

Dans un article biographique sur M. George Onslow, publié il y a quelque temps par la *Revue de Paris*, je racontais que les dernières compositions de Beethoven avaient été le sujet d'une dispute entre Onslow et moi, dispute dans laquelle ce dernier m'avait paru trop exclusivement envisager Beethoven comme musicien, tandis que je soutenais que, sans abandonner le point de vue musical, on devait, surtout ici, considérer Beethoven comme l'expression d'un certain type résultant des conditions d'un état social donné. J'ajoutais que je ne concevais pas comment on pouvait admirer les œuvres appartenant à la première et à la seconde époque de la vie de Beethoven, et exclure en même temps de cette admiration celles de la troisième, et que, pour ma part, en suivant la filiation chronologique des productions de ce grand homme, je le trouvais toujours semblable à lui-même, c'est-à-dire, que je le voyais se développer jusqu'au bout de sa carrière conformément à la nature et au point de départ de son génie.

Dans ce que j'appelais développement, M. Onslow voyait tantôt un affaissement de facultés, tantôt l'avortement d'un grand esprit dans l'orgueilleuse tentative d'un système absurde.

Reprenons maintenant les termes dans lesquels la question était posée; savoir: «Si l'on peut juger sainement des œuvres musicales d'une époque, en prenant pour base unique l'état de la science à l'époque antérieure; si, pour apprécier les conceptions d'un homme de génie, il ne faut pas se placer à son point de départ; si, pour les arts, pour la littérature, pour la société, il n'existe pas des époques de transition auxquelles les règles // 495 // ordinaires ne sauraient être appliquées; si l'on doit condamner un ouvrage par la seule raison qu'on ne le comprend pas; enfin, si le musicien peut seul être compétent dans une question qui n'est pas seulement musicale, mais qui se reproduit aujourd'hui dans tous les ordres d'idées et dans toutes les formes de la pensée humaine.»

Cette question, à l'indication de laquelle j'avais dû me borner d'abord, bien persuadé que l'artiste dont j'essayais de tracer l'esquisse était assez intéressant par lui-même pour me dispenser de distraire l'attention du lecteur en la portant sur un autre objet, cette question, dis-je, est grave, et de sa solution dépend la manière dont on doit envisager les transformations successives de l'art à ses diverses périodes. Comme on le voit, il ne s'agit pas ici d'une théorie musicale. La musique ne figure que selon le rang qu'elle occupe dans l'ensemble et la hiérarchie des arts; qu'à raison, pour ainsi dire, de sa valeur particulière, et comme objet d'application. S'il en eût été autrement, rien ne m'eût excusé de me prendre de querelle avec un compositeur qui, sous le rapport de la science, est digne d'être placé au premier rang, en France, avec M. Chérubini. Mais, je le répète, la question est universelle; elle embrasse les arts, la littérature, tout: elle est sociale. Et comme l'art ne vit que par l'inspiration sociale, c'est aussi aux lois de la société qu'il faut remonter.

Tout en admettant qu'il existe pour les arts et pour la société des lois générales qui sont la raison de leur durée, il faut admettre aussi qu'à chaque époque, ils subissent des conditions particulières qui sont la raison

de leur développement. Aussi, à chacune de ces époques, on voit apparaître certains types sociaux, de mœurs, de passions qui sont l'expression de ces conditions nouvelles et les résument. Ces types se reproduisent toujours dans les arts, lesquels sont des formes diverses et poétiques de la pensée sociale. Tout le monde convient aujourd'hui que chaque ère dans les arts est marquée par une transformation, mais qui dit transformation, dit type nouveau. Or, il est bien évident qu'on ne peut juger du type nouveau, si l'on se préoccupe exclusivement des conditions du type qui l'a immédiatement précédé; celui-ci ne peut aider qu'à observer la transition du premier au second, et à établir leur filiation. Chaque époque donc porte avec elle ses conditions particulières. Le type d'art doit reproduire ces conditions. Le // 496 // caractère social d'une époque se manifeste par la direction qu'elle imprime à la littérature et aux arts, qui en sont la plus complète expression. Le génie de l'artiste qui a pénétré la pensée sociale, qui en a mesuré l'étendue, sondé la profondeur, calculé la portée, qui s'est, par ainsi dire, et souvent à son insu, imprégné de son esprit par une lente et secrète initiation, le génie de l'artiste prête une forme à cette pensée, la colore, l'anime, et voilà le type! Après cela, vient la théorie, c'est-à-dire, la raison philosophique qui explique l'identité de cette création avec la donnée fondamentale. Or, il arrive bien souvent, et c'est ici le point essentiel à remarquer, que, lorsqu'il se présente un type nouveau dans l'art, on lui applique la théorie faite d'après celui auquel il succède, et comme il est impossible qu'il soit conforme à cette théorie, si ce n'est par quelques côtés éloignés, on le déclare faux et mauvais.

