



HAL
open science

De quelques réflexions d'André Suarès sur la musique ancienne

Nathanaël Eskenazy

► **To cite this version:**

Nathanaël Eskenazy. De quelques réflexions d'André Suarès sur la musique ancienne. Les écrivains et la musique, Camillo Favre; Béatrice Didier, Mar 2024, Paris, France. hal-04825498

HAL Id: hal-04825498

<https://hal.science/hal-04825498v1>

Submitted on 11 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De quelques réflexions d'André Suarès sur la musique ancienne

Nathanaël Eskenazy

On sait l'importance de la musique dans la vie et l'œuvre d'André Suarès¹. Ses relations très étroites avec Romain Rolland qu'il côtoie à l'École normale supérieure ont aiguisé un peu plus ses critiques et ses points de vue autour de grands musiciens. Le nom de Suarès reste attaché pour partie à celui de Wagner² sur lequel il écrit de nombreux textes et qu'il célèbre comme le rénovateur du théâtre lyrique à la fin du XIX^e siècle³. Cet engouement pour le compositeur allemand mais aussi pour d'autres figures de la sphère germanique comme Beethoven, Mozart ou encore Bach et Gluck, montre que Suarès en tant qu'écrivain ne suit pas le même parcours intellectuel et esthétique que d'autres figures musicales françaises comme Debussy, par exemple. Cette appétence pour une certaine musique et quelques figures phares de son histoire nous obligent donc à nous interroger sur le point de vue que Suarès engage autour d'autres figures musicales de la musique dite « ancienne » et ce dans le premier tiers du XX^e siècle. On trouve chez l'écrivain beaucoup de commentaires sur Bach, Gluck, un peu sur Haendel, et ce que nous appellerons des « fragments » au détour d'une citation ou d'une pensée : c'est le cas pour Rameau, Couperin, Frescobaldi ou encore Monteverdi ou Palestrina⁴. Suarès tout comme d'autres philosophes ou écrivains -pensons ici à la figure de Jankélévitch-, s'est donc construit au fur et à mesure du temps un panthéon musical. Ces paroles concernant des grandes figures de la musique ancienne nous invite à nous poser la question de la réception, de la compréhension de celle-ci dont la redécouverte se fait très en amont, dès le XIX^e siècle, mais qui en France a aussi une portée politique et idéologique évidente. Que nous révèlent les propos de Suarès sur la musique ancienne ? Propos parfois très lapidaires, parfois critiques car ils mettent en regard, et pas forcément de manière

¹ « Je suis né dans la musique. Avant de lire les lettres, j'ai lu les notes. » Cité par ROBERT PARIENTE dans l'avant-propos de « Vues sur la musique et les musiciens », in *Valeurs et autres écrits historiques, politiques et critiques, 1923-1948*, Tome II, édition de ROBERT PARIENTE, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 187. Robert Pariente précise à ce propos que « la musique est la clé de voûte de l'œuvre d'André Suarès. » On pourra se reporter à cet avant-propos, pp.187-190, pour quelques éléments de première approche des rapports de Suarès à la musique et à quelques grands compositeurs en particulier.

² Voir FREDERIC GAGNEUX, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

³ Entre autres textes, on pourra se reporter à « Wagner-Amfortas » in *Musiciens*, Paros, Granit, 1986, pp. 149-150, ou bien encore à *Wagner*, édition de FREDERIC GAGNEUX, Paris, Classiques Garnier, 2022. L'attrait pour Wagner se voit pourtant amoindri en raison, non seulement d'une certaine lassitude de Suarès, mais aussi de l'exploitation du compositeur par le pouvoir nazi. Cf. ROBERT PARIENTE, avant-propos à « Vues sur la musique et les musiciens », in *Valeurs*, Tome II, Paris Robert Laffont, 2002, p. 189.

⁴ Suarès n'hésite pas à mettre en parallèle des compositeurs anciens et les plus modernes. C'est le cas avec Wagner et Palestrina sur lesquels on peut lire les mots suivants : « Dans *Parsifal* les instruments et l'harmonie sont distincts. L'orchestre ne se meut plus dans la masse. Toujours verticale, l'harmonie se plie à la mélodie plane. La marche des parties n'est pas massive. Les chœurs descendent, innocents de la coupole, ou y montent, non pas en fumée, en flammes dorées, et en palmes d'encens. Les voix d'enfants concertent à la façon des anges, pures, unies par le retour des modulations et du rythme, dans l'entrelacs des répons, pareils à ses regards souriants et complices ou l'amour calme et tendre veut répondre à tout. C'est Palestrina et Vittoria déroïdis, que la venue de la Septième a rendus sensibles, la découverte de la Neuvième, tous les pressentiments et toutes les promesses des harmoniques. Point de femmes, point de voix féminines : les intonations où tremble et roucoule la nature, où le charnel caresse le désir de son inflorescence. » On voit de quelle manière Suarès parvient à dresser des ponts entre les époques et les compositeurs. Il y a dans le contrepoint strict de Palestrina et Vittoria, somme toute, l'avènement de la mélodie continue de Wagner et une forme de pureté musicale. « Wagner-Amfortas », *Musiciens*, Paris, Granit, 1986, pp. 149-150.

objective, compositeurs anciens et musique appréciée par l'auteur⁵. On peut également se demander comment certains modèles, pensons en particulier à Bach, permet à Suarès de développer une pensée philosophique pour ne pas dire métaphysique sur la musique elle-même. Il s'agira d'abord de contextualiser en expliquant de quelle manière s'effectue ce retour vers la musique ancienne, puis d'explicitier le point de vue de Suarès sur certains compositeurs, partie dans laquelle nous accorderons une large part à la figure de Bach, particulièrement prisée par l'écrivain, mais aussi à celle de Gluck, inscrivant ainsi le penseur dans le sillage de Romain Rolland.

On ouvrira cet exposé par ce que nous nommons un « retour aux sources », qui est à la fois littéraire, critique et musical. On ne peut comprendre les propos de Suarès sur la musique ancienne sans les remettre dans le contexte intellectuel qui fut celui de son époque ou de celle qui l'a précédé de peu. Cette redécouverte se sont d'abord les compositeurs eux-mêmes qui la promeuvent, notamment dans le domaine de la musique religieuse. Ce mouvement se fait à l'échelle de deux pays au moins : l'Allemagne avec Mendelssohn (qui remonte des Passions de Bach⁶, consulte à Londres les manuscrits de Haendel, découvre à Rome, le répertoire païstinien) et la France avec la fondation de la Schola Cantorum par Charles Bordes en 1894, secondé par Vincent d'Indy et l'organiste Alexandre Guilmant. L'objectif de la Schola est double : se poser en institution rivale du Conservatoire et se spécialiser dans la redécouverte du répertoire vocal religieux ancien. Denis Huneau, dans son article « L'enseignement de l'écriture et de la composition à la Schola Cantorum »⁷ analyse le travail entrepris par Vincent d'Indy : construire la musique de l'avenir en étudiant celle du passé. Nous ne rentrerons pas ici dans les considérations que développe l'auteur autour de l'enseignement du contrepoint vs l'enseignement de l'harmonie, car nous nous éloignerions trop du sujet qui nous occupe. Néanmoins, établissons un lien avec Suarès : celui-ci se fera par le biais de Romain Rolland qui rappelle dans son roman *Jean-Christophe* la guerre entre les « horizontalistes » de la Schola et les « verticalistes » du Conservatoire⁸.

