



Le pouvoir des sons



PARTI comme Livingstone à la recherche, non des sources du Zambèze, mais de quelque chose de beaucoup plus problématique, c'est-à-dire de la réalité musicale, Boris de Schloezer a disparu dans la brousse de l'esthétique. Heureusement il nous envoie de temps en temps des messages, par exemple à propos de Schubert ou de Stravinsky, qui nous le montrent

inchangé dans son propos et préoccupé toujours de donner aux lois de la musique des fondements aussi solides que ceux de la théorie des nombres transfinis.

Tant que sa « quête » ne sera pas terminée, je m'abstiendrai donc d'adresser au *bien souhaitant aventurier* (comme il est dit dans une dédicace célèbre) une réponse dictée par le nominalisme le plus radical, me contentant de lui envoyer sur sa route quelques petits problèmes de détail étroitement liés à celui de la « réalité » (1).

Le premier que j'ai exposé, justement en parlant de Schubert et dont l'énoncé a été accueilli par un silence scandalisé, est celui de « l'inachèvement » de la *Symphonie en si mineur*. La raison ne nous fournit aucun motif de la considérer comme incomplète ; le cœur y supplée sans doute, puisque M. Poulenc, qui pourtant n'est pas romantique et méprise Schumann,

(1) Mais d'autres lui répondent, soit directement comme M. Robert Pitrou, dont les considérations sur l'émotion et l'inspiration (*Revue musicale*, février, p. 95), me paraissent fort intéressantes et dignes d'être suivies ; soit indirectement, comme M. Ch. Kœchlin, dont les deux remarquables articles enterrent sous de formidables exemples les théories de la musique « inexpressive » — théories que je ne croyais pas si près de leur déclin quand a paru, il y a deux ans, la *Sensibilité musicale*.

trouve du tragique dans cet inachèvement (la *Symphonie tragique*, la vraie, va être jalouse). Aurions-nous affaire à une œuvre plastique, la chose irait toute seule ; chacun voit bien qu'il manque des bras à la Vénus de Milo (ce qui n'empêche que, telle quelle, elle constitue en fait un ensemble artistique se suffisant à lui-même ; mais où n'irait-on pas avec un tel relativisme?) La méthode « réaliste » cherche à prouver que l'œuvre musicale « existe » aussi bien que l'œuvre plastique ; elle doit donc pouvoir déterminer si, intrinsèquement, la célèbre symphonie est achevée ou non.

L'autre exemple est tiré de morceaux plus petits. Voici d'un côté, des poèmes de Robert Herrick, de Verlaine, de Baudelaire, imprimés dans les œuvres complètes de ceux-ci ; de l'autre les mêmes textes placés sous des notes. L'œuvre d'art est-elle véritablement quelque chose de parfait à quoi l'on ne peut rien ajouter ni enlever? Dans l'affirmative, il faut, ou bien que *Cherry-Ripe*, *l'Invitation au Voyage*, *Clair de Lune*, soient lacunaires sous forme de simple poésie ou bien que les mélodies composées sur ces pièces soient chose inutile. Encore un problème que la théorie réaliste doit fournir le moyen de résoudre.



Jusqu'à présent le secours que je porte à Boris de Schloezer peut paraître douteux ; loin de débroussailler sa piste, il semble que je me plaise à y tendre des pièges (je puis à vrai dire, affirmer qu'ils y étaient et que je lui rends service en les montrant). Aussi voudrais-je lui offrir quelque chose de plus substantiel, un élément de vraie réalité musicale, qui est le *pouvoir du son*.

C'est de ce terme que s'est servi Gurney pour intituler son remarquable et copieux ouvrage, rempli de vues justes et d'aperçus intéressants et dont il est regrettable qu'il n'existe pas de traduction française. Le pouvoir du son est un *donné irrationnel* (comme dirait M. Emile Meyerson) dont il ne subsiste aucune trace quand on examine la musique, à la manière des esthéticiens, sous l'espèce de taches noires sur une page blanche : méthode comparable à celle des stratèges du XVIII^e siècle qui avaient ramené la guerre à la géométrie et trouvaient fort mauvais que les généraux révolutionnaires y introduissent des éléments impurs, étrangers à la ligne et à l'angle.

A l'analyse, ce donné irrationnel peut très bien se ramener à un ensemble

extrêmement complexe, où pour le moment j'aperçois quatre éléments principaux :

1° Tout d'abord, et pour reprendre la formule dédaigneuse de Paul Valéry, le son pur est un « massage » et même un massage vibratoire portant sur la boîte crânienne et exerçant de ce chef une action sur la circulation encéphalique ; d'où accroissement de tonus, euphorie, etc.

2° Si les théories en vogue sur les fonctions cérébrales sont exactes et si les diverses cellules y agissent l'une sur l'autre par transmission de vibrations, on conçoit qu'une intervention extérieure susceptible de provoquer directement ou harmoniquement ces vibrations, puisse dominer la vie psychophysiologique.

3° Considérons les liens étroits qui unissent les fonctions vocales aux fonctions sexuelles et rappelons-nous que prêter attention à une musique, c'est *exécuter* ou *amorcer* les mouvements destinés à la chanter (tout au moins chez l'ignare pour qui la musique n'existe point comme chose lue ou jouée). Cette action sur la vie générale, susceptible d'être renforcée par l'organisation rythmique (surtout quand celle-ci copie aussi exactement son modèle que le prélude de *Tristan*) existe certainement pour toute musique, fût-ce celle de Bach : qu'on songe à ce qu'étaient les pièces qui donnaient le frisson à Shakespeare !

4° En dernier lieu — ici nous entrons dans le « social » — le son pur, par la *précision* qu'il comporte, permet de donner un maximum d'identité, d'ensemble et par suite d'efficacité, aux appels religieux et magiques : d'où une vertu mystique analogue à celle du rythme, auquel le son pur n'est pas nécessairement lié : nous trouvons, dans les cérémonies religieuses, des manifestations revêtant tous les caractères depuis le cri et le geste simplement rythmés jusqu'à l'éjaculation musicale vide de rythme (début de *l'Après-Midi d'un Faune*) son pur entre tous.

Comme on le voit, ce pouvoir du son pur, pour être complexe, n'a rien de mystique ou d'incompréhensible : sa valeur est en tout cas certaine et bien souvent tout l'art de la musique se borne à *maintenir* l'état initial dans lequel, avant tout traitement et développement, nous a jetés notre simple et brusque entrée dans le royaume des sons. Pour ce, il faut substituer plus ou moins vite au son primitif, un nouveau son différent d'acuité, de timbre ou de force, puis encore un autre ; beaucoup de thèmes mélodiques n'ont d'autre vertu que de se mouvoir, beaucoup de formes fixes

n'apparaissent que comme des cadres arbitraires mais traditionnels, permettant d'étirer le développement musical et de retarder autant que possible le moment où survient la lassitude du son : on peut qualifier de telles pièces, suivant qu'on est plus ou moins bien disposé, « de musique pure » ou (suivant la formule d'Erik Satie) de « musique d'ameublement ». Rien ne s'oppose à ce qu'on y voie l'essence même de la musique : c'est affaire de définition.

Les changements purement formels permettent de retenir l'intérêt de l'auditoire pendant un certain temps ; si l'on vise un effet de plus longue durée, on le peut obtenir en éveillant des associations d'ordre émotif ou intellectuel. Le maximum, dans cet ordre, est obtenu au moyen d'ensembles grâce auxquels s'entrelacent au plaisir sonore des impressions d'ordre dramatique, érotique, mystique, etc. Aucune musique ne paraît longue pendant laquelle on raconte — ou sur laquelle on chante, on danse, on mime une « chantefable » passionnante. C'est la formule de l'opéra, de la grande cérémonie religieuse, ou encore s'interposant entre l'un et l'autre, de l'*oratorio*. La forme ainsi décrite, dépouillons-la maintenant de ses éléments dramatiques *explicites* : paroles, danse, jeu des acteurs. Il reste ce par quoi la musique s'accorde avec ces paroles et ce jeu, c'est-à-dire une suite de mouvements — accélération ou ralentissement, renforcement ou diminution, continuité des degrés ou saut, liaison ou *staccato*, angoisse ou épanouissement, commandant le flux de nos attitudes mentales. Par exemple, passons de la *Mort d'Iseult*, jouée, chantée, mimée au théâtre, à la même scène jouée chantée au concert, puis simplement jouée par l'orchestre ; ou encore du *mistère* scénique à l'*oratorio*, de celui-ci au morceau d'accompagnement liturgique, au prélude de choral. Nous arrivons ainsi, par transition insensible de la musique dramatique, à la musique dite « pure ».

Réservera-t-on cette qualité à celle qui ne se tait d'aucune ascendance narrative ou scénique ? Mais en existe-t-il ? Nombre de thèmes prétendus purs semblent fraîchement détachés d'un texte. Parfois le musicien l'avoue (Schumann, 2^e *intermezzo* : *Meine Ruh ist hin*). Parfois un commentateur l'imagine : M. Francis Planté sous-entend au thème de la *Première Ballade* de Chopin ces paroles : « Il était une fois un roi » ; retenons simplement la forme *narrative* du thème. Plus souvent encore c'est la danse, la mimique, qui fournit au son pur ses formes ; il y a dans Bach un exemple classique de geste musical, c'est le *Quia respexit* du *Magnificat*, mais dans le chœur initial de ce même hymne, le retour rythmé de ce mot : *Magnificat*, l'ictus qui lui donne l'élan est saltatoire au point d'évoquer les « coups de talon »

de l'*Invitation à la Valse* (1). L'auteur d'un très intéressant article paru dans la *Revue Musicale* (je n'arrive point à le retrouver et m'en excuse) dichotomisait les musiciens selon qu'ils *dansent* ou qu'ils *prient*, mais Bach fait l'un aussi bien que l'autre, et le *quatuor en ut dièse mineur* de Beethoven se développe d'une prière à une danse.

