



La Sensibilité dans la musique contemporaine

L'esthétique de certains modernes semble issue de la théorie de Saint-Saëns sur la « musique plastique » (1). Elle aboutit d'ailleurs à des conclusions extrémistes que Saint-Saëns eût probablement rejetées. On en trouve la profession de foi dans plus d'un article ; quelques extraits suffisent, ils donnent le ton de la chanson.

1^o Une conférence de M. René Chalupt, faite pendant la guerre, lors d'une séance de musique contemporaine (où figuraient, de Milhaud et de moi-même, des œuvres nettement expressives), débutait en ces termes : « Mesdames et messieurs, nous sommes enfin *débarrassés de l'Expression*. » (S'il visait l'expression *outrée*, M. Chalupt n'ignorait point que Debussy et Fauré nous en avaient « débarrassés » depuis longtemps, bien avant Milhaud et Honegger, qui d'ailleurs n'ont pas toujours autant de retenue. S'il s'agissait au contraire de l'expression *profonde*, alors cette action de grâces était chose impie, et sans doute prématurée, car Milhaud venait d'écrire ses beaux *Poèmes de Léo Latil*. Sans doute n'était-ce là qu'une façon de parler, de la part du spirituel poète des *Soirées de Petrograd* ; néanmoins, comme il n'y a pas de fumée sans feu, l'on peut voir en sa phrase une des manifestations de la « Révolte contre la sensibilité ».)

(1) Voir notre précédente étude.

2° Au sujet d'*Œdipus Rex*, de Stravinsky, M. Henri Monnet, collaborateur de *Cahiers d'Arl*, enferme dans un même sac (chats galeux qu'on jette à la rivière) Schumann, Massenet, Wagner et... Gabriel Fauré, tous capables de « langueurs », malgré l'*Ouverture des Maîtres-Chanteurs*, celle de *Manfred* et le prélude de *Prométhée*. Il faut, paraît-il, revenir à Porpora, à Cherubini, à Rossini, pour trouver la saine vigueur désirable.

3° D'une façon plus générale, la tendance au *néo-classicisme* qui veut « construire » plutôt qu'« exprimer », et qu'on avait nommée inexactement le *Retour à Bach*, se trouve résumée par ces lignes de M. A. Jeanneret (*Revue Musicale*, Juillet 1927) :

« On peut donc dire qu'une pensée spiritualisée, *conditionnée par les moyens d'une mathématique féconde*, retrouvant à la base l'élément physique et l'instinct, orientera notre création musicale vers un sentiment neuf d'ordre et d'économie. »

4° Et dans la revue *Europe*, M. Jean-Richard Bloch analysait naguère cet état d'esprit « Une révolte contre la sensibilité ». Je cite ses propres phrases (1) :

« Le but des Romantiques a été de remplacer l'appel unique à la Raison par une série de chocs sur les nerfs (*sic*). Weber, Schubert, Chopin, Berlioz, Franck, expriment merveilleusement ce penchant... De là cette hystérie musicale (*re-sic*) dont la fin du siècle dernier nous a donné de riches exemples. » Le problème posé par Stravinsky est « d'obtenir la même puissance de réalisation, de pénétration et de conviction, sans plus rien exiger de la sensibilité, *sans même effleurer le sentiment* ». Et, pour M. Jean-Richard Bloch, « le *Sacre du Printemps* est une des seules musiques qu'on puisse entendre sans qu'elle évoque dans l'esprit aucune image visuelle ».

Tout cela est bien contestable, ne fût-ce que d'appeler « chocs sur les nerfs » la belle sensibilité qui émane des grands Romantiques et de prétendre qu'autrefois ce fût « l'appel unique à la raison » qui régît les artistes. (Je reviendrai sur l'idée bizarre que le critique se fait du *Sacre du Printemps*.)

La Raison! Vraiment, on nous la baille belle... Comme si la Raison n'existait point chez Fauré, chez Debussy même !

Espérer d'écrire une symphonie par le secours de la mathématique, quelle illusion ! Ce serait à croire que les fervents de cet « idéal » ignorent la science et l'art tout à la fois, pour les mêler si étrangement.

