

---

# ALAIN ET LA MUSIQUE

---

GISELE BRELET

*“Hommage à ALAIN”, Nouvelle Revue Française, septembre 1952, pp. 111-124*

Sagesse est fille de l'Art et singulièrement de l'art musical : tel est le thème central de l'esthétique d'Alain, le moraliste.

La musique ne veut point notre plaisir et notre divertissement, mais notre accomplissement, notre coïncidence avec nous-même : elle ne veut point nous flatter, mais nous redresser. Vivant dans un commerce quotidien avec la musique, Alain l'entend chanter l'homme essentiel et vraiment humain, la volonté triomphante, la liberté heureuse ; il en fait la nourriture de son âme, sa règle et son style de vie, afin qu'elle le modèle à la ressemblance de lui-même. L'homme, selon Alain, ne pourrait s'accomplir seul, inventer tout l'homme dans le cours d'une vie : l'art lui épargne les lenteurs et les erreurs dans la recherche de lui-même, lui donne d'une manière immédiate la maîtrise, la possession de soi. En l'œuvre d'art il contemple l'image vraie de l'homme, par elle il devient ce qu'il est, en recevant pour ainsi dire gratuitement cette forme humaine que l'artiste a conquise avant lui - pour soi et pour lui - et que l'œuvre d'art préserve. L'art et surtout la musique est plus proche de nous, plus semblable à nous que nous-même ; ainsi est-elle avant tout notre grande éducatrice : l'école de la volonté et du sentiment, du corps et de l'âme, par elle joints et unanimes, et de tout l'homme, trop humain, auquel elle restitue sa forme humaine...

Mais ne craignez point qu'un tel moralisme musical égare Alain vers une trop facile littérature. Alain eut la chance, comme il nous le conte lui-même, de pratiquer la musique avant d'avoir à en parler - ce qui le sauva de toute rhétorique. A une époque où la musique devenait « vice littéraire », Alain ose interroger le fait musical, le contraint à livrer ses derniers secrets. Avec respect il scrute le langage autonome de la musique, et nul n'est plus soucieux que lui de tracer cette frontière infranchissable qui avertit où commence la musique et finit le commentaire. Dans la *Visite au musicien*, le commentaire sait se faire oublier, avec art s'efface devant la musique vers laquelle il nous est voie d'accès ; et, pour effrayer et détourner les amoureux de romanesque, les chapitres ont pour titres des tonalités...

La musique, apparemment, se moque de notre morale ; mais voici que, répudiant toute morale en maximes, elle s'offre elle-même, morale en acte, que profèrent sa technique et son langage autonomes. Alain peut bien interpréter sans cesse la musique en termes d'éthique, il ne la quitte jamais ; c'est en analysant la technique musicale qu'il découvre la

sagesse de la musique ; mais inversement, guidé par sa vision morale et humaniste, il rejoint la chose musicale et fait avouer à la musique son secret : sa source et sa signification humaines. Et le moraliste, chez Alain, fait le singulier mérite de l'esthéticien.

En l'âme humaine, éthique et technique ne font plus qu'un : l'art musical enveloppe et transmet une vérité, la vérité de l'homme, grâce à son « langage absolu », image d'une ascèse de l'homme vers lui-même...

\*

La musique s'élève du bruit au son et au silence, de la passion à la liberté : elle fait gravir à l'homme les degrés qui le conduisent à soi.

La musique est déjà tout entière présente dans le son lui-même ; car dans le son s'exprime l'acte essentiellement humain et moral par quoi elle se constitue.

