

RICHARD WAGNER

Beethoven

Traduction de HENRI LASVIGNES



PARIS

DE LA REVUE BLANCHE

BOULEVARD DES ITALIENS, 23

1902

BEETHOVEN

DU MÊME TRADUCTEUR :

L'Unique et sa Propriété, par MAX STIRNER,
un vol. in-8° carré, Éditions de *La revue
blanche* **7 fr.**

© Del documento, de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

RICHARD WAGNER

Beethoven

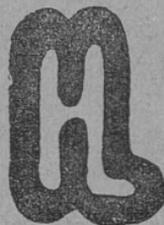
Traduction de Henri LASVIGNES



PARIS
ÉDITIONS DE LA REVUE BLANCHE
23, BOULEVARD DES ITALIENS, 23
1902

Tous droits de reproduction strictement réservés.

JUSTIFICATION DU TIRAGE



NOTE DU TRADUCTEUR

Longtemps Wagner a été considéré comme un cas isolé dans la musique allemande. Lorsque l'œuvre wagnérienne commença à être connue, ceux qui faisaient profession d'aimer la musique « classique », celle de Bach, de Beethoven s'arrêtaient, frappés de stupeur, devant Wagner. Plus tard, quand la mode vint, une autre catégorie de dilettantes écoutait stupide — d'admiration — les pages les plus boursouflées de la Tétralogie, mais ne prêtait qu'une oreille distraite à la Symphonie beethovénienne. Or, l'œuvre de Beethoven conditionne celle de Wagner, elle en est le souffle et la vie, c'est ce qu'affirme Wagner lui-même. Si la Neuvième n'eût déjà existé, on ne peut dire si jamais Parsifal eût été créé.

D'autre part on a cru voir en Wagner un révolutionnaire en matière d'instrumentation ; or, Wagner disait « En musique instrumentale, je suis réactionnaire jusqu'à Beethoven. » C'est pourquoi nous publions ces fragments : l'admiration wagnérienne en prendra peut-être un caractère plus raisonné.

Wagner écrivit cet article en 1870, à l'occasion du Centenaire de Beethoven; il venait de publier sa fameuse Capitulation qui retarda de vingt ans, en France, le culte wagnérien. Le présent opuscule parut immédiatement après. Il s'y mêle encore — dans les pages finales — des préoccupations absolument étrangères à la musique et surtout à Beethoven. Ces pages dont nous voulions, tout d'abord, faire abstraction, nous les publions néanmoins, elles constituent un document psychologique intéressant car elles nous donnent un nouvel avatar de Wagner : le « miles gloriosus ».

H. L.

Beethoven

S'il paraît difficile d'expliquer d'une manière satisfaisante le lien réel qui rattache un grand artiste à sa nation, la difficulté s'accroît infiniment quand ce n'est plus d'un poète ou d'un artiste de la forme qu'il s'agit, mais d'un musicien.

Les deux premiers sont d'abord jugés dans leur pays par les gens du métier, suivant leur façon de concevoir les événements et les aspects du monde, et c'est toujours ce jugement qu'on a devant les yeux quand on les examine. Si, pour le poète, la langue dans laquelle il écrit a une action prépondérante sur les idées qu'il exprime, pour l'artiste plastique, la nature de son pays et de son peuple n'a pas moins d'influence sur la forme et la couleur de ses œuvres.

Ce n'est ni par la langue, ni par une forme quel-

conque empruntée à la nature visible de son pays et de son peuple que le musicien se rattache à eux. On admet que la langue des sons appartient uniformément à toute l'humanité et que la mélodie est la langue absolue par laquelle le musicien parle à tous les cœurs. Cependant, en y regardant de plus près, nous voyons bien que l'on peut parler d'une musique allemande distincte d'une musique italienne. On peut, pour établir cette distinction, prendre en considération un trait physiologique national : ainsi la grande disposition de l'Italien pour le chant l'avait prédestiné à sa musique nationale, tandis que l'Allemand, dénué sous ce rapport, a dû se renfermer dans un domaine musical spécial qui lui est essentiellement propre. Mais cette distinction ne touche pas le moins du monde à la substance même de la langue des sons, car toute mélodie, qu'elle soit d'origine italienne ou allemande, se comprend également ; il y a là un élément tout extérieur qui est bien loin d'avoir une importance égale à la langue pour le poète, à la configuration du pays pour l'artiste plastique ; chez ces derniers aussi, d'ailleurs, ces différences extérieures se retrouvent comme des dons ou des lacunes de nature, sans qu'on leur attribue une

valeur pour le contenu spirituel de l'organisme artistique.

Le trait caractéristique qui lie le musicien à sa nation doit cependant avoir une racine plus profonde que celui par lequel nous reconnaissons Gœthe et Schiller comme Allemands, Rubens et Rembrandt comme Flamands, encore qu'il nous faille admettre chez les uns comme chez les autres respectivement la même origine. Il est aussi passionnant de rechercher cette origine que de vouloir pénétrer l'essence même de la musique. Ce qui jusqu'ici a pu passer pour impénétrable à la dialectique, s'ouvrirait plus facilement à notre jugement si nous nous imposions la tâche plus déterminée d'étudier la connexion qui existe entre le grand musicien dont nous allons célébrer le centenaire et la nation allemande qui vient de donner de si hautes preuves de sa valeur.

Tout d'abord si l'on examine extérieurement ce rapport, il est bien difficile d'échapper aux illusions de l'apparence. Il n'est déjà pas facile de s'expliquer un poète et il nous a fallu entendre d'un historien éminent de la littérature les assertions les plus saugrenues sur l'évolution du génie de Shakespeare. Il ne faut donc pas nous étonner si nous

rencontrons les mêmes aberrations à propos de Beethoven. Il nous est permis de voir clair dans le développement de Goethe et de Schiller, car de leurs communications conscientes il nous est resté des données précises. Mais elles ne nous découvrent encore que la marche de leur développement artistique qui accompagnait plus qu'il ne dirigeait leur création. Quant au substratum réel de cette création, notamment quant au choix de la matière poétique, nous apprenons simplement que c'est le hasard infiniment plus que l'intention qui y domine, et qu'il est très difficile d'y reconnaître une tendance réelle liée à la marche extérieure du monde ou de la nation. De même quant à l'influence des impressions toutes personnelles de leur vie sur le choix et la mise en œuvre de leur matière poétique, il faut se garder de conclure hâtivement et ne pas perdre de vue que cette action ne s'est jamais exprimée immédiatement, mais seulement d'une manière indirecte, ce qui ne permet pas d'établir la preuve certaine de son influence sur la formation de l'œuvre. Par contre, nos recherches à cet égard nous permettent d'affirmer avec certitude ce fait unique qu'une évolution de ce genre n'a pu être observée que chez des poètes allemands, à vrai

dire, chez les grands poètes de cette noble période de la renaissance allemande.

Maintenant que conclure des lettres que Beethoven a laissées, des très maigres renseignements que nous avons sur son existence extérieure ou sur les côtés intimes de sa vie, relativement à son œuvre musicale et à l'évolution qui s'y perçoit. Quand nous posséderions, jusque dans le détail microscopique, toutes les données possibles sur les événements notoires qui s'y rapportent, qu'apprendrions-nous de plus précis que ce que l'histoire nous enseigne ? Elle nous dit que le maître avait d'abord projeté la *Symphonie héroïque* comme un hommage au général Bonaparte et inscrit son nom au frontispice de l'œuvre, qu'il raya plus tard en apprenant que Bonaparte s'était fait empereur. Et que tirons-nous de cette indication si précise pour le jugement d'un des monuments les plus merveilleux de la musique ?

Pouvons-nous par là nous expliquer seulement une mesure de cette partition ? La seule tentative ne nous en apparaît-elle pas comme une pure folie ?

Je crois que ce que nous pourrions apprendre de plus certain sur Beethoven en tant qu'homme,

sera, au cas le plus favorable, par rapport à Beethoven en tant que musicien comme le général Bonaparte est à la *Symphonie héroïque*. Considéré de ce côté de la conscience, le grand musicien doit constamment demeurer pour nous un mystère absolu. En tout cas pour le résoudre en sa manière, il faut prendre une tout autre voie que celle par où il est possible, du moins jusqu'à un certain point, de suivre l'action créatrice d'un Goethe ou d'un Schiller. D'ailleurs on perd aussi la trace du poète, précisément à l'endroit où la création passe du conscient dans l'inconscient, c'est-à-dire où le poète ne détermine plus la forme esthétique, mais où celle-ci est déterminée par sa contemplation intérieure de l'idée même. Mais c'est précisément en cette contemplation intérieure que consiste toute la différence entre le poète et le musicien, et pour atteindre là-dessus à quelque clarté, il nous faut étudier de plus près le problème qui s'offre à nous.

Cette diversité apparaît avec évidence si nous mettons en face l'un de l'autre l'artiste plastique et le musicien et plaçons le poète au milieu, de façon que ce dernier par sa forme consciente incline vers l'artiste plastique, tandis qu'il est en contact avec le musicien sur l'obscur terrain de l'inconscient.

Chez Goëthe le goût pour les arts plastiques fut si fort que, pendant une période importante de sa vie, il s'y crut destiné, et, en un certain sens, considéra longtemps sa création poétique comme une sorte de compensation à sa carrière manquée de peintre : il fut, avec sa conscience, un bel esprit entièrement tourné vers le monde sensible. Schiller au contraire, fut bien plutôt attiré par l'examen du sous-sol de la conscience intérieure, bien loin du monde sensible, par la « chose en soi », par la philosophie kantienne dont l'étude l'absorba tout entier, au moment de son plus haut développement. Ces deux grands esprits entrèrent en un contact durable précisément au point où, venus des deux extrêmes, ils arrivaient à la conscience personnelle. Tous deux se rencontraient aussi dans leur pressentiment sur l'essence de la musique. Sauf que ce pressentiment était accompagné chez Schiller d'une vue plus profonde que chez Goëthe, qui n'en comprenait, conformément à ses tendances, que l'élément agréable, la symétrie, le côté plastique ; — la musique comme objet d'art (*Kunstmusik*) par où l'art des sons manifeste analogiquement quelque parenté avec l'architecture. Schiller alla plus au fond de la question en formulant, jugement auquel

Gœthe acquiesça, que l'épopée tendait vers la plastique, le drame vers la musique. Voilà qui est bien d'accord avec notre jugement antérieur sur les deux poètes, car Schiller, dans le drame proprement dit, fut plus heureux que Gœthe, tandis que ce dernier eut une incontestable prédilection pour les formes épiques.

Mais c'est Schopenhauer qui, le premier, a reconnu et caractérisé avec une philosophique clarté la situation de la musique en face des autres arts en lui attribuant une nature absolument différente de celle des arts plastiques et de la poésie. Il part de ce fait admirable que la musique parle une langue immédiatement compréhensible pour chacun et ne nécessitant nullement l'intermédiaire des concepts, en quoi elle se différencie totalement de la poésie qui, pour seule matière, a les concepts dont elle se sert pour rendre l'idée sensible.

Suivant la définition si lumineuse du philosophe, les idées du monde et de ses phénomènes essentiels, au sens de Platon, sont l'objet propre des beaux-arts en général. Tandis que le poète rend ces idées accessibles à la conscience en employant, à sa manière, des concepts rationnels en soi, Schopenhauer croit *dans la musique même* reconnaître

une idée du monde. Pour lui, celui qui pourrait l'interpréter entièrement avec des concepts se donnerait une philosophie explicative du monde.

Si Schopenhauer pose ainsi en paradoxe cette explication hypothétique de la musique, montrant qu'elle ne peut se rendre proprement par des concepts, d'un autre côté, il cherche sur les seuls éléments dont il puisse tirer parti à projeter plus de lumière et à éprouver la rectitude de son explication profonde. S'il n'a pu aller plus au fond, c'est uniquement parce que, profane, il n'était pas assez familiarisé avec la musique; puis la connaissance qu'il en avait ne lui permettait pas encore de comprendre entièrement le musicien dont pour la première fois l'œuvre a ouvert au monde le mystère profond de la musique; sur Beethoven précisément, le jugement est sans fin, du moins tant que la critique philosophique n'a pas complètement expliqué et résolu le profond paradoxe posé par Schopenhauer.

Pour mettre à profit les éléments qui nous sont offerts par le philosophe, je crois que le mieux est de prendre comme point de départ une de ses remarques où il dit que l'idée, issue de la connaissance des relations entre les choses, ne peut pas

être encore considérée comme l'essence de la « chose en soi », mais seulement comme la manifestation du caractère objectif des choses et n'en donne par là encore que la manifestation extérieure. « Et même ce caractère, — continue Schopenhauer, — nous ne le comprendrions pas si l'essence intime des choses ne nous était connue d'autre part, du moins d'une manière indistincte et de sentiment. Cette essence même ne peut être comprise par la voie des idées et demeure fermée à la connaissance *purement objective*. Elle resterait par suite un mystère éternel si nous n'y avions accès par une tout autre voie. C'est seulement si l'on suppose que tout sujet connaissant est en même temps individu et, par là, une part de la nature, qu'il a accès dans l'intérieur de la nature. Il y pénètre en descendant dans sa propre conscience personnelle où il se manifeste dans une immédiatité absolue, en même temps que comme volonté. »

Si nous admettons la condition exigée par Schopenhauer pour que l'idée puisse entrer dans notre conscience, soit : « une prédominance temporaire de l'intellect sur la volonté, ou, au point de vue physiologique, une forte excitation de la faculté contemplative excluant celle des penchants ou des

sentiments », il nous reste encore à bien saisir la pensée de Schopenhauer, quand il nous parle des deux faces de la conscience : il veut dire qu'elle est en partie conscience du *moi propre* qui est la volonté, en partie conscience *d'autres choses* et, comme telle, tout d'abord connaissance *contemplative* du monde extérieur, conception des objets. « Maintenant, plus un côté de la conscience totale apparaît, plus l'autre se retire. »

L'étude approfondie de cette doctrine empruntée à l'œuvre fondamentale de Schopenhauer, nous montrera avec évidence que la conception musicale, n'ayant rien de commun avec la conception d'une idée (car celle-ci est absolument liée à la connaissance contemplative du monde), ne peut avoir son origine que dans cette partie de la conscience qui regarde à l'intérieur. Si cette dernière doit, pour un temps, se retirer complètement pour permettre au sujet connaissant d'entrer dans ses fonctions (la conception des idées), c'est seulement par ce côté de la conscience tournée vers l'intérieur que la disposition de l'intellect à concevoir le caractère des choses devient explicable. Si cette conscience est la conscience du moi propre et ainsi de la volonté, sa mise à l'arrière plan est indispensable

pour que la conscience contemplative tournée vers l'extérieur se dégage, mais l'essence de la chose en soi, insaisissable à cette contemplation [extérieure, ne pourrait être accessible à la conscience tournée vers l'intérieur que si celle-ci arrivait à voir aussi clair à l'intérieur que l'autre, à l'extérieur, pour la conception des idées.

Schopenhauer nous aide à avancer dans cette voie par son hypothèse profonde relative au phénomène physiologique du somnambulisme et par la théorie du rêve qu'il en déduit. Si, dans ce phénomène, la conscience tournée vers l'intérieur atteint à une réelle clairvoyance, c'est-à-dire à la faculté de voir, là où notre conscience éveillée, tournée au jour, ne perçoit qu'obscurément la base puissante des émotions de notre volonté, de cette nuit aussi le son pénètre, comme expression immédiate de la volonté, dans la perception véritablement éveillée. Comme le rêve, à chaque expérience, le constate, à côté du monde contemplé au moyen des fonctions du cerveau éveillé, il y en a un second d'une égale netteté, se manifestant également comme sensible qui, en aucun cas, comme objet, ne peut se trouver hors de nous et par suite doit être porté à la connaissance de la

conscience par une fonction du cerveau dirigée vers l'intérieur, sous la forme particulière de perception que Schopenhauer nomme « l'organe du rêve ». On sait d'une manière non moins précise qu'à côté du monde se manifestant comme visible dans la veille comme dans le rêve, il en existe un second qui n'est perceptible que par l'oreille et se manifeste par des sons. Ainsi il y a pour notre conscience à côté d'un *monde de lumière* un *monde du son* duquel nous pouvons dire qu'il se comporte à l'égard de celui-là comme le rêve en face de l'état de veille : il est pour nous tout aussi déterminé que l'autre, bien que totalement différent. De même que le monde sensible du rêve ne peut se former qu'au moyen d'une activité particulière de l'esprit, de même la musique ne pénètre dans notre conscience que par une activité cérébrale analogue; seulement celle-ci est différente de l'activité qui a la vue pour organe précisément comme cet « organe du rêve » se différencie de la fonction du cerveau éveillé et soumis aux impressions extérieures.