Par ailleurs, la redécouverte de la musique ancienne passe aussi par un travail philologique, éditorial, et de publications des partitions. Plusieurs chantiers ont cours durant le siècle, mais pour la France, un de ceux-ci retient plus particulièrement l'attention : l'édition des œuvres de Rameau publié par Durand. Ce travail est mené conjointement par Camille Saint-Saëns⁹, secondé par Charles Malherbe, alors directeur de la bibliothèque de l'Opéra de Paris. Ce travail d'édition au long cours débute dès 1894, au moment où se fonde la Schola Cantorum. Ce goût pour le répertoire ancien Saint-Saëns le cultive depuis les premiers concerts donnés durant son enfance, goût qu'il raffine avec des compositeurs anciens comme Bach, Haendel, Scarlatti, Couperin.

En publiant Rameau, on questionne la réactualisation d'un répertoire par rapport aux modes de pratiques et d'interprétation de la fin du siècle. Cette question de la réactualisation de la

⁵ Ainsi peut-on lire dans « Orphée » de 1935 : « Qui entend l'orchestre de Weber, de Berlioz et de Wagner, trouve bien ternes et trop fades les moments les plus vantés de Lulli et de Rameau. », in *Valeurs*, Tome II, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 222.

⁶ PATRICE VEIT, « Bach à Berlin en 1829 : une « redécouverte ? », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 2007/6, p. 1347-1386.

⁷ *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum (1896-1962)* sous la direction de SYLVIE DOUCHE et CÉDRIC SEGOND-GENOVESI, éditions Aedem Musicae, 2022, p. 309-335.

⁸ Cité par CÉDRIC SEGOND-GENOVESI, in « *Nove sed nova ?* Penser et enseigner l'harmonie à La Schola Cantorum » p. 251-307, in SYLVIE DOUCHE p. 252, note 6.

⁹ YVES GERARD, « Saint-Saëns et l'édition monumentale des œuvres de Rameau », *Revue de la BnF*, 2014/ 1, p. 10-19.

musique ancienne, touche à la fois à la sphère éditoriale, mais elle concerne plus largement l'acte créateur. En écrivant des danses anciennes, en les incluant dans des suites, comme le font certains compositeurs, on repense avec le langage de la fin du siècle tout un répertoire dont il faut pourtant respecter les codes.

La redécouverte de Rameau s'inscrit dans un contexte politico-musical très large d'opposition frontale à l'Allemagne et au wagnérisme ambiant. La wagnéromania touche toute l'*intelligentsia* musicale avec de nombreuses représentations d'opéra du maître allemand, et d'opéras français écrits dans la veine wagnérienne. Cependant cette opposition à la mode wagnérienne est le point de départ d'une réflexion sur le caractère musical français, lequel est concomitant d'une recherche sur l'identité nationale à travers la musique. Les institutions, les orchestres, contribuent à une large diffusion du répertoire ancien en les interprétant lors de prestations publiques. Par exemple, on donne des concerts où se côtoient pièces de danse ancienne et pièces de danse « moderne ». Ainsi les années 1895 et 1896 sont marquées par une série de plusieurs concerts dans lesquels on exécute de la musique ancienne et de la musique moderne. Les concerts sont partagés en trois parties ; celle du milieu était consacrée à de la musique de danse avec des exécutants en tenue d'époque. Ces danses issues du répertoire baroque se mêlaient à des danses anciennes mais réactualisées par les compositeurs : Rameau ou Destouches côtoyaient la pavane de Fauré. C'est un vrai succès, car le public en est friand, trouvant, selon les expressions de l'époque, ces danses « exquises », soulignant « l'élégante chorégraphie française » qui fait écho à « la formule aristocratique des anciennes danses de cour ». Il suffit également de se pencher sur les programmes de concerts donnés à la Schola Cantorum : on y interprète l'*Orfeo* Monteverdi en avril 1914 et l'on y donne aussi des auditions de musique classique¹⁰ (Bach, Rameau) et de musique de l'époque (Debussy, Franck, ou encore d'Indy).

De nombreux compositeurs (Fauré, Magnard, entre autres) écrivent des suites pour orchestre, des pièces de danses isolées, qui soulignent une valeur culturelle et identitaire très forte, au point de choisir une autre voie que le grand style symphonique allemand. Ce répertoire fin-de-siècle ou début-de-siècle, est peut-être une manière pour les compositeurs de jeter un regard nostalgique sur un passé révolu, un esprit « français », avant le saut dans une époque moderne et qui allait être bouleversé par la guerre et les rapports antagonistes entre France et Allemagne. Beaucoup de pièces évoquent par le titre ou la musique ce regard nostalgique et triste sur un monde qui n'existe plus et que l'on tente pourtant de faire revivre : les *Stances à Mme de Pompadour* de Déodat de Séverac, la mélancolie de la *Pavane* de Fauré, comme la *Pavane à une infante défunte* de Ravel.

Ce besoin de faire revivre un monde musical ancien se retrouve sous la plume de plusieurs intellectuels ou musiciens. Le premier exemple que l'on peut évoquer et qui est, selon nous, le plus emblématique, est celui de Debussy et de *M. Croche*. Le compositeur ne se prive pas d'intenter un procès en règle contre la musique allemande et s'en prend, entre autres, à des musiciens comme Gluck¹¹, valorisant du même coup l'esprit « français » que Debussy entend trouver dans la musique de Rameau ou de Couperin, et qu'il associe également à la peinture galante de Watteau. Denis Herlin, dans son article « L'embarquement pour Cythère ou

¹⁰ Le terme « classique » signifie ici qu'il s'agit de « modèles musicaux ».

¹¹ « La musique française, me dit M. Debussy, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut, avant tout, faire plaisir. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français ! Cet animal de Gluck a tout gâté. » *La Revue bleue*, 2 avril 1904 (« L'état actuel de la musique française »)

Debussy et le XVIII^e siècle¹² » analyse de manière très fine la relation de Debussy à la musique de Couperin et Rameau, et plus généralement à l'esprit du XVIII^e siècle.

Cet intérêt pour la musique ancienne dépasse le seul cadre du concert et devient un fer de lance pour le retour en grâce d'une tradition que l'on redécouvrait peu à peu. Deux personnalités nous semblent marquantes : Romain Rolland, dont on rappelle le lien très étroit qu'il avait avec Suarès, et Wanda Landowska qui donne notamment des concerts à la Schola Cantorum.

Romain Rolland s'est intéressé, entre autres, à la figure de Lully auquel il consacre une longue notice dans son ouvrage *Les musiciens d'autrefois* publié à Paris en 1936¹³. Il y brosse à la fois le portrait de l'homme et du compositeur. Ces sont les derniers mots de Rolland sur Lully qui résument, selon nous, toute la pensée de l'écrivain :

« J'ai tâché de montrer dans ses notes (vue rapide et forcément incomplète d'un très vaste sujet) que l'œuvre d'art réalisé par Lully n'est pas moins que la tragédie classique et les nobles jardins de Versailles, monument durable de la robuste époque qui fut l'été de notre race.¹⁴»

La musique de Lully est tout à fait représentative de l'esprit français classique : elle appartient à un patrimoine commun, et s'inscrit dans une histoire glorieuse, celle d'une France triomphante et solaire. L'expression « l'été de notre race » souligne bien qu'il y a eu en France un âge d'or, celui du règne de Louis XIV. Le texte de Rolland écrit après la Première Guerre est aussi une manière de dire, on peut en faire l'hypothèse, que l'époque qu'il vit et durant laquelle il écrit n'est plus celle du règne du Roi-Soleil, et que l'Histoire se construit autour d'acmé politiques, culturelles et artistiques mais aussi de déclin et de décadence, thème que l'on retrouve chez Suarès. Déclin d'autant plus important que Rolland publie ses biographies au moment où les fascismes sont en pleine ascension et où l'Europe va peu à peu et inexorablement basculer dans un nouveau conflit armé.

Gluck est également un compositeur qui a les faveurs de Romain Rolland tout comme celles de Suarès. Rolland prend fait et cause pour le compositeur allemand au point de démentir et d'aller à contre-sens de ce que Debussy affirme, notamment pour ce qui touche la délicatesse de Rameau, montrant ainsi que l'Histoire modifie la perception que l'on a du compositeur français. Celle du début du XX^e siècle et donc de Debussy qui possède un certain recul par rapport au style et au langage, s'oppose radicalement à celle des contemporains de Rameau, immergés dans la musique de ce dernier¹⁵ :

« Je ne puis m'empêcher de rappeler ces impressions d'un contemporain de Rameau, quand je lis certaines appréciations de M. Claude Debussy (qui depuis ont fait fortune), opposant à la façon pompeuse et à la lourdeur de Gluck la manière simple et nuancée de Rameau, cette œuvre faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes sans exagération, sans fracas, « cette clarté, ce précis, ce ramassé dans la forme ». Je ne sais

¹² Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne sous la direction de JEAN-JACQUES EIGELDINGER, Paris, Musicales Actes Sud, 2011, p. 59- 73.

¹³ ROMAIN ROLLAND, *Les musiciens d'autrefois*, Paris, pp. 107-202.

¹⁴ ROMAIN ROLLAND, *op. cit.*, p. 202.

¹⁵ « Nous avions pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine » *Gil Blas*, 2 février 1903 (A la Schola Cantorum, audition des actes I et II de *Castor et Pollux*)

si M. Debussy a raison ; mais en ce cas, l'œuvre de Rameau telle qu'il la sent, telle qu'on la sent aujourd'hui, n'a plus aucun rapport avec celle que l'on entendait au XVIII^e siècle. Si caricaturale que soit la peinture de Rousseau, elle ne fait que grossir les traits saillants du spectacle ; et jamais les partisans ou les ennemis de Rameau ne l'ont caractérisée de son temps, par la douceur, par la discrétion du sentiment, par la demi-teinte, mais par la grandeur, vraie ou fausse, sincère ou emphatique.¹⁶ »

Enfin, la grandeur de Gluck qui lui vient aussi de son style, de ses influences, qui en font un compositeur européen, ce qui lui permet de dépasser les clivages nationaux¹⁷. Manière pour Romain Rolland de le mettre en comparaison de Rameau qui lui, n'est que « français » :

« Oui, l'art de Gluck est un art européen. Et c'est en cela qu'il surpasse à mon sens, l'art de Rameau, qui est exclusivement français. Quand Gluck écrit pour les Français, il ne s'asservit pas à leurs caprices. Il ne prend que les traits les plus généraux, les plus essentiels du style et de l'esprit français. Ainsi échappe-t-il à la plupart des mièvreries du temps. Il est classique. Pourquoi, Rameau, qui est un si grand musicien, n'a-t-il pas dans l'histoire de l'art une place égale à celle de Gluck ? Parce qu'on ne trouve pas en lui cette rigueur de la volonté et cette clarté de la raison qui caractérisent l'art de Gluck.¹⁸ »

On voit à travers cette citation deux éléments. D'abord une portée esthétique : Gluck sait s'emparer d'un certain esprit français sans tomber dans la caricature au contraire de Rameau qui fait avec les codes et les us et coutumes musicaux français de son temps. Ensuite, une portée politique qui semble évidente. En qualifiant la musique de Gluck d'art européen, Romain Rolland entend parler d'une musique qui fédère tout un continent, qui va au-delà des clivages nationaux et peut être comprise par tous.

L'autre grande figure est celle de Wanda Landowska qui dans son ouvrage *Musique ancienne*¹⁹, publié en 1909, prend fait et cause pour la musique baroque et en pose les principes d'une interprétation. Cette défense de la musique ancienne, Landowska la développe notamment dans le chapitre qu'elle intitule « Le mépris pour les Anciens ». Elle montre ainsi comment l'Histoire moderne, sous prétextes de progrès, regarde ce qui l'a précédée avec une certaine condescendance voire un certain mépris :

« Je veux bien croire que le progrès existe dans la science, dans la mécanique dans l'industrie. Mais qui voudra m'expliquer en quoi consisterait le vrai progrès musical et par quoi le compositeur le plus moderne serait nécessairement supérieur à Bach, à Mozart, à Palestrina ?²⁰ »

Façon aussi pour Landowska de battre en brèche un préjugé qu'elle trouve tenace : les anciens compositeurs n'ont eu de sens que par ce qu'ils ont précédé ce qu'elle nomme les « romantiques » qui eux-mêmes ont fait éclore les musiciens modernes :

¹⁶ ROMAIN ROLLAND, *idem*, p. 215

¹⁷ Peut-être Romain Rolland s'est-il souvenu des propos que Gluck écrit dans sa lettre au *Mercure de France* en février 1773 lorsqu'en faisant l'éloge de Rousseau, il dit : « [...] nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que j'envisage de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction de musique nationale. »

¹⁸ ROMAIN ROLLAND, *op.cit.*, p. 215.

¹⁹ WANDA LANDOWSKA, *Musique ancienne*, Paris, Ivrea, 1996.

²⁰ « Le mépris pour les Anciens », in *Musique ancienne*, p. 26.