(1) J'y ai répondu dans le *Monde musical* de fin septembre 1924. L'article d'*Europe* est de l'été de 1924.

En réalité, ce prétendu retour à la Raison dissimule (mal), ou laisse voir ouvertement une tendance à la froideur, un mépris du sentiment qui, je le crains fort, ne viennent pas tant d'un véritable esprit classique que du sens *amoral* de la société actuelle (ou du moins, de ce qu'on voit à sa surface : les riches qui se divertissent) ; l'état social influe sur la *mode artistique*. D'où l'obligation pour nous d'étudier cette « mentalité » d'aujourd'hui (sous réserve d'exceptions possibles (1), et même en accordant qu'il existe déjà de salutaires réactions : car je n'ai en vue que la *Foire sur la place* ; les obscurs travailleurs qui font l'avenir vivant, demeurent cachés. Mais ils *sont* quand même, et nous espérons beaucoup en leur énergie spiritualiste).

Au cataclysme de 1914-1918 et bientôt après, à la *Vie chère* (2), attribuons l'insensibilité, la ruée vers l'or (âpre culte du célèbre *Veau*), l'éclosion de nouveaux riches sans culture et parfois sans délicatesse intime ; une sélection à rebours, par laquelle de nobles âmes disparaurent de notre Terre ; beaucoup d'égoïsme, souvent féroce ; bref, un « muflisme » de primaires, tel que Flaubert lui-même ne l'aurait pas imaginé. C'est la « morale de l'intérêt » : « Craignons d'être *poires*. »

Qu'il y ait, dans tels foyers, un accroissement de confort matériel et la richesse chez certains industriels, commerçants ou banquiers, il se peut ; mais à quoi se consacrent les revenus ? La *pensée* voudrait qu'on la soutint ; or, aujourd'hui, quelles dures conditions à l'intellectualisme ! Les idéalistes sont appelés, par dérision, des « idéologues ». Aux poètes, aux musiciens non cotés ou non arrivistes, on offre des prix dérisoires — quand on leur en offre ! Dans la cervelle des jeunes fils de parvenus, un moteur d'automobile : la conversation ne roule que sur les mérites de tel carburateur. Le but ? S'amuser : la danse, le *cinéma*, l'*auto*, les réceptions. *Panem et circenses*. Et l'on dépense mille francs pour offrir un réveillon à des amis, mais l'on y regarde pour acheter un livre d'un *louis*. On gémit : « la musique est si chère ! » avec des larmes de crocodile sur le sort des artistes. Je ne dis pas que tous nos riches soient d'aussi parfaits bourgeois (au sens défini par Flaubert), — mais un grand nombre.

Bien entendu, pour corollaire : la crainte de la tristesse (3). Admettre

(1) Notamment de la part de nos compositeurs, dont plus d'un garde heureusement sa liberté à l'égard de cette ambiance délétère.

(2) Certains traits de ce tableau, avant la guerre, étaient déjà visibles. Mais la guerre les accentua.

(3) Chose curieuse, surtout chez la génération d'après-guerre. Beaucoup, parmi les anciens combattants, ont gardé l'idéal d'une plus haute humanité : chez certains, c'est une hantise que la souffrance d'autrui.

la douleur avec la belle sérénité d'un Renan ou d'un Anatole France, cela semblerait ridicule. On fait comme si elle n'était point (et le sens avisé de plusieurs « jeunes » ne s'y trompe guère : ils délaissent le Drame lyrique pour l'Opérette, l'Opéra-bouffe ou la Farce). D'ailleurs, on redoute même le sérieux, voire la tendresse profonde, et l'on ne comprend rien à la beauté des nuits...

