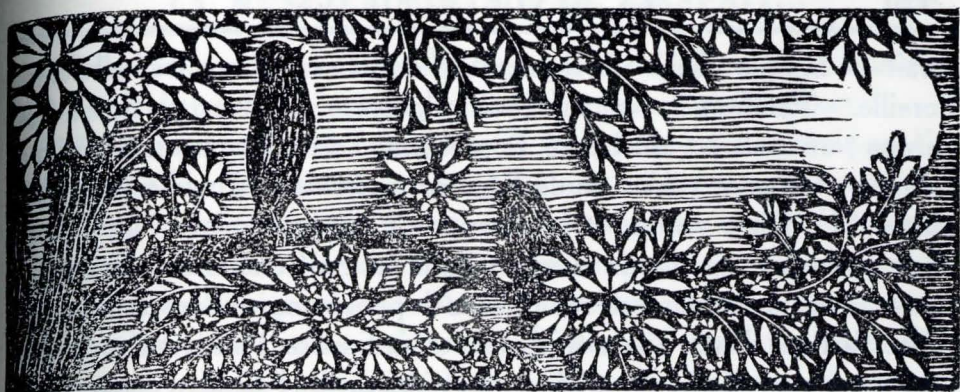




## D'UNE VAINES DISPUTE

# La Musique plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle

Depuis quelque temps je m'inquiétais d'une controverse à la mode, reliée elle-même à la campagne antibergsonienne (« intellectuels » contre « sensitifs »). Théories d'écoles, dogmes de chapelles, phrases toutes faites, de belle apparence et de sens obscur, rien ne manquait à ce « festin d'idées ». — Malentendu sur les mots, me semblait-il. Musicien désireux de n'oublier point les *choses réelles* de mon art, je rêvais d'éclairer la question à la lumière du fait véritable (dussé-je paraître bien outrecuidant après les vains efforts de tant de beaux esprits), — lorsque je lus dans la *Revue musicale* le beau plaidoyer de M. Barrès en faveur de Stendhal (1). Il tombait à merveille pour me contraindre à préciser mes vues. C'est à quoi je veux tendre aujourd'hui.

« Architectures sonores, noble satisfaction du cerveau qui mesure et comprend », proclament les uns. A les en croire, l'hypothèse adverse

(1) Accusé par M. Saint-Saëns, dans *Harmonie et Mélodie*, de ne demander que plaisir physique aux œuvres musicales.

serait : « Simple plaisir physique, choc de vibrations sur les cellules de l'oreille. » Faudrait-il donc ne choisir qu'entre ces deux partis ? Mais, pardon ; un instant : ainsi posé, le problème l'est-il beaucoup mieux que celui — révérence parler — de l'âge du capitaine ? N'oublie-t-on point l'essentiel : l'être vivant, et le cœur, et la musique même ? or celle-ci n'est pas plus une partie d'échecs, que la confection d'un savoureux *risotto*. Art mystérieux et multiple, s'il prend source dans la sensation (chez l'artiste, l'état d'âme antérieur et nécessaire à l'œuvre se trouve fonction d'une infinité de variables, parmi lesquelles l'émotion comme aussi les données des sens), et si l'on peut admettre son indirect aboutissement vers la réflexion profonde qu'il suggère à l'esprit du philosophe (bien qu'à vrai dire le but n'en soit *que la seule beauté*), son royaume immense s'étend précisément entre ces deux extrêmes. Aussi jugeons-nous également déraisonnable de le vouloir « élever » à la Raison (si tant est qu'on puisse l'élever de la sorte), et de le prétendre abaisser au rôle d'un « amuseur » chatouillant l'oreille, sans plus. — En définitive, l'intelligence proprement dite, qui perçoit les relations de cause à effet, qui démontre les théorèmes, qui recherche l'essence des choses, n'intervient pas directement lorsqu'il s'agit de composer (1) ou de comprendre (2) les œuvres ; et de celles-ci naît bien autre chose qu'un plaisir matériel.

Mais examinons d'abord les griefs des partisans de la « Raison », aux musiciens soupçonnés de ne tendre qu'à flatter l'organe auditif. Un « intellectualiste » tiendrait à peu près ce langage :

« La *jouissance sonore* (3) (avec Debussy) devient le *but principal* (4). Il reste à se demander si la musique peut se contenter d'une satisfaction physique (ou même poétique (5)), si la sensation est tout, si la description

(1) Est-il besoin d'ajouter que l'intelligence du musicien, comme son sentiment, sa volonté, ses sensations, tout son être enfin, reste à l'origine de l'inspiration, — mais *antérieure* à cette inspiration ?

(2) Et justement le malentendu provient en partie de ce mot *comprendre*, dont l'acception est double. Il est évident que comprendre la musique, ce n'est pas du tout comprendre un théorème ni un système de philosophie.

(3) Déjà, voilà qui manque de précision. Qu'est-ce au juste, la *jouissance sonore* ? Qu'en restera-t-il, séparée de toute émotion, de toute beauté véritable ? or cette beauté, cette émotion touchent au fond de l'âme. Et là-dessus M. Suarès a répondu pour nous dans sa belle étude sur Debussy (n° 2 de la *Revue Musicale*).

(4) Le but unique, diront même certains censeurs, vertueux amants de l'art « intellectuel ».

(5) Restriction faite par l'auteur de cette citation, mais qui infirme aussitôt son grief. Car il y a très

peut être le but suprême. L'oreille n'est pas seule à jouir de la musique : le cerveau demande à comprendre, l'esprit veut un intérêt (1). »

L'erreur première, et fort grave (2), ce fut de ne percevoir en l'art debussyste que la jouissance matérielle, ou seulement de croire à sa tyrannique prépondérance. N'est-il en cette musique que plaisir comparable à celui d'un bon vin ou d'un plat savamment cuisiné ? quelle absurde conception, quelle ignorance totale de l'*humaine, intérieure beauté* de ces œuvres admirables ! certes il s'y trouve des accords très doux, des timbres charmants : mais ils ne sont que des moyens ; ces éléments ne constituent pas l'*entière musicalité*. Elle est faite de bien autre chose encore. (Sinon, elle serait dans une suite de banales neuvièmes). Le véritable plaisir, ou pour mieux écrire, la vraie et complète satisfaction de l'oreille, ne va point sans la musicalité intégrale. Or celle-ci reste *inséparable du sentiment*. Extrêmement complexe et sans qu'on la puisse scinder, elle se relie à la sensibilité de l'artiste, à mainte cause morale, à mille détails de réalisation, à la forme comme à la pensée de la musique, à l'artiste vivant, à l'*œuvre vivante* (3). Nous exigeons la beauté musicale et d'ailleurs rien de plus : lorsqu'elle existe, elle atteint l'âme.

L'erreur de jugement que nous combattons s'est produite, plus généralement, au sujet de l'art évocateur et poétique : on l'a cru devoir tenir

loin, d'un élémentaire plaisir physique, à la « satisfaction poétique » ou descriptive, et surtout à la *joie profonde* que nous donne l'évocation telle que Debussy l'a comprise.

(1) Mais de quelle nature ? existe-t-il même, cet « intérêt de l'esprit » ? entre-t-il en ligne de compte dans les causes de la beauté musicale ? c'est ce que nous verrons plus loin.

La citation précédente est extraite d'une intéressante étude de M. Woollett, parue dans le *Monde musical*. Convenons que l'auteur ajoute : « D'ailleurs on aurait tort de croire l'émotion absente de ces œuvres, et peut-être sera-t-elle plus pénétrante en raison même de la réserve de son langage. » Cela est vrai ; mais il semble qu'ici le critique ait suivi son juste instinct musical, alors que précédemment il cédait à l'attrance du lieu commun que l'on sait, sur le prétendu « impressionnisme » de Claude Debussy, et son « manque de lignes ».

