

M. F. de LA TOMBELLE

Compositeur

Le Répertoire Moderne



M. F. de LA TOMBELLE

Compositeur

Le Répertoire Moderne



LE RÉPERTOIRE MODERNE

Messeigneurs,
Mesdames,
Messieurs,

Le titre de cette conférence constitue à lui seul un programme non dénué d'audace ni de danger ! Audace parce qu'il est nécessaire, parfois, d'attaquer ; danger, parce que, d'autres fois, il est prudent de se défendre, à l'avance, contre une interprétation trop rapide des idées exprimées. Je ne méconnais ni l'un ni l'autre et si j'ai accepté d'évoluer sur cette corde raide, c'est grâce à la persuasive insistance de notre ami commun, M. Charles Watinne, qui a sorti pour me convaincre ses meilleurs arguments, parmi lesquels, en première ligne, ceux que lui dictaient son affection et son désir constant du mieux !

Si donc, en m'écoutant lire ces modestes pages, votre attention se trouve déçue, si certaines opinions formulées ne trouvent pas grâce auprès de vous ; si, en un mot, je ne réponds pas à votre désir, c'est à M. Charles Watinne qu'il faudra vous en prendre. Je laisse sa responsabilité à découvert. Il est du reste d'assez belle taille, pour que, dissimulé derrière lui, je disparaisse !

J'ajoute, néanmoins, qu'il m'étonnerait d'être obligé d'en arriver là, en présence de votre sympathie dont j'ai déjà la preuve et que j'espère acquérir mieux encore.

C'est donc de la musique moderne à l'église que je vais vous entretenir, mais sans que vous puissiez discerner par les premiers mots si je l'approuve, ou si je la désapprouve.

Car, d'abord, qu'est-ce que la musique moderne ? Voilà déjà un premier point, et des plus litigieux, sur lequel il faudrait s'entendre.

Certains, sommés de répondre, diront : Mais c'est tout

simple; c'est ce que nous aimons, tout en affichant d'autre part des admirations envers le passé qui semblent quelque peu contradictoires.

Il est vrai que d'autres riposteront aussitôt : C'est encore plus simple ; c'est ce dont nous avons horreur ! Ni d'un côté ni de l'autre le moderne n'est défini par ces procédés dans lesquels le parti-pris a beaucoup plus d'influence que le jugement.

Quelques-uns, serrant la question de plus près, et paraissant documenter leur opinion, diront : La musique moderne, c'est celle qui, vivante, nerveuse, intuitive et indépendante, rompt en lisières avec le fatras des formules et nous donne des sensations nouvelles, par des impressions auditives inconnues. Mais aussitôt les contradicteurs se dressent, la fêrule à la main, et objectent que les règles sont enfreintes, que les fautes y fourmillent, flagrantes ; voilà qui ne définit pas davantage le moderne, car il y a de l'ultra-moderne qui est parfaitement écrit et de l'ultra-classique qui est barbare au seul point de vue de l'école primaire. Les impressions inconnues des uns, comme les laideurs reconnues des autres peuvent n'être que l'effet d'un mirage.

Alors, qu'est-ce que le moderne ? Ah ! ne me demandez pas d'en établir une définition par une seule ligne à graver sur le marbre. Je n'ai ni l'intention ni les moyens d'en disserter par conclusion affirmative ou par le *Sed contra est* de Saint Thomas d'Aquin. Aussi je crois me tenir dans une mesure plus sage, ou tout au moins prudente, en me contentant de diviser la musique moderne en deux catégories primordiales : celle qui est de la musique, dût-elle parfois déplaire et celle qui n'en a que l'apparence, puisse-t-elle d'autres fois être acceptée comme agréable.

Et laissant, bien entendu, de côté celle qui n'en est pas du tout, ce qui n'est pas du reste sans lui attirer quelques adhérents !

Parlons d'abord de celle qui en est. Faisons de l'histoire et sans remonter au Déluge musical, qui n'est peut-être pas encore arrivé, arrêtons-nous seulement au xiv^e siècle, au temps des premiers déchants. Tour à tour, voici le contrepoint vocal qui germe, se développe, s'étend, triomphe. Voici Palestrina et toute la gloire du xv^{me} siècle. Puis les instruments s'adjoignent, prennent le dessus ; voici Campra,

Lulli. Il est entendu que je vais très vite. Le contrepoint vocal n'est plus utilisé, sans pour cela être oublié. Puis voici le xviii^e siècle, Bach, Haendel, Rameau, puis, puis, puis... et nous voyons de nouveaux gradins s'ajouter à la même échelle, aucun ne s'imaginant qu'à lui seul il suffit. Fort de la résistance des échelons inférieurs il s'arc-boute à distance réfléchie, et peu à peu il atteint une hauteur inexplorée sans, pour cela, perdre la notion de l'ascension parcourue.

Chacun de ces échelons fut le moderne de son temps. Il en supporta les critiques, il en connut les gloires et, de nos jours, il en est justement honoré. Mais est-ce bien gravir un échelon que de mettre en travers une planche horizontale, comme font les peintres en bâtiment. C'est pourtant ce que firent, à toute époque, les imitateurs impuissants, fêrus d'un système qu'ils n'avaient pas inventé et qu'ils ne suivent que par obéissance à la mode.

Ils ne montent pas, ceux-là ; ils se promènent sur la planche jusqu'au moment où, ayant poussé trop loin du centre, l'équilibre se rompt et voilà l'échafaudage par terre. Heureux lorsque le bon échelon qui lui servait de soutien n'est pas lui-même entraîné dans la chute de tout l'édifice.

