

L'EXPRESSION ARTISTIQUE ET LA MUSIQUE

C'est une idée répandue que l'art doit « exprimer » des sentiments. Ceux mêmes qui jugent — avec raison selon moi — que ce n'est point là sa principale fonction, ni même son moyen d'action le plus élevé, ceux qui opposeraient volontiers les qualités techniques d'une œuvre à ses qualités expressives ne veulent pas méconnaître celles-ci. S'ils en discutent l'importance, ils n'en contestent point la réalité. Tout au plus ont-ils un penchant à la restreindre.

Tous les arts sont, en un sens, expressifs. On peut trouver que les deux *Philosophes* de Rembrandt expriment la méditation paisible et recueillie et *l'Assemblée dans un parc* de Watteau l'élégance légère du XVIII^e siècle. De même le Parthénon exprimera, si l'on veut, l'équilibre de l'esprit, la santé de la raison, tandis que la cathédrale de Chartres manifesterait l'élan de la foi. Mais il est un art qui semble particulièrement voué à l'expression du sentiment, et c'est la musique. On a même cru trouver dans cette qualité sa fonction propre et comme sa raison d'être. Cette idée, il est vrai, fut vivement combattue, et assez judicieusement. Je la crois peu en faveur aujourd'hui. Cependant personne ne nie, je pense, sinon le droit, du moins le fait. Si ce n'est pas le rôle de la musique d'exciter les passions humaines, elle le fait cependant et peut-être arrive-t-elle, plus qu'une autre forme de l'art, à nous émouvoir, et même à nous posséder.

Malgré toutes les tentatives faites pour exposer, discuter, ou résoudre le problème de l'expression artistique, il ne me paraît pas inutile de le reprendre. Je voudrais donc examiner ici quelle est sa nature et quelle est sa valeur, et pourquoi la musique tient une place à part, quelles sont les qualités spéciales qui la lui donnent, d'où vient le charme subtil et puissant qui nous ravit, nous trouble ou nous conquiert.

I

Tout d'abord il faut rectifier quelque peu la manière ordinaire de parler et de penser. Il n'est pas toujours parfaitement juste de dire que l'art « exprime » quelque chose, même lorsque nous le trouvons particulièrement « expressif ». Bien plutôt il évoque. Ce n'est pas tant une expression qu'une impression qu'il nous donne.

L'expression paraît supposer, en effet, que l'art traduit un sentiment, une idée, une manière d'être ou de vivre de son créateur, de son interprète, ou même du milieu où l'œuvre a pris naissance. Cela se produit quelquefois. *Les Châtiments* sont un écho de la colère de Hugo, *le Souvenir* apporte jusqu'à nous la passion de Musset, la peinture de Fragonard ou de Pater est en harmonie avec les sentiments, les idées, les mœurs de leur temps et, par là, elle les exprime.

Mais cela n'arrive pas toujours, ou du moins, en bien des cas, nous ne savons pas ce qu'il en est. J'ignore si Wagner éprouvait des impressions d'amour quand il écrivait le chant de Siegmund, et de fureur quand il faisait menacer Brunehilde par Wotan. Et après tout si, du point de vue psychologique, il m'intéresserait de le savoir, du point de vue de l'art cela m'est tout à fait indifférent. J'ignore de même si un acteur éprouve réellement le sentiment qu'il représente, et cela m'est égal pourvu que son jeu m'en donne l'impression. *Le Paradoxe* de Diderot est vrai, en fait, pour certains cas, et surtout, semble-t-il, pour certains acteurs.

Sans doute, dans des cas de ce genre, l'art exprime les passions d'un personnage imaginaire. Mais précisément ce personnage n'existe pas, et ici ni l'auteur, ni l'acteur n'éprouve la passion indiquée, personne au monde ne l'éprouve si ce n'est l'auditeur. Et c'est pourquoi il est plus juste de parler d'impression que d'expression, et pourquoi l'impression seule

nous importe. Il est d'ailleurs assez fréquent, c'est le cas de bien des œuvres musicales, que rien ne nous renseigne avec précision sur ce que l'auteur a voulu exprimer. Nous pouvons même bien légitimement douter qu'il ait voulu exprimer quelque chose. Sans doute il a voulu faire de la belle musique, et, si l'on y tient, il y a exprimé son génie, mais ce n'est pas ce dont il s'agit. Il peut n'avoir pas fait de la musique « expressive », il n'a tâché d'éveiller en nous aucun sentiment humain, aucune autre impression que celle du beau musical.

Malgré cela, il se peut que sa musique fasse sortir de l'intimité de notre âme des impressions douces ou tristes, qu'elle évoque en nous des souvenirs ou des rêves, qu'elle nous incite à l'amour ou à la joie. Disons-nous pour cela qu'elle soit « expressive » ? Elle n'exprime rien, elle fait impression, et l'impression variera selon la personne qui l'écoute.

C'est là un point important et qui permet d'élargir nos vues. Au lieu de dire que la musique exprime des sentiments, nous disons qu'elle est apte à les faire naître. Et tandis que l'expression était unique, prévue, imposée, l'impression, au contraire, sera multiple, variable, changeante selon les individus.

Il est bon que, quelquefois au moins, l'œuvre d'art nous laisse notre liberté, nous permette de l'interpréter à notre gré, de nous servir d'elle non point tant pour y retrouver l'expression d'une autre personnalité que pour y déployer la nôtre. Si le compositeur me dit nettement son but, il faut que sa musique éveille en moi l'impression qui s'y rapporte avec son cortège naturel d'images et d'idées, sinon il a le droit de me dire que je ne l'ai pas compris, ou moi j'ai celui de lui dire qu'il n'a pas su mener à bien son entreprise, sur quoi il est souvent possible de discuter. Nous avons ainsi la main forcée, et il arrive que notre impression, par obéissance, se dénature et se fausse. Le titre d'une œuvre, la situation, le décor, le jeu des exécutants nous suggèrent invinciblement tel ou tel sentiment que nous croyons naïvement exprimé par la musique. C'est un bel exemple d'illusion sociale et de devoir accepté. On en vient ainsi à prendre pour un chef-d'œuvre d'expression douloureuse un air comme celui d'*Orphée* : « J'ai perdu mon Eurydice », qui s'adapterait aussi bien à une gaîté digne, à un accueil bienveillant, et qui d'ailleurs n'a pas

été primitivement composé pour la situation à laquelle il est resté attaché.

