



A la recherche d'une formule lyrique



Le problème musical est extrêmement complexe.

Il est la résultante de milieux multiples et très différents : sensibilité, intelligence, culture, métier, goût. Il est fonction aussi des techniques vocale et instrumentale, et même de la mécanique moderne. Les progrès, ici comme dans tous les domaines artistiques, procèdent par bonds, les génies ouvrant brusquement un horizon où s'engagent, quelquefois un peu tête

baissée, des thuriféraires en mal de nouveautés.

La spontanéité, la sensibilité, le cœur, l'intuition, sont des facteurs importants dans la création musicale. L'œuvre se cristallise dans une forme et une esthétique que la personnalité du créateur marque de son sceau. De cette œuvre, si elle apporte véritablement un élément neuf, une formule précieuse, on saura toujours tirer analytiquement par la suite, des principes, voire des lois que l'on érigera en système.

Bien peu de formules, au contraire, sont nées de la synthèse musicale, du cheveu coupé en quatre. Néanmoins, l'étude ou l'examen d'un art appliqué peuvent n'être pas dénués d'intérêt.

C'est à dessein que j'emploie pour la musique ce qualificatif et cette épithète d'art appliqué, car si l'on va bien dans le fond des choses, la stylisation de l'émotion est à la base même de l'écriture musicale contemporaine. Le domaine sonore, et particulièrement le domaine musical, sont toute irréalité, toute fluidité. La fixation par l'écriture de ce milieu insaisissable, fixation évidemment et malheureusement obligatoire, ne peut être que le résultat d'une conventionnelle matérialisation d'un rêve. Et je crois que c'est précisément dans cette conception de la stylisation de l'art musical qu'il faudrait chercher la cause de la quasi immobilisation des formes dans laquelle la musique contemporaine paraît se confiner depuis près de cinquante ans.

Comme en poésie, bien plus qu'en poésie, les moyens d'expression asservissent le rêve musical. Et j'entends par moyens d'expression, non pas seulement les possibilités vocales, instrumentales dont disposent les musiciens pour extérioriser leur art, non pas seulement les possibilités techniques de ces voix et de ces instruments, mais, encore et aussi, la forme même de l'écriture telle que nous l'a transmise une longue et lente cristallisation d'une tradition auriculaire même modifiée par les écoles ou les procédés. Cette écriture a créé une espèce d'émotion factice et souvent conventionnelle qui est devenue le signe essentiel de l'art, tendant en elle-même vers l'effet architectural, vers l'effet théâtral ou vers l'effet tout court. Il y a même dans le concept scholastique des formes, un principe de rigidité qui donne la sensation d'une transposition de l'ordre émotionnel, plutôt que son interprétation fidèle.

Un lourd passé atavique auditif a érigé en principe immuable une formule basée sur une fiction et, qu'il s'agisse du vérisme, du concept sur leitmotiv ou d'une architecture sonore quelle qu'elle soit, le fond n'en reste pas moins musicalement conventionnel. L'écriture par plans, les dissonances, les recherches mélodiques, polytonales, atonales, rythmiques ou instrumentales n'affectent et n'enrichissent que le domaine de l'expression. Ce n'est là qu'un des côtés du problème. Le créateur, novateur ou non, reste inconsciemment et ataviquement tributaire de cette emprise, dont aucune école, aucune écriture n'arrivent à se libérer de façon non pas complète, mais seulement suffisante.

Et dans le lyrique, cette expression s'accroît d'une incompatibilité intrinsèque de deux formules qui s'opposent. Il faut en effet noter la grave non concordance, la criante mésalliance du poétique et du musical. Il y a là un déséquilibre, un ajustement préconditionnel en porte à faux de

plans, de rythmes, d'accents et de valeurs dissemblables. La concordance serait peut-être plus étroite dans la couleur, bien que, même dans ce domaine de l'associationnisme et de la synonymie des sentiments affectifs, la succession de certaines marches harmoniques, par exemple, crée une modification kaléidoscopique de fréquences vibratoires souvent en désaccord avec l'impassibilité du texte.

