

NOTES SUR L'IDEE EN MUSIQUE

Si la technique de l'art musical, grâce aux œuvres magistrales de Bach, de Beethoven, de Wagner, a enfin conquis sa liberté sur la matière, d'autre part les principes d'esthétique générale qui le gouvernent sont mal connus. Malgré les travaux d'Helmholtz, malgré les essais d'esthétique expérimentale tentés par MM. Charles Henry, Souriau et la philosophie contemporaine, on peut dire que le problème musical est loin d'être résolu. Je ne prétends pas le faire en d'aussi brèves notes; je voudrais seulement éclairer par quelques réflexions théoriques certains jugements de goût, certaines impressions, formulés ou ressentis par d'excellents esprits. Par là les conclusions qui suivent sont controversables; elles supposent démontrés certains points appartenant à l'hypothèse, comme tout ce qui se rattache à un système général de philosophie. Mais l'hypothèse est-elle vraiment illégitime quand elle explique ou corrobore certains faits de réalité?

Quoi qu'il en soit, dès le seuil le sphynx s'érige. Dans son essence, dans ses fins, dans ses moyens, la musique se dénonce comme un art fortement dissemblable des arts plastiques, ce qui interdit toute méthode comparative. Ceux-ci, qu'ils tendent à la réalisation du symbole par un assemblage de lignes et de couleurs ou à la représentation directe de la nature, empruntent toujours leur modèle à cette dernière. Si déformé qu'il soit par l'imagination, un dessin n'en conserve pas moins la forme d'un être quelconque dont la couleur s'apparie à une tonalité préexistante. L'artiste ne pourra jamais s'affranchir complètement de la nature objective. Dans la musique les choses ne paraissent pas se passer de la même façon. En effet, ici le modèle n'existe pas, car la nature ne fournit aucun exemple du son musical, ou tout au moins le son y est indiscer-

nable. Je sais bien que les poètes ont chanté l'harmonie des flots, mais on ne doit voir là qu'une figure. En réalité, le bruit sourd de la mer produit une illusion sonore et à la longue un bourdonnement d'oreilles, lequel n'a rien de musical. Quant au gémissement du vent, observons que la musique est avant tout un ensemble de sons *différenciés*, seul moyen d'en rendre la succession perceptible à l'oreille, de sorte que cette comparaison résulte simplement de l'anthropomorphisme congénital propre aux poètes.

En résumé, « la Nature peint et sculpte non sans agrément. Elle est plutôt mauvaise musicienne ».

Il a donc fallu qu'en cet art particulier l'homme créât tout de lui-même, aussi bien l'instrument générateur que le mouvement mélodique. Ainsi l'objet inanimé fut doué d'une âme sonore : du bois, des cordes, des crins, et naquit à la lumière un être nouveau qui sut aimer, pleurer et chanter : ce fut l'origine de l'orchestre. Parallèlement dans ce nouvel art les perceptions furent transmues : elles vivaient dans l'Espace, les voici dans le Temps ; et de même que l'Espace fut borné par la ligne, le Temps fut divisé et asservi au rythme *uniforme*. Seulement, ici encore, tandis que la nature donne à l'aide des corps la notion de surface, nous ne découvrons en elle nul mouvement uniforme, celui-ci étant toujours uniformément accéléré ou retardé. Or c'est dans le mouvement uniforme que, suivant la belle expression de Hegel, « le moi retrouve l'image de sa propre unité ».

Mais si la nature objective ne nous offre aucun exemple du son musical, où le trouvons-nous donc ? Où le modèle qui permet à l'homme de créer à la fois l'instrument et l'expression musicale ? *Dans le domaine du subjectif* : c'est la voix humaine, source de toute polyphonie. Ici sans doute le son existe, mais remarquons qu'il existe sous la condition d'un effort conscient ; il cesse avec cet effort et commence avec lui ; il est intimement lié à la volonté et subit ses moindres altérations. Disons mieux, il est un des modes d'expression du moi. Là réside la plus assurée caractéristique, sa plus tranchée différenciation de la plastique : *c'est une création perpétuelle du moi*.

Ainsi la musique s'affirme déjà comme l'art subjectif par excellence ; la nature extérieure ne peut plus exister à moins que profondément transformée, assimilée au moi.

Par son essence la musique atteint donc du premier coup au symbole, que les arts plastiques ne cherchent à réaliser que de nos jours.

En s'appuyant sur ces données on peut déjà faire le procès d'une certaine musique imitative et purement descriptive occupant aujourd'hui plus que jamais, il semble, une place illégitime et démesurée.