C'est ce qui se produisit constamment au xvi^e, au xvii^e, au xviii^e siècle, de nos jours, et qui, demain, se produira comme hier. Les génies « modernes », en ce sens qu'ils étaient novateurs, se nommassent-ils Palestrina, qui en fût un, Michel-Ange, qui en fût un autre, et Bach et Mozart et Beethoven, ce sont les génies féconds. Ceux-là ont toujours accepté la filiation autant qu'ils prétendaient à la paternité. Et c'est cet esprit « moderne » qui représente la Vie sans laquelle, art, humanité, société, mécanique elle-même, tout en un mot piétinerait jusqu'à l'enlisement. Il a pu, chacun à son époque, être considéré comme destructeur par des critiques à courte vue, surtout par ceux qu'il gênait dans le petit fief de leur routine. Mais ce fut l'affaire d'une génération pour que les choses se remettent en place, et considérées avec le recul du temps, on s'aperçoit vite que chez ces grands novateurs, leurs formes nouvelles n'étaient que des déplacements de formes et non une sorte de création catastrophique.

Ils exprimaient autrement, mais dans le même but et, sinon par les mêmes procédés, du moins d'après les mêmes

raisonnements ce qui s'est énoncé, se dit et se répétera toujours, tant en musique qu'en tout.

Au fond, tout cela procède d'une loi générale. Le novateur crée toujours simple, sinon dans l'apparence, du moins dans la conception. L'imitateur complique parce qu'il ne discerne que cette apparence, devenant bientôt à la mode. Le développeur pousse jusqu'à l'absurde et la faillite est proche.

Telle l'architecture du XIII^{me} siècle qui ira, en s'étouffant sous la profusion du détail jusqu'au XVI^{me} siècle, où, ne pouvant aller plus loin, l'art médiéval succomba sous la Renaissance qui n'était pas un progrès, puisque, de son aveu même, elle s'inspirait, ou croyait s'inspirer de l'antiquité, et qui fut bien davantage une manifestation de lassitude qu'un siècle de Périclès, comme beaucoup l'ont prétendu !

De même, pour les imitateurs exaspérés de Palestrina, et tous les imitateurs de toutes les époques auxquels seul Bach échappa. Il est vrai que celui-là, ayant épuisé lui-même son filon jusqu'à la dernière banne, ne laissa rien à prendre pour ses successeurs. Son fils lui-même, Philippe-Emmanuel, ne put continuer la tradition de famille qu'en imaginant ce qui, plus tard, deviendra la sonate.

Mais, à ces époques, il n'y avait que des artistes succédant à des artistes. C'était, à des degrés inégaux, des habitants de la même planète.

Depuis, est survenu un élément nouveau ; et c'est par son influence que le *processus* moderne, qui, jusque là, ne s'appelait que la marche en avant de l'art, est devenu ce qu'on désigne aujourd'hui comme l'art moderne, ce qui est totalement différent.

Cet élément nouveau, comment le définir ? je m'en voudrais de ne le faire que par une seule désignation. Ce n'est pas l'œuvre du théoricien. Il en est de très habiles, et dont le savoir est profitable. Ce n'est pas le musicologue ; il en est de très justement honorés autant qu'utiles. Ce n'est pas le critique ; il s'en trouve qui sont dignes de la plus réelle estime, tant pour la sûreté de leur jugement que pour la mesure dont ils font preuve en l'exprimant. Choisissez donc vous-mêmes le vocable à employer pour définir l'action grandissante et captivante pour les uns, autant que décevante pour d'autres, de ces producteurs de livres qui ne sont, à vrai dire, que de la littérature parfois très bonne, à propos, mais à côté de la

musique. Cette littérature n'émane pas d'un théoricien comme Rameau, établissant, pour la première fois, un traité d'harmonie et prouvant la valeur de son système par la musique qu'il composait en en suivant les principes. Ce n'est pas celle d'un inventeur comme Réber, qui n'a pas été dépassé. Ce n'est pas non plus le travail du musicien, expert dans son art, philosophe par occasion, écrivain par distraction, critique par courtoisie. C'est la littérature particulière au dilettante, d'esprit supérieur quelquefois, mais oubliant trop que pour parler, écrire, dissertar, discuter sur la musique, le cerveau ne suffit pas. Il faut aussi l'oreille, non pas seulement l'oreille physique, mais l'oreille intérieurement exercée, qui le plus souvent lui manque, et aussi la connaissance, quelque exigüe soit-elle, de la technique du métier qu'il s'imagine souvent, et bien à tort, remplacer par du fatras de pédagogie mal digéré.

Autant faire de l'astronomie en croyant étudier la lune de plus près, parce qu'on la regarde dans un seau !

Et malheureusement, cette littérature-là, toute bien intentionnée qu'elle soit, et même, souvent, talentueuse, je me hâte de la reconnaître, fait de nombreux ravages auprès d'une clientèle s'imaginant, par cette lecture, atteindre à une connaissance de l'art musical vers lequel elle n'est aucunement appelée ! Elle veut raisonner sa jouissance ; par imitation, ou, par obsession, elle découvre des immensités d'intention, là où il n'y en a aucune ; et dès qu'elle comprend ou se sent charmée, elle se recule d'instinct, en opposant entre elle et son oreille naïve tout un bagage de clichés littéraires dont elle s'est rempli la mémoire.

Alors ce sont des aphorismes sans fin sur la façon dont se produit une mélodie, dont s'échafaude une harmonie, dont se construit une forme, et il faut voir, quand un démon de midi les pousse à écrire de la musique, les mélodies, les harmonies et les formes qui en résultent !

Il y a un charmant conte d'Andersen où il est question, en Chine, d'un savant qui avait découvert que le rossignol ne savait pas chanter, et qui en avait construit un, mécanique, à l'appui de sa théorie. Il en fit l'expérience devant le grand empereur. Le résultat fut tel qu'on lui coupa la tête à l'instant, non à l'oiseau automate, mais à son inventeur !!

