

Du beau. — Trois ordres de rapports d'où découle le beau dans les arts. — Trois genres principaux de musique: — Musique religieuse; — Musique dramatique; — Musique instrumentale. — Leur distinction. — Résumé et conclusion.

Les arts ont pour principe le beau; ils ont une origine commune et une commune destination. Premiers besoins de communication entre les hommes, ils sont sociaux de leur nature, et ne cessent jamais d'être un des besoins de l'humanité, un instrument de civilisation, puisque l'expression du vrai et du beau est un besoin pour l'homme, *qui ne vit pas seulement de pain*.

Or, le beau est en Dieu, et il est absolu en Dieu, parce que Dieu possède la plénitude de l'être ou le vrai absolu. Et Dieu, en se manifestant extérieurement // 18 // par l'acte libre de la création, nous révèle sa propre beauté par la beauté de son œuvre, reflet fini de l'essence infinie car cette beauté répandue dans l'univers est la splendeur, le vêtement et l'harmonie des lois mystérieuses et divines qui le gouvernent. Considérée dans la nature et dans l'homme, *image et ressemblance de Dieu*, cette beauté incessamment nous reporte à la source féconde d'où elle dérive.

Ainsi, chez l'homme, l'amour du beau est identiquement l'amour de la Divinité, et cet insatiable sentiment qui fait palpiter son cœur, qui l'embrase, le dilate et le remplit de délices, est néanmoins un état douloureux, parce que l'objet de ce désir étant infini, l'âme aspire ardemment au moment, où, dégagée des entraves matérielles qui bornent son action, elle pourra librement se plonger dans cet océan infini de beauté, et contempler le divin exemplaire de son incompréhensible essence. Ainsi ce modèle du beau que l'artiste voit intérieurement, et dont en le réalisant au dehors, il réveille la perception dans les autres hommes; ce modèle du beau, l'artiste le voit en Dieu. Si donc l'artiste qui fait revivre dans les créations de son art quelques traits affaiblis de la création divine, ose vous dire qu'il ne croit pas en Dieu, répondez-lui hardiment que chez lui la raison contredit le sentiment, que son œuvre dément sa bouche, et que cette œuvre est un acte de foi en la Divinité. Comme aussi l'artiste qui nourrirait dans son cœur un instinct du mal et des pensées de désordre, serait d'autant plus coupable, qu'il est plus admirable doué de la faculté de sentir l'ordre et le vrai.

Le beau a diverses manifestations, et les arts, expression du beau, ont aussi divers modes de manifestation, c'est-à-dire, que les uns s'adressent à l'âme par l'intermédiaire de la parole, que les autres s'adressent à l'âme par l'intermédiaire de l'ouïe, sans le secours de la parole, que les autres enfin s'adressent à l'âme par l'intermédiaire de la vue, sans le secours des autres organes. Les arts ont donc entre eux des rapports étroits, parce qu'ils expriment tous le beau, leur principe commun, identique dans toutes ses manifestations, et parce qu'il existe aussi des relations non moins réelles entre les divers modes de perception de l'homme. Les arts s'échelonnent donc entre eux, suivant la gradation des facultés humaines auxquelles ils correspondent, et leur cercle d'expression et leur mode de manifestation sont délimités et déterminés

par la nature des éléments intimes qui forment leur organisme. Cela posé, il est évident que les arts ne sont autre chose que des organes, des instrumens extérieurs et, dans leur principe, antérieurs à l'homme, au moyen desquels l'homme exprime celles de ses perceptions, transmises par ses propres organes, qui réveillent en lui la notion du beau. Il est non moins évident que la théorie des arts ne saurait être arbitraire, et qu'elle porte en soi son caractère d'authenticité, puisque dans la sphère de chacun, elle dérive de leur mode de manifestation combiné avec le mode de perception auquel il se rapporte et du développement naturel des lois de leur action propre. D'où il suit que l'homme qui ne peut rien créer, ne peut rien changer à la constitution fondamentale des arts, parce qu'il ne pourrait changer leur mode particulier de manifestations qu'en leur faisant ou violer les lois ou excéder les bornes de leur nature. Si l'homme découvre quelque chose, c'est toujours un rapport non aperçu, une affinité non expliquée des éléments de l'art en relation avec le principe du beau, et les autres hommes adoptent ce qu'ils nomment cette innovation, parce qu'ils comprennent instinctivement que cela est dans l'ordre, et que, sans les connaître, ils ont le sentiment des lois générales et les subissent.