Avec cela, s'émerveillant sur les progrès du mécanisme, on répète à l'envi que l'usine nous offre « la seule beauté moderne ». (Ce n'est peut-être pas tout à fait l'avis de ceux qui sont contraints d'y travailler, mais qu'est-ce que cela peut bien faire? On voit les choses du dehors). Loin de moi de nier certains bienfaits de la Machine. Mais si elle économise du temps, que ce soit pour aider à l'esprit, pour s'élever à la beauté, à la bonté, à la science, ainsi que l'écrivait notre grand mathématicien Henri Poincaré... On ne se rend pas compte qu'au demeurant, tous ces progrès matériels, si utiles parfois qu'ils puissent être, ne sont pas la réelle civilisation ; George Duhamel l'a fort bien dit : « *La civilisation, la vraie, j'y pense souvent. C'est dans mon esprit comme un chœur de voix harmonieuses chantant un hymne, c'est une statue de marbre sur une colline desséchée, c'est un homme qui dirait : « Aimez-vous les uns les autres » ou : « Rendez le bien pour le mal ».*

Il est impossible de ne pas opposer l'« idéal » des Rastignac d'aujourd'hui à la sensibilité d'hier, celle de certains riches évolués, de haute culture, — celle aussi des intellectuels qui, sans avoir de la fortune, n'étaient pas encore de « nouveaux pauvres » : artistes *n'arrivant* pas vite, et n'y songeant guère — mais créant de la beauté.

Cette agitation, dans ce qu'elle a d'impitoyable, fait penser aux ruches des abeilles : nous vaudra-t-elle des mœurs d'insectes sanguinaires? une puissance factice, stérile et desséchante? Car c'est la sensibilité, celle qui aime, qui fait les belles choses.

Ou bien, doit-on garder l'espoir de canaliser une telle énergie, de la transformer en Volonté robuste et saine, en noble sentiment? L'avenir le dira. Pour mon compte, j'espère. Mais il faut que nos musiciens y contribuent, les premiers.

Pour le moment, il n'est pas niable que ces conditions ne réagissent sur la musique; du moins, sur celle de quelques-uns. Alors, si elle doit être sèche, mécanique, cliquetante, les artistes (et surtout les esthéticiens) éprouveront le besoin de *légitimer cette sécheresse* par des théories contre la sensibilité, que l'on dénoncera : élément inférieur de l'art, et malsain.

Décidant de se passer de l'Expression, on appellera cela : « revenir à la Raison. » Comme si, chez Fauré, la tendresse eût contrarié jamais la raison pure et forte ! Comme si d'ailleurs il suffisait d'avoir banni l'amour pour savoir construire !

Au fond, je le crains, la société n'a pas bonne conscience. Dans la peur de rentrer en soi-même, elle s'étourdit ; incapable d'aimer, elle raille le cœur aimant : elle en veut à Franck de sa bonté ; cette attitude définit une des professions de foi de la « religion » nouvelle (1).

Au demeurant, s'il nous faut regretter quelque arrivisme chez les artistes dociles à l'ambiance, ce n'est point toujours le cas : cette ambiance peut agir sans motifs commerciaux. Le respect de la mode, pour fâcheux qu'il soit, est assez naturel. A toutes les époques, les jeunes générations se composent en majeure partie de fanatiques adeptes de la « nouveauté » sur quoi l'espoir se fonde de révolutionner l'art. Ils nous promettent monts et merveilles de la nouvelle panacée ! Et puis, la mode passe, et ces petits épigones qui l'ont suivie n'auront pas laissé grand'chose. Seuls demeurent les indépendants restés eux-mêmes, avec d'ailleurs le respect d'hier et celui d'autrefois. Comme l'écrivit Renan : « Les véritables hommes de progrès sont ceux qui ont un profond respect du passé. »

Toujours est-il que la plus saillante des caractéristiques actuelles consiste à *marcher avec la société*. Cette tendance s'oppose à l'individualisme de l'art romantique (issu des Encyclopédistes et de la Révolution), témoin d'une époque où l'artiste décida de s'affirmer libre à l'égard du public : liberté qui, finalement, aboutit à Wagner, à Franck, à Debussy, à Fauré (2).

Après le Chant grégorien, dont l'inspiration religieuse se trouvait en sympathie avec l'esprit le meilleur du moyen âge, après l'époque de la Renaissance, où la douleur ne craignait pas de s'épanouir, l'art musical s'asservit plus étroitement à ses Mécènes : des nobles — riches amateurs — non sans goût — et qui préféraient les œuvres divertissantes (ne nous plaignons pas, on leur doit les *Symphonies* de Haydn). Mais, en France, les Encyclopédistes avaient souhaité, et les grands maîtres allemands,

(1) Reconnaissons que nos musiciens ne pensent pas tous de la sorte. J'ai souvenir d'un article d'Auric, peu tendre pour les franckistes, mais rendant pleine justice à César Franck. Fait assez marquant pour qu'il vaille d'être mentionné. D'ailleurs, les compositeurs sont en général moins étroits que les théoriciens de la critique.

