sa hauteur. Il y avait en Satie une grande dignité morale, à quoi l'on oublie trop de songer ; le souci de la technique (1), et puis, un sens étonamment sûr de l'art classique : une façon définitive et nette de s'exprimer ; enfin, dans *Socrate*, du génie : œuvre unique, l'une des plus étrangement personnelles et nouvelles que je connaisse.

Mais je n'attendrais aucun bien d'une réaction pareille à celle qui, chez nous, suivit la mort de Rameau. Pour avoir dédaigné son contrepoint « savant » comme ses harmonies choisies, frappantes, audacieuses, les musiciens français, de 1750 à 1850, descendirent la pente qui les précipitait vers l'anémique romance. Bien entendu, lorsqu'il se manifesta (chose rare), le génie fut vainqueur : témoin la *Marseillaise* ; mais que vaut le reste de ce que nous laisse Rouget de l'Isle? Et je ne conteste pas que l'Opéra-Comique ne fût bien vivant à la fin du XVIII^e siècle, ni que Méhul et Grétry n'aient composé de fort belles choses : une dégénérescence n'est pas immédiate. Celle-ci, pourtant, vint aboutir, par Hérold et Boïeldieu (encore charmants), à Auber, Ad. Adam, Victor Massé, — et d'autre part, à Meyerbeer, à Halévy. Félicien David n'est supportable que « juché sur son chameau » : l'amour de l'Orient l'élève au-dessus de soi-même. Mais ailleurs que dans le *Désert* et dans *Lalla-Roukh*, il se ressent cruellement d'une trop faible technique. Berlioz reste isolé : d'ailleurs incompris de ses confrères (2). Gounod, parce qu'il revient à Bach, se voit traité de scholastique sans mélodie. Pourtant, c'est du *Retour à Bach*, avec ces musiciens *savants* (et naïfs, et simples) : Gounod, César Franck, — puis avec Saint-Saëns, Lalo, Bizet et Gabriel Fauré, que date le renouveau de notre École française (3).

(1) Témoins ses nombreux cahiers de contrepoints et de fugues faits à la *Schola Cantorum*, retrouvés dans ses papiers par Milhaud.

(2) N'est-ce point Rossini qui disait, au sortir d'un concert dirigé par l'auteur de la *Fantastique* : « il est heureux que M. Berlioz ne soit pas un compositeur, car il ferait de bien mauvaise musique ! »

(3) On doit aussi rappeler l'influence de Reicha (notamment sur César Franck), en matière de contrepoint et de fugue, — comme celle de Lesueur, le maître de Berlioz et l'un des précurseurs du Romantisme en France.

Les idées sociales et simplistes n'avaient qu'affaibli notre musique. La force lui fut rendue par l'*individualisme* des Romantiques et par la *technique savante* : j'entends un art, non scholastique ni hermétique, mais d'une belle et vivante écriture, fécondé au souffle large du lyrisme. — Une fausse conception de la simplicité, des vues erronées touchant les devoirs de l'artiste vis-à-vis du public, il n'en faut davantage pour faire déchoir un art.

En sommes-nous là? Non point. Par bonheur, nos musiciens français sont assez divers, assez libres pour rester vivants. Je n'ai pas besoin d'insister ; on les connaît, — et d'ailleurs point ne s'agit, en cet article, d'une « distribution de prix »...

Ce sera le rôle de la prochaine génération, de comprendre dans quelle mesure se doit manifester la tendance réagissant contre la distinction obligée, et contre la fausse profondeur.

Or, si l'on peut regretter que certains, par un prétentieux modernisme, aient écrit des choses inutilement compliquées (et je répète qu'il ne s'agit que de non-valeurs, les vrais maîtres restant à la fois raffinés et simples), s'il fut excellent d'autre part que l'on donnât droit de cité à la musique familière (je ne dis pas commune, ou niaise), il serait fâcheux aujourd'hui, sous prétexte d'art simplifié, compréhensible à tous, — voire sous prétexte de santé — de fuir la mélancolie, la douleur, les sentiments profonds, et d'abord ce raffinement que *Prométhée* nous montre conciliable avec la puissance, même simple (1). Il serait fort dangereux que l'on évoquât je ne sais quel devoir social d'être compris, pour aboutir à contenter les goûts les plus vulgaires (art populacier, alors que la vraie simplicité peut atteindre si haut), — et qu'on sacrifiât à cet « idéal » vilainement démagogique, la clouant au pilori, toute musique profonde et sérieusement écrite ; — et les passants liraient l'infamant écriteau : « Art de mandarins, pour une élite ».