En général, tous les faiseurs de théories ont toujours eu la présomptueuse manie de les donner comme définitives. Il en est des théories comme des constitutions et des chartes: on les proclame immortelles et sacrées. Un quart de siècle s'écoule, quelquefois un terme moins long; il faut les changer ou les renouveler; et si l'on ne se trouve personne pour les modifier, elles se modifient d'elles-mêmes, forcément, nécessairement.

Je crois parler ici un langage assez clair pour être approuvé s'il y a lieu, et, s'il y a lieu, réfuté, sans laisser d'équivoque sur ma pensée. Cependant, pour l'environner d'un plus grand jour, je prends pour exemple une œuvre littéraire que l'on regarde assez communément comme correspondant à un des types sociaux de notre siècle, et la soudaine réapparition de ce livre, déjà publié depuis longues années, ainsi que les nombreuses sympathies qu'il excite, justifient cette opinion. Si *Obermann* est un caractère vrai, s'il réalise un type de notre civilisation actuelle, comme *Saint-Preux*, comme *Faust*, comme *Falstaff*, correspondent aux conditions déterminées d'autres époques, je dis que ce type d'*Obermann* doit se rencontrer en musique, et, pour m'expliquer plus clairement, la musique doit en présenter le *pendant*. Je puis me tromper en le cherchant dans *Beethoven*, dans *Weber*, dans *Schubert*, dans *Berlioz*, etc., etc., mais je dis que la musique doit me le reproduire, ici ou là, n'importe, il faut qu'il y soit.

// 497 // Vienne maintenant le critique. Jugera-t-il *Obermann* d'après la donnée de *Werther*, d'*Oswald*, de *Manfred*? Impossible. Il faudra qu'il

juge *Obermann* d'après *Obermann*, ou plutôt d'après lui-même, s'il peut s'identifier avec ce caractère, se l'approprier, s'il peut se dire: —Oui, dans la position d'*Obermann*, j'agis, je parlerais comme *Obermann*. — Mais, s'il n'a pas éprouvé ces crises intérieures, s'il n'a pas senti comme lui, si son âme n'a pas été bouleversée par des orages semblables, s'il n'est pas organisé pour les passions, pour la souffrance, pour la douleur, en un mot, s'il ne le comprend pas, tout ce qu'il lui est permis de dire, c'est qu'il ne le comprend pas.

J'ai pris pour exemple le livre de M. de Sénancour, parce que je l'ai trouvé flottant aujourd'hui dans le courant littéraire. Je l'avais pour ainsi dire sous la main. Je pourrais choisir un type plus universellement accepté; comme René, comme Léo, comme Léia, pour peu que mon application ne parût, pas satisfaisante.

Aussi, l'artiste qui produit de semblables œuvres sait-il bien à quoi il doit s'attendre de la part de la critique. Ecoutez plutôt M. de Sénancour:

«Ces lettres ne sont pas un roman. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidens, de ces alimens de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs mauvais.....

On y trouvera de l'amour; mais l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite.

On y trouvera des longueurs: elles peuvent être dans la nature; le cœur est rarement précis, il n'est point dialecticien.

On y trouvera des répétitions; mais si les choses sont bonnes, pourquoi éviter soigneusement d'y revenir? les répétitions de *Clarisse*, le désordre (et le prétendu égoïsme) de Montaigne n'ont jamais rebuté que des lecteurs seulement ingénieux. L'éloquent J.-J. était souvent diffus. Celui qui écrivit ces lettres paraît n'avoir pas craint les longueurs et les écarts d'un style libre: il a écrit sa pensée.