(2) Tout raisonnement s'en trouvait vicié dès l'origine. — Pareille faute, autrefois, lorsque chez Gounod l'on s'obstinait à confondre le charme, la parfaite musicalité, avec une élémentaire sensation de plaisir de l'oreille. On en déduisait alors qu'il n'avait traduit de l'amour que la volupté charnelle ; et c'est fort inexact. D'ailleurs, un seul peut-être en son art (ne tenons pas compte d'*Esclarmonde*, Massenet s'étant défendu d'un semblable dessein dans le célèbre entr'acte que l'on sait) sut exprimer quelque chose de ce genre de sensation : M. Richard Strauss, vers la fin de *Salomé*, avec une sorte de génie, mais précisément au dehors de toute volupté de l'oreille.

(3) Au demeurant, s'il y a des rapports entre la composition générale d'une œuvre et les éléments du cerveau de l'auteur (intelligence et sensibilité), cela n'implique aucunement que soit nécessaire ce qu'on appelle (à tort d'ailleurs) une forme « intellectuelle ». Nous y reviendrons plus loin.

pour moins noble parce qu'on se figurait qu'il faisait bon marché de la Raison. On ne voulut point découvrir la source profonde de son inspiration. Certains même affichèrent quelque dédain pour la *Symphonie pastorale*. Arrêtons-nous un instant. « Impressions fuyantes de la nature » ?... Vous devinez le blâme, non formulé mais réel ; il sous-entend : « esquisses rapides, sans consistance, sans retentissement dans notre âme, jeux de sons plus ou moins *pointillistes*. » Rien n'est plus faux. Le *Cimetière*, de M. G. Fauré, réalise une synthèse profondément sentie et dont le souvenir reste gravé pour toujours dans notre cœur (1). De même, en *Pelléas*, combien de phrases — parfois très courtes : mais qu'importe, si le musicien y sut enfermer tant d'émotion qu'un fluide de sensibilité mystérieuse s'en échappe sans cesse, comme la phosphorescence d'un grain de radium ? « Contemplation passive » des modernes, qu'on oppose à la « passion active » des maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle... Sophisme, en vérité. Songez, simplement, à la jalousie de Golaud, à l'amour de Pelléas, — ou bien à la joie qui semble illuminer le ciel, au sortir des souterrains. Comment ne pas discerner, si l'on réfléchit deux minutes, qu'une « contemplation » d'où naîtra telle musique suppose, antérieure, une sensibilité frémissante et l'*activité*, précisément, d'un cœur vivace ? Dira-t-on qu'elle n'est point dans les œuvres, parce qu'objectives ? Vieux reproche, et bien injuste, fait à l'objectivisme évocateur (2). De ce que le musicien ne s'y met pas en scène personnellement, de ce qu'il garde toujours une sorte de pudeur de soi, — l'émotion, la vie du cœur n'est-elle pas sans cesse présente, animant le « paysage » de véritable musique *humaine* ? « Passif », cet amant de la nature ? mais de l'œuvre se dégage (explicite ou non, qu'importe !) l'intime, la vive, la personnelle expression de l'artiste, fonction de sa vie entière : de son passé, de ses amours, de ses haines, sans oublier son intelligence (on sait d'ailleurs ce que gagne la sensibilité qu'une belle intelligence équilibre).

De nos jours, il est vrai, le public a pris l'habitude de certain langage,

(1) Avec quelle netteté de forme, d'ailleurs !

(2) On songe aussi à Flaubert, à Maupassant, à Leconte de Lisle. Et c'est toujours la même chose, la même incompréhension des critiques, prêtant aux artistes leur propre froideur.

celui des maîtres allemands, souvent appuyé (1), se répétant avec insistance, et qui fait songer à tel dessin humoriste (« enfoncez-vous bien ceci dans le crâne... »). Mais il reste permis d'imaginer des façons plus discrètes, plus concises, plus réservées, — et somme toute mieux en rapport avec ce qui fut dès longtemps jugé comme le meilleur de l'art français. Erreur profonde de supposer qu'en un style aussi sobre nos artistes n'aient pas su faire parler « la passion toute pure ». Et si le *Parfum impérissable* a ressuscité quelque chose de l'idéal des Grecs, dira-t-on que les Grecs d'autre part aient manqué de force dramatique ? D'ailleurs la musique française moderne est assez riche pour qu'à des œuvres volontairement très brèves mais d'une extrême densité, on en puisse joindre de plus développées ou de plus absolument sonores (*Prométhée*, de M. G. Fauré ; le final des *Évocations*, de M. Roussel ; celui du *Martyre de St Sébastien*, de Claude Debussy ; le *Psaume* de M. Florent Schmitt, les *Choéphores* de M. Darius Milhaud, etc.).

On voit ce qui reste du reproche fait par certains défenseurs de l'« intellectualisme » en musique. Ils accusent l'école moderne (2) de ne viser qu'à la sensation, de s'en servir, de la décrire, de lui rendre un culte exclusif. Les quelques exemples cités plus haut suffisent à répondre.

Les plus chauds partisans de la *construction solide* (ou plus exactement de la « volonté intellectuelle » dans l'art) ont donné leur avis, soit en des articles où les griefs sont parfois un peu trop généralisés, d'où injustes, soit par des exemples de leur musique même (3), lorsqu'elle prétend railler, au moyen d'humoristes pastiches, le style des prévenus. Mais en cela M. d'Indy soutient exactement la première partie de notre thèse, à savoir que le simple plaisir physique, dans l'art des sons, est une chose vide. Il nous fait entendre intentionnellement des mesures sans intérêt, sans vie. Et certes, nous connaissons bien quelques musiciens médiocres (il y en eut de tout temps), qui n'ont guère d'idées musicales, point de sentiment personnel, rien qu'une sorte de charme creux, très vite insup-

(1) Admirable certes dans *Tristan* ; beaucoup moins en d'autres œuvres.

(2) M. Saint-Saëns notamment, chaque fois qu'il parle de la jeune école française.

(3) Cf. la *Légende de Saint Christophe*.

portable et qu'on ne peut même presque plus qualifier de plaisir physique. Pourquoi nous en occuper ? ils sont comme s'ils n'étaient pas. Mais ne concluons point que le vrai charme, ni la volupté sonore soient des coupables : celle-ci ne devant pas être séparée de la beauté profonde où elle peut atteindre. La musique du charme est comme la Madeleine de l'Évangile : elle a choisi la meilleure part. On ne le dira jamais trop. La splendeur de la matière, loin d'être une corruptrice ainsi que le prétendait naguère un poète (1), s'allie fort bien à des idées nobles, voire mystiques. Et d'ailleurs que signifient ces mots : enchaînements d'accords non pas simplement corrects, mais *agréables* ; modulations *bien amenées*, à *leur place* ? Cette place, cet agrément, cet à-propos dépendent du rapport avec l'ensemble de la phrase, avec la nature et la marche du sentiment. Des « neuvièmes » isolées, écrites au hasard et sans raison expressive, ne sont rien du tout, — moins que rien !

J'imagine donc que M. Barrès et peut-être Stendhal aussi, parlant du plaisir physique, en étendaient l'acception à la *musicalité* ; mais faute d'une connaissance intime de notre art, je crains qu'ils n'aient écrit (pardon du blasphème !) un mot impropre. Nous le répétons, l'agrément matériel (utile, nécessaire même, si l'on veut), il ne le faut point dissocier de cette *beauté musicale entière*, mystérieuse synthèse, une et multiple, indéfinissable, variant avec les auteurs, avec les œuvres, — perçue néanmoins de tous les bons musiciens (s'ils sont artistes et connaissent bien les œuvres dont il s'agit), — non réductible d'ailleurs en équations (2) (à cause de l'élément humain qu'elle contient), — touchant enfin à des sentiments profonds, à la fois individuels et universels.