Dans la fiction théâtrale, cette incompatibilité devient encore plus hurlante. Nous sommes en plein dans l'empirique, le faux et le conventionnel. D'un côté le réalisme de la scène toute humaine, trop crue, trop vraie, toute en direct. De l'autre, l'irréalité du domaine sonore et particulièrement du domaine musical. D'où impossibilité d'accorder cet abstrait et ce concret sans asservir l'expression musicale ou à une forme, ou à un but. En un mot, se trouvent en présence et à concilier, deux inconciliables, deux concepts d'arts d'affinités totalement différentes ; d'une part, une réalisation toute visuelle, toute concrète, toute positive, et d'autre part, un commentaire musical qui comporte toute la fluidité insaisissable, irréelle, abstraite du domaine sonore.

C'est pour sortir de ce dilemme que, à toutes les époques de l'histoire de l'Art, de Scribe à Mendès, de Cocteau à Claudel, du matérialisme de Zola-Bruneau au symbolisme de Maeterlinck-Debussy, on a toujours recherché une formule poético-musicale possible. Dans ce sombre dédale, le musicien, comme Ariane, cherche une orientation, une issue ; il tente de s'évader des formules et des lois qui asservissent son rêve et travestissent sa pensée, sans pouvoir trouver la source de lumière qui lui permettra son ascension vers l'idéal. Il y a évidemment quelque chose de désolant à considérer le symbole de la page blanche et la réalité de la page écrite.

A envisager seulement l'écriture musicale elle-même, et je ne parle pas là des règles, des lois harmoniques, des principes contrapunctiques... mais du fait matériel d'être contraint à compartimenter la pensée entre des barres de musique qui la découpent, la morcellent, la désarticulent, n'est-ce pas là un effet déplorable sur la fluidité originelle de cette pensée ? De là viendra par la suite une exécution rigide, empesée, rêche, souvent faussée par un interprète dénaturant l'ordonnance du mouvement sonore.

Le domaine rythmique n'est pas le seul en cause.

Il faut bien aussi reconnaître que depuis le moyen âge et la renaissance, la musique s'est nettement et seulement orientée vers la plus grande sonorité. Sous couleur de pathétique on fait du dynamisme. Sous le vocable de bien portant on fait du musculaire. Certains théoriciens prétendent que,

dans la force, dans la puissance, réside l'élément primordial du progrès musical. Cette tendance générale fut accentuée par le fait de l'introduction d'instruments nouveaux comme interprètes du drame musical. Dans la symphonie wagnérienne, l'orchestre s'enrichit toujours dans le sens de l'ampleur, du volume. Mais, si nous considérons simplement l'évolution qu'a subie l'instrument que nous connaissons tous : le piano, nous voyons que depuis le clavicorde au piano à queue grand modèle des concerts actuels (en passant par le clavecin, l'épinette, le piano carré, le 1/4 de queue, le 1/2 queue, le 3/4 de queue), on recherche encore et toujours le maximum de sonorité. A cette idée de la puissance sonore, se rattache aussi cette prédilection chez certains auteurs, pour les tessitures exagérément tendues vers l'aigu. L'écriture paraît subir ainsi la double attraction des pôles extrêmes : sur-basses et superaigu, domaines où les *pianissimi* sont plus difficilement obtenus.

Cette constante obsession tendant vers le volume, vers la force, n'est-elle pas en soi la contradiction flagrante et fondamentale de l'essence même de la musique. Tous les musiciens savent que l'on n'obtiendra jamais, avec un amoncellement de moyens, la même pureté du son, la même minutie du détail que l'on peut obtenir avec quelques éléments de choix.

L'emploi à dose massive du *forte* dans le domaine orchestral a imposé dans le sens auditif, en dépit de tous les systèmes, de tous les procédés et de toutes les écoles, l'habitude du chromatisme, de ce chromatisme vers lequel, inconsciemment tendent la modulation et le rôle de la cellule sonore du domaine musical contemporain. Si les instruments à archet peuvent rendre encore perceptible la possibilité d'intervalles plus petits que le demi-ton, les instruments à intonations fixes, eux, sont tout de même imparfaits en ce sens que leurs possibilités restent limitées aux sons immo-difiabiles qu'ils émettent.