Il est vrai que J.-J. avait le droit d'être un peu long; pour // 498 // lui, s'il a usé de la même liberté, c'est tout simplement parce qu'il la trouvait bonne et naturelle.

On y trouvera des contradictions, du moins ce qu'on nomme souvent ainsi. Mais pourquoi serait-on choqué de voir, dans des matières incertaines, le pour et le contre dit par le même homme?... Nos affections, nos désirs, nos sentimens même, et jusqu'à nos opinions, changent avec les leçons des événements, les occasions de la réflexion, avec l'âge, avec tout notre être. Ne voyez-vous pas que celui qui est si exactement d'accord avec lui-même vous trompe, ou se trompe? Il a un système, il joue un rôle. L'homme sincère vous dit: J'ai senti comme cela, je sens comme ceci: voici mes matériaux, bâtissez vous-même l'édifice de votre pensée. Ce n'est pas à l'homme froid à juger les différences des sensations humaines; puisqu'il n'en connaît pas l'étendue, il n'en connaît pas la versatilité. Pourquoi

diverses manières de voir seraient-elles plus étonnantes dans les divers âges d'un même homme, et quelquefois au même moment, que dans des hommes différens? On observe, on cherche, on ne décide pas. Voulez-vous exiger que celui qui prend la balance rencontre d'abord le poids qui en fixera l'équilibre? Tout doit être d'accord sans doute dans un ouvrage exact et raisonné sur des matières positives; mais voulez-vous que Montaigne soit vrai à la manière de Hume, et Sénèque régulier comme Bezout?..... »

Le temps est loin où les auteurs s'agenouillaient aux pieds de la critique pour lui *demander grâce*. Voyez Victor Hugo! il renverse lui-même la critique dans ses préfaces, il la réforme, il la refait; au lieu de rendre les armes, il combat. Il accommode les théories à son système et à son époque. Les autres dédaignent la vieille critique et s'en moquent. Ils la traitent cavalièrement comme ces coquettes surannées et hargneuses qui dénigrent une fraîche et jolie femme dont elles sont jalouses. Aussi que la critique décoche ses traits contre ses œuvres jeunes et fortes, et qu'elle appelle vaporeuses, nébuleuses, parce qu'elle n'y voit goutte: la flèche traverse le prétendu brouillard, s'y perd, retombe quelque temps après humide et amollie sans avoir pu le déchirer.

Les derniers ouvrages de Beethoven, quelques morceaux de Weber, et les compositions d'Hector Berlioz ont été récemment un objet de scandale pour les partisans de l'école musicale française. Je ne discuterai pas ici sur ces œuvres, je l'ai fait ail- // 499 // -leurs [ailleurs]. Seulement, après avoir observé qu'en musique, comme dans tous les autres ordres d'idées, jamais, à aucune époque, nul homme de génie n'a triomphé sans contradiction, je prendrai, dans l'histoire de la musique, un fait célèbre qui, dans la manière dont il s'est consommé, offre un concours de circonstances parfaitement semblables à celles qui se présentent aujourd'hui dans la question débattue entre les partisans exclusifs de la vieille école et ceux qui, sans cesser de rendre justice à l'ancienne, se sont dévoués à la nouvelle, parce que la loi du progrès est, pour l'homme, la loi même de l'existence. Je veux parler de la création de l'harmonie dissonante naturelle que Claude Monteverde [Monteverdi] substitua vers la fin du seizième siècle aux modes du chant ecclésiastique; découverte qui changea radicalement le système musical universellement suivi jusqu'alors, et qui, sous ce rapport, ne peut être comparée à la révolution qui s'opère aujourd'hui dans la musique, laquelle ne consiste en définitive que dans une extension de l'expression musicale et un développement correspondant des formes déjà adoptées. Mais l'analogie de ces deux faits résulte de ce que l'un et l'autre sont le produit d'une nécessité sociale, ce que l'on ne peut raisonnablement contester. Eu effet, à l'époque où Monteverde [Monteverdi] parut, le protestantisme avait déjà changé la nature des rapports de la société civile à la société spirituelle; le dogme catholique avait perdu de sa prépondérance, les intérêts matériels occupaient plus de place dans la vie; le contre-coup de cette révolution devait se faire sentir dans les arts. Aussi, grâce à ce compositeur, la musique devint une sorte de *science matérielle*, elle prit *un accent passionné qui n'existait point auparavant*, et les musiciens y trouvèrent le premier élément de l'expression des paroles. En un mot, de catholique la musique