« Seulement, dans la musique, on veut nous faire croire que tous les maîtres anciens n'ont eu leur raison d'être que pour servir de germes à nos romantiques, ceux-ci, à leur tour, pour faire lever des génies nouveaux. ²¹»

Par ailleurs, Landowska s'attaque aussi à ce qu'elle nomme les transpositeurs qui se permettent de remanier la musique ancienne en la défigurant plus qu'en l'améliorant. Cette critique montre aussi que la claveciniste entend que le texte soit respecté à la lettre, car il n'y a pas de hasard ou d'erreurs dans ce que les anciens maîtres ont écrits²². Pourfendre les transpositeurs, c'est aussi faire de nouveau un procès à la notion de progrès en art que Landowska réfute catégoriquement.

On voit donc au tournant du siècle, une vitalité intellectuelle, musicale, philologique qui permet la redécouverte de tout un répertoire. Cette vitalité, en réalité, interroge de manière beaucoup plus profonde le sens de l'histoire et la manière dont les musiciens mais aussi les écrivains et les penseurs dont fait partie Suarès appréhendent, comprennent et se saisissent d'un objet que l'on découvrirait et dont il fallait faire l'exégèse. L'attitude de Suarès est pour le moins intéressante, car ses propos sur les maîtres anciens, à l'exception de Bach et de Gluck dont il chante incessamment les louanges, sont plus nuancés et parfois plus réservés voire assez critiques.

Suarès évoque certaines figures de la musique ancienne, mais ces évocations, pour certaines, sont parfois lapidaires ou peu développées ; néanmoins elles permettent d'analyser et de comprendre le jugement esthétique que l'écrivain entend mettre en lumière. Parfois, elles sont aussi le prétexte à une mise en miroir qui ne dissimule pas une certaine critique, qui peut s'avérer féroce. On souhaite ici s'appuyer sur un exemple tiré de son ouvrage *Debussy*, au chapitre VII, dans lequel Suarès vitupère de façon véhémement la musique italienne :

« En plus d'une occasion, j'ai résisté à Toscanini. Quand ils sortent d'Italie et de la musique italienne, je n'aime pas les orchestres italiens : ils sont excellents, mais dans le sens et le style que je goûte le moins. Ils ont du feu, du mouvement ; beaucoup d'action et de verve ; leur souffle est fort dans les cuivres ; leurs archets sont vifs et vigoureux : le tout ensemble n'est pas ce que j'attends de la grande musique. Ils donnent un tour vulgaire à Mozart [...] Leur mystique musicale sent la parade, la gymnastique et Dom Bosco. [...] Toute profondeur leur est interdite : ils ont été virtuoses et ils sont virtuoses. Avec *Pagliaci* et *Cavalleria Rusticana*, ils font le bonheur de Naples, de Buenos-Aires, et de New York, des petits bourgeois de Paris et de Berlin ; mais la vraie musique n'a presque rien à voir avec cette redondance de nègres blancs. Où sont Monteverde et Frescobaldi ?²³ »

Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle met, selon nous, en opposition la profondeur et la superficialité. La référence à Toscanini permet à l'écrivain de déboulonner d'entrée de jeu un grand chef d'orchestre : Suarès n'a pas cédé au chant des sirènes italiennes.

²¹ WANDA LANDOWSKA, *op. cit.*, p. 30.

²² « C'est dans le riche répertoire du clavecin que les chevaliers de la transcription prennent des libertés sans bornes, en invoquant les prétendues différences de notre piano avec son prédécesseur. Celui-ci aurait été d'une étendue plus restreinte, de trois, quatre octaves, à peine, ne se prêtant à aucun autre changement de sonorité, affligé de mille autres défauts – tout cela ne prouve qu'une chose, c'est ce que ces gens n'ont jamais manié et peut-être jamais approché un clavecin. Ce sont là des absurdités pour justifier le goût du truquage et le manque absolu de tout sens historique. » WANDA LANDOWSKA, *ibidem*, « Les Transpositeurs », p. 95.

²³ *Debussy*, VII, Paris, Emile-Paule, 1936, pp.62-63.

En réalité, sous couvert d'éloges -le feu, le mouvement, l'action et la verve-, termes qui ne dissimulent pas certains poncifs d'une « manière » italienne, Suarès fait une critique en règle d'une certaine musique ultramontaine qui cultiverait selon lui le démonstratif (la virtuosité), qui dévoient certains compositeurs comme Mozart (la vulgarité). On peut aller plus loin dans l'analyse. Les références à deux opéras véristes permettent à Suarès d'opposer une musique destinée au plus grand nombre, satisfaisant aussi le goût peu développé de ce qu'il nomme les petits-bourgeois, qui amuse et divertit (la parade, la redondaine de nègre blancs), qui peut être entendue en Italie, mais aussi traverser les continents, et ce qu'il qualifie de « vraie musique », de « grande musique », profonde et réfléchie, musique que l'on écoute avec recueillement, écoute qui s'apparente à une sorte de sacerdoce. Ecouter la « grande » et « vraie » musique, c'est entrer en religion. Cette « mystique » puisque tel est le terme de Suarès est dévoyée par les Italiens qui d'une certaine manière la profanent : elle relève tout autant du divertissement circassien, que de la compétition sportive²⁴. En citant Monteverdi et Frescobaldi comme deux références d'une « grande » et d'une « vraie » musique, Suarès entend aussi dénoncer une forme d'apostasie des Italiens qui auraient mis de côté ou oublié deux figures majeures de la musique ancienne célèbres aussi pour ce qu'elles ont légué à l'Histoire : pour l'un l'opéra et l'apothéose du madrigal ; pour l'autre l'aboutissement dans de nombreux genres instrumentaux notamment pour le clavier. La question rhétorique qui clôt la citation est selon nous lourde de sens : elle n'exprime pas seulement un regret appuyé ; elle se fait l'écho d'une voix qui exprime une sorte de paradis musical perdu, d'une époque ancienne où la musique était porteuse d'une véritable valeur artistique et esthétique que la musique italienne dont parle Suarès paraît avoir oublié.

Les attaques de Suarés n'épargnent pas non plus de grandes figures musicales françaises comme celle de François Couperin dont la musique prétendument « galante », aux teintes pastorales artificielles, s'oppose à l'intensité et à la profondeur musicale de celle de Bach. Manière aussi pour l'écrivain de mettre en regard profane et sacré, d'opposer une musique qui extériorise ses artifices (les trilles, les ornements) et une autre dont la densité et l'épaisseur impose une forme d'introspection profonde à celui qui l'écoute :

« Une heure de Couperin par an charme l'oreille et l'amuse ; Deux heures m'ennuient. Trois heures me font fuir : assez de figures, assez d'ornements, assez de trilles, assez de doubles, de musettes, de tambourins et de rigaudons ! Je ne suis pas un crin-crin, je ne suis pas une boîte à bonbons. Tant de menuets me paralysent. Tous vos royaumes et toutes vos bergères pour un air non mesuré à la hache, et pour sortir de vos trois temps ! Vingt-cinq ans de Jean-Sébastien Bach ne m'ont point lassé : plus il est libre, douloureux et profond, plus il me pénètre. Rien ne renouvelle si peu que le divertissement : telle est l'éternelle monotonie du plaisir. Les jeux de Bach ne sont pas ceux qui me retiennent, mais son chant. Je vis volontiers dans le monde ardent et grave, si puissant et si tendre de ses Passions, de ses préludes et de ses fugues. Sans croire à l'Évangile, je me fais à cette vie mystique, tout entière dans les élans et les pleurs du purgatoire.²⁵ »