De la sorte l'oreille s'est peu à peu habituée à ce débordement des *fortissimi* et, est-ce paresse, est-ce accoutumance, cette oreille ne peut plus maintenant saisir le quart de ton. Le peuple grec en ceci nous était supérieur. Nos arrière-petits-neveux s'accoutumeront, eux, à la gamme par tons, et leurs descendants, à leur tour, ne percevront plus le demi-ton.

A examiner tout cela, on peut se demander si l'art musical ne serait pas arrivé avec les méthodes pratiquées depuis bientôt un siècle, au stade à peu près définitif de son évolution ; si la fiction sur laquelle est basé le progrès de la science musicale n'aurait pas donné tout ce qu'elle pouvait

donner, si les méthodes empiriques de la surenchère sonore seraient encore capables de nous apporter de vraies joies artistiques et de qualité. J'admets, évidemment, que cela est discutable. Néanmoins, émettre la possibilité d'une éventuelle évolution profonde, voire totale, des bases mêmes de notre système musical moderne, n'est pas seulement une opinion, c'est aussi refuser de croire à l'immuabilité des formes, des formules et des conceptions d'idéal.

L'histoire de la musique est là qui nous offre, en fait, plusieurs exemples de brusques évolutions de l'art musical. Je songe surtout à la véritable révolution que dut constituer aux XII^e-XIII^e siècles l'introduction des modes nouveaux. L'harmonie pythagoricienne avait, depuis des temps immémoriaux, fixé les formes musicales qui paraissaient immuables et définitives. La tradition grecque les avait léguées à Rome, de qui le moyen âge hérita. La naissance du tyrannique majeur intégral dut, évidemment, être un véritable bouleversement dans le domaine du son et de la musique.

Si donc on s'inspire de ce précédent, (à n'envisager que celui-là, particulièrement typique), il n'est pas insensé de songer à la possibilité d'un recommencement. L'humanité vit des mêmes éternels événements qui, périodiquement, se reproduisent.

Dans cette hypothèse, je crois qu'il faut, pour le musicien, revenir au croisement des routes, retourner aux sources mêmes de son art, aux origines et à l'essence mêmes de la musique. Pour employer une expression bien française, il faut, suivant Henri Pourrat (lui seul sait créer pareille image), savoir « toucher terre ».

Je laisse aux esprits scientifiques le domaine de la synthèse du son et de ses agrégats harmoniques, bien que l'étude de l'acoustique puisse certainement ouvrir des horizons peut-être curieux et intéressants. Je laisse aussi aux philosophes le soin de trouver dans les théories psychologiques ou biologiques des associationnistes, des synonymies, affectives, de la synesthésie et de la synopsis, des possibilités musicales. Les personnes qui s'intéressent au problème sonore envisagé sous cet angle de la synthèse métaphysique peuvent trouver de curieux et instructifs éléments dans les œuvres de ces théoriciens depuis Aristote à Dugald-Stewart, en passant par Stumpf, Hartley, Spencer, W. James, Ribot, Bergson et tant, tant d'autres.

Dans le domaine de la musique, comme régénérateurs de formule, trois exemples, trois modèles, paraissent se présenter à notre pensée :

L'Art religieux,

L'Art populaire,
Les bruissements musicaux des éléments naturels.



Je sais que certains théoriciens de la musique prétendent que le plain chant et l'art grégorien restent une impasse.

Evidemment, il est simple, il est facile de se contenter du laisser-faire, du laisser-aller, et de se satisfaire du moindre effort. Il est aisé de dire qu'en dehors de ce qui s'est fait, de ce qui se fait, de ce qui se fera, il n'y a rien et ne peut rien y avoir. C'est commode, mais cela ne prouve ni pour ni contre.

L'assimilation assez aride des innombrables modes, éloigne quelque peu les musiciens de l'étude approfondie de cette complexité d'écriture. Mais ils y trouveraient certainement de quoi satisfaire leur curiosité et leur désir de nouveauté.