devint profane, et de même que, avant ce moment, cette dernière était religieuse, du moins par l'expression, à dater de ce moment aussi, la musique religieuse devint mondaine, du moins par l'accent.

«Monteverde [Monteverdi], qui avait été conduit par instinct à faire usage de cette harmonie, ne comprit pas la portée de son innovation¹, // 500 // et, lorsqu'il fut attaqué par quelques musiciens de son temps pour avoir corrompu la musique classique par le condamnable usage de dissonances inconnues et non préparées, il ne sut pas faire voir qu'il n'avait pas gâté cette ancienne musique, mais qu'il venait d'en inventer une nouvelle. Les musiciens ne savaient pas pourquoi ils éprouvaient de grandes difficultés à solfier cette musique nouvelle par le mécanisme de la solmisation du plain-chant, et ils s'obstinaient néanmoins à faire usage de cette solmisation qui ne pouvait s'y appliquer². Les émit barras qu'ils rencontraient à chaque instant, et dont ils ne pouce valent se rendre compte, augmentaient leur mauvaise humeur; mais, d'un autre côté, le public accueillait avec enthousiasme une *nouveauté qui lui procurait des sensations nouvelles*. Malgré les cris d'indignation poussés par les conservateurs des anciennes doctrines, une multitude de jeunes artistes s'élança donc dans la route que Monteverde [Monteverdi] venait d'ouvrir, et leurs ouvrages offrirent de nombreux exemples de l'emploi de l'harmonie et de la tonalité modernes³.»

J'engage M. Fétis que je viens de citer, à méditer sur ses propres paroles, car c'est là l'histoire de ce qui a lieu aujourd'hui ainsi qu'à toutes les époques où *une nouveauté procure au public des sensations nouvelles*, comme dit élégamment M. le professeur.

En recherchant les causes principales de l'opposition que rencontre presque toujours, je ne dirai pas toute innovation, mais tout progrès de l'art, j'en ai signalé successivement trois de nature différente, dont deux sont générales et tiennent, l'une à l'organisation physique de la plupart des individus; l'autre, morale, qui se lie à des considérations sociales; la dernière, enfin, accidentelle, qui dépend de quelques organisations particulières.

J'a déjà eu occasion de m'expliquer ailleurs sur la première de ces causes à propos de l'expression musicale. On me pardonnera de citer mes propres paroles: « Relativement à chaque // 501 // homme en particulier, la musique la plus expressive est celle qui a agi le plus directement sur son âme et ses organes, alors que toutes ses facultés étaient en pleine vigueur.

¹ C'est ce qui arrive souvent à beaucoup d'artistes qui ne se doutent pas d'être les instrumens d'une pensée sociale dont ils ne se rendent pas compte.

² Ceci confirme ce que j'observais tout-à-l'heure à propos de ces théories auxquelles on prétend faire excéder le temps pour lequel elles ont été faites, et de ces honnies qui *s'obstinent* à écouter la musique d'aujourd'hui avec des oreilles du dix-huitième siècle.

³ *Revue musicale*, 7^e année, pag. 146.

Refroidies par les années, les facultés perdent peu à peu de leur souplesse et de leur élasticité, si nécessaires pour établir des relations avec des formes inusitées. Voilà pourquoi chacun se fait sur cet art, et d'après ses propres impressions, un système particulier et un type de perfection auquel il s'arrête définitivement. Et voilà pourquoi aussi chaque école nouvelle trouve le plus grand nombre de ses adeptes dans les jeunes artistes.