²⁴ « Les vocalises m'assomment. Les roulades me donnent le roulis. Les trilles me donnent le spasme de la glotte. Même parfaites, les arabesques vocales, après m'avoir étonné ou distrait un instant, me font bailler d'ennui. Je suis ces acrobates du chant comme ceux du trapèze : j'attends qu'ils manquent la corde et qu'ils tombent. [...] Qu'est-ce qu'un art sans émotion ni caractère ? sans pensée ni rêve du sentiment ? [...] Pour moi rien ne m'importe si peu qu'un art de pur divertissement : car je ne suis pas diverti. [...] », *Remarques IV*, « Wagner-Klingsor », Paris, Gallimard, pp. 133.

²⁵ In « Wagner-Klingsor », *Remarques IV*, Paris, Gallimard, p. 134.

On est donc loin avec Suarès des propos que Debussy tient sur la musique de Couperin²⁶. Ceux-ci révèlent aussi des points de vue divergents entre les deux auteurs. Pour Suarès, il est d'abord question d'un choix esthétique et peut-être peut-on voir aussi une manière de mettre en balance deux musiques ayant été écrites à la même époque et que l'écrivain considère comme radicalement différente. Pour Debussy, le propos n'est pas seulement d'ordre esthétique : il est aussi politique et vise à défendre une tradition et un « esprit » français.

Le cas Rameau est aussi intéressant, car Suarès l'évoque peu de fois, de manière toujours lapidaire. Et souvent pour l'inclure avec d'autres figures musicales des XVII^e et XVIII^e siècles²⁷. Rameau fait partie comme d'autres compositeurs, d'une élite musicale qui ne pouvait être comprise par tous et ne s'adressait pas à tout le monde :

« Monteverdi, les clavecinistes, Lully, Rameau, Gluck et Mozart même ne s'adressaient pas à tout le monde : ils chantaient pour les princes ; ils étaient faits pour la cour. Après la Révolution, la musique a quitté Versailles, les rois et les publics d'élite. Elle s'est faite grossière en devenant commune à tous : bourgeoise par le luxe, plébéienne par le vacarme et l'emphase, elle a perdu la vertu, la dignité et la pudeur qui sont, en art, le style. Wagner a rendu le style à la musique de théâtre [...] Il fallait réduire au silence la cohorte des Bellini, des Meyerbeer, des Halévy, des Donizetti, des Rossini même, et de leur ignoble postérité.²⁸ »

Suarès envisage l'histoire de la musique selon plusieurs points. Rameau appartient comme Lully ou Monteverdi à une caste, on peut même le dire à une aristocratie de la musique. Pour l'écrivain, l'écroulement de l'Ancien Régime a rebattu les cartes : la musique entame sa période de décadence, probablement aussi parce qu'elle s'est d'une certaine manière « démocratisée », ouverte à tous, et qu'elle ne s'adresse plus seulement à un cercle de *happy few* connaisseurs et esthètes. Cette décadence, la musique italienne en est une des responsables, avant l'avènement de Wagner et de son théâtre total. La figure de Rameau, entre autres, permet à Suarès de développer sa conception de ce qu'est le théâtre lyrique. Selon son expression, « la tragédie en musique, telle que Lully, Rameau, Gluck, l'ont traitée au cours de deux siècles, avait plus d'opium et moins de venin.²⁹ » Pour Suarès, la tragédie lyrique de l'Ancien Régime était d'abord chant avant d'être action³⁰, les sujets étant connus de tous, ce n'était, d'après l'écrivain, que sur la musique que se concentrait l'attention, musique plus apaisante (la métaphore de l'opium) que violente comme le suggère l'image du venin et, de manière plus générale, du poison. Cette critique à demi-mot d'un théâtre capiteux, qui enivre dans ses brumes d'opium les auditeurs, permet à Suarès de promouvoir aussi l'opéra

²⁶ « Nous avons besoin de méditer l'exemple que nous proposent certaines petites pièces de clavecin de Couperin ; elles sont d'adorables modèles d'une grâce et d'un naturel que nous ne connaissons plus. Rien ne peut faire oublier le parfum sournoisement voluptueux, la fine perversité inavouée qui rôdent innocemment autour des *Barricades mystérieuses*... » *S.I.M.*, 1^{er} novembre 1913 (« Concerts colonne – Société des nouveaux concerts ») On pourra encore citer les mots suivants qui rappellent que Debussy voyait en Couperin un double mélancolique de Watteau : « Pourquoi tant d'indifférence pour notre grand Rameau ? Pour Destouches, à peu près inconnu ? Pour Couperin, le plus poète de nos clavecinistes, dont la tendre mélancolie semble l'adorable écho venu du fond mystérieux des paysages où s'attristent les personnages de Watteau ? » *S.I.M.*, 15 janvier 1913 (« Fin d'année »)

²⁷ « Le XVIII^e siècle, si riche en musique, compte Bach, Haendel, Mozart, Gluck, Haydn, Rameau, Grétry et Piccini. A quoi bon les autres et qui s'en occupe ? » in *Wagner*, Première partie, I, p. 52.

²⁸ *Musique et Poésie*, II, Paris, Claude Aveline, 1928, pp. 85-86.

²⁹ *Poème et musiciens*, Paris, Claude Aveline, 1928, p. 116.

³⁰ « L'action n'était guère rien ; le chant était tout. »

mozartien qu'il envisage comme beaucoup plus théâtral et surtout comme plus exacerbé ou plus effusif en ce qui touche les émotions et les sentiments³¹.

