

# LA REVUE MUSICALE

SIXIÈME ANNÉE

1<sup>er</sup> MARS 1925

NUMÉRO CINQ

## Bergsonisme et Musique



Il n'est, en quelque façon, rien de plus contraire à l'esprit de la philosophie de M. Bergson que de poser une question comme celle qui fait l'objet de cette étude ; et cela pour plusieurs raisons qui d'ailleurs se tiennent.

En premier lieu il n'y a sans doute pas — n'en déplaise à M. Thibaudet — d'idée moins bergsonienne que celle de bergsonisme. C'est en effet la tragédie intime de cette pensée si difficile et si forte que l'impuissance où elle est, de ses prémisses mêmes, de se convertir jamais en système, ou, si l'on veut, de s'achever sans se nier du même coup : comment, en tant qu'elle est elle-même un mode supérieur de la vie, de l'esprit, ne porterait-elle pas elle aussi le sceau de l'imprévisible ou de la création perpétuelle, et ne serait-elle pas dès lors condamnée — ou vouée — à rester toujours ouverte, bien loin de « boucler » jamais ou de s'arrondir en voûte d'église ? Il ne peut donc être question de dégager d'un certain corps de propositions qu'on appellerait le bergsonisme tel ou tel corollaire « portant » sur la musique.

L'idée d'une théorie de la musique, de la possibilité même d'une

pareille théorie ne me semble au reste guère susceptible de trouver un contenu dans une philosophie qui a toujours eu le souci de maintenir aussi fortement que celles d'Aristote ou de Comte la spécificité absolue des divers domaines spirituels, ou, si l'on veut, des modes d'expérience, et qui ne considère pas sans inquiétude, sans défiance, les tentatives qui ont pour objet de *rationaliser* ces modes, de leur substituer des équivalents abstraits. Il est entièrement conforme à tout ce que nous savons de M. Bergson d'admettre que pour lui, si une philosophie de la musique est possible, ce ne peut être qu'au terme d'une longue enquête de même nature, en somme, que celle à laquelle il a soumis jadis la biologie après la psychologie expérimentale ; en d'autres termes, on se tromperait gravement en croyant que les écrits qu'a publiés M. Bergson jusqu'à ce jour puissent justifier par eux-mêmes à ses yeux telle ou telle affirmation sur la nature de l'inspiration musicale ou de l'univers particulier qu'elle nous révèle. Encore faut-il bien voir qu'une telle enquête ne saurait consister dans un simple collationnement consciencieux de faits, de renseignements portant soit sur la psychologie du musicien, soit sur sa technique ; elle devrait être tout entière parcourue par le souffle vital qui anime non seulement les livres de M. Bergson, mais sa pensée considérée dans son unité à la fois esthétique et personnelle. C'est dire au fond que cette enquête *lui seul* serait capable de la faire ; et *il ne la fera pas*. D'autres tâches, à ses yeux plus essentielles, le sollicitent et l'occuperont au cours des années qu'il pourra encore consacrer à la spéculation philosophique. Sans doute M. Bergson s'est souvent plu à soutenir qu'il n'apportait qu'une contribution partielle à une grande œuvre collective que d'autres poursuivraient après lui ; le temps est venu, semblait-il dire, pour le philosophe de renoncer à des synthèses trop ambitieuses et de se contenter de résultats limités qui peu à peu s'organiseront — d'une façon d'ailleurs imprévisible pour ceux-là mêmes qui les auront dégagés. S'il en était vraiment ainsi, nous serions en droit d'espérer qu'un successeur de M. Bergson nous apportera un jour cette philosophie de la musique que l'auteur de *Matière et Mémoire* ne nous a pas donnée, mais qui prolongerait sa psychologie. Malheureusement il est fort à craindre que cette vue optimiste et sociale de l'effort spéculatif ne soit en grande partie illusoire ; peut-être d'ailleurs est-elle en contra-

diction avec la doctrine de l'intuition philosophique que M. Bergson a exposée notamment au Congrès de Bologne. Personne ne peut avoir aucune confiance dans les *disciples* de M. Bergson, lui-même moins que tout autre sans doute ; si ce ne sont pas de simples commentateurs, ce seront des virtuoses qui exécuteront de dangereuses variations sur des thèmes dont ils ne seront nullement sûrs de pouvoir évaluer la solidité ou l'exacte puissance de développement.

