

LA REVUE MUSICALE

QUINZIÈME ANNÉE

JANVIER

NUMÉRO 142

La leçon de Claude Debussy

Qui l'a comprise? ni ses adversaires — prétendus *constructeurs* le traitant d'impressionniste, de romantique, de morbide, voire de *pourri* (1) — ni ceux qui le copièrent : inutilement, et mal (2). (C'est ne rien entendre à la leçon d'un créateur que de mettre en formules ses procédés ; moins importe d'en user que de trouver dans son exemple, tout en restant soi-même, des possibilités d'aller de l'avant.)

En somme, on a dogmatisé — pour ou contre. Or, qu'était-il? Anti-dogmatiste, et farouchement. Donc le trahissent, autant que ses ennemis, les debussystes à trucs et à systèmes.

« De la musique avant toute chose » : mais libre ! Sans règles préalables et loin de ces théories préconçues qui, pesant sur les œuvres, les ankylosent (3). S'il parle du « préjugé de la tonalité », ce n'est point en champion

(1) Son œuvre répond victorieusement — avec quelle éloquence ! Je n'en veux pour témoin que ce concert de *La Revue Musicale* dans lequel, à des quatuors modernes de valeur diverse, succéda celui de Claude Debussy, planant au-dessus d'eux tous, large et vigoureux autant que charmant et profond.

(2) Neuvièmes parallèles — oiseuses et maladroites recherches harmoniques, dans un paresseux, craintif et risible mépris du contrepoint — orchestre exagérément fouillé : en définitive, caricatures de la manière debussyste et, cette fois, procédés réellement *impressionnistes* au sens péjoratif du terme — d'ailleurs impropre mais consacré par l'usage, et que de toute façon Debussy ne mérite pas.

(3) Cf. de Xavier Leroux (dans la revue *Les Arts français*, 1918, N° 16) : «... Sa façon d'écrire, il ne l'a jamais *cherchée*, il l'a eue en lui dès les premières années. Il n'avait pas de système musical... Il écrivait sincèrement ce qu'il entendait en lui. »

de l'atonal, ce n'est même pas qu'il module sans raison, ou trop souvent. Sa musique — il le disait — est beaucoup plus tonale qu'on ne l'a cru : mais avec le droit de moduler où ça lui plaît (entendez, quand il trouve que cela fait bien) et d'aller ainsi dans le ton qu'il lui convient d'affirmer : en dépit des usages de l'époque et des prétendues lois que certains, alors, édictaient.

La *Société Nationale*, heureusement, l'avait accueilli comme ces autres porteurs de lumière : Emmanuel Chabrier, Henri Duparc, Gabriel Fauré. Mais elle le voyait parfois avec l'angoisse de la poule qui a couvé un canard. Celui-ci n'obéissait qu'à son bon plaisir (1) ; il risquait, librement, ce qu'il jugeait (en réalité, savait) possible. Et n'est-ce point la loi sacrée, la seule ? Laissons voguer à l'aise qui sait nager d'instinct ; s'il n'a cet instinct, qu'il se noie, et tant pis : ce ne sont pas les règles ni la technique apprise qui l'en sauveraient. Pour Debussy, le voyez-vous qui gagne, vers le large de ses *Proses lyriques*, des eaux inexplorées ? Mais sûr de ne s'y perdre. Peu lui chaut l'effarement de la bonne couveuse. D'ailleurs, il craint le « renfermé ». Ouvrir des fenêtres sur l'avenir, toutes grandes ! Comme le vilain petit canard d'Andersen, chanter en plein air, loin des basse-cours, et pour cela ne prendre cure des réputations établies, de l'opinion publique ni des gens en place. N'avoir respect que de musicalité. Sarcastique, avec le sourire bien connu de ses amis (et de ses ennemis), il me disait un jour : « Point ne suffit de vouloir, en art : sinon X... et Y... seraient de grands musiciens... Autrefois, quand nous faisons observer à Z... que tel passage (écrit par lui) nous semblait discutable, il répondait invariablement : Ah, c'est voulu !... Alors, n'est-ce pas ? on n'avait qu'à s'incliner : c'est voulu, c'est voulu... » Et le pli railleur — que donnait sa lèvre à sa moustache — se faisait impitoyable, plus que jamais. C'est que, voyez-vous,

(1) On sait ce qu'il répondit un jour à son maître Guiraud lui demandant : « Mais enfin, quelle est votre règle ? — Mon plaisir ! » A rapprocher de ce que Berlioz écrit dans la préface de son *Traité d'orchestration* : « ... Voyez comme cette modulation est bien amenée, disait-on ; comme elle sonne bien ! — Il ne s'agit pas de cela, rétorquaient les pions, cette modulation est prohibée par les Règles, donc il ne faut pas la faire. — Mais au contraire, poursuit Berlioz, comme il ne s'agit que de cela... » Quant à la Société Nationale, il est certain que le *Spiritus flat ubi vult* de Claude-Achille pouvait y sembler subversif. Et *La Revue Musicale* citait naguère une de ses lettres à Ernest Chausson, où il apparaît que ce musicien (pourtant de nature très bienveillante, et qui s'efforçait à des vues larges) n'avait goûté qu'à demi le *Quatuor à cordes* de Debussy, récemment composé. Il n'est point douteux, d'autre part, que Debussy n'appréciait guère les symphonies de ceux qu'avait formés la *Schola Cantorum* : pour être édifiés à ce sujet, relisez certain paragraphe de *Monsieur Croche antidilettante*, que je cite plus loin : « ... Ces exercices studieux et figés qu'on dénomme, par habitude, symphonies. »

il ne pardonnait pas à qui prétendait *contraindre* la Muse. Ce respectueux amour d'elle dont témoigne sa vie, cette recherche constante de « ce qui plaît » (à l'oreille : traduisez, ce qui satisfait le sens musical de l'artiste et non ce qu'exige le vulgaire) — recherche ardue, impérieuse, mais pour laquelle on doit recevoir carte blanche et rester libre, fût-ce à l'égard des règles, habitudes, usages, opinions et Instituts — voilà sa leçon. Tout ce que je dirai maintenant ne sera que la suite de ce principe, ou qu'en examiner les divers aspects.

Ainsi entendue, cette leçon est la plus salutaire, la plus féconde... On a voulu que le jardin merveilleux où il nous menait fût un cul-de-sac et d'où l'on ne s'évadât qu'à reculons (1). Certains, je l'accorde, heureux captifs, y cueillirent des fleurs : avec une impudente paresse, sans eux-mêmes cultiver, sans chercher au delà. D'autres, prenant peur, crièrent au sortilège et sautèrent le mur. On pouvait mieux. Qui a vu juste, et bien agi? Ravel d'abord (2), puis Stravinsky, et Darius Milhaud : mais point ne reculèrent, soyez-en sûrs. Car à toute l'évolution moderne, jusqu'à la polytonalité (incluse), l'exemple de Claude Debussy fut l'aide la plus précieuse (3).