D'ailleurs, si des littérateurs ou des philosophes (par une opération

(1) Jean Lahor. Et cette splendeur, au fond, il l'aimait passionnément.

(2) En vain dira-t-on que toute œuvre musicale peut « s'exprimer par des chiffres », étant composée de vibrations dont les longueurs d'onde sont *mesurables*. Elle n'est pas plus soumise à la mathématique, que l'expression d'une figure humaine. Celle-ci également semble mesurable, en théorie, par des longueurs : mais ses courbes n'obéissent point à des lois qu'on puisse mettre en formules algébriques. Une œuvre d'art est un cas particulier, une *pièce unique*, — et (cf. H. Poincaré, *la Science et l'Hypothèse*) il n'y a de science que du général. De l'oreille au cerveau (disent les uns), à l'âme (disent les autres), ce sont des réactions infiniment complexes. Dans l'art comme dans la physiologie, reste un élément humain imprévisible... Et d'ailleurs, admet-on le mécanisme total et l'absolu déterminisme, cela n'empêcherait point la conscience que nous avons de la beauté et du sentiment. C'est là un fait, un phénomène véritable qu'il est impossible de réduire au seul plaisir de l'oreille.

de l'intelligence analytique, avide de classer, — et c'est parfois regrettable) ont pu songer au concept du plaisir musical analogue à celui d'un bon plat, ou d'un « beau rouge », — définissable par telles satisfactions élémentaires, accords clairement écrits, modulations aisées, plénitude de l'orchestre : même à supposer qu'on puisse isoler momentanément un concept de plaisir ainsi simplifié, *jamais* ce plaisir n'est suffisant. On est en droit d'affirmer que la vraie joie de l'oreille ne dure pas, *n'existe pas* sans l'émotion du cœur (sentimental ou humoriste ; musique évocatrice ou musique pure), sans le retentissement de l'être sensible total, sous le choc de cette musicalité qui est à la fois le charme et la vie. Et de combien la satisfaction de l'oreille, ainsi comprise, dépasse la simple consonnance ou le timbre agréable ! c'est même souvent le contraire (il y a des âpretés parfaitement musicales).

Dans notre art, que certains ignorants jugent plus matériel (??) que la poésie, le plaisir n'est pas uniquement physique ; il est musical, esthétique. Issu certes de la matière, qui est le support ; mais chargé d'âme, comme les ions d'électricité (*mens agitat molem*, disait déjà Virgile). Il y faut certaines conditions de la sonorité, des accords, des mélodies, non exprimables par des règles fixes et précises mais devinées par le seul génie (s'il obéit, justement, à son amour du charme (1)), avide d'exprimer sa sensibilité, de prolonger son existence dans l'avenir humain.

Concluons. *A priori*, on devine qu'il ne s'agit que d'animer l'œuvre (2) par cette vie musicale faite de mystérieux rapports entre les éléments de l'art et le développement de l'émotion. Alors la beauté plonge ses racines dans l'être intérieur. Et l'opposition n'a plus de raison, entre la musique « intellectuelle » et l'« impressioniste » (en admettant provisoirement ces deux vocables, que je n'aime guère). Seulement, avant de conclure définitivement, abordons la seconde partie de cette discussion. D'aucuns

(1) N'oublions jamais l'importance de la *sensation* à l'origine. L'artiste doit être sensuel, autant que penseur, sensible, et doué d'énergie.

(2) Si telle est d'ailleurs la conception de M. Barrès et de Stendhal, ils sont d'accord avec M. Saint-Saëns (celui du moins d'*Harmonie et Mélodie*). Ajoutons, pour rester impartial envers ce maître, que si M. Barrès lui demandait « de former des élèves », on n'en citerait pas beaucoup ; mais l'un d'eux est un admirable artiste : « le plus grand musicien vivant actuellement dans le monde », écrivait G. Carraud. C'est M. G. Fauré.

prétendent que la plénitude musicale absolue ne s'obtient qu'avec cette *satisfaction de l'esprit* qu'ils réclament sans cesse. « Musique intellectuelle » : que peut bien signifier cela ? Essayons de le définir.

Intelligence : comprendre, — deviner parfois ; philosopher sur les raisons des choses, discuter, s'expliquer les *pourquoi* et les *comment*, poursuivre l'insaisissable Vérité...

Musique « intellectuelle » : celle qui semble respecter un certain ordre (de préférence, établi *a priori*) ; — l'exagération de l'intellectualisme étant un plan déterminé d'avance, commandant en maître à l'inspiration. L'importance du rôle que joue cet ordre (prémédité ou non) mesurerait la dose d'intellectualisme des œuvres musicales.

On sera peut-être légèrement surpris, si l'on compare l'une à l'autre ces définitions de l'intelligence et de la musique intellectuelle. Elles semblent n'offrir qu'un rapport assez lointain. Nous tenterons d'expliquer cette divergence, mais il n'était pas sans intérêt de la signaler tout d'abord.

Reconnaissons aussi que notre conception de la musique intellectuelle est un-peu vague ; elle reste dans les hauteurs nébuleuses des généralités. Elevons-nous vers ces nuages, afin de les délimiter avec quelque précision. Comment définir cet ordre tenu pour nécessaire ? Voici venir les difficultés ; il sera « dieu, table ou cuvette » suivant les temps et les lieux. Je ne pense pas qu'il s'agisse uniquement de la fugue et du style « par imitations » : j'en suis même sûr. Car si je lis l'*Histoire de la musique* de M. Landormy, j'y apprendrais que Beethoven se montra plus libre, plus romantique, moins « *intellectuel* » parce qu'il cessa de croire au dogme de la carrure des phrases, et de respecter la régularité de certaines périodes. — D'autre part cependant, il est manifeste que la « cellule » chez Beethoven joue un rôle beaucoup plus considérable que chez Mozart ou Haydn. Les premiers temps de leurs symphonies se poursuivent au gré de la fantaisie mélodique ; on n'y distingue point (comme l'a pu faire M. d'Indy au sujet de Beethoven) deux thèmes principaux : la pensée se déroule librement... Tout au contraire, dans l'*ut mineur*, c'est un rappel constant du rythme initial ; il forme le *substratum* de la phrase. Et songez également

à l'unité rythmique du *Scherzo* de la IX<sup>e</sup> Symphonie : il est raisonnable, en cela, de tenir Beethoven pour plus « intellectuel » que Mozart. Ainsi donc, lequel des deux offre la meilleure garantie d'intellectualisme ? on ne sait ; et cette indécision ne laisse pas d'être embarrassante pour un théoricien qui désire se montrer sérieux. D'ailleurs, l'intellectuel véritable ne sera-t-il pas le maître de la Fugue, J.-S. Bach ? Mais alors, les récits de la *Fantaisie chromatique*, et certains *Chorals* sans imitations bien caractérisées perdront-ils le bénéfice que l'on veut réserver au seul art qui satisfait si bien les « désirs légitimes du cerveau » ? En définitive, il est probable que nos fervents de l'intellectualisme, sans prétendre s'astreindre à davantage de précision, n'exigent qu'une sorte d'*ordre apparent* — variable suivant les œuvres — mais aisément perceptible, et *logique*. Ainsi, conclura-t-on, il respectera les habitudes de l'esprit humain. Mais qu'est-ce à dire ? Existe-t-il une belle œuvre musicale sans forme, sans ordre ? et quel sera *exactement* l'ordre nécessaire pour qu'elle mérite d'être qualifiée d'intellectuelle, puisqu'intellectuelle il y a ? Cela devrait être nettement spécifié. Je voudrais le faire : il me faut avouer douloureusement que j'en suis incapable. Et voyez en effet :

D'abord, on pourrait arguer avec M. Bergson que l'ordre existe toujours : le désordre n'en revêt qu'une forme inaccoutumée et différente. Bien souvent, il est vrai, un ordre réel ne se perçoit pas dès l'abord, étant autre précisément que l'ordre attendu. — Mais prenons les termes dans leur acception vulgaire : il est clair que nous entendrons ici par *ordre*, une certaine symétrie, ou du moins une certaine harmonie logique (1) : soit des réponses de thèmes, et sinon des redites (2), du moins des répétitions approximatives avec ou sans développement du sentiment expressif. — Or, songez-y : *cet ordre se réalise de toutes sortes de manières*, et c'est à quoi l'on ne pense pas assez. Des reprises plus ou moins régulières (menuets, rondos), des entrées fuguées et des imitations, ou bien la forme dite ternaire, ou même *n'importe quel plan* s'il correspond à l'idée musicale

(1) Musicalement parlant : il convient de le spécifier tout de suite.