(2) Il est vrai que cet individualisme de l'artiste, en France, se manifesta surtout plus tard, avec Berlioz, et que Berlioz ne partageait guère les idées politiques des révolutionnaires. Mais il subit l'influence du Romantisme, et le Romantisme lui-même, en son culte de l'individu, provenait des tendances de liberté qui prirent corps après 1750.

par delà le Rhin, réalisèrent une musique libre, noble et forte : celle de Bach, celle de Beethoven, à base d'individualisme et de sensibilité. Ces ancêtres laissent une belle lignée. A bien des égards, l'École française moderne, jusqu'en 1914, est de leur descendance : autant que par la technique, elle l'est par cette prépondérance du sentiment individuel.

Aujourd'hui, volte-face. L'accord avec l'ambiance est conclu, la vulgarité reprend ses « droits », et le *populaire moderne* tourne au populacier.

Certes, un mouvement est bien légitime qui réhabilite l'art familial ; la haine de l'emphase, la crainte des complexités inutiles, la réaction contre des sentiments pleurards pour tendre à la vigueur, tout cela n'est-il point souhaitable ? Des rythmes, de la force, de la santé ? A merveille, mais vos prédécesseurs n'en manquaient point. N'oublions, ni les accents de Golaud dans *Pelléas et Mélisande*, ni le *Psaume* de Florent Schmitt, ni le final des *Evocations* de Roussel, ni le second acte du *Fervaal* de Vincent d'Indy, ni l'admirable *Prométhée* de Gabriel Fauré (1).

Seulement, la tendance à l'art familial, si l'on n'y prend garde, déviara vers un art vulgaire ; l'esprit de simplification, s'il nous vaut des « tons légers » (non sans agrément parfois, ainsi chez M. Sauguet et chez M. Maxime Jacob) risque fort, en revanche, de conduire à quelque anémie, avec des idées banales ; la crainte de la tristesse, menant à fuir toute profondeur, n'engendrera souvent que des choses puériles. On ne goûtera même plus certaine sérénité : mon *Troisième Quatuor à cordes* (dont l'*Andante* a trente mesures, pas davantage) est jugé « à la vérité, un peu long » (2), non sans une discrète évocation du *dormitat Homerus*.

Rossini rentre en scène : marque de sympathie pour la sorte d'insouciance optimiste qui le caractérise (3). Mais il convient — et c'est essentiel —

(1) Je sais qu'il est de mauvais goût de se citer soi-même. Toutefois, et surtout parce qu'on semble parfois ne considérer, dans l'ensemble de mon œuvre, que mes *Sonatines*, je demande la permission de rappeler ici le poème symphonique des *Vendanges*, exécuté à la S. M. I. en 1910, et dont la tendance, réussie ou non, était également vers la vigueur et vers le rythme.

(2) Dans un compte rendu de la *Revue musicale*.

(3) Ce retour à la « sensibilité » de Rossini, et de Verdi première manière (en attendant de revenir à Donizetti et à Bellini), et qu'on dénomme *lyrique* en la circonstance, par haine de la profondeur de Schumann, de Wagner et de Franck, c'est la revanche du mépris (excessif peut-être, et que n'avait point Wagner) affiché par les wagnériens pour la musique italienne, — après le triomphe, trop éclatant, sans doute, de cette musique italienne de 1830. — Toujours d'un extrême à l'autre ! Il y a certes, en l'art italien de cette époque, de belles envolées vocales ; mais quelle injustice, quelle niaiserie même, de prétendre rayer d'un trait de plume, rageur, de Beethoven à Wagner, y compris Berlioz et Chopin !

