

LE « MODERNE » ET L'« ACTUEL »

Par Raymond SCHWAB

DEPUIS plusieurs mois, une vive controverse se poursuit sur des articles où M. Machabey, dans le *Ménestrel*, est parti en guerre contre Beethoven : il lui reproche une grossièreté de goût, une gaucherie de métier, incompatibles, selon lui, avec la délicatesse de l'art moderne. Sa campagne est menée avec une bonne foi certaine et le sérieux d'une revendication professionnelle.

Je ne cacherai pas que, ayant suivi depuis vingt ans, pour en rendre compte, les concerts réguliers ou exceptionnels, j'avais bien été frappé aussi par la routine des « festivals » Beethoven-Wagner, — routine, à vrai dire, qui se manifeste beaucoup dans la mesure croissante où exécutants et chefs renoncent à vérifier des textes inépuisables. Mais je reste frappé bien davantage encore par l'étroitesse et la stérilité du conformisme où s'enferment de plus en plus les musiques récentes et leurs fanatiques.

La question dépasse les cas particuliers, et même celui de la seule musique : nous nous en expliquerons. Non toutefois sans avoir noté que, pour la musique, ce n'est pas la première fois qu'elle est posée : il y a quelques années, M. Emile Vuillermoz réclamait avec véhémence qu'enfin on se décidât à « réorchestrer » les Symphonies de Beethoven. Evidemment, nos organes ou leurs exigences changent avec le temps, ou plutôt selon ce que leur apprennent des novateurs successifs : un estomac ou un palais, quand on lui a fait goûter des sauces épicées, ne se contente plus des ragoûts familiaux. En l'espèce, il s'agissait de faire donner à nos oreilles, par Beethoven lui-même, le même plaisir qu'elles se sont habituées à attendre de Ravel : il suffirait à celui-ci de traiter l'orchestre de la *Pastorale*, ni plus ni moins que le piano des *Tableaux d'une Exposition*, comme un point de départ. Osera-t-on douter que passer une même couche de teinture sur tous les modes d'expression des divers génies et des diverses époques soit un moyen décisif de rendre quelque variété à des programmes jugés monotones par la nôtre ?

Il est tout à fait naturel, et probablement heureux, que chaque époque, à son tour, remette en jugement les artistes du passé et leur demande ce qu'ils ont encore à lui dire de valable pour des

hommes qu'ils n'avaient pas connus : c'est la preuve qu'elle conserve assez de vitalité pour en donner ce grand signe, qu'est la création d'une curiosité nouvelle. On comprend fort bien que, par exemple, notre temps tienne compte à un Stendhal d'avoir pensé à nous, — qu'une certaine classe de psychologues impitoyables puisse aller préférer dans le Sainte-Beuve de *Mes Poisons* ou même de *Volupté*, dans le diabolique Baudelaire de certains documents intimes, ce qui jusque là semblait en écarter les sensibilités, — que Marcel Proust concentre à plaisir les projecteurs sur le Balzac de Jacques Colin, de *Sarrazine*, de la *Fille aux yeux d'or*.

Nulle œuvre d'hier ne saurait évidemment être retenue par aujourd'hui si elle ne contient un sens qui dépasse l'application qu'en ont pu faire ses contemporains. Aucune n'aura compté vraiment si ce n'était que pour les hommes d'un moment : mais encore ne faudrait-il pas que nous substituions au moment étroit de sa floraison l'unique moment de la nôtre. Si nous lui demandons de témoigner pour l'homme d'aujourd'hui, nous n'y sommes autorisés que dans la mesure où celui-ci parle pour un homme de toujours. Si nous demandons à hier ce qu'il savait déjà d'aujourd'hui, n'ayons pas l'aveuglement d'invoquer un aujourd'hui qui, à son tour, exclurait tout lendemain. Autrement dit, « moderne » est un qualificatif dont tout le prestige est d'indiquer un renversement d'une tradition, mais renversement capable de devenir à son tour tradition. En ce sens, « moderne » s'opposerait presque à « actuel », — du moins à une certaine acception, trop répandue et paresseuse, de ce terme.

Si vous entendez par « actuel », selon le vœu d'Aristote, cette vertu qui distingue l'existence de la simple possibilité, qui oppose le présent tangible au futur éventuel, alors vous visez bien, dans les œuvres d'art, un pouvoir d'agir, et d'agir indéfiniment, sur tous les moments infinis qui vont suivre celui de leur apparition. Alors, être « actuel », ce n'est pas l'être à cette heure, mais plutôt à toujours ; ce n'est pas très différent de ce qu'auparavant on appelait volontiers « éternel ».

Au contraire, si vous entendiez par « actuel » le momentané dans ce qu'il a de plus quotidien et

périssable, on ne voit pas bien comment l'arithmétique la plus élémentaire vous permettrait de condamner des œuvres qui ont déjà accumulé en leur faveur l'actuel de cent années, au nom d'œuvres qui ne peuvent invoquer que l'actuel de dix ou vingt années. Ou bien avouons que la grande pensée de tout art, que l'on croyait fondé sur un espoir de durée, serait seulement de plaire le plus vite possible à un public qui lui-même va disparaître rapidement. Quand M. Paul Morand se vantait de n'écrire que pour un quart d'heure, il traduisait la grande inquiétude, chez les créateurs contemporains, d'avoir, comme il a toujours fallu, à s'accorder avec la sensibilité de leur siècle, alors qu'elle change et se volatilise de minute en minute, ce qu'on n'avait pas encore vu.

Ainsi M. Machabey n'a pas tort, dans le principe, s'il conteste que ce soit, pour une musique, un titre suffisant, que d'avoir parlé à l'âme de 1780 ou de 1830 ; c'en serait un pourtant déjà, que d'avoir parlé, depuis 1780 ou 1830, à l'âme des hommes successifs. Mais aussi le danger de se fixer en arrière de son époque n'est certes pas plus grand parmi nous que celui de nous fixer sur place : le danger n'est-il pas bien plutôt que 1938 soit incapable d'imaginer qu'il ait jamais pu — et qu'il puisse jamais — y avoir dans l'histoire du monde autre chose que 1938 ?

Nous savons bien tous que nulle école réellement nouvelle ne peut naître sans signifier par là même à des aînés qu'ils aient à s'en aller ou à lui ressembler. Elémir Bourges notait que la mémoire humaine ne retient que peu de noms : quand on en ajoute à la liste, il est fatal que de plus anciens soient frappés de déchéance. La bataille anciens-modernes date au moins de Cham (ou de Caïn) ; sans l'extermination des pères par les fils, ou son simulacre dans l'esprit, les contemporains du professeur Freud savent de reste qu'il n'y a pas de vie possible. Seulement, c'est la première fois qu'au lieu de compter par siècles on compte par quarts d'heure : le même M. Paul Morand donnait, vers 1920 je crois, le signal du massacre de Dix-Neuf-Cent (lequel, d'ailleurs, se venge, hélas, terriblement à la récente façade du Palais des Arts « Modernes ») ; le même M. Ravel, si je ne me trompe, punissait son propre générateur, Debussy, d'avoir le premier sonné l'alarme contre « le vieux sourd », en déclarant, il y a près de vingt ans : « La musique morte commence à Debussy ». Ainsi, tandis que nous ferions du passé un bloc ennemi, déjà notre présent se divise, et les tronçons s'en dévorent entre eux.

C'est sans doute aussi la première fois que le massacre en masse succède à l'élimination progressive et naturelle : ici, nous passons du réflexe de Cham au rite sauvage du Poirier des Ancêtres. Et les procédés se perfectionnent : au dix-neuvième

siècle, ce n'était qu'une boutade incendiaire quand Proudhon ou Castagnary proposaient de mettre le feu au Louvre ; la guerre moderne a trouvé mieux : on va faire résigner l'œuvre de Bach par M. Markévitch, celle de Pindare par M. Breton, celle de Velasquez par M. Picasso.

