Jacques Rivière et ses Études sur la musique (*)

« *Vous avez encore à nous donner... quelque chose d'une plus large ouverture... ; quelque chose qui sera* dit *avec toutes les clartés, toutes les trivialités du langage, et non* chanté *ainsi qu'une berceuse à peine articulée. Cela, quand vous en serez à nous l'offrir, ne vous causera pas à vous-même autant de plaisir, mais satisfera les autres davantage. Cela sera plus sain, plus terrestre, plus nourri, plus ordinaire — et d'une moindre grâce, et peut-être même d'une moindre beauté. Nul mieux que moi ne sait qu'il nous faut, à mesure que nous avançons dans la vie, laisser là agréments et gentillesse. Nous acquérons des qualités, ce n'est que pour les perdre ; la vie est une série d'adieux, même en art...* » (*Lettre de R. L. Stevenson à Marcel Schwob, 7 juillet* 1894, partiellement citée par J. Rivière : *Le Roman d'aventure,* N. r. f., *juin* 1913.)

L'auteur des lignes qui vont suivre, quoiqu'il n'ait jamais trouvé, ni peut-être même cherché (pour des raisons assez indéfinissables) aucune occasion d'approcher Jacques Rivière, se sent très vivement le débiteur de ce dernier : il lui doit, en majeure partie, le *goût* de la critique d'art, de cette manière de transposer littérairement, d'analyser et de développer, sous forme d'essais, les impressions qu'éveille une peinture ou une œuvre symphonique, — manière dont aucun autre écrivain ne pouvait en France, il y a une douzaine d'années,

(*) Ces pages étaient déjà à l'impression que la *Nouvelle revue française* publiait un important numéro d'hommage à Jacques Rivière. Nous avons encore pu dans nos notes utiliser quelques-unes des études concernant l'œuvre critique de Rivière. Nous renvoyons de plus à un article pénétrant de Boris de Schloezer, sur un sujet tout proche du nôtre (*Jacques Rivière et la musique, N. r. f.*, avril 1925, pp. 618-629).

offrir d'exemple plus coloré, plus attrayant, plus contagieux. Pour préciser, le premier contact avec Rivière s'exerça presque tout ensemble par le recueil d'*Etudes* publié en 1912 et par le fameux article paru en novembre 1913 sur le *Sacre du printemps*. L'imprégnation fut immédiate. De communs sujets d'admiration (Debussy, Strawinsky, Claudel, Gide, Péguy, etc.) ne faisaient qu'accentuer toujours plus une emprise que même des relations d'amitié n'auraient pu rendre plus directe.

« On ne sait peut-être pas assez — écrivait Rivière en 1911 — ce que fut *Pelléas* pour la jeunesse qui l'accueillit à sa naissance, pour ceux qui avaient de seize à vingt ans quand il parut. Un monde merveilleux, un très cher paradis où nous nous échappions de nos difficultés (1). »

Et si pour plusieurs d'entre nous, à ce même âge, un « paradis » un peu différent — puisque s'y trouvaient à la fois *Pelléas* et le *Sacre* — ravissait l'âme, l'œuvre de Jacques Rivière bénéficiait de la ferveur que l'on témoigne pour ce qui est à l'image de l'objet adoré, pour ce qui sert à ce dernier d'intime confident. De tout ce « monde merveilleux » qu'était à mes yeux l'art moderne, faut-il avouer que le tableau que m'en offrait Rivière me suffisait, tant il passait ce que la réalité m'aurait pu donner ? Je m'y complaisais exclusivement, insoucieux de me reporter aux *originaux* qu'évoquait Rivière, heureux de cueillir ainsi chez lui l'idée jointe à la sensation (2). La critique conçue de cette manière avait l'avantage sur toute autre de satisfaire pleinement ma sensibilité par la reproduction vive — mais peut-être captieuse — de l'objet ; l'esprit ainsi monté, il m'importait peu de prendre contact avec une réalité qui sans doute m'aurait déçu puisque, de moi-même, j'aurais été incapable, face à l'œuvre, d'une aussi chaude impression, d'un afflux aussi nombreux d'images et d'idées. Sous un petit volume de pages imprimées (3), j'avais là comme l'essence de tout ce que le monde extérieur d'alors (musées, expositions, concerts, littérature) aurait pu m'offrir.

(1) *N. r. f.*, avril 1911 et *Etudes* (éd. de la *N. r. f.*, 1911).

(2) « Et j'étais frappé de voir combien depuis le temps où Diderot écrivait sur Greuze, et Baudelaire sur Delacroix, en ce domaine de l'expression littéraire ce qui n'était que senti et perçu s'était, si j'ose dire, spiritualisé — à quel point s'interpénétraient l'intellectuel et le sensible » (Hugo von Hofmannsthal, *Hommage, N. r. f.*, avril 1925).

(3) Aux divers essais de Rivière se mêlaient quelques-unes des meilleures études de M. Albert Thibaudet.

L'ignorance où je vivais ainsi retiré, tel au cœur d'un rêve, entretenait en moi le sentiment d'une critique envisagée comme une autre *création*, comme une création au second degré, mais qui désormais se suffisait à elle-même, tant efficace pouvait être la pure *réflexion* d'une œuvre entre ce jeu de miroirs dont dispose l'esprit du critique. La ronde enivrée des images et des idées autour d'une œuvre pouvait avoir quelque chose de satisfaisant en soi ; un pareil spectacle — comme c'en était le cas avec Rivière — en arrivait à effacer le désir même de tout autre.

La faculté chez Rivière de suggérer spontanément, sous des formules vives et denses, la physionomie particulière d'un art ; le don d'expression qui chez lui prenait source plutôt en des régions métaphysiques ; cette naturelle confusion d'ailleurs entre les divers langages du technicien, du littérateur, de l'esthéticien ou du métaphysicien ; cette trouvaille sans cesse du terme pertinent qui maintenait comme en haleine le joueur d'idées — la hardiesse des prolongements esthétiques ayant chez lui toujours été commandée par la lucidité du regard sur les choses (1) ; tant de justesse et à la fois tant d'abondance, tant de couleur et tant de pensée ne pouvaient qu'exercer une fascination sur quiconque ne s'était épris de l'art moderne que parce qu'il y avait découvert, comme abritées derrière de nouveaux modes de sentir, des réserves encore intactes d'idées. Loin d'une simple paraphrase littéraire, ne s'agissait-il point en effet d'exprimer en une pensée nourrie et subtile le contenu profond et universel d'un art dont chacun ne trouvait à louer que le caractère — superficiel, puisque éphémère — de modernité ? Chez Rivière le don de vive peinture devenait alors presque accessoire auprès de cette fertilité d'idées mise au profit d'un art dont la grandeur était généralement tue. Et ce qu'écrira Rivière dans sa préface de septembre 1924 pour la réimpression de *l'Allemand* est vrai de tout son œuvre :

« Comme je me suis mis tout entier dans mon livre, il me paraît impossible qu'il n'en ressorte pas quelque chose de plus général et de plus important que moi-même (2). »

(1) Que l'on songe aux études sur le *Sacre* et sur *Parsifal* (*N. r. f.*, nov. 1913 et mai 1914).

(2) *L'Allemand*, souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre, 5e édition (Paris, éd. de la *N. r. f.*, 1924).

