



## La musique et l'originalité <sup>\*)</sup>

(CHRONIQUE MUSICALE)

*Pour faire suite aux aperçus que nous avons donnés l'autre semaine sur l'originalité poétique du musicien, nous tenterons cette fois-ci de définir en quoi consiste la véritable originalité musicale et, examinant la manière dont elle se manifeste aujourd'hui, nous rechercherons si vraiment elle est aussi rare que le prétendent des critiques malveillants, après avoir essayé de déterminer les causes profondes de cette rareté.*

*Beaucoup trop de compositeurs semblent avoir pris à la lettre la théorie qu'Edgard Poë, par manière de paradoxe, a développée dans son ingénieuse étude sur la genèse de son poème : le Corbeau. Cette théorie, on le sait, pose en principe que l'originalité est une pure question de volonté. Venant d'un écrivain aussi hautement, aussi absolument personnel, une telle affirmation incite au sourire que requiert toute mystification brillante chez ceux qui, n'en pouvant être dupes, en sont les complices d'avance choisis. Plus pesamment et d'un ton doctoral Buffon n'avait-il pas déjà décrété le génie « une longue patience » ? Et combien d'œuvres appliquées s'efforçant de se prouver géniales par leur assiduité, leur infatigable correction, nous montrent qu'il fut pris au mot ? Inutile, pensons-nous, de donner des titres et de citer des noms dont nul ne s'aviserait d'aller secouer la poussière. Mais de ces noms et de ces titres on trouverait sans peine les analogues dans l'histoire de la musique. Car le musicien est, en général, le plus patient des hommes, et les faits sont là pour prouver que, s'il ne s'agissait que de peiner pour conquérir quelque brindille*

(\*) *Revue Hebdomadaire*, Septembre 1895.

de laurier, presque tous en devraient remporter leur charge. On est effrayé, en effet, en parcourant un dictionnaire biographique, de la quantité de compositeurs qui dans le passé eurent la volonté d'être originaux et, pour y parvenir, n'épargnèrent ni leur temps ni leur peine. Et l'on se prend parfois à juger sévèrement cette postérité qui, dédaigneuse de leurs efforts, n'a voulu retenir ni leurs noms ni leurs œuvres.

Dans un art où les combinaisons jouent un si grand rôle, la maîtrise spéciale qu'elles nécessitent peut, on le conçoit, être le fruit de la seule patience. De là cette extraordinaire abondance de faux grands maîtres dont tout le génie consiste uniquement en cette dextérité mécanique que confère l'étude attentive du contrepoint et des procédés des créateurs véritables. Ils abondent à toutes les époques, et embôtent docilement le pas au chef de file qu'ils se sont choisi. Ils ne sont là en si grand nombre, semble-t-il, que pour mieux démontrer qu'en art l'intention, cette qualité supérieure en morale, n'est pour rien dans les résultats obtenus, et qu'au contraire toute la force de l'originalité gît dans l'inconscience. Car si la ténacité nécessaire à la réalisation d'une grande idée est une condition absolue de sa mise au monde, elle ne saurait en aucun cas l'engendrer, et le génie de la patience diffère autant de la patience du génie que la volonté du génie, du génie de la volonté.

L'imitation wagnérienne, bornée à la reproduction, plus ou moins servile, des procédés extérieurs de la musique du maître, que nous signalions l'autre jour comme la première des préoccupations de la musique d'à présent, équivaut, selon nous, à la simple adoption d'une formule. On aurait tort de faire de cette adoption la condition première de toute liberté musicale. Nous croyons, au contraire, qu'une franche originalité, si elle ne s'affranchit pas de ce joug sous lequel indistinctement on prétend courber toutes les têtes, saura du moins le porter sans faiblesse et sans contrainte. Wagner lui-même avait, d'ailleurs, prévu la situation dans laquelle se trouvent presque tous les musiciens d'à présent, et les avait mis en garde contre sa propre puissance, si le mot qu'on lui attribue est authentique : « Ne soyez d'aucune école... surtout pas de la mienne!... »

Et c'est précisément parce que chacun veut être de son école que la plus grande partie de la musique qu'on écrit à présent semble de la musique d'écolier, d'écolier souvent maître en la partie matérielle de son art, mais à qui manquent l'affranchissement d'autorité et la prise de responsabilité auxquels se reconnaissent les vrais créateurs. Si l'on voulait définir l'originalité musicale, on pourrait en effet la nommer « la résultante d'une impression auditive non encore ressentie » ; il est bien certain que, pour procurer une telle impres-

tion à l'auditeur, l'ingéniosité des combinaisons et leur effet plus ou moins heureux demeurent impuissants s'ils ne découlent pas d'une nécessité intime, d'une sensation vive dégagée de toute influence étrangère et de toute préoccupation imitatrice.