Comme l'organe du rêve ne peut être mis en activité par des impressions extérieures auxquelles le cerveau est, pour le moment, complètement fermé, cela doit arriver par des phénomènes qui se passent

dans l'intérieur de l'organisme et ne se révèlent à notre conscience éveillée que comme des sentiments obscurs. Or, c'est par cette vie intérieure que nous entrons en contact immédiat avec la pleine nature, nous participons à l'essence des choses, de telle manière que, dans nos relations avec elle, les formes de la connaissance extérieure, temps et espace, s'abolissent. D'où Schopenhauer conclut, avec tant de persuasion, à la possibilité de rêves fatidiques donnant l'aperception des choses les plus lointaines, il va même dans des cas extrêmes jusqu'à admettre la lucidité somnambulique. Des rêves les plus oppressants, nous nous éveillons avec un *cri* dans lequel s'exprime immédiatement la volonté angoissée; par ce cri elle entre aussitôt avec certitude dans le monde des sons et se manifeste à l'extérieur. Si maintenant nous voulons nous imaginer ce cri, dans toutes les atténuations de sa violence jusqu'à la plainte plus tendre du désir, comme élément fondamental de toute manifestation humaine qui s'adresse à l'ouïe, et s'il nous faut trouver que le cri est l'expression la plus immédiate de la volonté, qu'elle entre par lui avec le plus de rapidité et de certitude en contact avec le monde extérieur, nous devons moins nous étonner

de son intelligibilité immédiate que de voir un *art* sortir de cet élément, car il est évident, d'autre part, que la création artistique aussi bien que la contemplation artistique nécessite, pour naître, que la conscience soit tenue à l'écart des émotions de la volonté.

Pour expliquer ce fait merveilleux, rappelons-nous la remarque profonde de notre philosophe : nous aussi nous ne pourrions comprendre les idées mêmes qui, de leur nature, ne sont saisissables que par la contemplation affranchie de la volonté, c'est-à-dire objective, si nous n'avions à l'essence des choses qui sont leur base une autre porte d'entrée qui est la conscience immédiate de nous-mêmes. Seule cette conscience nous met à même de comprendre l'être intérieur des choses existant hors de nous, de telle sorte que nous retrouvons en ces choses cette même essence fondamentale qui s'annonce dans notre conscience de nous-mêmes comme étant notre être propre. Toute illusion à ce sujet est née simplement de la *vue* d'un monde hors de nous que nous percevons à la lumière du jour comme quelque chose d'absolument distinct de nous. C'est seulement par la vue spirituelle des idées et ainsi par une vaste inter-

position que nous atteignons au premier degré où cesse l'illusion, en ne reconnaissant plus les choses isolées, séparées par le temps et l'espace, mais leur caractère en soi ; et ce caractère s'affirme en nous avec la plus haute évidence au moyen des œuvres plastiques dont le caractère essentiel est d'employer l'apparence trompeuse du monde que la lumière développe devant nous à manifester les idées qu'il enveloppe, en maniant cette apparence avec une suprême habileté. A cela tient aussi que la vue des objets en soi nous laisse froids et désintéressés ; c'est seulement à percevoir les rapports des objets avec notre volonté que naissent les excitations de notre système émotif. C'est pourquoi s'impose un premier principe esthétique de cet art ; il faut dans les représentations de l'art plastique éviter absolument les rapports avec notre volonté individuelle et préparer au contraire à la vue ce repos dans lequel seul nous est possible cette pure contemplation de l'objet suivant le caractère qui lui est propre. Mais ici ce qui demeure l'élément actif, ce n'est toujours que l'apparence des choses en laquelle nous nous abîmons pendant les instants où la contemplation esthétique s'affranchit de la volonté. C'est aussi ce

repos dans le pur plaisir de l'apparence qui, transporté de l'art plastique aux autres arts, a été établi comme principe du plaisir esthétique ; il s'est créé ainsi un *concept de beauté* (*Begriff der Schönheit*) qui, dans la langue allemande, se rattache nettement à l'apparence (*Schein*) comme objet et à la contemplation (*Schauen*) comme sujet.

La conscience, qui seule, dans la contemplation de l'apparence, nous a rendu possible la conception de l'idée qui se manifeste par cette apparence, devait enfin se sentir contrainte à s'écrier avec Faust : « Quel spectacle ! Mais aussi rien qu'un spectacle ! Où te saisirai-je, nature infinie ? »

A cet appel répond avec une certitude absolue la musique. Ici le monde extérieur nous parle d'une façon incomparablement intelligible, parce qu'il nous communique par l'oreille, au moyen de sons, absolument cette même chose que, du plus profond de notre être, nous crions à ce monde. L'objet du son perçu coïncide immédiatement avec le sujet du son émis : sans qu'il y ait aucunement besoin de l'intermédiaire des concepts, nous comprenons immédiatement ce que nous dit un cri de détresse, de souffrance ou de joie et nous lui répondons aussitôt dans le sens correspondant. Si

le cri émis par nous, douleur ou volupté, est l'expression la plus immédiate de la volonté, nous comprenons aussi indiscutablement le son qui pénètre jusqu'à nous par l'oreille comme expression de cette même émotion ; mais ici, il n'est pas possible, comme à l'éclat de la lumière, d'avoir l'illusion que l'essence fondamentale du monde hors de nous ne soit pas complètement identique avec nous ; et voilà cet abîme, illusion de la vue, aboli.

Si maintenant de cette conscience immédiate que notre être intérieur est un avec celui du monde extérieur, nous voyons naître un art, il est évident qu'il sera soumis à de tout autres lois esthétiques que les autres arts. En outre, à tous les esthéticiens il a paru inacceptable de tirer d'un élément qui leur semblait purement pathologique un art réel et ils n'ont voulu lui reconnaître une validité qu'à partir du moment où ses créations se manifestaient sous une apparence froide propre aux arts de la forme. Mais son élément pur, comme Schopenhauer l'a victorieusement démontré, n'est plus seulement contemplé par nous, il est ressenti au plus profond de notre conscience comme une idée du monde, et cette idée nous la comprenons

comme une manifestation immédiate de l'unité de la volonté qui, partant de l'unité de l'être humain, se manifeste irréfutablement à notre conscience comme une avec la nature que nous percevons par le son.

Si difficile que soit la tâche, nous croyons que le moyen le plus sûr pour expliquer l'essence de la musique en tant qu'art, est de considérer le mode de création du musicien inspiré. Sous bien des rapports, il doit procéder tout autrement que les autres artistes. Pour ces derniers la création doit être précédée d'une contemplation pure, affranchie de la volonté, identique à celle que l'œuvre d'art doit provoquer ensuite sur le simple spectateur. Mais il n'appartient pas au musicien d'élever, par la contemplation pure, l'objet jusqu'à l'idée. Car sa musique même est une idée du monde en laquelle celui-ci représente immédiatement son être, tandis que dans les autres arts, cet être n'arrive à être représenté que par l'intermédiaire de la connaissance. Alors que chez l'artiste de la forme, la volonté *individuelle* est réduite au silence par la pure contemplation, elle s'éveille chez le musicien comme volonté *universelle* et, comme telle, au-dessus de toute contemplation, se reconnaît comme

proprement consciente de soi. De là donc les situations très différentes du musicien qui conçoit et de l'artiste plastique qui ébauche, de là les effets très différents de la musique et de la peinture. Ici, l'apaisement le plus profond; là, la plus haute excitation de la volonté: en d'autres termes, ici la volonté est considérée dans l'individu pris comme tel, donc engagée dans l'illusion qu'elle se différencie de l'essence des choses qui existent hors d'elle, là, chez le musicien, la volonté se sent aussitôt une au-dessus de toutes les limites de l'individualité, car, par l'ouïe, la porte est ouverte par où le monde pénètre en elle, comme elle en lui. Cette submersion de toutes les limites du monde phénoménal doit nécessairement provoquer chez le musicien enivré un transport sans analogue. Dans cette exaltation la volonté se reconnaît comme volonté toute puissante, elle ne s'est pas retirée muette devant la contemplation, mais elle s'annonce hautement elle-même comme idée consciente du monde. Il n'y a qu'un état qui puisse dépasser le sien: celui du Saint — car le Saint est immuable et inaccessible au trouble, tandis qu'au contraire la vision enivrante du musicien alterne sans cesse avec un retour de la

conscience individuelle, retour d'autant plus pénible pour l'artiste que son ivresse l'éleva plus haut au-dessus de toutes les limites de son individualité. C'est pourquoi les souffrances dont il paye l'ivresse où il nous transporte si inexprimablement devraient encore nous le faire paraître plus digne de respect que tous les autres artistes, avec presque un droit même à être tenu pour Saint. Car en vérité son art se comporte à l'égard du faisceau des autres arts comme la religion à l'égard de l'Église.

Nous avons vu que si, dans tous les autres arts, la volonté demande à devenir totalement connaissance, la chose ne lui est possible qu'autant qu'elle demeure silencieuse, enfouie au plus profond de l'être. C'est comme si elle attendait du dehors la nouvelle qui la libèrera d'elle-même : mais si celle-ci ne lui suffit pas, elle se place alors d'elle-même en état de vision et se reconnaît hors des limites de temps et d'espace comme l'un et le tout du monde. Ce qu'elle a vu là ne peut s'exprimer en aucune langue. Comme le rêve du plus profond sommeil ne peut passer dans la conscience éveillée que s'il est traduit dans la langue d'un second rêve allégorique précédant immédiatement le réveil, de même la volonté se crée par l'image

immédiate de sa contemplation personnelle un deuxième organe de transmission qui, tandis qu'il est tourné d'un côté vers sa contemplation intérieure, touche par l'autre, au moyen de la manifestation immédiatement sympathique du son, le monde extérieur qui ressurgit au réveil. Elle appelle, et à l'appel qui lui répond elle se reconnaît de nouveau, elle joue avec elle-même un jeu consolant où finalement elle s'enivre.

Dans une nuit d'insomnie à Venise, je me mis au balcon de ma fenêtre au-dessus du Grand-Canal. Comme un rêve profond la ville fantastique des lagunes s'étendait dans l'ombre devant moi. Du silence le plus absolu s'éleva l'appel plaintif et rauque d'un gondolier qui venait de s'éveiller sur sa barque; il appela plusieurs fois jusqu'à ce que, de bien loin, le même lent appel lui répondît le long du canal nocturne: je reconnus la vieille phrase mélodique douloureuse, sur laquelle Tasse avait écrit les vers connus, phrase vieille de siècles et certainement antérieure aux canaux de Venise et à sa population. Après des pauses solennelles, ce dialogue aux sonorités lointaines s'anima enfin et parut se fondre dans un unisson, puis, au près comme au loin, le sommeil ayant

repris son empire, les sons s'éteignirent. Que pouvait me dire d'elle, à la lumière du soleil, la Venise fourmillante et bigarrée que ce rêve nocturne et sonore, n'eût porté avec infiniment plus d'intensité aux régions profondes de ma conscience ?

Une autre fois, je parcourais la solitude sublime d'une haute vallée de l'Uri, par une claire journée, lorsque j'entendis, venant d'une prairie alpestre, la mélodie aiguë et joyeuse qu'un bouvier lançait au loin par delà la vallée. Bientôt à travers les espaces, un même chant allègre lui répondit. Il s'y mêlait maintenant l'écho des murailles rocheuses ; comme prise d'émulation, la vallée grave et silencieuse résonnait joyeusement. Ainsi, de la nuit du sein maternel, s'éveille l'enfant avec un cri de désir, et la caresse calmante de la mère lui répond ; ainsi le jeune homme plein de languides aspirations, comprend le chant séducteur des oiseaux de la forêt, ainsi parle au rêveur la plainte des animaux, du vent, le hurlement furieux de la tempête ; sur lui descend cet état de rêve en lequel il perçoit par l'oreille ce que son attention, distraite et trompée par la vue, n'avait pu remarquer : il apprend ainsi que son être le plus intime est un

avec l'essence la plus intime de tout cet ensemble de choses perçues et que c'est seulement dans *cette* perception que l'essence des choses hors de lui se reconnaît réellement.

Cet état de rêve où nous plongeant, par l'intermédiaire de l'ouïe sympathique, ces manifestations de la nature, cet état de rêve en lequel s'ouvre à nous l'autre monde d'où le musicien nous parle, nous le reconnaissons aussitôt par une expérience accessible à chacun : sous l'action de la musique, notre vue perd sa puissance au point que nous cessons de voir, les yeux ouverts. Cette expérience, on la fait dans toute salle de concert pendant l'audition d'un morceau de musique véritablement prenant. C'est alors le spectacle le plus drôle et aussi le plus laid que l'on puisse imaginer. Si nous pouvions le voir dans toute son intensité, notre attention serait complètement détournée de la musique et nous irions jusqu'à rire, en considérant les mouvements mécaniques des musiciens et l'agitation de tout l'appareil auxiliaire d'une production orchestrale, sans parler de l'aspect vraiment trivial du public. Mais ce spectacle qui occupe uniquement celui qui reste insensible à la musique, ne trouble en aucune façon celui qu'elle enchaîne,

c'est la démonstration nette que nous ne le percevons plus avec la conscience et que nous tombons, les yeux ouverts, en un état qui a une analogie essentielle avec la lucidité somnambulique. Et en vérité, c'est en cet état seulement que nous arrivons à être possédés par le monde du musicien. De ce monde, qui ne se décrit avec rien, le musicien, par la disposition de ses sons, jette en quelque sorte le filet sur nous, ou bien encore il arrose notre faculté perceptive avec les gouttes merveilleuses de ses accords, l'enivre et la rend sans force pour toute autre perception que celle de notre monde intime.

Si maintenant nous voulons nous faire une idée quelque peu nette de son procédé, nous le pouvons parfaitement en nous rappelant ses analogies avec le processus intérieur par lequel — suivant l'hypothèse lumineuse de Schopenhauer — le rêve du plus profond sommeil, entièrement soustrait à la conscience du cerveau éveillé, se traduit en quelque sorte en ce rêve allégorique plus léger qui précède immédiatement le réveil. La langue du musicien, pour parler par comparaison, va du cri d'effroi jusqu'aux harmonies les plus douces. Dans l'emploi de l'infinité des nuances intermé-

diaires, il est déterminé en quelque sorte par la tendance à une communication intelligible de son rêve le plus intérieur, comme dans le deuxième rêve, le rêve allégorique, il s'approche des représentations du cerveau éveillé par lesquelles celui-ci parvient à s'emparer enfin de l'image de son rêve. Mais, dans ce rapprochement, il ne touche, comme moment extrême de son action intermédiaire, que les représentations du *temps*, maintenant celles de l'espace sous un voile impénétrable qu'on ne peut soulever sans rendre aussitôt méconnaissable le songe contemplé. Tandis que l'harmonie, qui n'appartient ni au temps ni à l'espace, demeure l'élément essentiel de la musique, le musicien, en composant tend la main au monde phénoménal éveillé, et entre en relation avec lui au moyen du *rythme*. Il procède comme le rêve allégorique qui se rattache aux représentations habituelles de l'individu de sorte que la conscience éveillée tournée vers le monde extérieur, bien qu'elle reconnaisse aussitôt la grande différence de cette image de rêve avec la vie réelle, la peut pourtant fixer. Par l'ordonnance *rythmique* des sons le musicien entre aussitôt en contact avec le monde plastique sensible, notamment grâce à

l'analogie des lois suivant lesquelles le mouvement des corps visibles se manifeste d'une manière intelligible à notre intuition. Le geste humain qui, dans la danse, cherche à se rendre intelligible par des mouvements réglés, pleins d'expression dans leur alternance, paraît ainsi être pour la musique ce que sont les corps pour la lumière qui, si elle n'était brisée par ceux-ci, n'éclairerait pas ; nous pouvons dire de même que, sans le rythme, la musique ne nous serait pas perceptible. Mais c'est ici précisément, au point de rencontre de la plastique avec l'harmonie, que l'essence de la musique, qui n'est saisissable que par l'analogie du rêve, apparaît d'une façon très nette comme bien distincte de celle des arts de la forme. Alors que ceux-ci, pour le geste qu'ils se bornent à fixer dans l'espace, doivent laisser à la contemplation réfléchie le soin de suppléer au mouvement, la musique exprime l'essence la plus intime du geste avec une telle intelligibilité immédiate que, dès que nous sommes envahis par elle, notre vue perd sa puissance de perception intensive, si bien que nous comprenons les gestes sans les voir eux-mêmes. Si la musique, que nous appelons le domaine des rêves, attire à elle les éléments du monde de représen-

tation qui lui sont le plus proches, cela n'arrive que pour tourner en quelque sorte vers l'intérieur la connaissance sensible au moyen d'une transformation préalable qui lui permet de saisir l'essence des choses dans sa manifestation la plus immédiate et de noter, pour ainsi dire, le rêve que le musicien au plus profond de son sommeil avait contemplé.

Sur le rapport de la musique avec les formes plastiques du monde de la représentation ainsi qu'avec les concepts tirés des choses elles-mêmes, il est impossible de dire quelque chose de plus lumineux que ce que nous lisons là-dessus dans l'œuvre de Schopenhauer ; c'est pourquoi il est superflu de nous y arrêter plus longtemps et nous abordons l'objet propre de cet essai qui est l'étude de la nature même du musicien.

Seulement nous avons encore à nous attarder devant un arrêt important concernant le jugement esthétique sur la musique en tant qu'art. Ainsi, de ce que la musique par ses formes paraît se rattacher à la représentation extérieure on a voulu lui imposer des exigences absolument folles et contraires à son essence même.