On peut se rendre compte de toute la souplesse du style grégorien en lisant les principes traditionnels relatifs à la Chironomie phraséologique de l'Ecole de Solesmes : « Le Chef emploiera tour à tour les quatre Chironomies (direction du chant par le geste) suivant les besoins et la solidité de son chœur, mais surtout en se laissant guider par les sentiments que lui inspirent le sens des paroles, la mélodie et le rythme ». Que nous voilà loin du découpage métronomique de notre art musical contemporain. Et quel respect pour le texte, quelle aspiration vers l'unité de l'art du chant et de la parole.

Cette liberté ailée du phrasé musical, son indépendance libérée des empreintes et de l'omnipotence du rythme, n'est-ce pas déjà une précieuse nouveauté riche de possibilités ? Le style grégorien, une impasse ? Les grands maîtres de la Renaissance n'ont-ils pas su créer un art prestigieux en se basant précisément sur le plain chant et les styles religieux ?

Evidemment, la pondération, le « juste milieu », la mesure, la discrétion, la délicatesse, la vertueuse et sereine impression de cet art éloigné de tout ce qui est exagération, recherche, contrastes, voilà vraiment quelque chose de trop pur, de trop au-dessus de l'humain. Notre art musical, il faut en convenir, s'est trop souvent complu dans des chemins qui côtoient une sensation voluptueuse ou sensuelle.

Cette accoutumance à tout ce factice des formes et du fond actuels a obnubilé notre conscience musicale qui s'effarouche de la pure simplicité des théories de Dom Mocquereau : « rien pour les passions, rien pour l'imagination, tout est ordonné pour bannir l'agitation et nous envelopper de repos et de paix ».

Et je veux aussi noter combien la pureté, la simplicité de la ligne mélodique grégorienne s'harmonisent admirablement avec les richesses luxuriantes de notre harmonie moderne. Cela paraît une gageure. Mais bien au contraire, ce paradoxe qui semble opposer les deux extrêmes aboutit à un fondu, à une unité que je me permets de signaler. Je crois même que mon opinion à ce sujet se trouve confirmée par certaines pages du *Traité sur la polyphonie modale* du docte technicien Ch. Koechlin.

Pour ma part, je conserve un essai de ce genre : un *Agnus* d'une messe que j'écrivis il y a quelques années un peu à la façon d'un devoir. D'Indy, de sa petite écriture fine et précieuse, nota en marge : « Voilà de l'invention musicale ». Et de vive voix, le bon Maître m'a souvent entretenu de cette réalisation où le grégorien ne perdait rien de sa ligne malgré cette écriture d'un chromatisme bien moderne.

Caplet, lui aussi, un fervent de Solesmes, avait œuvré dans ce sens. Je ne sais si les théoriciens négatifs ont complètement raison. Mais lorsque plusieurs générations de musiciens auront mis leur talent au service de l'art grégorien, il se pourrait que l'impasse, soudainement, s'ouvre sur un horizon large et ensoleillé. Je ne veux que signaler un fait que personne ne pourra tout de même nier. C'est que plus le compositeur tend à la perfectibilité de son art, plus il œuvre dans la musique pure, plus il se rapproche de la musique religieuse et plus il s'élève, plus il s'affine et plus il domine. Comme dans la sainteté lorsqu'il atteint les sphères contemplatives — si je puis ainsi m'exprimer — de la musique, sa valeur morale s'épure en fonction de son art. J'en veux pour preuves les maîtres tels que Bach, Haendel, Franck...



En ce qui concerne la valeur du folklore au point de vue musical, je sais aussi qu'elle est assez discutée. Toutefois, si l'on considère l'influence de la chanson populaire sur l'art musical de certaines nations (école russe, école espagnole) on est tout de même un peu surpris de constater la part

contributive véritablement minime du folklore régional dans la musique française contemporaine. Ce n'est pourtant pas que notre chant populaire ne possède ni ampleur, ni qualité ; bien au contraire, le patrimoine français de la chanson régionale et paysanne est d'une richesse, d'une variété, d'un intérêt bien supérieurs à ceux des autres pays.

Il y a une cinquantaine d'années, les fondateurs de la Schola Cantorum donnèrent, en prêchant d'exemple, une impulsion nettement folkloriste à la musique française et, de cette époque, datent les plus importants et les plus sérieux travaux sur le chant populaire français. Toute une pléiade de musiciens, non des moindres, s'intéressèrent à cette question et, au frontispice de ce monument à la gloire du folklore de France, se gravèrent les noms de d'Indy, Bourgault-Ducoudray, Bordes, Ladmirault... et bien d'autres.