C'est ainsi que la musique véritablement neuve a dû produire sur ceux qui l'entendirent d'abord une impression d'étrangeté. Ce n'est qu'à la longue, lorsque habitués aux sonorités et aux harmonies, ils en purent discerner les contours mélodiques, qu'ils en saisirent nettement le sens. Voyez en quels termes les contemporains de Rameau, de Gluck, de Mozart et de Beethoven, pour n'en pas nommer d'autres, apprécient leurs œuvres. Ce sont toujours les mêmes jugements exprimés en termes presque identiques, au point qu'on pourrait indifféremment appliquer à Gluck les critiques adressées à Rameau, et à Beethoven celles adressées à Mozart. On y voit invariablement se reproduire des reproches semblables : harmonies dures et violentant l'oreille, modulations désagréables et discordantes, monotonie fatigante et, par-dessus tout, absence de mélodie. Et lorsque, le temps ayant fait son œuvre, on en vient enfin à admirer ce que l'on condamnait, l'œuvre néfaste des imitateurs a déjà converti en formules ce qui fut l'objet d'une création spontanée, et il devient difficile, au bout d'un court intervalle, de discerner ce qu'il y eut de vraiment audacieux chez le maître que l'on trouvait naguère diffus et inintelligible.

Car le côté désastreux, vraiment nuisible de toute la musique de seconde main, c'est précisément cette dilution insupportable d'une pensée dont on ne peut s'approprier que l'expression matérielle. A ce point de vue, rien n'est plus meurtrier pour l'œuvre d'un grand maître que son imitation servile. La quantité innombrable d'opéras dans le style de Gluck et de Mozart a plus tracé des rides autour du front de ces deux grands musiciens que le temps lui-même. Et combien devons-nous admirer cette puissance de leur imagination qui a permis à leurs œuvres de conserver quand même pour nous quelque reste de leur primitive saveur !

En ce qui concerne Wagner, il est certain qu'à distance la copie de son style et de ses procédés paraîtra aussi vaine que nous semblent vains aujourd'hui les froids pastiches de Hummel s'efforçant d'imiter Beethoven. Car la raison intérieure de tel ou tel effet matériel, l'impulsion spontanée de l'esprit créateur font défaut dans l'œuvre du disciple, et il ne parvient à évoquer qu'un corps plus ou moins parfait, mais non doué de l'étincelle de vie. Le maître, malgré tout, reste toujours le maître ; quelque tort que lui fasse la diffusion de ses procédés, son originalité la plus originale, si l'on ose dire, demeure quand même inviolable.

En recommandant aux artistes de ne pas être de son école, Wagner leur donnait donc, on le voit, un excellent conseil, mais qui, d'après ce que nous venons de dire, n'était pas absolument désintéressé. En prévoyant à quels malentendus et à quelles exagérations sa doctrine dramatique était exposée, il devinait peut-être aussi que l'imitation strictement musicale de sa manière émousserait sensiblement l'impression de ses propres ouvrages, et que l'outrance inévitable de ses procédés était le seul côté par lequel on pût le surpasser et l'affaiblir. Ceci, bien entendu, au point de vue de la seule impression auditive de la musique, de son aspect sonore, car pour sa signification intime, pour son contenu essentiel considéré dans son rapport avec la conception poétique, il était assuré qu'on ne pouvait, à moins d'être lui-même, en suggérer la ressemblance.

Une des particularités de la grande individualité musicale est, en effet, de correspondre étroitement aux particularités du tempérament sensitif et moral de son possesseur. Elle est l'expression directe de sa personnalité d'homme manifestée par les facultés spéciales qui résultent de ses aptitudes d'artiste. En telle sonate de Beethoven où abondent les accents dramatiques, les mélodies énergiques et passionnées, les larges envolées d'un puissant coup d'aile harmonique, nous possédons plus qu'une œuvre artistiquement achevée : ici le contenu déborde la forme, et le sens profond d'une telle conception dépasse sa signification musicale. Aussi l'imitation de cette musique nous en semble-t-elle, à proprement parler, la charge. Quand nous retrouvons chez un Hummel, par exemple, les mêmes accents dramatiques et la contrefaçon de la même structure harmonique et mélodique, mais, cette fois, sans correspondance avec les aspirations d'une âme tragique et troublée, nous ressentons un sentiment analogue à celui que nous ferait éprouver le travestissement ridicule d'un héros. C'est Polonius singeant Hamlet.

De même pour Wagner : son harmonie si caractéristique, si incisive, le dessin, d'un tour si personnel, de la plupart de ses motifs, sont autant de signes où se reconnaissent tous les caractères de sa nature d'homme ; ils sont le chiffage des énergies intimes de son être, la concrétion naturelle de ses violences passionnées ou de ses tendresses méditatives, la notation exacte des surexcitations parfois convulsives de son tempérament. Aussi y a-t-il quelque chose de risible à voir reproduire fidèlement l'expression de ce caractère spécial par des artistes qui en possèdent un entièrement dissemblable, étant rien moins que passionnés ou méditatifs à la manière de Richard Wagner. A propos de rien, ceux-ci prodiguent les harmonies qui, dans Tristan et Iseult, servent à commenter les situations dramatiques les plus tendues, sans voir qu'en en

faisant de la sorte monnaie courante, ils détournent complètement leur sens et avilissent leur impression. Sans plus de raison, ceux-là adoptent ses procédés sans avoir réfléchi à leur valeur et sans avoir examiné s'ils conviennent à leur tempérament : pour suivre le mouvement donné et obéir à un engouement passager, ils se rendent esclaves de l'individualité d'autrui.

