



Musique et spiritualité

M. Charles Oulmont, dont on connaît les dons multiples, la vaste culture, la remarquable ouverture d'esprit, vient de nous donner un livre très important sur la pléiade franckiste. Qu'il me permette d'exprimer ici un regret. Le titre qu'il a donné à son ouvrage : *Musique de l'Amour*, ne me paraît pas heureux (1), bien que je voie clairement ce que dans son esprit ce titre est destiné à mettre en lumière. En un certain sens, il n'y a peut-être pas de musique digne de ce nom qui ne soit Musique de l'Amour; et ces mots pris en eux-mêmes ne me semblent guère susceptibles d'évoquer l'atmosphère de désintéressement, de noblesse presque chevaleresque dans laquelle baignèrent les grands disciples de l'auteur des *Béatitudes*. Mais surtout je regrette qu'ayant eu le rare privilège de se voir communiquer une très importante correspondance inédite entre Chausson, Duparc, d'Indy, Debussy, il ne l'ait pas publiée intégralement, quitte à la faire précéder d'une introduction aussi développée qu'il l'aurait voulu et où il eût été à même de préciser sa pensée propre. Il m'est impossible

(1) Desclée de Brouwer, éditeur.

de voir quel intérêt il pouvait y avoir à ne nous donner de ces lettres, dont beaucoup sont capitales, qu'une présentation tronquée. Et il me paraît d'autant plus fâcheux que M. Oulmont se soit arrêté à une solution aussi hybride qu'il sera désormais à peu près impossible de publier telle quelle cette correspondance ainsi « écrémée ».

Ceci dit, je suis le premier à reconnaître que le livre de M. Oulmont est du plus puissant intérêt. J'ai personnellement contracté dès l'adolescence une dette de gratitude trop lourde envers ces âmes admirables pour ne pas éprouver à la lecture des textes qu'on nous communique aujourd'hui, l'émotion la plus intime et la plus personnelle.

Si après la mort de Richard Wagner, la musique est passée d'Allemagne en France — et ceci pour moi n'est absolument pas douteux, et beaucoup d'Allemands en conviendraient — cette mystérieuse transfusion s'est opérée à la faveur de la conjonction d'âmes exceptionnelles et que nous pouvons vraiment dire consacrées. « S'oublier et se donner », écrit Ernest Chausson, de Clarens (nous ignorons à qui et à quelle date), « c'est la maxime de l'Évangile, car c'est toujours à l'Évangile qu'il faut en revenir... Je suis persuadé qu'il y a à Paris des centaines d'hommes ayant ces mêmes préoccupations et ces mêmes désirs et qui ne savent comment passer de l'aspiration à l'acte. A nos âges les aspirations ne suffisent plus. Ce sont des actes qu'il faut... *Une œuvre d'art est un acte, peut-être le plus considérable qu'un homme puisse accomplir.* » C'est à dessein que je souligne cette dernière phrase si chargée de signification et sans doute si incompréhensible pour tous ceux qui ont été élevés, comme tant de jeunes écrivains et de jeunes compositeurs d'après-guerre, dans la croyance au gratuit. « Je ne sais s'il faut croire, ajoute Chausson, comme le dit Edgar Poë, à la réalité éternelle des pensées, de toutes les pensées — cette idée me fait frémir — mais je crois absolument à la réalité des pensées exprimées, et une pensée ne peut être dite exprimée que lorsqu'elle est revêtue d'une forme suffisamment belle ». Ce qui est digne de toute admiration dans le cas de Chausson, c'est que cette exigence au fond toute platonicienne va de pair avec le jugement sur soi le plus impitoyablement critique. « Vous avez beau dire, écrit-il en 1884 à Paul Poujaud, que la facilité n'est pas une qualité, ce qui est parfaitement vrai; il est très vrai aussi qu'un certain degré de peine indique la volonté forçant la nature. Je vois clairement en m'observant tout ce que je tiens des autres ; et je conclus qu'il n'y a pas une parcelle dans tout ce que je puis faire qui soit tout à fait à moi et rien qu'à moi. De là à se demander s'il ne vaudrait pas mieux ne rien faire,