Oh ! je ne demande pas pareil supplice pour ceux dont je

parle ici, mais je ne puis m'empêcher de dire aux musiciens, aux vrais musiciens, tout modestes soient-ils, et surtout s'ils sont modestes, comme les rossignols des bois : Gardez-vous de cette littérature, de ces théoriciens, de ces directeurs de goût ! et tachez de discerner à travers leur chimère — ou leur intérêt — jusqu'à quel point il faut faire crédit à leurs fausses prophéties.

Non seulement avec eux vous n'apprendrez rien, mais vous y perdrez votre instinct, votre nature, votre charme et surtout votre indépendance. Car, sans exception, le propre des groupes qui brandissent l'étendard de l'indépendance, c'est d'exiger la servilité chez ceux qui les suivent.

Toutes ces digressions nous ont éloignés de la musique d'église, revenons-y.

Il est évident que, malgré la porte constamment ouverte de la demeure de Dieu, un voile mystique est tendu sur l'entrée, ne laissant passer au travers de ses mailles que ce qui aura le droit d'y pénétrer. Et l'art qui franchit ce seuil sacré est tenu de se découvrir.

Que ce soit de la musique, de la peinture, de l'ornementation ou du simple décor, les audaces, les violences, les révoltes, et les dégénérescences sont obligées de se soumettre, sous peine de déchéance immédiate.

Lors donc qu'on parle de musique moderne à l'église, il est sous-entendu qu'une certaine musique moderne ne s'y aventure pas. Tout au plus y trouverait-elle sa place si l'on revenait aux fêtes des fous du moyen-âge. Mais une autre musique moderne, celle qui est faite par des musiciens de savoir et de talent, qu'on peut suivre ou non, approuver ou déplorer, mais sans aucune mésestime vu la connaissance certaine dont elle fait preuve, cette musique-là, qu'en dire à l'église ?

La question est extrêmement complexe. Autant chercher à établir chimériquement la formule du goût. Voilà qui ne générerait guère ceux capables de s'en tirer par un chatoiement d'adjectifs rares, ou par quelques échappées de jargon philosophique. Mais, pratiquement, c'est beaucoup plus difficile. Nombreux en effet sont les exemples usant du même procédé, des mêmes ressources de l'art musical le plus raffiné, ne reculant devant rien ; Un de ces exemples sera un chef-d'œuvre d'art mystique, un autre sera une absurdité. Où ?

Comment ? Pourquoi ? Et un certain auditoire critiquera le premier parce qu'il le comprend, et admirera le second à force de ne pas le discerner. C'est que l'un sera œuvre de goût, donc de mesure, qui en est la cellule génératrice. L'autre en sera privé. C'est aussi l'auditoire qui a le goût faussé.

Mais à défaut d'aphorismes précis au sujet du goût, il est certains points sur lesquels on peut arriver à formuler une apparence de méthode, ne fût-ce, à défaut de goût, que pour tâcher d'éviter le mauvais, ce qui est déjà beaucoup.

On a dit, avec raison : L'aveu de l'ignorance est le premier pas fait vers la connaissance. De même, une recherche pour éviter le mauvais goût, prouvant qu'on le redoute, est la première tentative pour acquérir l'instinct du goût véritable, lequel repose essentiellement sur l'opportunité.

Et à propos de goût, il n'est pas inutile de faire remarquer que si, même chez les gens les plus avertis, le goût est faillible parfois, chez ceux qui en sont privés, il atteint fréquemment l'infailibilité. Les premiers sont accessibles à l'influence de l'heure, du milieu, de la distraction, voire même de la digestion, pour peu qu'ils aient l'estomac capricieux. Les seconds demeurent impavides à tout. Ils vont nettement, tels des papillons à la lumière, vers tout ce qui est mauvais. Aussi n'y a-t-il pas un meilleur secours pour un artiste créateur que d'en connaître au moins un. Tout ce qu'il approuve est à détruire. Et lorsqu'il fait grise mine sur un passage, il y a des chances pour que ce soit celui-là le meilleur et le seul à garder.

Mais il y a plus ! Le mauvais goût peut être affecté, comme les nombres, de deux signes contraires, par plus ou par moins. C'est une grave erreur de supposer que le mauvais goût ne puisse s'appliquer que dans un sens. Existe-il en effet davantage dans l'emploi des formules surannées, des clichés caducs, des modèles moisies, ou bien dans l'usage du chromatisme sans but ni raison, des accords contorsionnaires, des tonalités anarchistes et surtout dans la méconnaissance endémique de l'organe vocal humain ?

L'un n'est, au fond, que l'arrière-petit fils de l'autre. Et si le grand-père était ridicule dans ses admirations, il avait l'excuse d'être naïf, non sans être empreint, parfois, d'une petite culture, celle de son époque. Le petit-fils, par contre, est

présentieux, infiniment plus ignorant, et les méninges gonflées de toute la série des formules d'indépendance sur lesquelles il trône pour discuter, critiquer, anéantir tout ce qui n'est pas l'exemple à la mode, derrière lequel il chemine avec passivité. La différence est faible, comme ridicule, entre un *Gloria* sur des motifs de la Dame Blanche et un *Kyrie* en troisième entr'acte de Tristan ! A part que ceux qui écrivaient la musiquette d'autrefois sont morts, donc il n'en feront plus ; tandis que les autres, étant vivants, ont des chances pour continuer à faire de ces choses auxquelles il ne manque que de trouver le vocable pour les désigner.

Ah ! quand ce vocable sera découvert, s'il l'est jamais, toute discussion sera close.