Ses admirateurs, dans une exaltation assez sympathique mais étroite et mal compréhensive, ont cru devoir se pâmer sans cesse, compliquer à l'extrême, ne point laisser d'être *distingués*, surtout, et « modernes » (4), quittes à perdre, tout naturel, à honnir toute expression familière. Et l'on s'est dit qu'il fallait négliger le contrepoint pour ne s'attacher qu'à

(1) Cf. dans un article de M. Maurice Imbert (*La Musique française*, février 1933, page 59) : « Mais ce jardin est un cul-de-sac dont on ne peut sortir qu'à reculons si l'on ne veut s'y étioier jusqu'à mourir. »

(2) Je rappelle ces lignes significatives, de Maurice Ravel, en contradiction absolue avec M. Imbert : « ... Le mot *impasse* fut prononcé, puis l'on attendit... Là-dessus, un grand nombre de jeunes gens s'avisèrent de *vérifier les affirmations des critiques* et découvrirent au fond de l'impasse une porte largement ouverte sur une campagne splendide, toute neuve... »

(3) On ne saurait nier l'influence debussyste dans *l'Oiseau de feu*, dans *Petrouchka* même, comme dans *la Brebis égarée*, voire dans *Alissa*. Il serait facile, d'autre part, en analysant les moyens et les « conquêtes » de Claude Debussy, de montrer qu'ils furent un *point de départ* et que la « porte largement ouverte sur une campagne splendide, toute neuve » conduisait, par les accords sur pédale, les appoggiatures non résolues, les agrégations de quarts ou de quintes superposées, et plus généralement par cet esprit de liberté, à mainte caractéristique du langage polytonal. Je n'insiste pas ici, car il y faudrait des exemples. J'en esquissai l'étude dans le second volume de mon *Traité de l'Harmonie* (chapitre sur *l'Évolution de l'harmonie*). J'y reviendrai quelque jour dans un *Essai sur la technique polytonale*, s'il m'est donné de l'écrire.

(4) Les franckistes, eux, voulaient « rester sur les cimes », comme me l'écrivait naïvement l'un d'entre eux.

la seule harmonie (1) ; on s'est hypnotisé avec des sonorités rares, d'accords ou de timbres. Comme si tout cela constituait le propre de Debussy ! Il n'est pas le seul à présenter ces caractéristiques, si même il les présente : ce qui n'arrive pas toujours. Le propre de ce maître — bien autre chose — c'est plus profond, plus simple, et plus beau.

Formulé ou non, le debussysme dogmatique n'était pas qu'inutile, mais dangereux. Debussy lui-même en souffrait. On a vu, d'autre part, cette réaction — un peu vive, point nécessaire peut-être, mais explicable — de ceux, excédés par ses médiocres imitateurs, qui tournèrent le dos à son art. D'un clan ou de l'autre, peu discernèrent je ne dis pas le charme et la sensibilité de sa musique, mais cette largeur de vues, ce naturel, ce *bon sens* que le recul nous montre si évidents, bien qu'à tels disgraciés de la Muse cela n'apparaisse point encore.

Pour le naturel, j'y reviendrai. Mais le langage du meilleur bon sens, mais cette vue large et perçante qui fait défaut à tant de « connaisseurs », n'est-ce point le privilège du sympathique Monsieur Croche, son porte-parole ? Avoir tenu Debussy pour une sorte de révolté paradoxal, quelle erreur ! Il n'en veut qu'aux ennemis de la *Déesse adorable* et son paradoxe n'est qu'une forme humoriste (mais si justement expressive) de la vérité.

La « révolte » de Claude Debussy ? Elle ne prétendait pas, croyez-le, combattre « l'écriture horizontale », mais des façons d'en user, peu musicales et scholastiques. Elle ne visait point la Symphonie, mais des plans tout faits, le travail en série et les reproductions « au carreau » (2). Elle ne s'attaquait pas davantage au prétendu « intellectualisme » de la Fugue, car Debussy, autant que personne, restait fervent de Jean-Sébastien (3).

(1) L'Harmonie : plus d'un critique, vers 1902, chanta ses louanges sur le mode du dithyrambe et dans une adoration parfois trop exclusive. Car, de ce que tels élèves de la *Schola Cantorum* superposaient des contrepoints dont l'effet *vertical* était souvent instable, illogique et peu satisfaisant pour l'oreille, il ne s'ensuit pas que le style contrapunctique soit à dédaigner ! Debussy lui-même — à genoux devant Bach — ne l'avait pas en mépris pour son usage personnel : témoins bien des passages de *Pelléas*, du *Martyre de Saint-Sébastien*, du *Quatuor à cordes*, et la seconde des *Ballades de Villon*, et les *Chansons a cappella*, etc... Je me suis longuement expliqué là-dessus dans un des premiers numéros des *Cahiers d'Art* (le *Contrepoint chez Debussy*).

(2) L'expression est d'Émile Vuillermoz ; elle se trouve, si je ne me trompe, dans son article célèbre du *Mercure de France* sur le *Conservatoire et la Schola*. Quant à l'idéal qu'entrevoit Debussy, relisez (dans *Monsieur Croche, antidilettante*) le passage que je cite plus loin au sujet du « développement » dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*.

(3) Cf., du journal *S. I. M.*, 15 janvier 1913, ses lignes si enthousiastes sur le *Concerto de Violon* de J.-S. Bach (je les cite vers la fin de mon article). Du temps qu'il composait *Pelléas et Mélisande*, une de ses joies était de jouer à quatre mains

Seulement, s'il exigeait que la fugue ne fût pas rien qu'*ordre* et que *canons*, mais vécût d'une *vie musicale* qui s'épanche, n'était-il pas dans l'entière vérité? Il savait bien, au fond, qu'elle peut, qu'elle doit être *de la musique* : d'ailleurs, n'ignorant pas la difficulté d'une telle réussite. Un jour il s'écria : « Personne, à l'heure actuelle, ne sait plus *écrire*. Moi, pas mieux que d'autres » (1). Mais il pensait que l'artiste doit travailler de tout son sérieux, ne pas renâcler à la tâche et jamais ne se contenter de l'*à peu près* à quoi se résignent tant de paresseux arrivistes.

On conçoit déjà que de ce point de vue — auquel ceux qui l'ont connu ont le droit de se placer — Debussy apparaisse tout le contraire de l'anarchiste morbide (2) que certains, à la première de *Pelléas*, imaginaient. Morbide ! comment, au lieu d'un songe de brume obscure (3), n'a-t-on pas discerné la lumière, la clarté saine de son œuvre? Claire vision de France que nous donnent (avec des natures différentes), Bizet, Chabrier et Maurice Ravel (celui de la *Sonatine* et de la *Flûte enchantée*), nous te retrouvons — avec tant de joie — en mainte page de Claude-Achille ! (4)

Par quelle aberration (inepte, mais habituelle et que d'autres musiciens rencontrent) a-t-on jugé brumeux (5) ce magicien de la lumière chez qui le rêve, pour poétique qu'il soit, légendaire et profond, reste précis par la forme? Mais ce qui est affranchi de la barre de mesure semble « vague » ; on ne veut pas distinguer souple de « sans rythme » (alors que rythme vivant c'est souplesse même), on se plaît à confondre libre avec invertébré ou amorphe et l'on ne condescend à trouver net que ce qui est lourde-

les œuvres d'orgue de Bach, avec Ernest Le Grand, qui fut, en même temps que Florent-Schmitt, l'un des plus compréhensifs admirateurs de ce qu'ils considéraient déjà comme le génie debussyste.

