

L'Esthétique de SCHOPENHAUER

(Suite) (1)

nel ou la dissonance devient l'image naturelle des résistances opposées à notre volonté; et, à l'inverse, la consonance ou le rationnel, qui se prête sans peine à notre perception, représente la satisfaction de la volonté. De plus, ces rapports numériques de vibrations rationnels et irrationnels, admettent une multitude de degrés, de nuances, de conséquences et d'alternances; ils font ainsi de la musique la matière capable d'exprimer et de rendre fidèlement avec leurs teintes les plus fines, leurs nuances les plus délicates toutes les émotions du cœur humain, c'est-à-dire de la volonté pour qui l'essentiel est toujours, quoique avec des degrés infinis, la satisfaction et le besoin.»

Le rapport entre l'arithmétique et la musique est donc élucidé. Toutes deux concourent à rendre perceptibles «des rapports numériques rationnels et irrationnels.» Mais, tandis que la première fait appel à l'entremise des concepts abstraits et met en jeu notre entendement discursif, la seconde agit sur nos sens, émeut notre cœur et stimule *immédiatement* nos facultés d'intuition. Toutes deux s'accordent, dans la mesure où elles représentent deux copies d'un même texte. Le texte, c'est le vouloir vivre universel avec ses degrés d'objectivation et sa progression rythmée de la satisfaction au désir, du désir à la satisfaction. La copie directe, immédiate, fidèle, au point de rester obscure à l'intelligence, comme son modèle même, c'est la musique. La traduction pensée, commentée du texte nous la devons à l'arithmétique. Et nous voyons se reproduire une fois de plus entre la science et l'art l'opposition de l'abstrait à l'intuitif, du distinct au senti, de l'entendement au cœur, de la pensée à la vie: science et conscience. En descendant de l'arithmétique à la musique, de la perception claire à la petite perception enveloppée, de l'équation à la mélodie, Leibnitz croyait procéder de la vie à la mort, du *réel* à l'*irréel*. Car la vie se dégrade parallèlement à la clarté de la perception: *esse nihil aliud est nisi percipere et percipi*. C'est ici que l'intellectualisme du cartésien vient heurter violemment l'irrationnel mystique du maître de Wagner. Non, l'harmonie musicale n'est pas le misérable résidu sensible d'un calcul lumineux pour l'intelligence! Elle échappe à la pensée, mais n'est pas refroidie par elle. Sublime émanation de l'être, obscure mais révélatrice, elle émeut, parce qu'elle est toute chaude, toute palpitante de vie!

Aussi bien, cette notion d'harmonie est une des plus riches, mais des plus délicates qui se puissent offrir à l'analyse philosophique. Les anciens disaient la forme sphérique *harmonieuse* et nous parlons encore aujourd'hui de l'*harmonie* d'un édifice. Le même mot servirait-il alors à évoquer des idées essentiellement distinctes et n'y aurait-il là qu'un simple hasard d'homonymie? Existe-t-il entre les lignes et les sons, l'*harmonie dans l'espace* et l'*harmonie dans le temps*, bref entre l'architecture et la musique une analogie réelle? Quelques textes nous permettront de dire ce qu'en a pensé Schopenhauer.

«J'ai retrouvé dans mes papiers», aurait dit une fois Goethe, «une page où j'appelle l'architecture une musique figée, et c'est bien un peu vrai.» Simple boutade, opine Schopen-

hauer. D'ailleurs ne serait-il pas «ridicule» de vouloir égaler le plus limité, le plus facile au plus large, au plus puissant de tous les arts. Nous savons d'autre part *qu'étrangère à l'espace*, la musique s'oppose à l'architecture, *étrangère au temps*. Pourtant les extrêmes se touchent et force est au philosophe de signaler entre les deux arts une curieuse analogie. «Le rythme, dit-il, est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace, c'est-à-dire une division en parties égales et correspondantes, qui, plus grandes d'abord, se résolvent ensuite en parties plus petites et secondaires». Or, le rythme joue, en musique, le rôle de la symétrie en architecture. Les mesures musicales ressemblent aux pierres d'un édifice: elles se scindent, se superposent comme elles. Dans la période musicale, d'abord ascendante, puis descendante, dans l'ordonnance interne des parties, dans la coordination des morceaux, ne se marque pas moins l'analogie déjà notée. Un morceau sans rythme est, en musique, ce que serait, en architecture, une «ruine sans symétrie». Et de même que parfois nous aimons contempler des ruines, de même nous prenons plaisir à entendre les improvisations «ad libitum» du concerto. Nous trouvons enfin dans les «*Paralipomènes*» un rapprochement plus curieux encore: le musicien qui écrit un morceau pour faire danser, ressemble à l'architecte qui bâtit un édifice pour qu'on y danse. Dans les deux cas les fins idéales de l'artiste se distinguent aussi nettement des raisons pratiques d'utilité. L'architecte ne voudrait songer qu'à construire une belle œuvre. Mais on lui demande un temple, une prison, un hôpital et il est bien forcé de s'accommoder à ces exigences. De même, on réclame du musicien un accompagnement à des paroles, une marche, un morceau de circonstance. Mais il trouve dans le concerto, dans la sonate, dans la symphonie surtout, une compensation à cette servitude. Ici, au moins, il se meut librement et nul n'ose lui demander comme à l'architecte *pourquoi* il a construit cela.