(2) Si la redite était l'ordre suprême, le comble de la musique intellectuelle serait le *Rondo*, ou plutôt la *Chanson à couplets*.

et se développe bien (1) : tout cela, c'est de l'ordre. — Et l'ordre existe encore dans le détail : par la ressemblance des rythmes ou des lignes, la persistance des dessins d'accompagnement, l'absence surtout de *disparates*, la logique même suivie dans l'orchestration (dont le fond, en général, ne doit point varier sans cesse, afin que l'oreille perçoive aisément la pensée musicale). — En somme, c'est donc une sorte d'*esprit de suite*, ou d'*unité*, plus encore qu'un ordre régulier, au sens où l'on parle d'une chambre bien rangée (2). D'ailleurs nous n'avons jamais prétendu que la musique ne dût pas être « construite », mais on y parvient de mille façons diverses ! Il me paraît que toute belle musique possède un ordre satisfaisant, mais d'une essence particulière : car il réalise la *logique musicale*. Et je puis, je dois contester de toutes mes forces que cette logique soit exclusivement dans une forme symétrique, dans certaines rentrées déterminées d'avance, ou dans telles combinaisons de thèmes. — A la limite, et si paradoxal que cela semble tout d'abord, j'admettrais même la plus grande liberté à l'égard de ces similitudes ; on est en droit de supposer des mélodies sans cesse changeantes et pourtant *unes* par le sentiment intérieur. Dans la pratique elles sont rares (3) : l'imagination restreinte de l'auteur, les bornes de son génie ne lui permettent pas toujours l'alliance de l'unité désirable avec une variété qui soit celle de l'arbre dans la forêt. Mais on ne peut soutenir que cela reste à jamais impossible, même en des morceaux assez longs : le musicien ne saura-t-il créer ainsi, sans *disparates* et sans *illogisme musical* ? Son art est si divers, si prodigieusement riche d'inconnu non encore exprimé, qu'on ne voudrait point dire de façon certaine ce qui arrivera, et surtout ce qui n'arrivera pas.

Au demeurant, pour la « satisfaction » due à une plastique plus ou moins régulière, à l'ordre, à la clarté avec quoi sont exprimées les idées

(1) C'est-à-dire s'il représente l'évolution du sentiment musical, sans longueurs, avec tout ce qu'il faut, et rien de trop.

(2) Il s'en faut, et de beaucoup, que Debussy n'y satisfasse point, ni Moussorgski, ni M. Ravel. Nous y reviendrons.

(3) Actuellement, cela demeure certain, les développements les plus libres, les musiques en apparence les plus « impressionnistes » gardent toujours certaines similitudes, au moins dans le détail. Et du détail à l'ensemble il y a une infinité de degrés : où s'arrêtera la forme dite intellectuelle entre toutes ces transitions ?

musicales (1), c'est d'ailleurs une condition négative : je veux dire qu'elle ne suffit pas (2). Elle ne constitue *jamaïs* à elle seule la beauté véritable de la musique, seule chose nécessaire. Ainsi, dans les fugues de Bach, ce qui est beau, ce n'est pas du tout que les thèmes entrent à intervalles réguliers (3) et ce n'est point telle symétrie (4), mais *ce que disent les thèmes, avec toute la musique ainsi réalisée* (où les mélodies, l'expression, les harmonies, les modulations et les rythmes sont le principal). Cette multiplicité de réponses n'est significative que par la façon particulière dont elle est écrite, par le sentiment qu'elle traduit, de puissance, de certitude, de douleur ou de sérénité. Que l'émouvante succession des voix collectives renforce ainsi la sensibilité, ce n'est encore là qu'un moyen, nullement obligé même chez Bach. On connaît des œuvres admirables qui s'en passent (tel *choral en mi bémol*, telle *fantaisie* pour orgue, etc.). — Pareillement, il n'importe que les « classiques » d'autrefois aient eu recours à la forme « ternaire », et ce n'est pas ce qui les fait beaux, ni classiques (5).

Mais allons plus loin. — Lorsqu'on y réfléchit, on se dit enfin que ce caractère d'ordre si apprécié de certains critiques, ne semble aucunement dépendre de l'*intellectualité véritable*, au juste sens du mot intellectuel.

(1) Nous avons dit qu'elle se réalise de toutes sortes de manières imprévues, paradoxales même : car telle symétrie peut sembler insupportable : il y faudra donc apporter des modifications plus ou moins importantes, en vertu de la loi de l'*intérêt* qui doit croître, ou se renouveler. — Il va de soi que le mot *idée* ne signifie pas ici la même chose qu'en philosophie ou en littérature : encore une confusion à éviter.

(2) S'il est agréable, à première audition, d'entendre un morceau clairement écrit, qu'on s'en fatigue vite lorsqu'il ne s'y trouve que cette qualité ! on a l'impression d'avoir été « floué », et l'on ne pardonne pas à ces œuvres, du jour où l'on a perçu qu'elles sont vides... Nous verrons plus loin ce qui est *nécessaire* en matière de « construction » : c'est la mystérieuse *logique musicale*.

(3) Et cela devient évident surtout lorsqu'on étudie certaines fugues archaïques (parfois gauches, creuses et rudimentaires tout ensemble) ou bien simplement des œuvres de musicalité inférieure, dans lesquelles le musicien semble attacher le plus grand prix à des rentrées de thèmes, à des imitations. Alors on se convainc du peu d'intérêt que présente ce procédé s'il ne correspond pas à *de la musique*, s'il n'est pas réalisé avec le charme et l'expression des accords et des mélodies. Ce n'est plus alors qu'enuyeuse sécheresse, et malgré l'écriture fuguée il ne s'y trouve *rien* du plaisir (à tort prétendu intellectuel) qu'on prend aux fugues de Bach. C'est donc que chez Bach il vient d'une autre cause. D'ailleurs, même lorsque tous ces contrepoints offrent une véritable musicalité, il reste évident qu'ils ne possèdent jamais plus de beauté réelle que telle page de Monteverde. — Enfin, si chez Marchand (qui fut célèbre au « grand siècle » et qu'on oublie trop aujourd'hui) l'on admire parfois une profondeur, une force expressive singulières, cela tient à son écriture, à l'usage d'accords hardis, à l'emploi audacieux de ces notes de passage dont Bach, par la suite, s'inspira : mais aucunement au fait de telles rentrées régulières.

(4) Parfois d'ailleurs Bach se montre assez libre à ce sujet : avant tout, il obéit à son sentiment expressif.

(5) Chez les modernes, Debussy et M. Fauré sont *classiques* autant que Magnard, par leur sobriété, le choix des moyens, la « sûreté » de l'écriture, la profondeur de la sensibilité.

On en vient à se demander pourquoi l'on qualifierait de cette épithète, un genre de musique bien ordonnée (1). — Je me souviens d'un spirituel et très pénétrant article de M. Rabaud, paru vers l'année 1900 dans la *Revue de Paris*. En ces temps-là, c'était une hardiesse qui sentait un peu le fagot, de railler l'idolâtrie des compositeurs, des musicographes et du public, pour *Wagner inventeur du leitmotiv*. M. Rabaud avait fort bien discerné (esprit lucide auquel la mode n'en fit jamais accroire), que dans l'œuvre wagnérienne l'emploi du leitmotiv (2) n'est pas, en lui-même, une cause de beauté. A notre tour, nous demanderons : Wagner est-il moins intellectuel lorsqu'il écrit sans thèmes obligés ? et qu'y a-t-il de réellement intelligent chez l'auditeur qui met tous ses soins à guetter l'apparition d'un leitmotiv sorti des profondeurs de l'orchestre ? Si c'est une œuvre de l'esprit, avouons qu'elle est inutile, gênante même, car elle prive d'écouter la musique véritable ; — tout compte fait, c'est une sorte d'intelligence qui touche à la bêtise... D'une façon plus générale, il me semble que ces constructions (qu'il s'agisse de plan ternaire, ou de rentrées de menuets, ou de combinaisons de *Strettos*, ou d'enchevêtrements de thèmes) n'ont rien à démêler avec l'intelligence pure, qui est de comprendre les raisons et d'expliquer les choses. Bien mieux : ce n'est point par son aide que le musicien superpose heureusement des motifs, c'est par celle du *sens musical*. Tout au plus concèdera-t-on que certaines formes, dans certaines musiques, paraîtront non pas intellectuelles, mais factices et comme fabriquées d'après un modèle courant, — gauches et raides, en somme, avec des armatures trop visibles (et fort gênantes s'il n'existe pas une raison *musicale* pour qu'elles soient ainsi en évidence). Alors, ce n'est qu'un défaut (3)...

Même en prenant le mot dans le sens le plus large, qu'y a-t-il donc de si intellectuel aux « reprises » des Symphonies ? en quoi *l'esprit* est-il mieux satisfait par la traditionnelle *Ré-exposition*, que par un dévelop-

(1) A supposer que toute belle musique ne possède point déjà, implicitement, ces qualités d'ordre

(2) Depuis lors, on admet des opéras sans thèmes obligés, et des symphonies non cycliques. Mais en son temps, M. Rabaud était un précurseur.

(3) On concluerait aussi que la *fugue d'école* étant la plus régulière, la plus précisément définie comme plan, est le spécimen de l'art le plus « intellectuel » ?...

peuvent plus libre ? au contraire ; si cet esprit est d'une essence supérieure, s'il comprend véritablement la musique et ne se fourvoie point en de vaines analyses, il aimera cette liberté ; il reconnaîtra qu'elle peut favoriser une expression sincère, un intérêt soutenu, sans pour cela qu'elle s'oppose à notre besoin d'unité. Pourquoi s'imaginer qu'il soit plus *raisonnable* d'écrire un morceau de forme ternaire, au lieu de telle « fantaisie », si cette fantaisie est harmonieusement construite ? Cela dépend des cas, et de l'idée musicale. Mais on nous demandera tout aussitôt ce que nous entendons par : construction harmonieuse. — A coup sûr, ce n'est point celle que peut dicter l'intelligence ordinaire. Et l'erreur — confusion de termes, toujours — me semble venir de quelque inopportune assimilation à la littérature. Car, pour exprimer et mettre en ordre des *idées* (au sens littéraire : par exemple dans un article de critique ou de philosophie), il faut en effet réfléchir avec l'intelligence et grouper les éléments, les causes, les effets, en suivant l'ordre de la Raison. On y goûte alors (bien que ce ne soit pas le tout dans l'art de l'écrivain, surtout en poésie) une satisfaction logique et touchant réellement à l'intelligence. — En musique, prenons garde : c'est fort différent. La *logique musicale* n'est pas de même nature. Il faut évidemment, et de la façon la plus impérieuse, que l'ensemble y satisfasse. Mais elle ne se définit point comme l'autre. Elle est mystérieuse et complexe. Elle dépend de toutes sortes de choses : du sentiment, de son développement, de la nature de l'auteur, du caractère de l'œuvre. Elle reste moins définissable encore que celle de la poésie la plus symbolique. Enfin, elle ne se crée ni ne se perçoit avec l'intelligence, mais avec le *sens musical* : Elle vit au royaume enchanté des modulations, des accords et des rythmes. Les grouper d'heureuse manière, ce n'est pas le rôle du raisonneur (1), mais du poète-musicien, composant avec le don intime qu'il possède de la beauté particulière de son art. Non point symétrie, mais *harmonie* très diverse et qu'on ne saurait définir, parce qu'elle est *fonction* de cet élément simple, le Beau, qui ne se ramène à nul autre.

Cette satisfaction issue de la logique musicale, les « classiques » d'au-

(1) Ainsi, jamais l'intelligence n'indiquera s'il faut ajouter ou retrancher une mesure dans un développement, mais l'instinct seul du musicien.

trefois la procurent (pas toujours ! il y a chez eux, souvent, des longueurs ; et l'on peut citer des œuvres dont la régularité est précisément une atteinte à cette logique particulière (1)). Il s'agit donc, en définitive, non point de celle des philosophes, mais d'une autre sorte de logique, intérieure, plus subtile, comme immatérielle et qu'on ne saurait analyser par les procédés de l'intelligence. Or tous les vrais musiciens en sont doués ; ils la possèdent inconsciemment ; ils la réalisent par instinct ; ils pèchent contre elle, parfois, s'ils la veulent subordonner au raisonnement ou bien à des formes trop rigides. Et les auteurs qui nous paraissent simplement « intellectuels » (mot écrit à tort, je le confesse) ne sont que des académiques, des gens à formules : leur prétendu intellectualisme n'est autre que le point faible.

Le tort fut de confondre cette régularité des formes avec la juste harmonie (2) des proportions : ce sont choses différentes. Dans l'art, en somme, ce que cherche l'esprit (non d'ailleurs d'une manière consciente mais en un désir instinctif et profond) c'est de ne se trouver point déçu par les disparates. Et l'on ajouterait tout aussi bien : par les longueurs ou la monotonie. Ce qui put donner matière à discussion, et de là sans doute est né le débat, c'est que les besoins et les conditions varient. Non seulement avec les musiques : tel morceau s'accommodera mieux d'une armature plus rigide, tel autre pourra sembler une improvisation libre, sans pourtant qu'il déconcerte. Mais l'auditeur même, suivant son âge, son sexe, sa nature propre, le plus ou moins de culture de son goût, se montre plus ou moins apte à comprendre la marche des idées musicales.

Toutefois, — et ceci est d'une importance extrême — on peut affirmer

(1) Par exemple, la rentrée et la réexposition des thèmes dans le final de la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven. La vraie logique eût été d'augmenter l'intérêt, — (de quelle façon ? il serait outrecuidant de prétendre le chercher) ; la *reprise* du célèbre crescendo est évidemment d'un moins bel effet qu'au début du morceau.

(2) Cette harmonie, Bach y satisfait parfois sans user de tel moyen dit intellectuel ; elle existe également dans le prélude de *Tristan*, déterminée par le caractère même de la passion qui l'anime ; elle apparaît dans les récits de l'*Orfeo* de Monteverdi : on la retrouve en *Pelléas et Mélisande*. C'est elle qui fait les œuvres bien construites, et non pas tel plan tenu pour classique. Ce plan n'y est point du tout contraire, mais il n'est aucunement obligé non plus, ni suffisant. L'on connaît, cycliques ou non, des sonates « traditionnelles » qui sont fort mal construites.

que pour l'élite (une fois qu'elle connaît bien les œuvres), ses jugements concordent à ce point qu'il est légitime d'écrire objectivement : telle œuvre *est* réussie, telle autre *ne l'est point* ; celle-ci *est* harmonieuse, celle-là *est* mal construite. Il ne s'agira donc jamais de prétendre ici que « des goûts et des couleurs il ne faut discuter » : lieu commun regrettable, dont la Bruyère a montré la fausseté, et sur quoi nous n'insisterons pas davantage.

