

plus médiocres l'*Ile des Pingouins*, indigne vraiment de l'auteur de la *Rôtisserie* et de l'*Orme du Mail*, atteint cent éditions, alors que *La Porte étroite* d'André Gide, un des chefs-d'œuvre du génie français, n'est pour le moment que le régal des lettrés.....

Au surplus, en précisant un seul point de ma précédente lettre, et tout en en atténuant les termes, je n'en retire rien quant au fond (vous m'avez fait dire cependant que Jules Renard représentait pour moi la prose *intentionniste*, c'est *intuitionniste* que j'avais écrit).

LA MUSIQUE DU SILENCE

Malgré le grand problème esthétique de l'idéalisation dans l'imitation, le sourire de la Joconde et l'Arcadie poussinesque avouent leur parenté d'origine avec une réalité sensible; mais dans quelle volière ou dans quel bois, même sacré, dénicher l'incomparable et caressante mélodie des beaux sylphes, qui peuple de rêves le sommeil de Faust? Quel rossignol amoureux l'a dictée au romantique génie de notre Berlioz?

On a donc cherché, sans pouvoir les rencontrer positivement, la musique dans la nature et la nature dans la musique (1). Et l'absence de toute musique véritablement *musicale* dans la nature extérieure n'explique pas seulement la lente évolution d'un art, qui ne peut rien imiter directement, comme l'art du peintre, mais l'irréremédiable nullité de la musique qui se désire *imitative*: telle est la double conséquence où sont parvenues nos deux précédentes et trop brèves études, avec un résultat plutôt négatif au point de vue précis de l'imitation.

Ce n'est pas tout. L'art musical imite si peu les bruits naturels qu'il s'ingénie à traduire idéalement des effets *visuels* et *silencieux*, à les transposer dans son langage, à les accommoder au sens auditif! Et n'est-ce pas un des plus merveilleux secrets de la musique mystérieuse? De chétive imitatrice qu'elle était en voulant noter le roulement de la foudre ou le gazouillis des oiseaux, la voici promue cause agissante et poésie des sons. Mais comment s'y prend-elle? Et la peinture sonore ne serait-elle pas une illusion de plus? Au XVIII^e siècle, à l'heure encyclopédique où « l'imitation de la nature » passait pour la pierre angulaire de tous les beaux-arts, Jean-Jacques Rousseau écrivait: « *La musique peint tout, même les objets qui ne sont que visibles* (2) »; et, déjà, malgré l'enfance de l'art orchestral, les exemples ne manquaient point: que de braves mu-

siciens croyaient peindre la fraîcheur des nuits ou l'irruption du jour!

La musique de la lumière et du silence: un beau titre, en vérité, pour les décadents de notre crépuscule et pour les précieux de tous les temps! On abuse, plus que jamais, du mot *musique*, on l'étend indéfiniment, on le met partout: c'est le triomphe du vague. Laissons le poète appeler la forme pâle ou la lumière muette « musicienne du silence »... et parlons seulement des *paysages musicaux*, où le plus éclatant des crescendos répond d'instinct à la plus silencieuse des splendeurs naissantes. Mieux que les petits symphonistes à catogan, contemporains poudrés de Jean-Jacques le philosophe, nos modernes virtuoses de l'orchestre ont évoqué par un flamboyant crescendo des levers d'astre: orientaliste et précurseur, Félicien David a décrit l'aurore au seuil de la troisième et dernière partie du *Désert*; le Schumann des *Scènes de Faust* a souligné d'arpèges et de sonorités cette éclosion de soleil qui blesse le regard fatigué du sage; la palette russe a mis dans ces tableaux le meilleur de sa sensualité magique et de sa mélancolie pittoresque: et mieux que M. William Chaumet, le coloriste Rimski-Korsakov fait surgir, en quelques mesures brèves, dans son opéra de *Sadko*, l'orbe incandescent sur la mer.