Il sera entendu que le mot « musique » s'applique à un art tel que, depuis la Grèce, on le considère. Et le terme nouveau désignera autre chose, qui s'adresse moins particulièrement à l'oreille qu'à la collectivité de tous les sens réunis. En somme, on a trouvé l'hypnose pour désigner une variété d'ivresse. Pourquoi ne pas chercher un mot qui traduirait une variété de musique. Personne n'aurait plus rien à dire. Il y aurait les musiciens. et puis... ceux d'une nouvelle désignation, mais sans nullement médire les uns des autres !

Rentrons dans l'église. L'art qui y pénètre a le devoir de s'y comporter comme il doit, c'est-à-dire avec le respect du lieu ; celui de l'heure, si c'est un office ; celui des fidèles avec lesquels il prétend prier.

Tout art qui méconnaîtrait ces trois nécessités ne peut que choir dans l'inopportunité qui est, sans exception, le criterium du mauvais goût.

Réciproquement, tout artiste qui se dira : Voici le lieu : La musique qui s'y fait est une des formes de la prière et non la moindre. Voici l'office : La musique doit le suivre et le traduire. Voici les fidèles : Ils sont venus ici, non pour y éprouver des sensations nerveuses, mais, bien au contraire, pour y trouver le repos des sens dans l'extase de l'esprit.

Tout artiste qui se dira ceci pourra, s'il en a le talent, et si son métier est sûr, réaliser tout ce qu'il imaginera ; jamais ce ne sera répréhensible. Il y réussira, en commençant plus ou moins. Mais il s'apercevra vite, s'il est jeune et intelligent, et surtout s'il n'a pas peur de ses camarades, et s'il renonce à imiter tel ou tel modèle, tout supérieurs soient-ils, qu'il

faut faire bon marché de bien des chimères, et que tout ce qui est superbe en théorie, sublime en intention, génial par explication, ne vaut pas une phrase chantante, claire, bien venue, vocale, expressive et opportune. Cet artiste-là pourra se tromper tout d'abord, il s'amendera dans la suite. Errant encore, il progressera jusqu'au jour où il deviendra un véritable compositeur de musique sacrée ; ce sera le jour où il en aura acquis l'esprit. Et cet esprit contient autant la conscience du but que la modestie désintéressée à se persuader l'avoir atteint, toutes choses aboutissant à ce postulat : « Avoir du goût »

Mais voilà, que déjà, une objection se dresse. Ne vais-je pas m'entendre dire : Ce goût ! Ce goût ! Mais définissez-le donc. Où en trouver les règles ?

Les règles ! Voilà le grand mot lâché ! Mais les règles — en art — n'existent pas, puisqu'elles ne se sont patiemment établies que sur le lent échafaudage de l'expérience de plusieurs siècles ! Lorsqu'aujourd'hui on fait franchir en quelques années à un élève son harmonie, son contre-point et sa fugue, on lui économise l'effort en lui donnant comme « règles » la constatation séculaire de tout ce qui fut peu à peu, et même avec variations, considéré comme bon ou mauvais, acceptable, répréhensible ou tolérable. Le déchant avait des règles, combien sévères. Le XVI^{me} siècle les enfreignit. Le XVII^{me} siècle se libéra des nouvelles. Rameau en inventa d'autres et ainsi de suite.

Elles subirent donc une évolution permanente. De là à dire, comme quelques-uns : Alors puisqu'elles changent, on n'a pas à en tenir compte.

Ah ! que non pas !

Pour cela, modifications, si vous le voulez bien, le vocable. Abandonnons le mot « règles » et remplaçons-le par celui de « contrainte ».

La contrainte ! Oh ! la splendeur de ce mot !

Ce n'est pas l'ostracisme de la règle, ni l'esclavage à la discipline tracée. La contrainte n'est restrictive de liberté en rien. Mais elle empêche de se développer la forêt vierge des sophismes, la brousse de l'anarchie, le désert de l'imagination déréglée.

L'agriculture est la contrainte de la terre. La mécanique repose tout entière sur la contrainte de l'énergie utilisée.

La société, sur celle de l'instinct primitif. Sans contrainte, il n'y a plus ni morale, ni santé, ni art, et bien chimériques sont ceux qui ne discernent pas que, sans contrainte, le bonheur, dans tout ce que comporte le mot, pris dans son entité, devient une utopie.

Restons dans le domaine de l'art. Est-ce que sans contrainte, il peut exister une forme ? Est-ce que le musicien qui se laisse aller au hasard des notes, et des accords, dûs le plus souvent à la surprise de ses doigts inexpérimentés; est-ce que le peintre qui se laisse entraîner au choc des couleurs, l'un dans l'ivresse du son, l'autre dans la griserie des tons, sont des artistes, autrement que de fait ? Que non pas ! Leurs produits sont amorphes en dépit de l'attirance de certains détails, et ne donnent jamais cette impression de volonté, de raisonnement, et d'équilibre que, seule, produit la forme. C'est pourquoi trouvent-ils des admirateurs précisément chez ceux plus ou moins dénués de volonté, de raisonnement et d'équilibre. Cerveaux sans contours, réceptacles logiques de tout ce qui, sous le mirage d'une pensée indéfinie, s'y étale sans limites.

Et ne confondons surtout pas ce mot de « contrainte », avec restriction, gêne, mortification, ni soumission béate à la discipline pédagogique. Non, « contrainte » n'est ici que synonyme d'effort pour ne pas se contenter de ce que tant de gens prennent pour de l'inspiration ! Ceux-là s'imaginent travailler parce que, durant des heures et des heures, ils ont écrit, peint, composé, dans la seule voie où les mène le rêve, sans qu'une seule minute il y aient mis l'effort du véritable travail. Ceux-là n'ont pris de l'art que la manie. Et elle est décevante.

Les architectes échappent à cette manie, à moins d'être décidés à ne bâtir que dans les nuages, parce que l'équilibre naturel se charge de leur prouver les lois de la pesanteur que rien ne peut enfreindre. Mais l'équilibre et la pesanteur ne sont-ils que dans les pierres ? Combien de musiques, de poèmes, de tableaux, et de philosophies qui ne sont en réalité qu'une pyramide sur sa pointe ou une tour horizontale que le snobisme prend pour de l'art moderne, par usurpation de titre, car si l'art véritable, vraiment moderne dans le sens qu'on a pu lui appliquer en tout temps, est recevable à imaginer de nouvelles formes, l'art amorphe ne peut passer

que comme de la fumée, puisqu'il procède de la même inconsistance.

En attendant ce jour, qui, n'en doutez pas, s'approche, si déjà il ne commence pas à luire, félicitons-nous que l'église demeure encore le lieu où ne peut germer, puis s'étendre, cette fleur empoisonnée, et sachons en défendre l'accès à je ne sais quel mysticisme morbide, prenant volontiers le théâtre comme moyen de propagande et qui tendrait à vouloir régenter, au temple, les yeux, les oreilles et l'esprit. Et, du coup, voilà probablement qu'on me dira : C'est entendu, vous proscrivez de l'église tout ce qui est moderne !

Mais non ! mais cent fois non ! je ne le proscriis pas ! Et j'en appelle au *Motu proprio* — un bréviaire du goût s'il en fût jamais — qui, partout, est d'une mesure, d'un libéralisme, d'une acceptation sans égale ; qui n'empêche rien, si c'est bon, n'impose rien que du beau et se contente de demander du bon et du beau, dans les principes, et non dans les règles, de goût. Rien de tout cela n'est de nature à gêner quiconque possède ce sentiment du goût. Le titre 5 du chapitre II contient ces mots : *L'église a toujours reconnu et favorisé les progrès des arts, en admettant au service du culte tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau dans le cours des siècles.*

Cette phrase ne vise pas que le passé. Elle prévoit l'avenir ; et vraiment je ne vois pas ce que l'on peut y trouver de restrictif sur n'importe quelle tentative moderne, du moment qu'elle est respectueuse, comme il fut dit plus haut, du lieu, de l'heure et des fidèles.

Mais cette phrase contient aussi le mot : génie. Or, les génies sont rares ; et le propre de ceux qui possèdent ce don, c'est, précisément, d'en douter jusqu'à l'ignorer. Tandis qu'on les rencontre en légions, et n'ayant, ceux-là, aucun doute sur eux-mêmes, parmi les révoltés contre tout effort, qui croient orgueilleusement avoir tout trouvé parce qu'ils nient tout, et qui, dans leur infirmité à garder une tonalité, en proclament la déchéance !

Mais, me dira-t-on, voici longtemps que vous faites la critique sévère (admettons qu'elle soit juste) de la mode, des idées avancées, en un mot du moderne, car c'est en faire une critique à fond que ne l'admettre qu'à condition qu'il soit parfait comme savoir, comme métier, et comme contrainte ! Allez donc plus loin et formulez-nous les éléments

par lesquels, à votre avis, une composition moderne, ultra-moderne, trouverait grâce à vos yeux.

M'y voici donc.

En première ligne, il faut y trouver le respect du texte, pas seulement dans ses mots, mais dans son esprit et, par dessus tout, dans sa clarté. Une phrase musicale, sur des paroles, n'existe pas, quelle qu'elle soit, si elle n'en est pas directement inspirée ; s'il est possible d'en distraire une note sans que tout l'échafaudage s'effondre.

J'irai jusqu'à dire, (cela pourrait prêter à de longues discussions, mais c'est mon avis,) que même une phrase musicale pure, instrumentale, procède inconsciemment de la langue du pays dont elle est issue. A travers les notes, il y a de la parole inexprimée dont les cadences ne sont que la ponctuation dans l'espace.

Mais développer cette théorie nous entraînerait trop loin. Je reviens donc à cette union du texte et de la phrase chantée, et pour cela, je n'ai qu'à ouvrir encore le *Motu proprio*. J'y trouve, sans rigueur, sans ostracisme, paternellement conseillé sans agiter aucune fêrule, ces mots : *Le texte liturgique doit être chanté tel qu'il figure dans les livres, sans altération ou transposition de mots, sans répétitions indues, sans séparation de syllabes et toujours d'une manière intelligible pour les fidèles qui écoutent.*

Bien dans l'erreur sont ceux qui s'arrêtent à chacun de ces mots sans en pénétrer l'esprit. Notamment à propos des répétitions indues qu'il ne faut prendre pour « répétitions aucunes, » dans certains cas, rares il est vrai, où une répétition peut être logique, expressive, émotionnante et dans la vérité, autant littéraire que musicale. Quant au reste, altération, transposition des mots ou des syllabes, il tombe sous le sens. Mais il y a aussi, « d'une manière intelligible. » Or est-ce de l'intelligibilité que de juxtaposer une phrase interrogative avec une cadence parfaite, une autre phrase incidente avec une reprise de la phrase mélodique du début. Que de fois ne le rencontre-t-on pas ?

De même, lorsque que le *Motu proprio* parle de la musique *d'autant plus sacrée qu'elle se rapproche par l'allure, par l'inspiration et le goût de la mélodie grégorienne*, c'est tout à fait de petit entendement de voir là comme une demande de pastiche constant, plus ou moins dissimulé.