Mais il faut reconnaître que cette faveur du folklore n'eut guère de suite et demeura localisée dans cet effort n'ayant en somme sur l'art musical, qu'une influence bien précaire. La plupart des bons ouvriers de l'art musical tournèrent le dos à cette question du chant populaire. Dans l'école française moderne, on peut dire que l'on professe, sinon un dédain à peu près général, du moins un intérêt tout à fait relatif pour tout ce qui touche au folklore, jugé de peu de valeur et d'un art de qualité inférieure. Evidemment, il y a des exceptions. Je songe aux travaux de haute valeur de Ladmirault, de Koechlin... où le florilège a une influence indéniable. Mais j'estime que la vraie richesse, la précieuse originalité de notre folklore national n'a pas, dans notre musique française, la place de premier plan qu'il peut et doit avoir.

Les responsables de ce malheureux résultat sont quelques musiciens qui se sont fait une spécialité de cette question. Ils ont cru qu'il suffisait de noter en 2 ou 3 temps un chant quelconque, qu'il soit du Nord ou du Midi, de lui coller un accompagnement anodin passe-partout. Ils ont standardisé le folklore, et les vieux airs ont tous pris même figure de chansonnette ou même air de famille, sortant du même moule et de la même officine. Et cela me fait souvenir de la naïve prétention d'un vigneron voulant, avec la seule récolte de son clos, réaliser tous les grands crus du vignoble français.

Ajoutons que cette uniformisation du folklore a obtenu une diffusion facile auprès d'un certain public, patronages et couvents. Et le succès de ces chansonnettes aux allures d'archaïsme, donnèrent à pas mal de musiciens de province des prétentions de grands maîtres, en musicaillant

à tort et à travers dans le domaine du chant populaire. Le folklore — je parle maintenant du véritable — ne put longtemps résister à ce jeu de massacre.

Tout comme une plante exotique ou de serre, la chanson populaire supporte bien mal la transplantation dans un milieu qui n'est pas son climat. C'est bien une des raisons du dommage que lui causent les notations à contre-sens de pas mal de travaux qui se parent des plumes du paon.

Il faut au musicien de folklore non pas seulement une longue et complète connaissance de la région, de ses us et coutumes, mais une assimilation atavique du caractère ethnique, de l'âme de cette région. Il faut que la formation intellectuelle et artistique de l'artiste en soit toute imprégnée.

La forme caractéristique de la chanson régionale s'est lentement développée et fixée au cours des âges. Non seulement la vie, les travaux, l'ambiance, la configuration géographique... ont été des facteurs importants dans cette concrétisation originelle de l'âme paysanne, non seulement les événements de l'histoire locale ont eu, eux aussi, leur part contributive dans cette forme définitive de la chanson, mais l'histoire de la nation, elle aussi, dans ce qu'elle eut de répercussion sur la vie de la région, a joué un rôle. Pour plus de clarté, je veux citer un exemple choisi dans le folklore de ma propre région, folklore dont je me suis jadis beaucoup occupé sous les directives de Charles Bordes. J'ai constaté et souvent exposé combien, dans la chanson populaire (Auvergne et Velay) on retrouvait l'influence arabe (exactement mauresque). L'architecture locale, elle aussi, nous présente la même filiation avec l'art oriental. Viollet-le-Duc, E. Male ont signalé l'empreinte indéniable du style arabe sur le style roman-auvergnat. Les Maures, après Poitiers, furent refoulés dans les montagnes du Massif Central et y firent souche. Tout le secret de la forme caractéristique de l'art auvergnat peut s'expliquer par ce fait historique.

Cette particularité signalée n'est pas unique et spéciale au folklore de la région du Centre. La chanson populaire du Nord dut, elle aussi, subir l'empreinte des grandes incursions nordiques des Vikings, des Normands, de toutes ces peuplades qui ont, non pas seulement dû imposer leur force, mais aussi leurs influences morales et leurs formules artistiques aux us et coutumes populaires si malléables dans ce lointain moyen âge.