Il est bon que cette illusion se produise. Elle ajoute à nos plaisirs. Mais il ne faut pas qu'elle prétende trop à s'imposer. D'ailleurs elle n'est pas éternelle. L'expression musicale a rencontré ses sceptiques, ou, comme on l'a dit, ses athées. On ne peut nier, sans doute, que certaines phrases musicales, que certains accords, que certains enchaînements d'accords ne soient mieux appropriés que d'autres à éveiller des émotions d'un certain ordre. C'est un fait que nous retrouverons, mais qui, dans les conditions et dans les limites où il se produit, s'explique mieux encore par l'impression produite que par l'expression voulue. Nous parlerons donc d'« impression » ou, si j'emploie, pour ma commodité, le terme d'expression et ceux qui s'y rattachent, je ne les ferai servir qu'à désigner un pouvoir de déterminer spécialement certaines impressions.

Le pouvoir de l'art, ainsi compris, n'est pas une réalité immuable, arrêtée, et ne réside pas tout entier dans l'auteur et dans l'œuvre. Il dépend pour une grande part de l'auditeur ou du spectateur. Il est surtout une incitation à éprouver des impressions qui peuvent varier beaucoup, et varier très légitimement d'une personne à l'autre. Cette façon de prendre la question nous débarrasse en bien des cas d'un problème souvent insoluble, celui de l'intention de l'auteur. Ce qui nous intéresse surtout, en art, ce n'est pas ce qu'un artiste a voulu faire, c'est ce qu'il a réellement fait.

Mais les impressions que donne l'art, peut-on dire qu'elles soient toujours légitimes ? Trouvons-nous un rapport normal, et en quelque sorte non pas moralement peut-être, mais esthétiquement obligatoire, entre telle œuvre donnée et telle impression ?

C'est Berlioz, je crois, qui, pour prouver la valeur de la musique, recommandait d'essayer les paroles de *la Marseillaise* sur un air de complainte de *la Grâce de Dieu* et celle du grand morceau d'Eléazar : « *Rachel, quand du Seigneur...* » sur l'air « *Un jour maître corbeau...* » L'effet est joyeusement irrésistible et la discordance est éclatante. Cependant il nous est difficile de dire ce que nous inspirerait *la Marseillaise* si nous n'en connaissions pas les paroles ou leur sens général et quant à l'air écrit par Halévy pour le person-

nage d'Eléazar il est bien évident qu'il ne suffirait jamais à nous révéler une situation dramatique. Quand nous l'aurons trouvé mélancolique, doux, assez pénétrant, nous n'aurons presque plus rien à dire de son expression. Il n'en reste pas moins que la musique n'éveille pas indifféremment un sentiment quelconque, et nous tâcherons tout à l'heure d'en entrevoir la raison.

Bien entendu, pour apprécier le sens d'une œuvre d'art, il faut négliger les personnes réfractaires à cet art. Il est des gens en qui la musique n'éveille guère qu'une sourde irritation ou un ennui croissant. Leur impression est, en un sens, légitime si elle traduit fidèlement leurs goûts et leur nature. Ils ont tort cependant de l'éprouver, comme ont tort les gens dont l'estomac ne peut digérer ce qui est pour d'autres un excellent aliment; mais, quoi qu'il en soit, ils ne nous intéressent pas ici.

Il se forme peu à peu un « goût » général, une opinion dominante, acceptée, une sorte d'impression collective et un peu banale. Elle ne correspond pas à la moyenne des goûts des différents individus, mais plutôt au goût de quelques connaisseurs plus ou moins hardis, plus ou moins sensibles aussi, qui, peu à peu, ont imposé leur opinion et façonné, en apparence ou en réalité la sensibilité de leurs contemporains et de leurs successeurs. Il ne faut pas se méprendre sur le sérieux de ces impressions qu'on reçoit toutes faites. Souvent elles manquent de solidité, s'écaillent et tombent assez vite. Parfois, sous de nouvelles influences, elles se transforment; c'est l'histoire des modes et je n'ai pas à la faire ici. Pendant un certain temps il est admis que telle mélodie rend admirablement tel sentiment, puis on renonce à cette émotion, jadis moralement inévitable. Par exemple, je crois que l'air d'*Orphée*, que je rappelais tout à l'heure, a perdu beaucoup de son prestige. Il est encore communément admis que le mode mineur est plutôt mélancolique et triste. Cependant, cela n'a pas été toujours admis et ne le sera peut-être pas toujours. Des auteurs éclairés ont protesté contre cette appréciation un peu simple. L'un d'eux, tout récemment, faisait observer que bien des mélodies accompagnant des chants d'allégresse sont écrites dans le mode mineur ou dans des modes d'allure analogue. Et lui-

même juge que le mineur convient très bien à l'action virile (1).

Ainsi les impressions se modifient, ou n'arrivent pas à s'accorder. L'opéra permettrait d'en multiplier les exemples. Influencés par le drame, les décors, les paroles, le jeu des acteurs, nous en venons à trouver expressives des phrases musicales qui n'ont à peu près aucun caractère et qui, détachées de leur texte et de la situation qui les amène, seraient incolores et sans signification. Il n'est point sans exemple qu'un compositeur ait pu se servir d'un même air pour l'adapter successivement à des situations diverses et lui faire exprimer des sentiments différents sinon opposés.

Legouvé raconte une histoire assez amusante et qui me paraît instructive. Il était au Théâtre-Italien, avec Berlioz, et on jouait *Othello*. « Le finale du second acte, dit-il, contient un passage célèbre, c'est celui où Desdémona, aux pieds de son père, s'écrie :

Se il padre m'abbandona
Che mai piu mi restera ?

« *Si mon père m'abandonne, que me restera-t-il ?*

« Le premier vers se répète deux fois et traduit la douleur de Desdémona par une phrase musicale, lente, expressive et vraiment poignante. Puis tout à coup, quand arrive le second vers, éclatent, pour peindre le désespoir, des gammes, des vocalises qui me semblaient à moi très entraînantes, mais qui exaspéraient Berlioz. L'acte terminé, il se penche à mon oreille et d'une voix émue comme la mélodie elle-même, me chante tout bas :

« Si mon père m'abandonne,
Si mon père m'abandonne.

« Puis, avec un éclat de rire sardonique, et en reproduisant toutes les roulades du texte :

« Je m'en fiche pas mal !
Je m'en fiche pas mal !
Je m'en fiche pas mal ! »

Et voilà comment on sent différemment un même passage. En réalité l'excitation produite par une musique quelconque, banale autant que possible, peut toujours se dépenser à aug-

(1) Voir J. Combarieu, *la Musique*,

menter le sentiment suggéré par les situations du drame et par les paroles. C'est ce qui a fait le succès de bien des romances sentimentales par exemple. Il y a des moments où, si l'on est disposé à vibrer, on trouve expressives les phrases les plus convenues et les moins imprévues de l'ancien récitatif. Je n'ai pour en être certain qu'à me rappeler de vieux souvenirs.

Devant la musique pure, sans paroles, l'impression de l'amateur n'est pas toujours beaucoup plus spontanée. L'auteur a parfois donné un programme, un commentaire, un titre significatif. L'exécutant peut aussi suggérer par son jeu telle ou telle forme d'impression, avec d'autant plus de puissance que son talent aura plus de prestige. Enfin il se forme une tradition. Des musiciens, des amateurs, des critiques écrivent ou disent leurs propres impressions, et on les croit, on les imite. Il est plus simple à l'auditeur de sentir comme ils l'y engagent que de rechercher la vraie nature de sa propre impression qui peut rester vague, indistincte ou ne pas exister. Berlioz a dû contribuer pour une bonne part à fixer les sentiments de ses lecteurs. Il a donné des commentaires très vibrants, à la fois techniques et littéraires, sur bien des œuvres, en particulier sur les symphonies de Beethoven. Et de nos jours encore, quand on joue dans un de nos grands concerts quelque-une de ces symphonies, le commentaire de Berlioz est reproduit sur le programme offert à l'auditeur pour le guider, lui éclairer et lui préciser les idées, pour diriger aussi ses émotions.

Et en effet quand une idée, une émotion ne prédomine pas en nous, prête à s'éveiller au moindre choc, ou bien si notre imagination ne se répand pas volontiers en idées concrètes et précises, la musique peut fort bien nous charmer, nous passionner même sans que nous songions à éprouver aucune émotion déterminée et qui se puisse rendre par des mots. La musique nous plaît en tant que musique et sans que nous lui attribuions une signification autre que musicale. Cet état d'esprit plaît par lui-même à l'amateur qui le considère comme la vraie forme de l'impression esthétique. Mais chez beaucoup d'autres il est très favorable à la suggestion. L'esprit y est tout prêt à accepter les indications qui lui sont fournies et à éprouver docilement les sentiments, à se représenter les faits qu'un commentaire autorisé lui recommande. Et il est porté à croire

que la musique exprime réellement par elle-même toutes les idées et toutes les émotions qu'il est ainsi conduit à associer à l'audition d'une sonate ou d'un poème symphonique. En fait, elle n'est qu'une sorte de caisse de résonance qui renforce l'émotion précise née avec les idées inspirées par le commentaire, comme elle en pourrait renforcer également beaucoup d'autres, je ne dis pas toutes les autres indifféremment.

Pourtant on ne sait pas vraiment où s'arrête le pouvoir qu'a la musique d'exciter des émotions et d'aviver des idées et si, dans certaines conditions, un air quelconque, des accords quelconques ne peuvent pas renforcer n'importe quel sentiment ou n'importe quelle idée, sans qu'on puisse dire qu'ils les expriment. Cela dépend des conditions, et surtout de l'auditeur et de son état d'esprit. Quand nous sommes sous l'influence dominante d'une passion, ou même d'une préoccupation ou bien si une forme spéciale d'imagination prédomine en nous, l'excitation toujours un peu vague de la musique va leur donner l'occasion de s'exercer. Un amateur de peinture disait un jour devant moi que je ne sais plus quel morceau éveillait en lui des impressions visuelles, l'image d'une danse. J'ai pu constater moi-même qu'il m'était parfois pénible d'écouter de la musique quand j'avais des préoccupations désagréables parce qu'elles en étaient avivées. Darwin se plaignait que la musique le faisait trop penser à ses travaux d'histoire naturelle. Ce n'est pas à dire que la musique « exprimât » le transformisme ! Mais l'impression dépend de celui qui la reçoit, autant que de sa cause extérieure. Et pareillement l'on a pu voir la musique éveiller, chez un littérateur, l'inspiration poétique, ou chez telle autre personne des préoccupations d'ordre social. Inversement un compositeur de musique a pu traduire par des notes la sensation que lui donnait un vin délicat. Il y a là une sorte de dynamogénie. Une excitation arrivant à un esprit le stimule et le fait réagir, je dirais volontiers résonner selon sa nature propre. Il trouve partout un prétexte à reprendre ou à développer ses pensers habituels.

Ce sont là, dira-t-on, des écarts individuels qui détournent l'esprit de la véritable compréhension de la musique. Malheureusement il n'est pas toujours possible de dire où se trouve cette « véritable » compréhension quand on veut se la traduire

en idées et en sentiments. Il est même permis de croire qu'il n'y en a pas, et que la part de la convention et de la tradition est toujours la plus importante. Je veux bien que le finale de la Symphonie en *ut mineur* représente un triomphe de la volonté, la victoire d'une âme, qui se fait elle-même, chasse les hésitations et les troubles, et résiste magnifiquement au destin qu'elle fait reculer. Je puis, en effet, y retrouver cela si je veux, mais enfin on pourrait y voir également bien d'autres choses. Un jour, à l'instant où, après un passage sombre, indécis et comme étouffé, le thème triomphal éclate et se développe, un vieux soldat de Napoléon se dressa tout debout, dit-on, et cria : « L'Empereur ! » Il traduisait à sa façon la magnificence de la musique, et son impression était aussi légitime qu'une autre. Une tradition aurait fort bien pu se former en ce sens, et sembler maintenant légitime et justement impérieuse. Et il serait possible d'en imaginer bien d'autres.

Mais surtout il est possible de se refuser à rien voir dans la musique de Beethoven qui soit exprimable par des mots, à admettre que le finale de la symphonie en *ut mineur* ou tout autre morceau nous impose, par lui-même, certaines idées et certains sentiments. Nous nous les laissons imposer, à son occasion, par notre imagination, ou par l'imagination des autres organisée en traditions et il les renforce comme il en renforcerait de très différentes. Mais le rôle essentiel de la musique, peut-on dire, n'est pas de nous faire penser à nos amours ou à nos ennuis, même en nous les faisant transposer et en les attirant sur les êtres idéaux. Il est de nous construire un monde vivant et mobile, mais un monde de sensations et d'impressions esthétiques, et non pas un monde de terreur ou de pitié, de comédie ou de drame humain. Le finale de la symphonie en *ut mineur*, l'*allegretto* de la symphonie en *la* ont leur sens en eux-mêmes. Il faut surtout les comprendre, les sentir, les penser musicalement. Certes il ne s'agit pas uniquement ici du plaisir de l'oreille, et l'écho de l'orchestre se prolonge jusqu'au fond de notre âme, mais il n'y doit éveiller que des émotions musicales, et des impressions esthétiques. Il n'a pas besoin d'évoquer de ci, de là, quelques lambeaux d'émotions humaines, quelque idée connue, quelque sentiment qui nous est cher, quelque série d'images gracieuses ou tristes et de se résoudre en phrases et en mots. Sans doute il peut le faire

et, si cela nous est agréable, rien ne nous empêche de nous abandonner à l'action expressive de la musique. Mais cela n'est pas essentiel et notre abandon prouvera surtout que nous sommes peu capables, par occasion ou par nature, de sentir la musique en tant que musique. La musique n'a pas plus besoin d'être traduite en mots qu'une belle poésie n'a besoin d'être soutenue par des accords et traduite par une mélodie.