Ces dernières remarques nous fournissent un critère de l'élévation relative des genres musicaux. Puisque la musique représente l'idéal de l'art humain, comment pourrait-elle devoir le moindre de ses charmes au concours du peintre ou du poète? Capable d'embellir de beaux vers, elle ne saurait être embellie par eux; susceptible de relever la grâce d'un ballet, elle n'a que faire de la chorégraphie pour être gracieuse. Suzeraine, il ne tient qu'à elle de répudier ses vassaux. Bien plus, elle est d'autant plus belle qu'elle est plus libre, plus sincère et plus pure. Plus elle est elle-même, plus elle vaut. Ainsi s'explique cette table des valeurs, aux termes de laquelle le concerto et la sonate sont déclarés très supérieurs aux danses, aux lieder chantés, et la musique religieuse, où le texte importe si peu, est mise très au-dessus de l'opéra, où le texte importe tant; enfin, voilà pourquoi c'est dans la *symphonie* que la musique libérée, affranchie, rendue à soi «fête ses saturnales».

Un musicien sera peut-être fort surpris de trouver le philosophe si fort à court d'exemples pour illustrer sa théorie. De rares et vagues allusions à la sonate, de pauvres et courtes remarques sur la musique sacrée ne suffisent

Et d'abord, peut-on définir en quelques mots la méthode suivie dans cette étude spéciale par le philosophe? Lui-même l'a tenté, quand il écrit: «Je n'ai, jusqu'ici, considéré la musique que par son côté métaphysique, c'est-à-dire par rapport à la signification intime de ses œuvres. Mais il convient aussi de soumettre à un examen général les moyens qui lui servent à les réaliser pour agir sur notre esprit, et de montrer par suite l'union de cette partie métaphysique de la musique avec la partie physique que la science a suffisamment étudiée et connaît aujourd'hui». La méthode de Schopenhauer aurait donc consisté à rapprocher ici les résultats de la science physique et de la spéculation métaphysique. Encore qu'un peu tardive, puisqu'elle n'apparaît bien nettement que dans la deuxième édition «du Monde», cette préoccupation méthodologique est curieuse dans la mesure où elle nous montre aux prises avec le même problème trois des plus grands penseurs de l'Allemagne: Schopenhauer, Leibnitz, et Kant. L'harmonie, dit le premier, repose toujours sur la coïncidence des vibrations. Tant que les vibrations de deux notes offrent un rapport rationnel et exprimable en un petit nombre, leur coïncidence se répète à plusieurs reprises et nous permet de les saisir dans notre perception. Les sons se fondent l'un dans l'autre et forment un accord. «Le rapport est-il au contraire irrationnel... obstepunt sibi perpetuo; il y a dissonance.»

Dans la critique du jugement, Kant, sous une forme infiniment plus lourde et moins précise, aboutissait à des conclusions analogues. «Mais», se hâtait-il d'ajouter, «au charme, à l'émotion que crée la musique, les mathématiques sont à coup sûr tout à fait étrangères.» Or, l'on sait, d'autre part, que Leibnitz définit la musique «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*». Avant Kant et contre Leibnitz, Schopenhauer affirme que l'émotion musicale est irréductible à un calcul même conscient et que les mathématiques sont impuissantes à nous en fournir une explication. Mais, avec Leibnitz il a en commun le souci d'une explication *transcendante* et métaphysique du lien mystérieux qui unit le nombre à l'harmonie, la science du calcul à l'art des sons. Après avoir vu dans certains rapports numériques «une condition sine qua non» de l'harmonie, Kant, se tenant pour satisfait, passe outre. Mais non content de noter, d'enregistrer le fait comme son devancier, Schopenhauer veut encore nous le rendre *métaphysiquement intelligible*.