Comme je l'ai déjà dit, on a émis sur la musique

des opinions tirées exclusivement du jugement des arts plastiques. Si cette erreur a pu se produire, c'est que la musique a dû prendre un contact tout extérieur avec le côté sensible du monde et ses manifestations. Le vrai caractère de l'art musical est incompris aussi longtemps qu'on exige de lui une action analogue à celle des œuvres plastiques. Or il a accompli dans ce sens une véritable évolution. Joignez à cela un véritable avilissement du jugement esthétique sur les arts de la forme, on peut se faire une idée du degré d'abaissement de la musique, car, en principe on exigeait d'elle qu'elle mit complètement à l'écart son essence même pour se borner à nous plaire par son côté tout extérieur.

La musique nous parle uniquement en éveillant en nous avec la plus grande netteté et dans ses nuances les plus diverses l'idée la plus universelle du sentiment obscur en lui-même. Prise en soi et pour soi, elle appartient à la catégorie du sublime, car sitôt qu'elle nous envahit, elle provoque l'extase suprême de la conscience de l'infini. Ce qui n'arrive à nous que comme *conséquence* de notre anéantissement dans la contemplation de l'œuvre plastique, l'affranchissement de l'intellect

du service de la Volonté, libération (temporaire) acquise enfin par le libre-jeu de l'objet contemplé sur notre volonté individuelle, ainsi l'action nécessaire de la *Beauté* sur l'âme, la musique l'exerce aussitôt en dégageant immédiatement l'intellect des liens extérieurs des choses hors de nous, et comme pure forme, libérée de toute objectivité, nous ferme au monde extérieur en même temps qu'elle nous laisse regarder dans l'être intérieur des choses. Ainsi, tout jugement sur une musique aurait à se baser sur la connaissance des lois suivant lesquelles, partant de l'effet produit par la manifestation de belles formes, qui est l'action première de la musique, on s'élève à la révélation de son caractère essentiel, par l'action du sublime. Le caractère d'une musique qui ne dirait proprement rien serait au contraire qu'elle s'en tint au jeu chatoyant de sa première manifestation et se bornât par suite à nous maintenir engagés dans les relations extérieures des choses, en ne nous présentant que la surface extérieure de la musique, tournée vers le monde sensible.

Longtemps la musique se développa dans ce sens unique, cela par la disposition systématique de sa construction rythmique qui, d'une part, la fait

comparer à la sculpture et, de l'autre, lui a donné une extériorité qui devait précisément l'exposer à un faux jugement par analogie avec les arts plastiques. Étroitement enfermée dans des formes banales et des conventions, elle apparut à Gœthe, par exemple, comme pouvant être d'un usage heureux pour la réglementation des conceptions poétiques. Ne faire que jouer, sous ces formes conventionnelles, avec la richesse énorme de la musique, de manière à éviter, comme un danger, son action propre, c'est-à-dire, la manifestation intérieure de toute chose, voilà qui fut longtemps, au jugement de l'esthéticien, le vrai et seul satisfaisant résultat du développement de l'harmonie. Mais avoir pénétré par ces formes dans la musique, au plus profond de sa substance, avoir pu de là renvoyer à l'extérieur la lumière intérieure du Voyant et nous montrer de nouveau ces formes uniquement d'après leur sens intérieur, voilà quelle fut l'œuvre de notre grand Beethoven, qui, par suite, doit être pour nous le génie même de la musique.

Si, nous en tenant à l'analogie souvent invoquée du rêve allégorique, nous voulons imaginer la musique, provoquée par une contemplation intérieure, transmettant à l'extérieur cette contempla-

tion, nous devons admettre comme organe propre, par analogie avec l'organe du rêve, une disposition cérébrale au moyen de laquelle le musicien perçoit d'abord l'En-soi fermé à toute connaissance, — un œil tourné vers l'intérieur qui, dirigé vers l'extérieur, devient organe d'audition. Si nous voulons avoir une copie aussi fidèle que possible de l'image (de rêve) qu'il perçoit de ce monde intérieur, nous la trouvons, en sa forme la plus pressentie, dans un des célèbres chants d'église de Palestrina. Ici le rythme n'est perceptible que par le changement des suites harmoniques d'accords, tandis que, sans celles-ci, comme successions symétriques du temps en soi, il n'existe pas. Ici la succession de temps est encore si immédiatement liée à l'essence de l'harmonie hors du temps et de l'espace qu'il n'y a nul besoin d'avoir recours aux lois du temps pour la compréhension d'une telle musique. Dans une telle œuvre, cette succession s'exprime presque uniquement dans les plus délicates transformations d'une couleur fondamentale qui nous montre les nuances les plus intimes toutes reliées entre elles par une parenté étendue, sans que nous puissions en ce changement percevoir un dessin de lignes. Maintenant, comme cette couleur

même n'apparaît pas dans l'espace, nous obtenons ici une image presque hors de l'espace et du temps, une révélation purement spirituelle qui s'empare de nous et éveille en nous une émotion indicible, car elle porte à notre conscience, avec une incomparable clarté, l'être intérieur de la religion, libre de toute fiction conceptuelle dogmatique.

Représentons-nous maintenant un morceau de musique de danse, ou une phrase de symphonie orchestrale imitant un motif de danse, ou enfin un opéra proprement dit, nous trouvons aussitôt notre fantaisie enchaînée par une ordonnance régulière, dans le retour de périodes rythmiques, et ainsi la pénétration de la mélodie se trouve immédiatement déterminée au moyen de la plasticité qui lui est donnée.

On a très justement caractérisé comme « profane », par opposition à la musique « spirituelle », la musique développée en ce sens. Sur le principe de ce développement je me suis d'autre part suffisamment expliqué; ici, j'en examine la tendance uniquement dans le sens de l'analogie avec le rêve allégorique, d'après quoi il semble que l'œil du musicien, éveillé maintenant, s'attache aux manifestations du monde extérieur, jusqu'au point où

ces manifestations lui deviennent aussitôt compréhensibles selon leur être intérieur. Les lois extérieures, suivant lesquelles cette connexion avec le geste passe finalement à toutes les manifestations de la vie où le mouvement intervient, deviennent pour lui celles de la rythmique, au moyen desquelles il construit des périodes d'opposition et de retour. Maintenant, plus ces périodes sont emplies par l'esprit propre de la musique, d'autant moins, en tant que signes architectoniques, elles détournent notre attention de l'action pure de la musique. Au contraire, quand cet esprit intérieur de la musique s'affaiblit dans sa manifestation essentielle, en faveur de cette ordonnance régulière et architectonique des rythmes, c'est cette symétrie extérieure seule qui nous saisit, et nous réduisons nécessairement nos exigences à l'égard de la musique même en la ramenant uniquement à cette symétrie. La musique sort par là de son état de sublime innocence, elle perd la force de nous délivrer du péché de la forme extérieure, en d'autres termes, elle n'est plus annonciatrice de l'essence des choses, mais elle se perd elle-même dans l'illusion de la représentation des choses hors de nous. Car dans *cette* musique on veut maintenant *voir*

quelque chose, et cette chose à voir devient la chose principale, comme le montre bien l'opéra, où le spectacle, le ballet, etc., constitue la chose attrayante et attachante cela caractérise suffisamment la dégénérescence de la musique qu'on y emploie.

Sortant maintenant des généralités nous allons éclairer les considérations précédentes en nous attachant à bien saisir pratiquement le style particulier du maître au cours de son développement.

La disposition d'un musicien pour son art, sa vocation, ne peut s'établir que d'après la musique de son temps et l'action qu'elle exerce sur lui. C'est seulement lorsqu'il est parvenu au terme de son évolution, que nous pouvons apprendre de quelle façon se sont éveillées ses dispositions à la contemplation intérieure, sa vision profonde du rêve cosmique ; jusque-là il obéit aux lois que lui imposent les influences extérieures, ces lois dérivent immédiatement pour le musicien des œuvres musicales des maîtres de son époque. Ici nous trouvons Beethoven très peu influencé par la musique d'opéra, il reçut par contre une forte empreinte de la musique religieuse régnante. Mais le métier de pianiste qu'il avait pris, « pour être

quelque chose » comme musicien, le mit en un contact continu et intime avec les compositions pour piano de ses contemporains. La « sonate » en était devenue la forme par excellence.

On peut dire que Beethoven fut et resta un compositeur de sonates, car, pour le plus grand nombre et pour les meilleures de ses compositions instrumentales, la forme fondamentale de la sonate a été le voile à travers lequel il regarda dans le royaume des sons, ou encore, sous lequel, émergeant de ce royaume, il se fit comprendre à nous, tandis que d'autres genres, notamment les formes mixtes de musique vocale, en dépit des qualités éminentes que l'on y rencontre, ne furent touchés par lui qu'en passant et en manière d'essai.

Le code de la Sonate avait été constitué pour toujours par Emmanuel Bach, Haydn et Mozart. Elle fut le résultat d'un compromis entre la conception musicale allemande et la conception italienne. Son caractère extérieur lui vint de l'usage auquel elle était destinée. Avec la Sonate le musicien se présentait au public qu'il devait, comme pianiste, récréer par sa virtuosité et en même temps intéresser agréablement comme compositeur. Ce n'était plus Sébastien Bach rassemblant

sa paroisse à l'église devant l'orgue ou jetant un défi aux connaisseurs et confrères. Un fossé profond séparait des professionnels de la Sonate le maître merveilleux de la fugue. L'art de la fugue fut travaillé par ceux là comme un moyen de fortifier l'étude de la musique, mais ne fut appliqué à la Sonate que comme un simple artifice : les rudes conséquences du contre-point durent céder le pas à la douceur d'une stable eurhythmie ; en prendre le Schéma achevé, le remplir dans le sens de l'euphonie italienne, tel paraissait être alors l'unique objectif de la musique. Dans la musique instrumentale de Haydn, nous croyons voir le démon enchaîné de la musique jouer devant nous avec la puérilité sénile d'un vieillard de naissance. Ce n'est pas à tort que l'on considère les premiers travaux de Beethoven comme ayant subi l'influence particulière de Haydn ; même à un point plus avancé de son développement, on croit pouvoir lui attribuer avec Haydn une parenté plus proche qu'avec Mozart. Cependant sur la nature particulière de cette parenté, un trait caractéristique dans l'attitude de Beethoven à l'égard d'Haydn nous renseigne. Beethoven ne voulait à aucun prix se reconnaître disciple d'Haydn qu'on lui attribuait comme maître, et se

permet même, dans la fougue de sa jeunesse, des expressions blessantes à son sujet. Il semble qu'il se sentît par rapport à lui comme l'homme fait en face du vieillard en enfance. Bien au-dessus d'un accord de forme avec son maître, le démon indomptable de sa musique intérieure, enchaîné dans cette forme, le poussait à une manifestation de sa force qui, comme toutes les énergies contenues du formidable musicien, ne pouvait s'exprimer qu'avec une inconcevable âpreté. On raconte qu'à sa première rencontre avec Mozart quand il était jeune homme, ayant été prié par le maître de jouer une sonate, il se leva avec humeur après l'avoir jouée et demanda à improviser librement afin de se faire mieux connaître. Il fit par son improvisation une telle impression sur Mozart que celui-ci dit à ses amis : « De celui-là le monde aura quelque chose à entendre. » Mozart se serait exprimé ainsi en un temps où lui-même avec un sentiment très net de sa personnalité parvenait à l'épanouissement de son génie intérieur, qui jusque-là avait été empêché, par des obstacles inouïs, de se développer suivant ses véritables instincts, étant asservi à une misérable et pénible carrière de musicien. Nous savons qu'il vit venir la mort avec l'amère cons-

cience qu'il serait arrivé à montrer au monde ce dont il était capable.

Par contre, nous voyons le jeune Beethoven s'avancer contre le monde avec ce tempérament altier qui toute sa vie le maintint à son égard dans une indépendance presque sauvage. La conscience qu'il avait de lui-même, soutenue par une âme fière, le sauvegarda en tout temps des exigences frivoles qu'un monde avide de plaisirs imposait à la musique; contre les obsessions d'un goût amolli il avait à garder un trésor d'une richesse inappréciable. Dans ces mêmes formes en lesquelles la musique devait se montrer uniquement comme art de plaisir, il avait à annoncer la contemplation intérieure du monde des sons. Aussi en tout temps est-il toujours semblable à un véritable possédé; et ce que Schopenhauer dit du musicien en général s'applique bien à lui : celui-là exprime la vérité la plus haute dans une langue que sa raison ne comprend pas.

C'est seulement dans l'esprit qui avait présidé au développement de sa structure extérieure qu'il rencontra « la raison » de son art. Ce fut une bien pauvre raison qui lui parla du haut de ces constructions architectoniques et il vit se mouvoir les grands maîtres de sa jeunesse, employant le

retour banal de phrases et de fioritures, les oppositions exactement réparties de force et de douceur, les introductions solennelles de tant et tant de mesures construites suivant la recette, passant par la porte indispensable des demi-finales répétées en nombre déterminé, pour aboutir à la péroration bruyante et béatifiante. Telle était cette raison qui avait construit les ariettes d'opéras et qui avait imposé le procédé de coudre ensemble des morceaux d'opéras, tandis qu'Haydn, lui, astreignait son génie à compter les perles de son rosaire ; car, avec la musique de Palestrina, la religion aussi avait disparu de l'Église. En ce temps-là, le formalisme artificiel du jésuitisme donnait une contrefaçon de la religion, en même temps que de la musique. Ainsi, pour l'observateur sagace, ce même style jésuitique, dans l'architecture des deux derniers siècles, a recouvert la Rome respectable et noble, ainsi s'est adoucie et amollie la glorieuse peinture italienne. Sous la même influence est née la poésie « classique » française ; dans ses lois mortelles à toute pensée nous pouvons voir une analogie frappante avec les lois qui régissaient l'ariette et la sonate.

On sait que ce fut cet « esprit allemand » telle-

ment craint et détesté « au delà des monts » qui, partout et, par conséquent aussi, sur le terrain des arts, marcha en libérateur contre cette artificieuse corruption de l'esprit des peuples européens. Sur d'autres domaines, nous avons célébré nos Lessing, nos Goethe, nos Schiller, etc... pour nous avoir sauvés de cette corruption : il s'agit aujourd'hui de démontrer pour Beethoven, que, par lui, comme il parlait une langue commune à tous les peuples et la plus pure des langues, l'esprit allemand tira l'esprit humain d'un abaissement profond. Car du fait qu'il éleva la musique, rabaisée à un simple art d'agrément, à la hauteur de sa mission sublime, en partant de son essence même, il nous a ouvert la compréhension d'un art par lequel le monde s'explique aussi clairement à toute conscience que pourrait le faire pour tout penseur familier avec la spéculation, la philosophie la plus profonde. C'est uniquement là-dessus que repose le rapport du grand Beethoven à la nation allemande, rapport que nous allons chercher à préciser au moyen des traits particuliers de sa vie et de son œuvre qui sont à notre connaissance.

Pour voir comment procède l'artiste avec la construction suivant les notions de raison, rien n'est

d'un enseignement plus profitable qu'une conception exacte du procédé suivi par Beethoven dans le développement de son génie musical. C'eût été un procédé de raison s'il avait consciemment transformé ou même renversé les formes extérieures de la musique trouvées antérieurement, mais ici, il n'y a nulle trace de conscience. Jamais certes il n'y eut un artiste qui raisonnât moins sur son art que Beethoven. Par contre, avec son âpre fougue, il souffrit profondément de l'esclavage où ces formes tenaient son génie, il le subit comme une souffrance personnelle et presque aussi directement que toutes les autres contraintes conventionnelles. Mais sa réaction consista uniquement dans l'épanouissement fier et libre d'un génie intérieur que rien, pas même des formes, ne pouvait entraver. Jamais il ne changea fondamentalement une des formes antérieures de la musique instrumentale ; dans ses dernières œuvres, sonates, symphonies, quatuors, etc..., la structure est incontestablement la même que dans les premières. Mais maintenant, comparez-les entre elles, par exemple à la deuxième symphonie en *ré*, la huitième en *fa* majeur et admirez le monde absolument nouveau qui nous apparaît dans cette der-

nière sous des formes presque identiques à celles de l'œuvre antérieure.

Ici se caractérise encore la nature allemande qui est si profonde et si richement douée qu'elle sait à toute forme donner l'empreinte de son être intérieur, en la remaniant de nouveau de l'intérieur et la préservant de la nécessité d'un bouleversement extérieur. L'Allemand n'est pas révolutionnaire, mais réformateur ; aussi garde-t-il pour la manifestation de son être intrinsèque une richesse de formes comme n'en possède aucune autre nation. Cette source profonde paraît être tarie chez le Français : c'est pourquoi tourmenté par les formes extérieures en politique comme en art, il croit devoir les détruire complètement, dans l'illusion que des formes plus commodes se créeront ensuite d'elles-mêmes. Ainsi, chose merveilleuse, sa révolte ne va toujours que contre son propre naturel, qui ne dépasse pas en profondeur cette forme extérieure, cause de son tourment, en laquelle il s'exprime. Par contre, cela n'a causé aucun dommage au développement de l'esprit allemand que notre littérature allemande se nourrit des poèmes français de chevalerie : l'intime profondeur d'un Wolfram von Eschenbach tira d'une matière qui,

dans sa forme primitive, nous a été conservée comme une curiosité pure, des types éternels de poésie. Ainsi nous nous sommes assimilé la forme classique des civilisations grecque et romaine, nous avons imité leur langue, leurs vers, nous avons su nous approprier la manière de voir antique, mais nous avons exprimé dans ces formes ce qu'il y avait de plus intime en nous. De même avons-nous reçu des Italiens la musique avec toutes ses formes ; les œuvres inconcevables de Beethoven montrent ce que nous y avons mis.