de distinguer entre critiques et créateurs. Ceux-là sont plus extrémistes que ceux-ci. Allez au fond des choses, vous découvrirez beaucoup mieux que cette *action de l'ambiance* qui se voit tout d'abord dans quelques œuvres en vogue. Et notre art de France n'obéit pas aux esthéticiens qui condamnent la sensibilité : *aucun* de ces jeunes n'écrit une musique purement formelle, vide de sentiment. Ce n'est point à Milhaud qu'on dénierait cette humanité : elle va chez lui jusqu'à la tristesse (parfois amère et noire : un des fonds de sa nature multiple). Ni d'ailleurs à Poulenc, non plus qu'à G. Auric lui-même, dont l'esprit railleur et le comique souvent acéré, d'un lucide observateur de la vie, sont humains, point abstraitement géométriques. Ni davantage à Sauguet (1), Maxime Jacob ou Louis Courret (chacun s'exprimant à sa manière, et qui varie fort de l'un à l'autre). Ni enfin à Delannoy, Brillouin et Benoît-Méchain.

En d'autres pays, s'il me semble que trop souvent cela oscille de la fadeur à la violence (comme dans cette cuisine où les légumes sont cuits à l'eau, sans nul assaisonnement, les salades accommodées au vinaigre, au sucre et à la crème, et les rôtis relevés de sauces qui vous emportent la bouche), on n'en saurait conclure toutefois que la musique ait le droit de ne rien exprimer.

A condition d'élargir le mot : sensibilité, jusqu'à la sérénité de Bach, jusqu'à la gaîté de Lecocq, jusqu'à l'humour d'Erik Satie, jusqu'à la cruauté même de certaines œuvres de Strawinsky, il est bien probable qu'en toute musique *vivante* vous percevrez quelque élément *humain*. Si des critiques parlent de cette « musique pure », uniquement plastique, à quoi songeait Saint-Saëns — dont nous trouvons à la rigueur certains exemples (ennuyeux) au xvii^e ou dans la première moitié du xviii^e siècle, et (paraît-il) dont certains *néo-classiques* veulent s'inspirer (reste à savoir ce qu'elle vaudra !) il est essentiel de n'y point ranger les manifestations *d'impitoyable* que l'on rencontre à l'heure actuelle — images d'une « mentalité » qui toujours exista, mais aujourd'hui — parce qu'à la mode, s'affirme plus que jamais. Je reparlerai de cet impitoyable au sujet de Strawinsky : je n'y puis voir qu'une sensibilité *négative* — mais point inexistante, point absente, point *nulle*.

Le *Sacre du Printemps* : « l'une des rares musiques (écrit M. Jean-Richard Bloch) qui n'évoquent aucune image visuelle... » Étrange ignorance de Mozart, de Haydn — et même de Bach, dont mainte œuvre reste en dehors

(1) Rappelons surtout l'émotion nouvelle, et bien significative, de ses *Sonnets* de Louise Labé, ainsi que celle de l'*Hymne* de M. Jacob.

de toute description — mais non de toute expression de sentiment. Je sais bien : les littérateurs et les peintres, dans leur habitude de se spécifier, par des mots ou par des choses vues, la signification d'un quatuor à cordes, — ou même parce qu'ils écoutent distraitemment (rêvant, sans plus, à telle fiction créée dans cet instant) — ces étrangers, parfois, à notre art, ne savent le percevoir *musicalement* : et lorsqu'il s'agit de « musique pure » (mais sensible) ils se figurent qu'elle « n'exprime rien » parce qu'elle n'est pas descriptive ou qu'elle ne commente aucun texte littéraire. De là, sans doute, l'erreur qui les porte à supposer que cette musique pure reste en dehors de toute sensibilité.

La musique se suffit à elle-même? oui, s'il y a beauté ; mais existe-t-il une beauté *en soi*, qui ne se rapporterait à nul sentiment humain? C'est toute la question, nous l'avons étudiée dans le précédent article. J'y reviens un instant encore.

Des rapports de vibrations, de timbres et de temps, nous donnent de la beauté. Mais pourquoi belle, cette suite de vibrations — celle-ci et non celle-là? — Elle ne l'est que dans sa relation avec notre entendement humain. Ces simples mouvements de molécules sont musique *pour nous* : réalisation, par des éléments matériels que le génie combine, de la correspondance entre la matière sonore et l'être intime (1).