L'union du sens métaphysique de la musique avec ses principes physiques et arithmétiques s'explique, selon lui, «par ce fait que l'élément rebelle à notre appréhension, l'irration-

certaines pas à nous faire oublier que Schopenhauer semble ignorer la fugue, cette formule fondamentale de la musique classique, et les genres nombreux qui en dérivent. Mais ces lacunes s'expliquent aisément, nous le verrons plus loin, par la culture musicale très rudimentaire du maître et certaines particularités de sa vie. Nous nous proposons seulement pour l'instant de dégager les caractères les plus marquants de cette théorie.

Et d'abord, nous serons frappés de ce goût dominant pour la musique religieuse. Elle est, à en croire le « cours de philosophie générale », la meilleure propédeutique du musicien et l'étude doit en être recommandée aux jeunes gens. C'est pour « la messe chantée » dans les églises catholiques que Schopenhauer professe surtout une vive admiration. La haine qu'il a vouée à l'optimisme protestant, son aversion pour les cérémonies du culte réformé, l'enthousiasme avec lequel il parlait familièrement à ses disciples du catholicisme médiéval, rappellent à s'y méprendre les apostrophes enflammées des romantiques allemands. Comment s'en étonner puisque, de ces écrivains il partage le mysticisme, qu'avec eux, il se défie du jour trompeur de l'intelligence et cherche le vrai « dans la nuit », dans les profondeurs insondables du moi ? Et puis, les postulats métaphysiques de sa philosophie ne l'inclinent-ils pas à voir dans la musique comme dans tout art la négation de la vie ? Le moyen dès lors de ne pas préférer aux chœurs protestants, qui d'ordinaire, stimulent la volonté, incitent à l'effort confiant et heureux, les voix célestes des chants sacrés qui viennent détendre et bercer l'âme des fidèles, sous les voûtes séculaires des grandes cathédrales ?

Si la poésie liturgique laisse toute liberté au musicien, les vers profanes et notamment les paroles d'un livret lui imposent plus d'un compromis et lui dictent souvent de tyranniques exigences. Schopenhauer encourage le compositeur à en user librement avec le texte et loue Rossini de son indépendance d'allure. Les mots ne doivent jamais détourner notre attention de l'effet musical, mais au contraire la concentrer sur lui. Ils donnent un aliment à nos facultés discursives, à notre intelligence, qui répugnent à l'oisiveté, et tout doit se passer comme s'ils n'avaient pour but que de mettre sous l'idée très générale, sous le rêve fort vague mais très vivant qu'exprime la musique, un exemple particulier, une image sensible et précise. C'est dire que, pour ne pas trahir son rôle, le texte doit rester très simple : le librettiste qui prétend éclipser son collaborateur musicien, se condamne lui-même à l'impuissance. Quant au compositeur, il ne doit jamais oublier, qu'à le bien prendre, l'opéra restera toujours une invention contraire à la musique, une concession faite au goût de ceux qui ne sont point musiciens.

Ces remarques paraissent donner raison aux détracteurs actuels de Wagner qui voient dans le « drame musical » une formule d'art très inférieure à celle de la symphonie classique. Pour eux l'opéra a ses stigmates, ses tares originelles qu'aucun effort du génie ne saurait effacer. Schopenhauer ne dit pas autre chose, et, dès lors, n'est-il pas l'adversaire de cet artiste même qui se donne pour son disciple ?

On serait tenté de répondre oui, à n'examiner que les dernières conclusions. Mais il faut se hâter d'ajouter que les critiques sévères du philosophe à l'endroit des compositeurs trop asservis au texte des livrets, sont loin de contrarier les tendances de Wagner. Pour s'affranchir du librettiste, que le musicien n'écrit-il lui-même le texte de son opéra ? Dès lors, plus de compromis fâcheux, de pénibles transactions ! A la fois poète, musicien, et puis homme de théâtre intelligent du geste scénique, le compositeur réalise une œuvre à laquelle la poésie, la musique et d'autres arts ont collaboré sans perdre pour cela leur autonomie. En user librement avec le texte, conseillait Schopenhauer. Forger, inventer, façonner ce texte, répondra Wagner. Conçues dans le même esprit, ces deux formules dont la seconde est sans doute en progrès sur la première, trahissent, chez les deux penseurs, le même désir de voir la musique se libérer d'un joug indigne d'elle.

