

# LA REVUE MUSICALE

ONZIÈME ANNÉE

1<sup>er</sup> FÉVRIER 1930

NUMÉRO 101

## L'Humour dans l'œuvre de Debussy

« Le génie français, c'est la fantaisie  
dans la sensibilité ».

DEBUSSY.

Lorsque les musiciens qui l'aimaient, offrirent à Debussy un harmonieux tombeau, Paul Dukas et Florent-Schmitt placèrent leur hommage sous l'invocation, l'un du Faune, l'autre de Pan. Leur rencontre auprès de ces autels jumeaux est significative, car l'œuvre debussyste elle-même leur est, pour la plus grande part, consacrée. Elle est la dédicace d'une voix mortelle au dieu qui l'avait animée, l'offrande à cette figure génésique de l'univers que, depuis le mythe grec, des cultes moins intuitifs avaient prétendu mutiler. Ange et bête, Gog et Magog, malice et suavité, l'art debussyste a su spontanément rapprocher ces contraires, réintégrer ces débris ennemis et en récompenser le symbole essentiel. « Lieu des irréductibles » comme l'a appelé M. Robert Godet dans une de ses pieuses et savantes gloses, il restitue des accords oubliés, rajeunit un mystère, ressuscite des grâces mortes. Et sans doute est-ce devant l'heureuse communion de ces prétendus antagonismes qu'on a pu accuser cet art d'être païen. Certains esprits ne sauraient tolérer de telles adhérences, et que, sur l'empreinte d'un bouc, on recherchât la trace d'un dieu. Ainsi, le délice debussyste a pipé bien des cœurs et troublé les consciences éprises de catégories. Sa sensualité narquoise, son ironique langueur, le tour singulier

de cette humeur où l'élégie se résout en épigramme, composaient une alchimie suffisamment subtile pour être accusée de perversité. « La musique, a écrit Debussy lui-même, est un total de forces éparses. On en a fait une chanson spéculative ». Et voilà pourquoi le lyrisme ambigu de *l'Après-midi* scandalise encore certains docteurs de l'orthodoxie musicale. Que ne jettent-ils alors par-dessus Debussy, l'anathème à Mozart, père riant et tendre du faunesque Papageno?



En dépit de l'imprécision qui l'entoure et justement parce qu'elle lui fait un favorable nimbe, c'est le terme *humour* qui va nous éclairer sur l'un des plus secrets penchants du génie debussyste. Entreprise bien osée que de demander à un secret la révélation d'un autre secret. Et l'humour doit en être un des plus hermétiques, puisque les meilleures définitions qu'on en ait tentées sont toujours des fuites, des refus d'admission. « L'humour dit M. Maurice Castelain (1), le dernier en date des entomologistes acharnés à la poursuite de ce décevant papillon, n'est point exactement du comique, ni de l'esprit, ni de l'ironie, ni de la fantaisie, ni de la sensibilité, ni de l'amertume. C'est une intonation particulière qui vient s'ajouter à ces divers éléments et leur donne une valeur nouvelle, comme le dièse ou le bémol qui change la tonalité d'un morceau. Cette nuance, qui se marque souvent par de petites touches très menues, de fines dissonances, provient toujours du sourire des yeux qui les accompagne et en souligne la portée ».

Cette définition nous a semblé opportune à citer ici parce que, bien qu'appliquée à la création littéraire, elle met en valeur ce que l'humour a de proprement musical. Tonalité, nuance, valeur sont une terminologie familière à notre sujet. Et, touchant la musique, ne pourrait-on dire alors que l'humour est l'intonation d'une voix qui chante à bouche souriante? Oui, à condition que le sourire et l'inflexion vocale soient l'un et l'autre moqueurs. En toute moquerie il y a connivence, allusion et, joint au sourire, un certain clignement, si imperceptible soit-il. L'humour est essen-

(1) *Revue anglo-américaine*, février 1927.