(1) Opinion injuste pour lui-même, bien entendu, et pour *quelques-uns* de ses confrères. Mais, ainsi que Fauré, nul n'était plus exigeant envers soi.

(2) Morbide : c'est un terme péjoratif, voire injurieux, par lequel on se venge de ne pas comprendre une œuvre nouvelle. Songez que Zelter, du temps qu'il ne saisissait pas encore la beauté, saine s'il en fut, de Beethoven, le qualifiait également de morbide.

(3) Les instruments à cordes avec sourdines, notamment, sonnent *gris* et *brumeux* pour certains entendements primaires : quelles que soient les harmonies et la musique réalisée. Comme si la *lumière* ne pouvait pas s'accommoder de sonorités très douces !

(4) La « Fontaine » de *Pelléas*, la « sortie des souterrains », la 4^e des *Proses lyriques*, l'*Échelonnement des haies*, les *Collines d'Anacapri*, la *Toccata et Fêtes*, et le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. Et il n'importe que la *Flûte enchantée* se passe en Orient, que les *Collines d'Anacapri* soient en Italie : ces *musiques* sont de France, comme les ports féériques de Claude Lorrain.

(5) Certain chef d'orchestre, répétant un poème symphonique de ma composition, le qualifiait ainsi à ses instrumentistes : « Attention, messieurs. Nous sommes ici dans les *brumes* de M. Debussy. » De la sorte, il faisait d'une pierre deux coups.

ment appuyé. Béotiens ! mais légion, et soumis à cette loi générale : tout ce qu'on *n'entend* point paraît monotone, interminable, hors de proportion, et l'on condamne comme privé de forme ce dont on ne perçoit pas une forme souvent très réelle, dont le seul défaut est de s'offrir à des oreilles trop longues, inattentives et peu musiciennes.

Finalement, on conclut : Debussy, *impressionniste* (1). Or, vous ne comprendrez rien à ce maître et ne retiendrez pas davantage de sa leçon si vous ne percevez que la forme, chez lui, existe bel et bien — harmonieuse, sûre, classique — si libre parfois et si peu scholastique qu'elle soit. Mais justement, la liberté de cette forme pose le principe fécond d'où découleraient tant de choses !

Le « développement » dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* : arrêtons-nous, pour relire *Monsieur Croche* :

« La IX^e était une géniale indication, un désir magnifique d'agrandir, de libérer des formes habituelles en leur donnant les dimensions harmonieuses d'une vaste fresque. La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme ; pas davantage, l'obligation de remettre les pieds dans l'empreinte de ses premiers pas. Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre (2). On paraît les avoir fermées à peu près pour jamais, les quelques géniales réussites dans le genre excusant mal les exercices studieux et figés qu'on dénomme, par habitude, symphonies. »

Cette conception d'un libre épanouissement, en grande fresque, tel que le rêvait Debussy, se rapproche de celle qu'avait Gedalge — d'après Mozart d'ailleurs, qui était son Dieu : « La Symphonie chante comme une

(1) J'ai souvent discuté le bien fondé de cette épithète appliquée à Debussy. Je n'y reviendrai, tout à l'heure, que succinctement. Je renvoie le lecteur à mon livre sur notre musicien (pages 63 à 69) ainsi qu'à mon article du *Monde Musical* sur ce sujet. Mais il me faut signaler l'opinion de Claude Debussy lui-même, et la tranquille lucidité avec laquelle, prévoyant l'usage qu'on ferait de ce terme à son sujet, il écrivait : « J'osai lui dire que des hommes avaient cherché, les uns dans la poésie, d'autres dans la peinture (à grand'peine j'y ajoutai quelques musiciens) à secouer la vieille poussière des traditions, et que cela n'avait eu d'autre résultat que de les faire traiter de symbolistes ou d'impressionnistes : termes comodes pour mépriser son semblable (*Monsieur Croche, antidilettante*, page 17.)

(2) Tout cela vient après une appréciation extrêmement admirative de la *Symphonie avec chœurs*, — soit dit en passant, pour rappeler que Debussy n'était aucunement l'*anti-beethovenien* qu'on a prétendu. Si même sa boutade à l'égard du « vieux sourd » est authentique (ce qui n'est pas absolument certain), elle ne vise que l'*influence* exercée par les œuvres du Titan, sur des musiciens qui *forcèrent leur talent*.

vaste mélodie... » (1). Bien entendu, dans la mise en œuvre de cette conception il faut un ordre : mais cet ordre n'est pas forcément l'effet de thèmes qui reviennent à intervalles réguliers, de symétries, ou d'un style « concertant » avec des *imitations* et des *marches d'harmonie*, — tout cela coulé dans le moule d'une « Forme-Sonate ». L'erreur de tant de musiciens, dressés tout petits à l'analyse immédiate des morceaux entendus, même pour la première fois — alors qu'importe surtout *la signification de leur langage* — le tort de maint auditeur qui s'efforce (orgueil risible !) de n'être point un « profane », c'est de croire à l'existence du modèle normal, *patron* sur quoi bâtir : celui, par exemple, que l'on pensa trouver chez Beethoven dans les *Allegros* de ses symphonies. Alors, après avoir repéré le thème A, on cherche où commence le thème B (celui-ci *féminin* ; celui-là, naturellement, *masculin*) ; on prévoit des *ponts*, on escompte un *développement* conforme au plan connu, on identifie les divers aspects d'une *cellule* qui n'est plus reconnaissable qu'avec une extrême bonne volonté : que sais-je encore ? On n'a rien compris, mais la conscience tranquille (2).

Et c'est ça, la musique ? Allons donc ! ils savent bien que non, les « simples qui voient Dieu » (3), ceux dans le cœur naïf de qui, tout droit, elle pénètre. Or la vraie révolution de Claude Debussy, ce fut moins peut-être, — ce fut moins, *sûrement*, l'usage des quintes successives et des mouvements parallèles (déjà risqués par Franck, Satie et Chabrier), que cette primauté de l'élément musical, mélodique et sensible, dans la *Durchführung* : cette liberté d'épanchement (4) du *Prélude de l'Après-midi d'un faune*, une date de l'histoire.

Et je ne dis pas de mal d'un autre ordre, plus serré d'*imitations*, plus fugué, pour quoi ma sympathie n'est pas douteuse (5). Mais non ma cons-

(1) Gedalge ajoutait : « Mieux vaudrait dire, la mélodie est une symphonie abrégée, car il ne faut pas que la symphonie apparaisse comme une mélodie tirée en longueur, artificiellement développée.