Tout cela est vrai. Pourtant l'impression émotive ou, comme disait Hanslick, « pathologique », reste bien réelle. Elle peut même convenir à certaines formes très hautes de l'art, comme le drame musical de Wagner, formes complexes où un art nouveau sort de la fusion intime de plusieurs arts. D'autre part, l'impression que produit la musique est très variable, et pourtant elle paraît ne pas devoir s'écarter d'une forme normale assez vague, et rester tout à fait livrée aux caprices de l'individu. Comment tout cela peut-il s'accorder ?

II

Avant de l'examiner, il faut bien s'entendre sur le genre d'expression dont nous devons nous occuper. L'art peut être expressif en plus d'une façon et par des mécanismes différents et de valeur diverse.

Un peintre, par exemple, peut faire appel à notre compassion en peignant des scènes attendrissantes, un enfant malade dans une salle d'hôpital ou une femme tristement émue par une lettre. C'est là un procédé d'expression, assez simple et un peu trop direct, trop intellectuel, et aussi trop facile. Nous en voulons un peu aux artistes qui spéculent ainsi sur notre sensibilité. Certes, ils sont sûrs de plaire par là à une partie du public, qui ne s'intéresse à l'art que pour y trouver le placement de quelques sentiments pour lesquels la vie réelle n'est pas toujours accueillante. Mais ce succès reste étranger à la nature spécifique de chaque art, et déplaît aux amateurs difficiles. Ceux-ci sont heurtés et parfois leur goût les entraîne singulièrement loin. Il en est qui sont choqués de trouver du sentiment ou de la pensée chez un artiste. Ils le lui pardonneront, parfois, s'il a d'éminentes qualités spéciales de peintre ou de musicien, mais ils admireront plus volontiers et avec

plus de sécurité de conscience, un tableau où ils ne découvriront aucune intention intellectuelle.

La musique même, bien que par sa nature elle s'y prête infiniment moins que la peinture, peut cependant évoquer aussi le monde extérieur, suggérer presque directement des images et des idées. Cela reste chez elle assez accidentel. En certains cas, d'abord, elle peut imiter des sons réels. Quand Beethoven, à la fin du second morceau de la symphonie pastorale, imite le chant de la caille et du coucou, évidemment il situe sa musique, il fixe notre esprit et précise notre impression par une évocation directe de la nature. Le galop d'un cheval, le bruit d'un rouet sont encore des événements extérieurs que la musique peut reproduire en les imitant plus ou moins fidèlement, qu'elle rappelle tout au moins.

Avec l'imitation, qui n'est qu'un tout petit coin dans le vaste empire de la musique, il faut signaler l'évocation d'un temps ou d'un pays, d'un moment, par des airs connus, consacrés, ou par des phrases musicales qui ressemblent à ces airs. Quand Schumann fait intervenir *la Marseillaise*, même singulièrement défigurée, à la fin de son lied des *Deux Grenadiers* ou dans l'ouverture de *Hermann et Dorothee*, nous comprenons bien à peu près ce qu'il nous veut, et pareillement quand Berlioz intercale un air de retraite dans *la Damnation de Faust*, ou quand Bizet ouvre la partition de *l'Arlésienne* par une marche provençale. Le choral de Luther dans *les Huguenots* est encore un procédé pour obtenir la couleur locale et historique. Et certains airs rappellent si bien certaines images que nous supposerions spontanément un voyage de Faust en Hongrie en entendant, dans *la Damnation*, la marche de Racoockzy, à condition, bien entendu, que nous sachions l'origine du morceau. Ici, naturellement, la musique n'agit plus de la même manière que la peinture. Elle imite sans doute, mais surtout elle rappelle le monde réel par d'inévitables liaisons d'idées.

Tous ces modes d'expression ou d'impression sont relativement inférieurs. C'est qu'ils n'excitent pas tant l'admiration, le sentiment esthétique proprement dit, que des sentiments semblables à ceux de la vie ordinaire. Ils ne peuvent se défendre et s'élever que par l'appui de qualités techniques très grandes. C'est ce que l'on peut constater dans toutes les branches de l'art. Nous estimerions peu un littérateur qui cherche-

rait à nous émouvoir simplement par le récit d'événements épouvantables ou touchants. C'est de l'art de roman-feuilleton, et le plaisir que nous pouvons y prendre est à peu près celui que nous donneraient des « faits-divers » un peu développés.

III

Il est des moyens d'expression qui valent mieux. Ce sont ceux qui relèvent directement de la technique, et de la nature intime et spéciale de chaque art. Et ce sont ceux-là qui donnent à la musique une puissance expressive particulière et proprement unique.

Ce n'est pas à dire qu'ils manquent tout à fait à d'autres arts. En architecture, par exemple, la prédominance des vides ou des surfaces pleines, le caractère massif ou élancé d'un édifice, l'usage du pilier ou du contrefort, de la plate-bande ou de l'arc peuvent nous donner des impressions d'équilibre stable ou de montée audacieuse, de lourdeur ou de légèreté, de solidité, de souplesse ou de grâce dangereuse. Leur signification ne dérive pas d'une imitation stricte ou d'une association d'idées directe, mais d'une sorte de symbolisme. L'imitation et les liaisons d'idées s'y rencontrent aussi, mais elles sont plus abstraites ou plus éloignées, transposées, organisées en un monde nouveau différent du monde réel, éloigné de lui. Et l'effet obtenu provient pour une part, mais non complètement, de l'adaptation de l'œuvre à son emploi, de sa convenance aux sentiments qui l'ont inspirée ou qu'elle doit développer, de ses analogies quelquefois mystérieuses avec l'attitude d'esprit qu'elle provoquera.