tiellement un mot de passe, un signe de complicité. Et pour qu'il atteigne à son tour le plus transcendant et le plus subtil, quel que soit l'art à travers lequel il s'exprime, il faut que la complicité engage tous les partenaires du jeu ; le témoin qu'on invite à la moquerie, la victime qu'on moque, et soi-même le moqueur, lié au procès à la fois comme juge et partie. L'humour se présente ainsi comme une confession narquoise des bévues et malfaçons d'un univers dont on n'est pas fort sûr d'être soi-même la moindre. C'est cet aveu de l'humoriste, ce pacte amical avec sa victime, qui le distinguent de l'homme d'esprit, lequel fronde autrui sans jamais s'exposer soi-même. L'humoriste au contraire a une aptitude naturelle à retourner vers soi le miroir dérisoire, et il éprouve un secret délice, quitte à le voir s'embuer, lorsqu'il y découvre la grimace de son propre reflet. Ce qui prête à ses jeux leur nuance, volontiers sentimentale, et parfois franchement désespérée. Cervantès et Pirandello, lorsqu'ils semblent plaindre leurs héros, ne font après tout que compatir à eux-mêmes. Trois des grands humoristes de la musique, Mozart, Schumann et Moussorgski passent constamment du sourire aux larmes. Leurs flèches sont les plus moqueuses, et portent leur trait le plus vif lorsqu'ils se les dardent au cœur.

Transposant l'émotion dans la raillerie, la tendresse dans le persiflage, l'humoriste incline sans cesse vers l'abandon lyrique. Son art habite le pays du suspens, la zone mobile des affinités attractives où, dans un perpétuel jeu d'aimants l'ironie tend vers l'effusion, puis la repousse sans jamais réduire tout à fait le mystérieux refus qui prévient leur mariage. Exquis et décevant commerce. Quelle récréation ! L'humoriste, placé au sein de l'univers cherche à en exposer la malice immanente et, dans le concert des êtres et des choses, où un lyrisme plus naïf noterait seulement les harmonies parfaites et les suaves résolutions, lui, découvre dans le même temps les incongruités et les dissonances. Il y a là un mode de la sensibilité humaine dont l'expression est si rare et si périlleuse qu'on en compte les réussites. L'accord du génie poétique et du sens de l'humour, l'équilibre — toujours instable, fantasque, et, si nous pouvons dire, mercuriel, de la double aptitude — nous les trouvons dans le Shakespeare du *Midsummer night dream* et mieux encore de la *tempête*. Chez Novalis, Heine et Laforgue, dans leurs moments heureux. Dans le Mozart de la *Flûte enchantée*, le Schumann du *Carnaval* et des *Humoresques*, le Moussorgski des *Enfantines*. C'est dans ce climat d'une délicatesse indicible que baignent presque constamment la peinture de Watteau, le théâtre de Musset et la musique de Debussy.

Presque constamment. A plusieurs reprises cependant, le dieu moqueur s'est assoupi et son ironie transcendante a fait trêve devant une exaltation lyrique pure de tout mélange. Certes, la grâce du sourire debussyste éclaire telles pages de la *Damoiselle Elue*, de *Pelleas*, du *Martyre*. Mais l'expression en demeure toujours d'une éblouissante candeur. C'est, chez la *Damoiselle*, la ferveur radieuse, l'innocente félicité. Chez les deux martyrs, *Mélisande* et *Sébastien*, c'est l'extase enivrée d'un bonheur qui cherche dans le sacrifice son suprême accomplissement.

Ces grandes œuvres mises à part, et aussi les *Cinq poèmes* baudelairiens où le poète a imposé au musicien les arcanes d'une religion continuellement taciturne, le courant de l'humour circule librement dans toute la musique de Debussy. Tantôt il surgit de la substance même de l'œuvre, et, déterminant sa forme, il la capte tout entière dans son contour incisif. Ainsi les pages dédiées aux *Fantoches* verlainiens, et aux ombres falotes de *Pickwick* et du *Général Lavine*. Ainsi encore le *Placet* mallarméen où le « Nommez-moi » suspendu et repris par le texte poétique, est l'intonation délicatement bouffonne de l'emphase mariée à l'afféterie, tandis qu'en aparté, un témoin narquois étouffe dans sa main le rire chuchoté que lui inspire ce marivaudage.