(2) L'ordre certes importe, et les justes rapports ! Mais la *perception* de tout cela ne doit pas empiéter sur celle de ce que signifie la musique. Il faut apprendre à écouter, *savoir entendre* : redevenir, pour ce but, des êtres naïfs et simples. Des enfants, mais qui font attention, et qui restent accessibles à un sentiment profond.

(3) Comme écrivait naguère Max d'Ollone, dans le *Ménestrel*. Et, les invoquant, il avait raison.

(4) Liberté qu'il ne sera point factice de rapprocher de celle du *Chant grégorien*.

(5) Mais cet ordre, plus serré quant à l'écriture canonique, peut lui-même être capable d'une expansion admirable et qui, tout en obéissant à la discipline consentie, semble lui commander : voir Jean-Sébastien. Quant à Debussy, pour une forme plus régulière (et parfaitement *solide*), relisez *Fêtes* ; souvenez-vous aussi que d'excellents *constructeurs* tels que Florent-Schmitt ou Maurice Ravel n'ont pas eu besoin de

tante préférence. Il y a plusieurs demeures, plusieurs *belles* demeures au royaume de la Musique.

Ce désir souvent exprimé par Debussy, *d'ouvrir les fenêtres*, s'accorde à la liberté des *Durchführungs* où la vaste mélodie ondoie comme l'air dans une forêt, limpide, de thème en thème, d'arbre en arbre, — ainsi que chez Mozart en l'exposition d'un *Allegro* où l'on serait embarrassé de dénombrer les « motifs ». Tout l'opposé du développement régulier, formulaire, à compartiments et plutôt tiré en longueur, dont nous trouvons maint exemple : chez Brahms notamment.

Et je ne prétends pas que Debussy ait toujours réalisé son rêve, atteint chaque fois ce but comme il avait fait, presque sans le savoir, lors du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. Je ne soutiens pas, bien entendu, que la forme fuguée ni même celle d'un premier temps de symphonie classique (à condition de les savoir employer, ce qui est difficile) ne restent capables de beauté, et parfois nécessaires, ni que d'autres formes encore ne soient possibles. Je ne dis pas non plus que tels debussystes aient eu raison d'utiliser d'une sorte de *pointillé sonore* (orchestre très divisé et papillonnant) s'ils n'en avaient pas absolument besoin pour l'expression de leur idée (1) et s'ils n'en ont pas dégagé une beauté suffisante. Je ne puis assurer enfin qu'en certains cas (mais plutôt rares) Debussy n'ait point écrit d'un style analogue et « à la manière », en quelque sorte, de ces debussystes (avec une maîtrise supérieure et des idées plus vivantes). Mais sa véritable leçon réside dans ce que la forme a de musical et de libre, tout en gardant sa logique, et dans les perspectives ouvertes sur l'avenir, sur la riche expansion d'un art à la fois *sensible et construit*.

Maintenant, qu'on l'ait baptisé impressionniste — dans le sens de flou, irisé, imprécis, estompé, amorphe — et cela, au moins neuf fois sur dix injustement, il n'importe. A nous, dans son œuvre, de discerner l'ordre de la construction, même non cyclique et d'armatures point saillantes comme celles d'une architecture métallique. A nous, si elle nous plaît, d'oser partir de sa conception, bannissant toute peur de paraître démodés (qu'est-ce que ça peut bien faire !) A nous d'écrire à notre tour, sans la préméditation

rompre avec sa conception. Songez également à ces *Chorals* de Bach qu'il aimait à jouer, et méditez enfin le conseil qu'il donnait à Satie : « Pensez davantage à la Forme » — d'où le titre imaginé par l'humoriste des *Trois morceaux en forme de poire*.

(1) Je penserais volontiers que tous les moyens sont licites et qu'il serait absurde, sous prétexte de classicisme voulu, de jeter l'interdit sur telles façons d'écrire. Il n'est que d'en user à propos, et *pour de la musique*.

(à la fois outrecuidante et puérole) d'être *classiques* (1), mais simplement avec nos moyens propres, pour réaliser suivant notre goût, de notre mieux, nos propres idées.

J'ajoute, malgré l'air d'un paradoxe : on n'a point compris non plus que Debussy est tonal, traditionnel, et simple.

Tonal? aujourd'hui, pour nombre de musiciens, cela va de soi ; on l'admet, par comparaison avec l'atonal Schœnberg ou même avec la polytonalité de Darius Milhaud. Le charme, notamment, de ses *quintes* *augmentées* (Cf. *Proses lyriques : de Rêve...* ; le *Balcon*, des *Poèmes de Baudelaire*, et maint passage de *Pelléas*), ce charme fluide et divers tient le plus souvent à ce qu'elles restent sous la dépendance d'une *dominante* déterminée ; n'ayant point le caractère neutre d'un moyen (assez facile) de pure sonorité, elles n'ont pas vieilli. Ainsi, chez les anciens, des septièmes diminuées nettement tonales nous émeuvent encore, malgré les siècles qui nous en séparent, et l'emportent en force expressive — de beaucoup — sur de plus vagues dont l'action n'est guère que celle de la *dissonance en soi*.

Debussy, *traditionnel*? Mais le recul des années nous le montre. Et pour ainsi le voir *Tel qu'en lui-même...*, il suffit de relire (quant à l'*écriture*), le *Quatuor à cordes* ou *Pelléas et Mélisande*. Je conviens que cette tradition reste libre (2). Mais elle s'appuie sur Bach pour les notes de passage, sur Chopin et Wagner (3) pour les « résolutions exceptionnelles » et, plus généralement, pour l'évolution du langage harmonique. Debussy ne *rompt* point avec le Passé comme, à tort, on l'a prétendu : il le prolonge—à sa façon, mais y restant lié (4). Sa trajectoire n'est pas discontinuée ; elle ne

(1) Ne l'est pas qui veut, ni même qui s'annonce tel !... on saura à quoi s'en tenir un jour, plus tard... En attendant, il est clair que l'artiste doit rester libre de s'inspirer, s'il lui plaît, des formes et du style même des anciennes symphonies, dites classiques. Mais rien n'assure qu'en agissant de la sorte il soit certain de réussir une œuvre réellement classique. Il pourra tout aussi bien n'avoir écrit qu'un pastiche, académique... D'autre part, je ne vois aucune raison valable pour décider *a priori* qu'un poème symphonique sur un sujet donné ne saurait être *classique*. Et pour trancher la question *a posteriori*, il suffira de l'*Apprenti sorcier*, ou de *Fêtes* ou, simplement, de la *Symphonie pastorale*.

(2) Il y a manière de s'inspirer d'une tradition, de *partir d'elle*, sans être académique. Tels J.-S. Bach et Gabriel Fauré. Cette façon vivante s'oppose à l'autre sorte de tradition, celle envisagée par Debussy dans un passage de *Monsieur Croche* cité plus haut. Je tenais à préciser, afin d'éviter l'objection qu'il m'aurait peut-être value.

(3) Ajoutons Liszt, Borodine, César Franck et Moussorgsky.

