

*LE PROBLEME MUSICAL***BACH ET BEETHOVEN****I**

Les moralistes-historiens nous représentent volontiers l'humanité comme une théorie sacrée, une procession sainte, qui se déroulerait sans interruption, sur un même plan. En tête marcheraient les héros de tous les temps, les hommes illustres de Plutarque, les hommes représentatifs d'Emerson, l'homme du bien, l'homme du vrai et l'homme du beau de Renan. Ensuite viendrait la foule anonyme des autres hommes. Une distance infinie séparerait le premier homme du dernier, mais tous seraient sur une seule voie, sur un seul plan. Les grands hommes ne seraient pas en dehors ou au-dessus de l'humanité; ils ne feraient que la précéder. Rien d'essentiel ne les séparerait des autres hommes, et tous pourraient se reconnaître en eux.

L'étude de maints grands hommes, dit Emerson, nous conduit à une région élémentaire où l'individu se perd, ou plutôt où tous les individus se touchent par leurs sommets... Tous les hommes, en fin de compte, sont de même taille... le ciel réserve un égal horizon à toute créature.

C'est à cette conclusion qu'on ne peut manquer d'aboutir lorsqu'on fait du grand homme un homme représentatif, lorsqu'on se demande « à quoi servent les grands hommes », lorsqu'on attend du grand homme un enseignement, un profit.

Mais si, au lieu de l'homme-représentatif, nous voulons voir dans le grand homme l'homme-significatif, si, à

l'homme-produit, nous substituons l'homme-unité, si nous ne nous demandons plus « à quoi servent les grands hommes », mais si nous recherchons les grands hommes sans fixer par avance de but ni de limites à notre recherche, alors le point de vue change.

Ce qui nous frappera dans le grand homme, ce n'est plus ce qui le rapproche des autres hommes, c'est ce qui l'en sépare. L'étude des grands hommes ne nous conduira pas à une confusion par le sommet; elle nous fera discerner une opposition irréductible à la base. L'humanité nous apparaîtra comme très inégalement répartie sur deux plans distincts et sans communication : au-dessus, le plan des hommes individuels (et tous les héros de l'histoire n'y seront pas) — au-dessous, le plan des hommes collectifs. Avec Goethe, nous diviserons les hommes en deux grandes classes : les « poupées » et les « natures ». Avec Wilde, nous opposerons « l'homme-mécanique » à « l'homme en qui s'incarnent les forces dynamiques de la vie », avec Gourmont, nous distinguerons l'homme « commun » et l'homme « différent ».

Est-ce aller assez loin dans cette voie, et après les avoir séparés du troupeau, allons-nous renouveler avec les hommes significatifs la confusion du plan inférieur? Nous contenterons-nous de dire encore avec Emerson : Platon ou le philosophe, Montaigne ou le sceptique, Goethe ou l'écrivain? Faudra-t-il déclarer les grands hommes incommensurables, et nous résignerons-nous à ne les distinguer que par leurs catégories humaines? Nous ne sommes pas satisfaits, nous pressentons une opposition capitale et féconde; l'essentiel reste à faire.

Qu'est-ce que le grand homme pour nous? Non pas un guide, mais une mesure, un point de comparaison, un instrument de perfection, une lumière pour notre propre conscience. Il nous faut donc le saisir dans son essence, le dépouiller de tout l'humain dont il est chargé. Tous nos efforts de critique et d'analyse doivent viser à déga-

ger par comparaisons et éliminations successives un type de plus en plus simple, avec le secret espoir de parvenir à l'irréductible, au divin.

Mais nous éludons le problème, nos personnages nous abusent. Nous n'arrivons pas à formuler l'ultime distinction vers laquelle tendent obscurément tous nos efforts. Humain ou divin? Il faut déceler le divin dans l'homme. Tant que nous ne l'avons pas atteint, nous ne sommes pas parvenus à l'irréductible, nous ne pouvons pas juger.

### §

Or il est un domaine où, sous peine d'aboutir tout de suite à des catégories sans commune mesure, notre critique ne peut s'arrêter en chemin et doit nécessairement arriver à la distinction finale de l'humain et du divin : le domaine de la musique. C'est la musique qui exprime notre essence la plus intime, notre essence divine; au fond de toute musique, nous devons retrouver le divin. La recherche du divin dans l'homme est essentiellement un problème musical.

Les plus grands philosophes semblent l'avoir pressenti, mais ils posent le problème musical en dehors de la musique, Platon en métaphysicien, Schopenhauer en esthéticien, Tolstoï en moraliste. Un seul devait l'aborder en musicien, sur le domaine même de la musique : Nietzsche. Le surhumain, c'est le sens du divin restitué à la terre, c'est le sens de Dieu dans les hommes. A une différence de vocabulaire près, toute l'œuvre de Nietzsche n'est que la recherche du divin dans l'homme, et cette recherche devait amener Nietzsche à donner à la musique la première place dans ses préoccupations. Comme beaucoup de philosophes, artiste à vocation contrariée ou manquée, Nietzsche, impuissant à s'exprimer musicalement, se retourne vers la musique en philosophe, l'interroge avec passion, tente de lui arracher son secret, cherche à faire jaillir d'elle le divin.

Quel est le sens de sa lutte contre Wagner? Wagner est un comédien, il porte un masque. Avec violence, Nietzsche arrache le masque, dépouille l'acteur de ses oripeaux. Mais s'il attaque avec cette véhémence l'homme dont il avait été le plus fidèle disciple et que, la veille encore, il proclamait le rédempteur de la musique, ce n'est pas par simple besoin de vérité. Quelque chose de plus profond justifiait son agression. Il lui faut établir que la musique est ailleurs que dans le mensonge wagnérien. En brisant l'idole, il espère trouver le vrai Dieu.

Il trouve Bizet, *Carmen* et la musique méditerranéenne. C'est beaucoup; ce n'est pas assez. Nietzsche a pu se faire illusion à lui-même; il ne nous abuse pas. Il n'a pas trouvé ce qu'il cherchait, il n'a pas eu le musicien qu'il méritait. Sa critique wagnérienne le mettait sur la voie, mais elle était insuffisante. Wagner n'était qu'un comédien, et, le masque enlevé, il ne restait rien, pas même un homme.

Il a manqué à Nietzsche, pour lui permettre d'aller jusqu'au bout de sa critique et d'en tirer les dernières conséquences, un sujet plus digne que Wagner, un musicien sincère, génial, mais humain, rien qu'humain : Beethoven. Ce n'est pas à démasquer un imposteur que Nietzsche aurait usé ses forces, il ne se serait pas satisfait de la lutte pour la seule vérité. Mais il aurait senti que la sincérité et le génie étaient encore impuissants à satisfaire ses aspirations musicales; il aurait compris qu'il attendait du musicien plus que l'humain et le surhumain : le divin. Et Nietzsche, s'étant séparé de Beethoven aurait retrouvé Bach.

Bach et Beethoven... Jamais deux noms ne furent plus étroitement associés dans l'histoire de l'art musical. Même temps, même pays, le maître et le disciple. Nietzsche, lui-même, accouple les deux noms en une identification parfaite.

Jamais, cependant, deux hommes plus significative-

ment dissemblables ne se purent trouver. Il semble que le destin se soit complu à les réunir, à leur donner même puissance, même génie, même instrument pour qu'éclate enfin, sans nulle équivoque, l'opposition dernière et irréductible qui sépare les deux hommes selon l'Évangile. Ce qui est né de la chair est chair, ce qui est né de l'esprit est esprit, et si Bach et Beethoven, tous deux également grands, tous deux également purs, doivent rester à jamais séparés dans nos cœurs, c'est que Beethoven est né de la chair et que Bach est né de l'esprit, c'est que Beethoven est un homme humain et que Bach est un homme divin.

## II

La mission particulière de la musique, c'est d'exprimer l'immuable, le permanent, « ce qui est », le divin en un mot; elle s'oppose absolument à l'art littéraire qui exprime « ce qui devient », ce qui vit et ce qui meurt, l'humain. Le poète, l'orateur pensent, agissent et parlent; le domaine de la musique est le domaine de l'ineffable. La littérature est mouvement et rythme; la musique est immobilité (on serait tenté de dire silence) et harmonie. L'élément essentiel de la musique, celui qui en fait un art absolument distinct de tous les autres arts, un art divin, ce n'est pas le rythme, c'est l'harmonie, musique de la musique : la musique de Bach est une musique d'harmonie; la musique de Beethoven est une musique de rythme.

La musique nous apparaît comme un art parfaitement homogène, produit de la synthèse mystérieuse et spontanée de la mélodie, de l'harmonie et du rythme. Et cependant, mélodie, harmonie et rythme sont plus que de simples éléments d'un tout indissociable, retrouvés à l'analyse. Animés d'une vie propre qu'ils conservent au sein même de la musique, dominant ou s'effaçant tour à tour, ils engendrent trois arts distincts réunis sous le nom

générique de musique. Musique mélodique, musique harmonique et musique rythmique ne sont pas les trois aspects d'un même art, mais trois arts différents utilisant une notation commune. Deux de ces arts, musique mélodique et musique harmonique, sont unis par des liens étroits. La musique rythmique est un art nettement antagoniste.

La mélodie suppose toujours une harmonie préalable, consciente ou non. La mélodie sort de l'harmonie comme la source jaillit de la terre. Elle existe en puissance dans l'harmonie et ne demande pas toujours à être exprimée. Le prélude en ut du *Clavecin bien tempéré* se suffisait à lui-même et aurait pu se passer sans inconvénient de l'*Ave Maria* que Gounod lui a superposé. L'harmonie n'est pas destinée à « accompagner » la mélodie; bien loin de lui succéder, elle la précède, elle l'enfante.

La mélodie, c'est de l'harmonie diluée, flottante, réalisable avec le plus simple des instruments : la voix humaine. Voilà pourquoi, historiquement, la mélodie a précédé l'harmonie, bien que, musicalement, la mélodie soit contenue dans l'harmonie. L'harmonie est une forme d'art plus concentrée, plus savante, dont la puissance, longtemps ignorée, ne s'est révélée que le jour où la musique a pu disposer d'instruments plus complets et de compositeurs plus instruits.

Faire grief à une musique de n'être pas mélodique, opposer, comme le faisaient nos pères, musique chantante à musique savante, c'est donc mal poser le problème. L'opposition véritable n'est pas entre mélodie et harmonie, elle est entre harmonie et rythme.

D'abord simple support de la mélodie et de l'harmonie, élément auxiliaire, subalterne et emprunté, le rythme s'émancipe brusquement avec Beethoven, devient prépondérant, se subordonne mélodie et harmonie. Un troisième art musical était né, la musique rythmique, expression individuelle d'une âme particulière. D'art im-

personnel, la musique se transforme en un art personnel, humain, un art de pensée (1).

Peu importe que, pour penser, l'artiste substitue des sons aux concepts. Cette substitution ne constitue qu'une originalité superficielle, tout à fait impuissante à créer un art distinct. Kant et Descartes ont bien eu raison de dire qu'on ne pense qu'avec des concepts. Que l'artiste en s'exprimant substitue des sons aux concepts dont l'enchaînement forme sa pensée : l'auditeur ne manquera pas de restituer aux sons la valeur des concepts qu'ils représentent, et ainsi, sous une forme nouvelle, la pensée continuera à vivre suivant le mode ancien.

Penser avec des sons, c'est encore penser, et exprimer une pensée, ce n'est pas faire de la musique, c'est faire de la littérature. C'est à l'art littéraire qu'il appartient en propre de rendre le mouvement de la pensée; la musique peut bien prétendre au même rôle, mais elle se confond alors avec la littérature et perd toute individualité; elle devient la musique littéraire, c'est-à-dire qu'elle cesse d'être de la musique.

#### §

La musique de Bach est une musique d'harmonie; la musique de Beethoven est une musique de rythme.

Il ne faut pas dire : Bach est le maître de la fugue, Beethoven est le maître de la sonate ou de la symphonie. Sous ces considérations historiques, on ensevelit la distinction essentielle, celle qui correspond musicalement à la nature intime des deux hommes et nous permet de les opposer en ce qu'ils ont d'irréductible : Bach est un musicien d'harmonie, Beethoven est un musicien de rythme et la forme adoptée par chacun d'eux ne fait que traduire avec force ces tendances fondamentales.

Tout est harmonie dans l'œuvre de Bach. Beaucoup de

(1) Combarieu, *La musique et ses lois*. « La musique est l'art de penser avec des sons. »

ses pièces ne sont qu'un immense accord arpégé, présenté sous toutes ses faces, les notes successives n'étant que les témoins sonores de l'harmonie unique qui emplit l'esprit du maître. Les modulations ne font pas progresser l'œuvre; elles l'éclairent seulement, la colorent, lui donnent ou retirent de la lumière.

La fugue avec ses développements rigoureux, son apparence cérébrale, sa logique sévère, qu'est-ce, sinon la représentation linéaire et schématique d'un relief harmonique aux plans superposés que reconstruit peu à peu l'auditeur? Savante dans l'exécution, elle est aussi simple dans sa conception que dans ses effets. Le compositeur ne fait usage de l'intelligence que pour en dispenser l'auditeur ainsi plongé directement dans la pure atmosphère musicale antérieure à l'œuvre.

Le rythme, chez Bach, n'a qu'un rôle complémentaire, subalterne, simple support mobile de sonorités qu'il associe en harmonies, comme le disque qui fond en une nuance unique, par son mouvement, les diverses couleurs dont il est chargé. Ou bien il le brise (dans ses grandes fantaisies pour orgue ou pour piano, par exemple), ou bien il le mécanise à un point tel qu'il perd toute importance et semble n'avoir d'autre rôle que de se détruire lui-même. D'un pas égal et sûr, Bach remonte le cours du temps qui fuit et parvient à se maintenir immobile au milieu du fleuve en marche.

La mélodie même n'a jamais d'autre rôle chez Bach que d'exprimer l'harmonie; elle en est en quelque sorte la récitante. Ecoutez les dernières mesures de la *Fantaisie chromatique* : l'admirable ligne chantante dessine les contours de l'harmonie, fait jaillir la beauté sombre des accords descendants, les commente, les précise, les introduit dans nos cœurs.

Quelle signification? Aucune. De la musique. Nous sommes introduits dès le premier accord dans un édifice mystérieux et sombre, mais que nous sentons parfait et

achevé. Nous marchons sous les voûtes obscures, conduits par un guide invisible. La lumière pénètre peu à peu à travers les vitraux, les ténèbres se dissipent, les formes se révèlent, enfin le soleil éclate, illuminant de partout la nef majestueuse. Nulle action, nulle pensée, nul discours. De la force, de la pureté, une adoration digne. Bach ne crée pas : il rend témoignage de ce qu'il a vu. Il force et restitue dans sa musique la vision d'un monde rayonnant et parfait. Nous oublions l'auteur pour entendre le témoignage : c'est Dieu que Bach nous révèle.

§

Beethoven, lui, a pris pour bon le développement sonore, qui ne valait chez Bach que comme support de l'harmonie. Il a vidé la progression rythmique de sa substance harmonique. Il a enlevé les chairs, n'a conservé que le squelette et s'est complu au cliquetis des os. Supprimez le rythme d'œuvres comme la *Symphonie en ut mineur*, la *Symphonie en la*, la dernière *Sonate* pour piano, ou modifiez-en seulement le mouvement : il ne reste plus rien.

Beethoven essaie de construire devant nous son temple pierre à pierre. La pensée se développe, l'œuvre progresse. C'est un discours qu'entend l'auditeur, c'est un combat auquel il assiste.

Musique riche de personnalité, certes, mais musique humaine, trop humaine. Discours musical plutôt que musique, beaucoup plus proche de l'art oratoire que de la musique. Musique dramatique, musique héroïque... Il faut une épithète; on n'ose pas écrire musique, sans plus, comme pour Bach.

Deux musiques, dira-t-on.

L'une « d'église », belle sans doute, mais froide, mathématique... l'autre, vibrante, passionnée, humaine.

Le public musical gêné rend à Bach un hommage sans

conviction, se débarrasse de lui, et se rue vers son idole, Beethoven, orgueil et justification des hommes de ce temps.

Cette ferveur des foules, l'attitude convulsée des auditeurs, le tableau de Balestrieri, les masques à la devanture des marchands, l'adhésion enthousiaste des peintres, des médecins et des polytechniciens, l'hommage d'un ministre démocrate, tout cela devrait déjà nous mettre en défiance et nous avertir que ce n'est peut-être pas à la seule musique que Beethoven doit sa popularité.

Certes, la musique peut faire l'objet d'un culte populaire. Sa mission première n'était-elle pas d'exprimer l'unanimité des foules, de réaliser la fusion de tous les fidèles en une unité supérieure collective qui atteignait au divin? La musique religieuse, la musique populaire, la musique mélodique (c'est tout un), fut le merveilleux instrument des hommes réunis en un corps puissant et trouvant Dieu par l'Eglise. C'est de cette musique qu'est faite toute une partie de l'œuvre de Bach. C'est cette musique qui a survécu miraculeusement chez les Russes qui l'ont portée vivante jusqu'à nous.

Mais est-ce là la musique de Beethoven? Fils des temps modernes, de la Renaissance et de l'humanisme, c'est l'âme particulière d'un homme qu'il exprime, d'un homme séparé des autres hommes et impuissant à atteindre le divin par une unanimité à jamais abolie.

Le public ne s'y trompe pas. Ce que demande à la musique de Beethoven son auditeur fanatique, ce n'est pas une fusion dans l'âme commune collective, c'est une exaltation de son âme individuelle, de son âme, « décapitée de la notion de Dieu », mais toujours avide d'infini. Beethoven lui donne cette exaltation; de lui à ses auditeurs une multitude de liens particuliers s'établissent. Admiré de tous, il est le grand homme particulier, le musicien élu de chacun. Mais entre ses auditeurs, aucun lien ne se noue, nulle unité féconde n'est créée. Leur accord est fait

de soupirs, de sanglots et de râles ajoutés, mais jamais confondus.

Beethoven est l'homme humain porté à sa plus haute expression. Sa personnalité emplit son œuvre, absorbe son art, et, comme un monstrueux cancer, le dévore, sans jamais pouvoir trouver d'issue.

La langue qu'il parle accuse son infirmité originelle : Beethoven n'est pas un homme divin, il n'a pas été touché par la grâce. Il n'a que la nostalgie du divin : il ne peut plus le retrouver dans l'Eglise et il est impuissant à le saisir directement. Tel est le drame de sa vie, fidèlement reflété par sa musique.

### §

Ce qui a été refusé à Beethoven avait été donné à Bach. Bach est l'homme né de l'esprit qui atteint le divin solitairement, par la musique. A lui seul il a été permis de voir Dieu et d'en rendre témoignage aux hommes.

Musicien d'Eglise d'abord, expression attardée de l'esprit unanime du Moyen Age, fidèle parmi les fidèles, il est aussi, il est surtout le musicien divin, le saint, celui qui atteint Dieu par ses propres forces.

'Au seuil des temps où la connaissance de Dieu par l'Eglise allait être refusée aux hommes dispersés, Bach a su faire de la musique l'instrument qui permet à l'homme séparé de ses frères d'atteindre au divin. Entre l'homme et Dieu il a créé un lien direct. La musique de Bach, c'est l'arche sainte des temps modernes, un gage de l'amour de Dieu à l'homme abandonné.