Tantôt l'humour instille dans l'ample tissu lyrique une fusée sournoise, suivie d'un brusque retrait. C'est une allusion brève, un mot preste passé à voix basse à l'auditeur, un clin d'œil qui, après avoir établi la connivence, se dérobe, ayant signé d'un accent moqueur le portrait ou le paysage. Lorsque par exemple dans les jardins amortis d'automne et de pluie, passe, vif comme l'aile d'un malicieux oiseau, le thème d'une chanson populaire (1). Ou encore, dans les *Ingénus* des « Fêtes galantes », lorsque, après le début proposant un mode d'inoffensive mélancolie, l'inflexion se fait soudain parodique, à la phrase « Et nous aimions ce jeu de dupes » dont le dessin doux et veule avec son appogiature d'une complaisante niaiserie, désigne sans plus tarder ces cœurs transis aux piqûres de mille flèches.

(1) Ce n'est pas la seule fois d'ailleurs que Debussy a emprunté au folklore l'allusion humoristique. Signalons d'autres « apparitions » d'airs populaires, dans la *Boîte à joujoux*, dans *Hommage à S. Pickwick Esq. (God Save the King)*, dans *Feux d'artifice (la Marseillaise)*. Ravel s'est souvenu de cette humeur lorsqu'il a inséré dans le Premier mouvement du *Concerto* pour violon et violoncelle, dédié à la mémoire de Debussy, le thème des *Marionnettes*. Rappel d'un jeu cher au Maître, mais que des critiques ombrageux, le trouvant ici, accusèrent d'irrévérence.

En ces pages, l'humour vient à la traverse d'un départ lyrique. Les *Chevaux de bois* des « Ariettes oubliées » offrent un exemple inverse. Après un préambule déhanché, de valeur impaire comme le mètre du poème, qui exprime le chavirement des corps étourdis sur leurs montures, le thème s'élançe, tour à tour strident ou rauque, cri de bonne ou cri de soldat ponctué par les hoquets gras des pistons. Humour populaire, à la flamande, plantureuse ébriété, vertige de sons, d'odeurs fortes, de gestes canailles, de couleurs. Et soudain, le manège hésite, cède au sommeil. C'est, comme dans un ciel de Breughel le Vieux, la défaillance de cette fête criarde. Le dessin mélodique, pareil à lui-même mais simplement « traité au ralenti » révèle tout à coup, avec la première étoile, un mystérieux trésor de langueur et de poésie. Et il ne reste plus de cette orgie foraine que des murmures las, des rumeurs dénouées, une fondante douceur nocturne.



Le *Children's Corner* est l'œuvre qui peut-être exprime l'humour debussyste dans sa plus subtile perfection. Minuscule univers qu'une tendre baguette a paré des grâces jumelles de l'irrévérence et de la mélancolie. Tout ici se meut sur le plan d'un songe délicieux : le songe d'une petite fille qui serait Reine des fées. Et le songe commence par un cauchemar. On y voit une nymphe de huit ans prise aux rêts de Gradus, Cyclope noir, hérissé de doubles croches. Par une fantaisie identique à celle dont il use dans les *Chevaux de bois*, Debussy confie à un motif unique des suggestions opposées : le même thème lui sert pour peindre le barbare Gradus et sa boudeuse victime. Modulation du do majeur initial à un ton bémolisé, dédoublement de la valeur rythmique qui finit par s'évanouir en ronde sur un paresseux renversement de septième de sensible, tels sont les artifices qui permettent à un pinceau extraordinairement délié d'opposer les deux personnages. Un soupir, un bâillement derrière une main puérile, et voici la petite captive évadée en des retraites ou, soyons-en sûrs, son bourreau ne la suivra pas.