(4) On est toujours *moins* révolutionnaire qu'il n'y paraît d'abord. Voir notamment, dans mon *Étude sur les tendances de la musique française contemporaine* (*Encyclopédie de la Musique*) les pages où j'expose la genèse de la plupart des moyens harmoniques de Claude Debussy. Cela ne diminue en rien sa personnalité, mais on

présente ni saute brusque, ni point de rebroussement. Et de cette courbe harmonieuse, comme elle-même s'était écartée : tangentiellement, à leur tour d'autres courbes s'écartent.

Simple, enfin? Mon Dieu, oui, — simple et naturel. Un jour, il y a longtemps de cela, quand les *Proses lyriques* (1) semblaient encore une forêt nouvelle, touffue et mystérieuse, je risquai l'épithète de *compliquée* au sujet d'une harmonie. A quoi mon camarade et ami Ernest Le Grand (bien mieux au courant que moi de l'art debussyste) me répondit aussitôt : « mais non ; c'est très simple... » (2). Il avait cent fois raison ; seulement, pour qu'une écriture musicale s'avère simple à notre oreille, il nous faut comprendre ce qu'elle dit, — être familiarisé avec elle: sinon cela semblera vague et « tarabiscoté » (reproche que certains adressèrent à Gabriel Fauré !) Au demeurant, simple ne signifie pas dénudé, ni plat, ni vulgaire, et simplicité n'est pas le contraire de *raffinement* (3). Celui de notre musicien ne résulte point d'une recherche voulue. Effet naturel, génération spontanée, il le fallait pour que l'artiste se manifestât, et si fatal qu'on en conclut : Debussy ne se douta guère qu'il nous paraîtrait aussi raffiné. Une de ses caractéristiques (celle des plus grands), c'est que *l'inspiration* le prend tout entier et que jamais il ne se regarde dans une glace, — ne songeant pas à *l'effet* produit sur les autres, mais à la seule réalisation d'un rêve. Grâce à quoi (chez Moussorgsky pareillement) son langage est si direct qu'on en oublie l'existence de la technique musicale. Il a des mesures, comme on dit, *faites avec rien*. Ce rien, il s'agissait de le trouver, et là réside le génie : mais pour que le génie le trouvât il fallut cette simplicité préalable, cette naïveté de ne penser qu'à l'œuvre. Simplicité *morale*, si l'on peut dire, à laquelle s'harmonise et dont résulte en quelque sorte, celle des *moyens* mis en œuvre. Alors on se trouve en présence d'une musique réduite à l'essentiel, sans rien d'inutile, exempte de poids mort, allégée de

saisit que les choses « nouvelles » (où il suffit de peu d'inconnu pour déconcerter) ne sont pas créées de toutes pièces, par un génie qui *inventerait* tous les éléments. C'est déjà beaucoup que *d'utiliser* ces éléments d'une façon qui vous appartienne !

(1) Que je venais d'entendre pour la première fois, à la *Société Nationale*, chantées par la regrettée Thérèse Rogér.

(2) Nous étions tous deux, ainsi que Florent-Schmitt, élèves de Massenet. Ainsi également, quelques années plus tard, à la classe de Fauré, Ravel nous démontrait (je dirais, nous *démontait*) la simplicité de telle mesure de la *Sonatine*, ou de l'*Ouverture de Shéhérazade*, ou du charmant *Rouet* (des *Chansons écossaises* de Leconte de Lisle, resté inédit, je crois) dont à première audition nous avons été surpris, d'ailleurs agréablement.

(3) Cf. *Inscription sur le sable* (du *Jardin clos*) ou la *Danseuse des Mirages*, etc...

toute surcharge et qui *porte* au delà de ce qu'on pourrait espérer : le contraire de celle dont les harmonies, à l'analyse et prises séparément, sont curieuses, habiles, étincelantes, mais ne concourent qu'à une synthèse de moindre beauté (1).

Peut-être a-t-on le devoir de rappeler ces choses, en des jours où la surenchère *matérielle* de l'orchestre et des accords semble envoûter certains, qui sait? jusqu'à confondre la richesse fallacieuse d'un moyen pris en lui-même, isolément admiré, avec la vraie et *seule* richesse, celle de *l'idée que manifeste l'ensemble des moyens*, — où justement alors, comme en toute œuvre d'art, intervient ce facteur de suprême importance : *la proportion* (2).

Si j'insiste sur la simplicité, le naturel, la *mesure* d'un Claude Debussy (« musicien français »), c'est dans la crainte que tous n'en soient pas encore persuadés. On sourit — mais avec une pointe d'amertume — à lire telles affirmations (récentes !) sur *l'exceptionnel* et *l'excessif* de son art. « Excessif »? nul musicien ne prendra le reproche au sérieux. Mais « exceptionnel »? soit : par la beauté singulière, la réussite rare, l'atmosphère de rêveuse poésie qui confère aux êtres davantage de vie réelle qu'on n'en trouve dans une image « exacte », comme photographique et toute superficielle (ce qu'il y a d'intime en nous, parce qu'intérieur, est moins visible mais riche d'une plus forte et plus vraie existence). De cette « vie réelle », d'ailleurs, Debussy ne garde même que l'essence. Sa musique alors exprime l'indicible ; mais, en dépit de l'opinion courante, l'art des sons — en matière de sentiment — parle le moins vague des langages, surtout lorsqu'il atteint plus loin que la parole. Celui de *Pelléas* n'est pas de « fugitifs reflets », mais tout à fait précis à qui *l'entend*, et durable, et profond, infiniment plus que les chuchotements impressionnistes (3) à quoi l'on prétendit le réduire. A tout prendre, on se plaint que la mariée soit trop belle, car l'exception ici

(1) On dirait la même chose au sujet des moyens orchestraux, souvent si simples chez Debussy, mais si exactement ceux qu'il faut, qu'on ne pense même pas à se dire : « comme c'est bien orchestré ! » Est-ce pour cela que d'autres ont jugé qu'il orchestrait mal?

(2) L'art ne vit pas forcément de *contrastes*, comme on l'assure parfois, mais il vit de *rappports*.

(3) Vague décor, fait de *moires* et de *scintillements*, où s'agiteraient quelques *pâles silhouettes* falotes, anémiées et mélancoliques !... Mais j'imagine qu'en 1902, le titre même donné par M. Maeterlinck (*Trois petits drames pour théâtre de marionnettes*) abusa bien des gens, les mettant *a priori* en suspicion contre l'humanité si réelle de ces drames. « Marionnettes » ne veut pas dire, obligatoirement, *Guignol*. Et d'ailleurs, *Guignol* pourrait être humain.

n'est que dans l'étonnante *vérité*, universellement humaine, — celle d'une grande œuvre classique.

