



Les tendances de la jeune école française

L'AN dernier, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles abritait une merveilleuse exposition de peinture française contemporaine. Toutes les tendances y étaient représentées, de l'impressionisme au cubisme, par les toiles des plus significatives des Bonnard, des Vuillard, des Henri Matisse, des Marquet, des Friesz, des Derain, des Dufy, des Braque, des Segonzac, des Dufresne, de tous ceux qui, en dépit de M. Camille Mauclair, sont l'honneur et la gloire de la peinture française d'hier et d'aujourd'hui.

Rien de plus divers, souvent de plus opposé, que les tempéraments et les techniques de ces artistes et pourtant, de l'ensemble se dégagait une puissante impression d'unité.

Combien de fois, en Allemagne, dans les Pays Scandinaves ou en Amérique, ai-je éprouvé cette même impression en pénétrant dans la salle où étaient groupés les peintres français, après avoir parcouru les salles allemandes, scandinaves, russes, etc... J'avais la sensation très nette de changer de climat.

Par contraste avec les étrangers, j'arrivais à percevoir ce qui pouvait apparenter des artistes aussi éloignés que Puvis et Cézanne, Monet et Gauguin, Bonnard et Derain, Matisse et Braque, ce qui les classait nécessairement dans l'école française.

Pour les musiciens, il en va de même, mais si une certaine parenté spirituelle relie des œuvres de facture très différente et soumises à des esthétiques antagonistes, il n'en est pas moins fort difficile de définir ce qu'on peut trouver en elles de spécifiquement français.

Avant la guerre, il était de mode de ramener l'esthétique musicale

française à une formule qui en fait ne s'appliquait guère qu'à Debussy et à son école. On élisait dans le passé Couperin et Rameau, puis on sautait à Debussy et on décrétait que la musique n'était française que si elle se soumettait à un certain idéal de mesure et de clarté, de goût, de finesse et d'esprit.

Certes, ce sont là de belles qualités de chez nous et sans doute celles qui, le plus évidemment, séparent nos artistes de ceux des autres pays. Mais enfin, il y a aussi en France des grands musiciens qui ne sauraient relever de cet idéal. Oublier dans le passé les créateurs et les maîtres de la langue polyphonique, négliger la formidable personnalité d'un Berlioz, et près de nous, d'un Vincent d'Indy, d'un Albéric Magnard, d'un Florent Schmitt est vraiment trop facile. C'est comme si, en littérature, on ne voulait admettre que Racine et Voltaire, laissant de côté Rabelais, Pascal, les romantiques... Ne vaut-il pas mieux convenir qu'en France, plusieurs tendances ont toujours existé, et que ce qui permet à des artistes de se montrer français dans leurs œuvres, n'est pas le fait de suivre consciemment une tradition de mesure et de goût, mais d'appartenir à une certaine variété humaine qui garde ses caractéristiques en dépit des changements d'esthétiques?

Et puis, il faut bien dire que la trinité « purement française » : Couperin, Rameau, Debussy, est une invention de primaires qui ne résiste pas à un examen sérieux. Couperin est un artiste original qui a su enrichir son style, issu de la tradition des clavecinistes français, grâce à des innovations techniques empruntées aux italiens. Il le signale lui-même d'ailleurs avec la plus parfaite honnêteté, célébrant avec la même ferveur Lully et Corelli. Rameau doit beaucoup à l'Italie et ressemblerait bien plutôt à Saint-Saëns qu'à Debussy. Rien d'intuitif en lui. C'est la raison personifiée, Voltaire en musique. Quant à Debussy, on le diminue étrangement en ne voyant en lui qu'un artiste précieux et charmant. C'est un lyrique intime à la manière de Baudelaire et pour qui sait comprendre, ses œuvres recèlent une énergie secrète, une intensité de passion, une profondeur de sentiments qui pour être contenus, n'en ont que plus de force.

L'exacte appropriation des moyens à la fin poursuivie, en quoi le Maître Paul Dukas entend faire consister l'art musical français, me semble un idéal qui dépasse singulièrement une école et je ne vois pas de quel droit nous prétendrions en faire notre apanage. Bach et Mozart, comme aujourd'hui Schoenberg et Stravinsky n'ont jamais cherché autre chose.

L'art musical français ne me semble pas réductible à une formule.

Constatons seulement qu'il se montre épris de clarté et de couleur, qu'il est généralement sensuel, recherche les beaux contours mélodiques, les lignes expressives et plastiques, ne se résout pas facilement à répudier le charme et à brutaliser l'oreille. Celle-ci, il est vrai, s'adapte si vite aux nouveautés qu'elle fait bientôt ses délices d'harmonies polytonales qui, naguère, la heurtaient péniblement.

Pour apprécier ce côté sensuel et plastique de la musique française, il faut comparer certaines pages agressives et rudes de Darius Milhaud à des œuvres d'Alban Berg ou de Hindemith. Ceux-ci ne craignent pas la laideur abstraite et les jeux de lignes difformes, pourvu qu'ils puissent ainsi traduire des sentiments obscurs et profonds. Chez Milhaud, la ligne reste plastique et les dissonances, si violentes soient-elles, se traduisent pour nous par des impressions dynamiques et colorées, affectant plutôt nos sens que notre âme, si tant est qu'on puisse conserver cette distinction entre des états affectifs qui s'entrepénètrent. Evidemment, tout ceci est fort subtil et la ligne de démarcation n'est pas nette entre le sentiment et les sens. Il ne peut être question de laisser à l'Allemagne le privilège du *gemüth* et de nous arroger celui de la sensualité. Il y a chez les Autrichiens modernes une certaine sensualité freudienne, pourrait-on dire, qui est aux antipodes de la nôtre, plus naturelle, plus à fleur de peau ; comme on trouve chez quelques-uns de nos musiciens une vie sentimentale intense.

Il me paraît cependant qu'à y bien regarder, ce qui sépare les écoles de France, d'Allemagne, d'Italie, etc., c'est beaucoup moins une question de procédés techniques particuliers qu'une question de vie intérieure et de sensibilité.

Il faut reconnaître que les tendances d'ordre technique qui se font jour au sein de la jeune école française diffèrent peu de celles qui s'exercent sur toute la musique européenne. Nous constatons d'abord un effort commun pour rejeter l'emploi de l'harmonie tonale fondée sur la gamme majeure et mineure. Cette révolution, conséquence des 11^e de *Tristan*, se poursuit en Allemagne et en Autriche de manière plus systématique qu'en France. Notons pourtant qu'à côté de l'atonalité intégrale d'un Schönberg, d'un Webern, d'un Alban Berg, nous trouvons chez Hindemith une atonalité mitigée qui résulte de l'emploi des « mauvais degrés » et d'une sorte d'aversion pour les cadences.

C'est ce genre d'atonalité imparfaite que pratiquent plusieurs de nos jeunes musiciens, mais ils préfèrent en général, les jeux de la bi-tonalité,

plus conciliables avec la pratique du diatonisme auquel ils sont attachés. Ils y ont été préparés par la modulation faurénne, comme par l'emploi des modes chers à Debussy, voire par le chromatisme de l'apôtre de la tonalité : Vincent d'Indy.

Cependant, la musique française sacrifie peu au chromatisme et reste diatonique. Milhaud, Poulenc, Delannoy, Auric, Migot, Cartan, etc., semblent fascinés par la tradition de la chanson populaire. Honegger, chez qui des éléments germaniques et français s'équilibrent, introduit plus volontiers le chromatisme dans ses œuvres, mais sans rigueur.

La polytonalité intégrale, préconisée il y a quelques années par Darius Milhaud, a vécu, comme l'emploi grossier de la bi-tonalité qui permettait aux plus ignares, grâce à un simple décalage d'une demi-ton de la basse, de « faire du Strawinsky ». Suivant l'exemple donné par Ravel, et, dans un esprit différent, par Albert Roussel, des jeunes cultivent l'équivoque tonale et en tirent des effets séduisants ou expressifs. L'harmonie moderne, celle qui va succéder à l'harmonie dite classique, n'est pas encore codifiée et les musiciens demeurant tout à la joie de leurs découvertes dans ce vaste domaine où s'aventurèrent les premiers : Schoenberg, Strawinsky, Bela Bartok, Ravel. Les Français répugnent à la rigueur du système atonal schoenbergien, ils préfèrent s'ébattre librement sur les ruines de l'ancien système suivant leur caprice et leur sensibilité.

On a tant et si bien parlé du « retour à Bach » que je préfère renvoyer sur ce sujet aux articles de M. Charles Koechlin. Constatons seulement qu'en France, comme partout ailleurs, se fait sentir un impérieux besoin de construction classique. Si nos musiciens ne vont pas comme Alban Berg, jusqu'à écrire un opéra scène par scène, au moyen de fugues, de passacailles, de suites, etc. — n'oublions pas toutefois la construction purement musicale d'*Ariane et Barbe Bleue*, et le rôle des variations dans le premier acte (1907) — ils se plaisent à renouveler les genres qu'on croyait défunts de la Sonate, de la Symphonie et surtout du Concerto. Rien de particulier à la France dans tout cela, sinon cette mode qui semble en train de passer et qui consiste à pasticher plus ou moins heureusement le style Gounod. La faute en est à Strawinsky. Comme Picasso, mais je pense avec moins de malice, il aime les impasses. Il s'y précipite avec la troupe des jeunes sur les talons. D'une pirouette, il se retourne et sort tandis que les autres se cassent le nez... De *Mavra* au *Baiser de la Fée*, Strawinsky s'est plu à pasticher plus ou moins heureusement la manière de Tchaikowsky. Il ne fallait pas beaucoup d'imagination pour imiter la .

manière d'Ambroise Thomas ou de Gounod et il ne fallait pas non plus beaucoup de talent pour écrire de nauséuses romances accompagnées d'arpèges en batteries. Par ci, par là, une fausse note donne l'air « moderne » aux plus misérables inventions. Des écoliers comme Sauguet sont arrivés par ces procédés simplèts à se faire une réputation auprès des snobs... On en sera bien étonné plus tard, et surtout de voir que ces apprentis se sont réclamés d'Erik Satie et de Strawinsky, alors qu'ils eussent dû mettre sur un piedestal Chaminade ou Théodore Lack, qui avaient d'ailleurs autrement de talent qu'eux. Mais enfin, ce sont là jeux d'enfants, et rien ne nous dit que parmi eux, un grand musicien ne se révélera pas un jour. On ne peut encore porter de jugements définitifs sur eux. Que serait-il resté de Wagner, s'il était mort à 30 ans ?

L'influence du jazz s'est affaiblie. On lui a pris tout ce qui était assimilable à notre tempérament : les jeux rythmiques, des effets de timbre, mais tout ce qui fait l'intérêt du jazz et sa vie : l'improvisation collective où triomphe le génie musical des nègres, semble contraire à nos mœurs et à notre culture, bien qu'elle ait été fort pratiquée chez nous, il y a trois siècles.

La musique étrangère exerce une assez faible attraction sur nos musiciens. Celle de Schoenberg est à peu près nulle, et celle de Strawinsky en notable décroissance. Par contre, on sent poindre celle de Hindemith, qui se combine habituellement avec celle d'Honegger. Il est d'ailleurs à noter que cette influence est réciproque et que Hindemith a subi de son côté l'emprise de Debussy et de l'école française.