Les arts étant des organes, des instrumens au moyen desquels l'homme s'exprime lui-même dans celle de ses perceptions qui réveillent en lui la notion du beau sous quelle forme que ce soit, il faut voir quels sont les rapports de l'homme avec les autres êtres.

Parmi les êtres soumis à notre observation, l'homme seul est formé d'une nature intelligente et d'une nature physique. Le règne de l'intelligence commence en lui, en lui finit le règne de la matière. L'homme est donc le centre de la création, il en est le nœud, le // 19 // lien et le pivot. C'est pour cela qu'on dit qu'il en est le roi. Selon Goëthe, «l'homme est le premier entretien de la nature avec Dieu.» Il n'est rien dans la sphère des existences à quoi il ne puisse s'assimiler. Il lève les yeux en haut; la pensée franchit les distances, et il lui est donné de plonger dans les régions sans bornes et d'entrevoir quelque chose des lois de l'intelligence. Il abaisse ses regards, contemple les merveilles répandues à la surface de l'univers, ou sonde les entrailles de la terre, interroge ses abîmes pour y contempler d'autres merveilles encore, puis, ramenant sa vue à son propre niveau, il s'associe aux êtres semblables à lui par une double action conforme à sa double nature, se communique à eux, se confond avec eux, de telle sorte que chaque élément de sa vie individuelle devient, qu'il le veuille ou non, un élément de la vie commune.

De là trois ordres de rapports:

Rapports de l'homme à Dieu, principe absolu de toute existence;

Rapports de l'homme à l'homme, fondés sur sa double nature;

Rapports de l'homme à toute la création matérielle, fondés sur sa nature physique.

Mais comme l'homme ne peut, sans se détruire, se départir de la plus noble faculté de son être, qui est l'intelligence, il s'ensuit que, même dans ses rapports avec la création matérielle, il tend sans cesse à la spiritualiser et à l'élever à lui.

Le langage qui est, ainsi que nous l'avons dit, l'instrument universel, exprime ces trois ordres de rapports, soit qu'ils aient pour objet le vrai, le beau et l'utile. Le vrai et le beau étant un besoin de l'âme, une jouissance intellectuelle, se confondent dans leur essence. L'utile correspond aux besoins physiques; mais les arts expriment ces trois ordres de rapports en tant que ceux-ci ont le beau pour objet.

Ces trois ordres de rapports se subdivisant, se modifiant presque à l'infini en vertu de l'activité de l'homme, de ses diverses facultés et de ses manières diverses de sentir, comme aussi de la nature infiniment variée des objets sur lesquels il s'exerce, forment les modifications de l'être humain; et ici encore, ces rapports ainsi modifiés, en tant qu'ils ont le beau pour objet, donnent lieu dans les arts et dans les trois ordres de beau fondamentaux, à des modifications et des nuances infinies de ces trois ordres de beau.

Ainsi, les manifestations du beau dans les arts correspondent aux rapports qu'ils expriment; et si inférieure que soit l'expression de certains rapports, relativement à l'expression des rapports d'un ordre plus relevé, cette expression réveille toujours, à quelque degré, nos facultés supérieures, parce qu'alors même qu'elle est incomplète ou fautive au point de vue de l'art, elle retient toujours quelque chose de cette intelligence et de ce sentiment que l'homme, ainsi qu'il vient d'être dit, ne peut abdiquer.

Mais pour que le but des arts soit atteint, pour que leur expression réalise le beau, il faut que cette expression soit vraie, sans quoi il est évident que cette expression n'existe pas; car une expression fautive ne serait que l'expression de rapports qui n'existeraient pas non plus. Or, qui dit rapport, dit la communication nécessaire et naturelle entre les êtres.

Les trois ordres principaux de rapports existant entre l'homme et les autres êtres, déterminent les trois ordres principaux d'inspirations et ce qu'on nomme les divers genres dans les arts.

Pour ce qui est de la musique, ces trois ordres de rapports donnent lieu à trois types entre lesquels on peut établir des distinctions fondamentales.

L'expression des rapports de l'homme à Dieu constitue proprement la musique religieuse, et cet ordre de rapports se modifiant, ainsi qu'il a été dit, suivant les divers états de l'homme et suivant les divers aspects sous lesquels l'idée de Dieu s'offre à son imagination, ce genre de musique exprime le sentiment religieux sous une foule de nuances, la crainte, l'amour, la confiance, la terreur, et présente ces différents caractères d'humilité, d'anéantissement profond, de divine mansuétude, d'exaltation

ou de triomphe, dont les simples plain-chants de l'Eglise sont les plus désespérans modèles. De là divers genres de beautés et de // 20 // styles appartenant au même ordre fondamental d'expression.