Et si l'on répond que l'exceptionnel a trait aux *moyens* de l'œuvre, qui ne seraient pas ceux d'une « écriture normale » (qu'est-ce donc qu'une écriture normale, et qu'est-ce que l'exceptionnelle?) la seule concession possible sera d'accorder que certains « enchaînements », point rares chez Debussy, l'étaient davantage chez tels de ses précurseurs (ainsi, des suites de 7₊ ou de 9₊ rencontrées ça et là dans le *Quatuor* de Franck, dans les *Sarabandes* d'Erik Satie, dans *Gwendoline* et dans le *Roi malgré lui* de Chabrier ; ainsi également des successions parallèles d'accords parfaits dont *le Rêve* et *Faust* nous offrent quelques exemples) (1). Or, il va de cela comme des septièmes « non préparées » de Josquin des Prés, de Guillaume de Machaut et de Pierre de la Croix (2). On peut dire qu'aux XIII^e, XIV^e, et surtout aux XV^e et XVI^e siècles elles étaient plutôt l'exception. Mais Claudio Monteverdi, définitivement, les fit classiques et normales, comme définitivement sont classiques et normales les neuvièmes parallèles et les appoggiatures sans résolution, depuis Claude Debussy : cela dans *Pelléas* même, comme les septièmes dans *Orfeo*. Tenir pour exceptionnelles ces « émancipations debussystes » c'est, il me semble, retarder de quelque trente-cinq ans et ne point mesurer l'ampleur de l'évolution harmonique où *Pelléas* eut un rôle si considérable. Au demeurant, qui s'aviserait aujourd'hui de juger excessif, exceptionnel, un Purcell ou un Monteverdi parce que chacune de leurs œuvres est une *pièce unique* où l'artiste invente sans cesse? Créateurs, — libres, classiques. De sentiment profond, d'écriture toujours renouvelée et pleine de trouvailles, mais nécessaires et qui jamais ne sortent du domaine de la musique. Debussy de même.

Comme je l'écrivais voici peu d'années dans le *Monde musical*, il m'apparaît *tout ensemble* classique, romantique et évocateur. Je ne puis croire qu'il n'y ait pas quelque chose de factice à ranger les époques de l'art suivant cet ordre infallible : classicisme, romantisme, impressionnisme (3).

(1) Sans parler de ce passage beaucoup plus hardi, unique d'ailleurs dans tout l'œuvre de M. Bruneau, mais qui le révèle un des créateurs de cette bitonalité qu'il n'aime guère aujourd'hui : il s'agit d'une phrase en *la / mineur*, placée sur un accord de neuvième mineure de dominante du ton de *fa dièse mineur*, le tout évoquant d'une façon très expressive, avec une manière de génie, la douleur de l'Évêque, père de Félicien.

(2) Dont j'ai donné des exemples dans le second volume de mon *Traité de l'Harmonie*.

(3) Après quoi, je suppose, recommence la série : classicisme, etc.

Si la fin du XVIII^e siècle et les trois quarts du XIX^e, à premier examen, paraissent donner raison aux adeptes d'une telle périodicité (les « romantiques » Schumann, Berlioz, Chopin, y succédant aux « classiques » Beethoven, Haydn, Mozart, et précédant d'autre part l'« impressionniste » Moussorgsky), il faut bien avouer que c'est un peu *truqué* : car Berlioz, par maint aspect, se révèle classique, et Beethoven romantique ; car l'un et l'autre, d'ailleurs, se plaisent à la description (dans la *Scène aux champs*, dans la *Symphonie pastorale*, il y a des « impressions » tout comme dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*) ; car d'excellents esprits tiennent que si le musicien exprime — romantique — ses propres sentiments, il ne fait que son devoir le plus strict, d'où le résultat le plus humain et le plus *universel*, — d'où l'épithète de *classique* décernée à Chopin par M. André Gide (1). Et pourquoi pas ?

Mais d'autres époques ne laisseront pas que d'offrir de sérieuses difficultés aux classificateurs. Nos poètes de la Renaissance ne seraient-ils point des romantiques par le rôle qu'ils accordent à leur cœur, autant qu'un Vigny, un André Chénier ou un Baudelaire ? Tous par ailleurs classiques, tous également descriptifs, et souvent « coupables » de subtiles « impressions » (2). En outre, le début du XX^e siècle, qu'est-il ? classique, avec notre grand et pur Fauré (dont l'art, selon tels musiciens des « Empires Centraux », ne serait que de *féminité romantique* ? (3) impressionniste, avec Debussy ? Mais ce dernier, n'est-il pas également un classique ?

Somme toute, ces cadres dans lesquels de gré ou de force on fait entrer les œuvres, ces casiers où vous les confinez avec des fiches de classement, ces étiquettes dont elles ont tant de mal à se nettoyer, ce sont moyens commodes aux historiens, mais trop commodes, et vraiment pas assez rigoureux.

Pour Debussy et son légendaire impressionnisme, dirai-je la netteté de sa ligne quoique souple, la précision de sa tonalité bien qu'ondoyante, l'équilibre de la composition dans ses œuvres symphoniques comme dans les scènes de *Pelléas et Mélisande* encore que les armatures de ces édifices

(1) Dira-t-on que l'art de Beethoven est *collectif* ? Soit, mais c'est qu'il rayonne au loin : par la puissance, bien affirmée, de son *individualisme*. Nul ne fut moins « conformiste » que Beethoven.

(2) Notez, par exemple, et comme le faisait remarquer Jules Lemaître, le rôle de l'odorat chez Baudelaire.

(3) Je n'invente pas... Ces mots, je les entendis proférés par un membre du jury de la S. I. M. C. au sujet du *Trio* de Fauré (qui fut éliminé) lors des séances de lecture des œuvres envoyées à Zurich il y a quelques années.

n'y saillent point, accaparantes? *Impression fugitive*, la jalousie de Golaud : mais pourquoi pas celle d'Othello? Estompé, le final du *Quatuor à cordes*; irisé, celui de *Saint-Sébastien*; indistinct, le *Balcon*? D'ailleurs, en quoi ce *Balcon* ou l'admirable *Colloque sentimental* sont-ils plus évocateurs, plus descriptifs, plus impressionnistes que *la Carpe* ou *les Dromadaires* de Poulenc et *les Cloches de la Néva* (1) de Milhaud — pour ne citer, de part et d'autre, que des pièces de valeur reconnue?

Quant au privilège d'évoquer, Debussy (2) se révèle grand magicien ; mais Fauré l'est-il moins — dans *Cimetière* par exemple — ou Beethoven lorsque luit le soleil après l'orage de la *Pastorale*, ou Berlioz encore avec le merveilleux *Septuor des Troyens*, aux scintillantes étoiles sur la mer sereine?

« Tous nos grands lyriques, écrivais-je (3) dans mon livre sur Debussy, ont admis que cela fût légitime. Interdire de nos jours l'emploi de ces moyens, traditionnels des plus belles époques de la musique, sous prétexte de je ne sais quel besoin de « construction logique » et de « musique pure », c'est aller un peu loin ! Car il est absurde d'« opposer *construction* et *sensibilité* : pour quelle cause une de ces évocations profondes serait-elle moins pleine de logique musicale qu'une symphonie ou qu'une fugue d'école? » (4).

