

Autour de l'Art Moderne



IL est vrai que les problèmes d'esthétique se rattachent étroitement à des problèmes d'éthique, il est non moins vrai que les moyens d'expression artistique affirment leur solidarité avec les autres formes de l'activité spirituelle. Qu'une crise de l'esprit ou qu'une vicissitude nationale surgisse et informe les artistes d'un nouveau mode de pensée ; que l'une ou l'autre leur découvre en direction d'autres nécessités des espaces vierges qui recèlent le séjour d'un peuple insoupçonné de pensées, et voilà soudain les conjectures les plus habiles remises en question.

Musique, lettres, arts plastiques sont arrivés à un degré de leur évolution qui semble avoir épuisé toute la sève du vieil arbre nourricier. Et tandis que les uns s'attardent encore à lui demander le maintien de la santé et du prestige, d'autres émigrent vers des pays prodigieux, en s'efforçant d'oublier les routes droites et les perspectives classiques. Ainsi deux générations voisines et adverses dressées l'une en face de l'autre s'observent et se mesurent de chaque côté de la cassure (8).

M. Henri Massis reprenait avec raison dans son récent ouvrage, *Réflexions sur l'Art du Roman* (9), cette parole de Henri Béraud : « Il y a là quelque chose d'effrayant, de pathétique même : entre un écrivain de trente-cinq ans et un écrivain de vingt-cinq, il y a quatre générations littéraires... Ainsi, entre les plus jeunes et nous, aucun contact. Fils de pères qui ont pensé de même en toute chose, ils nous sont des frères étrangers ne comprenant rien de la même manière que nous. »

Sans doute, à vingt ans de distance, un état d'esprit nouveau est né qui contredit le passé, qui s'oppose à lui sous les formes diverses d'innovations, de prévisions, de concentrations nouvelles et de dosages inhabituels d'idées et de sentiments, de raison et de sensibilité. Et cet état d'esprit est lucide, vivace ; il s'appuie sur une volonté forte, énergique, précise et magnifique. Il veut un art robuste, sain et musclé ; il est jeune, avide d'action, et comme tel, ne redoute les complications de l'aventure ni les infortunes des conquérants ; il méprise les impuissants et les tièdes, et préfère « celui qui n'a pas de rêve à celui qui, en ayant, l'as-souvit dans le cerveau seul » (10).

D'où sont nés cette vigueur et ce renouvellement ? Avec les post-romantiques, les symbolistes et les impressionnistes, nous avons connu la rêverie sibylline, la contemplation intérieure et le dilettantisme égocentrique. Un coup de fouet nous a fait sursauter. Le réveil s'est produit. Est-ce du cri d'alarme poussé par les détresses sociales et nationales, ou du choc produit par le conflit des consciences individuelles ?

Naguère, aux époques de foi, ou aux siècles de logique, l'art englobait une poussière d'individus. L'Idée poussait le tourbillon en des solitudes de spéculations physiques et métaphysiques.

L'art de ce temps-ci est un firmament de personnalités. Chacune d'elles agit pour son propre compte : foyer lumineux et source de chaleur autour desquels viennent graviter, comme autour d'une masse effervescente, les énergies secondaires. Il ne supporte nul arrêt dans l'animation de son univers ; il ne conçoit pas que son infini mécanisme s'immobilise, même pour lui permettre dans un temps de repos la contemplation de sa beauté.