L'expression des rapports de l'homme aux autres hommes constitue proprement la musique dramatique, et ces rapports se diversifiant en raison des différentes individualités, de la mobilité propre à l'homme, de l'intensité et de la profondeur des sentimens et des passions qui l'agitent, donnent lieu à une multitude d'expressions, joie, volupté, amour, haine, colère, désespoir, qui déterminent aussi diverses nuances de beautés et de styles dans la même sphère d'inspirations.

Enfin, l'expression des rapports de l'homme à la nature physique est le principe de la musique instrumentale. Sans rappeler ici ce que nous avons dit des timbres divers instrumens correspondant aux bruits de l'univers, aux mille voix de la nature, nous remarquerons que ce genre de musique a été désigné dans tous les temps par le nom qui caractérise la création inférieure, c'est-à-dire la *musique organique* (*organum*), nom que l'orgue seul, cet orchestre chrétien, à la fois un et multiple, a retenu, parce qu'il embrasse en quelque sorte tous les instrumens dans l'unité de sa structure.

Bien que la musique instrumentale convienne mieux au genre lyrique qu'au genre dramatique, elle comporte néanmoins un mélange de tous les ordres d'inspirations, de l'inspiration religieuse même, puisqu'elle est la seule musique qui possède, pour ainsi parler, la plénitude de son développement individuel. Aussi voyons-nous que tantôt elle nous transporte, nous exalte; tantôt nous refoule en nous-mêmes et remue notre être dans ses profondeurs; tantôt nous promène dans des régions aériennes, tout émaillées de fleurs, toutes pleines de parfums et de brises rafraîchissantes, toutes peuplées de formes idéales et de ravissantes apparitions. Ici, pompeuse, imposante, elle entraîne l'homme tout entier, le dilate au dehors, s'empare en quelque sorte de son organisme, et, agissant physiologiquement sur les masses, provoque l'expansion extérieure des applaudissemens. Là, douce, rêveuse, insinuante, elle est écoutée avec recueillement et en silence, parce qu'elle s'adresse à un sens intérieur, et qu'elle ne peut réveiller ce sens qu'après avoir comme endormi les sens extérieurs et les avoir privés de la faculté du mouvement.

Ce sont ces divers ordres de beauté qu'il faut savoir apprécier dans nos jugemens sur la musique. Nul doute qu'il n'y ait une gradation entre ces genres de beauté selon le degré où ils s'élèvent de l'expression matérielle à l'expression intellectuelle. Aussi n'est-ce pas dans le moment de l'effet immédiat et comme dans l'ivresse de la jouissance que l'on doit formuler son opinion; il faut attendre que nos facultés un instant subjuguées reprennent le dessus et réagissent sur l'objet qui les a absorbées, de peur de confondre le plaisir avec le beau, la sensation avec l'émotion. C'est surtout la nature du souvenir et de l'impression que la musique laisse dans l'âme qu'il faut consulter. Bien entendu que ce que nous disons ici doit s'appliquer à cette classe malheureusement trop peu nombreuse, chez laquelle le véritable sentiment du beau est suffisamment

développé. Quant à cette masse d'auditeurs sur lesquels la musique agit d'autant plus vivement qu'elle est plus vulgaire, plus superficielle, et plus pauvre d'expression et de caractère, leurs arrêts, il est vrai, sont momentanément revêtus d'une autorité assez imposante, celle d'un grand nombre; mais il est rare que ces arrêts ne tombent pas d'eux-mêmes en désuétude, et long-temps avant la révision sévère de la postérité.

Divers, quant aux ordres d'inspirations, les trois genres de musique dont nous avons fait l'énumération sont encore divers quant aux moyens qu'ils emploient. Aussi en tenant toujours compte des circonstances exceptionnelles, la voix, l'instrument le plus immatériel, puisqu'il est directement animé du souffle de l'âme, est l'organe ordinaire de la musique religieuse; la voix et les instrumens sont les organes de la musique dramatique, et les instrumens sans les voix composent évidemment la musique instrumentale. Nous verrons pourtant tout-à-l'heure qu'il existe une sorte de gradation entre les instrumens, fondée sur la nature de leur expression particulière // 21 // et les conditions différentes de leur sonorité.

Les divers ordres d'inspirations dans l'art dérivant des divers ordres de rapports, doivent, par là même, déterminer, dans la constitution de chaque genre, des caractères particuliers, des types radicaux.

