

LA MUSIQUE ET L'ESPRIT TRAGIQUE

« Nous croyons à la vie éternelle, proclame la tragédie, tandis que la musique est l'idée immédiate de cette vie. » Qui s'exprime ainsi? Nietzsche, dans *l'Origine de la Tragédie*. Et cela est vrai. Mais qu'est-ce que la tragédie? A quel stade de la connaissance correspond-elle? A une aussi grave question, j'irai trouver une réponse à la fois très loin et très près, chez ceux-là mêmes qui ont le plus profondément, le plus sûrement exprimé l'idée tragique, chez les Grecs. Pour eux, une connaissance tragique du monde commence là où cesse une pure connaissance scientifique. La science, dont le culte, préconisé par Socrate, est devenu chez les Grecs eux-mêmes, avec Euripide et l'alexandrinisme, comme chez toutes les civilisations sur leur déclin, un principe de ruine et de mort, — la science s'avère impuissante, stérile, — la science, c'est-à-dire la connaissance matérielle du monde. Ce n'est pas d'une telle connaissance que relève l'idée tragique, donc l'expression la plus directe de cette idée, c'est-à-dire la musique.

Dans le langage de Plotin, ceci revient à dire que la musique exprime, non le monde sensible, mais le monde intelligible, non le monde de l'expérience scientifique, mais celui de l'expérience mystique. Dans la langue de Schopenhauer, la musique est une image immédiate de la Volonté du monde, de son essence métaphysique, et non de l'apparence du monde, de sa forme matérielle.

Cela signifie encore que seules existent les œuvres musicales fondées sur une révélation intérieure, et non sur une connaissance extérieure. Et dès le moment où nous

L'affirmons, nous entrons en contradiction avec la plupart des gens qui, aujourd'hui, font profession de compositeurs de musique. Nous nous expliquerons là-dessus tout à l'heure.

A quel besoin profond de la nature humaine répondent les deux instincts antagonistes de cette nature, l'instinct de connaissance scientifique et l'instinct de connaissance mystique? A un besoin de consolation et de justification. La vie est mauvaise. Si elle était bonne, point de science, point d'art, point de religion, quelle qu'elle soit. L'homme aspire à oublier sa plaie: les uns croiront trouver l'oubli et la guérison dans la science; c'est la légende moderne de Faust. Mais la science n'est pas infinie, elle est un cercle fermé, le zéro du serpent qui se mord la queue. Le cercle une fois parcouru, — et il l'est tôt ou tard, — l'homme est rejeté dans son désespoir. Les autres, ayant éprouvé ou deviné l'inutilité de la science, en tant que raison de vivre, chercheront leur pâture ailleurs: dans l'art ou la religion. En ce qui concerne spécialement l'artiste tragique, celui-ci se guérira de la vie par la contemplation de cette vie. La vie vécue est monstrueuse, absurde, meurtrière; mais nos clameurs de damnés, à travers le prisme de l'art, se muent en une harmonie, elles adoptent un rythme, elles deviennent un spectacle digne d'être contemplé et décrit. Voilà pourquoi Nietzsche associe étroitement l'idée tragique en art à une conception pessimiste de l'existence, et fait du même coup justice de la prétendue sérénité hellénique!

Que signifient ces mots: « L'existence contemplée et décrite »? Chacun, semble-t-il à première vue, ayant pour son compte éprouvé quelque peu la vie, devient apte à la décrire. Mais rédiger un journal est une chose, et créer une œuvre d'art une tout autre chose. A l'artiste est dévolu le don exceptionnel de formuler la vie, c'est-à-dire le don de recomposer en une figure cohérente les essentiels mouvements d'âme épars et comme noyés dans le tumulte de cette vie. Qui dit composition artistique dit sélection, élimination rigoureuses, de sorte que l'œuvre d'art, dans sa forme définitive, peut être considérée