Mais cet art personnel s'allie à un système créé de toutes pièces et fortement marqué d'intellectualisme. Là se trouve l'élément qui l'introduit dans l'univers de la pensée. On a pu parler de néo-classicisme. En somme, on a « purifié » l'atmosphère et remis chacun à sa place. Théâtre pur, danse pure, roman pur, — et je ne parle pas de poésie pure qui a dépassé peut-être, aujourd'hui, l'âge héroïque des discussions — sont recherchés à la fois comme des formulations spécifiques et comme des évidences spirituelles. Et pour restituer à la musique son bien propre, on a exclu ce qu'il y avait de trop littéraire en elle (11). Ins-

(8) La rapidité de l'évolution artistique actuelle est déconcertante, sans doute. La raison en est que nous manquons de recul pour situer les faits dans le large mouvement des idées. En fait, dans cent ans et plus, cette période semblera peut-être à nos arrière-neveux assez simple, et qui sait ? assez rudimentaire. Les productions que nous regardons comme définitives pourront n'être plus que l'ébauche assez grossière de ce qui doit venir.

(9) p. XII (Plen, 1927).

(10) Henry de MONTHERLANT. — *La Lutte avec l'Angle* (Nouvelles littéraires, 17 septembre 1927).

(11) Il faut remarquer que les termes actuels de bitonalité, polytonalité, musique linéaire, musique à quarts de tons, échelle de 12 sons, bichromatisme, etc., correspondent à des systèmes exclusivement musicaux. Ils ne son-

piration et forme se sont dégagées des certitudes passéistes sans pourtant rompre avec la ligne de l'esprit.

* * *

Le fait remarquable de ces cinquante dernières années est la quantité d'écoles littéraires et artistiques surgies et disparues. Elles « s'enterrent les unes les autres en laissant plus ou moins de traces et de souvenirs. Les auteurs et les artistes qui les inventent ne se défendent pas toujours contre la tradition, quand ils le font, c'est avec la certitude que l'expérience des siècles ne les abandonnera pas complètement. »

« En musique », notait M. Frédéric Lefèvre, « Ravel et Stravinsky se rattachent à Debussy, qui lui-même se rattache à Bach » (12). Dans la réalité les choses se passent moins simplement. Le jeu des réactions est infiniment trop complexe pour être décrit en trois lignes. Ajouter avec un de nos jeunes musicologues (13) que l'harmonie statique de Debussy s'oppose à l'harmonie dynamique de Stravinsky, ou parler de réaction opérée par celui-ci contre les raffinements sonores de l'auteur de *Pelléas*, n'est-ce pas déjà distinguer à travers un réseau d'énergies créatrices les différences nécessaires qui expliquent les antagonismes actuels de part et d'autre d'une ligne continue ?

Debussy fut un point d'arrivée, et le Debussisme un mode de pensée musicale en accord avec les dispositions du symbolisme littéraire et de l'impressionnisme pictural (14). Il prolongea le Romantisme dans ses intentions les plus profondes et constitua le chaînon nécessaire entre une génération qui avait vu se développer en France, l'art intime du *Lied* avec Duparc, Fauré, Chausson, les formes de la Musique de Chambre et de la Symphonie pure avec Franck, d'Indy, Chausson, Saint-Saëns, — (je ne parle pas de la découverte de la « pédale russe » diagnostiquée par M. Jean Cocteau) —, et celle qui prépara la revanche de la primitivité sur l'académisme, du rythme élémentaire sur le sentiment.

Si le Debussisme fut une sorte de concentration du sentiment et de l'esprit bien propre à satisfaire une génération un peu lasse et anxieuse, il fut aussi l'événement riche des virtualités des époques futures. Ses conquêtes sonores, en même temps que celles d'autres pionniers dans les pays voisins, engageaient l'avenir. Elles continuèrent d'agir sur l'âme des artistes qui l'avaient délibérément dépassé (15).