Au demeurant, pour comprendre la leçon du maître et mesurer sa vraie grandeur, il faut avoir conquis en soi-même, au préalable, l'indépendance morale nécessaire à l'artiste, grâce à quoi il cesse de s'inquiéter des classifications où le rangera l'opinion publique, des étiquettes que lui colleront les critiques, et de tous les éventuels reproches de musique descriptive, pittoresque, ou « littéraire ». Qu'il n'ait souci que de savoir si cette musique est bonne ou mauvaise — bien ou mal fichue — vivante ou mort-née.

Alors, relisant *Pelléas*, les *Nocturnes*, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, y retrouvant cette liberté vis-à-vis des autres et ce souci vis-à-vis de soi, il pensera — sans le fol orgueil de l'égaliser — « Nous sommes du

(1) Des *Soirées de Petrograd*. Le titre exact est : *La limousine*.

(2) A vrai dire, plus évocateur que réellement descriptif, au sens où l'est Jannequin dans la *Bataille de Marignan*!

(3) Cf. de la collection Laurens, *Debussy* : par Ch. Kœchlin, pages 68-69.

(4) D'ailleurs, un poème symphonique évocateur d'un *scénario* ou d'un conflit de sentiments peut revêtir la forme d'une fugue, avec toutes sortes de rentrées, d'imitations et d'« artifices contrapunctiques ». C'est le but que je me suis proposé dans la *Fugue symphonique* exécutée par l'O. S. P. au *Festival* du 29 novembre 1932.

même sang, vous et moi. » Mais point ne s'agira, pour lui, d'écrire à nouveau la musique de Claude Debussy (1), ni même de préférer les motifs d'inspiration qui lui furent chers. *Etre soi*, comme il le fut — et libre, et naturel — tel sera le but.

Si d'ailleurs, ce qui serait licite, on veut s'inspirer de certaines caractéristiques de son art, les plus salutaires et les plus fécondes seront celles qui se rapportent à son admirable sens de la mesure, à sa classique simplicité (où rien n'est inutile), à son naturel, dans le respect primordial de la musique. *Ne jamais craindre un accord connu*, voire un enchaînement que de pédants écoliers trouveraient naïf (2). Il y en a, de ces enchaînements, et si profonds, dans *Pelléas et Mélisande*. Il y a des accords parfaits dont la cadence se pose, enfantine et pure (Cf. Arkel : « Je n'y vois qu'une grande innocence »). Il y a des trouvailles d'orchestre qui, précisément, sont des trouvailles de simplicité — en quoi, géniales. Il y a des phrases qui s'épanchent si spontanées qu'elles semblent, comme chez Moussorgsky, l'expression directe de l'âme sans intermédiaires de notes ni d'accords. Mais ce naturel, consciemment ou non, reste toujours contrôlé par le *goût* et la *technique* : rien de l'amateurisme trop paresseux et trop admirateur de soi pour aller jusqu'aux *Mélanges à quatre parties*; rien de l'auto-didactisme d'un primaire; rien de cet à *peu près* que, tous, nous devons éviter avec le plus grand zèle et dans quoi tant de conditions de la vie moderne risquent sans cesse de nous faire tomber.

Je parlais du danger de certaine confiance : mais l'on entend ce que je veux dire. D'autre part, ne doutons point que pour *être soi* il faut avoir confiance dans les sentiments qu'on éprouve, dans l'intérêt de ce qu'on veut exprimer, dans la légitimité des moyens qu'on emploie. J'ajouterai : ne pas se faire esclave d'admiration trop passionnément exclusives, (encore que les *influences* puissent être excellentes, comme André Gide l'a si bien expliqué (3) : ainsi donc, ne point s'hypnotiser sur les moyens et le style de Claude Debussy, précisément, si l'on veut en réalité comprendre l'essence intime de sa leçon.

Etre soi, qu'est-ce encore? Penser à l'œuvre, seule, avec l'énergie de faire pour le mieux, d'approcher de la beauté rêvée et de vaincre, au moins

(1) De laquelle, cependant, j'admets bien qu'on parte — mais sans y rester fixé.

(2) Cf. l'admirable *cadence parfaite* qui termine *C'est l'extase*, de Gabriel Fauré. Et voir aussi, plus loin, ce qu'écrivait Debussy au sujet de telles harmonies de Moussorgsky.

(3) Cf. *Nouveaux prétextes*.

dans l'heureux moment de cette création artistique, le dégoût de tant de choses. Amour de la musique *pour elle-même* : il exige à la fois la liberté, le naturel et la technique, et cet harmonieux développement de l'être intime qui s'oppose à celui de l'égoïste personnalité. Comme écrivent les théosophes (en un vocabulaire d'ailleurs contestable), c'est la victoire du *Soi* sur le *Je*. Plus précisément, la question se réduit à ceci : pourquoi écrit-on ? pour l'effet à produire sur le public ? pour « arriver » ? pour gagner de belles « royalties » chez les éditeurs et de fortes « répartitions » à la Société de la rue Chaptal ? (1) pour être décoré ? ou bien pour dire, avec la plus grande beauté dont on est capable, ce qu'on a en soi ?

« Le mépris de la foule ne plonge pas le poète dans le désespoir, pas plus que ses suffrages ne contribuent à son bonheur... Aussi ne crée-t-il point ses œuvres afin de les donner au peuple, mais parce qu'elles naissent spontanément en lui » (2).

Ces paroles de l'antique sagesse, n'est-il pas émouvant de leur confronter, comme un hommage des temps modernes, celles que Debussy recueille de son *alter ego*, Monsieur Croche ?

« ... Etre supérieur aux autres n'a jamais représenté un grand effort si l'on n'y joint pas le beau désir *d'être supérieur à soi-même* (3). Seulement, c'est une alchimie plus particulière et à laquelle *il faut offrir sa chère petite personnalité en holocauste*... Par ailleurs, solliciter l'assentiment unanime représente un temps considérable perdu en de constantes manifestations ou d'inlassables propagandes. »

Et voici maintenant que la leçon de Claude Debussy devient une leçon morale... Je sais bien qu'il ne se posait pas en moraliste et que le premier, il eût trouvé gênant qu'on lui fit jouer ce rôle : s'il avait la religion de son art, il y gardait une extrême pudeur, craignant toute manifestation vis-à-vis du public ou de ses confrères. On en profita bien vite pour le supposer insensible et ne signaler jamais la noblesse que révèlent les propos de Monsieur Croche, voire les siens propres. Des critiques qui jugèrent ce livre, certains furent incompréhensifs à l'excès et franchement hostiles ; d'autres se bornèrent à prétendre le mettre en contradiction avec soi-même, n'atta-

(1) On sait de quelle importante Société je parle ici ; son titre véritable est le suivant : Société des Auteurs, Éditeurs et Compositeurs de musique.

(2) Cf. Henri BOREL : *Wu Wei*, d'après la philosophie de Lao Tsz'. La citation que je donne est traduite du Nan Hwa King, chapitre XVIII.