Quant à définir *comment* réaliser cette harmonie, je n'y songe point... Il y a des chants populaires, des thèmes grégoriens, des scènes de Monteverdi, des fugues, des symphonies, des *duos* comme celui de *Tristan* ou de *Faust*, des nocturnes de Chopin ou de Claude Debussy, des poèmes symphoniques de nos jeunes, et *quædam alia* : plus ou moins bien construits sans être pour cela plus ou moins réguliers. Entre toutes ces œuvres, celles de Debussy ne sont pas les plus mal bâties. Ce fut une erreur grossière que de ne pas discerner chez lui « la construction », parce que différente de ce qu'on avait coutume d'admirer. On ne la percevait point, ni d'ailleurs la mélodie, et l'on concluait à des « taches de sons » faites pour le seul plaisir physique, — d'où cette malencontreuse épithète d'*impressioniste* dont M. Suarès, une fois pour toutes j'espère, a fait justice dans cette Revue en quelques lignes magistrales.

Ainsi donc, il est aussi faux de juger que Debussy n'est pas assez intellectuel (ou pas assez ordonné), qu'il est absurde de prétendre reprocher à Bach de l'être trop. Ce qu'on appelle chez celui-ci l'élément intellectuel n'est aucunement destructeur de la sensibilité — sauf aux oreilles de ceux qui n'entendent point la vraie musique, ne s'occupant que d'analyser ; et ce qu'on nomme à tort l'impressionisme debussyste ne prive en rien *Pelléas* d'offrir un équilibre harmonieux que les Grecs eux-mêmes n'ont point dépassé. — Si, dans l'ancienne musique, des symphonies présentent quelques longueurs, c'est par suite d'infériorités *musicales*, et non en raison du style fuguée ou de la traditionnelle *Réexposition* (1). Il faut

(1) Cette dernière forme est assurément difficile à bien réussir ; mais, dans la *Symphonie en sol mineur* par exemple, Mozart a montré comment on peut éviter les longueurs à l'instant critique de la *Réexposition*. Si d'autre part certains modernes semblent décousus, ce n'est point à cause d'une autre

donc que chacun écrive librement, à charge de réaliser cette harmonie nécessaire ; et peu importe le genre de forme ; celui-ci ne peut faire à lui seul qu'une œuvre soit plus ou moins belle, noble et vivante.

Dans la musique, comme en tout art, nous exigeons mieux que le seul plaisir matériel, — et, d'autre part, non une simple satisfaction de « l'esprit » (si rudimentaire, et souvent stérile (1)) — mais l'*harmonieuse logique*. Existât-elle sans l'ordre (si divers) dont témoignent la plupart des œuvres, qu'il n'en faudrait point la mépriser ni la juger moins parfaite. Somme toute, les choses se passent ici dans le domaine du sentiment esthétique et non dans celui de l'intelligence pure ou de la Raison, comme le croyaient certains philosophes traditionnels. Ce qu'on nomme parfois l'équilibre de la Raison et du Sentiment est autre chose que la présence de l'élément dit *intellectuel*. Tout autre chose, en vérité. Cet atticisme est de sobriété, de juste mise en place, sans coupable recherche de l'effet, par un artiste maître de soi, dont la sensibilité ne s'épanche point avec excès et qui, dans la vie courante, possède aussi l'union féconde de l'intelligence (2) et de l'émotion (elle se traduit, en l'art réalisé, par cette harmonie classique). A l'origine de l'œuvre, à sa source, on peut être assuré qu'il existe une intuition, un goût très délicats, — ou bien une conscience intellectuelle et réfléchie, — ou même tout cela réuni. Mais dans la période de création proprement dite, cette conscience intellectuelle devra s'effacer

sorte de développement ; et, nous l'avons dit plus haut, il existe des sonates à plan traditionnel fort mal bâties par suite de la maladresse même de l'artiste, de la mauvaise qualité de sa musique, du vide de son inspiration.

(1) Telles que, par exemple, dans certaines symphonies cycliques.

(2) Le temps est loin où l'on proclamait : « bête comme un musicien ». Un Voltaire aujourd'hui ne dirait plus (comme jadis à Grétry, l'auteur de *Zadig*, avec une surprise ironique) : « Vous faites de la musique, et vous avez de l'esprit ! » Est-il besoin de rappeler que Bach et Mozart furent extrêmement cultivés, — ou que Berlioz et Gounod surent écrire des pensées justes en un français excellent ? Où l'intelligence, chez les musiciens, s'aperçoit le mieux, ce n'est pas du tout dans les combinaisons contrapunctiques ni dans l'ordre apparent d'un plan régulier, mais dans la conduite de la vie même, d'où dépend leur culture et l'ampleur de leur inspiration. Elle est aussi dans mille détails : par exemple, l'art de savoir réserver ses moyens d'orchestration, — ou plutôt, surtout, la subtilité d'observation de l'homme de théâtre, particulièrement dans le domaine du comique (cf. Mozart, les *Noces de Figaro*). Le reste est sens du beau et intuition créatrice, ce qui d'ailleurs ne saurait signifier hasard, ni anarchie, ni instinct matériel, inférieur, animal. Faut-il ajouter que dans ce plaidoyer en faveur des forces libres de l'artiste, il n'est pas un instant question de prétendre opposer le *génie* au *métier*, ni de penser que celui-là ait avantage à se passer de celui-ci, afin de tout découvrir avec plus d'originalité ? Un métier solide, assez magistral pour être devenu instinctif, ne fait qu'aider l'artiste original sans jamais diminuer sa personnalité.

plus d'une fois devant d'autres puissances inventives ; et jamais il ne sera *logique* qu'elle commande au sens musical.

Concluons : peu importe qu'il n'y ait point de symétrie apparente, de thèmes combinés, d'armature visible. Ces éléments ne constituent pas la beauté. Ils ne s'y opposent pas non plus. D'ailleurs ils n'ont rien de particulièrement intellectuel, et leur absence n'est point cause forcée d'impressionisme. — Alors, on ne voit plus très bien ce que signifie l'opposition première entre impressionnistes et intellectualistes. Elle apparaît comme à côté, *en dehors de la musique*. Et c'est à peu près (nous n'exagérons guère) comme si l'on prétendait distinguer, chez les mathématiciens, ceux qui savent ou non monter à cheval ; — ou bien encore, établir une hiérarchie des receveurs de contributions directes, selon qu'ils sont épris ou non de la Danse. — L'infinie diversité de la musique reste loin de cette discussion : elle se développe sur un autre plan que le physique ou l'intellectuel. A notre entendement, le seul sens que puissent avoir parfois ces mots de « musique intellectuelle », sera péjoratif et s'appliquera, comme blâme, à des œuvres factices, conçues étroitement, sèchement, loin de la « Déesse adorable ». Enfin, pour la vraie *logique musicale*, qui dépend de l'intuition, du goût, de la beauté qu'on porte en soi, elle est d'ailleurs imprévisible, diverse extrêmement, et ses lois restent cachées dans un profond mystère.

Cette manie de vouloir mettre au rang d'honneur la musique qu'on jugeait intellectuelle, eut quelques résultats fâcheux :

D'abord, de tendre à donner le change sur la valeur de certaines œuvres fabriquées comme industriellement, en série, suivant des recettes et des principes établis.