On a précédemment signifié l'importance que tenait la musique allemande dans la pensée de Suarès. Bach et Gluck sur lesquels nous allons revenir, mais on trouve également quelques propos sur Haendel. Celui-ci ne bénéficie pas du même traitement que le cantor de Leipzig et lorsqu'il s'agit de l'évoquer, c'est au profit du grand Bach. Pour Suarès la musique de Bach est à la fois rassembleuse et créatrice d'une identité nationale allemande. L'individuel s'efface au profit du collectif, la musique de Bach traverse les siècles en nous parlant toujours, lorsque Haendel semble avoir dévoyé sa nature allemande profonde, pour opérer un mélange de races ou de nationalités qui se retrouve dans sa musique, qui ne semble correspondre qu'à une époque donnée, quand celle de Bach est **intemporelle** :

« Bach écrit la musique comme un astre superbe décrit vertigineusement sa courbe gigantesque : de gré spontané, irrésistiblement magnifique. [...] Ah, surtout, comme en l'émotion de cet homme profond je me sens peu vivre moi-même : la notion de mon personnel s'efface : il me semble, aux conflits de cette polyphonie à millions d'âmes, qui monte résolue en une harmonie suprême, vivre tour à tour les innombrables passions d'innombrables vies, pour arriver enfin à une immense conscience : la conscience du peuple allemand [...] mais Haendel, par exemple, et sa pompe XVII^e et la politesse grandiloque, presque espagnole, -on dirait d'un roi de saxe infant d'Espagne – de sa Passion, est un hanovrien de son siècle, qui écrit des opéras italiens pour la cour d'Angleterre.³² »

Faire référence à Haendel, c'est aussi poser une réflexion sur le genre de l'oratorio. D'une certaine manière Suarès renverse les idées admises par tous : l'oratorio serait d'abord une sorte d'opéra sacré. Mais pour l'écrivain, c'est bien du contraire qu'il s'agit : toute musique dramatique est oratorio et l'opéra n'est pas autre chose. Y assister c'est en quelque sorte suivre ou participer à un office religieux, vivre une expérience du sacré, ne pas être figé dans le temps du monde qui nous montre bien aussi à quel point Suarès est influencé par la « religion » wagnérienne. L'oratorio c'est la face pieuse de la musique qui a encore quelque chose à nous dire même si le sentiment du sacré et du religieux paraît s'étioler, et qui s'oppose à une musique plus mondaine, certainement plus divertissante et véritablement profane. Pour Suarès qui parle de Haendel il n'y a pas de différences entre les opéras et les oratorios du compositeur qui parvient à mêler à la fois le sacré et le profane en nous montrant le destin épique d'un héros biblique comme Samson comme celui d'un héros mythologique comme Hercules :

« Une forme admirable de l'art, c'est l'oratorio, qui n'est point du tout situé dans le temps. L'oratorio est né de l'âme pieuse de la musique. On croit que l'oratorio n'a plus de place dans l'art. Que sont pourtant les Passions de Bach, les messes non mondaines, la Grande messe solennelle de Beethoven, sinon des oratorios ? Mais bien plus, toute musique dramatique n'est qu'oratorio, en somme. Et l'opéra est un oratorio profane.

³¹ « Drame ou comédie, le fait est que Mozart a traité des sujets mieux faits pour la musique et plus riches de sentiments que tous les autres musiciens de son siècle. »

³² *Cette âme ardente*, 6 février 1890, Paris, Albin Michel, 1954, pp. 207-208.

Haendel l'a rendu bien sensible ; son Hercule, son Samson, son Xerxès ou son Rinaldo ne se distinguent point.³³ »

Cette question de l'opéra et de son sens souvent sacré et mystique innerve la pensée de Suarès notamment lorsqu'il parle de Gluck. On peut s'appuyer ici sur deux textes qui nous semblent emblématiques de l'auteur. Dans une lettre adressée à Romain Rolland, Suarès avoue son amour pour le compositeur allemand, dans une déclaration emphatique et emportée, et reconnaît la « douceur » tout en soulignant le caractère grandiose et tragique ainsi que la simplicité des opéras du musicien, simplicité capable certainement de toucher n'importe quel auditeur et qui fait de la musique de Gluck une musique universelle comme l'avait déjà souligné Romain Rolland dans sa biographie³⁴ :

« Traître, oses-tu bien te dire le seul à aimer Gluck ? Gluck, mon Gluck, mon admirable, mon unique, à moi, à moi seul, entends-tu ? Je te montrerai une équité pareille à la tienne : Gluck ! ... Mais tu n'étais pas né seulement, que je n'aimais presque que lui. [...] A la vérité je ne vois personne à qui je le préfère, pour une certaine « douceur » qui n'est qu'à lui : je t'ai dit, je crois, quel sens des moins passagers a, pour moi la « douceur » qui m'est chère-, ou ce que je nomme ainsi. : la paix et la confiance inébranlables que je sens à la base de ce profond sentiment, -car la douceur est profonde-, n'ont à mon sens, jamais été mieux émues en nos cœurs que par de certaines mélodies de Gluck : je sais le prix de la grandeur et de la pure beauté : les cérémonies religieuses d'Alceste, la majesté d'Agamemnon, ont une force et une noblesse qui ne me laissent rien regretter [...] Je ne connais, nulle part, une douceur plus pénétrante : c'est l'effet d'une âme admirable de saveur *et de jeunesse*, qui a son équilibre le plus sûr dans une *simplicité parfaite*. C'est une qualité unique : elle ne tient pas au cœur seul de l'artiste : elle dépend de l'époque de l'art : - avant, l'on n'y saurait prétendre : on perdrait la force dans la naïveté ; après, une disposition généreuse peut convaincre l'artiste que la perfection de la douceur a besoin d'être exprimée par la simplicité : mais s'il s'en rend compte, il n'est déjà plus simple – et s'il y tâche, il est deux fois compliqué.³⁵ »

Dans « Orphée » qui date de 1935, Gluck est présenté comme un Janus à deux visages : à la fois la douceur, mais aussi la violence tragique capable néanmoins de se maîtriser et de se contenir. On peut se demander si Suarès ne réactualise pas, à travers cette prétendue dichotomie gluckiste, les catégories nietzschéennes de l'apollinien et du dionysiaque telles qu'elles sont explicitées dans la *Naissance de la tragédie* :

« Gluck, grande force violente, qui se maîtrise le plus, et qui peut avoir la plus calme douceur et la plus suave sérénité.³⁶ »

L'éloge de Gluck passe d'abord par la paix et la sérénité que la musique du compositeur allemand véhicule au travers de ses opéras. Il ne serait pas illégitime de se questionner sur cette notion de « paix » que Suarès développe dans son texte de 1935 à un moment où l'échiquier politique se voit bouleverser, notamment en Allemagne et l'où on avance à grands pas vers un nouveau conflit mondial. Parler de la « paix lumineuse » de Gluck est aussi une

³³ Wagner, troisième partie, 3, « Opéra et drame », édition de FREDERIC GAGNEUX, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 129.

³⁴ Voir la note 17.

³⁵ 5 novembre 1891, *Cette âme ardente*, Paris, Albin Michel, 1954, pp.311-312.