Cette adhérence de tout son esprit aux chefs-d'œuvre du symbolisme et de l'impressionnisme les laisse désormais marqués d'une plus large auréole d'intellectualité.

Rivière naquit et grandit dans cet impressionnisme dont il cherchera tant à se libérer plus tard. Son premier style a le poids et la succulence de certains fruits, de certains tons de notre peinture moderne. Par le dessin de la phrase, par le choix des images et notamment par l'emploi des termes de couleur, l'on devine un être qui a trempé dans la sensualité d'un Renoir, d'un Bonnard ou d'un Matisse. Quelque chose aussi a passé en lui de l'éclat somptueux et neuf d'un Bakst. Ses *Etudes* sont emplies d'une chaude, mais paisible luxuriance. Comme il le dit lui-même de Gauguin, Rivière sans cesse y « ouvre des paysages. Tout doucement il les fait éclore, il les laisse monter selon leur sève, pleins de suavité » (1). Ce ne sont en effet que termes de *suavité*, de *délices*, de *plaisir*, — qu'images évoquant une nature aux lignes et aux tons voluptueux. Dans les *Nourritures terrestres* d'André Gide ou dans la *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel (2), telles pages gorgées de senteurs ou de lumière, toutes ruisselantes de sensations exprimées, n'ont fait — pensons-nous — que certifier à Rivière combien il était possible de traduire littéralement le charme nouveau de notre peinture — et de notre musique (3).

Car la musique eut dans les préoccupations de Rivière cette place centrale qu'elle devait avoir chez qui cédait à la pure sensualité de l'impressionnisme. Peut-être Rivière n'aima-t-il autant la musique que parce qu'il y trouvait, mais infiniment développé, porté à un rare degré de perfection, ce que l'impressionnisme et le symbo-

(1) *N. r. f.*, juin 1910 et *Etudes*, p. 52.

(2) Nous ne rechercherons pas ici quelle part aura tenue dans la formation du style même de Rivière l'influence de Claudel et de Gide, ainsi que celle, non moins évidente, de Barrès, de Jammes ou de Mme de Noailles.

(3) « Ce qui me surprit chez Rivière, ce fut qu'il estimât la sensation, qu'elle lui donnât à penser, ce fut qu'il la jugeât une nourriture assimilable par l'intelligence. [...] Toutes choses, et jusqu'aux idées même, jusqu'aux idées surtout, toutes choses nous paraissaient désirables comme des fruits chargés de saveurs, de parfums, de sucs et de substance. [...] Mais j'ai toujours pensé que Rivière avait trouvé Gide avant de le connaître. » (André Lacaze, *Souvenirs*, *N. r. f.*, avril 1925.)

lisme avaient voulu introduire dans les arts plastiques et dans la littérature (1) ? Et peut-être aima-t-il encore plus *certaines* musiques lorsqu'il y discerna l'antidote même que par ailleurs il commençait à chercher contre ce perpétuel état de mobilité, de poudroiement, d'évanescence ou — comme il le dira lui-même — « de fluidité, de continuité, de passage, d'atmosphère... » (2) à quoi auparavant il s'était tant délecté, pour s'en lasser ensuite ?

La musique répondra donc à deux rythmes différents chez Rivière, — selon tout d'abord qu'elle réalise spontanément, et avec plus de naturel que la peinture et la poésie n'en avaient montré, cette délicieuse indistinction de la forme, ce vacillement de toute ligne, cette matière moins impondérable que tressaillante et comme dessaisie d'elle-même dans un vertige voluptueux, — ou bien, au contraire, selon que la musique s'arrache à de tels ravissements et se montre non plus fuyante ou dissolue, mais volontaire et définie, comme abstraite, sinon tragique. Que la musique abonde dans le sens où penche Rivière par tout un côté *quiétiste* de sa nature, par tous les attraits de son style, par tous les « débats exquis » (3) de sa pensée, — ou qu'elle se refuse justement à continuer d'offrir cette fluidité qu'on lui pouvait croire essentielle, qu'elle brise avec elle-même pour répondre à de plus sévères desseins, qu'elle accomplisse ce à quoi elle n'était point naturellement portée, comme Rivière devait être amené, de suspicion en suspicion à son propre égard, à se dépouiller de ses dons les plus brillants, — la musique va de tout temps rejoindre un problème vital en lui (4).

(1) C'est par des allusions à la musique que Rivière dépeint l'œuvre symboliste. Celle-ci « a une composition par rayonnement et, si l'on peut dire, par effusion. Toutes ses parties sont simultanées ; elles s'en vont toutes d'un même point idéal, comme se détachent d'un orchestre des bouffées de musique que le vent cueille et disperse... » — L'*Après-midi d'un faune*, de Mallarmé, « n'est fait que de l'éclosion éparse, mais partout aussi pleine, de toutes ces bulles qui s'échappent du pipeau rustique et se dissolvent dans la chaude atmosphère... » — « ... ce concert si fin et si intime qu'est un poème symboliste... » (*Le roman d'aventure, N. r. f.*, mai 1913).

(2) Toujours dans l'étude sur « le roman d'aventure », *N. r. f.*, juin 1913.

(3) C'est l'expression même qu'emploie Rivière à l'égard du premier style de Gide (cf. *Etudes*, V. André Gide, p. 190).

(4) Sa vie littéraire ne commence-t-elle point avec ce courrier des concerts et des théâtres qu'il envoie de Bordeaux au *Mercure musical* des 1er et 15 mai, 1er juin et 1er juillet 1906? (Rivière n'avait pas alors vingt ans). Dans ses *Souvenirs* (*N. r. f.*, avril 1925), M. André Waltz dit qu'à dix-huit ans Rivière « n'avait que deux passions — la musique et les idées ; deux passions exaspérées, exclusives ». Son rêve même était « de faire de la critique musicale ». « Sa passion de musique et sa passion d'idées se [fondaient] curieusement en lui et peu à peu [déterminaient] sa vocation intellectuelle ».

Qu'il traite de Bach, de Wagner, de Moussorgsky, de Franck, de Debussy ou de Strawinsky — bref de l'un de ses musiciens préférés, — c'est toujours, pour lui, rouvrir plus ou moins le même débat intérieur entre l' « impressionnisme » foncier de son être et les formes qui s'y opposent, — débat où se joue le drame de sa vie entière. Nous dirons même que là se joue le drame de toute l'époque actuelle qui, obligée de rompre avec ce qui devenait une facilité, ne peut plus s'arrêter sur la voie des ruptures où elle s'est engagée.

C'est en l'art de Claude Debussy que l'impressionnisme de Jacques Rivière trouve de quoi s'assouvir et c'est à propos de ce musicien, ou surtout de son école, que se formule, par aveux successifs (1), comme une théorie du *plaisir* dans la musique.

« Les premiers poèmes d'orchestre de Debussy n'étaient pas la peinture d'un spectacle ; ils traduisaient le délice de l'âme au milieu du monde ; ils étaient emplis par la forte montée de la douceur (2). Le rythme du *Prélude* [*à l'Après-midi d'un faune*] ou des *Nocturnes* suit tous les tâtonnements de la volupté et, de même que celle-ci s'attache à toutes les tentations et se partage entre elles, errant de l'une à l'autre, de même il se déforme, il se reprend ; tout inquiété de plaisir, il mène son hésitation délicate à travers la mélodie [...] La mélodie, elle aussi, a tous les contours de la volupté ; elle s'avance d'abord, pleine d'une modération balancée ; de lentes tenues se traînent, se posent sur le mouvement comme s'oubliant à un rêve : elles perpétuent la complaisance, elles prolongent le délice, s'attardent à le goûter jusqu'à la défaite. Mais soudain, comme n'en pouvant plus, comme fatigué de porter en soi un excès, tout l'orchestre se résout en une vaste éclosion vibrante ; doucement, il se déchaîne ; par un secret passage il glisse dans l'épanouissement. Insensible et subite délivrance de la suavité ! [...]. Parfois plus de longueur encore vient exténuer la mélodie : alors, au lieu de se fondre en un large frisson harmonique, elle cède accablée, elle défaille en une ondulation déclive et interminable, comme la danseuse, sous le plaisir, sent jusque dans ses hanches faiblir ses pas.

Musique de la volupté (3). »

(1) Cf. *Les Poèmes d'orchestre de Claude Debussy* et *Reprise de « Pelléas et Mélisande »* (*N. r. f.*, av. 1910 et av. 1911, ainsi qu'*Etudes*) ; le *Roman d'Aventure* (*N. r. f.*, juin 1913) ; *le Sacre du printemps* (*N. r. f.*, nov. 1913).

(2) Dans sa note sur *Pelléas*, Rivière parlera également de « cette perpétuité de la douceur ».

(3) *Les Poèmes d'orchestre de Claude Debussy.*

Ces « tâtonnements de la volupté », seul l'orchestre debussyste nous les peut traduire par les lignes indécises de sa polyphonie, par le continuel pointillement de ses timbres, par cette atmosphère moite où tremblent « mille présences indistinctes » (1). Sous la fébrilité qui l'agite, la matière musicale sécrète comme une humeur qui en trouble le dessin. Sorte de halo émanant de l'harmonie ; subtil *vibrato* de tout un orchestre.

« La symphonie de Debussy, c'est un foyer d'où s'échappent de tremblants rayons ; il y a un noyau et tout autour un frémissement vaporeux, le flottement de mille incertaines harmoniques ; nous sommes au milieu de la fuite des sons ; ils nous quittent et se dissipent dans tous les sens, formant autour de nous une buée délicate, sans cesse en train de s'évanouir (2). »

Mais tout de suite Rivière entourera de multiples réserves une peinture aussi complaisante de la musique impressionniste. Opposé à Maurice Ravel, Debussy déjà sera « mieux qu'un impressionniste » (3). Et pris isolément, par la plénitude à laquelle peuvent atteindre les divers caractères de son art, par l'évolution que peu à peu décrit sa manière, Debussy saura se justifier vis-à-vis de l'esprit inquiet de Rivière qui déjà soupçonne combien limité est désormais l'avenir de l'impressionnisme. Comme chez Rodin — et nous pourrions ajouter : comme chez Ronsard ainsi que chez tout être ayant plus ou moins participé de l'art Renaissant — la volupté acquiert chez Debussy cette même intensité, cette même frénésie où d'autres artistes portèrent tels autres sentiments, la joie par exemple, ou la mort. Comme Rivière le dit de *Pelléas*, il y a là « d'un certain idéal la réalisation trop parfaite » (4) pour qu'on redoute quoi que ce soit de la postérité. La force même d'assaut, la persistance d'obsession, la directe et totale inscription en la musique donnent à la volupté une valeur éternelle.

(1) *Le Sacre du printemps.*

(2) *Id.* — A propos de la *Rapsodie espagnole* de Ravel, Rivière avait déjà noté que la « vertu expressive de cette musique est dans son indistinction même, dans le trouble flottement de son harmonie, dans sa suspension perpétuelle, dans sa façon d'être une atmosphère où tout s'évapore » (*N. r. f.*, fév. 1910 et *Etudes*).

(3) *La Rhapsodie espagnole de Ravel* (*N. r. f.*, fév. 1910 et *Etudes*). — Mais, face à Strawinsky, Debussy redeviendra pour Rivière le type par excellence du musicien impressionniste. Il faut d'ailleurs saisir là un défaut de Rivière qui ne pouvait priser une chose sans lui chercher aussitôt comme un contraire sur quoi se satisfaisait son besoin de détestation ; son amour d'un objet impliquait toujours la haine d'un autre objet.

(4) *Pelléas et Mélisande.*

« La musique des premiers poèmes atteignait l'âme à force de déferler contre les sens. Ce soulèvement, ce détachement par le délice, ils emportaient l'âme avec le corps. Quand tout l'orchestre du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* dévalait de langueur, il nous emmenait tout entiers dans sa défaillance (1). »

Mais, autant que de la volupté, la musique de Debussy est la notation exacte de tout ce que notre esprit peut offrir de gestes ébauchés ou hésitants, d'à peu près, de croisement de choses, de contradiction spontanée.

« [Debussy] prend un moment de l'âme avec toutes les puissances diverses et ennemies qui y vivent à l'état de confusion et de mutuelle ignorance et s'applique à leur laisser ce rayonnement dans tous les sens, cette ambiguïté qu'elles ont au naturel [...] C'est pourquoi, tout en s'opposant à Wagner, il aboutit, comme lui, à l'effacement des contours et à la fluidité. Comme, en réalité, les émotions en nous sont presque toujours mélangées, engagées les unes dans les autres, il a pu atteindre, dans *Pelléas*, une vérité et une profondeur que ni les maîtres du symbolisme, ni ceux de l'impressionnisme n'ont peut-être égalée (2). »

« Mais, parce que [la musique de Debussy] traduit les plus vacillantes émotions, il ne faut pas croire qu'elle-même soit arbitraire et vague. Sa flottante subtilité, si d'abord elle nous surprenait de joie, c'est tant elle était exacte. Des sentiments incertains il peut y avoir une expression précise [...] Dans *Nuages* chaque contour mélodique, chaque accord est pénétré de nécessité ; aucune spéculation orchestrale ; une fidélité perpétuelle à l'émotion ; si bien que de l'évanouissement lui-même il semble que le timide visage soit ici fixé ; la plus hésitante mobilité a coulé ses rythmes dans les seuls mouvements sonores qui la pouvaient avec exactitude représenter. — De là cette netteté frissonnante : parce que chaque trait est nécessaire et qu'une délicate rigueur parmi tous les autres le conduit, il évite de se confondre. [...] Limpide et tremblante distinction, comme à travers le voile de la chaleur le paysage qui bouge apparaît plus subtil et plus clair » (3).