Le son est victoire sur le bruit et sur le cri. Le bruit est un spasme dans l'objet comme le cri est convulsion de l'être humain : l'un et l'autre, brusques signaux, nous troublent et nous alarment ; ils rompent l'équilibre et la paix des choses, et le calme de la conscience. Le bruit, comme le cri, est discontinu, éphémère. Le son au contraire est un miracle de constance, comme le serment de fidélité de la conscience à elle-même. Le son n'est que parce qu'il demeure ce qu'il est. Au changement pur de la voix naturelle, glissant à la dérive dans un espace sonore indéterminé, s'oppose l'immobilité du son, distinct comme la pensée, ferme comme la volonté. L'homme qui chante un son résiste à sa pente naturelle, s'arrête pour durer semblable à soi. Le son en vérité est à la disposition de l'homme et à sa mesure - puisqu'il réside en mouvements volontaires. Et par le son, l'homme dispose de soi-même, découvre sa volonté et sa liberté. L'homme ne dépend que de soi : tel est le thème profond de tout chant. Et tandis que le bruit ou le cri était rupture d'un ordre, le son est victoire de l'ordre, de l'harmonie : délivré dans le chant de sa signification pratique, il peut se lier à lui-même et construire l'univers musical. Dans la musique les cris s'assemblent : oubliant leur usage et leur origine, rejetant leur message, ils ne sont plus que matière pour les libres jeux de la volonté musicienne. Et le chant est un cri qui se règle et se gouverne, qui s'écoute, se conserve, s'imité, commence, se change, se retrouve et se termine selon la volonté. Le cri, émouvant signal, est déformation de l'homme écrasé par les forces extérieures. Le chant au contraire exprime le règne de la forme humaine dans la paix des choses. Cet autre cri ne demande pas secours : c'est le pur pouvoir d'une volonté souveraine, la suffisance d'une liberté, jouissant d'elle-même dans un heureux loisir. Le chant rassure : car par delà toute signification il dit l'homme, maître de soi et de l'univers, auquel l'homme impose sa forme.

Un son tout seul est déjà toute la musique par sa constance et son immobilité dans le changement. Et comme le son la musique exprimera la puissance humaine par la sereine immobilité de sa forme, refermée sur soi hors de toute agitation et de tout égarement. La continuation, la constance des sons, qui fait la musique, est confirmée par la répétition, loi fondamentale de la forme musicale et autre victoire de la volonté sur la fluidité du pur

sentiment. Et la musique accueille le bruit, qui n'est que changement, dans la mesure où il se soumet à une loi rythmique où l'immobile triomphe du temps.

Et créer, ou comprendre, la musique, c'est recréer, ou retrouver, cette ascèse du bruit au son, du cri au chant, qui en est l'origine même. Cette musique, noyée dans le halo des bruits, que nos oreilles entendent, n'a pour fin que de nous faire souvenir de la musique véritable - qui ne saurait être donnée car elle veut être recréée. La justesse ne peut naître que des purs rapports musicaux, c'est-à-dire de la perception musicale. Dans l'instrument et dans la voix, le bruit n'est qu'incomplètement purifié : il n'existe pas de sons beaux comme la musique, et tout est faux dans ce qu'on entend - tout est sifflement, battement et hurlement dans l'orchestre et dans les voix - pour qui écoute avec l'oreille et non avec l'âme musicienne. Et percevoir la musique, c'est la purifier des bruits qui l'accompagnent, retrouver cette pure mélodie que nulle oreille n'entend, et dont le chant discret et silencieux domine tous ces bruits inhumains...

Et toute grande musique est triomphe sur le bruit, qu'elle suscite afin d'apaiser. L'orchestre, bruit de nature, est vaincu par la voix. Et dans l'orchestre, le bruit des cuivres et des bois est dominé par la pure musique des cordes ; et les instruments à percussion se soumettent au rythme, qui est la discipline musicale du bruit. L'esprit de l'orchestre est justement dans cette titanique lutte du bruit et de la musique, des forces aveugles de la nature et de la liberté de l'homme, finalement victorieuse. Et c'est le propre du génie, dans l'œuvre orchestrale, de dominer le tumulte démoniaque de l'orchestre, de le calmer et le résoudre en un chant solitaire, mélodie pure chantant dans le silence de l'âme... Alors la musique, par delà son progrès mécanique, retrouve ses origines et se rejoint elle-même.