Toute phrase musicale, aussi moderne que l'on voudra qui suivra le texte liturgique en en faisant valoir les mots, le sens, les virgules, l'expression jusqu'au moment où la parole devient chant, (et cela est l'idéal de la musique chantée, constamment atteint par la musique grégorienne,) toute phrase qui se développera le temps qu'il faut, qui conclura, au lieu de simplement s'arrêter, qui ne s'imposera jamais à côté ou en dehors de la parole exprimée, toute phrase qui procédera de pareille sorte se raccordera à la mélodie grégorienne non plus dans la puérité du détail imité, mais dans l'esprit d'art qui donna naissance aux primitives cantilènes.

Reste maintenant la question de l'usage fait de certains procédés, tels que le chromatique.

Là, encore, il faut établir une distinction. Lorsque le chromatique agrmente de tout le chatoisement dont il est capable la ligne diatonique, voilée peut-être, mais encore perçue, c'est parfaitement acceptable. Mais c'est, bien entendu, à condition que la pluri-tonalité exaspérée ne prétende pas se superposer au point d'empêcher de savoir d'où l'on vient ni où l'on va. Le chromatique est un moyen, non un but, et lorsqu'il se donne comme but, il n'aboutit qu'à l'amorphisme. Ce n'est pas parce qu'un morceau commence en fa, donne quelque part, et par hasard, un accord d'ut, puis s'égaré en des tonalités hérissées pour, tout d'un coup, s'arrêter sur l'accord de fa, puis se taire sans conclure, ce n'est pas pour cela qu'il est en fa. La vérité est qu'il n'est en rien, pas même en fa, du moment que ce dernier accord ne fut mis là que pour se soumettre à une habitude, comme celle de fermer sa porte avant d'aller dormir.

Or, rien n'est plus contraire à l'esprit de l'Église que l'absence ou la torture de l'ossature tonale, base de toute forme. Qu'il y ait plaisir, subtilité, virtuosité à dérouter l'oreille quelque temps pour lui donner la surprise heureuse du rétablissement de la tonalité, toute la composition musicale depuis un siècle et demi réside là-dessus, c'est évident. Mais c'est encore une question de mesure. Et la tonalité est la boussole qui permet de lâcher la rive.

Donc, même avec du chromatique judicieusement employé, une phrase moderne, bien appuyée sur les paroles qu'elle respecte non pas seulement par obéissance simulée,

mais par réelle soumission, cette phrase peut parfaitement mériter qu'on lui reconnaisse l'allure, l'inspiration et le goût de la mélodie grégorienne.

Allure parce qu'elle chante ; inspiration parce qu'elle exprime ; goût parce qu'elle en possède la mesure.

Mais pour peu qu'arrive le cortège des notes à côté, des accords inconnus, des tons sans suite, il est bien reconnaissable que le décor, le silence et l'encens du temple sont en contradiction avec une musique qui demanderait plutôt un paysage de rêve (d'autres diraient de cauchemar) et une atmosphère aux senteurs perverses pour y développer librement cette ivresse particulière, si captivante pour certains auditeurs, même parmi les plus avertis, et qu'il serait absurde de nier !

Et tant qu'une maîtrise ne sera pas devenue une fumerie d'opium, cette musique-là n'a rien à faire dans ce lieu, malgré toutes les protestations de symbolisme, d'esthétisme, d'idéalisme, même d'archaïsme dont elle n'est pas avare et qui lui attirent, littérature aidant, beaucoup d'adeptes bénévoles.

On me dira encore : Tout cela est bien. Nous commençons à comprendre. Mais à quoi nous ferez-vous distinguer que ces conditions sont remplies ?

Il est vrai que, là, je suis pris à court. A peine pourrai-je répondre : Si vous avez à ce point besoin d'une aide pour discerner qu'il y a contradiction entre l'art et le lieu, contentez-vous de rester auditeur. Si quelque chose vous plaît, dites-le sans peur de la critique. Si au contraire, cela vous déplaît, dites-le plus encore, mais en auditeur, et en restant auditeur.

Après tout, il faut bien qu'il y en ait, des auditeurs. Si tout le monde était compositeur, les salles seraient bientôt vides. Et, ne vous y trompez pas, l'auditeur est un excellent juge tant qu'il ne prétend dire que son impression et non arguer de son jugement sur les côtés d'un art qu'il ignore.

Il n'est pas inutile de rappeler que lorsqu'on parle de la musique religieuse du passé, sans réfléchir qu'elle fut moderne en son temps, on ne saurait trop se mettre dans l'époque où elle était vivante au lieu de ne la considérer qu'à travers la nôtre, où l'ambiance s'est modifiée.

Les motets de Campra procédaient bien moins de l'ordre

liturgique que de l'ordre de Versailles (*Ludovico regnante*) Les compositions de Bach sont fréquemment plus issues du temple protestant que d'une maîtrise de nos églises à nous. La messe en ré de Beethoven, surtout l'*Agnus* appartient davantage à la théophilantropie que vraiment au catholicisme. Jean-Jacques Rousseau n'est pas loin.

Plus tard, Rossini, mettant résolument le théâtre à l'église, ne trouva personne pour y faire, à cette époque, aucune objection, tandis que Chérubini y accumulait, sans l'ombre d'une idée, les lourds moellons de son contrepoint féroce. Gounod, supérieur dans l'*Oratorio* où son sens théâtral réapparait, ne parvenait, malgré les plus religieuses intentions, mais aussi avec combien de charme, dans ses messes, ne parvenait qu'avec peine à laisser à la porte du temple sa nature amoureusement mystique, ou plutôt mystiquement amoureuse.

Tous procédèrent de leur époque, pas seulement au point de vue de l'usage technique des procédés de leur art, mais dans les idées, dans la conception générale, par suite de l'ambiance qui les entourait dans laquelle s'était formée leur mentalité.