La deuxième cause ne doit pas être cherchée ailleurs que dans l'ignorance où sont beaucoup d'artistes des besoins moraux de leur époque, de l'esprit qui la caractérise et de l'influence que cet esprit exerce sur les instrumens de l'intelligence qui sont les arts ; ignorance souvent volontaire qui en les rendant étroits, entêtés, et absolus dans leur petitesse, leur dérobe le fil délicat, l'affinité mystérieuse, mais puissante, qui lie le type artistique au type social.

Enfin, la troisième cause, je la trouve dans ces individus qui à raison de la nature de leur organisation bien déterminée, sont privés de l'aptitude nécessaire pour saisir le sens de certaines œuvres d'art, lesquelles, pour être entendues, doivent s'adresser à des organisations d'une nature toute différente. C'est ainsi que pour celui qui n'a pas eu l'habitude de la douleur, et qui, des deux vies que l'homme vit ici-bas, celle du bonheur et celle de la souffrance, ne connaît que celle du bonheur et ignore jusqu'aux «plaisirs inconnus des heureux,» comme dit Obermann, pour celui-là, dis je, le monde du malheur, de l'amertume et des larmes, reste constamment fermé.

Ces trois causes agissent quelquefois simultanément, quelquefois séparément sur les individus. S'il m'est pénible d'avoir à placer George Onslow dans une de ces trois catégories, il est consolant pour moi de lui assigner avec assurance son rang dans la troisième; car si, d'un côté, ses compositions attestent que ses facultés sont encore douées d'une assez grande flexibilité pour se mettre en rapport avec les formes nouvelles ; d'un autre côté, ceux qui le connaissent savent qu'avec l'élévation de pensées qui le distingue, il ne saurait se méprendre sur le caractère et l'esprit de son époque et sur la nature du mouvement qu'elle com- // 502 // - munique [communique] aux arts. Mais Onslow jouit de toute la félicité qu'humainement il soit permis de désirer. Sans doute, il a éprouvé des chagrins, parce qu'il est homme, et celui qui écrit ces lignes est heureux de pouvoir dire qu'il n'a jamais rencontré dans un cœur d'homme sensibilité plus exquise et plus prompte à s'emparer des sentimens d'autrui; mais ces peines n'ont été qu'accidentelles, et jamais il n'a éprouvé une de ces crises violentes, de ces perturbations qui bouleversent dès les premiers pas dans la carrière toute une existence, jettent l'âme dans un profond désenchantement et un immense dégoût de toutes choses, et font de la vie une longue et morne succession d'ennuis. Après cela, il y aurait de la cruauté à souhaiter que le langage de la douleur eût plus de prise sur l'âme d'Onslow, et que, dans l'intérêt de l'art, il fût un peu moins heureux.

Ceci fait comprendre l'étonnement que dut éprouver Onslow, lorsque Berlioz, assistant avec lui à un quatuor de Beethoven, lui dit sur ce

qu'il paraissait surpris de voir le jeune artiste plongé dans un sombre exaltation: — *Pensez-vous, monsieur, que j'entende de la musique pour mon plaisir?* Ainsi un même homme est diversement jugé par ses contemporains. C'est que, dans l'histoire de l'art, il y a divers aspects. Tout dépend du point de vue particulier dans lequel chacun se place. Il est évident que celui qui monte sur une colline, verra plus haut et plus loin que celui qui reste dans la plaine. Cependant l'art avance, et l'avenir, reculant dans le lointain de la postérité les monumens du génie, fait disparaître à l'horizon les petites cimes environnantes d'où l'œil ne peut saisir les proportions de l'édifice et confond tous les regards dans un même centre de perspective.

LA REVUE EUROPÉENNE, juin 1834, pp. 494-502

Journal Title: LA REVUE EUROPÉENNE
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: JUIN 1834
Printed Date Correct:
Volume Number: 8
Year: 4
Series:
Pagination: 494 à 502
Issue:
Title of Article QUELQUES CONSIDÉRATIONS
PHILOSOPHIQUES
Subtitle of Article: À propos d'une querelle musicale
Signature: JOSEPH D'ORTIGUE
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout:
Cross-reference: