



L'Amour et la Musique moderne

J'ÉCOUTAIS dernièrement le *Joueur de viole* de Lapara, à l'Opéra-Comique, et une fois de plus je faisais cette réflexion que le lien étroit qui de tout temps exista entre l'art des sons et les sentiments érotiques, paraissait aujourd'hui s'être rompu : la musique de nos jours semble dénuée complètement de tout érotisme, ou bien, si elle s'obstine à s'abreuver à cette source d'émotions, elle se trouve obligée d'avoir recours à d'anciennes formules et de se servir tant bien que mal du langage qu'avaient forgé les générations précédentes.

Il n'y a pas de doute possible à ce sujet, je crois ; les faits sont là, parfaitement probants, et il est même étonnant qu'on n'en ait pas jusqu'ici fait la remarque.

La musique fut de tout temps saturée d'érotisme, et l'on sait que certains lui assignent même une origine sexuelle. Pour la première fois depuis des siècles nous nous trouvons en face d'un art sonore dépouillé de toute sensualité, et dont l'émotion amoureuse, sous quelque forme que ce soit, est complètement bannie. On me citera peut-être ces œuvres lyriques nouvelles que montent chaque année l'Opéra et l'Opéra-Comique et dont les conflits, les passions et les drames amoureux constituent la matière, comme au temps de nos pères : elles débordent toutes de sentiments amoureux...

Mais comment s'exprime cette passion ? En un langage dont tous les termes sont usagés et qui apparaît dénué de personnalité. Dès qu'on se met à chanter l'amour on est obligé de faire du Wagner, du Verdi, du Puccini, du Massenet ; ou bien on stylise franchement et l'on écrit des pastiches.

Les dernières grandes œuvres érotiques en France furent : *Pelléas*, les mélodies de Fauré, de Debussy, de Ravel ; en Allemagne, le dernier poète musical érotique fut Richard Strauss. En Russie, Scriabine. Mais c'est le passé, passé bien vivant d'ailleurs. Quant au présent, il se présente sous un aspect tout différent.

L'art de la jeune école allemande — Hindemith par exemple, est vide de toute signification érotique ; la sensualité, l'émotion amoureuse en sont absentes. En Russie, nombreux encore sont les épigones de Scriabine, de Tchaïkowsky, voire même de Rachmaninow ; mais ce ne sont pas eux qui nous intéressent. Et quant aux deux grands Russes, Stravinsky et Prokofieff, ils ont perdu tout contact avec cet Eros qui inspirait leurs devanciers, et lorsque parfois, rarement, ils se retrempent à cette source magique, l'émotion amoureuse revêt chez eux des formes très particulières : bouffonnes et grotesques (*Choutt, Mavra*), ou extrêmement simplifiées et comme dénudées (*Noces*).

En France enfin, la musique des plus significatifs parmi les jeunes — Milhaud, Auric, nous frappe par ce qu'on pourrait appeler son "asexualité" ; et je ne trouve qu'une seule exception, Poulenc, dont l'art s'imprègne parfois de sensualité (*les Biches*), et qui réussit à créer une certaine atmosphère amoureuse, et à nous faire souvenir des racines érotiques de l'émotion musicale.

Cette indifférence si étrange pour tout ce qui touche le domaine des sentiments et des images amoureuses, se manifeste très nettement dans le choix même des textes des mélodies : l'amour n'en est presque jamais le thème, et il peut sembler que les

“jeunes” s'en désintéressent complètement. Ceci d'ailleurs pourrait être à la rigueur tenu pour secondaire, car les manifestations littéraires du sentiment érotique sont absolument différentes de ses manifestations musicales, et il est possible de concevoir une musique très sensuelle et passionnée sur un sujet dénué de toute sensualité, et vice-versa. L'exemple des ballets d'Auric est probant à cet égard : sur des intrigues amoureuses, Auric bâtit des partitions (*les Fâcheux*, *les Matelots*) d'un dynamisme intense, mais privées aussi bien de sensualité que de sentiments érotiques. Et les quelques pages où le compositeur se voit obligé par son sujet de sacrifier aux transports amoureux et de se laisser aller à une effusion sentimentale, ces pages sont précisément parmi les moins réussies, les moins personnelles (on y saisit l'écho du vocabulaire fauréen ou ravélien), quand le compositeur ne se décide pas à ridiculiser ces sentiments et à les affubler d'un masque grotesque.

On ne peut nier certainement l'atmosphère sensuelle qui règne dans le *Train Bleu* de Milhaud ; mais l'émotion érotique y revêt une forme délibérément vulgaire et brutale et d'ailleurs, Milhaud y érige en procédé l'emploi de formules banales, impersonnelles. Une fois de plus, nous observons donc que les moyens qu'emploient les compositeurs modernes pour exprimer l'amour, sont empruntés directement au folklore (en prenant ce terme dans son acception la plus large) ou s'en inspirent, comme dans *Noces* et dans le *Sacre*, reflétant ainsi non des émotions individuelles, mais un certain état érotique grégaire.