Vouloir expliquer ces œuvres elles-mêmes serait une entreprise folle. En les reprenant dans leur ordre chronologique, nous verrons toujours plus nettement, le génie de la musique pénétrer la forme musicale. L'œuvre de ses précurseurs fait penser à un écran peint vu à la lumière du jour, pseudo œuvre d'art sans comparaison possible avec l'œuvre d'un vrai peintre, œuvre d'un art absolument inférieur, par conséquent méprisée par les purs connaisseurs : ces frivolités étaient écrites pour l'ornement des fêtes, des tables royales, et pour l'amusement de la haute société, et le virtuose plaçait son adresse devant son œuvre et non derrière, comme la lumière pour l'écran. Mais maintenant

Beethoven plonge cette image dans le silence de la nuit, entre le monde des apparences et l'intériorité profonde de l'essence de toute chose, et il amène la lumière du Voyant derrière l'image : celle-ci s'anime merveilleusement et nous voyons devant nous un monde nouveau dont même le plus grand chef-d'œuvre de Raphaël ne peut nous donner le pressentiment.

Ici la puissance du musicien ne se conçoit que comme un charme magique. Car c'est véritablement dans un état d'enchantement que nous plonge l'audition d'une œuvre pure de Beethoven. Alors que, de sang-froid, nous ne voyons que les moyens techniques employés pour l'exposition de la forme, nous éprouvons maintenant une animation spirituelle, une activité tantôt légère tantôt effrayante, une vibration fébrile, une joie, une aspiration, une inquiétude, une douleur, un ravissement qui ne paraissent venir que du plus profond de notre être. Car, dans la physionomie musicale de Beethoven, c'est un point très important pour l'histoire de l'art, que tout accident technique par lequel l'artiste, pour se rendre intelligible, se place en un rapport conventionnel avec le monde extérieur, acquiert la plus haute signification comme épanchement immé-

diat de son émotion intérieure. Comme je l'ai déjà dit d'autre part, il n'y a plus de garniture, il n'y a plus de cadre à la mélodie, mais tout devient mélodie, toute voix de l'accompagnement, toute note rythmique et même les pauses.

Comme il est tout à fait impossible de discuter la substance de la musique de Beethoven sans prendre aussitôt le ton de l'extase, et que nous avons déjà tenté, guidés par le philosophe de pénétrer plus profondément la nature même de la musique en général (par où il fallait comprendre celle de Beethoven en particulier), nous nous tournerons toujours pour nous abstenir d'une tâche impossible, vers la personnalité de Beethoven, comme étant le foyer du monde lumineux qui part de lui.

Examinons maintenant d'où Beethoven a tiré sa force ou plutôt, puisque le secret du don naturel doit demeurer voilé pour nous et qu'il nous faut admettre, sans examen, l'existence de cette force d'après ses effets, cherchons à nous expliquer par quelle particularité de son caractère personnel et sous quelles impulsions morales, le grand musicien a pu arriver à concentrer ses forces sur cette œuvre unique, formidable, qui constitue son fait artis-

tique. Nous avons vu qu'il fallait écarter la supposition d'une connaissance raisonnée qui aurait guidé le développement de ses instincts artistiques. Par contre, nous aurons à nous attacher à la force virile de son caractère, dont nous avons déjà vu, en passant, l'influence sur l'épanouissement de son génie intérieur.

Tout de suite, nous avons mis en comparaison Beethoven avec Haydn et Mozart. Si maintenant nous considérons les tendances de leurs existences extérieures, une transition s'établit de Haydn à Beethoven, en passant par Mozart. Haydn fut et resta un serviteur princier qui, en sa qualité de musicien, eut le soin d'amuser son maître fastueux. Des interruptions temporaires, comme ses voyages à Londres, modifièrent très peu le caractère de son art, car, là encore, il ne fut que le musicien recommandé à des seigneurs considérables et payé par eux. Soumis et dévot, il conserva, jusque dans un âge avancé, la paix d'une âme bienveillante et sereine ; seuls, ses yeux qui nous regardent du fond de son portrait sont emplis d'une douce mélancolie. La vie de Mozart, au contraire, fut un combat incessant pour s'assurer l'existence paisible ; or, elle devait lui rester particulièrement

difficile. Enfant, choyé par la moitié de l'Europe, jeune homme, il trouve empêchée, jusqu'à la plus odieuse oppression, toute satisfaction de ses inclinations, puis, ayant à peine atteint l'âge d'homme, il se consume prématurément. Tout d'abord, le service de musicien chez un prince lui fut insupportable : il cherche alors à vivre de l'approbation du public ; il donne des concerts, et ses gains fugitifs sont consacrés aux plaisirs. Si le prince de Haydn demandait constamment un nouveau divertissement, Mozart devait au jour le jour trouver quelque chose de nouveau pour amuser le public ; rapidité dans la conception et l'exécution, suivant la routine appropriée, voilà le trait caractéristique de ses œuvres. C'est seulement vieillard que Haydn écrivit ses véritables œuvres maîtresses, lorsqu'il jouissait d'une tranquillité assurée par sa gloire extérieure. Mais jamais Mozart n'y parvint ; ses plus belles œuvres ont été conçues entre l'exaltation d'un moment et l'angoisse du moment suivant. Aussi finit-il par convoiter un riche emploi auprès d'un prince, espérant par là avoir une existence plus favorable à sa production artistique. Ce que son empereur lui refuse, un roi de Prusse le lui offre : il reste fidèle à son empereur et meurt dans la misère

Si Beethoven avait eu recours à la froide raison pour le choix de son genre d'existence, elle n'aurait pu, par rapport à ses deux grands précurseurs, le conduire plus sûrement que ne le fit la naïve expression de son caractère inné. Il est étonnant de voir combien en lui tout fut déterminé par le puissant instinct de nature. Cet instinct parle ici très nettement dans l'horreur qu'il manifestait pour un genre d'existence comme celui de Haydn. Un regard sur le jeune Beethoven suffisait pour ôter à quelque prince que ce fût la pensée de faire de lui son maître de chapelle. Les traits de son caractère, qui le préservèrent d'un destin semblable à celui de Mozart, affirment plus remarquablement encore son individualité. Comme lui, absolument sans fortune, jeté dans un monde où l'on ne paye que l'utilité, où le beau n'est payé que s'il flatte la jouissance, mais où le sublime doit demeurer absolument sans écho, Beethoven vit aussitôt qu'il lui était interdit d'acquérir, par la beauté, la faveur du monde. Que la beauté et la noblesse dussent se valoir à ses yeux, c'est ce qu'exprimait aussitôt sa physionomie avec une admirable force. Le monde de la forme avait jusqu'à lui bien peu d'accès. Son regard d'une acuité presque étrange ne voyait rien dans

le monde extérieur qu'importunités dérangeant son monde intérieur, et son unique rapport avec ce monde fut d'écarter ces importunités. Aussi la contraction devient la caractéristique de ce visage. Le rictus du défi contracte ce nez, tord cette bouche qui ne se détend point pour le sourire, mais seulement pour le rire énorme. Si ce fut un axiome physiologique qu'un grand cerveau doit être fermé dans une enveloppe osseuse, mince et délicate, comme pour faciliter une reconnaissance immédiate des choses hors de nous, on observe ici le contraire, car l'examen qui a été fait, il y a quelques années, de la dépouille mortelle de Beethoven montra que le crâne était d'une épaisseur et d'une solidité tout à fait inusitées, en harmonie avec une charpente osseuse d'une dureté extraordinaire. Ainsi la nature abrita en lui un cerveau d'une délicatesse excessive, afin qu'il ne pût voir qu'à l'intérieur et qu'il pût exercer sa contemplation interne en toute quiétude.

Ce que cette force terrible enfermait et conservait était un monde d'une si lumineuse délicatesse que, livrée sans défense au rude contact du monde extérieur, elle se fût dissoute et évaporée — comme le délicat génie de lumière et d'amour de Mozart.

Maintenant, se dira-t-on, comment un tel être, d'une aussi pesante enveloppe, pouvait-il regarder dans le monde? — Certainement, chez un tel homme, les émotions intérieures de la volonté ne déterminèrent jamais, du moins d'une manière distincte, sa conception du monde extérieur; elles étaient trop violentes et en même temps trop délicates pour pouvoir s'attacher aux apparences que son regard effleurait avec une hâte inquiète, et, enfin, avec cette défiance de l'éternel insatisfait. L'illusion fugitive qui pouvait faire sortir Mozart de son monde intérieur et l'entraîner à la recherche des jouissances extérieures, n'avait pas de prise sur lui. Les satisfactions puériles que l'on peut avoir aux distractions d'une grande ville de plaisir n'existaient pas pour lui, car ses instincts de volonté étaient trop forts pour pouvoir trouver le moindre aliment dans cette existence artificielle. Son goût pour la solitude ne faisait que s'en accroître et se rencontrait aussi avec son sentiment d'indépendance. Un instinct admirablement sûr le guidait en cela et fut le ressort principal des manifestations de son caractère. Spinoza conserva son indépendance en polissant des verres. Schopenhauer s'efforça de maintenir intact son petit patrimoine; ce souci

gouverne toute sa vie extérieure et éclaire les côtés obscurs de son caractère, car il considérait que la vérité de toute recherche philosophique est mise sérieusement en péril quand elle dépend de la nécessité d'acquérir de l'argent au moyen de travaux scientifiques. La même préoccupation déterminait en Beethoven sa fierté invincible en face du monde, son penchant pour la solitude, enfin, ses tendances presque austères qui s'exprimèrent dans le choix de son mode d'existence.

En réalité, Beethoven eut aussi à gagner sa vie au moyen de ses travaux musicaux. Mais, la vie confortable n'ayant pour lui aucun attrait, il subissait moins la nécessité de fournir des travaux rapides et superficiels et de faire des concessions au goût du jour auprès duquel on ne peut réussir qu'avec des œuvres aimables. Ainsi, plus il perdait contact avec le monde du dehors, plus il tournait ses regards clairvoyants vers son monde intérieur. Plus il s'habitue à la gestion de ses biens intérieurs et plus sciemment il impose au dehors ses exigences. Il demande à ses protecteurs de ne plus lui payer ses travaux, mais de prendre soin qu'il puisse travailler pour lui-même, sans la moindre inquiétude. Pour la première fois dans la vie d'un musi-

rien, il arriva effectivement que quelques haut-placés s'engagèrent à lui conserver son indépendance à la façon dont il l'entendait. Arrivé au même tournant de l'existence, Mozart, prématurément épuisé, disparaissait.

Ce grand bienfait, dont il ne jouit pas toujours d'une façon bien régulière, fonda cependant l'harmonie particulière qui s'annonça dès lors dans la vie du maître, encore que cette existence fût étrangement organisée. Il se sentait vainqueur et savait qu'il n'était au monde que comme homme libre. Ce monde devait l'accepter comme il était. Il traitait en despote ses nobles protecteurs, et l'on ne pouvait rien obtenir de lui que ce qui lui plaisait et à l'heure qui lui convenait.

Mais jamais il ne se plut à autre chose qu'à ce qui le captiva uniquement et toujours : le jeu du magicien avec les formes de son monde intérieur. Car bientôt le monde extérieur s'effaça pour lui complètement, non que la cécité lui en ravît l'aspect, mais parce que la surdité l'éloigna rapidement de son oreille. L'ouïe était le seul organe par lequel le monde pût introduire son trouble en lui, car il était depuis longtemps mort pour ses yeux. Que voyait le rêveur extasié quand il marchait par les

rues fourmillantes de Vienne et regardait fixement devant lui, les yeux grand ouverts, vivant uniquement dans la contemplation de son monde intérieur d'harmonies. Quand vint la surdité, ses maux d'oreilles le tourmentèrent terriblement et le plongèrent dans une profonde mélancolie; nous l'entendons peu se plaindre, quand la surdité devient complète et qu'il ne peut plus entendre une exécution musicale. Seul le commerce de tous les jours lui était rendu difficile, qui n'avait jamais eu pour lui aucun attrait; aussi désormais s'en détourna-t-il définitivement.

Un musicien qui n'entend pas! — Peut-on imaginer un peintre aveugle?

Mais le voyant aveugle, nous le connaissons, c'est Teirésias à qui le monde des apparences est fermé et qui, pour cela, observe, avec l'œil intérieur, le principe de toute apparence. C'est à lui que ressemble maintenant le musicien sourd, qui, n'étant plus troublé par le bruit de la vie, écoute maintenant uniquement les harmonies de son âme, et continue, du fond de lui-même, à parler à ce monde qui, pour lui, n'a plus rien à dire. Ainsi le génie délivré de tout le hors-soi, est en soi et pour soi. A celui qui eût vu alors Beethoven avec le regard de Teirésias, quel

miracle se serait dévoilé ! un monde marchant dans un homme ! — l'En-soi du monde devenu homme qui marche !

Et maintenant l'œil du musicien s'éclairait du dedans. Maintenant il projetait son regard sur les formes qui, éclairées par sa lumière intérieure, se communiquaient de nouveau à son être intérieur. Maintenant c'est seulement l'essence des choses qui lui parle et qui les lui montre à la lumière calme de la Beauté. Maintenant il comprend la forêt, le ruisseau, la prairie, l'éther bleu, les masses joyeuses, le couple amoureux, le chant des oiseaux, la fuite des nuages, le grondement de la tempête, la volupté d'un repos idéalement agité. Alors cette sérénité merveilleuse devenue pour lui l'essence même de la musique, pénètre tout ce qu'il voit, tout ce qu'il imagine. Même la plainte, élément naturel de tout son, s'apaise en un sourire : le monde retrouve son innocence d'enfant. « Avec moi vous êtes aujourd'hui en Paradis ! » Qui n'entendit cette parole du Sauveur, à l'audition de la Pastorale ?

Voici maintenant que croît cette force génératrice de l'inconcevable, du jamais vu, du jamais éprouvé, qui, par elle, est immédiatement conçu, vu, éprouvé. La joie d'exercer cette force devient humour. Toute

douleur de l'existence vient se briser à l'énorme tranquillité de son jeu avec l'existence ; Brahma, le créateur du monde, rit sur lui-même, car il connaît l'illusion sur soi-même, l'innocence retrouvée joue espièglement avec l'aiguillon du péché expié, la conscience délivrée nargue son tourment aboli.

Jamais art au monde n'a créé d'œuvres aussi se-reines que les symphonies en *la* et en *fa* et toutes les autres œuvres de parenté si étroite avec elles, qu'il composa à l'époque divine de sa complète sur-dité. Leur action immédiate sur l'auditeur est la libération de tout péché, et l'impression qui suit est le sentiment du Paradis perdu, par lequel nous ren-trons de nouveau dans le monde des apparences. Ainsi ces œuvres merveilleuses prêchent le repentir et l'expiation au sens le plus profond de la révélation divine.

Il y a uniquement à appliquer la conception esthé-tique du *Sublime* : car ici l'action de la sérénité va immédiatement bien au-dessus de toute satisfaction par le Beau. Tout orgueil de la raison, si fière de connaître, devient aussitôt sans force contre le charme qui subjugué tout notre être ; la connais-sance s'enfuit confessant son erreur. En l'énorme joie de cet aveu nous nous épanouissons au plus

profond de l'âme, encore que la physionomie complètement captivée de l'auditeur trahisse, par sa gravité, son étonnement de sentir sa vue et sa pensée incapables en face de ce monde le plus vrai de tous.

De l'essence de ce génie n'appartenant plus au monde, que pouvait-il rester pour l'observation du monde? Que pouvait voir en lui l'œil de l'homme qui le rencontrait? A coup sûr, de l'incompréhensible, car ce n'était que par malentendu qu'il était en relation avec ce monde. Sur ce monde il était, par la grande naïveté de son cœur, en constante contradiction avec lui-même et ne retrouvait son harmonieux équilibre que sur le sol sublime de l'art. Car, si loin que sa raison cherchât à concevoir le monde, son âme se sentait immédiatement calmée par les vues de l'optimisme du siècle, tendances enthousiastes d'humanité qui aboutissaient à un civisme religieux. Chaque fois que, des expériences de la vie, s'élevait en son âme un doute sur la rectitude de cette théorie, il le combattait avec un déploiement ostensible de maximes religieuses. Son être intime lui disait : l'amour est Dieu ; il décrétait aussitôt : Dieu est l'amour. Tout ce qui, chez nos poètes, flattait ces dogmes avec emphase obtenait son appro-

bation; si le Faust l'enchaînait puissamment, Klopstock et de plus insipides chanteurs d'humanité étaient tenus par lui en une vénération particulière. Sa morale était du plus étroit exclusivisme bourgeois, toute disposition frivole le mettait hors de lui. A vrai dire, dans ses relations extérieures, il n'apportait pas le moindre esprit, et il est bien possible que Goëthe, en dépit des fantaisies pleines d'âme de Bettina sur Beethoven, se soit trouvé en détresse dans ses entretiens avec lui. N'ayant aucun besoin de luxe, parcimonieux souvent jusqu'à l'avarice, il surveillait soigneusement son revenu; dans ce trait, comme dans sa moralité strictement religieuse, s'affirme l'instinct très sûr qui lui donna la force de garder ce qu'il y avait de plus noble en lui, la liberté de son génie, contre l'influence asservissante du monde qui l'entourait. Il vécut à Vienne et ne connut que Vienne : cela dit assez.