Le decrescendo des soirs, vous le trouvez indiqué dans l'adieu des longs rayons couchants qui nimber de trémolos la *Procession* du pieux César Franck. Ici, dans ces crépuscules ou dans ces aurores, la musique aspire à donner un équivalent mélodieux, ce que les poètes nomment une *métaphore*, ce que Baudelaire appelait plus profondément une *correspondance*; ils imaginent, de très bonne foi, faire voir à l'auditeur cette irradiation que le blanc du papier laisse pressentir au fond d'une eau-forte de Claude, et qu'Obermann définissait, en poète grec, « l'œil étincelant d'un colosse ténébreux ». Mais, ici, le bruit ne paraît frère du soleil levant que, parce qu'il incendie l'âme d'un même souffle embrasé: tout lever de soleil musical peindrait aussi bien l'essor d'une âme victorieuse; et c'est dans notre âme que s'élabore mystérieusement l'analogie. D'abord solennel, l'ardent prélude de *Messidor* inonde de soleil sonore la bonne terre de France, encore engourdie par le noir hiver, et n'évoque l'essor de la lumière qu'en chantant un cantique d'amour.

Pareillement, avec un pittoresque pour ainsi dire tout moral et tout intérieur, le candide Haydn de l'ouverture des *Saisons* et l'élégant Mendelssohn de la *Première nuit du Walpurgis* avaient eu l'intention d'indiquer la transition de l'hiver au printemps. Et comment l'art musical peut-il se mesurer avec le réveil de la nature ou du jour? Par un contraste:

(1) V. la *Revue Bleue* des 19 septembre et 24 octobre 1908.

(2) *Essai sur l'origine des langues*.

opposer la lenteur à l'allegro, la demi-teinte paisible à la sonorité furieuse, passer du grave au doux, qui frissonne, à l'aigu qui vibre, la musique immatérielle et fugitive ne peut rêver autre chose. Un contemporain français de Rousseau, M. de Chabanon, devança curieusement les travaux du Viennois Hanslick en devinant que l'expression musicale n'aurait jamais d'autres moyens que de tels contrastes : un même mouvement ascensionnel ou précipité correspond au transport de l'âme, au lever du jour. Par de simples contrastes de rythme ou d'orchestration, le musicien passe du silence éblouissant au silence nocturne : la lumière et le bruit s'éteignent, le coloris s'apaise, tout s'estompe, et des sourdines oppressent le chant étouffé des cordes. Après le beau tapage romantique de la *Fête chez Capulet*, tout musicien se rappelle comment le Berlioz de *Roméo et Juliette* exprime « la nuit sereine » avant les premières palpitations de la *Scène d'amour* : la correspondance est si merveilleuse et l'antithèse si poignante, qu'un lecteur de Shakespeare y respire aussitôt le parfum des orangers sous le balcon de Vérone, une exquise angoisse de jeunesse amoureuse attestée par l'émoi des violoncelles divisés, cette atmosphère mineure qui transpose en demi-sonorités.

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques...

C'est le plus calme des paysages devenant le plus passionné des nocturnes. Tous les mélomanes connaissent et citeront l'accompagnement d'un *Lied* intitulé *Mondnacht*, que le mystère de l'ombre inspire à Schumann : les notes successives d'un accord obstiné semblent vouloir piquer au plafond de la nuit la scintillante apparition des étoiles ; c'est une singulière transposition d'un effet purement visuel et silencieux... Ces figurations sont familières aux musiciens : sans reparler des enfantillages du vieil auteur des *Saisons* ou de la *Création*, qui, tour à tour, imite naïvement les bruits et les silences de la nature, la plainte du vent ou la marche des nuages, la foudre ou la neige, le rugissement du fauve ou le déroulement du reptile, — Mozart lui-même, qui fut trop poète, pourtant, pour être un descriptif, emploie la gamme ascendante pour accompagner le duel du Commandeur avec Don Juan ; le Beethoven éminemment humain de la *Pastorale* écrit un petit arpège afin de figurer, j'allais dire aux yeux, le zig-zag muet d'un éclair ; l'orchestre de Wagner déroule avec une fiévreuse eurythmie l'écharpe d'Isolde, et l'auteur de *Parsifal* suit le vol du cygne comme l'auteur de *Pelléas* ébauche le tournoiement des colombes. Ici, le mouvement sonore du rythme correspond au mouvement silencieux du geste ; et ces arabesques auditives, où la subtilité crut voir le dessin même de l'objet, se justifient par le rapport avéré de la musi-

que avec la mimique : dès l'antiquité, la pantomime est née de ce rapport ; et les bébés de nos jardins, qui sautent avec les allegros militaires, sont des danseurs instinctifs ou des Wagnériens qui s'ignorent...

L'art musical « a des *substitutions* plus fertiles ; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre », avait déjà remarqué Jean-Jacques : ainsi la musique exprime son contraire, le silence... Et le philosophe-compositeur continuait plus clairement : « C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvements est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans le nombre des tableaux de la musique : quelquefois, le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit. » On connaît ces terribles silences de la musique où l'imagination d'un Wagner excelle, avec deux ou trois coups de timbales, très sourdement espacés... Et comment l'art mouvementé des sons peut-il donner l'impression du silence ou de la sérénité ? Par un contraste encore, dès qu'un instrument parle seul, pareil au rais de lumière qui fait valoir les ombres ambiantes qui se taisent.

Dans la réalité, déjà, chanteur inimitable en ses caprices, le rossignol des belles nuits semble augmenter par ses trilles l'heureux silence qui l'entoure : Obermann paysagiste en comprenait « l'accent solitaire » ; il lui prêtait son ennui brûlant et voluptueux... Une mélodie primitive, un vulgaire pipeau rend plus muette aussi la mélancolie d'un site. Ici, la musique savante imite la musique naïve : et c'est la pastorale qui chante le repos des bergers dans l'*Oratorio de Noël*, de Bach, le ranz des vaches qui retient au bord de l'abîme le *Manfred* souffrant de Schumann, ou la vieille plainte du vieux pâtre, éparse au vent d'été de la falaise, qui rappelle les jours d'enfance lumineuse au *Tristan* blessé de Wagner... Un chant s'élève, unique et monotone : il contient tant d'âme, étant la voix du passé ! Passionnément, la musique donne une voix au silence ; elle est alors cette voix « qui sort de la terre » et que Ruskin entendait au fond des paysages les plus humblement tragiques ; elle devient cette « valeur émouvante » qui donnerait du prix aux plus pauvres mélodies. Et minime au seul point de vue de l'imitation, la part de la nature dans la musique apparaît immense, aussitôt qu'une âme y respire ; elle s'en trouve agrandie soudain, puisque les heures silencieuses et le silence même y sont exprimés... par des sons. Rousseau disait, cette fois excellemment : « Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du

musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans l'esprit du spectateur. Il ne représente pas directement la chose; mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant. »

Un contemporain de l'apogée de l'orchestre ne saurait mieux dire; et le paysage musical est, par excellence, un « état de l'âme ». L'âme, l'émotion de l'âme humaine, c'est toujours elle que l'artiste retrouve dans la nature interprétée par les sons; et cette omnipotence de la musique est frappante au milieu même du silence qui semblait devoir la bannir.

La musique du silence a des expressions plus profondes : écoutez, dans *Lohengrin*, à la fin du grand duo du troisième acte, ce timbre évoquant le souvenir, maintenant douloureux, du bonheur perdu; sa lenteur est plaintive et solitaire, dans la brusque interruption des instruments et des voix. L'effet n'est plus physique ici, mais essentiellement moral, psychique et non plus visuel; ce n'est plus un paysage dont le silence est mis en valeur par le chant d'un pâtre, c'est l'âme humaine seule qui s'exprime. Encore une preuve que la musique ne s'arrête pas à l'imitation de la réalité! L'art musical est une voix intérieure et seulement humaine : en dépit de l'austère poète (3) qui voyait dans la musique « l'expression la plus complète et la plus despotique du sentiment de la nature », c'est-à-dire « la dissolution de l'homme moral », ni plus ni moins, cet art est le propre de l'homme; il ne croit tout peindre que parce qu'il ne peint rien précisément. Il ne peut rien décrire ou nommer avec certitude; il ne peut définir les événements non plus que les sentiments, ni situer l'émotion dans un cadre précis d'histoire ou de nature; il n'est pas plus historien que paysagiste : il ne peut rien peindre, mais il peut tout suggérer. Et cette faiblesse prétendue contient le mystère de son empire : il suggère tout, la lumière et l'ombre, l'allégresse et le deuil, l'ardeur et le calme, le repos lui-même, par du mouvement, et le silence, par une mélodie; et cette mélodie, soumise au temps, semble une voix de l'éternité : rappelez-vous les longues tenues des cors, en ut majeur, au seuil muet du *Désert*...