Qu'y a-t-il donc de commun entre Bach et Beethoven? Rien, sauf ceci : Beethoven, comme Bach, s'exprime par le moyen de la musique. Mais cela ne suffit pas à lui faire prendre rang parmi les musiciens.

La nature particulière d'un art ne peut servir à qualifier que les artistes médiocres. Pour eux seulement il convient de dire : c'est un poète, un peintre ou un musi-

cien. Mais pour les artistes supérieurs, il faut aller plus loin et ne pas accepter d'emblée la catégorie dans laquelle ils se trouvent rangés. Là, comme toujours, il faut retrouver l'homme, et l'on s'aperçoit souvent que la forme d'art adoptée est une erreur, ou plutôt, que l'artiste a détourné à son profit la forme d'art, qu'il fait dire à son art, pour s'exprimer, autre chose que ce que cet art avait pour mission de dire.

Bach est un des très rares artistes qui aient trouvé la forme d'art nécessaire à l'expression de leur génie. Mais Beethoven, quelque paradoxal que cela puisse paraître, n'est pas un musicien. Sa prodigieuse réussite ne doit pas nous abuser. Un tempérament d'une telle puissance devait pouvoir s'exprimer; tous les instruments lui étaient bons. Il s'est servi de la musique et il a triomphé; l'admiration qui va à sa personne ne sera jamais trop grande. Mais la musique doit-elle se réjouir de son triomphe?

### III

L'art musical tout entier semble avoir été absorbé par la puissante personnalité de Beethoven. Son esthétique particulière s'est imposée à nous tyranniquement comme l'esthétique même de la musique. C'est à travers elle que nous avons jugé ses prédécesseurs; c'est elle encore qui s'impose à nous quand nous prétendons juger les artistes de ce temps. Enorme contre-sens dont nous ne sommes pas près de nous affranchir.

Les musiciens adoptèrent avec enthousiasme la formule beethovenienne, et, sans même soupçonner la révolution qui venait de s'accomplir, ils continuèrent de servir sous le nom de musique un art qui n'avait plus rien de commun avec l'art des maîtres des siècles précédents. C'est par le rythme que les idées nouvelles, démocratiques et individualistes, firent irruption en musique et

elles prospérèrent sur le seul terrain qui aurait dû leur être à jamais interdit.

Pendant un siècle, l'harmonie sera bannie du temple et quand, tout près de nous, elle fit sa rentrée par une porte dérobée, le rythme héroïque qui battait encore dans nos veines nous empêcha de la reconnaître.

Les historiens de la musique, les professeurs d'esthétiques ne furent pas plus clairvoyants que le public. Habités à juger la musique par l'extérieur, plus attentifs à l'évolution des genres qu'à la substance même des œuvres (2), ils virent en Beethoven l'héritier légitime des anciens maîtres, et le plus grand de tous. C'est à Beethoven qu'ils empruntèrent leur définition de la musique.

Cette définition s'appliqua très exactement à la musique du XIX<sup>e</sup> siècle : tous les musiciens de ce siècle, à quelques rares exceptions près, sont des musiciens-littérateurs, dramaturges ou orateurs. Le triomphe de Wagner, c'est le triomphe de la littérature en musique.

Mais elle se trouva subitement en défaut quand la musique russe nous fut révélée et quand apparut un musicien comme Debussy. On expliqua les Russes comme l'on put en parlant d'art populaire et d'Orient. Mais Debussy demeurait une énigme. « A quel genre peut-on rattacher le *Prélude à l'après-midi d'un faune*? » se demande avec angoisse M. Combarieu. « Tous les anciens cadres sont brisés ou ne peuvent plus servir. »

Si les critiques attachés à la formule littéraire avaient été sincères, ils auraient dû rejeter résolument Debussy de la musique, au nom de Beethoven et de Wagner, et c'est ce qu'ils firent tout d'abord. Mais le succès étant venu, il fallut bien trouver une explication. Là encore, l'histoire vint au secours de la critique : on s'avisa de