Un seul, mais celui-là échappe à tout, Mozart, fit de la musique sacrée qu'aucune époque ne peut revendiquer pour elle. Son *Ave Verum* fut, est, et demeurera une des plus belles pages de musique religieuse que l'on connaisse.

A propos de cet *Ave Verum*, voici une anecdote peu connue qui me fut rapportée par quelqu'un digne de foi. Elle fera diversion dans cette conférence que je redoute un peu pesante et j'imagine qu'elle vous intéressera, même en faisant la part, possible, du côté légendaire.

Il paraîtrait que la certitude de l'invention de Mozart pour cet *Ave Verum* ne serait pas absolue ; mais qu'un jour, à Versailles, se produisit le fait suivant : Chez un revendeur ébéniste fut retrouvé un tout petit orgue qui, très authentiquement, avait appartenu à la reine Marie-Antoinette. Il était en fort mauvais état. On travailla donc, sinon à le faire fonctionner comme du temps de Gluck qui en joua, du moins à le réparer à peu près. On dévissa donc les panneaux pour mettre à jour le mécanisme. Une feuille de papier jauni s'en échappa. C'était une copie de l'*Ave Verum*. Le commencement était maladroitement écrit de la main de Marie-

Antoinette. La suite, visiblement continuée par une main de copiste professionnel, et des corrections nombreuses de notes, d'accidents, de mesure étaient de la plume reconnaissable de Mozart. Ce serait, paraît-il, la seule preuve d'authenticité que l'on en possède. Pourquoi l'eût-il corrigé, en effet, si ce n'était pas de lui ?

Mais la meilleure preuve réside bien certainement dans la perfection même de cette page immortelle.

Fut-ce par la seule découverte de cette feuille desséchée que l'*Ave Verum* s'est répandu, je l'ignore. Il est néanmoins assez séduisant de se l'imaginer, même si un peu de légende ajoute sa poésie à une réalité plus terre à terre.

Depuis, ce manuscrit est-il quelque part dans une bibliothèque ? C'est à supposer, mais je l'ignore aussi. Seul le petit instrument est là dans la chapelle dite des étudiants, à St-Sulpice, et ce n'est pas sans émotion qu'on s'en approche. Il semble qu'il va sortir encore de ces tuyaux élégamment fuselés quelque douce bergerie, écho lointain de la jeunesse, du charme, et de la quiétude heureuse de Trianon.

.....
Si nous jugeons de la musique à travers le synchronisme des époques, si nous découvrons une corrélation réunissant les premiers déchants, rudes et austères, avec l'ombre menaçante des nefs Romanes, puis entre le contrepoint fleuri et la végétation de pierre qui orne la ligne plus éclairée des édifices ultérieurs, puis l'union entre la Renaissance et sa musique, de cette époque puis le xvii^e, puis le xviii^e, puis le décor impérial, les oratorio de Lesueur ; puis l'Italie Rossinienne et théâtrale, chacun de ces gradins supportant un art musical adéquat aux idées du moment, que dire de notre époque ? en présence de ce retour à la tradition grégorienne, de ce sentiment de nécessaire opportunité de la musique vraiment sacrée à l'église, du *Motu proprio*, même des tendances modernes et jusqu'à ultra-modernes, pouvant se tromper, c'est possible, mais néanmoins cherchant par de louables tentatives, à demander à la mine de nouvelles galeries à explorer.

Tout cela est-il une cause ou un effet ?

L'époque que nous traversons constitue-t-elle, comme les précédentes, une ambiance dans laquelle se développe, s'atténue, ou progresse un art en constante évolution ?

La réponse est actuellement impossible. C'est dans un siècle ou deux que l'on parlera de notre musique en reconnaissant ses erreurs ou ses qualités, car il y aura longtemps qu'elle se sera transformée, et en expliquant les origines d'après la concordance avec le temps !

Mais ce qu'on ne peut méconnaître, c'est que l'église, aujourd'hui comme hier, plus tard comme dans le passé, est le lieu où l'adage « *Vox populi, Vox Dei* » est dans sa pleine vérité.

Si, en effet, l'on considère le mot « Foule » dans sa brutalité, il est certain que le gros public est mauvais juge et que son appréciation est loin, fort loin d'être un criterium. Mais la sélection des milieux qui se prétendent avertis, composés le plus souvent de gens qui parlent ou écrivent plus que réellement ils ne composent, est peut-être encore plus décevante dans ses jugements.

Cela devient bientôt de petits cénacles d'admiration mutuelle, des espèces de tours d'ivoire où chacun se congratule, n'ayant pas assez de mépris pour quiconque produit en dehors d'eux — qui ne font rien, ou si peu !

La vraie foule — *Vox populi* — c'est celle que l'on rencontre à l'église les jours de grande cérémonie. Alors s'y trouve le pourcentage, par coefficients logiques, nécessaires et emmêlés de l'auditoire général, que tout artiste producteur doit viser, et qu'ont visé et atteint les maîtres de tous les temps.

Cet auditoire général contient au même titre, une sélection très avertie, une attention plus nonchalante, une émotivité plus vibrante. Aux uns, il faut l'effet ; aux autres, la forme. A d'autres, du détail. A ceux-ci du métier subtil. A ceux-là du charme.

L'artiste qui parvient à contenter tous ces éléments est un grand, très grand artiste. Les dramaturges grecs l'obtenaient. Les peintres ou sculpteurs de la Renaissance, également, et le jour où Michel-Ange, sortant de recevoir, à la chapelle Sixtine, les congratulations pour ainsi respectueuses du Grand Pape à l'occasion de son plafond découvert, il reçut, sur le parvis de St-Pierre, les acclamations d'une foule en délire. Dira-t-on que c'est parce qu'il avait sacrifié à la foule ?