La phobie de la douleur, la hantise de l'hédonisme seraient aussi mauvaises — plus encore — que ne fut le pessimisme né de *Tristan et Yseult*. Et si, d'aventure, ces tendances devaient conduire au triomphe de l'opérette, qu'alors on se souvienne des modèles que laisse Chabrier ; ou bien, qu'on réalise la *Comédie musicale* dont Moussorgski, par le *Mariage*, nous montre le chemin véritable. Un premier essai dans ce genre, et fort réussi, me semble le *Plumet du Colonel*, d'Henri Sauguet : parce qu'il n'est point chargé, ni bouffe, mais spirituellement et finement observé.

(1) Je songe également aux harmonies de caractère grégorien, accords parfaits d'une tonalité qui évolue avec souplesse. Rien de moins vulgaire que ce raffinement serein, — et rien de moins compliqué.

Reste discutable, enfin, l'utilité de la barbarie. A tout le moins, il convient que cette barbarie soit *absorbée* par nous, assimilée, transformée en jeune mais harmonieuse *civilisation*. C'est d'ailleurs une des caractéristiques de l'art français, que d'avoir assez d'estomac pour digérer ces nourritures frustes. Mais il serait périlleux de poser en principe l'obligation de s'alimenter de la sorte. A tout prendre, le régime doit être équilibré par des nourritures plus choisies... Et d'abord, ne point identifier barbare et simple. La barbarie, trop souvent, c'est le chaos, le désordre : donc la complication. Et civilisé ne signifie pas morbide, ni tarabiscoté. Voyez l'art grec de la belle époque, ou ces bas-reliefs égyptiens aux purs profils, — simples d'ailleurs. — De la barbarie, par le temps qui court, l'air en contient assez. Aujourd'hui, bien plutôt, l'on a besoin de se reposer dans une sensibilité qui aura vaincu l'agitation des dernières années, et de réagir contre l'emprise du mécanisme. Sera-ce, quisait? le rôle de la génération à venir?

On nous cite, comme exemple de simplicité, d'avoir écrit un poème symphonique sur *l'idée de vitesse*. Peut-être, sous le soleil, a-t-on déjà vu pareille « nouveauté » ; les *mouvements perpétuels* d'autrefois, le *Saltarello* de la *Symphonie italienne*, la *Course à l'abîme*? Quoi qu'il en soit, il m'est difficile de penser que le fait de choisir un tel sujet (*Pacific*, je suppose), prouve une âme simple, préférablement au désir de traiter des sentiments éternels de l'homme : l'amour ou le deuil. Magnard, écrivant son *Chant funèbre*, n'avait pas l'âme moins simple qu'Arthur Henegger. Ni Berlioz, lorsqu'il composa le *Septuor des Troyens*.

En résumé : ne confondons pas simplicité avec dénudation de l'art, ni surtout âme simple et technique rudimentaire. On ne sera pas plus compliqué d'avoir une belle technique (bien au contraire !) qu'on ne sera plus simple d'ignorer cette technique et les maîtres de jadis. Ce serait une fausse simplicité, factice, irréaliste, toute de surface, et délétère. Elle nous inciterait à négliger le métier — tenu pour inutile ou même nuisible. Tentation dangereuse, car l'homme préfère le moindre effort ; car la route est longue, austère, du contrepoint et de la fugue : il y faut de l'énergie, et la conviction que ces études sont nécessaires.

D'autre part, à dessein mal comprises, les théories d'art social mèneraient l'artiste à remplacer son goût par celui de la masse : sous prétexte de respect du public ; au fond, pour gagner le succès.

Or, *paresse et commerce* sont nos deux ennemis. Nos plus mortels ennemis.

Charles Kœchlin.