(2) Combarieu, op. cit., p. 200 : « On est effrayé de la multitude des faits sociaux et de la complexité des événements d'histoire politique dont il faudrait faire intervenir l'analyse si l'on voulait expliquer d'une façon complète comment la polyphonie... est arrivée à constituer des genres de composition qui nous apparaissent aujourd'hui comme dégagés de toute attache avec les réalités ambiantes... » Juste et légitime effroi !

voir dans les musiciens contemporains les continuateurs du « grand mouvement d'émancipation » de la musique (3), et, à l'aide de quelques verbalismes, on n'hésita pas à faire de Debussy le successeur et l'égal de Beethoven, ce qui était à la fois excessif et absurde.

La plus étrange confusion se manifesta aux approches de cette étonnante année 1908 qui mérite de faire époque dans l'histoire de la musique. Les ballets russes, la *Tétralogie*, *Pelléas et Mélisande*, la *Salomé* de Strauss, *Boris Godounov*, confondus dans une même admiration sous le nom vague de « musique moderne » étaient absorbés avec gloutonnerie par le public musical, devenu le plus snob, le plus naïf et le plus complaisant des publics. Le musicien du jour, ce fut M. Paul Dukas, ce Victor Cousin de la musique, qui sut, dans son audacieuse et sage *Ariane*, concilier Wagner, les Russes et Debussy, en accommodant leurs restes.

#### §

Il est permis sans doute de tout admirer, mais il n'est pas donné de tout comprendre dans la confusion. Ce n'est pas avec un esprit exclusivement formé aux symphonies de Beethoven et aux drames wagnériens qu'on pouvait prétendre de bonne foi s'intéresser à *Pelléas* ou au *Sacre du Printemps*. L'honnêteté la plus élémentaire aurait dû amener les admirateurs et même les auditeurs simplement bienveillants de Debussy et de Stravinsky à une révision de leurs conceptions musicales traditionnelles. L'occasion était propice pour un examen de conscience dont les résultats auraient peut-être dépassé en importance la valeur même de l'œuvre qui en était le point de départ.

(3) Combarieu, op. cit., p. 209 : « Ce que représentent nos compositeurs contemporains, c'est cette liberté absolue ne s'exerçant plus seulement in abstracto comme dans les symphonies classiques, mais revenue à des applications concrètes, naturalistes et sociologiques, avec une indépendance qui ne connaît pas de contrainte. »

Debussy rompt complètement avec la conception musicale du XIX<sup>e</sup> siècle, avec Beethoven et Wagner. Mais ce n'est pas, comme le croit M. Combarieu, pour secouer toute contrainte et renier toute tradition. Il est puéril de ne voir en lui que le promoteur d'une formule nouvelle; ses propres égarements, ses recherches et ses jeux, l'indigence de ses successeurs, l'exploitation éhontée de son succès et de ses faiblesses ne doivent pas nous faire méconnaître la signification de son œuvre.

Ce que représente Debussy, c'est une tentative de retour à la musique d'harmonie que la musique rythmique nous avait fait oublier. Debussy est beaucoup plus près de Bach que de Beethoven et de Wagner. Sa musique n'est plus une musique de pensée, de mouvement, de rythme. Elle est une musique de sons, d'immobilité, d'harmonie. En répudiant toute idée littéraire, Debussy tente de faire rentrer la musique dans la voie qu'elle suivait avant Beethoven; il essaie de remettre en valeur la plus belle partie de son héritage, tombée en déshérence après Bach.

Il ne fait ainsi que se joindre à la grande croisade des arts contre la littérature déjà commencée par les peintres et les poètes, et il aurait pu lui donner tout son sens, toute sa valeur. C'est à la musique que cette lutte, musicale d'inspiration, devait aboutir; c'est en musique seulement qu'elle ne risquait pas de dégénérer en de stériles expériences, car la musique seule peut exprimer ce que vainement le peintre et le poète essaieraient de faire dire à leurs arts trop humains.