Beethoven, selon Alain, excelle dans l'évocation et l'apaisement-du bruit. Il excelle aussi à faire exister l'âme séparée de la musique, le thème informulable qui secrètement règne sur ses variations. C'est précisément lorsque le thème n'est plus dans les sons qu'il chante le mieux : car il n'est plus alors que le chant d'une conscience qui le recompose ; et la musique, s'affranchissant de la musique sonore qui est compromis avec le bruit, se réduit à soi et coïncide avec son essence humaine et spirituelle.

Le musicien moderne se plaît à susciter et ressusciter le bruit. Mais, selon Alain, qu'importent les dissonances et leur charme barbare, le déchaînement des bruits, s'ils ne sont vaincus par la loi musicale ? La musique moderne ne vaut que par son pouvoir de transformer en consonances les dissonances, de trouver, au sein des bruits, une harmonie et une musique neuves. Et en vérité il n'y a pas de limites aux hardiesses, car le public peu à peu se forme, et apprend à reconnaître la musique au sein du bruit. Ainsi, dans la musique moderne, grâce à ces bruits sauvés parce que soumis à la loi musicale, se trouvent sauvées aussi de nouvelles émotions.

Fragile et continuellement menacée est la musique, naissant miraculeusement du bruit, qu'elle efface. Et n'est-ce pas la première émotion musicale que cette miraculeuse naissance ? S'il n'y a de belle musique que dans le bruit, c'est que la musique exige de l'auditeur qu'il la réinvente comme en partant d'un chaos ; qu'il conquière cette pure

harmonie et cette pure mélodie qui sont synthèses silencieuses, planant au delà des bruits, qu'elles transforment en sons musicaux et en musique. Et l'on peut dire que c'est en l'homme que la musique s'achève.

\*

La musique n'est pas seulement gouvernement du corps et des passions, mais aussi gouvernement de l'âme, éducation du pur pouvoir de la volonté. C'est ce pur pouvoir qu'analyse la *Visite* ; et il faut admirer comment ici la vision éthique d'Alain merveilleusement éclaire la technique musicale à ses sources mêmes ; comment, par la finesse d'une analyse indivisiblement technique et spirituelle, il fait jaillir la modulation - l'aventure même de la musique - des exigences de la volonté morale de l'homme. Il était tout naturel d'ailleurs qu'Alain s'intéressât aux problèmes de la tonalité et de la modulation, à l'*éthos* des modes, thème favori déjà de la spéculation musicale antique, avant tout préoccupée, comme Alain, de la fonction *éthique* de l'art musical.

La musique, selon Alain, est cri purifié, donc passion purifiée : telle est l'origine du chant. Mais où est la catharsis dans la musique instrumentale ? Précisément elle s'opère par la tonalité, dont la suprême fin réside en les jeux de la modulation. Lorsque le chant fut détrôné, la modulation a sauvé la musique instrumentale : elle lui a permis de reconquérir, au niveau de la technique musicale apparemment la plus artificielle, la liberté du chant et surtout son essence même : une ascèse de l'âme.

Le beau chant, pour Alain, c'est celui qui plaît au « gosier » et non point à l'oreille. Et pourquoi ? C'est que l'oreille, sens passif, ne cherche que le plaisir sonore, une nonchalante jouissance où l'être s'abandonne et se dissout. Le Beau, ce n'est point l'agréable, mais ce qui fortifie la volonté. Or si les accords, dociles aux rapports sonores naturels, n'offraient que la dialectique de l'attente et du plaisir, et se bornaient à séduire la sensibilité et l'intelligence, la volonté n'aurait pas de place en musique ; et celle-ci ne serait plus que vain divertissement et trompeuse flatterie. Heureusement la physique des sons, fondée, notons-le bien, sur la pure sensation auditive, présente et représente une pente de nature que nous pourrions - et devrions - remonter. La modulation qui va *d'ut* à *fa* est appelée par la résonance naturelle : et elle est précisément descendante. Au contraire la modulation ascendante, qui va *d'ut* à *sol*, domine cette force de nature : dans un cas l'oreille commande - et c'est l'abandon, l'esclavage -, dans l'autre commande le « gosier », c'est-à-dire la voix, symbole de l'acte volontaire. Ainsi, au niveau de l'harmonie se retrouve la dualité de la nature et de la volonté : la musique peut vaincre, donc exister. Et toutes les tonalités s'engendrent par modulation, en partant du ton *d'ut* - et de deux manières : l'une, descendante, par les causes physiques, l'autre, ascendante, par les causes morales, par un effort contre la pente naturelle des sons et notre passivité. Car la volonté, dans l'univers musical comme dans l'univers quotidien, se pose en s'opposant à la nature. Alain n'admet donc pas le naturalisme d'un Rameau ou d'un Helmholtz : les lois musicales ne sont pas physiques, mais humaines ou éthiques.

La musique est volonté, surtout notre musique occidentale, par ses échelles et ses modulations décidées et rebelles au fluide chromatisme. Si l'homme s'abandonnait à sa passivité, il n'y aurait point de musique, ni même de sons, mais seulement des cris. Et la musique, en ses modulations, précisément nous conte l'histoire de la volonté, ses défaites, ses combats et ses victoires. Si l'on parcourt le cercle entier des tons majeurs et mineurs, en supposant seulement que le ton *d'ut* est le plus naturel, l'on trouvera un chemin montant et descendant, symbolisant les chutes et les reprises de l'âme. Et chaque ton, surtout les voisins *d'ut*, aura son caractère, né précisément de sa position dans l'échelle ascendante et descendante. Ainsi s'offre au musicien comme une matière seconde, née de l'esprit seul. Et cette dialectique des tons, c'est l'esprit contre lui-même, au lieu que le chant naturel disciplinait le corps.

Après tant d'autres esthéticiens de la musique, Alain aborde donc le problème de *l'éthos* des tonalités ; mais il en donne la solution juste et définitive grâce à sa perspective éthique. Aux musiciens et musicologues prétendant que chaque tonalité a sa couleur et son caractère propres, et qu'ainsi l'oeuvre musicale n'est pas transposable, les physiciens faisaient malicieusement observer que le diapason n'a cessé de monter depuis Bach jusqu'à nos jours. Mais la théorie d'Alain échappe à une telle objection, puisque chaque tonalité s'y définit, non dans l'absolu et de manière statique, mais par un rapport dialectique et ce degré de tension volontaire impliqué dans l'aventure du vouloir que cette tonalité résume.

Cette aventure - et la dialectique des tons qui en découle, - la *Visite* nous la fait suivre pas à pas, nous montrant comment elle constitue le thème profond des sonates pour piano et violon de Beethoven. Qui dit sonate, dit « musique bien tempérée » ; et qui dit violon et piano, dit lutte de la volonté morale contre la puissance mécanique et victoire de celle-là sur celle-ci. Quant à Beethoven, en son oeuvre comme en lui-même, n'y eut-il pas toujours lutte et triomphe de la volonté ? Autour de la tonalité et par le plan des modulations s'organise donc cette musique des sonates qui nous conte « la volonté jeune, avec ses chutes en rêverie, ses jeux païens et son allégresse ». Et rien d'étonnant à ce qu'en elles la forme musicale, en ses divers aspects, se rapporte au ton et au processus modulant, et s'y éclaire. Parce que la tonalité, pour Alain, c'est en vérité la modulation qui la conquiert et qu'elle présuppose, il peut affirmer qu'une oeuvre n'est point transposable, qu'elle vaut dans ce ton et non dans un autre, et qu'elle est liée du dedans à ce degré de tension volontaire qui le définit. Et la *Visite* se plaît à nous dévoiler la secrète convenance de tel motif ou thème avec telle tonalité qu'il confirme - ou parfois compense -, et avec subtilité analyse les mystérieux mais impérieux rapports, inconsciemment observés par le créateur, qui prédisposent et promettent tel ornement, telle arabesque, tel mode d'expression à telle tonalité, et qui subsistent inchangés en des oeuvres diverses. Et il semble que de telles analyses se dégagent une vérité générale : dans la tonalité se résume l'esprit même d'une oeuvre ; et la structure fondamentale et directrice d'une musique - surtout si elle est classique, c'est-à-dire consciente de la vocation morale de l'art musical -, c'est le plan même des modulations, où se mirent une aventure humaine et l'histoire de la volonté.