Toutes ces remarques préliminaires peuvent paraître oiseuses ; je les crois indispensables pour limiter de la façon la plus stricte l'importance des réflexions qui suivent.

En réalité il est extrêmement difficile pour un lecteur de M. Bergson de ne pas supposer — à tort du reste — qu'une certaine philosophie de la musique est enveloppée dans la théorie de la durée concrète ; et peut-être avons-nous le droit dans ces conditions, — sans nous faire aucune illusion sur la valeur ultime de cette recherche, — de nous appliquer à élucider cette philosophie même ; et de voir dans quelle mesure elle s'accorde avec l'expérience directe.



Il paraît d'abord difficile d'admettre que ce soit pur hasard si M. Bergson s'est servi aussi couramment qu'il l'a fait de l'image d'une mélodie pour rendre sensible ce qu'il entend par la durée pure. Relisons en particulier la page fameuse de l'*Essai*. « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin pour cela de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors au contraire il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons *fondues pour ainsi dire ensemble* les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les *apercevons* néanmoins les unes dans les autres et que leur ensemble est comparable à un être vivant dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet

même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avvertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale » (*loc. cit.*, p. 75-76).

Il est certain que, lorsqu'on lit une page comme celle que je viens de citer et qui est loin d'être isolée dans l'œuvre de M. Bergson, on est tenté de se demander si une certaine expérience réfléchie de la musique ne serait pas en quelque manière à la base de la doctrine, ne la *soustituerait* pas, pour ainsi dire. Ici encore cependant la plus stricte prudence est de rigueur : n'est-ce pas simplement pour éviter toute équivoque que M. Bergson recourt à cette comparaison musicale, et n'aurait-il pas pu au fond tout aussi bien se servir en guise d'exemple d'une phrase *parlée* où les mots et les silences qui les séparent s'organisent eux aussi de façon à former un tout indivisible ? J'en suis pour ma part entièrement convaincu. La durée concrète n'est pas musicale par essence ; tout au plus peut-on dire, usant d'ailleurs d'un langage que sans doute et avec raison M. Bergson n'approuverait point — que la continuité mélodique nous fournit un exemple, une illustration d'une continuité pure qu'il appartient au philosophe d'appréhender *en soi*, dans sa réalité à la fois universelle et concrète.

Cette remarque générale ne nous dispense cependant pas de nous demander jusqu'à quel point la théorie de la durée telle qu'elle est exposée dans l'*Essai* par exemple contribue à éclairer la nature de ce qu'on me permettra d'appeler le fait musical. Une distinction préalable s'impose d'ailleurs ici ; sur les *valeurs musicales élémentaires* il ne semble pas que la doctrine de l'*Essai* puisse nous fournir aucun éclaircissement direct ; elle ne permet guère de comprendre comment il peut se faire que le son soit affecté d'un indice émotionnel irréductible ; et la phrase suivante que nous trouvons au premier chapitre du livre (p. 33) ne nous met pas en mesure d'élucider la difficulté. « Comprendrait-on, demande M. Bergson, le pouvoir expressif ou plutôt suggestif de la musique si l'on n'admettait pas que nous répétons intérieurement les sons entendus, de manière à nous replacer dans l'état psychologique d'où ils sont sortis, état original qu'on ne saurait exprimer, mais que les mouvements adoptés par l'ensemble de

notre corps nous suggèrent ? » Qu'il y ait là une vérité, je ne songe pas à le contester ; mais il est peut-être dangereux de supposer, comme semble le faire ici M. Bergson, que le son émane à proprement parler d'un état psychologique auquel il nous permet par une sorte de choc en retour de remonter.