Ravissant animisme d'une nursery endormie. Latitude irréelle où les éléphants deviennent si fragiles qu'ils se laissent bercer par une main d'enfant ; où il plaît à l'héroïne, en guise de Prince Charmant, d'élire un petit berger, jouant chemin faisant sa tendre Pastourelle : vient-il d'Arcadie, de Touraine, ou d'Irlande ? Est-ce Tityre, Aminte ou Peter

Pan? Cousin des génies shakespeariens, sans doute pœft-il ses ouailles sur la bruyère enchantée où les fées, de tous les pays et de tous les temps tiennent leurs réunions de famille.

Si le Petit Berger est parent d'Ariel, Golliwogg, lui, est complice de Puck ou du Lepricaun de James Stephens, car il a dans son sac plus d'un pendable tour. C'est ainsi que, son humeur se faisant sentimentale, il s'affuble pour l'exprimer du vêtement de *Tristan*. Golliwogg exhalant le thème du *Sehnsucht* c'est l'insecte persécuteur du lion, le Myrmidon jouant avec la barbe d'Hercule. Ainsi, d'Homère à Debussy, en passant par La Fontaine, l'humour de toutes les fables s'est toujours délecté aux impertinences des infiniment petits (1).



C'est aux environs de 1900 que furent importées en Europe — made in U. S. A. — la danse et la musique nègres. L'apparition fut d'abord timide et limitée à des numéros de chorégraphie acrobatique présentés au music-hall. Le premier couple de Minstrels qui dansa le *Cake-Walk* sur la piste d'un cirque parisien, prévoyait peu la fortune hyperbolique d'un genre dont la vitalité est aujourd'hui dans sa pleine exubérance. Quel que soit le goût qu'il lui porte, le musicologue traçant l'histoire des formes sonores dans les vingt-cinq premières années du xx<sup>e</sup> siècle, devra, s'il est honnête, consacrer un chapitre au jazz et à tous les matériaux rythmiques qui en ont peu à peu équilibré l'architecture actuelle : *cake-walks*, ragtimes, trots, blues et charlestons. Ce n'est point ici l'instant d'apprécier ni de conclure en ce procès musical où compositeurs et critiques font aujourd'hui figure d'avocats et de procureurs, la musique nègre occupant le banc de l'accusation, sous une forme d'ailleurs digne d'échauffer les débats de l'Aréopage, qu'elle s'appelle Gaby Deslys ou Joséphine Baker.

Tout ce que nous aimerions souligner, c'est que, précédant les fracas-

(1) Debussy partage avec Schumann, Liadov et Moussorgski, le privilège d'avoir écrit sur l'enfance avec le plus de grâce et d'esprit. Les *Kinderscenen*, les *Enfantines* des deux Russes, *la Boîte à Joujoux* et le *Children's Corner*, autant d'œuvres issues de la même inspiration. Il y a chez les quatre musiciens, la même perception dédoublée de l'univers puéril. D'une part, intuition, ou peut-être réminiscence, qui leur permet de transposer spontanément, comme le fait l'enfant lui-même, le réel dans le féerique. D'autre part, censure attendrie, indulgence amusée, qui prête à ces pages leur ton humoristique, tout en décelant le ravissement paternel.