Car il s'agit d'une manifestation générale. Tout le monde remarquait, il y a deux ans, à la magnifique Exposition de l'art italien, un petit groupe de toiles pour leur éclat discord et leur fraîcheur hurlante : d'étranges, de très étranges Pontormo, quelques Lotto aussi, sauf erreur. Quelque chose comme des enseignes pour les effets radicaux d'une nouvelle lessive : le reste de l'Exposition faisait l'avant, et ceci l'après que montrent certaines réclames de lotions capillaires ou de nettoyeurs et restaurateurs de tableaux. La foule passait, fort surprise, un peu gênée, — un peu réjouie peut-être aussi par cette réflexion peut-être attendue : « Mais n'importe qui aujourd'hui pourrait en faire autant ! » Et voici qu'en effet de graves critiques, mais d'avant-garde, enchantés par des apparitions si « modernes » dans un ensemble ancien, faisaient de ces toiles provocantes le seul intérêt de l'Exposition.

Ce n'était point là un fait unique. Peu auparavant, le Musée de Grenoble, dans une de ses descentes à Paris, offrait à nos étonnements un Rubens vraiment inespéré, beau de la beauté des carrosseries bien lavées ; on en recevait, en plein estomac, un énorme bras de sainte détaché sur le spectateur à la façon de la mâchoire d'âne légendaire : sortir à ce point d'une toile, ce n'était plus être peint, mais brandi. Aussi les mêmes critiques militants se précipitèrent-ils pour enrôler cette œuvre péremptoire, cette sur-pure-peinture, avec les cris de joie des maris battus.

On les a beaucoup entendus encore, ces derniers temps : s'ouvre-t-il une exposition Tintoret, ces bons amis de leur temps ne manquent pas de le rassurer en lui faisant remarquer tout ce qui, dans ces vieilles choses, est, au fond, dû à M. Picasso. Si je n'ai pas encore vu qu'on attribue à M. Boronali les Rembrandt de l'Orangerie, c'est seulement, je pense, parce que, hélas, je ne peux pas tout lire.

Je ne vise pas ici, cela va de soi, les rapprochements salutaires signalés par d'excellents historiens de l'art : j'ai, au contraire, apprécié récemment les vues fort intéressantes de M. Jean Babelon sur des parentés qu'il aperçoit entre tels aspects du Greco et telles recherches de Cézanne ; et les voisinages de la dernière Rétrospective de l'art français peuvent en suggérer d'autres. Mais étudier des retours éternels de l'art, grouper des familles d'artistes à travers les siècles, c'est une chose, et c'en est une tout autre de ne pouvoir plus admettre des maîtres anciens si nous n'y croyons

reconnaître des traits dont nous serions capables. C'est une chose peut-être peu fréquente, qu'une époque déclare : « *L'art, c'est moi* ». Voici qu'avec la meilleure conscience M. Machabey, et beaucoup doivent penser comme lui, reproche à Beethoven de n'avoir pas connu, pour s'exprimer, le langage musical introduit par les derniers compositeurs français, et faute duquel il estime qu'on ne saurait plus être entendu.

Beethoven ? il l'excuse, il le plaint, il le chapitre avec bonhomie, avec indulgence, avec indignation : « *Que valent, je vous le demande, les rythmes naïvement héroïques du brave Ludwig en face de La Mer ? la peinture rurale de la 6^e Symphonie en face de Fêtes ? l'Apothéose de la Danse en face de Daphnis et Chloé ?* » D'abord, à son sens, rien ne compte tant que la mise en œuvre et les moyens d'expression ; des hiérarchies que peuvent établir les proportions et le sens profond d'une œuvre, le calibre d'une pensée, la fécondité d'un esprit, la puissance d'un tempérament, il n'a cure : ce sont là opinions de littérateur, celles qui dégoûtent le plus les bons techniciens. Pour lui, « nous assistons même à une lente progression de l'invention musicale », toute invention étant désormais du seul domaine de l'outillage. C'est là-dessus qu'en effet nos gens sont imbattables (1), tandis que l'auditeur, le profane, leur reproche sottement de disposer de tant d'admirables façons de dire sans plus rien avoir à dire.