il n'y a qu'un pas. » Ce pas cependant il ne le franchira pas. Quand il essaye de renoncer à écrire, il a comme le sentiment d'une fonction organique qui ne s'accomplirait pas. « Ce qu'il y a de plus bizarre, c'est que malgré tout ce que je viens de vous dire sur la perception de l'œuvre d'Art et le découragement où je suis de n'y pouvoir jamais parvenir, je travaille comme si à ce moment je pensais tout différemment. » La situation qu'il définit ici avec tant de courage et de simplicité rend compte, je crois, d'une sorte de vertu éthique qui fait le fond même de son œuvre et qu'on ne peut selon moi dissocier du meilleur de son inspiration. N'écrira-t-il pas lui-même quatre ans plus tard que « l'inspiration est un état de grâce et que si l'on ne peut pas de soi-même se mettre dans cet état, *on peut au moins se préparer à recevoir la grâce quand elle viendra si elle vient* ». Remarque profonde, remarque transperçante et qui met en lumière l'analogie essentielle qui relie le travail de l'artiste à une certaine ascèse.

C'est, je pense, à condition de se placer sur ce plan qui transcende à tel point tous les problèmes purement techniques qu'on peut arriver à comprendre ce que signifia Wagner pour Ernest Chausson. Je ne crois pas me tromper en disant que Wagner ne fut pas essentiellement son modèle, ou son maître, comme on serait tenté de le penser en écoutant la *Symphonie* ou le *Roi Arthus*, ou ce *Trio* posthume qui procède en droite ligne de la *Tétralogie* — mais qu'il fut essentiellement son épreuve. Dans la même lettre à Poujaud, à laquelle je me suis référé un peu plus haut, il parle de ce « spectre rouge de Wagner qui ne le lâche pas. » « J'en arrive à le détester. Alors je fouille, je tâche de lui découvrir des vices cachés, je lui en trouve ! mais en même temps, je me rappelle que je viens d'avoir telle conversation avec tel ami et que ce que je viens de penser, je ne l'aurais peut-être pas pensé tout seul. Et après tout est-il vraiment une chose que nous pensions absolument libres de toute influence? ». En *acceptant* ce qu'il avait commencé par *subir* n'est-il pas manifeste qu'ici Chausson s'affranchit, et je prétends d'ailleurs qu'il est impossible d'écouter les plus personnelles de ses œuvres, le *Concert*, les *Chansons de Shakespeare*, l'andante du *Quatuor* à cordes, sans prendre immédiatement conscience de cette libération. Mais peut-être celle-ci est-elle plus sensible pour nous — nous ses auditeurs, ses amis — qu'elle ne le put être pour lui-même. Elle ne lui a pas été — elle ne pouvait pas lui être — donnée comme un fait qu'il aurait pu constater. Ce n'est pas un hasard si, jusque au terme, il porta cette croix qui s'appelle le *Roi Arthus* (l'œuvre, on le sait, ne fut représentée que plusieurs années après sa mort, à la Monnaie ; nous en

attendons encore ici l'exécution intégrale, que peut-être, à vrai dire, il ne faut pas souhaiter). Dans l'admiration passionnée de Chausson pour Wagner, il n'entre pas un soupçon de servilité ; au reste sans doute n'y eut-il jamais d'âme à la fois plus passionnément fidèle et plus libre. Et ceci demande à être souligné à une époque telle que la nôtre, où toutes les notions fondamentales sont brouillées, où l'on confond fidélité et conformisme, où la liberté de l'artiste est dégradée au point d'être conçue comme une simple puissance d'agencement arbitraire.

Interprétant à contre-sens une phrase d'André Malraux, un publiciste sectaire que je préfère ne point nommer dénonçait l'autre jour devant moi avec une véhémence haineuse le mouvement selon lui délibéré par lequel certains artistes cultivent leurs différences, au lieu de s'ouvrir aux autres en leur ressemblant ; le malheureux ! ressemblance, communion, universalité, il confondait tout cela, et l'idée d'un art standardisé par le dedans semblait le fasciner. Ce sont ces tristes malentendus que prévoyait sans doute Henri Duparc, lorsqu'il écrivait dans une lettre dont malheureusement nous ignorons la date : « On est personnel parce qu'on ne peut pas être autrement et on ne sait presque jamais en quoi on l'est. Quant à l'originalité voulue, elle n'est que de l'étrangeté, et par ce seul fait qu'un artiste cherche à être original, il prouve qu'il ne l'est pas. Je sais même des artistes qui ont ce don très rare de la personnalité et qui, influencés parfois par de stupides engouements, cherchent des étrangetés pour être mieux dans le mouvement. C'est alors qu'ils sont le moins originaux, parce que ces étrangetés ne leur sont pas naturelles. Ils sont semblables en ceci à ces femmes qui, dans leurs préoccupations d'imiter l'homme, perdent leurs qualités féminines sans acquérir pour cela les qualités viriles. » Il faudrait rapprocher de ce texte une autre lettre où Duparc déclare trouver puéril « l'abus qu'on fait des intervalles ou des mouvements harmoniques prohibés par les anciennes lois de l'harmonie ». Ceci montre clairement à quel point il se désintéresse de la recherche harmonique pour autant que celle-ci prétend trouver sa fin en elle-même. Comme Chausson et aussi explicitement que lui, Duparc pose en principe l'antériorité de droit de la pensée par rapport aux moyens dont elle use pour s'exprimer. « Les traités d'harmonie, dira-t-il, nous ont servi non pas à entraver mais au contraire à affranchir notre pensée en nous permettant de ne plus nous occuper que d'elle et de bien écrire, en quelque sorte, d'une manière automatique, comme on écrit l'orthographe ». Il est certain qu'une pareille affirmation repose sur un postulat que le plus grand

nombre peut-être des musiciens contemporains rejetteraient, il me semble, sans hésitation : ce postulat, c'est l'existence, ou ce qui revient au même, la possibilité d'une *orthographe* en musique, c'est-à-dire en somme, de canons normalement utilisables pour une pensée soucieuse de se traduire et de se communiquer. Duparc sera d'ailleurs le premier à reconnaître (loc. cit.) que « ces vieilles règles de l'harmonie n'ont rien d'absolu » ; il entend par là « qu'elles ont suivi, non précédé, les premières œuvres écrites » ; mais l'*a priori* des épistémologistes n'est pas moins un *a priori* parce qu'il ne se dégage qu'après coup d'une expérience qui semble le précéder, mais le suppose en droit. Et si l'on regarde au delà de la littéralité des formules qui pourraient paraître quelquefois contradictoires, il me semble qu'on discernera nettement ceci. Dans une même lettre adressée à Paul Lacombe, Duparc déclare qu'il « aime la musique où il y a des idées qui émeuvent l'âme; celle qui est toute d'impression, de décor, d'orchestration s'adressant surtout aux nerfs, et en somme le touchant assez peu malgré l'incontestable et parfois très grand talent qu'on y trouve ». « Plus que jamais, mes dieux sont Bach, Beethoven, Wagner et en général tous ceux pour qui la musique a été une langue dans laquelle ils se sont exprimés eux-mêmes, soit directement comme dans la musique pure de Beethoven, soit à travers des personnages fictifs comme dans Wagner. » Il déplorera que la musique actuelle tende beaucoup trop selon lui à faire de la musique un art de sensations. Ici encore malheureusement, nous ignorons la date, nous ne savons pas exactement à quels musiciens Duparc fait allusion, mais il ne me paraît guère douteux qu'il ne songe à Debussy. Ce qui importe ici, c'est d'une part l'opposition entre sensation et émotion, de l'autre, l'assimilation de l'émotion à l'idée; ou plus exactement la constatation d'un va et vient entre l'idée et l'émotion. Nous trouvons ceci dans des réflexions inédites dont M. Oulmont paraît avoir reproduit l'essentiel : « L'idée qui doit vous émouvoir doit vous être inspirée par votre propre émotion. Sinon on admirera peut-être votre habileté ou votre puissance cérébrale : on ne sera pas ému et votre œuvre, si belle qu'elle soit, ne sera pas un chef-d'œuvre. » L'idée apparaît ici comme un truchement par lequel l'artiste communique son émotion à ceux qui l'entendront. Son émotion personnelle ; Duparc note que l'artiste véritable ne peut pas être éclectique. « C'est précisément parce qu'il juge tout d'un point de vue unique qu'il trouve des phrases enflammées, des splendeurs de style qu'un éclectique ne trouve pas, parce que c'est proprement l'inspiration et qu'un éclectique n'est jamais inspiré ».

Qu'on ne se hâte pas de plaquer l'étiquette *romantisme* sur cette profession de foi. Je pense quant à moi qu'elle serait ici vide de signification. « Aucun art plus que la musique n'est propre à exprimer les grandes passions qui agitent l'âme humaine et qui sont les mêmes dans tous les temps et dans tous les pays, de quelque costume qu'on les revête. L'amour, la haine, la souffrance, la pureté mystique, la jalousie, etc. Les situations ne sont que des prétextes, et le pittoresque du décor, du décor ». Ce qui ressort de là, me semble-t-il, c'est que, pour Duparc qui, d'ailleurs, s'accorde ici avec l'immense majorité des grands artistes du passé, en s'exprimant lui-même, le musicien véritable exprime du même coup l'universel et par conséquent trouve le moyen d'atteindre les autres. Assurément le fait de sentir délicatement, profondément, n'entraîne pas comme une conséquence naturelle la faculté d'exprimer personnellement ce qu'on ressent. Il y a là un don qui est l'inspiration et qui, me semble-t-il, pour un Duparc comme pour un Chausson est aussi voisin que possible de la grâce. Nous abordons ici un point capital sur lequel il me paraît indispensable de concentrer notre attention.

On ne peut pas dire, à strictement parler, que le livre de M. Oulmont nous permette de comprendre pourquoi la source qui jaillit dans les *Mélo-dies* de Duparc tarit si prématurément. J'irai plus loin ; il est infiniment probable que toute tentative d'explication d'un fait aussi mystérieux serait illusoire et ne reposerait que sur des sophismes. Mais ce qui se laisse discerner pour un regard quelque peu exercé à scruter la réalité spirituelle, c'est la continuité souterraine qui relie l'« état d'inspiration » dont témoignent *l'Invitation au Voyage*, *Extase*, ou la *Vie Antérieure*, à l'état de grâce proprement dit qui se traduit dans les sublimes prières écrites au retour de Lourdes (en 1906 si je ne me trompe). Je ne forcerais pas ma pensée en disant que l'épreuve particulière de Duparc — entendue non comme une fatalité, mais comme une voie de Grâce, a consisté à se voir dépouiller du mode d'expression qui était le sien et à devoir retrouver le contact avec Dieu sur un plan supérieur à celui qui s'était en quelque sorte effondré sous ses pas. En ce sens, cette vie qui, humainement parlant, nous apparaît comme si affreusement, si scandaleusement mutilée, peut être regardée comme le lieu d'un des plus sublimes rétablissements qu'il ait été donné à un créateur d'opérer sous le regard de Dieu. Je reproduirai ici en partie, non les prières elles-mêmes, mais une note non datée dont M. Charles Duparc a donné communication à M. Oulmont, et qui mérite de figurer avec le testament de Beethoven dans l'espèce d'anthologie

suprême où viennent se condenser au fil des siècles les raisons que peut avoir l'homme de ne pas désespérer de lui-même : « La perte de ma vue et la privation de ce qui a été ma vie — de musique et de dessin, de musique surtout — est pour moi un tel chagrin que Dieu ne pouvait m'en consoler qu'en Se donnant Lui-même ; c'est ce qu'Il a fait, et loin de rien regretter, je Le remercie. Les joies de la musique sont bien peu de choses à côté de la paix qu'Il donne. Et puis les yeux de l'âme voient les choses de plus haut que les yeux du corps... Ce que l'homme appelle chef-d'œuvre n'est que de la beauté à portée des intelligences débiles, par conséquent beauté très relative. Dieu donne à quelques hommes un esprit supérieur à celui des autres hommes et que nous appelons le génie, mais cet esprit n'est que supérieur, il est de la même essence, sans quoi nous ne le comprendrions pas. Et on peut parfaitement concevoir que quand nous serons nés, c'est-à-dire morts, nous aurons la révélation d'une beauté que nous ne pouvons pas encore connaître et que les chefs-d'œuvre dont nous sommes si émus sur la terre n'existeront plus pour nous. »