Chaque sonate nous conte une particulière aventure de la volonté, par une dialectique des tons à elle particulière, mais porteuse d'un universel enseignement, c'est-à-dire révélatrice de la mission morale de la musique. Et, faute de pouvoir retracer ces diverses dialectiques, nous voudrions évoquer l'échelle ascendante et descendante des tonalités qu'elles construisent, et les divers *éthos* qu'assigne à ces tonalités leur situation même. En partant *d'ut* majeur, qui est équilibre, droite simplicité et acceptation réglée, politesse et ordre social, avec ses artifices, nous rencontrons, en montant : *sol* majeur, enfantin, simple et naturel, qui est victoire de la réflexion sur l'équilibre de société, liberté plutôt que volonté ; *ré* majeur, qui est volontaire, énergique, ferme et viril par la réflexion, la préparation, l'assurance : l'homme y a vaincu deux fois la nature, sa nature ; et enfin *la* majeur, qui est heureuse habitude, liberté facile, légèreté et joie d'une âme délestée de la matière et réduite à soi ; mais en cela se montre déjà le sentiment païen, plus sensible dans le dionysiaque *mi* majeur. Descendons maintenant, toujours en partant *d'ut* majeur. Ce sera d'abord *fa* majeur, printemps du cœur, symbole des premières atteintes du dehors jointes au premier consentement, à la première soumission aux forces extérieures, Ce mouvement selon la nature est sans réflexion. Un pas de plus et la réflexion suscite le sérieux de *si* bémol, expression d'un sentiment fixé, d'un serment et d'un renoncement à soi ; et puis voici *mi* bémol, pas encore religieux mais déjà cosmique, plein de tendresse envers l'ordre des choses - à moins qu'il ne soit la « troisième marche de l'enfer », de la passivité, où l'amour se colore d'inquiétude ; et puis encore *la* bémol, où se fait jour une sérénité toute religieuse, où la dépendance est voulue et même adorée ; et enfin *ré* bémol, *sol* bémol, chute de l'âme en de libres rêveries...

Voici donc grossièrement décrits les deux versants de l'édifice des tonalités : d'un côté les tons diésés, le ciel des sentiments heureux, l'activité, la volonté, la liberté ; de l'autre côté ce ne devrait être que l'enfer, la passion, la passivité. Mais « le paradis est par là aussi » : l'abandon à la nature peut être douleur d'un esclavage ou sérénité religieuse, selon qu'il s'accompagne ou non d'un consentement de la volonté ; et l'amour peut être sensible ou actif, selon qu'il entre et vit en nous avec ou sans notre permission. Inversement l'immoralité nous guette dans les tons diésés : toute cette région des tons est païenne ; et la volonté, trop sûre d'elle-même, y commet le péché d'orgueil ; tandis que les tonalités d'en bas sont religieuses, par l'humilité et l'esprit de soumission qu'elles expriment. Et l'ambivalence des tonalités, l'on s'en doute, offre une riche matière aux contes moraux du musicien créateur. Non seulement, grâce à la dialectique des tons, la musique, comme toujours, guérit du mouvement passionnel ; mais, dans la région déshéritée, règne encore sa sagesse : ici encore elle nous réconcilie avec nos passions, se sauve et nous sauve.