La peinture agira de la même façon par la nature et la forme des lignes, leur épaisseur et leur subtilité, leur direction, leur caractère de ligne droite ou de courbe serpentine, par les couleurs et leur retentissement physiologique, leur caractère excitant ou déprimant, leur exaltation réciproque et leurs harmonies variées, par la distribution de la lumière, par la fougue ou la prudence de la main de l'artiste, par le caractère lisse ou empâté de la couleur posée sur la toile, par la touche délicate ou appuyée. Elle a mille moyens de faire naître en nous des impressions qui s'harmonisent avec le sujet, non point en en rendant la représentation plus exacte, mais souvent, au con-

traire, en la déformant pour la rendre plus significative. L'impression de fête joyeuse que donnent certaines grandes compositions de Rubens, l'impression pénétrante et subtile des têtes de Léonard ne tiennent pas forcément ou ne tiennent pas uniquement à l'imitation du réel. On a dit que la lumière de Rembrandt n'était pas impartiale et ce n'est pas par des associations d'idées qu'elle agit. Par une vertu bien rare dans toutes les écoles, écrivait Fromentin, le coloris d'Eugène Delacroix « garde quelque chose de subtil et d'intellectuel. Il est toujours le vêtement que réclamait la pensée. Dans sa variété, infinie comme l'âme humaine, il contient du drame ou de la joie. Tantôt l'artiste souverain entrelace les notes gaies et brillantes, tantôt il entremêle les accords attristés et tragiques. Ses tableaux nous parlent de très loin : vous êtes avertis, vous savez que le peintre va vous conter une histoire heureuse ou une sinistre aventure. Il a la fanfare ou l'épouvante, le sourire ou le sanglot. Chez Delacroix, la couleur n'a jamais cessé d'être un langage (1) ». Et tout grand artiste crée par ses procédés une sorte de monde spécial, dont il ne sort guère, dont l'aspect nous permet de reconnaître de loin une de ses œuvres, et correspond d'habitude à une certaine impression générale que son art nous fait éprouver. Au reste, il arrive même à des artistes médiocres de faire d'heureuses trouvailles d'expression et je n'en veux pour preuve que la lumière rougeâtre, ensanglantant, dans un tableau de Guérin, la chambre où Agamemnon va être immolé. Il est vrai que le symbolisme est ici assez simple.

Je ne voudrais pas multiplier indéfiniment les exemples du mode d'expression dont je parle. Il me faut cependant indiquer quelques-uns de ceux que la littérature nous offre. Nous y voyons certainement chez les grands écrivains tout l'effet obtenu non pas seulement par l'imitation de la réalité et par l'appel direct à nos sentiments, mais aussi et surtout, en bien des cas, par les moyens techniques employés, par le « style », en prenant le mot dans un sens très compréhensif. Et chaque écrivain, comme chaque peintre, nous impressionne différemment, nous ouvre un monde nouveau, par ce qu'il y a de personnel et d'unique dans ses procédés. Ce qui nous émeut dans *Salammbô*, c'est moins l'amour de Mathô, ou les hor-

(1) Cité par M. Tourneux, *Delacroix*.

reurs des combats que la solidité un peu dure du style de Flaubert, la densité de sa prose, sa précision, sa nouveauté, sa forte harmonie.

Mais qu'est-ce après tout que la poésie, sinon un ensemble de procédés très spéciaux pour faire impression sur notre esprit? Et ces moyens donnent au sujet traité un charme, un intérêt, une puissance, une pénétration qu'aucun autre ne leur donnerait. Mettez en prose *Eviradnus* et vous verrez ce qu'un sujet gagne en force expressive par l'emploi de la poésie. Et les procédés de la poésie commencent, il faut bien le remarquer, à ressembler à ceux de la musique par leur nature propre et aussi par leurs effets.

Il n'est pas jusqu'aux arts décoratifs, aux arts industriels, qui ne puissent « exprimer » aussi quelques sentiments. La différence des modes d'expression que je viens d'indiquer s'y révèle nettement. On peut reproduire sur un plat une manière de tableau, on peut créer une faïence patriotique et une porcelaine sentimentale. C'est là un mode d'expression assez peu esthétique. Au contraire l'impression produite par la belle qualité de la pâte, par l'éclat de l'émail et la richesse des couleurs, par la matité douce d'une verrerie, la forme élancée ou trapue d'un vase, voilà qui rentre beaucoup mieux dans notre sujet, et qui peut donner des impressions esthétiques de force ou de souplesse, de résistance ou de légèreté, de finesse ou d'ampleur, de robustesse virile même ou de grâce féminine. Il y a quelque chose d'expressif non seulement dans le galbe et le contour d'un vase ou d'une coupe, mais dans la matière même, dans le grain, dans les qualités techniques du travail, quand on sait les discerner.

Voilà donc un ensemble de cas très nombreux où l'expression est due non pas au sujet traité, à l'imitation de la nature, mais aux procédés spéciaux de chaque art, et même au faire particulier de chaque artiste. Tous ces cas peuvent-ils se ramener à une même loi? Il semble bien que l'on peut retrouver dans chacun d'eux la mise en valeur, l'emploi instinctif ou savant de certaines analogies plus ou moins cachées, plus ou moins lointaines, plus ou moins profondes entre le monde idéal que veut créer l'artiste, et notre propre vie psychologique modifiée par les moyens qu'il emploie, entre les impressions qu'il veut éveiller, et qu'il éveillera sans le vouloir ex-

pressément, et les sensations que nous donne directement son œuvre. Il faut que les couleurs qu'il emploie, les mots, les phrases, les matériaux quelconques dont il se sert déterminent en nous une série de sensations ou d'images qui nous fassent directement éprouver une impression analogue à celle que nous donnera la compréhension intellectuelle de l'œuvre.

Le monde créé par l'art s'impose à nous, et remplace un instant pour nous le monde réel ; nous vivons en lui, par lui et pour lui, et en même temps, d'un autre point de vue, il vit en nous. Et ce sont les qualités mêmes de l'œuvre d'art, les sensations qu'il nous donne, en même temps que les idées qu'il évoque, qui dirigent alors et qui façonnent notre vie. Il faut que tout cela s'harmonise, et c'est cette harmonie de la sensation, de l'idée et des impressions rattachées à l'une et à l'autre que nous appelons l'expression. C'est ainsi que nous devenons pureté mystique avec l'Angelico, ligne exquise et subtilité d'âme avec Léonard, personnages mystérieux, raffinés, héroïques et complexes avec Gustave Moreau. Quand cet accord fait défaut, la puissance d'expression manque, soit que la forme ne soit pas à la hauteur du sujet — et c'est l'impression que m'a donnée le peu que j'ai vu de Chenavard, — soit que le sujet disparaisse dans la splendeur de la forme, et, par exemple, devant Véronèse, nous pensons assez peu au Christ et aux noces de Cana pour nous enchanter d'un somptueux chant de couleurs.

Ainsi notre esprit entraîné par la vie des sensations et son prolongement indéfini en nous s'exalte ou se fortifie, s'affine ou s'élargit, se dilate ou se concentre, et notre vie entière s'associe à l'œuvre qui, pour un moment, devient notre monde. Une sorte de réflexion confuse vient nous faire apprécier ce qui se passe en nous, nous fait entrevoir les détails et l'ensemble de nos impressions. Et tout cela se fond en une impression résultante qui correspond à peu près aux effets de ce qu'on entend par la force expressive d'une œuvre d'art. Seulement cette impression, sans être arbitraire, est, pour une bonne part, notre œuvre propre. Il se peut en certains cas qu'elle ne ressemble guère à ce que l'artiste lui-même a éprouvé, ni peut-être même à ce qu'il a désiré que nous éprouvions.