Ainsi s'explique que tant de fluidité, tant de « frémissement » n'ait pas exagéré chez Debussy la complexité des développements et de l'harmonie, mais bien au contraire les ait portés à leur maximum de dépouillement. Une frugalité de moyens s'y est accordée avec le caractère *rare* des effets. Une sobre condensation y a permis pour

(1) *Les Poèmes d'orchestre de Claude Debussy.*

(2) *Le Roman d'aventure* (*N. r. f.*, juin 1913). — Précédemment, dans sa note d'avril 1911, Rivière avait écrit de *Pelléas* : « Ne serait-il pas le vrai chef-d'œuvre du symbolisme? »

(3) *Les Poèmes. d'orchestre de Claude Debussy.*

ainsi dire de faire le vide autour ; le silence lui-même est devenu subtil ; chaque timbre et chaque accord ont pris une valeur jusqu'alors unique, absolue. Dans *Pelléas* déjà, la musique « tout entière en chaque moment » s'est « tassée ». D'où

« l'extraordinaire plaisance de l'harmonie. Aucune direction extérieure aux accords ; rien qui les conduise, qui les entraîne ; ils ne poursuivent aucune solution, sinon celle qui de l'un va faire l'autre ; ils ne sont pas pris dans un mouvement ; mais ils se touchent exquisement ; ils descendent ensemble ; [..] s'ils s'enchaînent, ce n'est pas qu'ils se produisent, mais qu'ils s'évoquent ; ils s'enchantent les uns les autres avec une proche délicatesse, ils s'appellent individuellement, nommément, comme dans une âme un sentiment en suggère un autre (1). »

De même chaque phrase mélodique, autrefois prise dans une « ligne perpétuelle », dans une « continuité abstraite » s'est libérée chez Debussy :

« Elle s'est résignée à soi. Elle ne vient plus à cause de ce qui la précède, mais seulement à cause d'elle-même. Par cette soumission elle se rapproche de sa source véritable, le sentiment [...]. Comme en chaque accord se condensait le parfum de toute une chaîne d'harmonies, de même en chaque phrase s'enferma l'expression de tout un passage mélodique. A chaque instant le mot le plus juste, le plus naïf, ce qu'il fallait dire et que voici maintenant irréparable. Sans cesse une délivrance naturelle ; le cœur qui trouve... » (2).

Or, toute l'évolution ultérieure de Debussy ne fera qu'accentuer encore cette dense économie des moyens, cette *rareté* — aux deux sens du terme — des divers éléments expressifs. A la « spontanéité sensuelle des développements » peu à peu se substituera, à partir de la *Mer*, une « direction de l'esprit ».

« Les fils les plus essentiels seuls subsistent dans la trame musicale ; mais ils ont été élus avec tant de justesse que leur déroulement simultané, par la rareté infatigable des rapports qu'il entraîne, remplace la voluptueuse épaisseur de la symphonie primitive (3). »

Sans doute Rivière regrettera-t-il « l'humide frémissement » des premiers poèmes, mais son esprit ne trouvera en lui que trop de rai-

(1) *Pelléas et Mélisande.* — On remarquera combien ici sous une apparence *littéraire* se cache de justesse technique. Un savant harmoniste ne saurait guère expliquer autrement la succession des accords chez Debussy.

(2) *Id.*

(3) *Les Poèmes d'orchestre de Claude Debussy.*

sons pour s'éprendre d'un art qui « à la limite [...] finirait par ressembler au délicat symbolisme des paysages japonais » (1), d'une musique qui paraît « se retirer au second plan, se transformer peu à peu en un exquis, mais sommaire décor, et laisser vide la scène » (2).

Une aussi longue pause auprès de Rivière exégète de Debussy, tant de citations tirées de ce qui n'occupa en réalité que quelques pages dans son œuvre critique, — n'était-ce pas cependant pour nous le meilleur moyen de saisir à l'état d'extrême luxuriance un mode de critique si neuf, à ce point gonflé d'art (3), foisonnant en de si délectables images (4) ? N'était-ce pas la meilleure illustration à donner de cet air de famille qu'au début nous dénoncions entre la sensibilité, le style de Rivière et l'art des peintres impressionnistes, des écrivains symbolistes ou enfin de Claude Debussy ? Air de famille, traces mêmes de filiation que nous n'essaierons pourtant pas de préciser davantage, y laissant suspendu un peu de ce vague auquel l'on ne peut d'ailleurs qu'aboutir en rapprochant des formes d'art somme toute assez particulières chacune, mais où se trouve évoqué et rassemblé ce contre quoi la critique de Jacques Rivière allait désormais sévir — jusqu'en l'être intime de ce dernier.

Quittant Debussy, Rivière, de quelque côté qu'il se tourne, que ce soit vers le passé ou vers l'avenir, s'attache, par un singulier esprit de contradiction, à ce qui pourrait figurer justement comme l'envers de l'art debussyste. Pour lui l'œuvre de Debussy compte sans doute au nombre de ces entreprises « qu'il importe de ne pas recommencer, car l'évidence n'admet pas d'être réussie deux fois » (5). Ce qu'il aime chez Debussy, la conséquence en lui-même de cet amour, — c'est cela qu'ailleurs il ne faut poursuivre plus et à quoi même il faut se soustraire.

(1) Que l'on songe ici à la pièce pour piano, intitulée *Et la lune descend sur le temple qui fut.*

(2) *Id.*

(3) « ...cette critique sinueuse, tenant de la musique et de la danse, qui circonvenait, caressait l'objet et peu à peu faisait corps avec lui ». (Henri Ghéon, *Souvenirs*, N. r. f., avril 1925.)

(4) « La qualité des images chez Rivière, beau sujet d'étude pour plus tard » — dira M. Charles Du Bos (*Jacques Rivière et la perfection abstraite*, N. r. f., av. 1925).

(5) *Le Roman d'aventure*, N. r. f., juin 1913.

Dès 1913 — l'année où en lui s'opère une définitive révolution, — dès cette étude sur le *Roman d'aventure* qui — avec une note de la même époque sur une exposition du peintre David — amorce en lui l'effet du *Sacre du printemps* (1), Rivière écrit :

« Le mal dont souffre la musique contemporaine et qui risque de la perdre n'est-il pas qu'elle n'ose renoncer à cette continuité, à cette perpétuité harmonique, à cette fusion indéfinie des accords les uns dans les autres, dont, depuis Wagner, elle a pris l'habitude ? Oui, pour se retrouver un avenir, il faut qu'elle brise ces enchaînements et qu'elle retourne vers les formes fixes et définies qu'elle a connues jadis (2). »

Or, déjà dans sa note de 1911 sur *Pelléas*, n'exige-t-il pas de la musique moderne qu'elle « rétablisse toutes les formes dont elle a prétendu se passer » (3) ? Et, un an auparavant, son contact avec *Dardanus* de Rameau, ne lui fait-il pas prendre conscience d'une « fatigue » que le manque de formes classiques commençait à susciter en lui ?

« Rameau est la récompense de notre fatigue et l'un de nos plus chers étonnements. Cette recherche fiévreuse de l'expression dramatique que nous avons entreprise avec Wagner, nous pensions qu'elle exigeait d'abord l'abandon de tous les moules musicaux, de toutes les formes prescrites ; elle nous semblait impossible sans ce sacrifice préalable. En fait, notre effort a sans cesse tendu vers la plus grande liberté. L'œuvre de Debussy par exemple a été surtout de réagir contre ce qu'il y avait encore de trop rituel dans l'invention dont Wagner était devenu le prisonnier, savoir la construction thématique. — Cependant Rameau nous est rendu ; et voici qu'avec émerveillement nous constatons qu'il a su tout exprimer, en se servant des formes mêmes dont le rejet nous était apparu comme notre premier devoir.