L'Autrichien qui, après l'extirpation de toute trace de protestantisme allemand, avait été élevé à l'école des jésuites romains, avait même perdu l'accent de sa langue, qu'il entendait prononcer, comme les noms classiques du monde antique, à la manière *welche*. Esprit allemand, art allemand,

morale allemande lui étaient expliqués dans des manuels d'origine italienne ou espagnole ; à l'aide d'une histoire falsifiée, d'une science et d'une religion faussées, une population de nature aimable et gaie fut élevée à un scepticisme qui minait toute croyance à la vérité, à la liberté, à la nature et aboutissait à la pure frivolité.

C'était ce même esprit qui avait donné au seul art cultivé en Autriche, la musique, les tendances avilissantes sur lesquelles notre jugement a porté. Nous avons vu comment Beethoven s'en garda par les dispositions puissantes de sa nature et nous reconnaissons maintenant en lui une force égale pour se défendre de toute frivolité dans la vie et dans la pensée.

Baptisé et élevé en catholique, avec de tels sentiments, ce fut entièrement l'esprit du protestantisme allemand qui vécut en lui. Et ce protestantisme le mit encore sur la voie où il devait trouver son seul compagnon d'art, devant lequel il pouvait s'incliner avec respect, qu'il pouvait reconnaître comme lui ayant révélé le secret le plus profond de sa propre nature. Si Haydn fut le maître du jeune homme, le grand Sébastien Bach fut, dans le développement puissant de sa vie artistique, le guide de l'homme.

L'œuvre merveilleuse de Bach devint la Bible de sa foi ; en lui, il lut, et il en oublia le monde des sons qu'il ne percevait plus. Là était écrite l'énigme de son rêve intérieur qu'un jour le pauvre chantre de Leipzig avait notée comme symbole éternel du nouveau monde, de l'autre monde. C'était dans ces mêmes lignes énigmatiquement entrelacées, dans ces signes étonnamment embrouillés, qu'était apparu au grand Albert Dürer le secret du monde qu'éclaire la lumière, et de ses formes ; le livre de sorcellerie du Nécromant qui fait luire la lumière du Macrocosme sur le Microcosme. Ce que seul l'œil d'un esprit allemand pouvait contempler, ce que seule son oreille pouvait percevoir, ce qui, par une aperception venue du plus profond de son être, le poussait à protester irrésistiblement contre la pression du dehors, Beethoven lut maintenant tout cela clair et net dans son livre très saint — et devint lui-même un saint.

Mais comment ce saint, car il fut vraiment illuminé, pouvait-il, eu égard à sa propre sainteté, se comporter dans la vie, exprimer la vérité la plus profonde, mais en une langue que sa raison ne comprenait pas ? Son commerce ne devait-il pas exprimer seulement l'état d'un homme qui s'éveille

d'un sommeil profond et qui péniblement s'efforce de se souvenir du rêve enivrant de son rêve intérieur ? Il nous faut admettre un état analogue chez le saint de religion, quand, poussé par les nécessités de la vie, il s'approche, si peu que ce soit, de la vie vulgaire : sauf que ce dernier, dans les misères de la vie, reconnaît avec certitude le châtement expiatoire d'une vie de péché, et, dans leur endurance patiente, saisit avec ferveur un moyen de rédemption ; au contraire, notre Voyant conçoit l'idée de l'expiation simplement comme un tourment et ne supporte qu'en souffrant le péché de l'existence. L'erreur de l'optimiste se venge maintenant de lui en accroissant ses souffrances et sa sensibilité. Tous les actes d'insensibilité, de dureté ou d'égoïsme qu'il apprend à chaque instant le révoltent comme une corruption inconcevable de la bonté originelle de l'homme, bonté qu'il tient comme article de foi. Ainsi retombe-t-il toujours du Paradis de son harmonie intérieure dans l'enfer de l'existence terriblement désharmonique, mais qu'il sait enfin — seulement comme artiste, hélas ! — résoudre de nouveau harmoniquement.

Si nous voulons nous imaginer un jour d'existence de notre saint, une des merveilleuses pièces

du maître pourrait nous en offrir immédiatement l'exemple. Nous nous tiendrons ici, de peur de nous tromper, au procédé que nous avons employé pour déterminer l'origine de la musique comme art, au phénomène du rêve pris analogiquement mais sans identification possible. Ainsi, pour expliquer, au moyen des événements de sa vie intérieure une pure journée de la vie de Beethoven, je choisis le grand quatuor en *ut dièze mineur*. Ce qui nous réussirait difficilement à l'audition de ce quatuor, parce que nous nous sentirions forcés d'abandonner toute comparaison déterminée et de ne percevoir que la manifestation immédiate d'un autre monde, nous devient pourtant possible jusqu'à un certain degré, quand nous nous bornons à nous représenter, de mémoire, ce poème sonore. Même ici je laisse à la fantaisie du lecteur le soin d'animer l'image en ses traits particuliers, ne me servant que d'un schéma très général.

Le très lent adagio d'introduction est certainement la chose la plus mélancolique que jamais la musique ait exprimée ; je voudrais le caractériser le réveil au matin de ce beau jour « qui, dans sa longue course, ne doit remplir aucun

voeu, aucun ! » Pourtant en même temps, il y a une prière de contrition, une consultation tenue avec Dieu, sur la foi au Bien éternel. — L'œil tourné vers l'intérieur aperçoit ainsi l'apparition consolatrice reconnaissable à lui seul (allegro 6/8) en laquelle le désir devient un jeu mélancoliquement doux avec soi-même : le rêve intérieur s'éveille en un souvenir d'une absolue suavité. Et c'est maintenant comme si (avec le court allegro de transition) le maître, conscient de son art, se remettait à son travail magique. Il emploie maintenant la force ravivée de ce charme qui lui est propre (andante 2/4) à fasciner une figure toute gracieuse pour s'enivrer sans fin en elle. Cette idéale figure, preuve par elle-même de l'innocence la plus intérieure, est soumise à des transformations perpétuelles, incroyables, par la réfraction des rayons de la lumière éternelle que le musicien projette sur elle. Nous croyons alors voir l'homme profondément heureux en lui-même, jeter sur le monde extérieur un regard d'une indicible joie (presto 2/2) : le voilà de nouveau devant lui comme dans la Pastorale ; tout s'éclaire, pour lui, de son bonheur intérieur ; c'est comme s'il prêtait l'oreille aux harmonies propres des

apparitions qui, aériennes, puis, de nouveau, matérielles, se meuvent devant lui en une douce rythmique. Il considère la vie et paraît se demander (court adagio $3/4$) s'il doit se mettre à jouer cette vie en air de danse : une courte mais obscure méditation, comme s'il s'enfonçait dans le rêve profond de son âme. Un éclair lui a montré de nouveau l'intérieur du monde : il s'éveille et joue maintenant sur le violon un air de danse comme jamais le monde n'en a encore entendu (allegro finale). C'est la danse du monde lui-même : plaisir sauvage, plainte douloureuse, extase d'amour, suprême joie, gémissement, furie, volupté et souffrance ; des éclairs sillonnent l'air, le tonnerre gronde ; et, au-dessus de tout, le formidable ménétrier qui force et dompte tout, fier et sûr à travers les tourbillons, nous conduit à l'abîme : il sourit sur lui-même, car pour lui cet enchantement n'était pourtant qu'un jeu.

Nous avons vu que ses instincts de liberté dans la vie coïncidaient avec son aspiration à l'indépendance en art ; de même qu'il ne pouvait être un serviteur de luxe, de même sa musique devait être affranchie de tous les signes d'asservissement à un goût frivole. Sa foi optimiste s'unissait plus

étroitement encore aux tendances instinctives qui le portaient à étendre la sphère de son art ; nous en avons un témoignage d'une naïveté sublime dans sa Neuvième symphonie avec chœurs dont il nous faut considérer de plus près la genèse, pour comprendre l'harmonie merveilleuse des tendances fondamentales de notre Saint.

Le même instinct qui conduisit la raison de Beethoven à imaginer l'homme *bon* l'amena à rétablir la *mélodie* de cet homme bon. Il voulut rendre à la mélodie cette innocence si pure qu'elle avait perdue dans une musique artificielle. Qu'on se rappelle la mélodie italienne du siècle dernier, c'était un fantôme du son, étonnamment vide, au service exclusif de la mode. Par elle et l'emploi qu'on en faisait, la musique était tombée si bas, que le goût voluptueux exigeait d'elle sans cesse du nouveau, la mélodie de la veille ne pouvant plus être entendue le lendemain. Mais de cette mélodie vivait aussi notre musique instrumentale, laquelle servait, comme nous l'avons vu, aux plaisirs d'une vie mondaine qui n'avait rien de noble.

Chez nous Haydn recourut au genre rude et caractéristique des danses populaires ; il les emprunta maintes fois visiblement aux paysans

hongrois qu'il avait sous les yeux, et resta ainsi dans une sphère inférieure, bien déterminée et d'un caractère local très étroit. Où fallait-il prendre maintenant la mélodie naturelle pour qu'elle eût un caractère plus noble, un caractère éternel? Car ces danses paysannes de Haydn captivaient plutôt par leur tour particulier, mais nullement comme types d'un art purement humain, fait pour tous les temps. Pourtant il était impossible de l'emprunter aux hautes sphères de notre société, car là précisément régnait la mélodie des chanteurs d'opéras et danseurs de ballets, mélodie à mignardises et à fioritures, chargée de tous les péchés. Aussi Beethoven prit-il la même voie que Haydn; seulement il ne fit plus servir les danses populaires au divertissement des tables princières; mais il joua, dans un sens idéal, pour le peuple lui-même. C'est tantôt un motif populaire écossais; tantôt un motif russe ou vieux-français en lequel il reconnaissait la noblesse rêvée de l'innocence; à ses pieds il déposait tout son art en hommage. Mais c'est pour toute la nature qu'il jouait telle danse populaire hongroise (à la conclusion de la symphonie en *la* majeur) de sorte que celui qui, d'après cette musique pouvait imaginer une danse réelle devait

croire voir surgir devant ses yeux, dans un tourbillon énorme, une nouvelle planète.

Or il s'agissait pour lui de trouver le type original de l'innocence « l'homme bon », l'homme idéal de sa foi, et de l'unir avec son credo : « Dieu est l'amour ». On pourrait déjà presque reconnaître le maître sur cette voie dans sa Symphonie héroïque. Le thème extraordinairement simple de la dernière phrase, qu'il remania et utilisa encore ailleurs semblait devoir lui servir en ceci d'ossature principale, mais ce qu'il y avait mis de mélodie entraînant appartient trop encore au *cantabile* sentimental de Mozart — par lui d'ailleurs élargi et développé d'une manière si personnelle — pour pouvoir être accepté comme une conquête au sens où nous l'entendons. — La trace en apparaît déjà plus nettement dans la conclusion triomphale de la Symphonie en *ut* mineur, où le mode de marche simple, se maintenant presque uniquement sur la tonique et la dominante, suivant la gamme naturelle des cors et des trompettes, nous parle si profondément à l'âme par sa grande naïveté. Nous voyons alors que la Symphonie précédente n'était pour nous qu'une œuvre d'attente, annonçant celle-ci ; ainsi les nuages remués tantôt par l'orage,

tantôt par le souffle du vent, d'où le soleil, avec ses flammes puissantes, surgit.

Mais en même temps (nous introduisons une apparente digression, mais d'importance capitale pour l'objet de notre recherche) cette Symphonie en *ut* mineur nous captive comme une des plus rares conceptions du maître où la passion, douloureusement ébranlée, mode fondamental au commencement, s'élève graduellement à la consolation, à la rédemption, jusqu'à ce qu'éclate la joie consciente de la victoire. Ici l'éloquence lyrique foule presque le sol d'un art dramatique idéal pris dans un sens plus déterminé; on pouvait craindre que, sur cette voie, la conception musicale fût troublée dans sa pureté, qu'elle se laissât égarer par l'attrait de représentations qui paraissent en soi absolument étrangères à l'esprit de la musique; il est indéniable cependant que le maître n'a été guidé en aucune manière par une conception esthétique trompeuse et qu'il a obéi exclusivement à un instinct idéal, germé exclusivement sur le terrain propre de la musique. Cet instinct coïncidait, comme nous l'avons vu précédemment, avec l'effort tenté pour sauver ou peut-être pour reconquérir la foi en la bonté originelle de la nature

humaine, malgré toutes les protestations que l'expérience de la vie peut suggérer et qui ne vont qu'aux apparences. Les conceptions du maître presque entièrement issues de l'esprit de sérénité — de la sérénité la plus sublime — appartiennent principalement à la période de ce bienheureux isolement qui, après que la surdité totale fut venue, parut l'avoir enlevé entièrement au monde de la souffrance. Maintenant, de ce qu'un sentiment plus douloureux apparaît encore dans quelques-unes des conceptions capitales de Beethoven, nous n'avons pas à conclure à la disparition de cette sérénité intérieure, et, très certainement, nous ferions erreur si nous allions croire que l'artiste pût concevoir autrement que dans une profonde sérénité d'âme. Le sentiment qui s'exprime dans sa conception doit, par suite, appartenir à l'idée du monde même que l'artiste conçoit et qu'il éclaire dans son œuvre. Comme nous avons maintenant la certitude que dans la musique même l'idée du monde se manifeste, le musicien concevant est donc, avant tout, contenu dans cette idée, et ce qu'il exprime n'est pas sa vue du monde, mais le monde même en qui alternent douleur et joie, plaisir et peine. Ainsi le doute conscient de l'homme en

Beethoven était contenu dans ce monde. Ce doute parle immédiatement en lui et nullement comme objet de la réflexion, quand il nous apporte, pour ainsi dire, le monde en expression, par exemple dans sa Neuvième symphonie, dont la première phrase nous montre l'idée du monde sous son jour le plus sombre. Toujours indéniablement prédomine dans cette œuvre la volonté réfléchie et ordonnante de son créateur. Nous en rencontrons immédiatement l'expression, lorsque, en face de la folie du désespoir qui, sans cesse, revient après tout apaisement, il crie, comme en l'angoisse d'un homme qui s'éveille d'un terrible rêve, des paroles véritablement exprimées dont le sens idéal n'est autre que celui-ci : « L'homme est *pourtant* bon ! »

Les critiques aussi bien que les gens d'esprit impartial ont été choqués de voir soudain le maître tomber, en une certaine mesure, hors du domaine de la musique, sortir du cercle magique tracé par lui-même, pour en appeler à une faculté de représentation absolument distincte de la conception musicale. En vérité ce procédé artistique inouï ressemble au brusque réveil du rêve ; mais nous en ressentons en même temps l'action bien-

faisante sur l'homme que tenaille l'angoisse du rêve ; car jamais auparavant un musicien n'avait pu nous faire vivre si terriblement et si infiniment le tourment du monde. Ce fut donc véritablement par un bond de désespoir que le maître divinement naïf et uniquement pénétré de son charme magique, entra dans le nouveau monde de lumière, sur le sol duquel il vit s'épanouir la fleur si longtemps cherchée, si divinement douce et candide, la mélodie humaine.

Aussi, avec la volonté ordonnante qui vient d'être caractérisée et qui l'a conduit à la mélodie, voyons-nous le maître enfermé absolument dans la musique, comme idée du monde : car, en vérité, ce n'est pas le sens des paroles qui s'empare de nous à l'audition de la voix humaine même. Ce ne sont pas les pensées exprimées dans les vers mêmes de Schiller qui dès lors nous occupent, mais la mélodie intime du chœur auquel nous nous sentons nous-mêmes portés à mêler nos voix, pour participer comme Église au service divin idéal, ainsi que cela arrivait dans les Passions de Sébastien Bach, lorsque venait le choral. Il est absolument évident que les paroles de Schiller ont été adaptées et même avec assez peu d'habileté à

la mélodie, car, prise absolument en soi, et exécutée seulement par les instruments, cette mélodie prend immédiatement toute son ampleur et nous remplit d'un sentiment indicible de joie devant le Paradis reconquis.

Jamais l'art le plus élevé n'a créé quelque chose de plus simple artistiquement que cette mélodie innocente comme une voix d'enfant. Dès que, nous percevons le thème dans un murmure uniforme joué à l'unisson par les basses à cordes, un frisson sacré nous pénètre. Ce thème devient le *Cantus firmus*, le choral de la nouvelle Église autour duquel, comme autour du choral de Bach, les voix harmonieusement groupées se contrepignent. Rien n'égale la douce intimité à laquelle s'élève cette mélodie primitive si pure, à mesure qu'une voix nouvelle vient s'y joindre, jusqu'à ce que tout ornement, tout éclat du sentiment accru s'unisse à elle et en elle : ainsi le monde, qui respire assemblé autour du dogme enfin révélé de l'amour le plus pur.