En effet, cette expression calme, grave, impassible, au point de vue humain; cette image de continuité, de permanence, d'immutabilité, d'infini, propre à cette sorte de chant qui a directement Dieu pour objet, tient au principe constitutif du système ecclésiastique, système privé de la faculté de moduler, de l'élément de la *transition*, et dont l'harmonie, lorsque ce système la comporte, toujours consonnante, fait naître sur chaque accord, le sentiment irrésistible du repos. On peut dire de cette musique qu'elle ondule et ne module pas. Ramené à son type le plus parfait, ce système ne saurait admettre, l'orgue excepté, le concours de la musique instrumentale, ou plutôt de l'instrumentation, qui, comme nous ne tarderons pas à le voir, exprime les modifications de l'espace, et la mesure, expression de l'élément humain en ce qu'elle donne l'idée des modifications de la durée. Dans ce système, les notes ont une valeur inégale sans doute; mais cette valeur est toujours abstraite, et cette inégalité ne vient pas de la relation d'une valeur avec une autre, combinée d'après une division rationnelle et métrique du *temps*. Elle a sa raison dans les lois de la prosodie d'une part, et dans le mode de succession de la mélodie et de la période du rythme, auxquels s'assujétit la prosodie elle-même. Et c'est pourquoi le chant grégorien proprement dit, partie de la liturgie chrétienne, et forme du culte, serait dépourvu de cette sorte d'évolution dont l'activité individuelle est le principe, s'il était possible que le sentiment de l'individualité, comme tout ce qui caractérise l'élément humain, le moi, fût complètement banni de ce qui est au service de l'homme. C'est pourquoi le plain-chant, dont l'histoire peut être partagée en plusieurs périodes bien distinctes, analogues aux périodes de l'architecture chrétienne, n'a guère suivi, comme l'architecture dans son développement, que le développement de la liturgie elle-même, dont ces deux arts sont la double efflorescence. C'est pourquoi, bien que soumis, en

certaines lieux, à des réformes individuelles et maladroites qui en ont altéré le caractère, le plain-chant reste fondamentalement, dans son principe et son expression dominante, un art social, produit d'une œuvre collective, inspiré dans son ensemble, par le seul génie d'une époque, la foi. C'est pourquoi enfin la plupart des monumens authentiques du plain-chant sont anonymes, comme les monumens de l'architecture chrétienne, comme l'orgue, créations immortelles qui n'immortalisèrent personne; l'orgue, architectural dans sa forme, dans lequel le plain-chant s'est fait comme un *organe* extérieur en communiquant à son harmonie cette expression tranquille, continue, massive, impassible; l'orgue insusceptible par les conditions mêmes de sa structure de pouvoir se prêter à ces inflexions factices, à ces nuances artificielles qui servent à peindre, dans la musique dramatique, toutes les modifications de l'âme humaine, et qui d'ailleurs, par de merveilleuses combinaisons de sonorité, résume, dans ses accens, les invisibles musiques de la nature, comme le temple en résume les productions visibles.

La musique dramatique, au contraire, vit de variété, de diversité, de mouvement, de changement, de trouble, d'agitation. Elle se précipite, éperdue, dans le grand drame de l'humanité: scènes bouffonnes, scènes lugubres, rires et larmes, elle s'empreint de tout. Et ces caractères tiennent non moins essentiellement à sa constitution. La mesure avec ses subdivisions et ses modifications de lenteur et de vitesse la dissonance, la transition, la modulation, et ces mille nuances d'inflexions et d'accens qui concourent à son expression propre, sont les éléments essentiels de ce système. Et il est bien remarquable que ce genre de musique a pris naissance à la fin du XVI^e siècle, époque d'émancipation, époque où l'activité humaine se déploya en tout sens avec une incroyable énergie, et peu après le drame moderne. Aussi cette musique est-elle douée au plus haut // 22 // degré de la faculté de l'évolution et du progrès. Elle s'est fractionnée en une foule de genres secondaires; elle s'est fait jour dans l'oratorio; elle a envahi jusqu'au sanctuaire; et ses productions, tout en reflétant toujours les sentimens, les idées et les tendances générales de leur époque, portent un cachet d'individualité qu'il est impossible de méconnaître. Ce n'est plus l'art social, collectif, dont le lent développement n'altère en rien l'auguste caractère; c'est l'art individuel, multipliant sans cesse ses ressources, se modifiant à l'infini, se transformant toujours.