Sa spontanéité est si merveilleuse qu'elle n'éprouve aucune gêne à se voir enchaînée. Elle se lève, danse, se passionne et pleure dans le palais qu'elle s'est choisi et dans ses jeux enfermés elle s'emploie tout entière, si bien qu'elle n'a pas l'idée d'échapper à une contrainte dont elle ne saurait s'apercevoir (4). »

(1) Le *Roman d'aventure* parut dans la *N. r. f.*, de mai à juillet 1913 ; la note sur l'*Exposition de David et de ses élèves* en mai. Or, ce même mois le *Sacre* fut créé à Paris, et la grande étude que Rivière lui consacra fut publiée en novembre de la même année.

(2) *N. r. f.*, juin 1913.

(3) *Id.*, avril 1911.

(4) *Id.*, janvier 1910 et *Etudes*.

Ces trois textes successifs (1) nous montrent Rivière occupé presque de tout temps à prévoir le moment fatal où la musique moderne tournerait dans un sens opposé à celui où elle s'était engagée, d'abord avec les Romantiques, puis avec Debussy. Moment fatal où un Strawinsky tirerait *Petrouchka* des débris d'un ancien concerto pour piano et dès lors ne cesserait d'accentuer, d'œuvre en œuvre, ce caractère d'emprunt, de généralité donné à la forme — ou bientôt (si l'on songe à *Pulcinella* et à *Mavra*) au style lui-même. Après une époque où l'expression individuelle faisait sans cesse craquer ou dissoudre le cadre traditionnel, où l'application de la musique à décrire des sentiments ou des objets définis exigeait un constant renouvellement de la forme et du style, viendrait une époque où l'invention s'exercerait en des domaines plus étroits, où l'on verrait se répandre une plus grande « modestie » de « dessein », un plus honnête aveu de la « relativité » (2) dont sont empreintes nos possibilités en art, ainsi que notre individu même (3). Le *Sacre du printemps*, bien qu'obéissant par endroits à l'esthétique nouvelle, serait encore la dernière de ces œuvres explosives, — si l'on veut : *romantiques*, — où l'obligation de répondre à de vastes desseins, extérieurs aux œuvres, faisait chaque fois tout remettre en question, tant dans l'ordre de la forme que dans celui du style et notamment de l'harmonie. Mais la logique de telles conséquences, sans doute Rivière ne la saisit pas tout de suite, dans l'étourdissement encore de la découverte du *Sacre* ; et, à cet égard, une œuvre immédiatement postérieure, le *Rossignol*, lui causera un premier mécompte. Ce ne sera qu'un peu plus tard, lorsqu'il constatera le parallélisme des voies récemment suivies par la littérature et par les divers arts, qu'il tirera profit de tout ce qu'il avait émis avant quiconque, et avec une magni-

(1) Il y faudrait encore joindre ces lignes, tirées d'une note parue en mai 1910 sur l'*Ariane et Barbe-Bleue*, de Paul Dukas : parmi de « fluides développements naissent de temps en temps une âpre et régulière cadence, un lourd battement ; c'est la carrure ancienne qui reparaît. Elle est démantelée, haletante ; soucieuse de se soumettre aux enchaînements perpétuels de l'orchestration moderne, elle se fragmente, elle brise sa raideur [...]. Le combat de Barbe-Bleue et des paysans est une symphonie massive et contractée, d'une uniformité essoufflée. »

(2) Termes d'une interview de Rivière dans le *Journal du peuple* du 21 avril 1923 (*cit. in* : la Crise du concept de littérature, *N. r. f.*, fév. 1924).

(3) « C'est l'individu que de plus en plus Rivière tendait à replonger dans la relativité » — remarquera M. Charles Du Bos, touchant là un des problèmes les plus essentiels de notre époque (*op. cit.*).

fique clairvoyance, sur l'évolution future de la musique. Prophète un instant dépassé par l'étendue même de ce qu'il avait d'abord annoncé, Jacques Rivière saura, les dernières années, en de sévères et laconiques procès-verbaux, mesurer tout l'espace franchi. De même qu'il avait discerné en *Pelléas* le sommet du symbolisme, il reconnaîtra que c'est seulement « par l'opération de Strawinsky » que la nouvelle tendance générale des arts aura « donné des chefs-d'œuvre » (1).

Mais, au début, c'est à la rigidité de la forme, à la rigueur aussi du ton, à tout défaut de complaisance dans l'ordre de l'expression comme de la structure, que Jacques Rivière va s'attacher, par une naissante hostilité contre le debussysme. Sa soudaine passion pour les « formes fixes et définies », pour les « formes prescrites » d'autrefois rejoint ses étranges sentiments à l'égard de l'œuvre de Bach. Tout l'intérêt qu'il porte à Bach, c'est d'y être frustré du plaisir qu'il attend normalement de toute musique. Cette privation même, ce froissement de son être ne laissent pas que de l'attirer. Une sorte de perversion, voilà à quoi répond tout d'abord le goût de Rivière pour les œuvres de Bach (2).

« Qu'on ne vienne pas leur demander du plaisir. Il faut se placer en face d'elles comme un pénitent et les entendre comme une accusation (3). »

« Sous cette prise étroite et sévère, je me sens malmené comme par la pénitence (4). »

Mais pénitence d'une sincérité assez suspecte chez Rivière, tant encore on y relève de suavité. (C'est d'ailleurs par des termes à peu près semblables que le raffiné en lui louera la brutalité ou la grossièreté d'un Strawinsky.)

« ... Cette musique ne pense pas à notre commodité, et ne travaille qu'à nous accabler (5). [...] Je subis sa monotonie sublime, son retour perpétuel ; je

(1) *La Crise du concept de littérature* (loc. cit.).

(2) « Bach ne lui plaisait guère. Je lui dis un jour : « Si vous trouvez que la musique de Bach ne chante pas, c'est probablement qu'elle chante trop ». Il se prit à réfléchir. Mais la musique de Bach lui paraissait austère, impitoyable, flagellante. Il lui semblait que la volupté qu'elle nous offrait fût celle d'un supplice et qu'elle eût pour fonction de nous faire aimer les tortures. » (André Lacaze, *Souvenirs* (1905-1908), *N. r. f.*, av. 1925.)

(3) *Œuvres de piano de J. S. Bach, jouées par Blanche Selva* (N. r. f., mars 1912).

(4) *La Passion selon Saint Jean de J. S. Bach* (N. r. f., av. 1910 et *Etudes*).

(5) « Nous sommes saisis d'un étouffement tout-puissant ; [...] tout nous ramène et nous accable » — dira-t-il du *Sacre*.

me plais obscurément à ce qu'elle a de butté. [...] Il faut bien comprendre en quoi consiste ce que Bach a d'accablant et d'inhumain. Il représente la régularité de notre nature ; il respire à notre place et comme il faut ; il est la santé parfaite que nous ne savons pas entretenir ; il insulte à notre faiblesse en étant ce que nous serions sans elle. Son art ne s'adresse pas à l'imagination, il ne fait que reproduire notre vie en la rectifiant, en lui rendant son exercice normal. C'est pourquoi il est si peu flatteur, si dur, si hostile. Au lieu de nous divertir, il nous montre à plein et cruellement ce qui nous manque, notre *faute*, notre péché (1). »

D'où une préférence marquée pour le « jeu rude et régulier de Blanche Selva » plus propre qu'aucun autre à accentuer la « remontrance » contenue en Bach ; d'où également un reproche adressé à une interprétation de Mengelberg « trop ouatée, trop impressionniste pour rendre — au gré de Rivière — toute la brutalité de Bach » (2).