comme un résidu. Ces essentiels mouvements d'âme, embrassés dans une même vision, et comme condensés et polarisés en un tout absolument concret autour d'un même centre magnétique d'attraction, acquièrent alors, et pour la première fois, une signification. C'est de la perception de cette signification que naît la joie esthétique du spectateur (capable d'éprouver une telle joie, cela va sans dire), et cela au spectacle des plus horribles drames. Cette joie est un sentiment *sui generis*, sans analogue avec aucun sentiment éprouvé dans la vie, et d'ailleurs en parfaite contradiction, en tant qu'exaltation de l'être, avec la douleur destructrice ou mortelle que nous ne manquerions pas de ressentir s'il fallait que, par impossible, nous fussions tout à coup réincarnés dans les personnes d'Oreste, du roi Lear, de Tristan, de Golaud et de quelques autres. C'est que ces idées, ces faits douloureux ou même intolérables dans la vie, se résolvent, par le prestige de l'art, en un *jeu*. Il faut lire les pages admirables que Schiller écrivit là-dessus. Pour prendre un exemple relativement proche de nous, considérons la 5^e Symphonie de Beethoven. Nulle part peut-être au même degré, dans toute la musique, une aussi terrible conception — celle du destin — ne s'est concrétisée sous les espèces d'un jeu aussi souverain, aussi dionysien, au sens de Nietzsche. C'est là le comble du génie.

Il semble que Beethoven et quelques autres très grands musiciens, comme Wagner ou Debussy, aient parfois retrouvé le secret du Nombre. Or, c'est par le Nombre pris au sens grec que s'exprime une conception tragique de l'univers, et ceci non seulement en ce qui concerne l'art grec, mais l'art de toute grande civilisation. Qu'il le sache ou non, tout grand artiste applique les principes de l'esthétique grecque, et, dans ses chefs-d'œuvre, reste profondément d'accord avec elle. Quand Edgar Poe, par exemple, dans son *Principe poétique*, parle de la durée possible de l'émotion, il ne fait que transposer dans le langage de sa propre sensibilité les intuitions pythagoriciennes sur le Nombre.

Les idées essentielles de la musique sont véritablement

des nombres, c'est-à-dire des expressions suprêmes, éternelles et comme fatidiques de la joie, de la douleur, de la passion. Par exemple, le thème principal de la 5^e Symphonie, par exemple le leitmotiv wagnérien.

Tout dernièrement il m'est tombé par hasard sous les yeux l'une de ces innombrables et innombrables élucubrations que publient les journaux musicaux, où l'auteur affirme avec une belle candeur que le leitmotiv wagnérien n'est qu'une évocation, une convention dramatique, et conclut à la possibilité d'interchanger les thèmes wagnériens, et de baptiser, par exemple, thème de l'Amour le thème du Feu, etc..., sans qu'aucun dommage s'ensuive. Ainsi donc, Wagner n'était qu'un colleur d'étiquettes arbitraires et un bien petit garçon à côté de notre journaliste-penseur!

Si j'ai fait cette allusion et cité ce trait d'ingénuité, c'est simplement de la même manière qu'en géométrie on démontre par l'absurde la vérité d'un théorème. Sous peine d'affirmer en effet que Wagner était un simple amateur, il faut voir dans le leitmotiv tout autre chose qu'une pure et arbitraire convention et dire, avec Schopenhauer :

La musique, si on la considère en tant qu'expression du monde, est une langue générale au plus haut degré. Mais sa généralité n'est en aucune sorte cette généralité vide de l'abstraction; elle est d'une tout autre espèce et inséparable d'une précision évidente et intelligible à chacun. Le rapport intime qui existe entre la musique et la véritable essence de toutes choses nous explique pourquoi, lorsqu'au prétexte d'une scène, d'une action, d'un événement, d'un milieu quelconque, résonne une musique adéquate, celle-ci semble nous en révéler la signification la plus secrète et s'affirme le plus exact et le plus lumineux des commentaires; et nous comprenons également comment celui qui s'abandonne sans réserve à l'impression produite par une symphonie croit voir se dérouler devant ses yeux tous les événements imaginables de la vie et du monde. Cependant, à la réflexion, il ne peut alléguer aucune ressemblance entre ces combinaisons sonores et les objets évoqués par leur audition. Car la musique diffère de

tous les autres arts en ceci qu'elle n'est pas la reproduction de l'apparence, mais l'image immédiate de la Volonté elle-même, et représente ainsi, en face de l'élément physique, l'élément métaphysique du monde; à côté de toute apparence, la chose en soi.

Et pour en terminer avec Schopenhauer, qu'on me permette de citer encore la fin de ce passage capital :

Les tableaux isolés de la vie humaine, adaptés au langage général de la musique, ne lui sont jamais de toute nécessité connexes et corrélatifs; ils n'ont avec elle d'autre rapport que celui d'un exemple facultatif vis-à-vis d'une notion générale. Mais la raison pour laquelle il est possible d'établir une relation entre une composition musicale et une représentation perceptible est que toutes deux sont des expressions distinctes de la même essence intime du monde.

Il existe donc entre une situation donnée et un thème musical, un leit-motiv, le même rapport qu'entre un exemple particulier et une idée générale; mais ce rapport, loin d'être fortuit, est nécessaire, car il n'a pas été décrété par l'artiste, mais, à l'insu de sa raison et en dehors de tout volontarisme, s'est en quelque sorte imposé à lui, en vertu d'une aperception directe et spontanée. On pourrait définir le génie musical comme un don de communion. Il résulte de là que ce n'est donc pas l'exemple particulier qui confère à la musique sa signification dramatique, mais la musique qui, par sa généralité substantielle et son appropriation à l'essence d'une situation dramatique, exhausse cette situation jusqu'à la mesure d'un symbole éternel.

Tel était le rôle du chœur dans la tragédie eschyléenne, tel est le rôle de la musique dans le drame wagnérien. Et qu'un mesquin réalisme ne vienne pas alléguer ici qu'en grandissant ainsi des personnages et des situations, Eschyle, Shakespeare et Wagner ont méconnu la réalité: ce serait tenir là un langage de photographe, mais non d'artiste. La description du réel ne relève pas de l'imitation, mais de la vision: c'est ce que doit savoir toute cervelle qui n'est pas contaminée par les sophismes matérialistes à la mode.

La dégénérescence de la musique et du théâtre, l'incompréhension dont on fait preuve vis-à-vis des grands dramaturges, les abominables assassinats de Shakespeare perpétrés sur nos scènes officielles, sont le fait d'un état d'esprit auquel je ne ferai pas l'honneur de dire qu'il est faux, mais qu'il est simplement inepte, comme tout état d'esprit censément moderne. Cet état d'esprit enseignant le culte idolatrique de l'apparence, rien d'étonnant à ce que toute profondeur et toute substance soient grossièrement méconnues.

Il va de soi que, si le Nombre, tel qu'il vient d'être défini, constitue le fondement nécessaire de toute musique durable, il n'apparaît pour ainsi dire jamais dans sa nudité primordiale. Néanmoins, plus le musicien est fort et grand, plus il vise à une expression essentielle, dépouillée, plus il devient concis, plus il tend à remonter vers la source impolluée de son inspiration, plus âprement il entre en lutte contre son œuvre elle-même, comme un nageur contre le courant du fleuve qui voudrait l'entraîner. Voilà pourquoi les grandes œuvres ne donnent et ne peuvent donner jamais l'impression de la facilité, et voilà pourquoi les musiciens faciles sont des musiciens médiocres. C'est ce culte du Nombre tragique qui explique certaines tentatives presque désespérées comme celle de Mallarmé par exemple. La musique, elle, possède le privilège de pouvoir approcher beaucoup plus près de l'essence des choses que n'importe quel autre art, même la poésie. Entre la poésie la plus ineffable et cette essence, il subsiste malgré tout la barrière infranchissable de ce quelque chose que le poète doit dire pour se faire immédiatement comprendre, et qui n'est pas ce qu'il veut réellement dire. Le poète, qui, pourtant, vise à l'essence, reste toujours néanmoins, dans une certaine mesure, esclave de l'apparence, à laquelle il lui faut payer tribut. La plus translucide des poésies veut encore, hélas, dire quelque chose! La musique, la vraie musique, seule, ne veut rien dire, et c'est pourquoi les Français, peuple de rationalistes, en font si peu de cas. C'est pourquoi, par contre, ils vont spontanément vers la

pseudo-musique, celle qui vise à l'imitation, à quelque grossière et immédiatement intelligible traduction de ce qu'il est convenu d'appeler le réel.