³⁶ « Orphée », in *Valeurs*, Tome II, p. 221.

manière de donner à la musique la force d'apaiser et d'être comme un baume calmant, mais paix qui annonce un crépuscule et une tombée de la nuit dont on peut imaginer qu'elle a valeur de métaphore, nuit qui recouvre bientôt un monde qui va entrer dans un probable conflit. La musique de Gluck serait par son équilibre harmonieux le dernier rempart contre une Histoire qui va vers son déclin inexorable à marche forcée :

« La paix de Gluck est lumineuse à la façon des trois dernières heures qui annoncent la fin du plus beau jour d'été. La paix de Gluck fait la lumière. Elle répand une suavité qui semble naturelle. [...] Lumière et paix de Gluck, sœurs jumelles qui portent l'harmonie.³⁷ »

En promouvant aussi deux opéras comme *Orphée* et *Alceste*, qui sont, selon l'écrivain, « des hymnes à l'amour conjugal », Suarès entend aussi parler d'un lien, lien qui dans un contexte historique de plus en plus improbable, se distend et finira par se rompre totalement. Orphée c'est Eurydice retrouvée tout comme Alceste symbolise les retrouvailles avec Admète. C'est donc le lien qui n'est jamais rompu malgré la volonté de la mort de le dissoudre. La musique, c'est aussi l'art capable de tisser et de maintenir des liens très forts malgré une situation qui pourrait s'avérer tragique, mais qui laisse néanmoins apparaître un espoir :

« D'ailleurs, il est assez curieux que les deux chefs-d'œuvre où Gluck a mis le plus de musique et, somme toute, le moins de drame, soient l'un et l'autre des hymnes à l'amour conjugal. Alceste donne en femme idéale la réplique à ce merveilleux Orphée qui n'est ni homme, ni amant, ni mari, mais comme une autre femme tout aimante, faite de ce qu'il y a de plus tendre dans l'amant et dans l'homme.³⁸ »

On ne pourrait terminer ce panorama des quelques réflexions de Suarès sur la musique ancienne sans évoquer la figure de Bach dont Robert Parienté rappelle, dans son avant-propos à *Vues sur la musique et les musiciens*, que « sa dévotion, à son égard, ne faiblira jamais : il demeure le « Père éternel » et lui attribue une force spirituelle sans égale.³⁹ » Nous nous fonderons ici sur le texte intitulé *Esquisse pour un portrait de Bach*⁴⁰ écrit entre 1932 et 1933. Texte assez long, qui chante le dithyrambe du Cantor de Leipzig et dont ne traiterons que quelques fragments. Le texte en effet s'ouvre sur une idée-phare et un constat sans appel : Bach apparaît comme une sorte de colosse, de géant voire de titan. La grandeur de Bach est telle que d'autres artistes dans d'autres disciplines ne parviennent à atteindre les sommets atteints par le compositeur :

« Chaque art a ses sommets. Par le vieux Bach, le sommet de la musique passe tous les autres. Personne en son art, n'a été aussi haut, aussi puissant aussi complet que Bach dans le sien. [...] le plus grand des peintres ou des sculpteurs, des architectes ou des écrivains, n'est pas si grand dans la plastique ou la poésie que Bach dans la musique⁴¹. »

³⁷ P. 221.

³⁸ Pp. 221-222.

³⁹ *Valeurs*, tome II, p.189.

⁴⁰ *Valeurs*, Tome II, pp. 198-212.

⁴¹ P. 198.

Bach c'est aussi le jaillissement émotionnel où se mêle toutes les émotions, mais non pas dans une anarchie incontrôlée⁴². Ce flot musical qui passe par des émotions bien tranchées, et à la fois dans une forme d'excès, permet à Suarès de bâtir un pont avec la musique de Wagner. Mais ce rapprochement n'est pas anodin. Il n'est pas seulement d'ordre musical⁴³. Ecouter Bach, c'est aussi entrer en religion : « Par des chemins opposés, ils vont également du néant de ce monde à la délivrance du parfait amour. [...] Tous les deux ils vivent par la musique dans le rêve de la rédemption.⁴⁴ »

Suarès brosse un portrait à la fois moral et physique du compositeur. Qu'est-ce que Bach musicien ? C'est d'abord une alliance des contraires, un Bach oxymorique en quelque sorte, « l'extrême douceur avec l'extrême puissance⁴⁵ » selon les termes de l'écrivain. Mais Suarès va plus loin que cette simple dichotomie. En regrettant la musique improvisée sous le feu de l'inspiration, musique perdue qu'a pu jouer le compositeur, Suarès fait de Bach une sorte de dieu vivant, créateur, mais créateur d'un monde musical dont l'immensité est incommensurable et qui garde encore une part de mystère qui nous échappe à jamais :

« Dans l'immensité de son œuvre, il reste de l'inconnu qu'on ne pourra jamais connaître : le plus bel exploit de Bach et le plus haut de la musique nous est dérobé, Bach à l'orgue qui improvise. Ses chefs-d'œuvre, quelques préludes et quelques airs exceptés, ne sauraient nous rendre ce que dut être l'improvisation de ce démiurge en ses jours d'effusion et de passion mystique.⁴⁶ »

Bach se confond également avec la figure christique. C'est « le Rossignol de la Croix » : ici Suarès subvertit l'image de la colombe pour la remplacer par l'image d'un oiseau chanteur et musicien. Il dit bien aussi par cette image la puissance de la musique au-delà de la mort, de la souffrance et du martyr, et qui ne s'interrompt jamais, tout comme la crucifixion devient un objet d'inspiration sans fin, mais dans une image qui n'est pas nécessairement doloriste :

« Supposé que Jésus sur la croix couvre toute la terre, que sa tête touche au ciel, les épines trempées à la rosée des étoiles, Bach est alors le rossignol posé sur un bras de ce bois immense. Le divin chanteur rêve, murmure, crie d'amour, pleure, bat de l'aile sur l'épaule de Dieu, entre le cœur sanglant et la bouche qui expire.⁴⁷ »

La musique de Bach est donc un substitut à la parole déclinante et mourante de la figure du Christ sur la Croix. Le Cantor de Leipzig est encore pour Suarès une figure qui s'inscrit dans une éternité, qui traverse le temps et sur laquelle le temps n'a pas de prise. Tout comme Dieu, il est aussi omnipotent par sa musique capable de saisir toutes les strates temporelles et d'être lui-même comme hors du temps ou être tous les temps, car comme Dieu, intemporel, et cultivant une forme d'immanence : le principe de Bach est la musique, qui le constitue en tant qu'être.

⁴² « Et sa souveraine sérénité est seule capable d'imposer la majesté du calme divin à l'excès de ses émotions. En aucun, Shakespeare seul excepté, les fontaines sensibles et la grâce du cœur n'ont eu un tel jaillissement, om tant d'amour, tant de douleur, tant de mélancolie, déroulent leur marée sans les confondre. » p. 198.

⁴³ « La polyphonie de l'un et son contrepoint d'orchestre est l'analogue du contrepoint vocal de l'autre. » p. 199.

⁴⁴ P. 199.

⁴⁵ P. 200.

⁴⁶ P. 200.

⁴⁷ P. 201.