Là où il s'agit, par contre, de l'idée musicale, ou, si l'on veut, de la mélodie proprement dite, *l'Essai* est sensiblement plus instructif ; laissons de côté les mots peut-être légèrement impropres que j'ai cru devoir souligner dans une citation antérieure. Une analyse comme celle que M. Bergson esquisse met incontestablement en lumière — ou du moins nous aide à définir — le type tout à fait particulier d'unité qui est celui d'une mélodie : unité à la fois indivise et fluide, unité d'un progrès et non point d'une chose. Peut-être cependant, sans que j'ose absolument l'affirmer, la réalité complexe de l'expérience musicale déborde-t-elle en quelque manière la description qu'en donne M. Bergson. Je ne puis qu'indiquer ici brièvement un point très important. Que se passe-t-il au juste lorsque je suis le développement d'une mélodie ? Suffit-il tout à fait de dire que les notes d'une mélodie se pénètrent et s'organisent entre elles ? M. Bergson parle (*loc. cit.* p. 78) « des notes successives d'une mélodie par lesquelles nous nous laissons bercer » ; et ceci aide à comprendre comment il se figure — ou plus exactement comment il se refuse à se figurer — le devenir musical. En fin de compte il semble que, pour lui, écouter une mélodie soit une façon de la rêver, « que ce soit ce qu'un Allemand appellerait peut-être s'y « hineinträumen » ; une sorte de détente presque illimitée de la vie, un pur écoulement intérieur. Et cette façon de vivre la mélodie, de devenir la mélodie, s'oppose sans doute entièrement d'après lui à l'acte par lequel elle serait représentée, figurée comme une ligne, c'est-à-dire spatialisée. Mais je ne suis pas sûr que cette opposition absolue entre la mélodie vécue et la mélodie figurée ne soit pas trop rigoureuse. Suivre la phrase musicale ce n'est pas seulement passer insensiblement de note en note ; c'est en même temps au moins à quelque degré dominer ce passage, et M. Bergson l'admet certainement ; mais cet acte par lequel je le domine — qui n'est à aucun degré un mode de la conception ou de l'intellection — n'est-il pas celui par lequel ce qui est en effet écoulement devient conscience de cet écoule-

ment et, en quelque manière au moins, représentation, figuration, — mais non spatiale du devenir ? — Lorsque nous parlons de la beauté d'une ligne mélodique, la qualification esthétique ne porte pas sur le progrès intérieur, mais sur un certain objet, sur une certaine figure non spatiale, je le répète, ou tout au moins dont le monde étendu ne saurait nous fournir que des symbolisations dont nous sentons qu'elles sont inadéquates. Ceci exigerait à coup sûr de longs éclaircissements ; je ne me dissimule nullement ce que l'idée d'une figure non spatiale a de choquant pour l'esprit ; mais il faudrait savoir si pour rendre compte de l'expérience musicale nous ne sommes pas cependant obligés d'introduire une notion de ce type. Au fur et à mesure que je passe de note en note, un certain ensemble se construit, une forme s'édifie, qui ne se laisse sûrement pas réduire à une succession organisée d'états, pas plus qu'un objet ne se confond avec les modifications sensibles que sa présence détermine chez le sujet. Il est de l'essence de cette forme de ne pouvoir sans doute être donnée que dans la durée, mais de transcender elle-même en quelque façon le mode purement temporel selon lequel elle se manifeste. De ce point de vue il est relativement facile d'apercevoir ce qu'on entend communément par la compréhension musicale ; n'est-elle pas identique en effet à l'acte par lequel la forme se construit ? ne pas comprendre c'est précisément en rester au stade où les états se succèdent, s'entre pénètrent même si l'on veut mais sans se subordonner à un *être musical réel* ? A moins qu'on n'admette que l'incompréhension consiste en ceci que les sons successifs ne s'organisent même pas entre eux, mais restent au contraire discontinus ; ce ne serait alors que le total défaut de mémoire d'une conscience incapable de dépasser le pur instantané. A tort ou à raison je tends à croire que telle est l'interprétation que M. Bergson serait disposé à donner d'un fait aussi commun qu'il est mal défini. Rend-elle cependant bien compte de ce que l'expérience nous révèle ? Il est permis d'en douter ; chacun de nous a passé par ces moments d'illumination intérieure où une phrase qu'on suivait mais sans en reconnaître la nécessité interne se révèle soudain conforme à son essence mystérieuse ; mais cet acte d'aperception, dont il ne serait pas impossible de trouver l'équivalent dans l'ordre religieux ou mystique, ne se réduit en aucune façon à la sympathie qui me