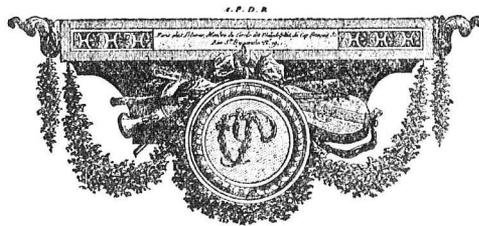
Signaler et expliquer la faillite du vieil opéra, proclamer l'indépendance du compositeur, c'était donc bien en somme travailler dans le même sens que Wagner.

D'ailleurs, par d'autres côtés encore, la philosophie de Schopenhauer est moderne et répond aux tendances actuelles. Pour lui, la prétendue « musique pittoresque » est un non-sens. Le musicien se perd qui veut assumer le rôle du peintre, faire d'une symphonie un tableau, des sons le succédané des couleurs, de l'échelle des notes une gamme des teintes, qui cherche dans la sonorité un reflet, dans l'harmonie une atmosphère. L'onomatopée surtout, l'imitation musicale des bruits naturels : soufflé du vent, fracas de la foudre, est indigne d'un musicien et déshonore parfois un ouvrage. Schopenhauer reconnaît que Haydn et Beethoven ont eu la faiblesse de commettre cette faute. Et je pense que, ce disant, il songe au poème de la création d'abord, où Haydn se plaît à reproduire le bruit des éléments, à la symphonie pastorale ensuite, où Beethoven fait tour à tour chanter l'oiseau et gronder le tonnerre. Quant à Mozart et à Rossini, ils ne seraient jamais, au dire du philosophe, tombés sous le coup du même reproche. « Car autre chose est d'exprimer des passions, autre chose de dépeindre les choses. »

La partie la moins moderne de cette doctrine est, je crois, la théorie de la *mélodie*. Il convient pourtant de l'examiner de plus près, et parce qu'elle est exposée par Schopenhauer de façon assez obscure, et surtout parce qu'elle est très propre à nous montrer comment et en quel sens l'intelligence musicale de notre auteur se trouve limitée.

(A suivre)

André FAUCONNET.



“ Cléopâtre ”

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO. — *Cléopâtre*, opéra en 4 actes et 5 tableaux de M. Louis Payen, musique de **Massenet**

M. Gunsbourg est le plus heureux et le plus fortuné des directeurs de théâtre. Dans la minuscule Principauté de Monaco il règne sur la plus florissante scène dramatique du monde. Le Pactole coule à ses pieds, les auteurs sont à ses genoux, les honneurs gonflent sa poitrine, et l'inspiration divine lui fait siffloter des airs que ses ministres viennent recueillir et transformer en somptueux opéras.

En même temps qu'il faisait du théâtre de Monte-Carlo son propre Bayreuth, M. Gunsbourg a pu s'offrir le luxe de créer maints opéras français et il a hérité de *Cléopâtre*, l'œuvre posthume de Massenet.

Il semble qu'en écrivant *Cléopâtre*, Massenet ait cherché à donner un pendant à *Thaïs*. La reine d'Égypte présentait avec la courtisane d'Alexandrie assez d'analogie pour que le musicien ait été tenté de caractériser ses amours avec Antoine. Mais une vingtaine d'années séparent la composition de ces deux ouvrages et le maître, épuisé par sa prodigieuse production, ne put donner à *Cléopâtre* que le fruit de son savoir et de son habileté, mais non l'inspiration de ses meilleures années.

L'absence d'un Anatole France se fait aussi cruellement sentir dans *Cléopâtre*. On ne peut appeler poème un livret dépourvu de toute poésie et écrit dans la langue la plus médiocre par MM. L. Payen et H. Cain. Ce dernier, à la suite d'incidents judiciaires, retira son nom au dernier moment, mais sa manière habituelle se reconnaît au long des cinq tableaux, qui découpa dans la vie de la reine amoureuse.

Ceci dit, il nous paraît superflu d'entrer dans le détail du livret qui embrasse la période comprise entre la première rencontre d'Antoine et de Cléopâtre et la mort de deux amants. Le second acte nous ramène à Rome, où Antoine, cédant aux instances du Sénat est venu épouser Octavie, mais la lecture d'une lettre (1) et la vue d'une voile que lui envoie Cléopâtre le décide à retourner en Égypte. On sait le reste : comment la reine, sorte de Messaline, se amusait en fréquentant les bouges les plus infâmes et comment elle mourut, mordue au sein par un aspic après qu'Antoine lui-même eut mis fin à ses jours. Les auteurs ont corsé l'action par l'introduction d'un autre personnage, nommé Spakos, une clave égyptien, amoureux de la reine, dont le caractère est mal dessiné, mais qui ren-