Ensuite, d'inciter à n'entendre qu'en analysant les formes. D'où une sorte d'obsession, comme chaque fois qu'on juge d'un point de vue spécial, étranger à l'art (exemple : n'apprécier un paysage qu'en raison de « ce qu'il donnera sur la plaque photographique »). Et si l'on persiste à soutenir que ce soit l'intelligence alors qui fonctionne en ces analyses, figeant la réalité, se montrant « incapable de comprendre la vie », elle ne laisserait pas de mériter les reproches de M. Bergson.

Un autre danger et qui fut sérieux, c'était de mépriser certains moyens de travail. Nous devons ici réhabiliter l'improvisation (même au piano). Chez les maîtres, elle n'est jamais synonyme de désordre. Chez les médiocres, elle les élève quelquefois au-dessus d'eux-mêmes. Certains compositeurs la veulent craindre, ou dédaigner : nous pensons qu'ils se trompent. Il est d'ailleurs tout à fait inexact qu'on se montre moins intelligent et moins « noble », dans la création d'une œuvre d'art, en n'y faisant pas intervenir *a priori* cette symétrie tenue pour intellectuelle, ou la volonté de suivre un plan défini d'avance. Chacun a le *devoir* de procéder selon sa nature : nous n'avons à tenir compte que des résultats. Un plan préalable n'est point un facteur essentiel de l'harmonie ; bien mieux, il pourrait y nuire (1). Dans tous les cas, il est sage de savoir employer la « raison » où et quand elle est utile ; mais non à tort et à travers. Il n'est pas intelligent d'user de l'intelligence dans les moments où son rôle est de céder la place à d'autres forces. Mais ces forces sont-elles supérieures, — plus belles, plus nobles, ou moins ? Bien avisé qui saurait répondre ; bien outrecuidant qui l'oserait. En art, connaissons-nous l'instinct créateur, d'où il vient, comment il procède ? Mystères. Qu'il y ait à coup sûr une grande part d'intelligence chez l'artiste, soit : ainsi, dans sa vie même, *avant* la création de l'œuvre ; *après*, également, lorsqu'il y réfléchit ou qu'il la commente. Berlioz, Rodin furent des *penseurs*, et c'est parfait. Mais il y a temps pour tout. Combien juste nous apparaît la conception d'un philosophe du XIX<sup>e</sup> siècle, profond esprit (2) : « C'est affaire à la science et à la philosophie de satisfaire la raison : l'artiste a qualité pour parler à l'âme, et l'âme veut être émue... Sans doute, une *logique parfaite* préside à la création des chefs-d'œuvre dans l'art, mais c'est une *logique intime* qui *s'ignore elle-même*. Cette ignorance est précieuse et tout artiste doit veiller

(1) Je sais bien qu'on admire souvent la *volonté* de Magnard et qu'on le sacre, à cause d'elle, classique. Il faudrait néanmoins s'entendre. La beauté chez lui, ce n'est pas de s'en être tenu au plan traditionnel des symphonies ; c'est de n'avoir rien écrit d'inutile, comprenant le sens véritable des qualités classiques ; et surtout, c'est d'avoir mis dans ses œuvres l'*expression vivante* (non plus théorique ou formelle) de sa *volonté*. Qui sait d'ailleurs si, plus libre à de certains égards, il n'eût pas été plus entièrement lui-même ?

(2) Charles Dollfus : *Révélation et révélateurs*, pages 134 à 136 (Michel-Lévy frères, 1858).

à ne point la perdre ; qu'il respecte ce mystère intime de son âme où s'accomplit la création : qu'il le garde avec un soin jaloux et se conserve, libre, à l'écart des systèmes. »

Ce qui agit, ce qui crée, c'est la mystérieuse Intuition. Qu'il y ait, dans toute œuvre, un plan, cela n'exige point qu'il ait été conçu *d'abord*. Et s'il s'est modifié au cours de la réalisation, si même il fut créé presque inconsciemment, au fur et à mesure (l'artiste, maître de son métier, ayant d'instinct le sens de l'ordre musical), le résultat n'en sera pas moins beau, au contraire : tout dépend des cas. Enfin, s'il y a des retouches à faire au sujet des proportions ou des tonalités, c'est la perception juste du beau qui les doit inspirer, et le sens esthétique commande à la composition. — Plus tard, si l'on a le loisir et l'envie d'analyser ce qu'on a fait, on le peut : mais tous les vrais musiciens savent bien que ce n'est pas affaire à l'intelligence de déterminer les rapports d'un développement musical, ni l'harmonie d'une modulation.

Si peut-être nous avons longuement insisté sur ces questions, c'est qu'elles nous paraissent importantes et dignes d'être étudiées de près. Mais il est aujourd'hui plusieurs groupes d'artistes naïvement épris, en art, de l'intelligence abstraite. Sont-ils dévoyés par la métaphysique ? ont-ils posé comme axiome que la « pensée pure » est supérieure au sentiment ? ils ne feront pas que l'art n'ait recours à la sensation ; ils n'empêcheront point que chacun ne possède une technique à soi, qu'avant tout la sensibilité ne reste nécessaire et l'algèbre dangereuse (à supposer qu'on y puisse recourir). L'une des caractéristiques de ces Écoles semble de poser des principes *a priori*, dogmes quasi religieux en dehors de quoi point de salut pour l'artiste. Relisez ce que disent certains cubistes sur la nécessité d'une dissymétrie dans les dessins des figures ou des corps, et sans autre souci de la réalité que d'éviter précisément la ressemblance avec cette pauvre « méprisable » que respectaient si fort les peintres d'autrefois (1), lesquels n'étaient pas moins humains, originaux, ni personnels dans leurs interprétations de la nature. Nous rencontrons là, entre plu-

(1) Au moins depuis Giotto, qui délibérément prit le parti de peindre d'après la nature.

sieurs autres, un exemple de l'intrusion en art, de ces principes antérieurs et absolus dont il n'a que faire. — La *littérature*, ou pour mieux dire la pensée facticement ajoutée, n'est pas moins dangereuse. Loin de nous de prétendre qu'un artiste ne doive pas être doublé d'un penseur : mais la pensée doit s'exhaler de l'intérieur de l'œuvre, de son sentiment naturel, de son émotion pure et profonde ; non y être greffée intentionnellement. Notre confrère M. Jean Huré cite, dans son très intéressant ouvrage : *Dogmes musicaux*, cet exemple de certaines cathédrales anciennes dont le plan — représentation de la croix — offre une étrange particularité ; nullement pour des motifs de beauté réelle, mais à la suite d'un raisonnement. Des artistes trop subtils se dirent ceci : « le Christ agonisant sur la croix, sa tête s'inclina ; donc, la croix que dessinent les murs de l'église, elle aussi, doit se trouver légèrement infléchie... » On se figure le résultat et l'illogisme architectural où mène cette idée *a priori*, par sa logique hors de propos. C'est avec des conceptions analogues (d'ailleurs plus profanes, signe des temps actuels) qu'on a vu des peintres contemporains s'appliquer naïvement à « mettre de l'humanité » dans un paysage ou dans une vue de monument. Telle scène représente un abrupt sentier de montagnes — précipices, glaciers ; — un jeune homme, grimpant sur les rochers à pic, y cueille l'edelweiss pour sa bien-aimée, jeune dame en costume directoire, qui le regarde avec complaisance. Tel autre tableau nous fait voir une antithèse : des grenadiers de la République, sur les marches de Saint-Marc, nourrissent les pigeons... Ce n'est pas ainsi qu'on *humanise* les sites ou les édifices, non plus qu'en déformant le plan d'une cathédrale pour des raisons hors de l'architecture, on ne rendra plus expressifs les sentiments religieux qu'elle évoque. Seule importe la beauté profonde ; et l'on n'y parvient jamais avec de petits raisonnements à côté de l'art véritable. Seule y mène l'émotion, par le secret, l'indéfinissable instinct du beau.