permet d'épouser la phrase, de la vivre. Je dirais volontiers que ce n'est pas un *abandon*, mais au contraire une sorte de *maîtrise*. Rejoint-on par là ce que M. Bergson appelle l'intuition ? C'est possible, mais rien n'est à vrai dire moins sûr. Le propre de l'intuition n'est-il pas en effet de porter sur ce qui se fait, sur le devenir créateur saisi dans son jaillissement ? Or la révélation dont il s'agit ici n'est-elle pas plutôt la découverte d'un ordre non point abstraitement *conçu* sans doute, mais dont pourtant on ne peut dire non plus qu'il soit à proprement parler *donné*. Tout se passe comme si nous étions brusquement associés au vouloir du musicien, comme si ce vouloir devenu le nôtre trouvait dans l'idée sa satisfaction unique. De même que les solutions philosophiques, bien loin d'avoir une signification intrinsèque, demeurent relatives à une certaine façon de penser les problèmes — de même ici l'ordre musical est un *couronnement*, il ne s'impose à nous d'emblée qu'à la condition de *combler en quelque façon une attente*.

La musique que je ne comprends pas est, à la lettre, en prenant ces mots à la rigueur, celle qui ne répond à rien en moi. Et n'est-il pas visible que nous abordons ici à une plage où la pensée de M. Bergson est prête à nous accueillir ? Il me semble que le musicien me demande de me placer à un certain plan spirituel d'où il me soit possible de le *rejoindre*. « Il faudra, dit M. Bergson à propos de la reconnaissance attentive, que l'auditeur se place d'emblée parmi les idées correspondantes, et les développe en représentations auditives qui recouvriront les sons bruts perçus en s'emboîtant elles-mêmes dans le schéma moteur » (*Matière et Mémoire*, p. 112). Ceci s'applique ici avec un minimum de transposition, je crois. Celui qui ne saisit pas un développement musical est dans une position analogue à celui devant qui on parle une langue inconnue ; il n'est pas dans les conditions qui lui permettraient de désarticuler convenablement et de réorganiser l'ensemble indistinct qui lui est immédiatement donné. Seulement bien entendu ce ne sont pas à proprement parler des souvenirs correspondant aux sons qui doivent ici venir les recouvrir. Mais rappelons-nous que pour M. Bergson le souvenir n'est nullement cette reproduction affaiblie de la perception à laquelle la psychologie associationniste prétend le réduire ; l'auteur de *Matière et Mémoire* n'a cessé de nous mettre en garde contre une interprétation semblable qui implique à ses yeux la mécon-

naissance la plus radicale de la vie spirituelle ; le souvenir et la perception sont entièrement hétérogènes l'un par rapport à l'autre ; et je me demande si l'on fausserait la pensée de M. Bergson en soutenant que le souvenir pur, c'est-à-dire soustrait entièrement à l'influence actualisatrice du corps, est par essence même insaisissable ; je ne crois pas que nous puissions le moins du monde nous faire une image du souvenir pur, nous ne pouvons que le concevoir comme une limite placée au delà ou plus exactement en deçà du représentable. Dès lors il ne sera pas absurde, me paraît-il, de prétendre que le musicien fait appel en nous à des *souvenirs* qui peuvent seuls nous permettre je ne dirai pas même de le *comprendre*, mais de l'*entendre* ; et l'on pourrait montrer que toute création musicale authentique consiste d'abord à conjurer en nous un *certain passé*. Ceci ne me paraît pas moins clair pour Mozart que pour Schumann, pour Wagner que pour Debussy ; et peut-être ne serions-nous pas entièrement dupes d'une métaphore en disant que le musicien génial est comme un prisme à travers quoi le Passé anonyme et neutre — optiquement neutre — qui fait le fond de chacun de nous se décompose, se spécifie, se colore de nuances individuelles. Prisme temporel. Je ne me dissimule nullement l'aspect non seulement paradoxal mais presque sophistique que revêt inévitablement une telle façon de concevoir l'originalité musicale ; mais ceci tient justement à ce fait que nous sommes pour la plupart très éloignés d'avoir encore assimilé les éléments les plus originaux de la doctrine de M. Bergson. Quand je parle de décomposition du passé, il est bien difficile de ne pas croire qu'il s'agit pour moi de subdiviser celui-ci en *tranches historiques*. Mozart me transporterait à Vienne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Monteverde à Mantoue un siècle et demi ou deux siècles plus tôt, etc. ; ce serait d'ailleurs par un jeu d'associations d'idées diversifiées à l'infini que cette espèce d'évocation s'accomplirait. Mais en réalité il ne s'agit ici de rien de tel. Le passé n'est pas ici telle ou telle portion d'un devenir historique plus ou moins explicitement assimilé à un mouvement dans l'espace, à une succession cinématographique ; il est le fond en soi inexplicable par rapport à quoi le présent non seulement s'ordonne, mais encore et surtout se qualifie. Ces passés multipliés, ce sont, au fond, des perspectives sentimentales suivant lesquelles notre vie peut être revécue, non pas en tant qu'elle est une

série d'événements, mais dans la mesure où elle est une unité indivisible que l'art seul nous permet d'appréhender comme telle — l'art ou l'amour peut-être.

Il va de soi qu'il y a des musiques auxquelles ce schème convient beaucoup moins bien qu'à d'autres ; un Strawinski, bien loin de ressembler aux nécromans que sont un Debussy ou un Fauré par exemple, paraît au contraire prendre à tâche en quelque façon de nous isoler de notre passé, de nous introduire dans un *présent renforcé*, un présent, si j'ose dire, cosmique où la personnalité s'anéantit.

Il n'en est, à mon sens, nullement de même, en dépit d'apparences fallacieuses, pour un Wagner qui prolonge notre mémoire en une théogonie, et rétablit une continuité entre la durée individuelle et la durée de l'univers. On montrerait, je crois, que l'art de Strawinski, par la façon dont il abolit toute distinction entre le superficiel et le profond au sein du dynamisme pur, est en opposition absolue avec une philosophie pour laquelle l'être peut être saisi à des degrés d'intensité ou plus exactement d'intériorité hiérarchisés par l'effort lui-même gradué d'une conscience activement à l'œuvre sur soi. Le monde de Strawinski est étranger à la conscience, je suis pour ma part fortement tenté de croire qu'il est *en deçà* d'elle ; et c'est uniquement pour cette raison qu'on peut parler à son sujet, avec M. de Schlœzer, de « musique objective ».

Ces indications, convenablement exploitées, permettraient peut-être d'élucider en quelque manière ce que nous entendons par une idée musicale profonde.

L'idée profonde se présente à nous, je crois, avec un double caractère : d'une part il semble qu'elle vienne *de loin*, d'autre part elle correspond au relâchement d'un effort, à ce que je me permettrai d'appeler un *relâchement par en haut*. Je suis convaincu que si nous réussissions à analyser ces deux aspects de l'idée profonde nous parviendrions à atteindre des vérités essentielles. Il est extrêmement remarquable tout d'abord — et je commence par le second point — que la concentration volontaire ne suffise nullement à nous donner le sentiment de cette dimension nouvelle que nous appelons la profondeur. Des œuvres telles que les quatuors à cordes de D'Indy, où cette concentration est poussée à l'extrême, sont à cet égard très significatives. Ici