Or, il faut aller plus loin que le sens apparent des expressions employées par Rivière. *Péché, remontrance, pénitence* — de semblables termes sous sa plume ne sont pas pris dans leur seule acception chrétienne. Sans doute un jour, il nous dira que « la véritable solennité religieuse » il ne la trouve que « dans Bach, dans Moussorgsky, dans César Franck » (3). Mais il s'agit ici de bien autre chose. C'est l'homme moderne, c'est l'impressionniste qui se voit adresser une remontrance : sa *faute* est d'avoir méconnu « l'exercice normal » de la vie, de n'avoir pas su maintenir en lui, en son art, cette « santé parfaite » dont nous voyons pleinement jouir un Bach. Par faiblesse et par méfiance, par peur de rudesse et de trivialité, l'impressionniste a laissé inemployées en lui de magnifiques qualités. Il s'est diminué de ce qui grandira par exemple un Strawinsky. Craintivement il s'est privé de *l'exercice normal* de facultés que l'artiste futur saura réadapter à son usage. Péché devient ici synonyme de préjugé — et c'est à s'en défaire que l'on doit désormais s'appliquer. Ne peut-on pas dire en effet qu'à partir de ce moment toute l'évolution de Jacques Rivière et toute celle de l'art contemporain vont tendre — non sans tragique — à une découverte et à une destruction également systématiques des moindres préjugés qui s'étaient introduits au cours de plus d'un siècle de sublime production ? C'est dans la mesure où la lie, qu'une grande

(1) N. r. f., mars 1912.

(2) N. r. f., 1er juin 1913, — à propos de la *Passion selon saint Mathieu*.

(3) *Parsifal* (N. r. f., mai 1914).

époque recèle au fond d'elle-même, risque d'être entièrement transvasée dans l'époque suivante, que vient s'interposer Rivière, même au détriment de ses propres forces. Toute la signification de l'étude sur le *Roman d'aventure* tient dans la volonté chez Rivière de dresser enfin un bilan, d'inscrire au passif d'une génération ce qu'elle a déjà consommé : peu y importe l'arbitraire distribution d'un actif qui nous demeure ouvert, — c'est en ces pages, où nous surprenons Rivière invoquant Bach, que s'affirme le besoin désormais de contredire à toutes les idées reçues de nos prédécesseurs, de s'attaquer à une série de préjugés par quoi un siècle d'habitudes a pu peu à peu nous distraire du réel.

Tout d'abord — nous l'avons déjà vu — préjugé hostile aux formes fixes, aux moules classiques. Croyance qu'après le drame wagnérien et qu'après le poème moderne de piano ou d'orchestre la fluidité de la musique ne serait plus susceptible de s'accommoder de la structure rigide d'un air, d'un mouvement de sonate.

Puis aversion pour tout ce qui ne serait point le résultat d'un mélange, — mélange soit de sentiments, soit de lignes ou de couleurs. Il semblait désormais qu'il n'y eût œuvre d'art que là où les émotions et les objets se seraient montrés comme « imbriqués » ou confondus ensemble : tout faisant porter la technique vers des procédés toujours plus complexes grâce auxquels les choses se superposent, se compénètrent et, à force de se mêler, effacent toute trace de contour précis. Contre un tel flou envahissant Rivière s'insurge et exige que la musique enfin « retrouve la régularité et la propreté magnifiques des *Passions* et de la *Messe en si* » (1).

« Avant d'écrire une note, Bach commençait par démêler soigneusement l'écheveau des sentiments qu'il voulait exprimer ; il les arrachait bien exactement les uns aux autres, il enlevait tous les fils qui restaient, il faisait perdre à chacun toute trace de sa combinaison avec les autres. Il fallait qu'enfin il les vît tous devant lui, bien séparés, bien purs, bien *sincères*. Alors seulement il entreprenait de les dire : à chacun tour à tour il prêtait sans partage son génie, en chacun tour à tour sa voix entrait, montait et se débattait comme un oiseau solitaire et éperdu (2). »

(1) *Le Roman d'aventure* (N. r. f., juin 1913).
(2) *Loc. cit.*

De même en peinture. Au *Sacre de Napoléon* de David, Rivière emprunte la leçon suivante :

« Les spectateurs dans les galeries ne me donnent pas une « impression » de foule ; tous ces bustes régulièrement rangés, malgré le clair-obscur où ils baignent, restent droits et distincts ; chacun représente un individu avec son attitude et sa stature. Il y a chez David un attachement aux choses singulières, une façon de penser aux unités avant de penser à la somme, qui le rapprochent des primitifs. [...] Le romantisme, puis l'impressionnisme ont appris à nos peintres à ne plus exprimer que des aspects ; toutes leurs toiles représentent des ensembles qui sont comme antérieurs à leurs éléments et où ceux-ci se trouvent brouillés et confondus (1). »

Avec Strawinsky, Rivière voit enfin se dissiper dans l'art moderne cette aversion, sans cesse grossissante, pour tout ce qui aurait pu induire les moyens techniques à se simplifier et à retrouver leur primitive rudesse. Peur de ce direct laconisme auquel des musiciens aisément prolixes comme Beethoven et Wagner surent pourtant atteindre et dont les Russes vont nous apporter un nouvel exemple sans doute assez particulier, mais tout aussi émouvant. Chez Moussorgsky déjà, Rivière avait saisi la grandeur et la simplicité d'accent que présente dans *Boris Godounov* cette mélodie « ingénue comme la misère », « voix de la faim et de la soif », « diaphane litanie » où il n'y a « rien qu'une ligne pure, rien que les faits terribles énoncés les uns après les autres », rien que « l'histoire, anxieuse et nue » (2). Et chez Strawinsky, dès *Petrouchka*, Rivière discerne un parti-pris d'extrême clarification et de rude franchise, un langage sans apprêt, d'une saine promptitude, aux violents raccourcis.

« Ce jeune musicien connaît et manie avec facilité notre orchestre moderne si laborieux et surchargé. Mais il ne cherche pas comme d'autres à se compliquer davantage ; il ne veut pas être original à force de petits rapprochements, de hardiesses minuscules, de fragiles et instables équilibres harmoniques. Son audace, au contraire, se marque par des simplifications (il y a dans *Petrouchka* un interlude qui n'est fait que d'énormes coups de grosse caisse). Il ose sans broncher mille grossièretés délectables ; il supprime, il éclaircit, il ne pose que des touches franches et sommaires. Il prend une trompette et sa trouvaille est de ne prendre

(1) *Exposition de David et de ses élèves* (N. r. f., mai 1919).

(2) *Moussorgsky (à propos des concerts de Mme Marie Olénine)*, N. r. f., fév. 1911 et *Etudes*.

qu'elle. Il sait sous-entendre avec puissance et sa vigueur est faite de tout ce dont il apprend à se passer.