Le mouvement de révolte qui dressait au lendemain de la guerre « les Six » contre Debussy, Ravel et leur école, s'est depuis longtemps apaisé. On révère Debussy, même lorsqu'on s'éloigne de sa route. Lui qui tenait en aversion les « debussystes » en eût été charmé. N'était-il pas prophète lorsqu'il engageait les musiciens à simplifier, à décongestionner leur art ; lorsqu'il écrivait les étonnantes polyphonies de *Rondes de Printemps* ou de *Jeux* qui préfigurent avec leurs arabesques en toiles d'araignée les charpentes métalliques des gratte-ciels d'Honegger...

Ravel garde sa place en tête du mouvement moderne. Il ne cesse d'évoluer, mais quelle que soit la hardiesse de ses jeux harmoniques, il appartient quand même à une autre époque. Il parle une langue plus subtile, plus précieuse, plus correcte, que celle qui a cours depuis la guerre et qui accueille volontiers le mot d'argot, même énorme, pourvu qu'il soit expressif. Je ne vois guère que Jacques

////////////////////

Ibert, Claude Delvincourt et Roland Manuel, qui puissent être rattachés à **Ravel**, bien qu'il n'y ait pas sans doute un seul « moins de trente ans » qui n'ait plus ou moins subi son influence. Parmi les nouveaux venus, la nature délicate et aristocratique d'un Cartan semble sympathiser avec l'art raffiné d'un Ravel.

Albert Roussel, malgré ses soixante ans passés, demeure en contact avec la jeunesse. Il s'est prodigieusement adapté à l'esprit des nouvelles générations et reste un jeune entre les jeunes. Il est populaire parmi eux, et ils le consultent volontiers. Ses dernières œuvres : *Suite en fa*, *Concerto*, *Psaume*, *Bacchus et Ariane*, et surtout la 3^e *Symphonie*, marquent l'apogée de son talent.

Florent Schmitt que l'on s'obstine à trop ignorer à l'étranger, exerce un gros attrait sur les nouvelles générations de musiciens par sa virtuosité de constructeur et d'orchestrateur. P. O. Ferroud, notamment, qui est un un technicien remarquable, est son élève.

De Darius Milhaud émane une influence qui ne me paraît pas toujours très heureuse. Ce qui fait la beauté et l'intérêt de son œuvre, c'est beaucoup moins la manière dont elle est faite que la puissante personnalité qui s'y exprime. Milhaud est le plus doué des musiciens français d'aujourd'hui. Il possède une vaste imagination lyrique, une force d'expansion formidable. Chacune de ses œuvres est une sorte d'éruption et l'on trouve mêlées à la superbe coulée de lave étincelante, des scories et des pierres. Il ne faut pas regarder de trop près et se contenter du spectacle magnifique de cette nature bouillonnante. Je ne pense pas que depuis Berlioz, nous ayons eu en France un artiste de cette espèce. Il est bien évident que ceux qui se contentent d'imiter ses procédés font fausse route... Il est d'ailleurs curieux d'observer qu'autour de lui, on trouve surtout des musiciens cultivant le lieu commun mélodique et la fausse note, peu de natures généreuses et puissantes dans le genre de la sienne.

Autour d'Arthur Honegger qui est aussi adoré par ses émules qu'abhorré par certains, on trouve des artistes de grande valeur et entre tous, Marcel Delannoy et Jean Rivier. Les lecteurs de la Revue sont trop familiers avec ces deux noms pour que je crois utile d'insister sur leur talent. Marcel Delannoy, venu tard à la musique, est en progrès continuel et son dernier quatuor me paraît une œuvre de haute importance. Ni Delannoy, ni Rivier ne copient les procédés d'Honegger. Ils s'inspirent seulement de sa conception polyphonique de la musique et de la manière savante dont il met en œuvre et travaille ses idées mélodiques. Je pense qu'ils lui doi-

vent aussi une certaine conception grandiose de l'architecture musicale qui s'oppose aux préoccupations de médiocres faiseurs de petits riens.