Il y a donc une différence fondamentale, radicale entre ce genre de musique et le précédent. Chacun a sa constitution, sa tonalité et son mécanisme propres. La distinction de ces deux types de musique est une conquête de notre époque. Cette distinction sera féconde pour l'avenir de l'art. Elle conciliera le principe de stabilité avec le principe évolutif, et, sur les bases de cette conciliation, se sanctionnera peut-être une nouvelle alliance entre la poésie et la musique. Mais il a fallu, pour en arriver là, l'inique scandale de la musique dramatique la plus cynique, la plus impie, se ruant dans nos temples aux grands applaudissemens d'une multitude désœuvrée.

Nous avons vu dans nos premières leçons, que la distinction de ces deux tonalités donne lieu à une nouvelle analogie entre la musique et le langage. Aussi nous avons montré que certaines langues anciennes, la langue hébraïque, par exemple, expriment à un haut degré, en vertu de leurs éléments intimes, ce sentiment de la continuité d'existence, et qu'il est dans la musique des tonalités douées de la même faculté. Telle est, comme nous l'avons vu, celle du plain-chant et probablement aussi celle des Chinois. En effet, dans l'hébreu, le verbe n'a pas de temps pour exprimer le présent, les deux temps uniques étant de véritables *aoristes* ou temps indéterminés, flottant entre le passé, le présent et le futur. De là vient que l'on voit souvent, chez les prophètes, alterner les deux temps de la conjugaison, de manière que le premier hémistiche raconte au passé ce que le second exprime au futur. Ainsi, dans ce langage, tout se confond dans un présent éternel et embrasse la durée entière. C'est là l'élément de la consonance, du repos, de la permanence, qui fait la vie du plain-chant. Nous l'avons suffisamment démontré. Maintenant comparez à cette langue telle autre langue du Nord, presque impuissante à exprimer par le verbe la plénitude, de l'être, de la vie, de l'acte divin; mais très propre, par la multiplicité des temps, par l'abondance des substantifs, par la richesse des synonymes et des adjectifs, à représenter toutes les modifications de l'espace et de la durée; langue qui se prête bien plus à lutte des sentiments, aux conflits des passions qui sont du domaine du drame, qu'aux sublimes élévations, aux élans divins de l'ode; langue dans laquelle l'aspiration, l'élément spirituel, sont remplacés par une structure tout artificielle, par l'accent terrestre et sensuel, et par cette foule d'images voluptueuses qui peignent sous les couleurs les plus vives, les nuances les plus délicates et les plus changeantes, tous les accidents et toutes les vicissitudes de la vie positive, au cercle de laquelle l'expression de cette langue semble être exclusivement bornée, et vous comprendrez son analogie avec la musique dramatique telle que nous avons essayé de la faire connaître.

Néanmoins, entre la tonalité ecclésiastique et la tonalité actuelle, il peut y avoir lieu à certains emprunts, et c'est là ce qui constitue ce qu'on appelle les styles mixtes. Disons d'abord que, hors de la tonalité ecclésiastique, il ne saurait exister de véritable musique religieuse, le caractère de cette tonalité et celui de la tonalité moderne s'excluant réciproquement: *Hæc enim sibi invicem adversantur* (1). Le style sacré ne pourrait sans défaillir ni se corrompre admettre des éléments inférieurs à son type essentiel. Mais il n'en est pas de même quant à la musique dramatique. Un ordre inférieur se rehausse en empruntant accidentellement quelque chose du type supérieur. Et comme dans telle situation dramatique, les hommes peuvent être représentés dans une association de prières et d'actions de grâces, ce genre de musique // 23 // ne saurait être incompatible en certains cas, et dans certaines bornes, avec la tonalité ecclésiastique. D'heureux essais sur la scène française l'ont prouvé de nos jours. Il est superflu, du reste, de remarquer une fois de plus que la tonalité moderne tend à un développement illimité, en absorbant les propriétés des autres tonalités, comme certaines langues gravitent à l'universalité en s'assimilant les éléments des langues rivales.

(1) *Gal.*, v. 1.

A l'égard de la musique instrumentale, ce qui a été dit plus haut montre que sa tonalité ne saurait être différente de celle de la musique dramatique. Ce n'est donc pas pour une raison semblable qu'elle constitue un style à part. Elle concourt à la musique dramatique, et même, l'orgue en est la preuve, à la musique religieuse. Nous disons l'orgue et l'orgue seul, parce que, en raison des conditions de la structure et de la nature de sa sonorité, il s'identifie pleinement au caractère du plain-chant. Et puisque nous en sommes sur cette destination particulière de l'orgue, nous pouvons, sans trop nous écarter de notre sujet, dire un mot de la destination spéciale des divers instrumens de musique.