Cette décision donne à sa musique une rusticité admirable, une brave et maligne gaîté (1). »

De même pour la partition du *Sacre du printemps* : elle se distingue, selon Rivière, par

« une sorte de hauteur et d'aération ; elle est pleine de lacunes hardies, de simplifications, de larges coupes. — Comme le musicien a toujours plusieurs choses à dire à la fois et qu'il veut les dire toutes là où elles sont, dans leur dispersion même, sa symphonie cesse d'être une masse, un foyer compact, distribuant alentour ses rayons. [...] Si diverses soient les directions qu'il faut prendre, il les enfile toutes en même temps sans le moindre embarras ; il a une sorte d'ubiquité active qui lui permet de marcher en même temps dans plusieurs sens opposés. Aussi perçoit-on nettement entre les différentes parties de sa symphonie je ne sais quelle distance et quel jeu. On circule entre elles ; elles ont chacune leur orientation ; elles vont et viennent ; elles se croisent, se rencontrent, s'accrochent ; il y a entre elles de formidables collisions, mais de mélanges ni de fusions jamais. Elles demeurent toujours bien détachées, bien largement dégagées. Cette grosse caisse, la voici laissée toute seule ; d'aucun sournois côtoiement sa rustique gaîté n'est pimentée. Même si d'autres instruments parlent dans le même moment, ils disent autre chose, ils sont ailleurs et je me délecte, autant qu'à les entendre, à sentir les clairs et audacieux intervalles de leur discours simultané. Tout vient sur moi en même temps, mais non pas à l'état de bouffée, non pas comme une touffe complexe et floue de parfums. C'est un système de mouvements, ce sont des voix distinctes et décidées (2). »

A deux ans de distance, Rivière se saisit donc dans *Petrouchka* et dans le *Sacre* des mêmes caractères de *simplification* et de *rusticité* qui ne peuvent que réjouir en lui le vieil admirateur de Charles Péguy et tout à la fois le nouvel adversaire de l'impressionnisme. Dans cette polyphonie très crue, très *voyante*, aux articulations grossies ; dans ces mélodies au ton frappant et péremptoire, à la rondeur toute savoureuse de proverbes populaires, aux insolentes répétitions, Rivière voit aussi l'effondrement de ces préjugés qui, en retenant la mélodie dans les limites d'une certaine *distinction*, hors de toute banalité ou de toute trivialité, auraient fait d'elle une vraie moribonde.

« [La mélodie] reprend chez Strawinsky une ampleur, une aisance et, si j'ose dire, une altitude à quoi nous n'étions plus accoutumés. [...] Elle a perdu

(1) *Petrouchka*, N. r. f., sept. 1911.
(2) *Le Sacre du printemps*, N. r. f., nov. 1913.

cette timidité et cette retenue trop aristocratiques qui commençaient à m'induire en impatience ; elle ne se tient plus à mi-côte, elle ne manœuvre plus, avec une délicatesse infaillible, mais à la fin lassante, entre les formes trop naturelles, trop carrées, trop justes où elle pourrait tomber. Elle y tombe du premier coup, délibérément, avec confiance. Dites, si vous voulez, qu'elle est grossière ; mais pour s'abandonner à une grossièreté aussi pure, il faut une miette de plus de génie que pour s'en garder. Où je reconnais le mieux la puissance de Strawinsky, c'est à la façon dont il se conduit en face de la banalité. Il ne cherche pas à la fuir ; mais quand il la rencontre, il l'accepte, il parle avec sa voix, il se sert de tous ses avantages, il va avec elle aussi loin qu'elle veut l'entraîner et, sans y presque rien toucher, par l'aisance même qu'il garde en sa compagnie, il la transfigure, il l'élève jusqu'au sublime. C'est cette faculté de se compromettre, de s'engager sans crainte dans l'ordinaire et le facile, qui donne à sa mélodie cette tranquillité, cette largeur, cet espace (1). »

Mais ce qui peut-être là satisfait le plus Rivière c'est que nous avons enfin rencontré une musique d'*aventure*, une musique « toute en acte » — comme il le dit lui-même de celle de Moussorgsky.

« En aucune partie d'elle-même il n'y a de lenteur ni de crépuscule. Elle ignore les sentiments lourds et éteints. Elle peut bien souffrir, mais non pas être triste (2). »

Même dans ses lamentations elle n'abandonne pas « son rythme hardi » ; la solennité en elle « ne se marque point par un orchestre ralenti de thèmes » (3). Ainsi très naturellement elle s'oppose à la musique de Wagner — « monde où l'âme respire plus lentement » (4), où tout « est un peu tardif » (5), où presque rien ne se détourne du passé, cherchant à le « ramentevoir » (6), braquant sur lui le lourd appareil des leit-motifs. Dans la musique de Strawinsky, aucun signe de ce « caractère indirect » (7) qui chez Wagner avait tant plu aux symbolistes. Sans passé, puisque sans continuité, constamment à deux doigts du silence, elle est toute en action. Ne traînant rien avec elle, il lui est loisible de faire des bonds « extravagants ».

(1) *Id.*
(2) *Moussorgsky*, loc. cit.
(3) *Id.*
(4) Préface pour la réimpression de *L'Allemand*, loc. cit.
(5) *Parsifal*, N. r. f., 1er mai 1914.
(6) *Id.* — L'originalité de cette étude (une des meilleures de Rivière) est d'avoir considéré Wagner comme le *musicien du récit* : « étant donné un certain nombre de faits, de personnages, de sentiments connus de l'auditeur, il excelle à les lui présenter à nouveau dans l'ordre de la plus grande émotion [...], car le génie de Wagner, plutôt que d'instruire, c'est d'introduire ce que l'on sait déjà ; sa musique est une perpétuelle amenée. »
(7) *Id.*

« Elle éclate sans cesse à des endroits invraisemblables, théoriquement inaccessibles. [...] Rien ne l'arrête ; elle a une espèce de facilité formidable. [...] Il faut que ça marche ; il y a sans cesse en elle dans cette musique du malgré tout ; comme des enfants qu'on tire par la main, les instruments se présentent tout de guingois et haletants ; ils ne s'acquittent de leur partie qu'en se déformant et en se dépassant ; ils sont happés par l'attraction souveraine de l'idée et ils s'avancent dans l'attitude où elle les a surpris, sans avoir eu le temps de prendre leur équilibre normal (1). »

Musique toujours en mouvement ; sa précipitation lui donne parfois ce « caractère abrégé » (2) que dénonce le *Rossignol*. Musique active ; par son audace, elle se trouve sans cesse engagée sur la voie des aventures ; son *extravagance*, son *excentricité* la lancent vers mille périls. Musique volontairement pure, elle a placé le drame dans le cours même de sa destinée.