Celui qui, péniblement, ne parvient à satisfaire que quel-

ques-uns des ces éléments qui constituent la foule, ne peut être que moindre. Car, malgré ses protestations de raideur hautaine, ce n'est jamais le désir qui lui manque de séduire l'auditoire entier, mais bien la possibilité, par défaut de psychologie.

Le théâtre vit de beaucoup d'autres contingences. Il y a le décor, le mouvement, un interprète plus ou moins applaudi, accepté ou toléré. La salle de concert a ses virtuoses, ses programmes illustrés, la tête du chef d'orchestre, qui n'est pas négligeable. L'église n'a rien de tout cela, mais elle possède davantage. En ce lieu, pas d'applaudissements, pas de virtuoses en vedette, pas de lutte au succès rapide par tous les moyens, si connus, de presse, d'affichage, de boniments, et d'entraîneurs à la claque, qui crient à l'avance au chef-d'œuvre pour tant de productions éphémères, avant même qu'elles ne se terminent dans le silence !

L'église est le lieu où la musique est une prière, non une distraction ; un repos, non une griserie ; une atmosphère, non un nuage qui passe. C'est pourquoi son impression mystique et sereine a tout à gagner à s'étendre invisiblement d'une tribune élevée sur la nef attentive.

L'art, tout art a pris naissance dans la conception religieuse ; que ce soit à Rome, en Grèce, en Egypte, plus loin encore, et même en remontant aux époques préhistoriques, au temps des pratiques du totémisme.

Si, en se répandant sur les parvis, et de là, en s'étendant au dehors, l'art a progressé, tel un enfant qui, adulte, part au loin dans la vie, il a tout à perdre s'il renie son origine, tel le même enfant chez lequel s'atténuerait jusqu'à l'oubli, le souvenir du clocher, du berceau, et des premiers baisers maternels.

Mais qu'un jour, lassé, il revienne au bercail, qu'il y retrouve à la même place la vieille barcelonnette, toute vermoulue soit-elle ; qu'à l'église du village il réentende le modeste cantique si longtemps désappris, que bégayait sa diction patoisante, et, dans cette douceur d'automne, les orages de la vie s'apaiseront.....

Car tel est le rôle, le but, la fonction de la musique sacrée.

C'est dans les livres, dans les écoles, auprès des maîtres qu'on l'apprend. Ce n'est que dans le cœur des fidèles qu'on la connaît.

Mais encore une fois, me dira-t-on, quelle est votre conclusion ? Par *oui* ou par *non*, la musique moderne a-t-elle droit d'entrée dans les maîtrises de par le *Motu proprio*, de par le goût, de par vous-même ?

Eh bien — oui — !

Bien loin d'opposer à la musique non seulement moderne, mais même future, une résistance qui pourrait paraître empreinte de misonéisme intransigeant, nous lui disons : Entrez !... mais, dans ce lieu, apprenez !

Vous allez vous trouver en contact avec l'âme populaire et j'entends, par ce mot, l'âme collective de tous. Du moment que ce sont les fidèles, il n'y a plus d'écoles, ni de cénacles, ni de sélection plus ou moins avertie ou obsédée et, le plus souvent, pharisaïque ! C'est — tous — et prétendre que l'art n'est pas fait pour tous, c'est la négation même de l'art, car c'est la méconnaissance absolue de ce terme — Tous !—

Discernez chez cette âme populaire ses besoins, ses attitudes, sa poésie et sa vérité. Renoncez à lui imposer une mentalité respectable souvent, mais, plus souvent encore, compliquée ; des conceptions fréquemment élevées, mais se tenant à des altitudes qui les rendent non moins fréquemment nuageuses, et soyez certain, qu'un jour, il se produira entre cette âme et la vôtre une sorte d'endosmose mutuelle. Vous saurez lui parler, ou plutôt lui chanter. Elle apprendra à vous écouter et bientôt à vous comprendre. Et vous vous apercevrez alors que, lentement, se sera opérée en vous une transformation qui vous rendra heureux. On l'est toujours lorsqu'on est sûr de sa route.

Inconsciemment, vous aurez fait le sacrifice de révolte et d'orgueil : révolte contre toute discipline, orgueil vis à vis de la lignée des maîtres, (je ne dis pas sacrifice d'ignorance, car ce n'est pas à ceux-là que je m'adresse), avec l'abandon des sophismes de la mode, et des hypnoses de l'actualité que tant d'esprits sans résistance prennent pour une évolution d'art, alors que ce n'en est que la chute fatale dans l'anarchie.

Et ce jour-là, avec des formes nouvelles, qui deviendront formules à leur tour, avec des procédés musicaux qui aujourd'hui nous étonneraient, mais qui, pour prendre de nouveaux chemins n'abandonneront pas la voie tracée par une longue suite de siècles ; ce jour-là — tous — c'est-à-dire auditeurs

et producteurs, vous et eux, vous communierez dans la même foi en l'art de tous les temps, éternel comme Dieu, non pas figé dans une immobilité hiératique et bientôt mortuaire, mais vivant dans le constant renouvellement qui fructifie, comme procède toute l'œuvre de Dieu ; et de la même voix, tous, fils de David, sans aucun renoncement des uns à utiliser les progrès techniques de leur art, sans aucun recul des autres à les accepter, vous chanterez les louanges du Seigneur *in choro, in chordis, et organo*, sans abuser du reste... *sono tubae, psalterio, cithara, et cymbalis* même *bene sonantibus* ! à moins de savoir le faire avec beaucoup de discernement !...

...Et les anges du Ciel vous applaudissant... à leur manière... vous répondront *Alleluia* !!

F. DE LA TOMBELLE.

Tourcoing — Imp. J. DUVIVIER, rue du Haze, 62.
Composition Monotype.