Pour la musique imitative, la question ne se pose même pas. Quel poète osera se servir en ses vers de la plate onomatopée chère aux professeurs de rhétorique? Ce sont là réalisations puériles. Le rossignol, la caille et le coucou de la *Symphonie pastorale* n'ajoutent rien à cette œuvre, dont la portée est d'ailleurs contestable. Plus près de nous, certain *vrai* clairon d'infanterie sonnante la retraite en de sentimentales scènes de frontière excite normalement le rire. J'en passe.

Le problème est plus délicat en ce qui touche la musique descriptive ou pittoresque. L'on blâmerait un musicien d'avoir peint la nature, de nous décrire un paysage ensoleillé, peuplé de villageois en liesse, ou quelque site romantique et blafard meublé d'un poète rêvant aux nuées? Le public, dit-on, qui est le vrai juge, se porte de préférence vers ce genre de production. Qu'importe! ni les gemmes orchestrales dont cette musique a coutume de se parer, ni les somptueuses étoffes dont elle masque sa vanité n'auront le don d'émouvoir un cœur élevé pour qui l'Idée seule resplendit. Que la foule goûte le plus vil des plaisirs à ces chromolithographies, qu'elle se pâme aux trouvailles exotiques, à la fameuse *couleur locale* diaprée de tambourins, de grelots et de castagnettes, sans compter les faciles ingrédients rythmiques de même farine! Ces tableaux de genre laissent le penseur indifférent. Proclamons-le, tout ce qui, de près ou loin, au détriment du sentiment *réfléchi* d'un paysage, de sa *sonorité intérieure*, rappelle sa *sonorité extérieure*, mérite votre dédain. Un décor n'est pas un drame.

§

Maintenant, si l'on admet que la musique doit exprimer un état subjectif, par quels moyens le fera-t-elle? Sera-ce à l'aide de l'orchestre seul ou mêlée à la poésie? En d'autres termes, comment atteindra-t-elle sa plénitude d'expression? Ici se place le grand

débat de la précellence du drame sur la symphonie, du chant sur l'orchestre. Tâchons d'y apporter quelques lumières nouvelles.

Il est incontestable que la symphonie se prive volontairement, au point de vue instrumental pur et indépendamment de toute théorie esthétique, du plus beau des timbres musicaux, du plus riche en harmoniques, coexistant à la pensée parlée : je veux dire la voix. Et Beethoven l'avait compris dans la neuvième, à laquelle l'adjonction des chœurs donne une sublime intensité. Mais la puissance impersonnelle et multiple du chœur est-elle suffisante ? D'ailleurs ce n'est pas là la forme habituelle de la musique symphonique.

Les musiciens contemporains, en délaissant la symphonie, semblent la condamner. L'objection est loin d'être péremptoire, car cet abandon peut être la preuve de leur impuissance. Développons cette idée : il faut au symphoniste un cerveau synthétique, capable d'idées générales et doué d'un admirable sens des proportions, qualités peu fréquentes. Après Beethoven, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, César Franck, rien ne démontre que la symphonie ait dit son dernier mot ; elle est peut-être le véritable domaine du musicien, car là seulement il jouit d'une entière liberté — là seulement il lui est permis de développer pleinement sa pensée, de lui donner tout son éclat, de la faire planer au-delà des sphères humaines et de l'affranchir des luttes passionnelles qui sont le fond du drame lyrique. Aucun philosophe n'ayant encore démontré que les arts ne constituent pas entre eux des catégories irréductibles, cette forme apparaîtrait la meilleure. Ici, la musique, étant son propre but, réalise un idéal pareil à celui qui engendra les marbres de la Grèce, dont ni la Douleur ni la Joie n'altèrent la majesté des lignes et l'intérieure sérénité.

On objectera que les voix de l'orchestre, qui sont les matériaux de l'architecture symphonique, manquent de l'unité nécessaire à l'expression de la personnalité humaine. Je répons : vu de cette hauteur l'orchestre n'est plus une simple juxtaposition d'instruments, une mosaïque de voix factices. Grâce aux perceptions acquises les voix ont conquis leur individualité, et nous ne nous trompons plus guère sur leur valeur expressive ; prises dans leur ensemble, elles représentent une âme collective à cent touches, âme douée

à son tour de l'unité qui est le fond de toute la personnalité.