Si nous considérons le progrès historique que la musique a fait par Beethoven nous pouvons dire brièvement qu'il consiste en l'acquisition d'une faculté que l'on croyait auparavant devoir lui

refuser. Allant bien au delà du Beau esthétique, elle est entrée, au moyen de cette faculté, dans la sphère du Sublime, où elle est délivrée des formes traditionnelles ou conventionnelles qui l'enserment par l'Esprit même de la Musique qui pénètre ces formes et leur donne la vie. Et ce progrès s'affirme aussitôt pour toute âme humaine, grâce au caractère donné par Beethoven à la forme fondamentale de toute musique, la mélodie. Ce progrès, c'est le retour à la simplicité suprême de la nature. Voilà la source où la mélodie en tout temps se retrempe et se revivifie pour ensuite prendre un nouveau développement et atteindre à la diversité la plus haute et la plus riche. Nous pouvons énoncer cela sous une forme accessible à tous : la mélodie a été, par Beethoven, émancipée de l'influence de la mode et du goût changeant, et élevée à un type éternel et purement humain. En tout temps la musique de Beethoven sera comprise, tandis que, le plus souvent, la musique de ses prédécesseurs ne nous est accessible qu'à l'aide de considérations tirées de l'histoire de l'art.

Mais un autre progrès apparaît encore dans la voie où Beethoven s'était engagé pour atteindre à l'ennoblissement de la mélodie, je veux parler de

la signification nouvelle que prend maintenant la *musique vocale* dans ses rapports avec la musique instrumentale pure.

Cette signification était étrangère au mélange de musique vocale et instrumentale jusque là existant. Si nous prenons tout d'abord les compositions d'Église, nous pouvons les considérer comme une sorte de musique vocale dégénérée, en ce sens que l'orchestre n'a pas ici d'autre rôle que de renforcer et d'accompagner les voix. Les compositions religieuses du grand Sébastien Bach ne peuvent être comprises que par le chœur, sauf que ce chœur est déjà traité lui-même avec la liberté et la mobilité d'un orchestre instrumental, ce qui naturellement, suggérait d'avoir recours à l'orchestre pour renforcer et appuyer le chant. A côté de ce mélange, et alors que la musique d'Église subissait une décadence qui allait s'accroissant, nous rencontrons l'opéra italien, mixture de chant et d'accompagnement d'orchestre adaptée à la mode de l'époque. Il fut réservé au génie de Beethoven d'appliquer l'ensemble artistique résultant de ces mélanges uniquement à la façon d'un orchestre dont on a accru la puissance. Dans la grande *Messe solennelle* nous avons devant nous

une œuvre essentiellement symphonique du plus pur génie de Beethoven. Les voix sont ici traitées comme des instruments humains, absolument dans le sens que Schopenhauer, très justement, leur voulait voir attribuer.

Le texte mis dessous, précisément dans ces grandes compositions d'Église, n'est pas conçu par nous d'après sa signification en idées, mais il sert, dans le sens de l'œuvre musicale, uniquement comme matière pour le chant des voix. C'est simplement pour cela qu'il ne détruit pas notre impression musicale proprement dite, car il n'éveille nullement en nous des représentations d'idées, mais, comme l'impose son caractère religieux, nous émeut simplement avec l'impression de formules de foi, de symboles bien connus.

De l'expérience qu'une musique ne perd rien de son caractère quand des textes même très différents y sont adaptés, il résulte avec évidence que le rapport de la musique à la poétique est quelque chose d'absolument illusoire ; on constate, en effet, que, si une musique est chantée, ce n'est pas la pensée poétique que l'on perçoit, car elle n'est pas même articulée d'une manière intelligible par les chœurs, mais c'est tout au plus ce qu'elle enveloppe, c'est

ce qu'elle éveille, en tant que musique, dans le musicien, c'est la musique dont elle est la cause. Une union de la musique et de la poétique doit, par suite, aboutir constamment, pour cette dernière, à un état d'infériorité absolue. Aussi y a-t-il lieu de s'étonner quand on voit comment nos grands poètes mêmes ont envisagé le problème de l'union des deux arts et tenté de le résoudre. Ils ont été visiblement conduits à cette recherche par le rôle de la musique dans l'*opéra* : et certes là le champ parut s'offrir à une solution possible du problème. Maintenant nos poètes ont pu envisager tantôt une appropriation de la musique à la structure extérieure de la poésie, tantôt l'émotion sentimentale éveillée par la musique ; il demeure évident qu'ils n'avaient comme objectif que de se servir de l'auxiliaire puissant en apparence qui s'offrait à eux et de donner à l'intention poétique une expression plus précise en même temps que plus pénétrante. Ils pouvaient s'imaginer que la musique leur rendrait volontiers ce service, si à la place de textes et de sujets triviaux d'opéras, ils lui offraient des conceptions poétiques d'un plus haut essor. Ce qui les retint de faire de sérieuses tentatives dans cette direction, ce fut peut-être qu'ils doutaient

obscurément, mais assez justement, si la poésie dans son action commune avec la musique serait encore remarquée en elle-même. En regardant de plus près, il ne pouvait leur échapper que, dans l'opéra, en dehors de la musique, c'est seulement l'action scénique, et non la pensée poétique qui l'explique, qui revendique l'attention et que l'opéra n'attire à soi alternativement que l'*ouïe* et la *vue*. Ni pour l'une ni pour l'autre faculté de réception une absolue satisfaction esthétique n'était possible dans la musique d'opéra. Cela résulte manifestement de ce que, comme je l'ai plus haut caractérisée, la musique d'opéra ne concorde pas avec ce recueillement, répondant à la seule musique, où la vue perd ses facultés au point que l'œil ne perçoit plus les objets avec l'habituelle intensité ; par contre, n'étant émus que superficiellement par la musique, plus excités que pénétrés par elle, nous désirons encore *voir* quelque chose, — mais nullement *penser* ; car ici la distraction, qui, tout au plus ne combat que l'ennui, contrarie le désir de s'intéresser, et nous ravit entièrement la faculté de penser.

Nous sommes assez familiarisés avec la nature de Beethoven pour comprendre qu'il refusât d'écrire

jamais un opéra sur un texte frivole. Faire de la musique avec des ballets, des cortèges, des feux d'artifice, de voluptueuses intrigues d'amour, etc., c'est ce qu'il repoussait avec horreur. Sa musique devait pouvoir pénétrer entièrement une action empreinte d'une noble passion. Quel poète en cela pouvait lui tendre la main? Un essai, une fois tenté, le mit en contact avec une situation dramatique qui, du moins en soi, n'avait rien de la frivolité qu'il détestait, et en outre, par la glorification de la fidélité féminine, correspondait bien à son dogme fondamental d'humanité. Et cependant ce sujet d'opéra contenait tant de choses étrangères à la musique et qui lui étaient inassimilables que seule l'ouverture de *Léonore* nous montre réellement comment Beethoven voulait avoir compris le drame. Qui entendra ce morceau entraînant, sans être rempli de la conviction que la musique renferme aussi en soi le *drame* le plus parfait? L'action dramatique du texte est-elle autre chose qu'une atténuation presque irritante du drame vécu dans l'ouverture, en quelque sorte comme un commentaire ennuyeux de Gervinus à une scène de Shakespeare?

Mais cette observation qui s'impose ici à notre

sentiment peut devenir connaissance complètement claire quand nous revenons à l'explication philosophique de la musique même.

La musique, qui ne représente pas les idées contenues dans les apparences du monde, mais au contraire est elle-même une idée du monde, embrassant tout, enferme en soi le drame, alors que le drame lui-même exprime à son tour la seule idée du monde adéquate à la musique. Le drame s'élève au-dessus des limites de la poésie tout à fait comme la musique domine celles des autres arts, notamment des arts plastiques, parce que son action réside uniquement dans le sublime. De même que le drame ne décrit pas les caractères humains, mais les laisse se présenter immédiatement eux-mêmes, ainsi une musique, dans ses motifs, nous donne le caractère de toutes les manifestations du monde suivant leur *En-soi* le plus profond. Les mouvements, formations, transformations de ces motifs ne sont pas simplement apparentés, par analogie, au drame, mais le drame qui représente les idées peut uniquement par ces motifs musicaux, qui se meuvent, se forment, se transforment, être compris avec une clarté absolue. Ainsi, nous ne nous trompions pas quand nous

vouliions reconnaître dans la musique la disposition a priori de l'homme pour la forme du drame. De même que nous construisons le monde des apparences par l'application des lois de l'espace et du temps qui, dans notre cerveau, se forment a priori, de même cette représentation consciente des idées du monde dans le drame serait formée par les lois intérieures de la musique. Elles s'imposent au dramaturge aussi inconsciemment que les lois de causalité dans l'aperception du monde des apparences.

C'est précisément le pressentiment de ces choses qui s'empara de nos grands poètes ; et peut-être exprimèrent-ils dans ce pressentiment la raison mystérieuse pour laquelle Shakespeare demeure inexplicable après toutes les interprétations. Ce formidable dramaturge est sans analogie aucune avec n'importe quel poète, c'est pourquoi il n'y a pas encore sur lui de jugement esthétique qui soit fondé. Ses drames apparaissent comme une si immédiate copie du monde que la médiation de l'art dans la représentation des idées échappe à l'observation et ne peut être prouvée par la critique : c'est pourquoi contemplés comme produits d'un génie surhumain, et presque comme des mer-

veilles de la nature, ils devinrent objet d'étude et l'on chercha à découvrir la loi de leur formation.

Sans parler de l'extraordinaire vérité de ses créations, la supériorité de Shakespeare sur le poète s'exprime maintes fois dans ses œuvres d'une manière quelque peu rude, par exemple dans la scène du conflit entre Brutus et Cassius (*Jules César*), où le poète est traité, sans plus de façons, d'être stupide ; car le prétendu « poète », qu'était Shakespeare, ne se trouve nulle part ailleurs que dans le caractère intime des figures mêmes qui se meuvent devant nous dans ses drames. Par suite, Shakespeare demeura absolument incomparable jusqu'à ce que le génie allemand eût créé en Beethoven un être qui ne peut s'expliquer analogiquement que par comparaison avec lui. Embrassons donc la complexité du monde des formes shakespeariennes avec l'extraordinaire signification des caractères qu'il contient, cherchons à concevoir l'impression d'ensemble qui demeure au plus profond de nous ; en face, plaçons l'univers des motifs beethovéniens avec sa pénétration et sa détermination irrésistibles, il nous faudra constater que l'un de ces mondes recouvre entièrement l'autre, de telle sorte que chacun est con-

tenu dans l'autre, bien qu'ils paraissent se mouvoir en des sphères absolument différentes.

Pour nous faciliter cette conception, considérons l'ouverture de *Coriolan*. Ici Beethoven et Shakespeare se rencontrent sur le même sujet. Recueillons-nous, par le souvenir, dans l'impression que le personnage de Coriolan fait sur nous dans le drame de Shakespeare et ne gardons, pour le moment, du détail de l'action compliquée, que ce qui a pu demeurer imprimé en nous uniquement à cause de son rapport avec le caractère principal. Nous verrons surgir, de la mêlée des événements, la physionomie unique de l'altier Coriolan, en conflit avec la voix de son âme qui, par la bouche même de sa mère, parle à son orgueil d'une façon claire et incisive; le développement dramatique se ramènera exclusivement à la victoire de cette voix sur l'orgueil et à la réduction d'une nature hautaine et extraordinairement forte. Beethoven se borne, pour son drame, à ces deux motifs qui nous font ressentir, plus sûrement que toute exposition faite à l'aide de concepts, l'essence la plus intime de ces deux caractères. Suivons maintenant pieusement le mouvement qui se développe devant nous par la seule opposition

de ces deux motifs, et qui s'attache uniquement à leur caractère musical, puis laissons de nouveau agir sur nous le pur détail musical, nuances, rapprochement, éloignement, renforcement de ces deux motifs; de cette manière nous suivons en même temps un drame qui, dans son expression propre, contient tout ce qui, dans l'œuvre jouée du poète dramatique, attirait notre intérêt par la complexité de l'action et les frottements des personnages moindres. Ce qui nous saisissait là comme action presque immédiatement vécue par nous, nous le concevons ici comme le noyau le plus intime de cette action; car cette action, dans le drame de Shakespeare, a été déterminée par les caractères agissant comme puissances naturelles; elle l'est ici par les motifs musicaux, agissant dans ces caractères, motifs identiques à l'essence intérieure de ces caractères; sauf que dans chacune de ces deux sphères, ce sont leurs lois respectives d'extension et de mouvement qui règnent.

Quand nous nommions la musique la manifestation du rêve le plus intérieur de l'essence du monde, Shakespeare pouvait nous apparaître comme un Beethoven continuant, éveillé, son rêve. Ce qui tient séparées leurs deux sphères, ce sont les

conditions formelles de leurs lois respectives d'aperception. La forme d'art la plus accomplie devrait, par suite, naître au point-frontière où ces lois pourraient prendre contact. Ce qui rend maintenant Shakespeare aussi inconcevable qu'incomparable, c'est que les formes du drame ont été par lui tellement pénétrées de vie qu'elles nous paraissent en quelque sorte avoir été entièrement imposées par la nature, tandis que, dans les pièces du grand Calderon, elles nous apparaissent, avec leur sécheresse conventionnelle, comme des œuvres d'artiste. Dans Shakespeare, nous avons devant nous des hommes réels; par contre, nous les voyons si merveilleusement loin, qu'il nous semble aussi impossible d'entrer en contact avec eux qu'avec de purs esprits. De son côté, Beethoven, dans son rapport avec les lois formelles de son art et dans l'activité libératrice qu'il exerce sur ces lois, étant tout à fait l'égal de Shakespeare, cherchons à caractériser le point-frontière ou point de transition de leurs sphères d'action, en prenant encore une fois notre philosophe pour guide immédiat, et cela en revenant au but de sa théorie du rêve, l'explication des apparitions d'esprits.

Cela dépendra, par suite, non de l'explication

métaphysique, mais de l'explication physiologique de ce qu'on nomme « la seconde vue ». Physiologiquement, l'organe du rêve est considéré comme fonctionnant dans la partie du cerveau qui subit les impressions de l'organisme occupé, au plus profond du sommeil, par ses événements intérieurs, de la même façon que la partie du cerveau, tournée vers l'extérieur et liée immédiatement avec les organes des sens, maintenant en complet repos, subit, quand elle est éveillée, les impressions du monde extérieur. Nous avons vu que la communication du rêve conçu au moyen de cet organe intérieur ne pouvait être transmise que par un second rêve précédant immédiatement le réveil, qui manifeste le contenu véritable du premier seulement sous une forme allégorique : en effet, à mesure que le réveil du cerveau se prépare et finalement s'opère de soi-même, les formes de connaissance du monde des apparences, temps et espace, doivent entrer en activité ; par conséquent, il se construit dans ce deuxième rêve une image en affinité absolue avec les expériences communes de la vie. — Nous avons comparé l'œuvre du musicien à la vue de la somnambule devenue voyante ; elle est comme l'image immédiate du rêve

le plus intérieur que contemple la voyante, image manifestée à l'extérieur, au point suprême de la clairvoyance somnambulique, et nous avons trouvé le canal de cette communication dans la naissance et la formation du monde des sens. — Au phénomène physiologique, pris ici analogiquement, de la clairvoyance somnambulique se rattache celui de la vision des esprits, et nous appliquons l'explication hypothétique de Schopenhauer : suivant lui, ce phénomène est une clairvoyance se manifestant dans le cerveau éveillé ; elle se produirait de soi-même, notamment à la suite de l'abolition de la faculté visuelle, chez l'homme éveillé ; l'effort intérieur utilise cette vue momentanément voilée pour montrer nettement, à la conscience sur le point de s'éveiller, la figure apparue au plus profond du rêve véritable. Cette image, projetée de l'intérieur vers l'œil, n'appartient en aucune façon au monde réel des formes ; pourtant elle vit aux yeux du voyant avec tous les indices d'une existence véritable. Ainsi, l'image contemplée par la volonté intérieure est projetée devant les yeux de l'homme éveillé. A cette projection, qui ne réussit que dans des cas extraordinairement rares, correspond pour nous l'œuvre de Shakespeare et nous nous l'expli-

quons, lui-même, comme un voyant, comme un charmeur d'esprits qui sait représenter, à lui-même et à nous, devant nos yeux éveillés, les figures des hommes de tous les temps qu'il tire de sa contemplation intérieure, avec une telle intensité qu'ils paraissent vraiment vivre devant nous.

Nous étant rendus maîtres de cette analogie dans toutes ses conséquences, nous pouvons caractériser Beethoven, que nous avons comparé à la somnambule clairvoyante, comme le substratum agissant de ce Shakespeare qui voit les Esprits. Ce qui produit les mélodies de Beethoven projette aussi les Formes-Esprits de Shakespeare. Et tous deux se retrouveront ensemble dans un seul et même être, si nous faisons entrer le musicien dans le monde de la lumière en même temps qu'il s'avance dans le monde des sons. Ceci arriverait d'une manière analogue au processus physiologique qui, d'une part, devient le terrain où les esprits se font visibles, d'autre part, crée la clairvoyance somnambulique et dans lequel il faut admettre qu'une excitation intérieure, en sens contraire que ce que fait, chez l'homme éveillé l'impression extérieure, pénètre le cerveau du dedans au dehors, où elle rencontre fina-

lement les organes des sens et détermine ceux-ci à manifester à l'extérieur ce qui, comme objet, a pénétré de l'intérieur. Maintenant, nous avons constaté un fait indéniable, c'est qu'à l'audition intime d'une musique, la vue perd de son activité de telle façon qu'elle ne perçoit plus les objets d'une façon intensive : donc, ce serait là l'état provoqué par le monde intérieur des rêves qui, enlevant à la vue sa puissance de perception extérieure, rendrait possible l'apparition des formes fantômes.