D'aucuns pouvaient reprocher à Alain le langage trop métaphorique de la *Visite*. Or ce langage - qui serre de si près la chose musicale, l'être singulier des œuvres - pourtant nous met sans cesse en garde contre lui-même et pose ses propres limites. Et c'est le grand mérite d'Alain, dans sa théorie de la tonalité, de nous obliger à faire le départ entre l'affabulation qui interprète - et déforme - l'expression musicale, et l'expression musicale, selon l'expérience exacte et immédiate que nous en avons ; entre l'essaim des sentiments et des visions imaginatives qu'une page musicale soulève et qui s'offrent au commentaire,

et l'attitude du vouloir dont ces sentiments et ces visions procèdent et qui ne peut être vécue qu'à travers la musique même. Car nous sentons alors que « la musique est volonté ».

\*

C'est un point fort intéressant de l'esthétique musicale d'Alain que son dépassement de l'expressionnisme et du formalisme, conséquence directe de l'inspiration éthique, du moralisme qui l'anime. La musique, en son langage absolu, dit la pure forme humaine ; et l'autonomie même de l'art musical, son refus de se plier à l'affectivité désordonnée, est la garantie de sa valeur humaine, c'est-à-dire éthique. L'émotion est déformation en l'art comme en l'homme ; et l'on conçoit que le propre de la musique, en ses plus belles réussites, soit de ne rien exprimer, ou plutôt de n'exprimer qu'elle-même, d'énoncer l'homme réduit à soi et à son pur pouvoir de se gouverner. Et parce qu'il n'est d'expression affective que par l'assujettissement de l'émotion à la forme humaine, c'est le langage absolu - langage humain et plus qu'humain - qui porte l'autre langage, trop humain. La forme musicale se suffit, se signifie, mais par là signifie l'homme, maître de soi, à soi-même suffisant : la forme humaine parfaite et heureuse.

Mais n'y a-t-il pas contradiction entre cet humanisme et la conception artisanale de la création artistique que d'aucuns - et avec juste raison - estiment être l'une des pensées maîtresses de l'esthétique d'Alain ?

L'artiste est un artisan, l'art est métier, ne cesse de nous dire Alain. Dans tous les arts c'est de l'exécution que naît le Beau, et non point du projet. Quand l'idée gouverne la forme, ce n'est plus art, mais industrie. L'art est une improvisation, née d'un dialogue indéfiniment poursuivi entre l'artiste et la matière. La préméditation n'est pas moins choquante dans la musique que dans la sculpture. Le musicien, comme tout artiste, ne sait d'avance où il va, s'attend à l'imprévu, et même l'espère ; développant son chant par la matière, il est toujours disponible pour accueillir ses offres et recueillir ses dons, faisant ainsi de hasard ressource et occasion. Et le métier, c'est cet art précisément d'interroger la matière et de lui répondre, de la dompter et conserver.

Et l'on voit déjà que chez Alain vanter le métier n'est pas vanter la technique vide, l'habileté purement manuelle, le fini tout matériel de l'exécution. La matière en vérité remplit une mission spirituelle : elle oblige l'artiste à une constante disponibilité, l'arrache à toute préméditation, le contraint d'être fidèle aux exigences de l'art et de son langage absolu, - et le détourne du concept et de l'industrie. Le métier est sincérité : si l'artiste est ingrat, c'est la chose qui le blâme et le punit. Car la matière parle, à qui sait l'interroger, le langage de l'art - de cet art latent qui l'anime. Et la collaboration, la complicité de l'artiste avec une matière fertile en suggestions concrètes, discipline son esprit, le délivre de ses romanesques rêveries et de l'émotion pure. Plus sage que l'artiste, la matière se charge de régler l'expression ; et en ce langage secret d'une matière qui sans cesse stimule, avertit et redresse l'action créatrice, il semble que la nature aide l'homme

contre lui-même. Le métier, en tout cas, malgré l'homme, sauve l'œuvre - et l'homme aussi.

Car en définitive, travailler la matière, c'est nécessairement, pour l'artiste, lui transmettre sa propre forme, mêler à la forme matérielle la forme humaine. Et l'équilibre de l'œuvre, avant d'être en cette œuvre, fut en l'artiste. En art la forme suffit, dit tout - mais c'est qu'elle s'invente à la ressemblance de l'homme.

