

La Musique Française et les deux Guerres



C'est à peine si le demi-siècle de musique française qui s'étend d'une guerre à l'autre, vient d'entrer dans l'histoire : les portes que lui avait brusquement ouvertes le duel franco-allemand de 1870-1871, la lutte mondiale de 1914-1919 les referme sans hâte. Il peut donc sembler prématuré de porter sur lui un jugement que le manque de recul entacherait peut-être d'involontaire partialité, sinon d'aveuglement incoercible.

Et cependant, cette période de notre art apparaît déjà dans toute sa significative ampleur. On risque maintenant de ne point apprécier la valeur exacte de l'individu, mais non d'attribuer trop d'importance à l'évolution qui résulta du labeur de tous. Aussi bien, ne s'agit-il pas ici d'une de ces époques que domine et incarne une seule figure d'artiste : pour synthétiser celle-ci plus tard, sans doute faudra-t-il, à défaut de plusieurs têtes, lui accorder un visage aux expressions multiples — car le navire, lorsqu'il s'incline trop sous la poussée de la lame venue des profondeurs marines, réclame l'unanime effort de l'équipage pour être maintenu hors du gouffre.

Tel fut le cas de notre école au lendemain de l'année terrible. Le prodigieux redressement obtenu alors permit à la nef musicale de se frayer une route nouvelle vers de plus lumineux horizons. Ceux-là qui seraient tentés d'établir un parallèle entre le point de départ d'aujourd'hui et celui d'hier, oublieraient que la relation de cause à effet détermine les contingences. L'état actuel de notre musique différant essentiellement de ce qu'il était durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, nos compositeurs vont être amenés à se tracer de tout autres voies que leurs devanciers. En sorte qu'au long des lignes qui vont suivre, nous nous attacherons moins à rapprocher qu'à opposer les deux dates fatidiques.

Malgré Méhul et en dépit de Berlioz, la symphonie demeurait un genre peu cultivé en France. Le théâtre accaparait toute l'activité des musiciens. Et un théâtre dont l'expression lyrique n'est point de celles qui nous doivent enorgueillir le plus. Déshabitués de la fière ordonnance de l'opéra français, comment les dilettantes et leurs fournisseurs auraient-ils pu prêter l'oreille aux vastes discours des classiques allemands? Les artifices du bel canto unis à la pompe meyerbeerienne — les deux se valant et se complétant — avaient pour eux plus d'attraits que le lied ou la forme sonate.

Mais en art aussi et pour tardive qu'elle soit, la vérité parvient toujours à émerger. Un mouvement se dessinait parmi les jeunes. Les symphonies pures de Beethoven et les symphonies à programme de Berlioz n'y étaient pas étrangères, non plus que les drames de Wagner et les poèmes symphoniques de Liszt. Leur influence allait bientôt s'exercer prédominante, par quoi devaient être radicalement modifiées les orientations acceptées jusque-là.

Sans enregistrer les premiers frémissements qui se manifestèrent, nous pouvons hardiment faire partir des environs de 1871 la renaissance de notre musique. César Franck, Edouard Lalo et M. Camille Saint-Saëns, auguste trinité, furent les promoteurs de cette action bienfaisante. Disciples ou libres pionniers s'engagèrent à leur suite et, chacun selon sa nature et ses préférences, explorèrent un coin de l'immense terre en friche.

Les uns — M. Saint-Saëns vient à leur tête — s'en tinrent à l'ouillage usuel qu'ils accommodèrent suivant leur originalité d'inspiration et leur maîtrise de facture. D'autres — et César Franck donna le branle à son école — porteront leurs recherches sur l'architecture : la formule cyclique fut alors établie pour rénover l'ancienne sonate. Les audacieux enfin — M. Gabriel Fauré précédant Claude Debussy — songeront à assouplir un vocabulaire harmonique insuffisant pour traduire la subtilité des impressions modernes.