On pourrait faire, à l'égard de ces instrumens, une distinction analogue à celle que le *Lévitique* établit entre les animaux *purs* et *impurs* qu'on introduisait dans le temple. Il est fait que les instrumens à cordes, tels que le violon, agissent puissamment par les vibrations des nerfs d'animaux soumis au frottement de l'archet, sur l'appareil nerveux de l'homme, et chatouillant toutes les fibres de l'organisation, produisent au plus haut degré la sensation du plaisir physique. Les instrumens à vent, tels que la clarinette, le hautbois, le cor anglais, etc., directement animés par le souffle humain, sont également très propres à l'expression voluptueuse de la musique. Dans l'orgue, les tuyaux sont mis en jeu par le vent, mais il n'y a ici aucune insufflation. L'air condensé dans un vaste réservoir appelé *sommier*, se distribue dans les tuyaux à mesure qu'on lui ouvre une issue, et leur résonance, toujours égale et continue, n'est pas susceptible de la moindre inflexion, de la moindre nuance, puisque l'air est inerte et passif. Ainsi, par une singularité remarquable, les instrumens sont plus convenables à la musique religieuse en proportion de ce qu'ils sont moins animés du mouvement intelligent de l'homme. C'est peut-être par un instinct de cette vérité que les Chinois disent: «que ceux qui veulent jouer du *ché*, doivent avoir les passions mortifiées.» Nous n'allons pas cependant jusqu'à prétendre exclure absolument les instrumens de l'église. Mais, comme l'ont pensé d'habiles compositeurs, il serait à souhaiter qu'on n'y employât que les gros instrumens à cordes et à vent, tels que les violes, les violoncelles, les contre-basses, les cors, les trompettes, les trombones, lesquels se prêtent moins par la gravité de leur diapason et les conditions de leur mécanisme, à cette variété et à cette délicatesse d'accens incompatibles avec le caractère de la musique sacrée.

Revenons à la musique instrumentale, c'est-à-dire à celle qui a l'orchestre pour organe. Ce qui rend cette musique très propre à peindre les scènes de la nature, c'est la faculté qu'elle a de faire naître l'idée de l'espace au moyen des timbres ou des sons particuliers des divers corps sonores qu'elle emploie. La masse totale des instrumens qui composent une symphonie se divisant en groupes ou familles de timbres différens, il semble qu'en raison de leurs oppositions de sonorités, ces groupes s'isolent les uns des autres à des distances incommensurables, placent entre eux des horizons entiers, des lointains indéfinis, et par un savant mélange des sons les plus graves et les plus aigus, les plus éclatans et les plus sombres, par un art infini de couleurs et de nuances, unissent, dans le même tableau, les règnes les plus éloignés de la nature, dont les échos se répondent dans toutes les régions de l'orchestre. L'orgue, autant par la

variété de ses registres, variété très sensible d'un clavier à un autre, que par l'écartement prodigieux des extrêmes de son harmonie, est pourvu de la même expression. Il est inutile d'observer que cette idée de l'espace se trouve en quelque manière matérialisée dans l'architecture chrétienne, à laquelle l'orgue est incorporé, et qui, dans son expression spiritualiste, comprend le // 24 // symbolisme de l'univers. Nous n'avons pas négligé non plus de montrer jusqu'à quelle puissance d'illusion, la réalisation de cette idée de l'espace était portée dans la peinture, au moyen des combinaisons de la lumière et l'air atmosphérique et des admirables artifices du clair-obscur.