A la lumière des jugements portés sur Bach par Alain s'éclaire le lien subtil qui rattache sa conception éthique et sa conception artisanale de l'art musical. Dans la musique de Bach, il semble qu'il n'y ait nulle ascèse. Beethoven s'élevait du bruit au son, de la passion à la liberté. Chez Bach, il n'y a jamais de bruit ni de passion, même surmontés : cette musique est purement musicale, et pourtant elle est pleinement vivante. Elle revêt sans doute des aspects multiples et suscite une gamme d'émotions nuancée. Et pourtant l'esprit n'y trouve que lui-même, s'y retrouve, seul avec soi, dans sa loi et sa liberté. Comment donc la musique de Bach, si essentiellement musicale, échappe-t-elle à la loi de toute musique ? Comment cet art de Bach, qui paraît être le produit le plus direct d'une technique, nous touche-t-il sous la forme la plus évidente d'un message ?

Bach est artisan, ouvrier. Chez lui le métier commande. Qu'est-ce à dire ?

C'est dire que l'œuvre est modèle d'elle-même, qu'elle est pas à pas improvisée au gré d'une nécessité profonde, d'une connivence du musicien et de la matière sonore. La fugue, nous dit Alain et semble nous dire Bach, « a raison parce qu'elle assemble », et « une fugue sans intérêt est une fugue qui n'assemble pas ». Mais lui suffit-il donc d'assembler ?

C'est la matière sonore, en sa richesse concrète et en ses formes latentes, qu'interroge l'art de Bach : le drame, dans sa musique, n'est qu'entre les sons eux-mêmes. Bach ne part donc pas du bruit ou du tumulte des passions, mais du son lui-même, où la catharsis musicale est déjà inscrite. Et avec docilité il écoute les appels des sons, se fie à leurs promesses, se laisse conduire par l'œuvre qui s'édifie, par les possibilités du thème, où il pressent et surprend l'œuvre entière. Au lieu de contraindre la matière musicale, il lui obéit en devinant ses désirs secrets. La fugue se développe selon une nécessité naturelle ; et la musique de Bach est une musique naturelle, où les sons s'enchaînent selon leurs affinités intimes.

Or cette musique, qui ne purifie nulle passion, purifie en vérité l'âme entière - de même qu'elle n'a pu naître que d'une âme assez pure, assez libérée de toute subjectivité pathologique, assez modeste pour s'effacer devant les volontés objectives de l'univers sonore. La musique de Bach, c'est le renoncement à soi et la fusion avec l'ordre naturel des sons, - l'un et l'autre s'appelant et se confirmant. Et par là, Bach rejoint Franck, ce grand modeste, qui savait si bien lui aussi abandonner la musique à elle-même et qui dut à sa modestie sa hardiesse, - ses précieuses découvertes, si profitables à la pensée musicale moderne, dans l'inconnu de l'univers sonore. Chez Bach et chez Franck, tous deux organistes accoutumés à l'improvisation, et saisissant son prix et son sens, une humble piété produit le respect du métier, la confiance en cette improvisation qui est docilité à

l'ordre naturel des sons. Ainsi la modestie, le respect de la nature, chez l'un et l'autre musiciens, sont essentiellement religieux. Par où leurs musiques si purement musicales rejoignent l'homme.

Et enfin Bach a senti que l'ordre sonore est lié à l'ordre temporel et que c'est dans le temps seul que la musique peut s'édifier. Bach invente sous la loi du temps d'après les promesses des sons. Et la cohérence de ses fugues n'est pas pur assemblage intellectuel hors du temps, mais le fruit d'une libre improvisation qui est complicité avec l'ordre sonore et la durée créatrice qui nous le révèle. Ainsi cette musique si pure nous découvre l'essence de toute musique : l'âme temporelle de l'art musical, par où cet art nous rejoint - et nous redresse.

GISÉLE BRELET.