Une sorte de drame s'est également suspendu au-dessus des derniers écrits de Rivière. Il semble qu'il ait fait sien cet étrange don chez Strawinsky de ne créer qu'en exposant aux pires dangers son propre génie, qu'en retranchant chaque fois quelque chose de soi-même, qu'en réagissant toujours contre sa précédente fortune. Dès l'apparition du *Sacre*, Rivière s'était rendu compte de la portée universelle de cette œuvre. Dans une première note, il avait écrit qu'elle marquait « une date, non pas seulement dans l'histoire de la danse et de la musique, mais dans celle de tous les arts » (3). Et dans le sien propre — aurait-il pu ajouter. Au début de sa grande étude sur le *Sacre*, il avait déclaré que la nouveauté de cette œuvre tenait en « le renoncement à la sauce » — expression d'ailleurs qui devait être abondamment reprise (4). Or, si jamais l'art actuel — celui d'un Strawinsky, d'un Gide ou d'un Rivière — a paru obéir à une logique quelconque, ç'a été par ce *renoncement à la sauce*, au charme que désormais l'on pouvait exercer facilement et que chacun attendait de vous (5). Successives ruptures avec soi-même et avec les autres,

(1) *Le Sacre du Printemps*, loc. cit.
(2) *Le Rossignol*, N. r. f., juillet 1914.
(3) *Le Sacre du printemps*, N. r. f., août 1913.
(4) On la relève dans le *Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau (éditions de la Sirène, 1918), dont maintes idées se retrouvent en germe chez Rivière.
(5) « Son premier ennemi était un charme auquel il craignait de parvenir trop aisément » — écrit Jean Paulhan, parlant de Rivière (*Les espoirs et les projets*, N. r. f., avril 1925). « De telles

successifs renoncements toujours plus proches du suicide ; quelque chose en soi de constamment différé et de perdu, — c'est à quoi Jacques Rivière devait utiliser, comme plusieurs de ses contemporains, les derniers efforts de sa vie.

Des *Etudes* d'avant la guerre aux diverses notes qu'il écrivit après, nous assistâmes à ce passage difficile de l'émerveillement de l'adolescence à l'esprit négatif de la maturité ; de « l'enthousiasme de l'amour », donc d'une « certaine naïveté » (1) à un *fanatisme* plus interne, à une lucidité plus stérilisante ; d'une « admiration créatrice » à cette « admiration spectatrice » où l'on n'aime plus que « d'un amour fait de remarque et d'étonnement » (2) ; d'une première manière à une seconde. Sans doute Rivière était-il peu à peu arrivé à partager cette espèce de dépaysement que nous éprouvâmes un jour devant tel article de lui sur Francis Jammes (3) où s'exerçait, mais désormais à vide, — tel un jeu d'esprit infiniment dépassé par la guerre — la même virtuosité d'autrefois ? Lentement, il employa à tuer tant dans son style (4) que dans ses idées, une virtuosité aussi indiscrète. Il fit d'elle ce qu'il avait vu faire par Nijinsky dans la chorégraphie du *Sacre du printemps* :

« le renoncement à cette sauce dynamique, le retour au corps, l'effort pour serrer de plus près ses démarches naturelles, pour n'écouter que ses indications les plus immédiates, les plus radicales, les plus étymologiques. Le mouvement y est réduit à l'obéissance ; il est sans cesse ramené au corps, rattaché à lui, rat-

grâces —ajoute-t-il à propos de la richesse métaphorique des *Etudes* — se passent assez vite des choses. Mais ce sont les choses que choisit Rivière. [...] Il ne redoute rien tant que d'être enchanteur. « Ma seule vertu, dit-il, est de pouvoir surpasser mes impulsions, il faut que je l'exerce. » Il exige qu'aucun de ses dons ne soit libre de besogne, et d'empêchements. » Paulhan rapporte ce mot récent de Rivière : « J'essaie de développer mon talent dans le sens où il ne va pas naturellement, où du moins je n'ai pas osé jusqu'ici croire qu'il pût aller. » Rivière, dans une note sur *Belphégor* (N. r. f., juin 1919), n'avait-il pas reconnu « dans l'évolution d'un André Gide un des plus curieux et des plus savants efforts qui aient jamais été tentés par un écrivain pour discipliner sa sensibilité et lui faire produire, sous l'action de l'intelligence, des fruits dont elle ne semblait pas d'abord capable » ?

(1) Avant-propos pour la réimpression des *Etudes* (1924).

(2) *Le Roman d'aventure*, mai 1913.

(3) *L'Eventail* (Genève), 1918. Cet article, pas plus qu'un autre sur Poussin paru dans l'*Art décoratif*, ne figure dans la bibliographie du n° d'hommage.

(4) « Le style de Jacques Rivière se modifia avec les années — écrit Boris de Schlœzer ; il se fit plus précis, moins métaphorique... » Mais ne faudrait-il pas plutôt dire que la métaphore tout aussi riche, sinon plus *rare*, était devenue chez Rivière, plus fine et glissait comme au ras de l'étymologie même des mots? Pour lui-même Rivière avait réussi ce qu'il avait admiré dans ces romans où Gide « demande à la parole de se resserrer un peu autour de son exactitude. C'est qu'il appelle en lui son étymologie, il s'en inspire légèrement, il s'en sert pour animer, comme d'un air subtil, sa fragile enveloppe » (*Etudes*).

trapé, tiré par lui en arrière, comme quelqu'un dont on a saisi les coudes et qu'on empêche ainsi de fuir. C'est du mouvement qui ne part pas, à qui l'on interdit de chanter sa petite romance, du mouvement qui revient prendre les ordres à chaque minute (1). »

Sans doute était-il arrivé à raréfier sa veine. Mais des notes de la qualité de celles qu'il écrivit sur Marivaux et sur Amiel (2), nous en aurions pu espérer, sans sa mort, de quoi remplir un mince recueil fort particulier de « maximes », de « caractères ». Pour ce qui regarde la musique, Rivière ne nous laissa presque aucun témoignage des positions nouvelles que prenait sa pensée. Du moins nous laissa-t-il, à l'occasion du *Chant du rossignol*, parmi les plus remarquables lignes qu'il ait lui-même écrites sur le musicien avec qui il avait de plus secrètes affinités.

« Je ne connais rien de plus étonnant que la tranquillité de Strawinsky en face des sombres oiseaux que lâche un par un la cage de son esprit. Comment n'a-t-il pas peur ? Chacun s'avance tour à tour dans le vide de l'orchestre, sautille, tourne, bat un peu des ailes, chante un instant sans écho et périt. Il y a des gouffres de silence, où tournent d'étranges vibrions. Tout à coup, tout se met à marcher à la fois, comme les palettes d'un moulin, comme les mille marteaux d'une usine ; les instruments les moins affiliés d'avance démarrent en troupe, s'arrangeant ensemble en cours de route, en bons camarades. Puis, une aigre et rase mélodie chemine un instant toute seule, s'aidant d'on ne sait quelques petites pattes sous le ventre. Et, de nouveau, plus rien : la musique reprend la forme du silence ; l'orchestre montre ses intestins ; les sons s'évasent, nous absorbant au fond d'une cuve monstrueuse, où nous serons soumis à tout un système de supplices espacés.

La liberté formidable dont profitent aujourd'hui avec goût, talent et discrétion, nos jeunes musiciens, il ne faut pas oublier que c'est à Strawinsky qu'ils la doivent, à ce frêle Samson qui, d'un geste facile et comme plein de sommeil, a reculé de toutes parts les murailles du temple de la musique (3). »

André Schaeffner.

(1) N. r. f., nov. 1913. — De même il écrivait (en mai 1913) sur David : « J'imagine David passant derrière le dos de ses élèves au travail, et tout de suite voyant à quel endroit le trait de celui-ci a quitté le modèle et, furieux pour l'empêcher de l'arrondir, lui saisissant le coude et le lui collant au corps. O grand ennemi de l'arabesque et de la gambade, comme nous avons besoin de tes colères ! »

(2) N. r. f., déc. 1920 et déc. 1921.

(3) *Les Ballets russes à l'Opéra*. N. r. f., mars 1920.