Exclusivement propre aux genres lyrique et descriptif, la musique instrumentale comporte néanmoins, nous l'avons déjà vu, un mélange de tous les ordres d'inspirations, et cela pour deux raisons: en premier lieu, parce que, quel que soit l'ordre de rapports que l'homme exprime, il lui est interdit, ainsi qu'on l'a montré ci-dessus, de se départir de la plus noble faculté de son être, c'est-à-dire l'exercice de son intelligence qui constitue sa propre nature; en second lieu, parce que le symphonie est libre de se livrer à l'essor illimité de son génie, son idée n'étant plus subordonnée à une idée étrangère. C'est là précisément ce qui fait que la musique instrumentale forme un art à part. Ainsi, de la peinture des objets sensibles, le musicien peut passer aux sentimens dramatiques et passionnés et s'élever même jusqu'à l'idée de l'être infini. Cette triple expression, cette complexité d'inspirations fondue dans une merveilleuse unité, est ce qui prête tant d'éclat et de majesté aux grandes compositions instrumentales des symphonistes modernes. C'est aussi pour cela que le genre instrumental est le véritable domaine de la musique; c'est dans cette sphère qu'elle règne dans sa souveraine puissance. Ce n'est pas qu'il y ait de grands effets d'expression dans la musique dramatique. Mais, ou la musique y suit strictement le sens des paroles, et alors elle devient une déclamation notée qui a ses beautés sans doute, mais qui forme un genre très borné comme celui de nos récitatifs, genre qui exclut, du reste, tout développement musical; ou bien les paroles suivent le développement musical, et alors elles le gênent, l'entravent, et, à chaque pas, en rompent le fil. Inséparables autrefois, la poésie et la musique sont aujourd'hui complètement détachées l'une de l'autre, et ce n'est qu'en faisant réciproquement violence à leur nature qu'on peut maintenir entre elles un simulacre d'union. On a bien souvent remarqué que les chœurs de Racine ne pouvaient comporter une musique quelconque, et cela, parce qu'ils sont trop beaux, dit-on. Rien n'est plus vrai. En sens inverse, une belle musique ne peut guère comporter qu'une prose rimée. Il y a, dans la belle poésie, une musique naturelle qui tue radicalement la musique artificielle, c'est-à-dire faite après coup. Et il y a, dans la belle musique, une poésie naturelle, spontanée, qui absorbe et qui étouffe la poésie à laquelle on la superpose, également après coup. Ce n'est que par la force que l'on peut contraindre un corps vivant à s'enchaîner à un cadavre. Vienne donc le musicien-poète, le poète armé de la lyre, le barde inspiré, qui, par une double création, fasse jaillir simultanément la poésie et la musique de son moule de feu! Vienne le divin artiste qui dise, dans le sens antique: *Je chante!*

La poésie s'est donc retirée de la musique dramatique. Malgré cela, celle-ci s'est développée, mais dans le sens instrumental, et, ce qui est digne de réflexion, tandis que la symphonie se développait dans le sens dramatique.

Il y a, évidemment, dans l'incompatibilité mutuelle de deux arts qui se confondent dans leur essence et qui s'embrassent originellement l'un l'autre; il y a là quelque chose de mystérieux, un état contre nature, une violation de l'ordre auquel il faudra nécessairement revenir. Mais il y a là aussi des symptômes visibles d'une nouvelle alliance entre la poésie et la musique, car si l'une et l'autre se sont séparées, c'est à cause du développement individuel de celle-ci, et la musique ne pouvant se développer en elle-même qu'en appelant à elle tous les moyens d'expression propres à la parole, il est clair que plus elle recule ses propres limites, plus elle se rapproche de la parole. Peut-être l'œuvre de cette réconciliation est-elle déjà commencée; toutefois elle ne peut avoir son entier accomplissement qu'après l'épuisement de tous les moyens conventionnels et factices à l'aide desquels le système actuel prolonge son artificielle existence (1).

Et alors la musique reprendra, dans l'opinion, le rang qu'elle occupe réellement dans les choses de l'intelligence; car, il ne faut pas s'y tromper, c'est à cause de son divorce avec la parole que la musique est réputée un art arbitraire et bizarre comme le caprice, inconsistant comme la vogue, fugitif comme le plaisir. Chose étonnante! on honore les grands musiciens, on leur élève des statues, on en fait des dieux, et, par une inexplicable contradiction, la musique est reléguée loin, bien loin, dans je ne sais quel recoin obscur, solitaire, en dehors de cette sphère qu'habite et qu'éclaire l'intelligence, et où elle se meut en tous sens. Tandis qu'aujourd'hui, dans toutes les parties des connaissances humaines, l'on cherche ardemment la raison de toutes choses, il est triste, il est douloureux de penser que celui qui s'efforce de chercher la raison de l'art le plus universel, le plus populaire, dans sa communauté d'origine avec la parole, le plus beau don que la Créateur ait fait à l'homme, puisque la parole lui révèle sa propre intelligence et Dieu lui-même; il est douloureux de penser que celui-là ne doit pas s'attendre à exciter de vives sympathies chez ceux qui se sont voués au culte du même art. Et pourquoi cela, si ce n'est qu'ils se sont comme incarcérés dans le cercle étroit, matériel de cet art, ainsi que dans un cachot sans air, sans jour et sans issue? Pourquoi cela, si ce n'est que la musique une fois séparée de la parole, devait se détacher des autres arts, et chercher sa raison d'être en elle seule? Mais si la musique a sa raison d'être en elle seule, indépendamment de tout principe antérieur, elle est arbitraire de sa nature et chacun peut la changer à son gré. Et cependant l'école n'entend nullement qu'on ose porter la main sur l'arche sainte, que l'art musical puisse être modifié le moins du monde, soit dans sa théorie, soit dans son style, et il ne tient pas à elle qu'il ne soit clos depuis long-temps. Il est surprenant que ceux qui donnent à la musique une base flottante et variable, s'efforcent de