Mais déjà, d'audacieux prospecteurs, à l'Est, s'étaient avancés vers des terres nouvelles. Il fallait faire la liaison. Ce fut dans la grande épreuve universelle de la guerre européenne qu'elle s'opéra. Bien mieux que par échanges amicaux, les brisements et les affres d'un drame historique sans précédent refoulèrent le sentiment et portèrent en première ligne l'audace et la volonté individuelles. Comme en un monde neuf dont auraient repris possession les puissances du chaos initial, des œuvres jaillirent qui déchaînèrent l'orgie sonore. On ne sut de quel nom appeler ces forces libérées (16). Et tandis que peu à peu s'affirmait un dessein d'organisation, on vit au milieu des chocs et des réactions qui proclamaient l'incertitude tragique de la destinée de l'art émerger, semblables à des îlots, les personnalités de quelques auteurs vigoureux. Il y eut l'îlot Satie, l'îlot Stravinsky, l'îlot Milhaud, l'îlot Schœn-

pas, au moins dans la plupart des cas, au service d'une intention ou d'une interprétation littéraire ou extra-musicale. On ne peut en dire autant des systèmes post-romantiques, symbolistes et impressionnistes : leit-motive, modes exotiques, recherches harmoniques, qui le plus souvent sont appelés à la rescousse pour soutenir l'expression littéraire ou raviver l'élément pittoresque.

D'autre part, on a contesté que les efforts faits pour ramener la musique à l'état pur nous aient délivrés de la musique littéraire. Voir à ce sujet l'article de M. Alexandre Tansman *The subjective Element and contemporary Music*, dans *The Chesterian* (avril-mai, 1927).

(12) Frédéric LEFEVRE. — Entretiens avec Paul Valéry, p. 121.

(13) M. Robert JARDILLIER dans la *Revue de Bourgogne* (15 mars 1922).

(14) M. Jean VARIOT pouvait écrire dans un article sur Claude Monet : « En France, au moment où Claude Monet dans la plénitude de son génie brossait les séries immortelles des *Meules*, de la *Cathédrale de Rouen*, des vues de Londres, lesquelles ouvraient à l'art de peindre une fenêtre dans un monde, inconnu jusqu'alors, la France donnait à l'art musical Debussy. Vers la même époque, un jeune homme écrivait *Tête d'or*. Monet, Debussy, Claudel, les trois plus grands novateurs, en art, du temps présent. »

(15) Und wenn auch impressionistische Musik zur Epoche wurde, so wirken die Kraefte dieser Epoche such in diesen zehn Jahren unaufhoerlich fort. (Hans MERSMANN. *Die Lage*) (Melos, August 1924, p. 4).

(16) Man hat die jeweilige Gegenwart so verschieden gedeutet, wie es ueberhaupt nur moeglich war : hat sie als Anfang, Ende, Chaos, Krise definiert. (H. Mersmann, loc. cit., p. 3).

berg, l'îlot Honegger, etc., chacun créant son atmosphère propre et émettant un rayonnement particulier. Chacun aussi ramenant l'expression de ses facultés créatrices à une loi obscure, mais dont il sentait l'impérieuse nécessité, et qui le contraignait à reformer sans cesse la ligne de l'inspiration et les attributs de la matière. Ainsi l'esprit de Schönberg se transformait des *Gurrelieder* au *Pierrot lunaire*. De même le Stravinsky de l'*Histoire du Soldat* se réalimentait à quelque source neuve avant de produire *Noces* ou *Mavra*. Et ainsi de suite. C'est pourquoi, jamais l'idée qui s'exprime sous le mot de « moderne » ne connut autant de mésaventures et de résistances. Les « explications de notre temps » surgirent. On opposa des tendances, on colla des étiquettes ; on essaya de prouver les tentatives neuves et hardies par l'insuffisance ou l'appauvrissement de l'art d'hier. Parfois on voulut nier et rejeter toute influence passéiste ; parfois aussi on éclaira les voies à peine frayées de cette lueur de sagesse exacte et entendue qui ne cessait de rayonner sur l'esprit des ouvrages d'autrefois (17).