sants éloges offerts à l'art nègre par la superstition actuelle, Debussy avait su lui consacrer sur un mode plus discret les propos essentiels, en quelques pages brèves, qui sont la synthèse d'un art sophistiqué depuis par des parodies lourdes et de pédantes compilations. De nos jours, comme au temps du *Lutrin*, les diacres de la musique et de la peinture animent volontiers leurs disputes d'arguments pugilistiques, mais au lieu d'in-folios, ils brandissent des grigris nègres. Avant les furieuses *gansas* que nous imposèrent les spectacles et concerts des saisons récentes, Debussy, féticheur autrement habile, avait dédié aux idoles noires l'hommage à la fois bienveillant et frondeur qu'elles méritaient. Une syncope cursive, un martèlement têtue, une friction de secondes, qui est comme le fêlement d'un bondissant animal, une poussée fugitive et délicieusement bête de sentimentalité, et voici, tracés à la pointe sèche, les tics des dieux « coons » à la face brûlée. *Minstrels* et le *General Lavine* ont capté des mystères après lesquels courent encore dix sorciers de moindre puissance. Dans le florilège de l'humour musical, ces pages demeureront des réussites achevées, parce que, loin d'imiter, elles présentent leur allusion à travers la lumière suggestive d'un prisme qui en colore la nuance la plus profonde et en fait scintiller l'éclair le plus secret. C'est une restitution analogue qu'a tentée Clotilde Sakharoff, dans cette étonnante « somme » chorégraphique qu'elle a appelée *Danse nègre*; malicieuse conjuration où, par la vertu d'un bouquet de plumes d'autruche, d'une paire de guêtres blanches et du génie de l'insinuation, toute la légende négro-yankee est évoquée, de l'Oncle Tom à M. Henry Ford, de Roosevelt à Jack Johnson.



Les poèmes sur lesquels Debussy a inscrit ses mélodies, les titres aussi, de ses œuvres pour le piano, révèlent l'inclination constante et en quelque sorte inéluctable, de sa sensibilité vers l'humour (1). Il est significatif de

(1) Les Ouvrages critiques de Debussy, et sa Correspondance sont également, de ce point de vue, instructifs à consulter. Les aphorismes de M. Croche sont d'un tour nettement humoristique. Avant qu'ils ne fussent livrés à la librairie, M. G. Jean-Aubry avait surpris « leur verve un peu pincée » dans les diverses Revues où M. Croche rendait ses visites. Et il avait dégagé tout ce qui se cachait, d'émotion profonde, sous le ton persifleur volontiers affecté par la prose de Debussy.

Voir à ce propos : M. Croche *Antidilettante*, DEBUSSY, Éd. N. R. F., 1926 et G.-JEAN-AUBRY, « l'Œuvre critique de Claude Debussy », *Rev. Music.*, décembre 1920.

comparer la substance des vingt-quatre préludes, avec l'ensemble parallèle de Chopin. Ou bien, de rapprocher du choix de Debussy les textes qui ont sollicité l'inspiration fauréenne. Chopin et Fauré sont deux lyriques purs. Chez eux, la fantaisie mélodique, le primesaut du rythme, présentent toujours un caractère d'absolu désintéressement. Ni chez l'un la plus fantasque des mazurkas, ni chez l'autre le plus capricieux des scherzos, n'offre cet accent de causticité volatile, ce grain de délicate perfidie qui est le sel même de l'humour. Leur gâté, quand elle s'exerce, demeure innocente et sans allusion. Ainsi, tandis que Fauré n'extrait de l'anthologie verlainienne que des essences voluptueuses ou mélancoliques, Debussy entrelace au bouquet élégiaque, des tiges acérées et de piquants rameaux. L'inflexion épigrammatique des poèmes et celle de leur commentaire musical sont dans *le Faune*, *les Fantoches*, *les Ingénus* et même *le Colloque sentimental*, intimement confondues. L'humour, subtil jusqu'à l'hermétisme, naît ici du contraste entre la plénitude et la fragilité. Entre la feinte passionnée des serments, et le scepticisme de cœurs qui se savent incurablement volages et qui, même lorsqu'ils battent outre-mer comme dans *le Colloque*, s'acharnent encore au délice d'un mensonge rancunier. Humour d'un ton aigre et maléfique, que résume l'ombre projetée du faune menant sur son tambourin le rythme de ces périssables jeux.