Maintenant, comme autrefois, comme toujours après l'apparition d'un génie de premier ordre, la manie de lui ressembler en l'imitant engendre des œuvres inutiles à l'imitateur, nuisibles à celui qu'il imite. Cette tendance est destructive, en outre, des originalités moindres sans doute, mais parfois réelles, qui se dégageraient de l'expression sincère de certains tempéraments. Si chacun avait le courage d'affirmer musicalement sa propre nature au lieu de l'asservir volontairement à une nature étrangère, si puissante qu'elle soit, on verrait paraître des œuvres peut-être moins ambitieuses, mais à coup sûr beaucoup plus intéressantes ; il ne s'agirait que d'oser, en commençant par se bien convaincre qu'il n'y a pas d'originalité collective.

Mais nous n'avons encore examiné qu'une face de la question : nous venons de rechercher les raisons pour lesquelles la grande originalité musicale ne se manifeste qu'à des intervalles éloignés. Nous avons tenté d'expliquer comment elle s'asservit les originalités secondaires, timides au point de s'entraver souvent elles-mêmes. Il nous reste maintenant à faire comprendre comment, lorsque ces originalités se font jour par intermittences, elles passent à peu près inaperçues.

Dût notre assertion paraître paradoxale, nous affirmons qu'il n'y a point de musique absolument impersonnelle, quand elle se maintient à un certain niveau d'art et affiche des prétentions tant soit peu sérieuses. D'après la définition que nous avons donnée de la personnalité musicale et du lien qui l'unit au tempérament particulier de chaque individu, il est indéniable, en effet, que l'être le plus ordinaire affirme, même sous un masque d'emprunt, sa manière d'être véritable, et par cela même qu'il applique les idées d'autrui, les présente sous un jour différent. A plus forte raison, s'il est doué de quelque qualité spéciale, la laissera-t-il transparaitre puisque, aussi bien, la platitude même d'une âme médiocre trouve matière à se montrer dans la plus irréprochable pastiche. On comprend donc que des musiciens, réellement doués et non encore affranchis du joug de l'imitation sous lequel les plus grands ont débuté par se courber, attendent de l'auditeur que, par son approbation, il reconnaisse une originalité encore latente, et ne demandant souvent qu'un encouragement pour oser se manifester tout entière.

Seulement, il faut bien l'avouer, cet encouragement le plus souvent ne

vient pas de l'auditeur, et l'artiste en est réduit à s'encourager lui-même. C'est là l'autre côté de la question. Car si l'artiste génial à l'évidence scandalise l'auditeur, l'artiste possesseur de qualités discrètement personnelles le laisse indifférent, ce qui démontre à l'évidence qu'il n'est capable de découvrir que l'originalité qu'on lui fait apercevoir et pour ainsi dire toucher du doigt.

Avant de se récrier sur la pénurie des talents, il s'érigerait donc d'examiner si l'on rend pleine justice à ceux qui se manifestent et s'ils sont vraiment aussi asservis qu'on veut bien le dire. Pour cela, il ne faudrait pas perdre de vue que le plus souvent on trouve chez le public une incapacité presque complète de jugement sur la valeur des œuvres les plus caractéristiques. Dans les grandes œuvres classiques qu'il a pris l'habitude d'entendre machinalement et par routine, il ne voit assurément pas l'élément vital et dominant. Il faut, en effet, pour le reconnaître, une culture musicale et une somme de connaissances historiques qui ne sont l'apanage que d'un bien petit nombre. Ce qu'il y a de vraiment générique dans Mozart et dans Haydn, par exemple, doit échapper forcément à la grande majorité qui met toute sensation musicale sur le même plan et juge de tel compositeur du dix-huitième siècle comme de tel maître du dix-neuvième sans tenir compte des circonstances de temps et de milieu. On conçoit donc qu'assourdi de théories contradictoires et affolé de wagnérisme mal digéré, un tel public soit mal préparé à l'appréciation des audaces nouvelles. Il les distingue aussi peu que les anciennes, et pour les mêmes causes. Il les confond volontiers avec l'excentricité, qui semble être le meilleur moyen de fixer son attention, à condition qu'elle soit renforcée d'une bonne dose de réclame. De la sorte, il en vient à tout confondre et perd tout équilibre, car, à le bien prendre, l'originalité musicale n'est pas plus rare que ne le sont les personnes capables de la reconnaître.

Paul DUKAS.