Pour l'amour individualisé, notre musique ne possède pas de langage approprié. Aussi, ceux parmi les jeunes compositeurs français, allemands ou russes qui résistent à l'emprise wagnérienne ou italienne et se refusent à faire du sous-Gounod, du sous-Massenet, du sous-Tchaïkowsky, etc., renoncent délibérément à l'exploitation du domaine érotique ou se tournent vers la farce, la

bouffonnade, et plaisantent ce qu'ils ne peuvent ou ne veulent traiter sérieusement. Des œuvres telles que le *Joueur de viole* sont très “sérieuses” certainement, mais il est évident qu'elles ne font que varier plus ou moins heureusement d'anciennes formules.

La première explication qui se présente à notre esprit lorsque nous essayons de nous rendre compte des raisons qui motivent la crise de la musique amoureuse, — consiste à établir une certaine relation entre cette crise et celle du lyrisme contemporain, dont la première ne serait qu'une conséquence, une manifestation particulière. En effet, tout ce qui vient d'être dit au sujet de l'expression musicale de l'amour, s'applique parfaitement au lyrisme musical en général : le lyrisme fait défaut à l'art des jeunes ; et quand ceux-ci se décident — cela se produit rarement du reste — à s'épancher et se laissent aller à des effusions lyriques, ils se servent du vocabulaire de leurs maîtres, se trouvant dans l'incapacité de créer leur propre langage lyrique. Et pourtant, dans d'autres domaines ils parviennent à innover avec succès.

Il me semble cependant qu'il y a lieu de distinguer la crise du lyrisme musical de cette étrange rupture entre la création musicale et la vie érotique que nous venons de constater.

Tout lyrisme n'est pas nécessairement amoureux, et, d'autre part, la sensualité et l'émotion érotique ne se manifestent pas nécessairement sous des formes lyriques. Voyons, par exemple, l'art de Milhaud : ce compositeur peut être certainement considéré comme le seul grand lyrique parmi les musiciens français modernes ; or, ainsi qu'il a été déjà indiqué, ses œuvres vocales et instrumentales appartiennent à un monde où, semble-t-il, on n'aime pas. Il a écrit, il est vrai, *l'Homme et son désir*, mais l'œuvre est très “littéraire”, et si nous la débarrassons de cette littérature, il ne reste plus grand'chose de son érotisme. Celui-ci, par contre, aurait pu se manifester dans la partition de la *Création du Monde* ;

le sujet de ce ballet imposait au compositeur une certaine vision sensuelle, la représentation d'une attraction sexuelle, primitive, mais puissante. Mais nous chercherions en vain cet élément dans la *Création du Monde*. On songe à ce qu'auraient fait d'un sujet plus ou moins analogue — le réveil de la nature, la naissance du premier couple, les grands lyriques du XIX^e siècle ou bien un musicien du style de Debussy ; car Debussy nous offre précisément l'exemple d'un art essentiellement sensuel, érotique, en dehors de tout lyrisme (Les poèmes orchestraux et les pièces de piano de Debussy ne sont pas moins érotiques que ses mélodies et que les épisodes lyriques de *Pelléas*).

Ce n'est donc pas de ce côté qu'il faut chercher les raisons de la crise qui nous intéresse ici et qui tient probablement à tout un ensemble de causes fort complexes et qui ne sont pas uniquement d'ordre musical ou même esthétique. Il serait possible pourtant d'établir, je crois, une certaine connexion entre ce fait que la vie amoureuse ne s'exprime dans la musique "moderne" (c'est-à-dire dans celle qui innove, qui crée des moyens nouveaux) que sous des formes caricaturales, grotesques, bouffonnes ou bien très simplifiées, reflétant un sentiment sexuel primitif, grégaire, — et cet autre fait, non moins caractéristique, que nos compositeurs, aussi bien d'ailleurs en France que dans les autres pays, sont incapables actuellement de créer des personnages : le style musical objectif dont Stravinsky est le représentant génial, ce style qui est l'œuvre de notre temps, et s'oppose aussi bien au romantisme qu'à l'impressionnisme, ne nous a pas donné encore de drame musical. Nous avons des drames lyriques s'apparentant plus ou moins directement à Wagner, aux Italiens, à Debussy ; nous avons des opérettes, des opéras-bouffes, des opéras-comiques ; mais la révolution opérée dans la musique instrumentale et de danse ne trouve pas son équivalent dans l'opéra : entre le rire et l'effusion lyri-

que, il y a place, semble-t-il, pour l'action, pour le conflit dramatique traités en un style musical objectif (à la façon de l'*Octuor* de Stravinsky, par exemple, ou de certains épisodes du *Trouhadec* d'Auric). Et c'est ce qui nous manque, parce que nous ne parvenons pas à saisir l'individuel et à recréer musicalement des êtres réels.

Le problème de la personnalité fut résolu à leur manière par les romantiques : ils réalisaient musicalement le caractère de leurs personnages, du dedans pour ainsi dire, en les faisant se confesser ; ainsi l'auteur, s'incarnant successivement en chacun de ses héros, parvenait au moyen de ce procédé lyrique de la confession, à créer des caractères, un conflit, une action. Si nous ne voulons pas suivre nos devanciers, si notre pensée musicale ne s'accommode pas de ces épanchements, il ne nous reste plus qu'à recourir aux masques grotesques, aux personnages conventionnels de l'ancienne comédie Italienne, etc...

Mais l'individu étant absent, réduit à une silhouette caricaturale ou complètement absorbé par la masse, le troupeau, les manifestations du sentiment érotique, elles aussi, évidemment, dégénèrent.

B. DE SCHLOEZER.