Bon gré, mal gré, la musique descriptive sera donc toute cérébrale; et son pittoresque n'est jamais qu'une convention tacite, admise ou pressentie : il s'en faut que les timbales imitent toujours le tremolo de la foudre, et la grosse caisse un coup de canon! La flûte n'est qu'un rossignol absolument occasion-

nel; et si le seul parfum fait deviner la rose, l'auditeur de la *Symphonie fantastique* ne reconnaîtra pas, au premier abord, dans la voix élégiaque de la clarinette ou dans son équivalent, le violon solo, la femme éperdument aimée par le compositeur... Le poème symphonique, qui triomphent les Slaves et tous les émules de Liszt, ne peint qu'à la condition de prévenir son auditeur par un programme ou par un titre, aussitôt tout-puissant sur l'imagination qui s'ébranle. Un auditeur averti en vaut deux; mais il ne voit rien sans le secours du mot : lever de soleil ou victoire d'une âme, le sujet silencieux du tableau lui reste fermé.

Depuis Berlioz visionnaire, et loin de la scène où tout s'illumine au fond de la symphonie devenue le miroir du drame, ce fut le tort des poètes de l'orchestre de vouloir trop dire : aussi bien, la force de la musique n'est point là. C'est rétrécir l'ineffable beauté de ce grand fleuve éphémère, qui roule suavement ou torrentueusement, que d'en faire un kaléidoscope : musique pittoresque est un pénible synonyme de peinture littéraire; et le Beethoven de l'*Ut mineur* est resté muet sur le sens héroïque de sa prodigieuse aurore. Sourd et seul, il a transfiguré la musique du silence... Et ses derniers quatuors ont un mystérieux accent de mémoires d'outre-tombe : ce mystère est leur sublimité.

Loin de rivaliser avec la nature, la musique est une création de l'homme; et l'orgueil mélomane de Nietzsche pourrait justement affirmer ici : « L'homme est plus fort que la nature. » A la fois savante et sentimentale, la musique n'a point de modèle en dehors de soi pour toucher l'ouïe qu'un sage appelait « le sens spirituel ». Elle ne décrit rien, mais elle anime tout, même le silence; elle organise tout, même le chaos : témoin le chaos que le bon Haydn a cru peindre au début de la *Création*... Avec des notes et des valeurs — et des silences, son eurythmie va réveiller l'émotion nerveuse au plus profond de nos êtres : et c'est là seulement son divin secret. Est-ce la silencieuse approche des Anges ou le passage fulgurant de l'Idéal ici-bas, que le prélude de *Lohengrin* a voulu faire pressentir? Un argument de Wagner dit que les soixante-quinze mesures du lent prélude « rappellent » une sainte légende « antérieure à la pièce »; et n'y trouverait-on pas, en même temps, un symbole du drame? Avant tout, c'est un prestigieux portail sonore, un miracle inouï d'architecture aérienne où se pose le rêve...

Aujourd'hui donc, comme hier, se présente une seule et même conclusion : la musique et la réalité font deux; la musique de la nature extérieure et la musique de l'art humain sont aux antipodes. Malgré le rythme indéniable et l'éloquence diffuse de la mer, malgré le murmure des ondes et le « sombre

(1) VICTOR DE LAPRADE. (*Contre la Musique*, 1880).

tressaillement des chênes éternels », les voix inspiratrices de l'univers n'ont jamais dicté les géniales mélodies des chefs-d'œuvre ; un compositeur impressionniste a beau mépriser la *Symphonie pastorale* et lui préférer tous les frissons épars, il ne totalisera jamais les jeux de la vague ou les brises de l'aurore. Et si le plus sculptural des poètes avait aimé la musique, il aurait su lui réserver l'hyperbole que la partialité de son amour offrait à la jeune beauté d'un bal romantique :

Les autres sont des bruits ; vous, vous êtes un chant.

RAYMOND BOUYER.

Chronique de l'Étranger

LE CENTENAIRE DE TENNYSON

L'Angleterre vient de célébrer le centenaire de Tennyson, né à Somersby (Lincolnshire) le 6 août 1809. Elle l'a fait sans grand enthousiasme, et sans beaucoup d'éclat, dans un sentiment de piété attendrie pour un maître, auquel elle ne demande plus des inspirations, mais qui fut le poète de l'idéalisme et de la sentimentalité britanniques au siècle dernier.

Tennyson connut en effet, avant sa mort, survenue en 1892, tous les succès, et toutes les apothéoses, Carlyle disait son admiration pour cette âme si pure. Gladstone le considérait comme le héros sublime, le demi-dieu du Parnasse. Dans son cottage de Farringford, l'une des plus jolies résidences de l'Angleterre, d'où il avait la vue de la mer lointaine, Tennyson recevait les hommages de tout ses contemporains réputés, fussent-ils soldats, comme Gordon, et d'étrangers illustres, tel Garibaldi. A quarante et un ans, il était devenu « poète-lauréat », c'est-à-dire le chantre officiel des gloires britannique. En 1883, il fut élevé à la pairie. Et ces magnifiques honneurs étaient dépassés encore par l'éclat d'une popularité, qui faisait vraiment de lui l'interprète de l'âme anglaise.

Tennyson était d'ailleurs digne de cette glorieuse fortune par l'élévation de son caractère et l'absolue beauté morale de sa vie. Il n'avait reçu, tout enfant, que des impressions de douceur et de charme. Sa mère était une ravissante personne, d'une exquise sensibilité, qui régnait chez elle par l'amour. Le paysage de Somersby était d'une grâce romantique. Très tôt, le bambin montra, devant les grands aspects de la nature, une impressionnabilité étrange. Et, adolescent, il avait déjà auprès de ses camarades cette sorte d'auréole, que devaient lui assurer plus tard sa merveilleuse prestance, la loyauté de ses sentiments et surtout son génie poétique.

L'un de ses camarades, Arthur Hallam, le confident de ses pensées, manifestait lui-même une étonnante originalité d'esprit, qu'attestent les fragments qu'il laissa :

il mourut subitement au cours d'un séjour à Vienne, à 22 ans !

Tennyson fut cruellement frappé par cette mort terrible et prématurée. Longtemps il fut inconsolable. Toujours, il conserva un pieux souvenir à son ami. Il immortalisa le jeune écrivain et leur mutuelle affection par l'un des poèmes les plus pénétrants, les plus émouvants qui soient, *In Memoriam*.

Un autre attachement, celui-ci plus profond encore et qui devait le soutenir sa vie entière, s'offrit heureusement au poète. Dans les bois de Somersby, il rencontra un jour une jeune fille, dont la séduction le conquiert, miss Emily Sellwood. Il la revit, en des épisodes non moins romantiques. Il discerna quelles affinités poétiques et morales les rapprochaient. Et il lui voua un éternel amour. Mais il était encore obscur et sans fortune. Leurs fiançailles se prolongèrent, comme elles se peuvent prolonger en ce pays de doux sentimentalisme. Ce n'est qu'après quinze années d'attente, qu'il fut donné aux deux amoureux de s'unir. « Au poète, ces quinze ans parurent comme un seul jour, parce qu'il aimait. »

*
* *

On conçoit tout ce qu'une semblable nature, éprise d'idéalisme et douée des plus persuasifs moyens d'expression — le mètre et le rythme — sut rendre de sentiments généreux et tendres, chevaleresques, héroïques, dans ses œuvres poétiques. Elles sont « si délicates et si fragiles, dit jadis E. Montégut, qu'on hésite à les toucher et que même on retient son souffle pour les contempler ». Cependant ce ne sont pas toutes de brèves et frêles idylles. *In Memoriam* n'est pas dénué d'une assez haute sérénité philosophique. Tennyson l'écrivit au jour le jour, durant de longues années et ne le publia qu'une quinzaine d'années après la mort de son ami. D'autres sentiments, nous l'avons vu, étaient entrés dans son cœur, sans chasser le premier. Après la douleur, profonde, émouvante, une sorte d'apaisement se manifeste. « Il vaut mieux avoir aimé et perdu, que de ne pas avoir aimé du tout... Paix ! »

Écrit au moment de la guerre de Crimée, *Maud* (1855) exalte le prestige tout puissant de l'amour, et la beauté suprême du sacrifice. Un jeune blasé, un autre « enfant du siècle », en est arrivé à l'indifférence absolue, désespérée. Il rencontre Maud, la classique vierge anglaise, au teint de lys et de rose. Comment ses vingt-cinq ans résisteraient-ils à tant de grâce pudique ? Il l'aime, et cet amour lui rend la foi, la force et le bonheur. Elle meurt. Nouvel Hamlet, le jeune amant sombre dans la démence. Mais alors retentit l'appel au combat (Sébastopol) : et par-dessus la douleur, apparaît la grandeur du sacrifice à la patrie.

Enoch Arden (1864) est peut-être le poème qui toucha le plus l'âme de ce peuple de marins, pénétrés de mélancolie, qu'est, à certains égards, le peuple anglais. C'est l'histoire du matelot parti au loin, et disparu, que sa femme elle-même, après de longues années de fidèle attente, oublie. Il revient miraculeusement : il voit le foyer reconstitué sans lui. Désespéré, il croit entendre l'appel de la mer, et meurt :