IV

C'est la musique seule, qui permet de reconnaître la force et la pénétration de l'expression telle que j'ai tâché de la montrer. C'est elle seule qui nous permet de la bien comprendre. Je ne veux point, par là, donner à la musique le premier rang dans les beaux-arts. La peinture peut se recommander par d'autres avantages, mais il ne s'agit point ici d'établir une hiérarchie, bien difficile à fixer.

Mais la supériorité expressive de la musique s'impose. C'est que la musique est le seul art dont les œuvres soient vivantes, mouvantes et se transforment dans le temps. Un tableau, une statue, un monument, une coupe, restent toujours à peu près identiques à eux-mêmes et doivent le rester, une sonate commence, se développe et finit. Et en somme autant qu'une chose peut reproduire la nature d'une autre, la musique est une sorte d'âme, semblable à notre âme et différente d'elle et qui vient se substituer à elle, ou se combiner avec elle, qui profite des forces de notre esprit, se les assimile, les met en activité, les déploie et les exalte en les transformant, et les groupe dans un nouvel univers admirable et passager.

La musique est une âme dont les sons sont les éléments. Il est très intéressant de regarder de près la vie d'une âme humaine, et le déroulement d'une œuvre musicale. Les analogies y sont extrêmement remarquables et vont sur certains points jusqu'à l'identité. Les lois générales qui s'y révèlent sont les mêmes.

Je ne puis donner ici beaucoup de détails techniques, j'ai tâché de les indiquer ailleurs (1). Une symphonie, une sonate, un morceau quelconque même est, comme l'âme humaine, un tout composé. Là les éléments composants sont des sons, ici ce sont des sensations diverses, des images, des idées, des sentiments, qui s'unissent, se combinent, se séparent, se développent, semblent vivre parfois d'une vie indépendante, puis s'engagent en de nouvelles associations. Et là comme ici des heurts se produisent, des oppositions se marquent, des répliques se croisent. Comme les éléments s'appellent et s'attirent l'un l'autre, quand ils peuvent s'harmoniser,

(1) Dans un article de la *Revue philosophique* sur les *Lois de l'activité psychique et la composition musicale*.

ils s'opposent l'un à l'autre, se chassent, se proscrivent quand ils ne s'accordent pas. Un enchaînement d'accords est tout semblable à un enchaînement de pensées ou d'émotions. Tout en restant souple et libre, il ne peut recevoir certains intrus ni s'écarter au hasard de sa suite. Un accord parfait s'impose après un accord de septième dominante à peu près comme une conclusion après les prémisses ou comme l'union après l'amour. Mais dans un cas comme dans l'autre on peut ne pas aboutir trop vite à la conclusion, se complaire à de nouveaux enchaînements de sons, d'idées ou de sentiments qui viennent se greffer sur le premier et en suspendent le cours. Ça et là, dans la vie comme dans l'œuvre musicale, on arrive ainsi à des demi-repos, à des cadences imparfaites, équilibres instables qui se rompent bientôt. Tout en se transformant, la vie de l'âme, comme celle de l'œuvre musicale, est un changement perpétuel, mais non un changement absolu sans règle et sans frein. Nous ne transformons jamais entièrement, et d'une manière brusque, notre personnalité, pas plus qu'un morceau de musique ne peut changer brusquement de ton au hasard, sans que cela réponde à une convenance visible ou cachée, mais réelle. La vie se précipite et se ralentit, passe par des rythmes divers et des tons variés, revient sur elle-même, s'arrête et repart. Et les mêmes mots d'harmonie et de désaccord, de discordance et de rythme, de ton et de mouvement conviennent si bien à la vie de l'âme comme à celle de l'œuvre musicale que l'on pourrait parler longuement sans qu'on sût bien exactement si c'est de l'une ou de l'autre que l'on parle, ou si c'est de toutes deux.

Mais la musique reste plus pure, moins imparfaite, moins troublée que la vie. Nulle existence humaine n'est comparable à une symphonie de Beethoven pour l'enchaînement de ses parties et l'admirable combinaison de ses éléments. C'est là, du reste, la raison d'être de l'art, et ce qui fait son charme et sa puissance.

Ainsi la musique crée en nous et pour nous un monde nouveau et un monde-esprit, elle superpose ou elle substitue à notre vie une vie différente et analogue, plus haute, plus belle et plus pure, une âme idéalisée. Elle ne supprime pas notre personnalité. Nous subsistons comme spectateurs, c'est l'attitude artiste par excellence, mais au lieu de contempler en

nous, comme d'habitude, nos désirs, nos idées, nos soucis et nos espoirs, nous y contemplons un prodigieux édifice vivant de sons qui s'unissent et se séparent, paraissent et disparaissent, et cet édifice, sans s'anéantir, se transforme continuellement comme nos idées et nos sentiments eux-mêmes. L'émotion de beauté, la compréhension intellectuelle, le retentissement prolongé de l'œuvre qui se déroule et s'insinue dans tout notre être, l'intelligence des détails et de l'idée qui les relie en un ensemble, le sourd sentiment de cette gigantesque harmonie et le charme particulier des éléments, voilà l'émotion musicale esthétique proprement dite. Cette admiration complexe et profonde, c'est le rôle spécial et essentiel de la musique de la provoquer.

Mais elle ne s'en tient pas là, et voici venir les phénomènes plus connus et peut-être, en un sens, plus « humains », parce qu'ils sont à la portée de plus d'esprits et aussi parce qu'ils ressemblent plus à ceux de notre vie commune, les phénomènes de l'« expression musicale », l'émotion, le sentiment éveillé par les ondes sonores et leurs combinaisons.

Si, en effet, nous pouvons écouter une symphonie sans traduire en sentiments humains, en idées de la vie courante, en phrases et en mots, nos impressions et nos ravissements, ce n'est pas toujours ainsi que les choses se passent. Le monde de sons que la musique construit, cet esprit vivant qu'elle impose au nôtre et qui se substitue à lui, ressemble trop à celui-ci pour ne pas en faire parfois jouer les ressorts. Il suffit souvent de la moindre impulsion pour que, au lieu de rester purement musical, le monde nouveau, l'âme de l'œuvre se mêle instinctivement à la nôtre, évoque toute une série de sentiments humains, d'impressions personnelles ou plus générales, qui viennent se mêler à elle, qu'elle anime de son souffle, qu'elle excite et qu'elle soutient. Alors les sons, les impressions esthétiques, des émotions d'amour, de pitié, de terreur, des images ou des idées représentant telle ou telle scène viennent se combiner ensemble et dérouler un système plus riche et moins épuré. C'est ce qui se produit normalement, quand nous assistons à la représentation d'un drame lyrique où les perceptions visuelles viennent s'unir étroitement aux enchaînements de sons et agir avec eux pour susciter en nous les émotions appropriées. C'est ce qui arrive aussi quand un program-

me, un commentaire, ou simplement une fantaisie individuelle et le jeu de notre imagination nous suggèrent une interprétation en termes de vie humaine d'une symphonie ou d'une sonate. Et nos sentiments s'émeuvent et frissonnent d'une vie nouvelle au contact de la musique comme la corde du violon vibre sous l'archet du musicien.