En dehors de ses rares manifestations les plus épurées, telle que la *Cinquième Symphonie*, ou *Pelléas*, ou le troisième acte de *Parsifal*, il existe, en beaucoup plus grand nombre, des manifestations secondaires, non négligeables pourtant, de notre art. Dans celles-là, l'idée tragique est présente, certes, puisque c'est à cette idée seule qu'elles doivent d'exister, mais cette présence se dilue, s'éparpille, se laisse supplanter par un verbalisme en soi-même vide de sens, comme il arrive très souvent chez Mozart. En se multipliant, le Nombre perd nécessairement de sa force, et ce n'est pas sous l'angle d'une multiplication du Nombre qu'il me plaît d'envisager le génie de Mozart! Pauvre Mozart! N'est-il pas, lui aussi, une victime de notre aveuglement, puisque, sous prétexte de l'honorer, nous exaltons en lui précisément tout ce qui apparaît extérieur, facile, indulgent à notre paresse d'esprit, et le plus étranger à la réelle essence tragique de son œuvre. Poussés par notre rage stupide de négation de l'idée dramatique, nous prétendons l'opposer à Beethoven et à Wagner, alors que, dans les sommets de son œuvre, tels certains quatuors, certaines scènes de *Don Juan*, elle apparaît, cette œuvre, comme le prodrome certain du drame beethovénien. Et Beethoven eût-il voué à Mozart le culte que l'on sait, s'il avait eu le sentiment d'une incompatibilité et d'un antagonisme qui n'ont jamais existé que dans les cervelles frelatées des musiciens modernes?

Nous prenons avec une complaisance un peu louche notre affaiblissement mental pour une sagesse nouvelle, au nom de laquelle nous proclamons que l'art doit être exempt de drame, serein, et nous nous réclamons des Grecs et du « divin Wolfgang! » O naïveté! Et comme le divin Wolfgang lui-même ne m'inspirerait que du dégoût, s'il fallait que je ne le connusse que selon le témoignage de ses trop zélés admirateurs! Au mauvais vouloir et à la paresse d'esprit, nos modernes disputeurs ajoutent,

comme il sied, la plus péremptoire ignorance! S'il est vrai qu'il existe une sérénité grecque, ce n'est pas celle qu'ils pensent, ce n'est pas ce doux farniente épicurien où il leur plairait d'être bercés, pas plus que Mozart n'est divin à cause de ce qu'ils adorent ou feignent d'adorer en lui.

Ignorants de ce qu'on pourrait appeler, en en précisant le sens, la sérénité grecque, qui n'a rien d'un poncif académique, ils ignorent pareillement et corollairement la tragédie grecque et sont à mille lieues de comprendre la signification du vocable: *tragique*, qu'ils entendent selon son sens trivial, quotidien. Et ils seraient bien éberlués si je leur parlais d'Esprit tragique à propos des *Maîtres Chanteurs*, de la *Tempête* ou du scherzo de *l'Héroïque!* Par tragique, je n'entends pas, est-il besoin de le dire, l'œuvre où il ne se perpète que des crimes, des suicides et des trahisons, mais l'œuvre qui exprime, aussi rigoureusement que possible, une réalité transcendante. Et c'est pourquoi j'appelle « tragique », selon la définition esthétique du terme, le *jeu divin* du scherzo de *l'Héroïque*, ou des *Maîtres Chanteurs*, au même titre que *l'Orestie*, *Hamlet*, *Siegfried* ou *Pelléas*.

Il est indéniable que Beethoven et Wagner tout au moins représentent en musique une prodigieuse et soudaine réitération du Nombre grec, le premier sur le plan purement spirituel, le second également sur le même plan, en corrélation cette fois avec le monde phénoménal. C'est cela qui conditionne leur grandeur incomparable, unique dans l'histoire de notre art. C'est cela qu'il importerait de ne jamais perdre de vue, qu'il s'agisse de parler des Maîtres de Bonn et de Bayreuth, ou d'interpréter leurs œuvres titaniques, les plus inaccessibles, certes, de toute la musique. Mais pense-t-on à cela aujourd'hui! En attendant qu'on y pense, Beethoven et Wagner, à travers mille folies, restent la manne indispensable, et leur présence constante, obstinée, sur les affiches de tous les concerts est beaucoup plus le signe d'un besoin profond de leur art que le fait d'un vulgaire parti pris. En dépit des blasphèmes dont notre époque a coutume,

sous de faux prétextes, d'abreuver les grands hommes, elle leur reste plus réellement attachée qu'elle ne le croit et ne le voudrait elle-même, et c'est la constatation de cet attachement instinctif, quasi viscéral, d'un enfant renégat pour ses ancêtres spirituels, qui nous permet d'espérer quand même en un renouveau.

EDMOND MARC.