Cette explication hypothétique d'un processus physiologique qui ne peut s'expliquer autrement, nous pouvons l'appliquer à l'examen du problème artistique qui nous occupe, afin d'arriver à un même résultat. Les formes fantômes de Shakespeare deviendraient des sons par le fait du complet réveil de l'organe musical intérieur, ou bien les motifs de Beethoven enivreraient la vue privée de sa faculté extérieure jusqu'à la perception nette de ces formes en lesquelles ces motifs, ayant pris corps, s'agiteraient maintenant devant notre œil clairvoyant. Ainsi dans l'un comme dans l'autre cas, en soi essentiellement identiques, il y a une force énorme qui va à l'encontre de l'ordre existant

des lois naturelles et se meut de l'intérieur vers l'extérieur, dans le sens admis pour la formation des apparitions. Cette force doit naître d'une nécessité suprême, identique à celle qui, dans le processus vulgaire de la vie, provoqué le cri d'angoisse de l'homme lorsqu'il s'éveille soudain d'un profond sommeil après un rêve oppressant ; sauf qu'ici, dans le cas extraordinaire, formidable où se manifeste la vie du génie de l'humanité, la nécessité conduit au réveil en un nouveau monde qui ne peut s'ouvrir à nous que par ce réveil, où rayonne la connaissance avec un éclat incomparable.

Mais ce réveil par nécessité suprême, nous y parvenons au moyen du saut extraordinaire de la musique instrumentale dans la musique vocale si choquant pour la critique esthétique ordinaire. Nous sommes partis de là, dans la discussion de la Neuvième symphonie pour aboutir aux présentes recherches. Ce que nous avons ressenti, c'est une certaine surabondance, une nécessité violente de décharger l'âme à l'extérieur, absolument comparable au besoin de s'éveiller d'un rêve qui nous angoisse profondément ; or l'important, pour le génie artistique de l'humanité, c'est que cette tendance a provoqué un fait artistique grâce auquel

a été conféré à ce génie une nouvelle puissance, l'aptitude à créer l'œuvre d'art suprême.

Nous devons conclure que cette œuvre d'art doit être *le drame le plus parfait*, par suite, bien supérieur à l'œuvre d'art poétique proprement dit. Nous devons conclure ainsi après avoir reconnu l'identité du drame de Shakespeare et de Beethoven. Il nous faut reconnaître encore que ce drame est à « l'opéra » comme une pièce de Shakespeare à un drame de littérature, et une symphonie de Beethoven à une musique d'opéra.

Que Beethoven au cours de sa Neuvième symphonie revienne simplement au chœur-cantate avec orchestre suivant la formule, cela ne doit pas nous égarer quand nous jugeons ce saut remarquable de la musique instrumentale dans la musique vocale ; nous avons mesuré précédemment l'importance de cette partie chorale et reconnu qu'elle appartenait au domaine propre de la musique. Dans ce choral, en dehors de l'ennoblissement de la mélodie, il ne s'offre rien d'extraordinaire dans la forme ; c'est une cantate avec des paroles que rien ne lie particulièrement à la musique. Nous savons que ce ne sont pas les vers du poète, auteur du texte, fussent-ils de Gœthe ou de Schiller, qui peuvent déterminer

la musique ; c'est le drame seul qui le peut, et, à la vérité, non le poème dramatique, mais le drame qui se meut réellement devant nos yeux comme pendant visible de la musique, où la parole et le discours appartiennent uniquement à l'action, et n'appartiennent plus à la pensée poétique.

Ainsi ce n'est pas l'*œuvre* de Beethoven, mais l'*acte* artistique du musicien, l'acte inouï contenu en lui que nous avons à retenir ici comme le point suprême du développement de son génie, quand nous expliquons que l'œuvre d'art vécue et formée entièrement par cet acte devrait offrir la forme d'art la plus achevée où s'abolirait, pour le drame comme pour la musique, tout conventionalisme. Telle serait l'unique forme nouvelle d'art correspondant absolument à l'esprit allemand si puissamment personnifié dans notre grand Beethoven. Cette forme d'art, purement humaine et pourtant appartenant originellement au maître, manque encore au monde moderne si on le compare à l'antique.

On ne manquera pas de dire à celui qui se laissera persuader à adopter ces vues sur la musique de Beethoven, qu'il extravague et qu'il bat la campagne, et ce ne seront pas seulement nos musiciens

d'aujourd'hui, cultivés ou non, qui lui feront ce reproche, eux qui ne connaissent du visage de rêve que ce qu'ils en ont vu sur le programme du Songe d'une Nuit d'été; il y a aussi les littérateurs et les artistes, en tant encore qu'ils s'inquiètent de questions qui paraissent entièrement en dehors de leur sphère. Nous supportons tranquillement ce reproche, même exprimé dédaigneusement et avec l'affectation blessante de vouloir passer outre. Car il nous apparaît évident que ces gens-là ne sont pas capables de distinguer ce que nous voyons; au cas le plus favorable, ce qu'ils en pourraient distinguer leur ferait prendre conscience de leur stérilité; on comprend qu'ils reculent devant une telle perspective.

Si nous nous représentons le caractère du monde littéraire et artistique actuel, nous observons qu'une notable transformation s'y est opérée dans l'espace d'une génération. Dans ce monde, c'est une espérance, une presque certitude que la grande période de la Renaissance allemande avec ses Goethe et ses Schiller ne mérite qu'une estime médiocre. Il y a une génération, il en était autrement. Le caractère de notre époque se donnait pour essentiellement critique, on caractérisait l'esprit du temps

comme un esprit « de papier » ; on attribuait aux arts plastiques, confinés dans l'assemblage et la mise en œuvre des types traditionnels, une action purement reproductrice et dépourvue de toute originalité. Sous ce rapport, cette époque voyait avec plus de vérité et s'exprimait plus honnêtement que l'époque d'aujourd'hui. Si cependant, en dépit de l'attitude présomptueuse de nos littérateurs, sculpteurs et constructeurs littéraires, et autres artistes en commerce avec l'esprit public, il y avait quelque'un de l'opinion d'autrefois, nous pourrions plus facilement nous en faire comprendre, quand nous entreprenons de placer dans son vrai jour l'importance incomparable que la musique a acquise pour le développement de notre civilisation : dans ce but, après nous être abîmés dans la contemplation de ce monde intérieur, objet de notre recherche précédente, nous nous tournons exclusivement vers le monde extérieur dans lequel nous vivons et sous la pression duquel notre être intérieur s'est rendu maître d'une force qui lui est maintenant propre et qui réagit au dehors.

Pour ne pas nous perdre ici dans le vaste réseau de l'histoire de la civilisation, fixons immédiatement un trait caractéristique du temps présent.

Tandis que les armes allemandes pénètrent jusqu'au cœur de la civilisation française, voilà qu'il nous vient soudain un sentiment de honte parce que nous vivons dans la dépendance de cette civilisation et ce sentiment se manifeste dans le public par la mise en demeure d'avoir à abandonner les modes parisiennes. Ainsi, ce que notre sens esthétique des convenances a supporté si longtemps, bien plus, ce qui a été le point de mire de notre esprit public, paraît enfin choquant au sentiment patriotique. Tandis que nos poètes continuaient tranquillement à déposer leurs hommages « aux pieds de la femme allemande », l'artiste n'avait qu'à jeter un regard sur notre public mondain pour y trouver matière à caricature. — Dans un phénomène si particulièrement compliqué, il ne nous faut pas perdre un mot d'explication. — Mais peut-être n'y a-t-il là qu'un mal passager : on pouvait s'attendre à ce que le sang de nos fils, de nos pères, de nos époux, versé sur les champs de bataille les plus meurtriers de l'histoire pour la plus noble des causes, dût au moins faire rougir de honte nos filles, sœurs et femmes et éveiller soudain en elles l'orgueil de ne plus s'offrir à leur époux comme des caricatures d'un ridicule absolu. A l'honneur des femmes alle-

mandes nous voulons bien croire qu'un tel sentiment de dignité les anime ; et cependant qui ne sourirait en présence de la nouvelle exigence qui leur impose de porter d'autres costumes ? Qui n'a pas senti qu'il ne pouvait s'agir ici que d'une nouvelle et, tout porte à le croire, grotesque mascarade ? Car ce n'est pas un caprice du hasard, dans notre vie extérieure, que nous soyons sous l'empire de la mode, de même qu'il est très bien fondé dans l'histoire de la civilisation moderne que les caprices du goût parisien nous dictent les lois de la mode. Effectivement, le goût parisien, c'est-à-dire l'esprit de Paris et de Versailles depuis deux cents ans, a été le seul ferment créateur de l'éducation européenne ; car si le génie d'aucune nation n'a pu créer de nouveaux types d'art, l'esprit français, du moins, a produit encore la forme extérieure de la société, et jusqu'aujourd'hui a conduit la mode du costume.

Si avilies que ces choses puissent être aujourd'hui, elles correspondent cependant, à l'origine, à l'esprit français ; elles en sont l'expression prompte et sûre de même que les Italiens de la Renaissance, les Romains, les Grecs, les Égyptiens et les Assyriens se sont exprimés dans leurs divers types d'art ; et rien ne nous montre tant que les Français

sont le peuple souverain de la civilisation actuelle que le fait que notre fantaisie tombe aussitôt dans le ridicule quand nous nous imaginons que nous n'avons qu'à vouloir pour pouvoir nous émanciper de leur mode. Une « mode allemande » placée en opposition à la mode française serait quelque chose de tout à fait absurde. Et il nous faut reconnaître, quand enfin notre sentiment se révolte, que nous subissons là un véritable maléfice dont seulement une renaissance infiniment profonde pourra nous délivrer. Il faudrait que tout notre être fondamental fût modifié de telle sorte que l'idée de mode même perdît toute signification dans le développement de notre vie extérieure.

En quoi devrait consister cette renaissance ? Il nous faut d'abord rechercher les raisons de la chute profonde du goût public en matière d'art, nous tirerons ensuite nos conclusions avec une grande prudence. L'emploi d'analogies, dans l'objet principal de cette étude, nous ayant déjà conduit à des conclusions qu'il nous aurait été difficile d'obtenir autrement, nous allons entrer dans un ordre de considérations, en apparence éloigné, mais qui, en tout cas, complétera nos vues sur le caractère plastique de notre vie extérieure.

Si nous voulons nous représenter un véritable paradis pour la productivité de l'esprit humain, il faut nous reporter aux temps antérieurs, à l'invention de l'écriture et à sa figuration sur le parchemin ou le papier. Nous trouverons que c'est là que toute la vie civilisée a pris naissance et qu'elle ne fait plus maintenant que se poursuivre comme objet de réflexion ou d'application pratique. Alors la poésie n'était pas autre chose qu'une invention réelle de mythes, c'est-à-dire d'événements imaginaires dans lesquels la vie humaine, d'après son caractère différent, se reflétait avec une réalité objective, dans le sens d'apparitions immédiates d'esprits. Cette faculté nous la voyons appartenir en propre à tout peuple d'essence noble, jusqu'au moment où il prend l'usage de l'écriture. Dès lors la force poétique lui échappe, la langue qui jusque là s'était formée dans un incessant développement arrive à son point de cristallisation et se fige. L'art du poète devient l'art d'orner les vieux mythes, qui ne peuvent être inventés de nouveau, et aboutit à la rhétorique et à la dialectique. Imaginons-nous maintenant le saut de l'écriture à l'imprimerie. Dans le livre précieusement calligraphié, le chef de famille faisait la lecture aux siens et à ses hôtes ; à

présent, chacun lit soi-même pour soi, et c'est pour les lecteurs qu'écrivait désormais l'écrivain. Il faut se rappeler les sectes religieuses du temps de la Réforme, leurs disputes et leurs petits traités, pour avoir une idée de la folie furieuse qui s'était emparée des têtes humaines, possédées par la lettre imprimée. On peut admettre que le splendide choral de Luther sauva, à lui seul, la pensée saine de la Réforme; parce qu'il agit sur l'âme et guérit ainsi la maladie de la lettre qui tenait les cerveaux. Mais le génie d'un peuple pouvait encore s'entendre avec l'imprimeur, si pénible que ce commerce lui parût. L'invention des gazettes, la pleine floraison du journalisme l'a refoulé. Car maintenant il n'y a plus que des opinions qui dominent, des opinions « publiques » que l'on peut avoir pour de l'argent comme des filles publiques. Celui qui reçoit un journal se procure non seulement un papier de rebut, mais encore des opinions, il n'a plus besoin de penser ni de réfléchir; il est déjà pensé pour lui, noir sur blanc, ce qu'il faut penser de Dieu et du monde. C'est ainsi que le journal de modes de Paris dit à la « femme allemande » comment il faut s'habiller, car, en de telles matières, le Français a plein droit de nous dire quelle est la chose con-

venable, attendu qu'il s'est élevé aux fonctions d'illustrateur par excellence de notre monde de papier-journal.

Si de cette transformation du monde poétique en un monde littéraire journalistique, nous passons à celle que le monde a éprouvée dans la forme et dans la couleur nous rencontrons des faits identiques.

Qui donc serait assez présomptueux pour croire qu'il peut se faire une idée réelle de la grandeur et de la divine sublimité du monde plastique de l'antiquité grecque ? Un regard sur le moindre fragment des débris de ce monde, nous fait ressentir, avec un frisson, que nous sommes là en présence d'une vie que nous ne pouvons juger faute d'élément de comparaison. Cette époque s'est acquis le privilège d'enseigner à tous les temps, par ses seules ruines, comment il serait possible de rendre quelque peu supportable au monde ce qui lui reste à parcourir de sa carrière. Nous devons aux grands Italiens d'avoir donné une vie nouvelle à cet enseignement et de nous avoir noblement servi d'intermédiaires entre le monde antique et notre nouveau monde.

Ce peuple doué d'une si riche fantaisie, nous le

voyons se consumer entièrement dans le soin passionné de cet enseignement ; après un siècle admirable, il sort de l'histoire, qui, dès lors, s'empare, par erreur, d'un peuple, en apparence, parent, comme pour voir ce qu'elle pourra tirer de ce peuple pour la forme et la couleur du monde. Un prince de l'Église, habile homme d'État chercha à inoculer à l'esprit français l'art et la culture italiens, après que, chez ce peuple, l'esprit protestant eut été totalement extirpé : les plus nobles têtes du protestantisme étaient tombées et ce que les noces de sang parisiennes avaient épargné avait été soigneusement brûlé jusqu'à la racine. Avec le reste de la nation, on procéda alors « artistiquement » ; mais comme toute fantaisie lui échappait ou l'avait déjà quittée, le sens créateur ne voulut se montrer nulle part, et elle resta notamment incapable de donner l'œuvre d'art ; on réussit mieux à faire du Français lui-même un homme *artificiel*. La notion artistique, qui échappait à sa fantaisie, devint chez lui représentation artificielle de l'homme même. Cela pouvait passer pour antique, si l'on admettait que l'homme en soi-même doit être premièrement artiste avant que de produire des œuvres d'art. Qu'un roi élégant et adoré donnât l'exemple

d'une manière d'être infiniment délicate en toutes choses, il était facile, par une gradation descendante ayant le roi pour origine et pour second degré la noblesse, d'amener enfin le peuple tout entier à adopter des manières élégantes. Dans le soin qu'il y apporta et qui devint rapidement chez lui une seconde nature, le Français put sembler supérieur à l'Italien de la Renaissance, en ce sens que l'Italien n'était que créateur d'œuvres d'art, tandis que le Français était devenu lui-même une œuvre d'art.

On peut dire que le Français est le produit d'un art particulier de s'exprimer, de se mouvoir, de s'habiller. Sa loi en cela est « le goût ». Un mot qui provient d'une des fonctions les plus inférieures des sens a été appliqué à une tendance d'esprit. Avec ce goût, il se goûta lui-même tel qu'il s'est préparé, comme on goûte une sauce de haut goût. Incontestablement il est parvenu, sur ce terrain, à la virtuosité. Il est foncièrement moderne et, quand il s'offre en exemple au monde civilisé, ce n'est pas sa faute si on l'imite maladroitement, c'est au contraire pour lui une flatterie perpétuelle que lui seul soit original dans une chose où d'autres voudraient l'imiter. Le Français est absolument l'« homme-

journal », pour lui, l'art plastique de même que la musique est un objet de « feuilleton ». En qualité d'homme moderne, il s'est adapté le premier, comme il a fait pour son costume à l'égard duquel il procède uniquement d'après le caprice de la nouveauté, c'est-à-dire d'un changement perpétuel. Ici l'ameublement est l'objet principal, c'est pour lui que l'architecte construit le bâtiment. Cette tendance se maintint originale jusqu'à la Révolution, en ce sens qu'elle s'adaptait au caractère de la classe dirigeante de la société, de la même manière que le vêtement s'harmonisait avec le corps et la frisure avec la tête. Mais ensuite, cette tendance tomba plus bas encore, car les classes supérieures se gardèrent timidement de donner le ton à la mode et en laissèrent l'initiative aux couches plus vastes parvenues au pouvoir. (C'est toujours Paris que nous avons en vue.) Ici donc, ce qu'on appelle le « demi-monde », avec sa suite de galants, devint le choryphée de la mode : la dame parisienne en imita les allures et le costume pour se rendre attrayante aux yeux de son époux. Dans ce demi-monde, tout au moins l'originalité est encore telle que la morale et le costume se conviennent et se complètent. Mais ailleurs on a renoncé à exercer la

moindre influence sur les arts de la forme qui sont tombés dans le domaine des marchands d'objets à la mode, quincaillerie et tapisserie — c'est à peu près ainsi qu'ont débuté les arts chez les peuples nomades ! — En face de ce constant besoin de nouveautés, attendu qu'elle-même ne peut jamais rien produire de réellement nouveau, la mode a, comme unique ressource, l'alternance des extrêmes : c'est à cette tendance que nos artistes, étrangement inspirés, se rattachent, pour nous représenter, eux aussi, de nobles formes d'art que, naturellement, ils n'ont pas inventées. Maintenant l'antique et le rococo, le gothique et la Renaissance permutent entre eux ; les fabriques livrent des groupes de Laocoon, des porcelaines de Chine, des copies de Raphaël et de Murillo, des vases étrusques et des tapis du moyen âge, ajoutez à cela des meubles Pompadour et de la stucature Louis XIV ; l'architecte enferme le tout dans une bâtisse de style florentin et pose dessus une Ariane.