On voit donc en tout ceci que pour véritablement saisir toute la valeur d'un florilège pour en pénétrer tout le caractère ethnique, pour en étudier et en comprendre la forme précieuse, originale, il faut une documentation

puisée aux sources mêmes de l'histoire. Une notation qui ne tiendrait aucun compte des ascendances, des filiations et des influences, aboutirait à dénaturer le caractère essentiel et fondamental du folklore de la région.

A côté de cette condition d'origine et de connaissances régionales spéciales, il faudrait encore que les méthodes d'harmonisation tinssent davantage compte de l'époque qui paraît avoir présidé à la création de chaque chanson, et en respectent l'écriture. C'est aux modes grégoriens qu'il conviendrait généralement de faire appel pour l'harmonie rationnelle des notations de folklore. Il n'existe pas, du moins à ma connaissance, de travaux dans ce sens. La très grande liberté que cela donnerait au phrasé musical permettrait pourtant de pouvoir en noter les plus subtiles inflexions.

En résumé, au point de vue musical, le folklore n'est vraiment pas sans intérêt, et il pourrait en présenter bien davantage, compte tenu des considérations que je viens d'exposer. Non seulement il fournirait des thèmes caractéristiques incisifs et neufs à l'écriture musicale contemporaine, si tant est qu'elle se doit de demeurer fidèle à sa fiction et à ses lois, mais pour la ligne mélodique aussi, le folklore apporte souvent une formule de jeunesse, de vivacité, de vérité et de simplicité dont on pourrait souvent tirer parti et profit.

Il est donc à souhaiter que ce domaine de la chanson populaire ne reste pas l'exclusivité de musiciens de second plan, mais que les artistes de race en comprennent tout l'intérêt, en pénètrent toute la valeur, en dissèquent la synthèse. Ils découvriront sous la naïveté de ces refrains, une fraîcheur, une sincérité, une vérité qui sont les reflets de l'âme sensible, émue et émouvante de tout un peuple et de toute une race.



Reste le troisième élément de régénération de la formule lyrique que nous apporte le lumineux aphorisme d'Henri Pourrat, savoir « toucher terre ». On estimera que ces bruissements, cette houle que créent les éléments naturels, n'ont rien de musical, mais s'apparentent plus exactement à des bruits qu'à la musique. On dira que le sifflement, que le murmure du vent ou de la brise dans la forêt, ne constituent qu'une perception vague sans intérêt. Ce n'est pas tout à fait vrai.

Si l'on sait bien écouter, on entend véritablement toute une étrange et fluide et souple symphonie, avec tous les registres du piccolo dans les aiguilles des résineux, au bourdon des grosses branches des chênes. Rien n'y manque, le jeu d'anche du trémolo des feuilles qui flottent et se trémoussent jusqu'aux harmoniques. Cela rend à l'ensemble une impression très souvent nettement musicale. C'est, évidemment, lointain, éthéré, assez vague, entrecoupé et haletant aussi. Cela paraît incohérent à notre oreille habituée à la construction traditionnaliste de notre atavisme harmonique. Toute cette symphonie de la forêt répercutée, amplifiée, prolongée par les échos, les résonances, est une véritable école de musicalité dont on n'a jamais usé, si ce n'est que par les transpositions ou stylisations d'une écriture foncièrement conventionnelle.

La même impression auditive musicale se dégage des murmures d'un ruisseau se jouant à travers des galets. La grande houle de la mer contient en elle aussi un débordement de sonorités qui ne tiennent pas toujours et uniquement du bruit.

On dira qu'en somme je n'apporte rien de neuf à la question, et que les musiciens de l'école moderne ont exploité cette possibilité des bruits musicaux. Certaines œuvres descriptives d'Honegger, de Ferroud... constituent d'intéressants essais dans ce sens.