« Bach est la cathédrale éternelle de la musique. Il est d'hier, il est d'à présent, il est pour les jours qui ne sont pas encore, tant qu'il y aura une grande musique, un art du sentiment puissant et libre, servi par une science infailible de la beauté sonore. Il est de tous les temps et pour tous les temps. [...] Jadis je le nommai le Père. Oui, Jean-Sébastien Bach est Dieu le Père de la musique.⁴⁸ »

Mais Suarès interroge la permanence, à travers le temps, de la musique de Bach qui s'adresse à tous. Cette notion du temps est aussi capitale, car pour l'écrivain, elle est un élément déterminant de la compréhension de la musique du Cantor de Leipzig. D'où ces critiques sur la manière de l'exécuter, musique dévoyée par les chanteurs modernes qui ne la comprennent pas. Trop de hâte et pas assez de souffle. La musique de Bach est un discours qui se déploie avec lenteur, grandeur et sérénité et semble conquérir l'éternité. La barre de mesure n'est qu'une indication technique d'un temps compté et qu'il faut abolir, alors que celui de Bach se rapproche du souffle du verset biblique, mais aussi de l'oraison :

« En règle générale, on chante Bach deux fois trop vite. Les moyens de la voix humaine devraient enseigner le temps juste au chanteur. [...] Jamais le rossignol ne se presse. Comme lui, Bach a tout le temps, et il tient le son avec un souffle d'une longueur et d'une force incomparables. [...] Ses airs de ténor et plus encore de basse, ne sont qu'une parodie dans la gorge de nos chanteurs. Ils gargouillent, ils se hâtent, ils se perdent. Voulant rester dans la mesure, ils y manquent sans cesse. Ils n'ont rien du rythme intérieur que cette musique exige, à l'oraison pareille, et où la barre de mesure n'est là qu'à titre d'indication.⁴⁹ »

Cette notion d'un temps large et étiré est aussi le corollaire d'un autre concept cher à Suarès qui est celui de la profondeur. Dans Bach, pas d'artifice, pas de déploiement excessif de virtuosité. La polyphonie de Bach est une colonne vertébrale des plus résistantes qui abolit les frontières entre temps et espace et nous inscrit ainsi en tant qu'auditeur ou interprète dans une forme d'éternité véhiculée par la musique :

« Profondeur, profondeur, c'est le mot qui revient sans cesse pour définir Bach et le connaître. Et l'intensité, qui est le potentiel de la profondeur pensive ou sentimentale. La polyphonie de Bach est verticale comme tout le reste, elle est la possession sonore qui efface le temps et l'espace en les confondant.⁵⁰ »

Peut-on parler d'un parcours de Suarès dans la musique ancienne ? Si ce parcours existe, il est marqué par une forme de métaphysique qui permet à l'écrivain de repenser certaines notions : le sacré et le religieux, l'artifice et le naturel, et autorise l'écrivain à interroger plus largement l'Histoire. Les quelques compositeurs que nous avons évoqués montre que Suarès est aussi conscient d'un passé musical qu'il réactualise et qu'il repense pour mieux les confronter, on peut en faire l'hypothèse, à une forme de modernité. Chez Suarès, pas de défense d'une « interprétation historiquement informée »⁵¹. Mais en convoquant Monteverdi, Frescobaldi,

⁴⁸ p. 203.

⁴⁹ P.201.

⁵⁰ P. 202.

⁵¹ On reconnaît que l'expression à quelque chose d'anachronique ici, puisque ce type de pratique ne voit véritablement le jour qu'à partir des années 1970. Néanmoins, on trouve en germe à la toute fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ce qui aboutira à au concept de pratique historiquement informée. Ainsi, on se questionne

Bach ou encore Haendel, entre autres, l'écrivain redonne vie à tout un pan de l'histoire de la musique et permet à ces compositeurs que l'on jouait encore ou que l'on redécouvrait, d'entrer de plain-pied dans la modernité. Suarès, à sa manière, a donc entrepris ce que d'autres à son époque, -on l'a vu avec Wanda Landowska ou bien les concerts de la Schola Cantorum-, avaient également fait : questionner une musique pour qu'elle pût de nouveau parler et livrer ses codes et ses manières d'être interprétée et comprise.

BACH, JEAN-SÉBASTIEN

BEETHOVEN, LUDWIG VAN

BORDES, CHARLES

CONSERVATOIRE (PARIS)

COUPERIN, FRANÇOIS

DEBUSSY, CLAUDE

DEODAT DE SEVERAC, MARIE-JOSEPH-ALEXANDRE

DOUCHE, SYLVIE

FAURE, GABRIEL

FRANCK, CESAR

FRESCOBALDI, GIROLAMO

GAGNEUX, FRÉDÉRIC

GÉRARD, YVES

GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD

GUILMANT, ALEXANDRE

HAENDEL, GEORG FRIEDRICH

HERLIN, DENIS

INDY, VINCENT D'

JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR

LANDOWSKA, WANDA

LULLY, JEAN-BAPTISTE

MAGNARD, ALBERICE

aussi sur la manière d'interpréter le répertoire baroque. A ce titre, Wanda Landowska est une des pionnières en la matière. En outre, on se questionne aussi sur la manière d'interpréter ce répertoire avec d'autres instruments que ceux pour lesquels il était destinée à l'origine. L'exemple de la publication des pièces de clavecin de Rameau par Durand sous la houlette de Saint-Saëns – dont on suppose qu'elle fut d'abord pensée pour être exécutée au piano- montre bien comment on tente d'interpréter ce répertoire : on garde ou parfois l'on supprime certains ornements.

MALHERBE, CHARLES
MONTEVERDI, CLAUDIO
MOZART, WOLFGANG AMADEUS
NIETZSCHE, FRIEDRICH
PALESTRINA, PERLUIGI
PARIENTE, ROBERT
RAMEAU, JEAN-PHILIPPE
RAVEL, MAURICE
ROLLAND, ROMAIN
SAINT-SAËNS, CAMILLE
SCHOLA CANTORUM
SEGOND-GENOVESI, CEDRIC
SUARES, ANDRE
TOSCANINI, ARTURO
WAGNER, RICHARD

Résumé

« Je suis né dans la musique. Avant de lire les lettres, j'ai lu les notes. » La musique est selon l'expression de Robert Parienté « la clé de voûte de l'œuvre d'André Suarès. » Il la cultive notamment auprès de Romain Rolland alors qu'il est étudiant à l'Ecole normale supérieure. Le jeune écrivain se construit peu à peu un panthéon musical dans lequel les compositeurs du monde germanique ont une place prépondérante : Beethoven, Mozart, Gluck, Wagner, et surtout Bach. Cette omniprésence du Cantor de Leipzig n'empêche pas Suarès de se déporter vers d'autres musiciens de la période baroque et même de la Renaissance. Après avoir contextualisé le grand retour à la musique ancienne qui s'opère entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, on interrogera et analysera la réception philosophique et métaphysique de l'écrivain autour de quelques grandes figures de compositeurs de musique ancienne.

Nathanaël Eskenazy est titulaire du CAPES de lettres modernes et docteur en musicologie. Il est maître de conférences à l'université Paul-Valéry-Montpellier 3. Ses travaux portent, entre autres, sur l'opéra français et italien durant la période baroque. Il a été formé au CNSMD de Lyon, ainsi qu'à la Haute école de musique de Genève et au Conservatoire royal de Bruxelles. Il est aussi chercheur associé au Centre de musique baroque de Versailles.