Que d'entraves, au contraire, que de restrictions comporte en apparence le drame lyrique ! Tandis que la symphonie en sa conception idéale ne peut enfanter qu'un symbole, le drame en sa forme immédiate ne se présente pas ainsi, car il dépeint la lutte des passions contingentes : de leur jeu naît alors une gêne constante limitant singulièrement la libre expansion de la pensée créatrice. Subordonnée aux péripéties, l'Idée s'écourte, se fuit, s'élançe pour retomber et s'épuise parfois. En outre, le musicien doit tenir compte de la déclamation. Or, quoi qu'on ait dit, la déclamation n'est pas toute la musique ; elle peut même être opposée à celle-ci. Il n'est pas démontré, en effet, que suivant Herbert Spencer « le chant soit un développement de l'accent » (1). C'est là une explication trop simple d'un phénomène compliqué. Il se peut que le chant et la parole coexistent et que, bien que de nature différente, ils soient soumis aux lois générales de l'Esthétique du mouvement. D'ailleurs la critique a maintes fois constaté que la déclamation trop précise devenait anti-musicale, et les jugements de goût ne méritent pas encore d'être condamnés. D'autres phrases, par contre, éloignées de toute déclamation et reconnues parfaitement belles, sont tellement adéquates au poème qu'on n'en conçoit pas une réalisation différente et qu'aucune autre, à la vérité, ne pourrait l'égaliser. Comment concilier ces éléments divers ?

Je crois pourtant que cette dernière forme d'art est appelée à occuper une place de moins en moins importante dans l'histoire de la musique.

Si l'on pense, en effet, avec Richard Wagner, que le maximum d'intensité n'est produit que par l'accord des arts individuels, on envisagera la musique comme un moyen d'expression destiné à centupler les forces du poème écrit ou parlé, théorie que corrobore puissamment l'œuvre grandiose de ce maître. Sous cette vision particulière, il serait du plus haut intérêt (et quelques-uns le tentèrent déjà) d'analyser la charpente du drame wagnérien ; on verrait comment l'auteur de *Tristan* a pu concilier les exigences purement symphoniques avec la marche de l'action ; comment il sut

(1) Cicéron avait déjà dit : *Accentus cantus obscurior.*

sauvegarder la liberté de son imagination en distribuant tantôt à l'orchestre, tantôt au chanteur le rôle prépondérant; comment jusque dans *l'effroi du silence* il atteignit les limites du sublime (car, chose étrange, la musique est l'art unique dont le non-être momentané engendre la plus violente des sensations); comment enfin, par un étonnant instinct, il plaça son action hors des contingences habituelles, ce qui lui permit de commenter le fruste et naïf symbole par la symphonie, dont la portée émotionnelle fut dès lors sans bornes.

Mais je voudrais appuyer d'un argument théorique la précellence du drame sur la symphonie, dont on s'explique l'abandon depuis l'œuvre wagnérienne. Si l'on admet, en effet, qu'un art ne se perfectionne qu'à mesure qu'il est doué d'une subjectivité plus haute et d'une liberté plus consciente, je dirai que dans la symphonie *l'indépendance du musicien n'est qu'apparente*.

Il choisit un motif, le développe, le transforme, mais quelle que soit son ingéniosité ce motif n'exprimera jamais qu'une modalité de sa substance primitive (1); l'auditeur admirera l'effort d'imagination; il goûtera le charme des modulations imprévues, d'une polyphonie où plusieurs thèmes se mettront mutuellement en lumière, mais il lui sera impossible de rattacher ces idées générales à une conception particulière, car on ne doit pas considérer comme telle l'image plus ou moins arbitraire que chacun est libre de se forger; ce que tout le monde a exprimé jusqu'à présent en disant que la musique est un art vague et qui doit son charme à son indécision même. Cela n'est vrai que pour la symphonie : par là elle demeure enchaînée; elle vit, mais ainsi que la plante elle ne se meut pas. Pareille à une statue qui serait douée de la seule Pensée, ses

(1) Observation confirmée par l'analyse des différentes parties d'une sonate par exemple. Suivant Reicha, la première partie comprend en général : « un motif d'exposition suivi d'un second motif principal à la dominante quand le motif principal est majeur, au relatif majeur quand ce motif est mineur. Les développements qui suivent seront tous tirés de cette exposition, et le compositeur modulera alors seulement aux tons éloignés. » La structure de ces œuvres est donc à forme fixe et symétrique; les arguments exposés au cours de cette discussion ne démontrent-ils pas que cette disposition était *inélucltable*!

plus fortes émotions ne se traduisent que dans sa pensée.

Dans le drame, au contraire, chaque idée générale se rattache à une précise passion individuelle qui réagit sur elle et la modifie; mais cette fois la réaction se passe dans l'âme d'un être, âme libre de souffrir, d'espérer, d'agir, en un mot. Son développement prend alors une imprévue puissance, irréductible et incomparable, aux voix isolées de l'orchestre. Elle devient une représentation mieux que simplement parallèle, mais incorporée à l'expression humaine, une réalisation formelle de l'idée qui est justement l'art véritable, et tout en conservant son originelle intégrité (c'est là le vrai sens du leit-motiv), elle s'avère magnifiquement sous les espèces multiples de la passion individuelle.

ALFRED MORTIER.