(3) N'est-ce pas, alors, rechercher *l'ami sublime* « que chacun porte en soi », au dire de la *Baghavat-Gitâ* ?

chant qu'une importance restreinte à ce qu'ils nommaient ses « paradoxes » et lui reprochant des goûts trop étroits ou trop fantaisistes. Il me semble qu'on a mal lu, je ne dis pas entre les lignes, mais les phrases mêmes de ces lignes. Je veux donc terminer par des citations du maître, et si les pages qui précèdent contribuent à mieux faire entendre sa pensée — trop souvent dénaturée ou méconnue — elles n'auront pas été inutiles.

J'extrais de *Monsieur Croche, antidilettante*, ce très beau livre, des passages qu'il sera facile au lecteur de rapporter à certaines affirmations du présent article, notamment sur le goût que marquait Debussy pour le naturel et la simplicité :

« Il suffit à Moussorgsky d'un accord qui semblerait pauvre à Monsieur... (j'ai oublié son nom !) ou d'une modulation tellement instinctive qu'elle paraîtrait inconnue à Monsieur... (c'est le même !) ».

« Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir se lever le jour est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale*. A quoi bon votre art presque incompréhensible ? ne devriez-vous pas en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité, à une serrure de coffre-fort ? » (1).

Sur Bach (tendance classique de Debussy) : « Qu'on n'aille pas croire à quelque chose de hors nature, d'artificiel : c'est au contraire infiniment plus *vrai* que les pauvres petits cris qu'essaye de vagir le drame lyrique. Surtout, la musique y garde toute sa noblesse, elle ne condescend jamais à s'adapter à ces besoins de sensiblerie qu'affectent les gens dont on dit qu'« ils aiment tant la musique ».

Autre souhait de mesure et d'équilibre : « Pourquoi grossir inutilement le nombre des musiciens qui portent la musique à bras tendus pendant que hurlent les trompettes ? »

Et, du même ordre d'idées : « le génie français, cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme. »

Relisez *Monsieur Croche*, mais avec attention et sympathie : je serais étonné que vous n'en vinssiez point à y reconnaître, en même temps que ce bon sens acéré, tour à tour ironique et attendri, une réelle *élévation morale* qui, par cette pudeur propre à Debussy comme à d'autres grands artistes, tente sans cesse de se dissimuler, et n'y parvient que mal. Quoi

(1) C'est Monsieur Croche qui parle, mais nous savons bien qu'il exprime des idées sympathiques à Debussy.

qu'il en soit je ne résiste pas au désir de vous exposer en pleine lumière, par de nouvelles citations, cette âme si éprise de beauté, si compréhensive d'ailleurs (bien qu'on ait pensé le contraire) et dont le langage parfois atteint beaucoup plus haut qu'il n'est d'usage de le croire :

« En art, on n'a à lutter le plus souvent que contre soi-même, et les victoires que l'on y remporte sont peut-être les plus belles. Mais par une ironie singulière, on a peur, en même temps, d'être victorieux de soi-même, et l'on aime mieux tranquillement faire partie du public ou suivre ses amis, ce qui revient au même. »

« ... J'aime trop la musique pour en parler autrement qu'avec passion. Saurais-je même éviter ce petit grain de parti-pris qui parfume les meilleures résolutions d'être équitable, au point de tourner la tête au plus déterminé raisonneur? Je n'ose le croire, les passionnés d'art étant d'irrésistibles amoureux. » (1)

« ... La beauté de l'*Andante* du *Concerto pour violon* de J.-S. Bach est telle que, très sincèrement, on ne sait où se mettre ni comment se tenir pour se rendre digne de l'entendre ! Elle nous hante longtemps après, et l'on s'étonne, en sortant dans les rues, que le ciel ne soit pas plus bleu et que le Parthénon ne surgisse pas de terre. La trompe féroce des autobus a vite fait de remettre les choses à leur place accoutumée » (2).

Sur la *Symphonie avec chœurs*, de Beethoven : « Il voulait que cette idée contînt son virtuel développement, et si elle est en soi d'une prodigieuse beauté (*sic*), elle est magnifique par tout ce qu'elle répondit à cette attente... Rien dans cette œuvre aux proportions énormes n'est inutile, pas même l'*Andante* que de récentes esthétiques accusèrent de longueur » (3).

« J'entrevois la possibilité d'une musique construite spécialement pour le plein air, tout en grandes lignes, en hardiesses vocales ou instrumentales qui joueraient dans l'air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres. Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concerts prendrait certainement sa juste valeur en plein air : peut-être trouverait-on le moyen de faire disparaître ces petites manies de

(1) *Gil Blas*, 28 juin 1903. (Ces lignes se trouvent aussi dans *Monsieur Croche, antidilettante*).

(2) *S. I. M.*, 15 janvier 1913.

(3) *Revue blanche*, 1901.

forme et de tonalité trop précises qui encombrant si maladroitement la musique? (1).

« Mais prenons garde à la mécanique, qui a déjà dévoré tant de belles choses ! » (2).

Évidemment, pour qui écrivait cette dernière phrase, l'idéal de la musique n'était point de célébrer l'usine, le marteau-pilon et la fonte de l'acier... Chacun son goût. D'ailleurs, il serait oiseux d'établir une hiérarchie des sujets musicaux : 1^{er} prix : locomotive, ou machine Corliss ; 2^d, cascade ; 3^e, foules ; 4^e, verger en fleurs, au printemps ; 5^e sereine après-midi de septembre, etc... Seule importe la beauté de l'œuvre que l'artiste réalise. Mais celle de Claude Debussy est là pour légitimer, comme sujets d'inspiration, les vieux thèmes éternels d'autrefois, qui (j'espère) sont encore d'aujourd'hui : ceux de la nature, et ceux de l'âme humaine. A la fin de l'admirable mois de novembre 1901, il écrivait (dans *la Revue blanche*) : « Je m'étais attardé dans des campagnes remplies d'automne, où me retenait invinciblement la magie des vieilles forêts. De la chute des feuilles célébrant la glorieuse agonie des arbres, du grêle angélus ordonnant aux champs de s'endormir, montait une voix douce et persuasive qui conseillait le parfait oubli... »

Il y a, de cela, trente-deux ans. Et je me souviens, comme d'hier, de l'émotion que j'eus à lire, lorsqu'elles parurent, ces lignes elles-mêmes chargées d'une indicible et secrète mais si forte émotion. Tant de choses depuis sont survenues, tant de drames ont changé la face du monde, tant de dissonances ont frappé les oreilles — et les cœurs ! Mais, comme celle de sa musique, la beauté de ces lignes demeure. Et la beauté subsiste, immortelle, de la Nature : que ses aèdes se nomment Debussy, ou Kipling, ou Berlioz, — Lamartine ou Vigny, — Beethoven ou Shakespeare, Ronsard, ou Lucrèce. Et d'elle nous viendra l'aide suprême : car en elle sans doute, en elle surtout, en elle seule peut-être pouvons-nous atteindre l'inépuisable réservoir des forces secourables de l'espoir, source de toute musique.

CHARLES KŒCHLIN.

(1) *Revue blanche*, 1^{er} juin 1901.

(2) *S. I. M.*, 15 mai 1913.