C'est que la vie de nos sentiments est éveillée et vivement excitée par tout ce qu'il y a de commun entre elle et ce que je peux bien appeler la vie en nous de l'œuvre musicale : les sons, leurs accords, leurs enchaînements, leur fuite et leur retour, leurs attractions et leurs répulsions, leur allure lente, ou vive, leur précipitation et leur retard. Il serait possible d'examiner dans le détail à quoi peut ainsi ressembler dans la vie de l'esprit et quel genre d'expression peut avoir tel ou tel procédé, la modulation, le changement brusque de ton, la mélodie procédant par degrés conjoints ou franchissant de grands intervalles — la modulation par enharmonie, l'équivoque produite par certaines suites de notes ou par certains accords. Tous ces moyens techniques employés par la musique ont leurs équivalents dans la vie de nos sentiments, et c'est pour cela qu'ils peuvent donner à celle-ci la direction, l'intensité, la forme qui leur convient. Le mode mineur, considéré comme moins parfait, au point de vue des consonances, que le mode majeur est aussi employé pour rendre ou provoquer des sentiments légèrement troublés, mal satisfaits, mélancoliques ou parfois violents. Le passage du mineur au majeur rappelle le passage de l'ombre à la lumière, et symbolise ou produit aisément un passage de la dépression à l'excitation, du trouble au triomphe. J'ai noté tout à l'heure que l'accord de septième dominante se résolvait sur un accord parfait comme des prémisses sur une conclusion ou comme un désir sur sa satisfaction. Et en effet il est un désir lui-même, un désir que l'accord consonnant satisfait. Rester sur un accord de septième à la fin d'un morceau serait généralement pénible, comme de voir fuir une satisfaction espérée. Les compositeurs n'ont guère essayé sérieusement cet effet. Peut-être pourraient-ils, dans certaines conditions, lui donner le charme d'une attente persistante, d'une impression douce qui se prolonge dans le doute. Tout le monde sait quel parti l'on peut tirer des dissonances, des altérations d'accords pour faire comprendre et sentir le trou-

ble profond d'une passion malheureuse, d'un désir contrarié, pour évoquer quelque menace ou quelque catastrophe. Et je rappellerai, à ce propos, si l'on veut, la scène de jeu de *Robert le Diable* et les transformations du trémolo d'orchestre qui accompagne le sujet et devient de plus en plus dissonant à mesure que la mauvaise chance de Robert s'affirme. Mais surtout qu'on songe au prélude de *Tristan* et qu'on le compare à celui de *Lohengrin*.

Des exemples de ce genre qu'on pourrait multiplier et des analyses qu'on pourrait pousser à une extrême minutie montrent jusqu'à l'évidence, il me semble, les analogies très développées de l'œuvre musicale et de l'esprit même. Sans doute, dira-t-on peut-être, pour que l'œuvre musicale se réalise en nous, il faut bien qu'elle devienne une portion de notre esprit. Mais cela serait également vrai, de la même vérité trop générale, pour un tableau et pour une statue. Ils ne vivent pas en nous, cependant, de la même manière qu'une sonate ou qu'une symphonie. C'est bien à sa nature, à ses qualités propres, à sa ressemblance essentielle avec notre âme que la musique doit de pouvoir vivre en nous comme elle le fait, de pouvoir se substituer à notre esprit, ou s'associer à lui, en exciter les sentiments et les images, c'est bien à cela qu'elle doit son pouvoir expressif, qui lui donne dans l'art une place je ne dirai pas plus élevée que celle des autres arts, mais bien à part de ceux-ci.

Il n'est peut-être aucune qualité de nos sentiments que la musique ne possède aussi. Il est des musiques discrètes, il en est qui donnent presque l'impression d'un silence lassé, ou d'un silence menaçant, comme il est des âmes qui semblent se taire par recueillement, par fatigue, par délicatesse froissée, ou pour préparer une explosion prochaine. Il est des sentiments qui se précipitent comme un allégo, et des phrases musicales qui se déchainent comme une colère, d'autres qui se désolent comme une jeune tendresse, ou qui rampent comme un timide désir.

Il en est qui menacent, et il en est qui caressent, il en est de fraîches et de suaves, il en est de terribles ou de tortueuses. (Comparez les sentiments d'Ortrude dans *Lohengrin* à la phrase qui les exprime et les soutient dans l'orchestre.) Toutes les nuances de force ou de douceur, d'impétuosité, de fougue,

de délicatesse, de légèreté, de lourdeur, de puissance peuvent être rendues par la musique comme elles peuvent se trouver dans nos sentiments.

Des moyens très variés, et dont je n'ai pu que donner une indication bien sommaire, y contribuent. Mais c'est le rythme et le mouvement qui produisent les effets sinon les plus subtils, du moins les plus apparents. Chacun connaît l'influence d'un air de marche. Et par là la musique est entrée dans la vie pratique. L'art s'est mêlé à la vie pour la régulariser. Les tambours et les clairons, les musiques militaires en donnent partout et tous les jours la preuve. Un air quelconque, pourvu qu'il soit un air vif, excite les enfants à sauter, — et un air lent les incite au sommeil. La danse est encore un exemple fréquent de l'influence du rythme musical.

Tous ces faits nous montrent la musique s'emparant de notre esprit et de notre corps, les dirigeant à sa guise. Elle agit sur nos sentiments exactement comme elle agit sur nos membres et par un mécanisme analogue, les deux actions sont même, en certains cas, fort intimement liées et ne peuvent se distinguer absolument; on pourrait même soutenir que c'est parce qu'elle excite et régularise des tendances motrices que la musique agit sur nos sentiments qui naissent de tendances motrices plus ou moins arrêtées et contenues. Cette affirmation, dans sa généralité, serait discutable, mais la part de vrai qu'elle contient s'explique encore par la substitution à notre âme d'une âme musicale, d'une âme de sons qui lui ressemble, mais qui est moins imparfaite et mieux harmonisée.