Evidemment. Mais ces recherches, ces tentatives ont été conçues uniquement et seulement dans le domaine du paroxysme. Seul l'esprit n'a retenu que le côté sonorité, force et dynamisme. Le musicien a voulu, gageure et réussite, asservir le bruit pour le rendre musical. C'est un résultat de métier. Tant que l'on œuvrera dans ce sens, on ira, je crois, à l'encontre de ce qui constitue l'essence même de la musique. On réussira des tours de force intellectuels, on n'apportera guère de possibilités musicales dans le sens émotionnel qui, tout de même, constitue le milieu musical par excellence et par définition.

Et non pas une émotion uniquement intellectuelle où l'esprit, le tour-nemain et le métier seuls intéressent, mais une émotion de nature bien plus totale, s'adressant à toutes les formes de la sensibilité humaine, à toutes les fibres des sentiments affectifs d'un auditoire en général peu éduqué. Si donc la science musicale dévie au seul avantage du métier, l'équilibre, ce ne peut être forcément qu'au préjudice de l'émotion.

Si nous partons du principe fondamental que le son, à l'état pur, n'existe pas, nous en déduisons que chaque note émise par les différents pupitres d'un orchestre ne doit pas, au titre auditif, être considérée en elle-même, mais

comme génératrice de ses harmoniques simultanées. On peut donc dire que la perception d'ensemble d'une œuvre symphonique est la résultante d'une innombrable multitude de sonorités de l'ordre de l'infiniment petit.

Il y a même plus. Non seulement dans une telle conception il faut songer aux seules harmoniques des notes génératrices de cet orchestre, mais il faut aussi nous dire que ces harmoniques doivent être elles-mêmes considérées comme génératrices à leur tour d'autres harmoniques, et cela indéfiniment.

Ce problème auditif envahit un peu l'esprit à la façon des fonctions dans les mathématiques. Je veux donc le préciser afin que la pensée s'y accroche et puisse plus aisément suivre mon raisonnement.

Si nous prenons donc à titre d'exemple le son sol 1 au grave, le principe du monocorde de Pythagore nous donnera les résonances successives bien connues des harmoniques, ré, si, fa, la :

Le son se comporte en définitive comme la lumière qui, au prisme, nous révèle ses éléments constitutifs. La ressemblance ne s'en tient d'ailleurs pas à cette initiale similitude de « réfraction » sonore. Poursuivons donc cet examen comparatif.

Si, en matière visuelle, nous ne percevons pas les rayons en deçà du violet et au delà du rouge, nous savons scientifiquement la présence et l'existence des infra et des ultra.

Dans le domaine sonore, les mêmes principes existent, et, bien que les périodicités vibratoires de ces infra- et ultra-harmoniques ne puissent être perçues par l'oreille, chacun des sons harmoniques ci-dessus (ré, si, fa, la) se subdivisent eux-mêmes en d'autres harmoniques. L'harmonique ré peut être considérée comme génératrice de ses propres harmoniques (la, fa, ut, mi) ; le si comme génératrice des siennes (fa, ré, la, ut), etc., etc.

Poursuivons encore et dans le même sens comparatif et identique l'examen des deux problèmes auditif et visuel. Tout le monde connaît le principe du disque rotatif qui, en optique, constitue l'élémentaire et légendaire expérience de la synthèse du blanc, et sa reconstitution par l'impression visuelle de la succession rapide et pour ainsi dire simultanée des couleurs du spectre solaire.

Appliquons au domaine sonore cette même inversion du problème, ce même procédé synthétique. Si, d'une façon simultanée, nous faisons entendre les sons ré, si, fa, la, nous produisons le son primitif générateur. Evidemment, pour réussir cette expérience, il faut que les sons soient émis

à la hauteur de l'échelle sonore où ils figurent, et que la sonorité en soit suffisamment adoucie et suffisamment voilée pour que les propres harmoniques des notes ré, si, fa, la, ne conservent pas leur omnipotente importance. En somme l'audition imperceptible des innombrables agrégats des sons générateurs, sous la forme de leurs multiples harmoniques, donnera en fin de compte lieu à la perception de ces mêmes générateurs primitifs.

La musique, en définitive, se réduit à une juxtaposition de sonorités multiples, innombrables, dans le domaine de l'impondérable, et dans l'ordre de l'infinitésimal.