Presque toujours, les sources où puise l'inspiration debussyste renferment l'humour en suspens. Sécrétion invisible, rien ne vient le trahir, tandis que s'épanche la fluide poésie de la *Soirée dans Grenade*, ou de *l'Isle joyeuse*. L'humour est là cependant, ou sa virtualité. Une légère rupture dans la proportion des éléments lyriques, un trouble moléculaire, une faible chute au potentiel de cette électricité délicate, et l'humour précipitera. Après les enchantements rêveurs de *l'Hommage à Rameau* ou *d'Iberia*, nous aurons l'ironie de *Mandoline*, ou de la *Sérénade interrompue*. Ainsi l'on peut dire que même dans les œuvres où il apparaît à l'état pur, le lyrisme debussyste propose presque toujours l'éventualité de l'humour. Et il faut rappeler encore l'alternance des thèmes qui tentèrent ses dernières forces : *la Chute de la Maison Usher*, *le Diable dans le Beffroi* (1).

(1) Cet humour elliptique, procédant par signes aussi brefs que l'éclair, est à l'opposé de la verve caricaturale largement étalée, des *Maîtres chanteurs* et des copieuses plaisanteries descriptives de *Till Eulenspiegel* et de la *Symphonie domestique*. L'humour de Stravinski, pour composer l'inimitable palette de *Petrouchka* et de *Prebaoulki*, emprunte de part et d'autre. Il demande à Debussy l'acuité de son trait, à Strauss l'abondance de sa couleur.



Il n'est pas donné à tout le monde d'aimer du même cœur Octave et Coëlio, Eusebius et Florestan, le Faune et Saint-Sébastien. C'est l'ambiguïté même de ce lyrisme qui le rend irritant ou inintelligible à de certains esprits. C'est à elle inversement qu'on a voulu prêter des attributs divins. « Dieu créateur, orné d'une création qu'il habite invisible » a écrit l'un des critiques (1) qui, lorsqu'il traite de Debussy emploie spontanément les termes de l'hagiographie. Et de fait, il y a en tout cela, plus encore qu'une dispute esthétique, un conflit de théologies.

Il a été beaucoup question depuis quelque temps des frontières de la poésie et de la mystique. Il est probable que l'émotion artistique et l'émotion religieuse procèdent de la même essence. Ceci admis, le génie debussyste sera toujours suspect aux consciences absolutistes. Il a installé en effet au milieu de son univers un dieu versatile, assez exalté pour s'enivrer à la beauté de ses œuvres, assez sceptique pour en moquer les infirmités. Ces modulations équivoques ne peuvent que déplaire à des cultes intrançais. On ne voit pas du tout par exemple Wotan ou Jehovah jetant sur leurs créatures le coup d'œil indulgent et goguenard du « Pan qui s'accoude au fond des blés lunaires ». Les dieux ont rarement, il faut bien l'avouer, le sens de l'humour. Si celui-ci s'abaisse à de folâtres complicités avec les formes créées, c'est qu'au fluide divin, ses veines mêlent un peu de sang bestial, et même la sève des arbres. Il est tout allié à ses ouvrages, c'est ce qui lui permet de s'en égayer. Sourire pervers d'un géniteur ironique? Serait-ce pas le même pourtant, qui fleurit de sa grâce voilée certaines figures exquises de l'iconographie chrétienne? L'humour de Debussy ce n'est pas seulement la malice du Faune, c'est encore l'espièglerie de telle vierge picarde ou de tel ange champenois. C'est l'enjouement de ces Noël's que le génie familier de la race chante et sculpte à l'ombre des clochers campagnards, sous le ciel incertain de l'Île de France.

Faite de deux essences mystérieusement dosées, la musique qui sourd « du jonc vaste et jumeau » est comme une de ces fontaines qui captent dans un souffle unique le flot de sources éloignées. Émotion et raillerie, fantaisie et sensibilité, humour et lyrisme, ondes confluentes qui viennent se mêler dans une même nappe irisée.

Thérèse LAVAUDEN.

(1) M. Robert Godet.