Ces trois courants génériques alimentèrent longtemps notre école symphonique en formation, la nourrissant à la fois de tradition et d'innovation, lui permettant de se développer conformément aux lois de son propre génie. Nous les distinguons sans peine aujourd'hui, familiers que nous sommes avec leurs directives divergentes, mais au début les diverses tentatives se heurtaient, se côtoyaient, s'amalgamaient autour de la Société Nationale de Musique fondée précisément dans le but de faire connaître les œuvres par l'exécution.

De son côté, le théâtre lyrique ne restait pas sourd aux appels que, du haut de la colline de Bayreuth, lançaient au monde les walkyries wagnériennes. On peut même regretter qu'il se soit montré aussi em-

pressé à y répondre. Car la pesante armure du système tétralogique enserra et contint, durant plusieurs lustres, la délicate spontanéité de notre instinct. Toutefois, l'assimilation en étant définitive, il ne faut pas trop les artistes qui se bornèrent à marcher dans la trace des païens géants. Ils eussent pareillement imité quelque créateur de monde envergure, faute de pouvoir tirer d'eux-mêmes une pensée véritablement vivifiante et novatrice.

Et pourtant, au fond de la lointaine steppe moscovite, un petit groupe de musiciens se montrait rétif à la servile imitation teutonnesque. Renonçant même à s'emparer du procédé, « les cinq » tournaient délibérément leurs regards vers celui qui, concurremment à Richard Wagner et tout différemment, avait si fortement ébranlé les colonnes du temple : j'ai nommé Hector Berlioz. Ah ! Qu'une telle mutative allait être féconde ! Et comme elle répondait aux aspirations de la race !

Le principal mérite de Berlioz, en effet, réside dans sa façon personnelle d'unir le pittoresque à l'émotif. Sentimental autant que descriptif, le grand romantique vise toujours l'effet. La musique pure ne lui suffisant pas à s'extérioriser, il l'adornait d'un programme. Il donne un sens littéraire à sa mélodie, il commente d'un argument détaillé ses épanchements sonores. Elève de Lesueur, il tient de ce maître le goût du chant populaire. L'emploi qu'il en fait ne laisse guère pressentir la place que le folklore est appelé à prendre chez ses successeurs directs. Néanmoins, le puissant coloriste pose ainsi les premières touches de la couleur locale. Et sa palette orchestrale s'avère apte et docile à traduire les impressions de la nature tout autant que les élans de la passion, mais une nature qui s'écarte sensiblement des sensations pastorales d'un Beethoven. Berlioz est réellement le précurseur du moderne impressionisme.

L'école russe s'enfonça plus avant et érige en méthode ce que Berlioz avait considéré comme un simple moyen. Ainsi la chanson populaire devient la source ou se purifie l'idée créatrice. Son parfum de terroir décèlera son origine et imprénera l'œuvre d'un senteur facilement reconnaissable. Pour la baigner d'une atmosphère propre à son épanouissement, sont utilisées et développées intensément les trouvailles instrumentales dont Berlioz avait prodigalement parsemé ses partitions.

La diversité du paysage, la variété de race et, surtout, l'empreinte d'un Orient ensorceleur, communiquent un charme sensible et profond aux mélodies populaires de l'ancien empire. De savoureuses légendes y germent également et sortent fleuries de cette glèbe étonnamment riche en traditions, parce que demeurée étrangement primitive. La grande force de l'école russe aura été d'exploiter elle-même ses richesses particulières. Traitant des sujets et des thèmes cueillis sur son propre sol, elle en évoque et reflète avec une force et une fidélité singulièrement captivantes, les mœurs et les coutumes, disparues ou conservées encore. Elle atteint de la sorte un rare degré de perfection et, d'un seul coup, dote la Russie d'une musique purement nationale.

Lorsque la résonance en parvint jusqu'à nous, elle reléqua au magasin des accessoires la foudre des dieux du Walhalla. Délaissant le symbole nébuleux, nombre de musiciens lui préférèrent la volonté païenne d'une sonorité employée pour l'unique jouissance de l'oreille. L'influence wagnérienne commença de décroître singulièrement au profit d'un exotisme asiatique. Et c'est ici que la menace apparaît grave.