Prononcer le nom de Couperin à propos de Maurice Ravel, celui de Bach à propos d'Erik Satie, ceux de Pergolèse et des maîtres du XVII^e siècle à propos de Stravinsky, celui de Mozart à propos de Jacques Ibert, ou celui de Josquin des Prés (18) à propos de Hindemith n'est pas un paralogisme. Les lois de l'art et leur intégration au système universel dominant les tentatives des individus. Libre ou précédée de quelque large nécessité, l'activité du créateur anime et renouvelle les conventions qui tentent une explication du monde moral. Elle se fixe, — pensée, sentiment, vie intérieure et mystique, — dans la forme comme au dedans d'une enveloppe capable elle-même de mouvement et de désir.

Or, il arrive que cette forme, après un laps de temps plus ou moins long, représente à nos sens évolués, un visage jeune, une grâce sensible plus prenante. Si l'art des maîtres du passé explique et justifie celui des maîtres d'aujourd'hui, le retour à l'ordre, aux proportions formelles inventées aux siècles passés est un de ces phénomènes de recommencement qui se retrouve aux différentes étapes de l'évolution artistique. Les plus récents parmi les compositeurs ont repris cette forme de la « Suite » et l'ont adaptée aux goûts et aux besoins de l'auditeur et de la langue musicale modernes. Tantôt ils se sont contentés de remettre au jour les rythmes et le plan des œuvres des XVI^e et XVII^e siècles : chaconnes, forlanes, passepieds, toccate, gigues, passacailles ; ils ont été jusqu'à ressusciter ces sortes d'homages musicaux, en vogue chez les luthistes du XVII^e siècle, et appelés *Tombeaux* (9) D'autres fois, ils ont adapté l'idée de la *Suite*, aux modes de notre temps, et ils ont employé les rythmes des danses qui avaient acquis droit de cité chez leurs contemporains : fox-trott, blues, tangos, shimmy, rag-time, etc... (20).

À côté de la *Suite*, on a vu renaître la forme un peu délaissée de l'*Oratorio* avec des œuvres telles que le *Roi David*, d'Honegger, ou *Ædipus* de Stravinsky (21). Enfin le *Concerto*, le *Concertino*, le *Concerto Grosso* traités par les maîtres de l'heure se sont réimposés avec des chances diverses.

(A suivre.)

Albert LAURENT.

(17) Il est insensé de nier les rapports profonds de Mozart, de Beethoven (du dernier Beethoven !) de Schubert avec la production contemporaine. Le combat des styles est le combat des générations ; la jeune doit être l'adversaire de l'ancienne, parce qu'il y a trop de son sang en elle. (H. Mersmann. loc. cit., p. 4).

(18) Cf. Heinrich STROBEL. — « Neue Sachlichkeit » in der Musik, et Hans MERSMANN, *Alte und Neue Polyphonie* (Musikblätter des Anbruch. Juni/July 1926). Tous les articles de ce numéro consacré aux problèmes de la musique moderne seraient à citer.

(19) Maurice RAVEL. — *Le Tombeau de Couperin*. — Les Tombeaux de Claude Debussy, et de Ron-sard (Revue Musicale).

(20) Hindemith a composé une Suite. pour piano : « 1922 » qui, en dehors d'une Marche et d'un Nocturne, comporte un Shimmy, un Boston et un Ragtime.

(21) Ici encore les rapprochements avec les auteurs anciens n'ont pas manqué. M. Leonid Sabaneeff écrit dans *The Chesterian* à propos de Stravinski (July 1927, p. 258) : His models [...] are Handel and, strange though it may seem — Glinka.

FAITS, PROJETS, ESPOIRS...

Bertran de Balanda a terminé un ballet Les Roses et les Libellules.

Gabriel-Chaumette a pu terminer la partition d'orchestre de « Bernadetta », poème pastoral de M^{me} de Gerde, écrire une pièce pour orchestre « Son-

net de Pétrarque » et commencer un ballet « Electricité ».

P. de Bréville a écrit des œuvres vocales et une Sonate pour violon et piano.

G. Singery a composé un Pie Jesu et un O Salutaris ; il a commencé la transcription pour piano du *Fliegende hollander* de Wagner.