(1) Voir les mêmes idées développées dans l'ouvrage de Chabanon, déjà cité, page 200 et suivantes du tome XII.

l'immobiliser ainsi dans ses principes et ses formes, lorsque, au contraire, ceux qui la ramènent à des lois essentielles et immuables, lui assignent un développement en vertu duquel elle se prête constamment au caractère des temps et des lieux.

Et nous aurons beau dire, nous aurons beau invoquer la raison, le progrès continu des sciences et de l'esprit humain, et le rapprochement qui s'opère de jour en jour entre les divers centres de l'activité intellectuelle, une routine aveugle et fatale, un pédantisme inepte et jaloux n'en continueront pas moins de construire laborieusement leur ridicule et lourd échafaudage aux confins de l'art musical, à ce point précis où il donne la main aux autres arts. Eh! laissez-donc l'esprit philosophique pénétrer jusqu'à cet art pour le tirer de son engourdissement; laissez-le soumettre ses éléments à une vaste analyse comparée des éléments propres aux autres arts; laissez-le vérifier sa théorie par la théorie générale, afin de la rendre intelligible par les lois de l'ensemble, lois simples parce qu'elles sont universelles; laissez enfin, il en est temps, la musique recevoir la chaleur vivifiante, les bienfaisants rayons de la lumière commune, à la faveur de laquelle les divers ordres d'idées, les manifestations diverses de la pensée rayonnent les uns dans les autres sans cesser de briller de leur éclat particulier.

Ces différens aperçus sont ceux que nous avons essayé de réunir dans le cours que nous terminons aujourd'hui. Rien de plus propre, selon nous, à répandre de justes notions d'un art, à expliquer la nature de ses effets, les causes de ses transformations, à ouvrir les esprits à l'intelligence de ses produits, comme aussi à montrer que cet art est une expression du vrai, au même titre que toutes les autres expressions de l'homme. Ce n'est pas que nous ajoutions aucun mérite de nouveauté à nos observations sur l'identité originelle de la musique et du langage, et sur la corrélation de certains éléments propres aux arts divers. Tout cela découle naturellement de la théorie de la parole si lucidement exposée par d'éloquens écrivains, de l'analyse des facultés humaines, des // 26 // faits les mieux constatés par l'expérience. Nous ne réclamons pour nous que l'application de ces principes à la musique, et une étude sérieuse et désintéressée des lois de sa constitution fondamentale. Nous sentons même que notre œuvre est à peine esquissée. Les rapports de la musique avec les arts une fois démontrés, il reste à faire voir ses points de contact et sa parenté avec les sciences, avec la physiologie, par exemple, qui doit nous donner la raison de la puissance du son sur l'organisation de l'homme, avec les mathématiques ou la science des nombres, avec l'astronomie peut-être qui doivent nous dévoiler une foule de rapports merveilleux. De cette manière, la musique s'enchaîne à un vaste système des connaissances humaines. Heureux l'homme fort à qui cette tâche est réservée, car il ne s'agira plus ici vraiment de la théorie de la musique proprement dite, mais de la théorie des langues, de la poésie, des sciences, en un mot, de tous les éléments de la civilisation des peuples.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, janvier 1842, pp. 17–26.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: JANVIER 1842
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 13
Year:
Pagination: 17 à 26
Issue: 73
Title of Article: LETTRES ET ARTS.
Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. QUATORZIÈME ET DERNIÈRE LEÇON (1).
Signature: JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Internal main text
Cross-reference: 'Cours sur la musique religieuse et profane', *L'Université catholique*, juin 1836, pp. 535–540; juillet 1836, pp. 31–36; août 1836, pp. 103–111; septembre 1836, pp. 183–192; novembre 1836, pp. 335–340; janvier 1837, pp. 43–47; février 1837, pp. 112–117; avril 1837, pp. 276–283; juillet 1837, pp. 37–44; août 1837, pp. 116–122; septembre 1837, pp. 184–192; décembre 1837, pp. 426–432; mai 1838, pp. 361–371; août 1841, pp. 93–102; octobre 1841, pp. 263–272; novembre 1841, pp. 340–348.

(1) Voir la 13^e leçon au n° 71, tome XII, pag. 310.