Mais, au surplus, le volume même de la pensée, la puissance même de la création, sont, aux yeux de notre critique, un bien mauvais signe. Tant de santé et de force ne lui dit rien de bon. A toute cette masse de l'art beethovenien, il se plaint que manquent les qualités pour lui les plus hautes : sobriété, précision, élégance, finesse. A vrai dire, ces vertus-là appartiennent aux grands maîtres, les Beethoven, les Berlioz, les Wagner, plus qu'à aucun autre : mais elles sont, chez eux, entourées par tant d'autres encore, et ils les ont si souvent dépassées, qu'on l'oublie. Et déjà, pour l'oreille subtile, nerveuse, pour le goût épidermique, que façonnent les musiques d'aujourd'hui, le crime commence au moment où la subtilité et le raffinement ne sont plus l'unique moyen d'action. M. Machabey ne pardonnera pas aux romantiques de lui donner plus, mais autre chose, que Ravel et Debussy, — il les condamne au nom de Fauré,

(1) Encore faudrait-il voir quel progrès technique peuvent marquer, par exemple, les quatuors de Debussy et Ravel sur le XY^e de Beethoven.

au nom de Saint-Saëns même ! Les thèmes de Beethoven lui paraissent grossiers ; cela veut dire, il ne le cache point, que nos contemporains ne les auraient pas trouvés. Pour ceux-ci, il conclut bravement que, si nul d'entre eux n'arrive à la postérité, « c'est sans importance » : ce qui compte, c'est qu'ils existent en même temps que nous, qu'ils ne ressemblent qu'à nous, qu'eux et nous soyons solidaires.

Le petit ennui, en cette affaire, est que notre « actuel » a déjà cessé de l'être quand nous le nommons ; le nouveau régime du monde est celui des couturiers, qui veut, pour faire marcher le commerce, que nous soyons, de pied en cap, tous démodés quatre fois par an. En art cependant, les grandes œuvres ne sont-elles pas celles qui sont toujours le plus nous-mêmes à force d'être elles-mêmes ? Pour celles qui ne sont qu'un reflet de nos pires mobilités, qu'ont-elles longtemps à nous apprendre ? Le vrai Debussy, non pas celui qui s'imitait à la fin, mais celui de *Pelléas*, avait bien autre chose à dire que tous ses contemporains, — et, en tout cas, ce qu'il disait, il le disait le premier, et non à la suite, en troupe ou en série. Aussi est-ce jouer sur les mots que de ne pas reconnaître qu'aujourd'hui — sauf le rang et les dimensions — il est devenu à son tour un Beethoven, je veux dire un bel exemple du véritable *actuel*, celui qui dure.

En fait, il s'agit de révolutions météorologiques : en même temps que tous les créateurs se laissent conformer à un type unique d'expression, voici que les critiques les plus réfléchis renforcent cette fatalité effroyable en démolissant tous les types et modèles autres. Table rase. Dernier cri, — oui, dans plusieurs sens du mot *dernier*, — et qui ne veut pas qu'il y en ait d'autre. Course impatiente vers une musique (1) estampillée, dans un monde avide d'ennui et de cages. Nous sommes décidément quelques mauvaises têtes de plus en plus scandaleuses dans la plus moderne et voulue des casernes.

RAYMOND SCHWAB.

(2) J'ai à dessein évité toute allusion, qui eût pu sembler intéressée, à la poésie contemporaine ; c'est là cependant qu'on verrait le mieux, par la tyrannie effrontée des surréalistes et de leurs complices, comment de faux créateurs travaillent à tuer toute création.

Cet article était écrit — et même imprimé — quand est survenue la mort de Maurice Ravel. Ayant été de ses premiers admirateurs (et l'ayant prouvé), je ne voudrais point paraître avoir saisi une si triste occasion ; elle ne pouvait non plus changer mes jugements, dans l'expression desquels j'espère n'avoir mis aucun excès.