La tentative de Mallarmé proposant de « reprendre à la musique son bien » s'explique devant une musique défaillante et devenue purement littéraire avec Beethoven et Wagner; mais, comme on l'a dit avec beaucoup de justesse et de clarté, « outre que cette reprise est inconcevable, il faut, tout de suite, remarquer que la musique, qui subsiste, sera toujours supérieure dans son domaine.

Elle atteint directement le subconscient et la sensualité, alors que la poésie ne sait émouvoir que par l'intelligence (4).

Mais la musique, et spécialement cette musique « supérieure à la poésie dans son domaine », cette musique « qui atteint directement le subconscient et la sensualité » subsiste-t-elle bien comme l'affirme Henry Charpentier, et où devons-nous la chercher? Certainement pas chez les musiciens-littérateurs, chez Beethoven ou Wagner.

Sera-ce chez Debussy? Non, hélas! Incertain d'un rôle qu'il ne faisait que pressentir, c'est moins en musicien qu'en peintre impressionniste ou en poète symboliste que Debussy se présente en musique. En somme Debussy, et pas plus que lui Stravinsky, ne sont parvenus à rénover l'art musical. Leur très grand mérite, tout négatif d'ailleurs, c'est d'avoir compris que la musique était engagée dans une impasse et d'avoir tenté, par tous les moyens, de l'en faire sortir, alors que tant d'autres se cramponnaient au cadavre de la musique littéraire.

Mais leur fragilité d'hommes modernes ne leur a pas permis de nous restituer ce grand art simple et vigoureux que nous attendions. Peut-être faut-il désespérer de le voir surgir en des temps qui ne le méritent point ou qui n'en ont nul besoin. — Peut-être la musique est-elle morte à tout jamais, brisée par l'étreinte d'un géant, et peut-être notre seule ressource est-elle de nous réfugier dans le passé.

§

Libre après cela aux historiens de la musique de voir en Beethoven un « progrès » sur l'art de Bach. Sans

(4) Henry Charpentier : « La poésie de Paul Valéry. » *Les Marges*, 15 décembre 1923. « Non, ajoute Henry Charpentier, ce que nous devons au génie de Poe, de Baudelaire et de Mallarmé, ce n'est point une impossible fusion ou confusion des deux arts. C'est la découverte de l'atmosphère poétique, milieu assez mystérieux, où les mots, naguère bien limités, montrent soudain un singulier pouvoir radio-actif et de suggestion. »

doute, Beethoven a créé une esthétique nouvelle. Il a dirigé son art dans des voies humaines; il a, comme le dit M. Combarieu, « définitivement émancipé » la musique de la tutelle religieuse.

Il a pu donner l'illusion à l'homme moderne (une illusion tenace et qui dure encore) que les anciens Dieux étaient avantageusement remplacés et que l'Art était une religion bien supérieure à celle des Eglises.

Devons-nous lui en être reconnaissants?

Pour les hommes nés de la chair, pour les hommes communs, le mal n'est peut-être pas grand. Ils devaient être abandonnés de Dieu et se disperser dans le désert. Ils sauront bien retrouver quelque Terre promise, quelque nouveau Moyen Age.

Mais pour les hommes nés de l'esprit, pour les hommes différents? Beethoven se place sur leur voie et leur interdit le passage. Retourner en arrière, se convertir, devenir pieux, passer du plan individuel au plan collectif? Impossible. Que leur reste-t-il donc? La recherche tragique et forcenée du divin dans l'homme, l'ébranlement de tout ce qui est humain, trop humain, pour que des ruines jaillisse le divin? Lutte cruelle, et sans issue. Qui sait jusqu'à quel point Beethoven n'est pas responsable de la folie d'un Nietzsche?

Il leur reste Bach, s'ils ont su se libérer de l'emprise tyrannique de son successeur, si l'instrument divin retrouvé peut encore résonner entre leurs mains purifiées. Que le peuple abusé élève des statues à Beethoven, c'est vers Bach que se retournent les hommes nés de l'esprit pour ne pas désespérer.

MARCEL BITSCH.