Aujourd'hui, l'art « moderne » devient lui aussi un nouveau principe pour l'esthéticien : son caractère original est son manque total d'originalité et son avantage inappréciable consiste dans le trafic de tous les styles qui sont devenus maintenant

accessibles à la plus grossière perception et peuvent s'approprier à volonté au goût de chacun. Mais il faut encore accorder à cet « art moderne » un nouveau principe d'humanité, la démocratisation du goût artistique. On dit qu'il faut en prendre espoir pour l'éducation future du peuple; car maintenant l'art et ses créations n'existent plus uniquement pour la jouissance des classes privilégiées; le moindre bourgeois peut s'offrir sur sa cheminée les types les plus nobles de l'art, et le mendiant lui-même peut les contempler, à loisir, à la vitrine d'une boutique d'art. En tout cas, dit-on, il faut nous montrer satisfaits, car il est absolument impossible de dire comment, dans le pêle-mêle actuel, l'homme le mieux doué du monde pourrait arriver à inventer un nouveau style, dans les arts de la forme comme dans la littérature.

Il nous faut souscrire entièrement à ce jugement, car il y a là un résultat d'une importance égale au fait même de notre civilisation. On pourrait penser que ces conséquences s'atténueront dans la décadence de notre civilisation; ce serait à peu près admissible si toute l'histoire était abolie, et ce serait le cas si le communisme social, sous la forme d'une religion pratique, devait s'emparer du

monde moderne. Quoi qu'il en soit, nous sommes, avec notre civilisation, à la fin de toute vraie productivité en ce qui concerne la forme plastique de cette civilisation; par conséquent, nous faisons bien de nous habituer, dans un domaine où le monde antique s'offre à nous comme un modèle inaccessible, à ne plus rien attendre de semblable à ce modèle; au contraire, il faut nous accommoder de ce résultat étrange de la civilisation moderne, résultat qui paraîtra caractéristique à bien des gens. Dans le même esprit, nous devons reconnaître comme une vaine tentative de réaction contre l'esprit de notre civilisation, l'exposition d'une nouvelle mode allemande pour nos vêtements et surtout ceux de nos femmes; car aussi loin que notre regard porte, la mode domine.

Mais à côté de ce monde de la mode, dans le même temps, un autre monde nous est apparu. De même que sous la civilisation universelle de Rome le christianisme a percé, de même, aujourd'hui, du chaos de la civilisation moderne la musique a surgi. Tous deux disent: « Mon royaume n'est pas de ce monde » c'est-à-dire: nous venons de l'intérieur, vous de l'extérieur, nous sommes issus de l'essence, vous de l'apparence des choses,

Que chacun expérimente sur soi-même, comme tout ce monde extérieur qui, à son désespoir, l'enserme infrangiblement de tous côtés, s'anéantit soudain devant lui, dès que les premières mesures d'une de ces diverses symphonies se font entendre. Comment, dans une salle de concert d'aujourd'hui (où, certes, turcos et zouaves se trouveraient tout à fait à leur aise !) serait-il possible d'écouter cette musique avec le moindre recueillement, si, comme nous le savons, l'entourage visible ne disparaissait pour notre perception sensible ? Telle est, conçue dans son sens le plus grave, l'action de la musique en face de toute notre civilisation moderne ; la musique l'abolit, comme la lumière du jour l'éclat de la lampe.

Il est difficile de se représenter nettement de quelle manière, à chaque époque, la musique a manifesté sa puissance particulière, en face du monde de l'apparence. Il doit nous sembler que la musique des Hellènes pénétrait elle-même intimement le monde de l'apparence et s'identifiait avec les lois de sa perceptibilité. Certainement les nombres de Pythagore ne peuvent être compris d'une manière vivante que par la musique ; l'architecte construisait suivant les lois de l'eurythmie, le sculpteur conce-

vait la forme humaine suivant les lois de l'harmonie ; les règles de la mélodique faisaient du poète un chanteur et c'est du chant du chœur que le drame se projetait sur la scène ; nous voyons partout la loi intérieure, qui ne peut être comprise que par l'esprit de la musique, déterminer la loi extérieure qui régit le monde de l'apparence : le pur état dorien dont Platon cherche, au moyen de la philosophie, à déterminer la conception, l'ordre de bataille même, le combat, étaient réglés par les lois de la musique avec la même certitude que la danse. — Mais le Paradis fut bientôt perdu : la source mère du mouvement du monde se tarit. Ce monde se mouvait comme se meut la balle en vertu de la vitesse acquise, dans un tourbillon de vibrations rayonnantes ; mais en lui il ne s'agitait plus d'âme donnant l'impulsion ; finalement le mouvement du monde devait cesser, jusqu'à ce que, de nouveau, l'âme du monde s'éveillât.

C'est l'esprit du christianisme qui donna à l'âme de la musique une vie nouvelle. Il illuminait l'œil du peintre italien et exaltait sa puissance de vision qui pénétrait à travers les apparences des choses jusqu'à l'âme du monde, alors que, d'autre part, cet esprit était en train de disparaître

de l'Église. Ces grands peintres étaient presque tous musiciens et c'est une impression musicale qui, lorsque nous nous enfonçons dans la contemplation de leurs saints et de leurs martyrs, nous fait oublier qu'ici nous voyons. Cependant vint la domination de la mode : de même que l'esprit de l'Église tomba à la discipline factice des jésuites, de même la musique devint, avec la sculpture, un art postiche dépourvu d'âme.

Maintenant, nous avons suivi dans notre grand Beethoven l'évolution admirable de la mélodie, à mesure qu'elle s'affranchissait de la domination de la mode et nous avons établi qu'en faisant emploi — et avec quelle personnalité ! — de tous les matériaux que de splendides précurseurs avaient péniblement arrachés à l'influence de la mode, Beethoven avait rendu à la mélodie son type éternel, et à la musique elle-même son âme immortelle. Avec cette naïveté divine qui n'appartient qu'à lui, notre maître imprime à sa victoire le sceau de la pleine conscience avec laquelle il l'a remportée. Dans le poème de Schiller qu'il adapte à l'admirable conclusion de la Neuvième symphonie il vit avant tout la joie de la nature

délivrée de la tyrannie de la mode. Considérons la conception remarquable qu'il donne aux paroles du poète :

Nous renouons ton charme,
Que la mode durement avait divisé.

Comme nous l'avons vu, Beethoven ne mit là les paroles de la mélodie que comme texte de chant et pour établir une harmonie générale entre le caractère de la poésie et l'esprit de cette mélodie. Il ne tient presque aucun compte de ce que l'on entend habituellement par déclamation correcte, au sens dramatique. Dans les trois premières strophes il laisse passer ce vers : « que la mode durement avait divisé », sans mettre le moins du monde les paroles en évidence. Mais alors, après une exaltation inouïe de l'enthousiasme dithyrambique, il conçoit les paroles de ce vers avec une émotion toute dramatique, et lorsqu'il le fait répéter dans un unisson qui gronde presque furieusement, le mot « durement » n'est pas assez fort pour l'expression de sa fureur. Il est remarquable que cette épithète très mesurée, appliquée à l'action de la mode ne provient que d'une atténuation ultérieure que fit le poète qui, dans la première édition de

l'hymne à la Joie, avait laissé imprimer « ce que l'épée de la mode a divisé* ». »

D'autre part, cette « épée » ne parut pas à Beethoven le terme convenable, il le trouvait trop noble et trop héroïque pour l'attribuer à la mode. Il ajouta donc de sa propre autorité le mot « frech » = impudent, et nous chantons maintenant :

« Ce que la Mode impudente a divisé. »

Peut-il y avoir quelque chose de plus parlant que ce fait artistique qui révèle la fureur qui l'animait ? Nous croyons avoir devant nous Luther dans sa colère contre le pape !

Ainsi notre civilisation, cela nous paraît évident, ne pouvait prendre une âme nouvelle que par l'esprit de notre musique, de la musique que Beethoven a délivrée des liens de la mode. Et la tâche d'introduire la nouvelle religion dans la civilisation qui, peut-être, prendra par là une forme neuve et une âme plus forte, ne peut évidem-

* Les trois textes successifs sont :

Was die Mode streng getheilt.

Was der Mode Schwert getheilt

Was die Mode frech getheilt

ment revenir qu'à l'esprit allemand. Or, cet esprit, nous-mêmes n'apprenons à bien le comprendre que lorsque nous le dépouillons des tendances qui lui sont faussement attribuées.

Nous apprenons aujourd'hui de nos voisins, jusqu'ici si puissants, combien est difficile, surtout pour une nation, l'exacte connaissance de soi-même. Nous pourrions en prendre occasion pour faire notre examen personnel et pour cela, heureusement, il nous suffira de nous attacher aux sérieuses tentatives de nos grands poètes, dont l'effort principal, conscient ou non, a toujours été cette recherche de notre personnalité.

Il pouvait sembler douteux que la nature allemande, si gauche et si lourde d'allures, pût s'affirmer avec quelque avantage à côté de la forme si sûre et si légère de nos voisins d'origine romane. Comme d'autre part il fallait reconnaître à l'esprit allemand l'indéniable privilège de la profondeur et le caractère intérieur de sa conception du monde, on s'est toujours demandé comment cet avantage pourrait être employé à un développement heureux du caractère national, et de là à une influence favorable sur l'esprit et la nature des peuples voisins, alors que jusque-là visiblement, des influences de

cette sorte ont eu sur nous une action plutôt nuisible qu'utile.

Si nous comprenons bien maintenant les deux conceptions poétiques fondamentales qui se croisent comme deux grandes artères dans la vie du plus grand de nos poètes, nous avons par là la voie la plus sûre pour déterminer le problème qui s'offrit à cet Allemand libre en tous, au début de son incomparable carrière artistique. Nous savons que les conceptions de « Faust » et de « Wilhelm Meister » se manifestèrent à la même époque, lorsque le génie du poète était à son premier épanouissement. La passion profonde qui animait sa pensée le porta tout d'abord à écrire les premières pages de Faust, puis, comme effrayé de l'énormité de sa propre conception, il se détourna de sa puissante ébauche et chercha, dans Wilhelm Meister, à concevoir le problème sous une forme plus calme. En pleine maturité il acheva ce roman d'allure facile. Son héros, fils de bourgeois allemand, se cherche une manière d'être, sûre et agréable. Il essaie du théâtre, traverse la société noble, et aboutit à un cosmopolitisme avantageux. Le poète nous émeut quand il nous laisse entendre clairement que Mignon a été l'objet d'un grand crime. Il ne laisse

pas son héros s'arrêter à cette impression, il le transporte dans une sphère délivrée de toute violence et de toute excentricité tragique, et lui donne une belle éducation. Il le promène dans une galerie de tableaux. A la mort de Mignon on fait de la musique, et cette musique Schumann l'a réellement écrite plus tard. Il paraît que Schiller était révolté du dernier livre de Wilhelm Meister ; cependant il ne sut pas tirer son grand ami de son étrange aveuglement ; il pouvait admettre que Goethe, qui avait composé Mignon et avait, avec cette création appelé à la vie un nouveau monde merveilleux, était au plus profond de son rêve intérieur, tombé en proie à une distraction d'où il ne pouvait l'éveiller.

Goethe seul pouvait s'éveiller lui-même — et il s'éveilla. Car, à l'âge le plus avancé, il acheva son Faust. Ici l'objet qui le distrait de son rêve est un type original de toute beauté : Hélène. C'est elle-même l'idéal antique complet et absolu qu'il évoque du royaume des ombres et qu'il marie à son Faust. Mais l'ombre ne peut être fixée et elle s'évapore en un beau nuage qui fuit au loin, et que Faust suit dans une songerie mélancolique et cependant dénuée de souffrance. Gretchen seule a

pu le délivrer. Du monde des bienheureux, la têt-sacrifiée, qui cependant vit toujours au plus profond de son être, lui tend la main. De même qu'au cours de notre investigation nous avons tiré des comparaisons analogiques de la philosophie et de la physiologie, si nous voulons donner à l'œuvre poétique la plus profonde, une signification à notre usage, nous verrons dans la parole : « tout ce qui est périssable n'est que symbole », l'esprit de l'art plastique vers lequel Goëthe si longtemps et si excellemment s'efforça ; mais dans : « l'éternel féminin nous élève », l'esprit de la musique qui du plus profond de la conscience du poète a pris son essor et plane maintenant au-dessus de lui et le guide dans la voie de la délivrance.

C'est dans cette voie, qui a pour origine son événement intérieur le plus profond, que l'esprit allemand doit diriger son peuple pour qu'il rende heureux les autres peuples, comme c'est sa mission. Nous raille qui veut quand nous conférons à la musique allemande une telle importance. Ne nous laissons pas plus déconcerter par là que le peuple allemand ne l'a fait, alors que ses ennemis croyaient pouvoir le blesser en mettant en doute

sa supériorité. Notre grand poète savait cela, lui aussi, lorsqu'il cherchait quelque chose qui le consolât de ce que les Allemands lui apparaissaient si niais et si nuls dans leurs manières nées d'une mauvaise imitation. Cette consolation, il la trouva : « l'Allemand est vaillant ». — Et c'est quelque chose.

Que le peuple allemand soit maintenant vaillant dans la paix, qu'il cultive sa véritable valeur et se débarrasse des fausses apparences ; puisse-t-il ne vouloir jamais passer pour ce qu'il n'est pas et au contraire reconnaître en soi-même ce qui le rend unique. Le gracieux lui a été refusé ; par contre, sa véritable manière d'être est intime et élevée. Rien de plus noble ne peut être mis à côté de ses victoires, en cette merveilleuse année 1870, que la consécration de notre grand Beethoven qui, il y a cent ans aujourd'hui, naquit au peuple allemand.

Dans ce pays où pénètrent maintenant nos armes, à la source même de « la mode impudente », son génie avait déjà remporté la plus noble des conquêtes. Là où nos penseurs et nos poètes, adaptés péniblement et sans clarté, n'avaient fait qu'effleurer, la symphonie beethovénienne avait déjà

pénétré au plus profond de l'être : la nouvelle religion, l'évangile libérateur de l'innocence la plus sublime était déjà compris là comme chez nous.

Ainsi célébrons donc ce grand pionnier qui fraie sa voie à travers la brousse du Paradis dégénéré ; mais célébrons-le dignement, aussi dignement que les victoires de la vaillance allemande, car le bienfaiteur du monde a encore le pas sur le conquérant.

FIN

PARIS. — IMP. C. LAMY, 124, BOULEV. DE LA CHAPELLE 1887

1.000

ÉDITIONS DE LA REVUE BLANCHE
23, boulevard des Italiens, 23

Extrait du catalogue

PAUL ADAM	
<i>Lettres de Malaisie.</i> I vol.	3.50
JEAN AJALBERT	
<i>Sous le Sabre.</i> I vol.	3.50
<i>Les Deux Justices.</i> I vol.	3.50
JULIEN BENDA	
<i>Dialogues à Byzance.</i> I vol.	3.50
ALBERT DELACOUR	
<i>Les Lettres de noblesse de l'Anarchie.</i> I vol. . .	3.50
URBAIN GOHIER	
<i>L'Armée contre la Nation, avec les plaidoiries de</i> <i>MM^{es} ALBERT CLEMENCEAU et PAUL MOREL.</i> I vol.	3.50
<i>Les Prétoriens et la Congrégation.</i> I vol. . . .	3.50
PAUL LOUIS	
<i>La Guerre économique.</i> I vol,	3.50
<i>Histoire du Socialisme français.</i> I vol.	3.50
GASTON MOCH	
<i>L'Armée d'une démocratie.</i> I vol.	3.50
<i>L'Ère sans violence (en collaboration avec M. VON</i> <i>EDIGY).</i> I vol.	3.50

Brochures de Léon Tolstoï, traduites par Ad. Souberbielle

<i>L'Esclavage moderne.</i>	Prix. 2 franc
<i>Où est l'issue ?</i>	Prix. 0 fr. 5
<i>La Racine du mal.</i>	Prix. 0 fr. 5
<i>Réponse au Synode</i>	Prix. 0 fr. 5

Envoi franco contre mandat