Bien que n'ayant pas une grande sympathie pour la prétendue « Ecole d'Arcueil », inventée par le cher vieux Satie, dont ce fut sans doute la dernière mystification, je dois reconnaître que Cliquet-Pleyel et Maxime Jacob sont de fins musiciens. Je hais leur formule qui combine un pseudo contrepont à la Bach, avec les rythmes du jazz et les grâces surannées des romances Second Empire, mais je dois reconnaître qu'ils y dépensent beaucoup d'esprit et de sensibilité. J'espère qu'ils réussiront à s'en évader. Maxime Jacob est entré dans les Ordres. Peut-être exprimera-t-il ses sentiments mystiques en des œuvres vraiment originales de musique sacrée.

Le charmant Francis Poulenc continue à se développer selon sa ligne. Il acquiert chaque année plus de métier sans rien perdre de cette fraîcheur et de cette naïveté primesautière qui sont les caractéristiques de son talent.

Auric vient de rester longtemps silencieux. Il a le travail difficile et ne réussit pas à tout coup, mais sa musique a une dureté, une précision, un éclat d'un genre tout particulier et foncièrement original, en dépit de la pauvreté de l'invention mélodique.

Solitaire, Georges Migot continue ses recherches. Je reprocherais volontiers à sa musique d'être faite plutôt pour être lue qu'entendue, mais on ne saurait sans injustice contester à ce musicien-peintre-esthéticien, d'avoir composé quelques œuvres d'une réelle saveur, avec des procédés dont l'originalité réelle se dissimule sous une apparence de naturel et de simplicité.

Il y a tant de jeunes de talent que j'hésite à les passer en revue, certain d'avance d'en oublier parmi les plus intéressants. Depuis longtemps, on n'a rien entendu de Daniel Lazarus, qui, certainement, nous réserve des surprises. Marius François Gaillard est adroit comme un singe et pratique tous les styles avec une égale virtuosité. Un jour viendra sans doute où il trouvera le sien.

Je crois qu'on doit suivre avec la plus grande attention le développement d'un Marcel Rosenthal, d'un Henri Sauveplane, d'un Martelli, de Jeanne Leleu et de Françaix.

Il y a aussi tous les jeunes qui sortent de la classe de composition de Paul Dukas, armés d'un solide métier pour la vie. Entre tous, je crois à Jean Cartan, dont le style parfois un peu mièvre, a de la noblesse et une réelle poésie. Messiaen a certainement des dons qu'il faut laisser mûrir.

Paul Dukas raillait dans son admirable étude sur Lalo (1) la sollicitude avec laquelle les critiques d'aujourd'hui allaient s'informer des talents au bureau des naissances. Je crains de tomber sous les traits de sa moquerie. Faire des pronostics sur des moins de trente ans, c'est, à part quelques cas de précocité exceptionnels, vouloir se montrer prophète. Un artiste de cet âge est encore une chrysalide, on ne sait ce qu'il en pourra sortir. Le condamner ou le célébrer est également imprudent. Il faut l'observer avec bienveillance et attendre son envol...

Ce qui me frappe, c'est que la nouvelle génération se montre incroyablement sage, si on la compare à celle qui l'a précédée. Plus de casseurs de vitres, plus de lanceurs de bombes. De bons musiciens en possession d'une technique solide, mais assez timorés qui regardent avec effroi leurs aînés. Les plus hardis d'entre eux sont encore loin des audaces que se permettait Darius Milhaud, il y a quinze ans passés. Sans doute, ne pouvait-on pour l'heure aller plus loin et convenait-il d'organiser le terrain, fut-ce en se retirant quelque peu en arrière. Il semble que ce doive être le rôle des nouveaux venus, derrière les hardis pionniers qui ont conquis à la musique un nouvel empire.

HENRY PRUNIÈRES.



(1) Cf. *Revue Musicale*, Mars 1923.