



Pensées sur la Musique

XXIX

POUR LA PLUPART, les chefs d'orchestre sont devenus les plus indiscrets des virtuoses et les plus comédiens. Beaucoup plus comiques, d'ailleurs, qu'ils ne croient; car ils cherchent moins à nous rendre Bottom dirigeant Pyrame et Thisbé, que Beethoven échevelé, fatal et tonnant ou Siegfried forgeant l'épée sur l'enclume du public porté au rouge. Leurs mains qui bénissent ou envoûtent avec ce petit doigt frénétique tout pareil à celui de M. Jourdain dansant le menuet; leurs ronds de jambe et leurs fesses en gondoles leurs mèches en flammes qui agitent sur leurs fronts brûlants la pensée en tirebouchon; leur habit soulevé d'arrière en avant par l'orage des passions et d'avant en arrière par les sacrifices du martyr, toute cette mimique et tous ces exploits sur le stade du petit tréteau où se dressent ces papillons géants, sont vraiment impayables. Les chefs d'orchestre s'inspirent des Fratellini plus que les Fratellini n'imitent les chefs d'orchestre. L'adjutant colonel de la Garde Weingartner mène les violons et les cuivres au pas de l'oie, et les lance à l'assaut de la Septième Symphonie. Quelle que soit la partition, Richard Strauss improvise et conduit sa propre musique, tantôt Salomé, tantôt Électra ou la Domestique: lui, du moins, s'il se met en scène, c'est quelqu'un; son génie est assez original pour se produire: il ne se borne pas à offrir les grimaces d'un masque au public. J'en sais dix autres de qui je pourrais rire à bon droit; mais je suis trop grave, comme dit Raphaël Michel Gabriel, le professeur de philosophie, le triple archange des imbéciles; je suis trop grave et j'ai trop le respect des puissances pour me moquer des virtuoses ou des auteurs. Je reproche

surtout aux chefs d'orchestre leur mauvais goût et l'ignorance de la musique. Entre les œuvres inédites, neuf fois sur dix, ils ne font que le mauvais choix. Quant aux anciens chefs-d'œuvre, ils négligent les plus beaux qui sont les moins connus. Ils ont si peu le sens de la volupté musicale qu'on les croirait liés à la gageure de noyer tout concert dans une grisaille d'ennui. Un de leurs travers est sans excuse : ils ne prennent pas garde au ton des œuvres qu'ils exécutent. J'ai vu des concerts où la symphonie, l'ouverture, le poème du violoniste tout était en si bémol ou en la majeur. Deux heures de si bémol sur trois, c'est un supplice. La variété tonale est un besoin pour l'oreille. On a mal au cœur s'il faut manger trois et quatre fois du pigeon dans le même repas : et même toujours des truffes. Un chef d'orchestre, s'il avait du goût, veillerait au menu. Il serait attentif à ne jamais faire entendre, dans la même séance deux grandes œuvres écrites dans le même ton ni seulement dans les tons relatifs.

XXX

POUR LE VIZIR

GETTERDÄMMERUNG : ENCORE LE CRÉPUSCULE DES DIEUX. Quelque dix ans après sa mort, nous avons eu nos vingt ans en Wagner. Telle est notre saison et le signe sous lequel nous sommes nés : c'était dix ans aussi après la mort de Dostoïevski, la résurrection de Stendhal et de Baudelaire. Verlaine et Rimbaud venaient de naître à la gloire pour quelques jeunes gens. Les gamins médisent de Wagner, aujourd'hui ; ne croyez pas, absolument, à leur mauvaise foi : ils en ont et non moins de la bonne. Pas un d'eux, je parle de ceux qui ont un peu de substance, un semblant de réalité, pas un ne conteste le génie de Wagner ; mais, c'est précisément l'énorme puissance de ce génie qui les rebute. Leur faiblesse naturelle y répugne. Ils en sont écrasés. Ils fuient cette force d'homme, plus qu'ils ne la haïssent. Ces marmots de trente à quarante ans demandent qu'on les laisse jouer à la poupée. Ils ont raison ; ils l'auraient encore, même s'ils n'étaient pas des mignons qui font la petite fille. Il vaut mieux que Watteau n'adore pas Michel Ange. Debussy n'a pas été moins fou de Wagner que vous et moi, mon cher vizir, mais il n'a pas voulu wagnériser. Comme il avait du génie il n'a pas quitté l'Himalaya pour tomber dans le vide ; il s'est bâti un palais admirable et dessiné des jardins de fée dans son Ile de France. A la fin de sa vie, sans parler de Tristan qu'il mettait, peut-être avec effroi, au-dessus de tout, il avait de Parsifal l'idée la plus haute. Les flèches de M. Croche ne sont que les menus engins de la polémique. Alexandre disparu, il faut se débarrasser des épigones.

