



En marge du système des Beaux-Arts et des propos d'Alain

Placé sous l'égide de Kant et de Descartes, ce *Système des Beaux-Arts* (1) est l'œuvre d'un philosophe habile et d'un artiste raffiné, riche des acquisitions d'une sensibilité toute moderne. Au cours de ces pages écrites en une langue sobre, ramassée et parfois elliptique — à ce point même que l'analyse en est défiée — les émotions sont passées au crible d'un raisonnement implacable sans que jamais la rigueur de la critique défile la belle substance sur quoi elle s'exerce.

La Musique tient, en ce *Système*, sa large place. Après les arts qui « ont essentiellement pour fin le plaisir de l'acteur même » et qui sont la danse et la parure viennent les arts d'incantation qui « ont pour fin

(1) *Système des Beaux-Arts rédigé pour les artistes en vue d'abrégé leurs réflexions préliminaires*, par l'auteur des *Propos d'Alain*. 1 vol. Editions de la Nouvelle Revue Française.

de régler et composer le cri naturel. Les principaux sont la Poésie, l'Eloquence et la Musique », qui nous conduisent par l'architecture et l'art théâtral aux arts plastiques. Puis « la pensée reprend tous les arts antérieurs sous ses signes abstraits, ce qui annonce l'art de la prose ».



Il convient de nous en tenir à la Musique « cet ordre en mouvement », A propos du chant, et plus particulièrement du chant populaire, Alain établit l'essence émotionnelle de la Musique, la pureté de son origine : « le poète... déclame et s'efforce ; mais la vraie musique... ne s'accommode que du calme souverain (1) ». Elle fait même contraste dans les plaintes avec « ce que la chanson dit ; mais elle contraste toujours comme il faut, opposant à la misère humaine une consolation d'avance... » Ailleurs, à propos du Drame Musical, Alain revient sur cette individualité de la Musique, considérée par rapport à la Tragédie ou en opposition avec elle. « La vraie Musique réagit contre ce langage naturel... Elle ne garde jamais de la passion que ce mouvement royal par lequel l'esprit s'en retire ». Et il ajoute, en un raccourci vigoureux : « la Musique, par sa puissance, abolit tout autre objet qu'elle-même ».

Cette antinomie entre le cadre d'une action dramatique et l'essence de la Musique, elle apparaît aussi à propos de la Musique à programme, de la Musique imitative, de ces œuvres dont le titre prétend expliquer ce que la Musique semble devoir suggérer. « Peut-être les titres et les programmes ont-ils pour principal effet de jeter l'esprit dans une rêverie poétique et même contemplative, ce qui dispose à bien écouter ; mais toujours est-il que la belle musique occupe aussitôt toute l'âme et la remplit... en sorte qu'il est vrai que la musique suggère beaucoup mais n'exprime rien qu'elle-même ».

L'expression musicale est née de la nature ; elle a pour fondement la voix humaine, par le chant, isolé, en duo ou en chœur. C'est dans cette

(1) « Une belle voix humaine fait toujours penser à la paix des campagnes. »

forme de la musique que se retrouvent les plus belles sonorités et les plus pures. « Un chœur serait donc toujours écrit de façon à régler d'abord les voix l'une sur l'autre. La musique instrumentale a fait oublier un peu trop ces règles prises de la nature. Presque toutes les parties sont trop séparées, trop réglées aussi par la mélodie ; on n'y trouve que rarement ces profondeurs de son, ces étendues pleines et cette joie affirmative qui sont le privilège des voix accordées. »

Mais il est une autre forme de la musique pure, « si différente de la chanson pure, moins humaine, moins puissante sur les passions, qui incline le goût musical vers les jeux mélodiques et harmoniques ». L'excès en ces jeux, par opposition aux chants populaires « qui ne modulent point », caractérise la musique moderne. Celle-ci « offre trop d'objets à l'intelligence, trop de combinaisons, trop de suites et jusqu'à des hardiesses quasi-calculées... » Ainsi s'expose-t-elle à descendre « au niveau du divertissement » et ses plus rares beautés viennent précisément « de ce retour du chant libre qui lutte contre les formules et finalement les soumet ».

Ces remarques n'empêchent point Alain d'apprécier et d'analyser avec finesse la substance de la musique moderne et son charme ; c'est ainsi qu'à propos des *variations* il oppose « deux modèles : celui de Beethoven et celui de César Franck ». Du premier la variation « tient de près à l'ornement, consiste à imiter le thème, mais en remplaçant les sons tenus et les passages francs par des traits rapides et des intervalles plus serrés », tandis que « l'autre variation, plus moderne, pourrait être appelée modulante ; la mélodie, déjà affirmée, revient, mais trompe un peu l'attente, et s'égaré en des chemins nouveaux, toutefois soutenue et portée aussitôt par une harmonie qui efface l'ancienne et fait comme un départ encore ».

A un autre point de vue, Alain trouve des formules particulièrement heureuses pour définir l'émotion qui se dégage de la musique d'orchestre. Le chapitre qu'il y consacre serait à citer intégralement. Il donne à chacun des éléments constitutifs de l'orchestre la part qui lui revient : quatuor à cordes « qui maintient la pure musique », cuivres « qui conviennent aux rythmes simples », bois qui « mettent quelque légèreté », instruments à percussion « qui assurent le rythme, seule discipline de cette tempête

de bruits ». De tout cet ensemble, de « cette lutte entre les puissances diaboliques et les esprits célestes » naît une forme d'épopée, « tumulte océanique » où le « génie trouve une place et une résonance pour sa chanson propre ; de là vient cette impression si puissante, dans les grandes œuvres, d'un chant solitaire, chanté pour soi seul ». Et, formulant une fois de plus une idée qui lui est chère, Alain ajoute : « Ainsi la musique, au terme de son développement mécanique, revient à ses origines, se renie toute et se retrouve. » Il ne fallait rien de moins que l'analyse de cette âme de l'orchestre, de l'émotion qui lui est personnelle, de cette « belle musique... qui arrive à se faire entendre sur un chaos de bruits rythmés » pour distinguer, suivant une saisissante expression, une symphonie d'une « sonate à grand fracas ».

Les caractères particuliers à chacun des genres musicaux sont définis avec une rare subtilité : « Toute musique, est-il dit, par exemple, est religieuse par la pureté, l'attention, la soumission, le recueillement, la sérénité qu'elle vaut et qu'elle apporte. Mais la musique proprement religieuse est plus sévère et pense davantage au gouvernement extérieur ; c'est la musique d'une danse majestueuse, ou bien encore une récitation de cérémonie ».

L'étude du drame musical qui, déjà, nous a fourni plusieurs notions essentielles de l'esthétique d'Alain, est riche d'aperçus synthétiques. Nous y trouvons un parallèle entre la déclamation lyrique et le drame musical de formule wagnérienne. Dans la première, musique et tragédie se concilient mal, elles « se nuisent l'une à l'autre » ; la musique pure ne s'accommode point de cette servitude à quoi l'on prétend la plier en lui imposant de rendre les inflexions de la passion humaine et les détails de l'action. Par essence elle triomphe « de ces voix chargées de matière ». Le drame musical réalise cette victoire. « Disons donc qu'une messe solennelle, avec ses mouvements lents, ses dialogues réglés, son décor immuable, est le modèle du drame musical pur. Le thème dépouillé et presque absent des tentations, des vanités, du salut et de l'allégresse y suffit bien... La musique suit et exprime tous les mouvements de ce drame mystique, mais elle ne se prête à aucun autre ».

Ainsi de la lecture de ces pages nourries retire-t-on l'impression d'une méditation très approfondie et toutefois sans sévérité sur la pure esthétique. L'Art musical conquiert sa place et s'impose, humain, plus qu'humain... « Je sais assez que l'homme est au-dessous de toute musique », dit Alain.



Plus intimes et comme jetées au gré des pages pour évoquer une idée, un souvenir, l'écho d'une émotion, sont les réflexions que la musique inspire à l'auteur des *Propos* (1). D'allure parfois un peu paradoxale, brusquement, au détour de la phrase, elles s'achèvent en quelques mots gravés dans une formule concise. De nouveau, Alain insiste volontiers sur l'essence émotionnelle, subjective, naturelle et libre de l'art musical. « L'art... c'est la nature même ; c'est ce qui est seulement ; cela suffit ; cela prend toute la place ». La musique, il l'entend dans le murmure du vent, « le bruit aigu d'un mors ou d'une chaîne sur la pierre... ». « Tous ces bruits s'élevaient comme des oiseaux... divine musique, miracle parmi les bruits... », dit-il, et encore : « un feu vif, une vieille porte bien sèche, une maison sonore, cela fait des concerts ». Il la sent, cette musique, à la manière de Beethoven errant dans la campagne au rythme d'une pastorale vivante, — « la musique veut... se glisser parmi les bruits comme le ruisseau parmi les herbes. C'est ainsi qu'elle me plaît le mieux, lorsque je l'écoute presque sans savoir que je l'écoute, lorsque toutes mes actions se règlent sur elle, mon pas si je marche, la course de ma plume, si j'écris ».