Jusqu'où peut aller cette influence de la musique, de vieilles histoires, des légendes d'autrefois, des anecdotes connues nous en donnent une idée même si elles ne sont pas toutes d'une indiscutable authenticité. On se rappelle Saül et David. Hanslick, dans son étude bien connue sur *le Beau dans la musique* (1), en cite un certain nombre. Alexandre le Grand entrait en fureur quand Thimothée jouait de la musique sur le mode phrygien et se calmait quand il passait au mode lydien. Un roi de Danemark, Eric le Bon, fit venir un artiste célèbre pour jouer devant lui. Avec une prudence louable, mais insuffisante, il fit enlever toutes les armes. Puis il écouta. L'artiste,

(1) Hanslick, *Du Beau dans la musique*, pp. 94 et 95 de la traduction française de Ch. Bonnelier.

par le choix de ses mélodies, excita d'abord une grande tristesse, puis l'enjouement et une gaité qui s'exaspéra jusqu'au délire. Le roi n'y résista plus, il enfonça la porte de la salle voisine, saisit son épée et tua quatre courtisans. Ce fut un beau succès pour la musique. Mais ce qui n'est pas moins remarquable, c'est que plusieurs fois, nous raconte-t-on, un débiteur a pu émouvoir son créancier par la musique, au point de se faire tenir quitte de sa dette. Il faut croire toutefois que de pareils effets restent difficiles à obtenir, car cette méthode de paiement se serait sûrement généralisée.

Tout cela n'a du reste que très peu de rapports avec l'art. Ce qui l'intéresse, c'est que précisément, d'une manière générale, les sentiments excités par la musique n'entrent que fort peu ou n'entrent pas dans la vie réelle. Mais la symphonie, le drame lyrique, la sonate les épure et les idéalise en les excitant. Elle les rend plus fluides et plus souples, elle les exaspère ou les raffine en les faisant participer à la supériorité de l'art, en les faisant profiter de ce que l'œuvre d'art, surtout quand son créateur est un grand artiste, a toujours de plus pur, de plus subtil, de plus grandiose que la vie elle-même. Ils sont ainsi débarrassés, dans leur nouvelle existence, de leurs taches et de leurs scories. Ils ne se heurtent plus à la réalité et ne se troublent plus à son contact dont l'art les affranchit. Ils évoluent maintenant dans un monde fictif où leur nature s'affirme et se développe à l'aise. S'ils ne deviennent pas parfaits, ils échappent au moins à bien des imperfections que la réalité rend inévitables.

Voilà, me semble-t-il, la nature, la cause et les effets de l'« expression musicale », ou de ce que l'on peut appeler ainsi, bien que le terme soit peu clair et, en somme, assez inexact. La musique n'exprime pas les sentiments, elle les suscite et les épure parce qu'elle introduit en nous une âme semblable à la nôtre, mais plus harmonieuse et plus belle. Elle nous transforme en un système compliqué de sons qui réveille nos idées et nos émotions en les transfigurant. Et nous devenons pour un moment des êtres de grâce et de noblesse avec Mozart ou Beethoven, des héros légendaires, farouches et passionnés avec Wagner. Il y a, dans l'action de la musique, plus que dans celle de tous les autres arts, une véritable « possession ».

V

Si telle est la nature de l'expression musicale et de l'expression artistique en général, quelle en est la valeur? Faut-il considérer comme inférieur l'art qui fait appel à des sentiments humains, sacrifier le drame lyrique à la sonate ou à la symphonie, et se garder, en écoutant celle-ci, d'éprouver rien qui ressemble à de l'amour ou à de la tristesse pour s'abstraire dans une admiration continue?

Je ne sais vraiment pas pourquoi l'on se réduirait à cette extrémité. Sans doute, la musique est plus pure qui ne fait appel à aucun sentiment de la vie et n'excite que notre sens esthétique. Mais aussi l'art qui excite, en même temps que notre admiration, des sentiments variés et d'ordres différents, est plus riche et plus complexe. Et peut-être regagne-t-il ainsi ce qu'il faut bien convenir qu'il perd d'un autre côté.

Seulement nous ne restons dans l'art que si les sentiments qui s'éveillent en nous concourent à l'émotion esthétique et se subordonnent à elle. Il faut pour cela prendre vis-à-vis d'eux l'attitude artiste, ne pas être ému de pitié par le sort d'Elsa comme nous le serions par le malheur d'une parente qui aurait manqué, par sa faute, un beau mariage. Si des sentiments de sympathie attristée murmurent en nous, ils doivent devenir comme une partie du spectacle, rester l'objet d'une contemplation désintéressée.

La musique sentimentale est ainsi réhabilitée, et sa réhabilitation dépend de nous. C'est nous qui pouvons donner un caractère esthétique aux émotions qu'elle nous fait éprouver. Et pareillement nous rendons leur dignité à la peinture des idées, à la poésie intellectuelle, aux tableaux de Moreau et aux vers de Vigny. Et nous ne songeons pas à reprocher à Rembrandt d'avoir rendu l'âme de ses contemporains avec une intensité lucide qui nous les fait prendre pour de vieilles connaissances. On peut même trouver que les idées et les sentiments exprimés par lui élèvent l'artiste dans la hiérarchie des créateurs, à condition de ne pas nous préoccuper pratiquement de la vérité de ses idées, de la beauté morale de ces sentiments ou de leur caractère sympathique, mais de leur seule beauté artistique, ou, ce qui permet une considération

plus large, de ne prendre leur vérité ou leur moralité que pour ce qu'elles peuvent ajouter à leur beauté.

Aucun des arts n'est absolument obligé de faire appel à des sentiments de notre vie humaine. Leur rôle est de nous créer un monde harmonieux et mensonger. Mais pour créer ce monde fictif, l'artiste peut être tenté d'exciter nos émotions. Un roman peut, comme *Salammbô*, ne s'adresser qu'à notre sens de la beauté, il peut aussi, c'est le cas de Dickens et de Daudet, s'adresser à la pitié ou à la terreur. Et le monde que nous offrent leurs auteurs, s'il est peut-être moins élevé, est aussi, par cela même, plus aisément accessible. Et, d'autre part, alors même que l'auteur n'aurait point expressément voulu s'adresser à notre cœur, notre cœur peut s'émouvoir quand même, et une sonate sans signification précise y peut faire vibrer parfois quelque souvenir personnel, quelque vieux sentiment fané qui refleurit. Il est donc à peu près inévitable que l'art soit, parfois au moins, « expressif ». Cela permet évidemment des abus, et il n'y a rien de très artistique pour un auteur à spéculer sur les sentiments vulgaires ou bas, ou même plus élevés, quand il ne s'adresse qu'à eux sans souci de beauté. Mais c'est nous, en somme, qui faisons de l'œuvre d'art ce qu'elle est pour nous, et c'est à nous qu'il appartient de faire de l'expression, non pas un moyen essentiel, ni le moyen le plus pur, mais un des moyens les plus puissants pour réaliser la beauté.

FR. PAULHAN.