Tout puissant qu'il fût, Wagner déjà vieux a lancé de bien autres javelots sur ce qu'il n'aimait pas. Quant au Crépuscule, il n'est pas possible de n'y pas voir la surcharge, les redites et l'abus même de la force. Le trop est trop. Et le malheur veut que le trop donne à la fin, l'impression du pas assez. Une œuvre, portée pendant un tiers de siècle, prise, laissée et dix fois reprise, comme elle fut souvent un devoir pour l'auteur, est une sorte d'incube même pour celui qui l'admire. Le travail des thèmes est herculéen ; mais il est accablant : ils deviennent obsédants ; ils tournent au guide et à la théorie militaire. Ils finissent par ressembler aux mots rituels qu'on attend à la rime. Wagner veut trop peindre, trop penser, trop prouver par les sons ; il en oublie les sublimes élans de sa propre musique. Le ton est si outré que l'oiseau et la forêt y perdent de leur charme. Le dernier acte, dont je m'étais toujours fait un prodige, m'a déçu plus que le reste : j'en attendais une émotion continuelle, et elle ne vint pas : parce que tout m'avait été dit et répété d'avance, tout m'était annoncé, tout était prévu. L'art n'est plus enfin qu'un spectacle, le plus grandiose des spectacles, si l'on veut, plein d'effets de recettes et de machines. On se lasse d'une fresque énorme, sans terme ni repos. La fatigue vient ; le cœur se retire. Où le spectacle l'emporte, la longue beauté fuit. Nous demandons mieux que d'être terrassés à la poésie et à la musique. C'est qu'on ne me terrasse pas : les petits sots m'ennuient ; et les puissants, qui ne se possèdent plus, m'irritent.

XXXI

FORMULE : Dans la plupart des artistes, même les plus grands, on trouve de la formule. Elle répond, tantôt à ce qu'il y a de plus original dans leur tempérament sensible ; tantôt à ce qui l'est le moins, à une mode, à une façon heureuse et facile de contenter leur propre goût sans tant chercher et de se plaire à soi-même en plaisant aux autres. Dans le premier cas, la formule est irrésistible : ainsi le gruppello de Wagner et de Bach ; l'or rouge dans le clair obscur de Rembrandt ; le sourire allongé de Léonard ; sur une pirouette, le sourire moqueur et tendre de Stendhal, l'irruption de Dieu dans les dialogues de Dostoïevski. Au contraire, dans l'autre cas, la formule est une façon d'en finir, un moyen de conclure en faisant vif et vite. L'« esse videatur » est commun à tous les arts, et à la musique plus qu'à un autre : voilà les gammes et les triolets de Haydn et de Mozart, ce fastidieux remplissage ; le tonnerre majeur et carré de Beethoven ; l'insupportable cadence d'une foule de musiciens, pareille à l'insupportable tête penchée du Pérugin. Dans Victor Hugo, la formule est à la rime : « ombre, sombre ; ténèbres, funèbres, célèbres. » Les

Grecs aussi ont leur formule : presque toujours, elle dérive de la symétrie. Molière en a deux ou trois, pour mener une scène de passage et pour finir la comédie : lui, c'est faute de temps et pour aller plus vite. Si variées qu'elles soient, les formules de Chateaubriand sont d'une monotonie écrasante : elles sont toujours dans le même ton, en effet. On sent venir la strette et la coda d'une lieue : ici, l'ennui et la mort ; là, Napoléon, les Bourbons et les sauvages.

Il est des musiciens, où tout est formules : ils sont morts avant d'être nés. La formule musicale est la mode même de la sensibilité. Rien de plus vide, si tôt que l'heure en passe. C'est le son de cette horloge qui nous fait déjà bâiller en Schumann et Chopin. Le jazz n'est fait que de cinq ou six formules, deux ineptes et deux d'ipéca à faire vomir : le jazz est la musique du ventre et de tous ceux qui portent leur belle âme entre le foie et les cuisses. Voilà bien la musique des musiciens et des hommes faits en série.

Dans le grand style la formule est l'arabesque en son contour le plus visible. Ou le paraphe. D'ailleurs, je consens que la signature est d'autant moins belle qu'elle est plus apparente. Signer d'une initiale qui se confond dans le texte, montre le plus de goût et a le plus de prix.