L'instinct ! mot souvent honni... C'est à dessein qu'ici nous l'écrivons. Si l'inspiration, la création musicale restent des mystères non approfondis, il semble que le subconscient (on devrait peut-être dire le surconscient) y joue un rôle primordial : sans qu'un instant, pour cela, l'œuvre cesse

////////////////////  
d'être *celle exactement* qui correspond à la personnalité morale et intellectuelle du musicien, *tel qu'il est au profond de lui-même*. La chose ne surprendra que les esprits superficiels. Ceux des artistes qui cherchent à comprendre comment on *trouve* et par suite de quels phénomènes l'invention naît du cerveau, ont pu se rendre compte de cet effacement nécessaire de la conscience précise. On a lu dans un livre d'Henri Poincaré un exemple très curieux du travail cérébral inconscient. L'intuition est une puissance cachée et prodigieuse. En mathématiques, que trouverait-on par la simple déduction ? Essayez de résoudre seulement certaines questions de géométrie élémentaire, sans *deviner* quelle ligne il vous faut tracer ; ou tentez de mettre en équations, rien qu'un simple problème du premier degré : vous aurez parfois à *inventer* la meilleure « variable ». Et je ne parle même pas de tous les merveilleux symboles de l'analyse supérieure... Mais l'intuition, dans la musique, est plus absolue maîtresse encore. Comment, d'une ou deux mesures, conclure par le raisonnement le reste de la phrase commencée et les accords sur quoi nous le bâtirons ? c'est proprement impossible. Seule agit l'invention. Quant à la juger moins noble que le syllogisme et que la Raison pure, cela est outrecuidant plus qu'on ne saurait dire, et vraiment d'une cuistrerie ridicule.

Mais toutes ces belles théories *intellectualistes* se rattachent à certaine campagne entreprise contre M. H. Bergson. On l'accuse à présent d'avoir calomnié l'intelligence, et peut-être bien ceux qui le prétendent n'ont-ils pas tout à fait compris le sens des phrases de l'illustre philosophe. Après l'avoir porté aux nues (dans le temps où l'on trouvait chez lui des preuves de l'esprit séparé de la matière, l'espoir que l'être humain survivra, la condamnation du déterminisme et celle du « mécanisme » de quelques physiologistes), ce ne sont plus aujourd'hui que reproches amers. On blâme sa sympathie pour le Pragmatisme, on ne peut admettre qu'il glorifie le changement sous la forme de l'*Évolution créatrice*, on en fait un contempteur de la Tradition, de la Raison et de l'Intelligence, on raille qu'il ait exalté la puissance intuitive et qu'il ait rendu à la sensibilité comme à la sensation les places à quoi elles ont droit dans la vie de l'être, — la vie multiple, échappant à l'analyse et qu'on ne peut diviser en com-

partiments étanches. — Nous ne voulons point entrer dans le débat. Mais souffrez qu'à titre d'artiste nous respectons la sensibilité et l'intuition. — « Le plaisir de sentir est-il donc si fort ? » se demande Bossuet (1) en l'épigraphe d'un livre de M. Benda (*Belphégor*). Mais la joie du cœur qui vit ! quel artiste la voudrait nier, et qui songerait à la placer au-dessous de la raison ? O l'orgueil extrême de prétendre rabaisser la puissance qui dicte l'inspiration, instinct mystérieux et sublime ! D'où vient que des hommes se refusent à entendre que si leur être profond (2) crée une œuvre, cette création fournit peut-être la meilleure preuve d'un élément divin dans le monde ?

Mais résumons. — Il nous a semblé absurde d'opposer l'illusoire intellectualisme de la musique dite classique, et le prétendu impressionisme (esclave de la sensation) qu'on reproche à la moderne. Celle-ci est *construite*. Celle-là ne laisse pas d'être *sensible* ; et rappelons qu'à l'occasion elle n'ignore point le charme ni les timbres rares (3). — Ce contraste donc, je n'y vois qu'artifice et creuse rhétorique. Le fait véritable, c'est que l'œuvre d'art est un tout indissoluble (4) où se mêlent et réagissent mutuellement, sensations, associations d'idées, émotions, harmonies de la forme. — L'amour de ce qu'on veut chercher d'intellectuel dans la musique serait particulièrement dangereux à l'heure actuelle, en raison de ce mouvement d'intellectualisme hors de propos, qui risquerait dans notre art d'écarter les jeunes musiciens de la sensibilité, comme de l'amour d'une belle matière musicale. Par quoi leurs conseillers nous offrent-ils de remplacer ces éléments absolument nécessaires ? Par une sorte de fausse énergie dont l'agitation montre quelque chose de mécanique (la « musique à l'emporte-pièce ») ; par des tendances de simplification qui risqueraient d'aboutir à la vulgarité qu'affichent aujourd'hui la musique « populaire » et celle qu'on joue dans les *dancings*,

(1) Bossuet est un ingrat. Sans la sensibilité, que serait donc la religion chrétienne ? Et la Raison humaine ne passa-t-elle point longtemps pour une orgueilleuse adversaire des dogmes ?

(2) « Tu portes en toi un ami sublime » (Baghavat-Gîtâ).

(3) Témoin ce merveilleux air de basse de la *Passion selon Saint Jean*, avec accompagnement de luth et violes d'amour.

(4) Et le phénomène de l'art apparaît alors bien différent de ce qu'en disent les philosophes obéissant aux habitudes d'esprit du XVII<sup>e</sup> siècle.

— ou par une sorte d'amour du barbare, je veux dire ce qu'ont de gauche et de raide certaines œuvres archaïques (mais on est loin de leur naïveté, *a fortiori* du charme qui parfois, malgré tout, en émane). C'est aussi méconnaître la beauté du raffinement, que de le croire ennemi de la vraie simplicité ; c'est ne point comprendre la splendeur de l'art « fauréen », et probablement ignorer certaine « Victoire rattachant sa sandale », ou même le Temple de la Nikè aptère, l'Érechtheïon, et le Parthénon. On regrette cette ignorance. Car notre métier musical et notre jeune école ont besoin de ce raffinement simple, pur, — grec, en un mot. Il nous serait plus utile que des enquêtes sur les conditions nécessaires à la « renaissance d'un art national » (est-ce que Berlioz, Bizet, Chabrier, Fauré, Debussy, Ravel, Erik Satie, ne sont pas essentiellement français ?)

Sommes-nous parvenu à mettre de l'ordre ici, et vraiment cet *élément intellectuel* à sa place dans la critique ? Notre but fut d'exprimer clairement quelques idées, les nôtres depuis longtemps : par là, d'éviter aux jeunes d'inutiles piétinements, voire des faux pas dangereux ; de briser des barrières mauvaises, de combattre des principes et des règles à tort établis, — et d'apprendre enfin au public à savoir écouter sans se servir de tel criterium extramusical, alors qu'il faut entendre avec l'oreille, l'imagination, le cœur.

Laissons les musiciens aller vers la beauté, sans leur chercher noise de trop, ou de trop peu de symétrie ; sans déplorer l'absence ou la présence de certaines formes. L'artiste ne réalise quelque chose de la beauté qu'il sent en soi, qu'à la condition d'être libre. Nous avons tenté de soutenir que cette indépendance est logique et *traditionnelle*. Quant aux œuvres, que le public les veuille bien juger de bonne foi, sans les clichés des manuels, les expertises des critiques, les repères des analyses. Il n'est point d'aide plus fallacieuse. N'observez pas la beauté des étoiles doubles ou des nébuleuses à travers les fils du réticule : votre télescope n'en a que faire. Et si, malgré tout, ces fils vous semblaient utiles, n'oubliez pas cependant, n'oubliez jamais que « c'est l'opticien qui les y a mis (1). »

CHARLES KÆCHLIN.

(1) Anatole France.