Et alors, ne peut-on pas envisager les bruits naturels dans ce sens non plus agressif, mais seulement adouci, estompé, feutré. Et par rapprochement, ne peut-on donner aussi à l'art musical tout ce velouté, toute cette courbe nonchalante, sourde et voilée.

La leçon musicale de cette grande voix de la nature contient en elle toutes les formes, tous les aspects, toutes les gammes de l'émotion humaine, depuis la sérénité souriante et ailée au dramatisme le plus exacerbé.

Je crois qu'un art rompant délibérément avec la fiction du lyrisme contemporain et s'inspirant de ces deux idées fondamentales : des agrégats du son et de la voix musicale des éléments naturels, pourrait créer une formule intéressante à plus d'un point de vue. Il faudrait entrevoir une réalisation toute en demi-teinte, lointaine, comme dans un domaine irréel, vague comme dans une subconscience. Que tout cela évolue dans des sonorités voilées et arrive au spectateur un peu à la façon d'un rêve.

Tout cela égayé sur un commentaire fluide qui constituerait à vrai dire, une véritable ambiance, un véritable climat musical. Quelque chose, non pas aux contours accusés, précis, mais tout de souplesse enveloppante, tout « en rond », en enchaînements.

Evidemment, il ne saurait s'agir là d'un style à base constructive à la façon qui nous est habituelle, mais d'une écriture horizontale à but évocatif et émotif. Il faudrait en somme créer un fond mouvant fait de l'enchevêtrement rationnel et musical de lignes voilées, de tonalités douces et harmonieusement miroitantes, de phrases d'agrégats d'harmoniques simultanées. Que cela constitue comme un état second musical.

Par la brièveté ou la longueur de certaines périodes, par leur élasticité, leurs cadences, ou par la succession hachée de ces lignes, on doit pouvoir obtenir toutes les nuances, toutes les possibilités de l'émotion, depuis le calme étale d'un balancement qui doucement moutonne, au poignant et tragique halètement de tout le fond, de toute cette trame s'agitant à la

façon d'une masse en fusion. La judicieuse répétition de certains de ces dispositifs, l'obsession intentionnelle de quelques heureuses intonations pourrait créer une force d'évocation plus vive, plus impérative. Plus objective même.

Et dans le domaine du lyrique, cette même suggestion du fond mouvant pourrait encore servir de milieu évocatif. Là encore il faudrait délibérément abandonner la fiction conventionnelle d'une formule assez fausse en elle, car l'interprétation habituelle, pour ainsi dire constamment en « gros plan » impose à l'immatérialité musicale la matérialité de l'acteur. En principe ce fait est concevable, du moins soutenable, s'il s'agit d'un lied, d'une mélodie, en un mot de tout ce qui tient au « concerto vocal », mais à la scène, cette prédominance absolue et totale d'une action concrète, humaine, toujours exagérément en relief, a quelque chose de choquant.

Il serait même à souhaiter qu'en concordance avec la formule à but évocatif, la mise en scène s'inspire elle aussi d'une tendance du même ordre et, de directe et positive qu'elle est, cherche une réalisation infiniment plus lointaine, beaucoup plus estompée, extrêmement plus irréaliste. On pourrait faire évoluer l'action en arrière-plan, dans la partie lointaine de la scène, et que les voix parviennent adoucies, formant corps et unité avec la trame ambiante du fond. La ligne mélodique vocale pourrait précisément, sur le fond, s'inspirer des mélopées grégoriennes, des phrasés des antiennes, des fraîcheurs de certains folklores, tout cela évidemment modifié de tout l'apport caractéristique de la personnalité de l'écrivain.

Je me rends parfaitement compte des difficultés de cette réalisation, difficultés intrinsèques, difficultés de la faire prévaloir sur le public assez routinier. Elle exige d'abord un scénario conçu dans le but, dans le sens de cette tentative. En somme c'est tout le problème du lyrique qui se pose, et qui doit être entièrement, complètement, totalement modifié, tant dans le domaine du poétique (livret) que dans le domaine instrumental (architecture et écriture musicales), que dans le domaine vocal (modifications de la ligne), que dans le domaine théâtral (mise en scène).

C'est beaucoup !

N'est-ce pas trop ?

MARIO VERSEPUY.