Je ne sais si je m'abuse moi-même, si je cherche injustifiablement quelque compensation au deuil que me cause la pensée des chefs-d'œuvre que Duparc aurait pu et dû nous donner si sa destinée avait été différente, mais il me semble qu'une page comme celle que je viens de citer nous livre quelque chose d'aussi essentiel et de plus convaincant que les plus nobles symphonies ou les plus grands drames lyriques; au même titre que les unes et les autres, elle est un *témoignage créateur*, elle nous montre un chemin; chez ceux qui recueilleront au fond d'eux-mêmes ces paroles d'espérance qui sont par delà l'acceptation, par delà la résignation — elles amorcent une fidélité supérieure et elle-même créatrice. Plus exactement, elles précisent l'option décisive devant laquelle en dernière analyse tout musicien digne de ce nom se trouve placé. Si l'art n'est pas en quelque manière une préparation à la Mort et à la Vie Eternelle, peut-être n'est-il en fin de compte qu'un assez médiocre divertissement au terme duquel il n'y a place que pour le dégoût de soi-même et pour le désespoir. Mais ceci, comme d'ailleurs toutes les autres idées qui, si rapidement, se sclérosent et se dénaturent, demande à être repensé à partir du tréfond de nous-mêmes et de notre expérience propre; sans quoi ce n'est plus qu'une formule solennelle et creuse.

M. Charles Oulmont l'a parfaitement vu, et il faut lui en être très reconnaissant : si l'on veut discerner clairement l'importance de la pléiade franckiste dans l'histoire spirituelle, il ne faut pas se borner à la regarder

comme un groupement, fortuit ou non d'artistes de grand talent (dont certains jugent d'ailleurs les formules surannées). Il faut pénétrer par delà leurs œuvres — et celles-ci même nous invitent à ce voyage de découverte — jusqu'à l'intention fervente qui les anime et qui les consacre. Il ne suffit pas de réfléchir en quelque sorte du dehors sur ce que pouvait donner en fait la conjonction de la ferveur franckiste et de la luxuriance wagnérienne ; il convient au contraire de s'identifier dans un mouvement de sympathie avec l'esprit de foi qui souleva ces âmes vers la Lumière incréée. Mais ce n'est pas tout ; à mes yeux ce n'est même pas le principal ; cette méditation peut, je pense, être le point de départ du plus fructueux examen de conscience. Cette croyance à l'idée qui informe tous les textes que j'ai cités, comment ne pas voir qu'elle est presque éteinte chez la plupart de ceux qui composent aujourd'hui ? et que là où elle n'a pas cédé la place à un formalisme que la superstition du rythme ou du dynamique pur ne parviendra jamais à galvaniser, elle n'a d'autre substitut qu'une sorte d'experimentalisme sans envergure, où la peur d'imiter, de ressembler s'apparaît à elle-même à la faveur du pire mensonge intérieur comme un courage authentique, comme une hardiesse exploratrice ? Et inversement, il suffira qu'un musicien ait l'héroïsme véritable d'être lui-même, de dire sa pensée sans aucune préoccupation d'innover extérieurement — pour qu'on se détourne avec une grimace excédée de cet indiscret, de ce malappris qui ignore toutes les règles du jeu. Mais ce n'est pas tout, et le plus grave n'est pas dit. « Je veux être ému », disait Duparc ; « nous ne voulons surtout pas être émus », crient aujourd'hui et les néo-mozartiens et les néo-belliniens. Nous demandons qu'on nous laisse tranquilles. Il nous faut une musique qui soit un art d'agrément de tout repos. Beethoven nous ennuie et Wagner nous assomme ; et quant à ces épigones, surtout qu'on ne nous en parle pas. Si Strawinski nous comble à vrai dire, ce n'est pas qu'il nous flatte, c'est qu'il nous secoue sans nous demander de pensée ; il n'est pas déplaisant parfois de se laisser malmener par quelqu'un de fort. De Fort ! » Hélas ! ce masochisme ne saurait faire contrepoids à une frivolité et à une paresse qui s'enchantent d'elles-mêmes ; il les aggrave, il n'en est trop souvent que le versant sadique. Pour ma part, je ne compte plus, pour un renouvellement de la musique, que sur des isolés, des inconnus grandis hors des cénacles et en qui toute cette dogmatique inconsistante, qui n'est même parfois qu'une dogmatique de l'inconsistant, n'éveille en fin de compte qu'un insurmontable mépris.

GABRIEL MARCEL.