Il n'est pas surprenant que tout dogmatisme l'irrite, que tout esprit d'école lui semble contraire à l'essence même de l'art. D'un mot il flétrit ces « amateurs pourris qui régendent maintenant les Beaux-Arts ». Le terme lui-même de « Beaux-Arts », si étrange que cela paraisse, l'indigne et de cette indignation, en quelques phrases, jaillit toute une philosophie de l'art. « L'ouvrier porte l'artiste », il n'est d'art, dans le principe, que déterminé par une fin : « le porte-voix a réglé la voix, l'écho de l'église a réglé

(1) *Les Propos d'Alain*, 2 vol. Editions de la Nouvelle Revue Française.

les chœurs. La musique qui n'accepte pas ces nécessités est sans corps ». L'œuvre qui n'est plus reliée à ses origines naturelles est vide de sens : « ce qui n'est qu'âme est sans âme. Académique... Les Beaux-Arts doivent être d'abord des Arts ; s'ils veulent être beaux seulement, ils ne sont plus rien ». Cette condamnation de la formule académique est sans appel et combien tranchante dans sa simplicité ! Mais n'est-il pas des ouvrages qui échappent à ce qualificatif sans échapper à la critique qu'il implique ; pour n'être pas académique, l'impressionnisme de seconde main, le byzantinisme harmonique, la stérile recherche des effets énervés ou bien encore ces laborieux devoirs d'élèves dépourvus de souffle et sans autre mérite que scolastique, ne sont-ils pas trop « beaux ? » Ceux-là qui s'y adonnent ignorent la vraie joie de créer ; l'analyse a tari en eux la source de la vie.

Une telle esthétique, dans son rigorisme absolu, né laisse pas d'être assez paradoxale. Nous entendons bien qu'il ne faut point contester à l'art son essence naturelle non plus que la spontanéité de l'émotion première qui est à sa base, mais Alain dit, ailleurs, se défendant des engouements de la mode : « Je ne veux admirer que ce qui sait se faire admirer du premier coup, sans préparation ni éducation. » C'est là un criterium excellent, pour Alain peut-être, mais tout le monde n'est point de sa trempe. Quel cas fait-il — ou mieux quel cas feint-il de ne pas faire — de son éducation latente, de l'entraînement de son esprit et de ses sens, de sa culture en un mot ? Que dira-t-il, s'il comprend telle symphonie « sans préparation ni éducation » *apparentes*, de celui qui, moins cultivé que lui-même, « sans préparation ni éducation » *réelles*, ne la comprendra pas ? Et, à l'opposé, contestera-t-il la sincérité et la spontanéité de celui qui vibrera devant tel autre ouvrage qui le laissera lui-même, Alain, insensible ? A un autre point de vue, ce criterium est d'une rigueur extrême dans la mesure où il enchaîne l'artiste-créateur dans une forme qui traduira sa sensibilité — et sa sensibilité seule — sans y rien ajouter qui, pour se faire admirer, exige les ressources de « l'éducation » et de la « préparation ».

A cet égard, la sévérité de cette esthétique se révèle en quelques phrases bien caractéristiques. « La liberté ne vaut rien pour un artiste », dit Alain.

Il faut endiguer le tempérament de l'artiste par des obligations strictes : « le tempérament ne se montre bien que s'il est contrarié d'abord » et, par exemple, « donnez à un maître de chapelle tels chanteurs et tels instrumentistes, et qu'il soit forcé d'écrire pour eux. Par là il sera délivré de ses inventions arbitraires qui se développent dans un champ trop vaste ». Certes, on ne pense pas que les « trois unités » eussent empêché Victor Hugo d'écrire ses drames, mais on ne pense pas non plus qu'elles furent déterminantes dans l'expression du génie de Racine ou de Molière. Debussy, en d'autres temps, ne se fut sans doute pas permis ses libertés harmoniques, il est douteux qu'il en eût été fort gêné mais il ne l'est pas du tout que son exemple ouvrit un « champ trop vaste » aux « inventions arbitraires » de ses imitateurs de même que des règles trop rigoureuses eussent été de misérables entraves si son génie avait dû s'y heurter.

La formule à laquelle aboutit Alain parlant de l'artiste est saisissante : « je le veux enchaîné, mais je le veux lion ». Soit, mais les seules chaînes que ne brisera pas le lion seront celles dont le poids lui sera léger.

CLAUDE LAFORET.