lorsque la détente se produit, c'est toujours dans le sens du développement, c'est-à-dire du mécanisme. Chez les plus grands au contraire, et je pense aussi bien au Beethoven des derniers quatuors qu'au Fauré des quintettes — on dirait que cette détente se réalise dans une direction opposée et par des voies qui d'ordinaire restent closes à l'artiste. A cette détente correspond sûrement ce fait que l'idée la plus profonde est en même temps celle qui me paraît la plus *naturelle* : seulement ici encore il faut faire singulièrement attention. Car ce mot naturel peut avoir deux sens opposés : si j'entends aujourd'hui une œuvre de quelque bon disciple de Debussy par exemple, tout m'y paraît *naturel*, en ce que tout vient se ranger d'emblée dans certains cadres préparés ; cette musique non seulement ne dérange en rien mes habitudes, mais encore s'y adapte spontanément, parce qu'elle est elle-même l'effet de l'imitation. Mais j'ai pris tout à l'heure le mot naturel dans une acception toute contraire. Il y a *non-surprise* dès le moment où il y a *non-résistance*. Mais cette *non-résistance* peut fort bien n'être pas due à l'existence de formes habituelles dans lesquelles le donné se moule ; elle peut tenir à la présence en moi d'un vide (non senti d'ailleurs encore comme tel), d'une absence active et d'une sorte d'appel exercé par ce vide même. Il en est ainsi parfois en amour ; il en est de même, je crois, dans le plus grand art ; et nous retrouvons bien l'expérience de l'attente comblée qui est au cœur de l'intellection esthétique. En ce sens l'idée profonde est celle qui m'atteint là où je suis encore vulnérable, là où le durcissement contracté sous l'influence des répétitions, c'est-à-dire la mécanisation de moi-même comporte encore des lacunes, en un mot : elle me construit ; elle est *formative*.

Qu'est-ce maintenant que cette distance qu'elle semble avoir parcourue en moi ? Ici nous rejoignons ce que j'ai dit tout à l'heure de la fonction du passé en musique. Mais je crois qu'il faut ajouter que le passé d'où l'idée semble jaillir a pour caractère essentiel d'être un passé *inutilisé* ; et ici Proust vient sinon compléter au moins illustrer la pensée bergsonienne de la façon la plus précieuse. « A n'importe quel moment que nous la considérons, dit Proust (*Sodome et Gomorrhe*, II, t. I, p. 178), notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses ». C'est à cette *indisponibilité* de nous-mêmes que l'idée profonde possède le don miraculeux de mettre

fin, elle rétablit entre moi et moi-même des communications que je pouvais croire abolies. La psychologie courante nous éclaire ici : je reçois une lettre que j'ouvre dans un sentiment de vague et comme d'impersonnelle curiosité ; mais cette lettre m'apporte une nouvelle grave qui m'affecte ; tout se passe comme si elle forçait le moi à *sortir*, comme si elle le débusquait. L'émotion, c'est comme la découverte que « ça me regarde après tout » ; bref elle me rappelle à la conscience de ma propre existence. Je crois que ce qui se passe ici est d'un ordre tout à fait analogue : l'idée profonde est celle qui détermine une brusque *remémoration de moi-même*, mais qui n'implique — au moins en principe — aucune représentation d'un événement passé quel qu'il soit ; elle me donne accès d'emblée à un plan où je suis avec moi ; et s'il y a un fondement possible à une mystique musicale, il me semble bien que c'est celui-là. Mais on voit aussitôt combien une philosophie de la qualité pure telle que celle de M. Bergson contribue à nous rendre intelligible ce progrès dans l'intériorité, cet acheminement vers des noces spirituelles dont au contraire une métaphysique du concept ne saurait nous permettre d'apercevoir même la possibilité.

Est-il besoin d'ajouter d'ailleurs que les indications que je me suis efforcé de donner, et dont je ne me dissimule ni l'insuffisance ni l'obscurité, ne seraient susceptibles de s'éclairer qu'au cours d'études spéciales consacrées à l'inspiration musicale des grands créateurs, ceux-ci étant considérés chacun comme le porteur d'un message sans contenu intellectuel, mais qui renouvelle à chaque fois et réconcilie avec soi l'âme qui le déchiffre.

GABRIEL MARCEL.