Les Russes s'appropriant la manière de Berlioz qui n'était point des leurs, l'avaient immédiatement adaptée — nous venons de le voir — à leur tempérament de slaves. Pareillement firent les notes à l'égard de Wagner. Pourquoi, vis-à-vis des cinq moscovites, ne s'en tinrent-ils pas à l'esprit plutôt qu'à la lettre? Ce qu'il fallait en concurrence, ce n'était pas une copie mais bien une transposition. Peu nous chaut que la vision espagnole de Bizet soit imparfaitement représentative d'un caractère gravé à l'eau forte par un soleil doré et loureux en son implacabilité. Elle correspond, telle quelle, à ce que nous attendions, sans perdre au contact étranger nulle parcelle de sa vertu native.

Tout au contraire, bien des pages récentes s'ingénient à reproduire des aspects de pays lointains en usant d'un verbe sonore auparavant

mis en œuvre avec plus de relief par ceux qui le parlèrent couramment depuis leur enfance. Malgré que M. Pierre Loti s'habille volontiers en turc, une sensibilité toute latine transparait au travers de son style : on sent que le Français qui parle a vu ce qu'il décrit. Le reproche que nos jeunes compositeurs s'attirent est précisément de regarder par les yeux d'un autre. J'accorde volontiers que l'orientalisme exhale de soi-même une incomparable séduction. Mais il tourne d'autant plus facilement au poncif et au superficiel, qu'aucun élément nouveau ou sincère n'en vient modifier l'artificieux trompe-l'œil ni la factice caresse.

Voilà donc le point atteint après une étape de cinquante années. La régénérescence symphonique nous valut d'abord une exaltation de l'âme au contact de généreux sentiments noblement exprimés. L'école de César Franck, et celle de M. Vincent d'Indy ensuite, perpétuent cette conception hautaine. Sans vouloir épinglez tous les noms, il convient de citer le fougueux désenchantement d'Ernest Chausson et l'humaine nostalgie de M. Henri Duparc. Entre ce groupe et celui qui s'annonce, M. Gabriel Fauré sert de liaison : il ne repousse certes pas l'émotion et il sertit précieusement l'agrégat ; ses équivoques tonales font craquer la traditionnelle armature. Claude Debussy semble placé à l'apogée de cette période : il libère l'enchaînement harmonique, le rend prépondérant, tout en laissant frémir une adorable et attentive sensibilité qui s'émeut au contact des êtres et des choses. A partir de ce moment, la roue tourne. M. Florent Schmitt essaiera bien de réunir en lui les deux tendances opposites : le métier l'emporte sur l'idée. Quant à M. Maurice Ravel, il penche surtout

vers la musique sensorielle ; il servira probablement d'attache reliant le debussysme à je ne sais quel futurisme ou cubisme musical.



Ce lendemain de guerre, que nous apportera-t-il ? La victoire nous sera-t-elle moins profitable que la défaite ? Il est vrai que les circonstances sont totalement dissemblables. Nous n'avons plus à créer de toutes pièces une école de symphonistes et de compositeurs dramatiques. Une pléiade existe qui a rallumé le flambeau symbolique et l'a porté sans faiblir d'un poing haut et ferme. Leurs successeurs se devront d'entretenir la claire flamme dont le rayonnement ne cesse de se propager au loin. Failliront-ils à leur mission sacrée ? L'avenir qui leur est réservé semble trop incertain pour oser là-dessus quelque conjecture. Il se peut que l'économie d'un monde en travail influence directement les bons ouvriers de l'art.

Quoiqu'il puisse advenir et afin de mieux parer aux surprises que le destin jaloux nous ménage, j'estime que notre musique a fortement besoin de se retremper aux sources originelles. La chanson populaire seule lui rendra l'accent qui, sans elle, serait irrémédiablement perdu. Une flore merveilleusement variée en son unité, poussa jadis au fond de nos provinces. Que ces prestes, limpides ou graves mélodies accourent se ranger le long des fils de la portée et qu'elles servent de lien générateur au drame comme à la symphonie. A leur approche quasi-divine, les brunes maléfiques se dissiperont et l'esprit français resplendira à nouveau dans la musique.

JEAN POUËIGH.