Plaisir du son pur, mouvements où subsiste implicite la forme de la danse ou du discours ; ce n'est point tout, il faut encore ajouter l'intérêt d'art en prenant ce mot dans ce sens le plus large.

Tout art peut-être considéré soit comme un moyen soit comme une fin ; sous ce dernier aspect la distinction qu'on essaie d'établir entre la technique et la virtuosité est illusoire ; si la musique n'a pas d'objet, il n'y a aucune différence de valeur entre la confection de bateaux enfermés dans des bouteilles ou la confection de fugues au cours desquelles l'inversion de la diminution se contrepointe — voire à la septième — avec la rétrogression de l'augmentation (j'ajoute que personnellement ce genre de musique me ravit, mais je sais très bien que c'est de la dépravation).

Les esthéticiens ne songent guère à se demander pourquoi les mêmes gens qui ne s'arrêteraient pas vingt secondes devant un Rembrandt, perdent dix minutes à regarder un peintre qui croque le Pont-Neuf. Cette comparaison décélérerait pourtant le point faible des arts plastiques : normalement le public n'y trouve point l'impression d'être *associé à la naissance de l'œuvre*, le sentiment de complicité qui constitue l'un des principaux ressorts du théâtre (surtout du théâtre comique) et qui joue un rôle capital en musique, expliquant le plaisir supérieur qu'on ressent à interpréter une œuvre qu'on n'a certes point créée, mais qu'on re-crée. *D'écouter* même suffit à donner une part de paternité. Mon mouvement esquissé, invisible, s'associe au geste par lequel le chef d'orchestre suscite le morceau.

Si le profane trouve du plaisir à une complicité aussi vague et diffuse, combien plus grand est celui du connaisseur qui commande (en participation) non seulement au rythme, mais à la mélodie, à l'harmonie, qui se figure avoir prévu — c'est-à-dire avoir créé (2) chaque accord, chaque note de l'œuvre. Une telle complicité n'a rien d'esthétique, elle s'appareille à celle de tous les connaisseurs qui suivent en quelque genre que ce soit, une

(1) Ou à la *danse*? Encore une question à examiner, et qui peut-être, n'est pas sans intérêt.

(2) Cf. LÉVY-BRUHL : *Mentalité primitive, passim*. Notre distinction entre la connaissance et l'action est une notion récente, occidentale, conceptuelle : pour le primitif, le signe est cause, le devin est auteur.

belle performance. L'emploi même de cette épithète assimile toutes les satisfactions d'ordre technique. Un « beau saut d'obstacle » ne veut point dire un saut offrant de beaux aspects plastiques, mais bien un saut difficile, parfaitement réussi, une « belle » action n'est telle que par un sacrifice ou un danger accepté. Dans l'art ou le métier, la « beauté » est toujours plus ou moins une victoire.

Faisons maintenant le point, marquons les quatre portes du temple (sans vouloir assurer qu'elles ne soient que quatre). Au sud, celle par où le son pur, indépendamment de toute élaboration, pénètre en nous pour atteindre, comme dit freudiquement Shakespeare, « le siège même de l'amour » ; à l'est et à l'ouest celles que traverse la musique lorsque, abandonnant au dehors discours ou danse, elle en ramène les mouvements qui lui suffisent, grâce justement au pouvoir du son pour gouverner notre vie intérieure ; au nord enfin celle qui permet à notre intelligence ou plutôt à notre volonté de puissance de pénétrer le secret de la fabrication, de s'associer à la naissance de l'œuvre.

L'action, dont on s'est exagéré l'importance des formes acoustiques, des harmonies, des proportions, celle même, autrement puissante des rythmes, ne commencent que sur un terrain travaillé par les quatre activités élémentaires que je viens de décrire. Toute recherche qui en néglige l'étude préalable est vouée d'avance à l'insuccès, condamnée à aboutir à un de ces systèmes, expliquant tout et n'expliquant rien, dont la floraison et la disparition rapide donnent si mauvaise réputation à l'esthétique. La musique est une riche matière qu'il est déjà difficile d'explorer et qu'il serait tout à fait fallacieux de vouloir déduire. Architecture sonore? Bien autre chose : un temple, un palais, un portique édifié avec nos émotions les plus intimes comme matériaux et qui se meut, parle et danse.

Lionel LANDRY.