Ne considérer que le phénomène physique, abstraction faite de nous, de notre oreille, de notre vie, de notre monde, est-ce admissible? Evidemment non ; je suppose que tous les penseurs s'accordent là-dessus... D'abord, le temps et l'espace sont des données de notre univers — conventionnelles, en somme. Ensuite, cette musique, prise tout à fait objectivement, ce n'est que cordes qui bougent — non plus même *de la sonorité*, mais dont le mouvement, perçu par d'autres sens, donnerait une impression d'une autre nature, peut-être complètement en dehors de l'art.

Dira-t-on, alors, que la beauté réside dans la satisfaction de notre intelligence à percevoir cet *ordre* qu'on prétendrait suffire à la musique affranchie du sentiment? Mais j'ai donné l'exemple de fugues régulières, aux « imitations » serrées — ennuyeuses pourtant, et nulles! Il est clair que l'*ordre seul* ne suffit pas, et la musique géométrique reste une utopie.

Soutiendrez-vous qu'il existe une musicalité pré-établie, à laquelle il

(1) Le phénomène du son semble d'ailleurs très complexe, et c'est déjà notre sens musical qui le simplifie ; les vibrations *justes* n'existent guère : leurs *rapports simples* ne sont qu'approchés. — Une physionomie est aussi un ensemble de lignes matérielles, et chargée d'âme cependant. Elle n'est pas réductible en équation algébrique, ni même en équation « transcendante ». De même, la beauté musicale.

nous faille obéir, et chacun de pareille façon? Si même cela se trouvait exact, cet ensemble de modulations codifiées et d'enchaînements prévus serait loin, à lui seul, de produire quelque beauté. — On sait en effet des compositeurs matériellement doués : ils « entendent » bien ce qu'ils écrivent, possèdent leur métier, réalisent correctement, élaborent avec une regrettable habileté des combinaisons qui, *chez d'autres*, sont belles, Or, qu'en font-ils? Rien que d'y mettre ce qu'il y a dans leur âme, leur pauvre petite âme vide. Harmonies faciles, usuelles, dont un vrai génie saurait composer un chef-d'œuvre... Dira-t-on : « C'est musical, mais comme œuvre, inexistante, et comme idée? » Une musicalité d'où la vraie musique demeure absente? Alors, à quoi bon?

Et puis, quel nombre de cas particuliers ! insuffisance des règles, dissonances relatives à l'expression, passages laids avec tels timbres, dans tel style, appliqués à tel sentiment — possibles en d'autres occurrences. Infinie complexité : en ce labyrinthe, le seul fil d'Ariane, c'est l'intuition du sentiment, qui nous fait *entendre* (ou *créer*) ce que la musique doit traduire.

L'Appel à la Raison donnera-t-il des œuvres réellement classiques? Cela dépend de ce que vous nommez raison et classicisme. Gardez-vous d'aboutir à l'ennui d'un art académique. Est-il impossible de concevoir une tragédie *classique* n'obéissant pas à la règle des trois unités? Et d'obéir à cette règle, cela rendra-t-il la tragédie, au fond, plus classique? Telle m'apparaît aussi l'erreur des musiciens qui s'imagineraient atteindre cet idéal en coulant leurs inspirations dans un moule qui servit autrefois à des musiques de valeur diverse, dont certaines en effet, mais point toutes, méritent ce beau nom de classiques. Et d'ailleurs, il pourra se faire que des modernes, avec ces moules, le méritent aussi : mais non *à cause* de ces moules. Et ce n'est point désordre de romantisme, que d'admettre l'expression dans une œuvre symphonique — témoin Gabriel Fauré.

On en a dit assez sur l'imprévu de la logique musicale, sur les mille et une manières de réaliser l'Ordre pour n'y point revenir. Est-ce que le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* n'est pas d'une forme aussi définitive, malgré sa fantaisie apparente — est-ce qu'il n'offre pas autant d'unité que telle Symphonie de Haydn? Et quelle souplesse de plan dans les fugues de Bach !

(A suivre)