XXXII

DU LIED : *Le cas du lied est celui de l'illustration. Un poème admirable se passe de musique. Quelle musique ne faudrait-il pas pour égaler Ueber allen Gipfeln ist Ruhe? ou le Chant de Lynceus sur la Tour? ou Am Meer de Heine? A une telle poésie, quel génie musical peut ajouter une émotion nouvelle, plus profonde ou plus rare? Parce qu'il est une musique de l'esprit, le poème parfait défie la musique : elle est femme et veut faire d'un grand amour viril un grand amour de femme, non pas plus tendre mais plus éperdu, non pas plus passionné mais moins profond. Le poète est un musicien métaphysique. Un Grand Sommeil noir, ou Je suis belle, ô mortels, ou Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, ou Sois sage, ô ma douleur, luminaires accomplis, sphères de beauté qui portent toute leur charge de sentiment et de pensée, leur magie n'a pas besoin d'autres prestiges. Le musicien transpose dans un autre plan ou dans un autre sexe ce que la poésie lui livre. Il n'a tout son prix que s'il achève une beauté inachevée : n'est-ce pas le vœu inconscient d'opérer ce miracle, qui incline tant de musiciens intelligents à choisir des textes ridicules? Même merveilleuse, une matière poétique doit être incomplète pour se prêter à la merveille musicale. Ainsi la musique donne seule toute leur valeur aux vers de Wagner les plus riches de sens et de passion. A la musique il faut de beaux prétextes plutôt que de beaux textes. Admirant un poème de Gœthe, de Baudelaire ou de Shakespeare je voudrais m'inspirer*

du titre, et je n'en écrirais les paroles, à ma façon, qu'après en avoir trouvé la musique.

La plus belle illustration est la moins littérale : elle est parallèle au poème. L'erreur est de traduire : le génie interprète. Un Goya, un Delacroix, même un Rembrandt, s'ils se proposent de suivre, trait pour trait, la description de l'écrivain ne font qu'une œuvre ambiguë et maladroite qui n'est ni la vision du poète ni le tableau du peintre. La Jérusalem de Rembrandt est Amsterdam. Le génie d'un art n'est pas moins singulier que ses moyens d'expression.

La chanson populaire est authentique. Le même cœur, le même sens, la même odeur de vie s'exhalent dans le poème et dans le chant. On les dirait nés ensemble : l'un de ces bessons ne serait pas sans l'autre. De là sans doute, que les belles chansons populaires sont rares : presque jamais elles n'atteignent à l'œuvre d'art : elles attendent la musique. Le plus souvent, la chanson n'est aussi qu'une matière. Le musicien se trompe, quand il la suit de trop près et qu'il s'y asservit. A mon gré, Schubert est plein de fausses chansons populaires. Il y a cinq cents lieder de Schubert et là-dessus dix chefs-d'œuvre. Est-ce une opinion trop sévère? Dix ou douze; mais vingt, assurément non. D'ailleurs, un chant comme celui de La Mort et la Jeune Fille est un petit miracle.

Le tout-puissant génie de Wagner ne se manifeste jamais mieux que dans les deux lieder si connus, esquissés pour Tristan. Le poème n'est pas grand' chose, et n'est pas de lui; mais, dans les vers, quelques mots essentiels sont enchâssés, émeraudes des profondeurs et rubis de la « Sehnsucht ».

La merveilleuse musique n'est faite que pour ces pierres précieuses, qu'elle transmue en bijoux incomparables. Wagner y montre à quel point il est l'homme de la musique pure. Plongé tout entier, alors, dans la pensée de Tristan, il s'est pourtant bien gardé de donner à ces deux chants une forme dramatique : il y reste aussi loin que possible de la scène et du drame. Non seulement sa musique est parallèle à un poème assez médiocre : il s'interprète lui-même; il pousse sa passion dans l'espace de la rêverie et la fait épanouir en fleur de nostalgie.

Bref, le problème est pour le musicien, partant d'une poésie, quelle qu'elle soit, d'en faire une vraie musique : il s'agit de beauté musicale, et non d'une autre. Le texte n'est qu'une occasion. L'accord des deux n'est pas nécessaire : il ne semble l'être qu'en vertu d'une logique intelligente, fort étrangère à l'œuvre d'art. S'il se produit, comme chez Debussy, c'est miracle. Mais les miracles sont rares : et, comme on sait, ils sont contraires à la nature.

ANDRÉ SUARÈS.