LE MENESTREL

4806 — 90e Année — N° 23. Vendredi 8 Juin 1928.

De quelques Directions esthétiques

La tendance qui porte la musique actuelle vers un art habituellement qualifié de « pur », « objectif », un art ne faisant pas son principal souci de l'expression des sentiments, va naturellement de pair avec un changement dans la conception que l'on se fait de l'esthétique. Celle-ci tend à prendre de soi-même une tournure plus abstraite, plus philosophique.

Ne pouvant faire son principal objet de considérations psychologiques, elle en vient à examiner volontiers les principes qui régissent l'existence même de l'œuvre d'art.

Et quelques courants principaux se dessinent aujourd'hui, dont il est intéressant de constater la parenté avec ceux auxquels depuis de nombreux siècles se rattache la pensée humaine.

Dans *la Revue musicale*, Boris de Schlœzer est en train de publier une intéressante série d'études intitulées : « A la recherche de la réalité musicale. » Rien que ce mot de réalité est déjà très significatif. Pour l'auteur, une œuvre possède un certain contenu intellectuel ou spirituel qui n'appartient qu'à elle, qui constitue à la fois son essence et sa forme, qui constitue sa réalité concrète, qui peut être considéré comme une sorte de message spirituel. « Ce que veut dire » une œuvre n'est nullement d'ordre émotionnel ou sentimental. Ce qui fait l'existence d'une œuvre, c'est le fait qu'elle recèle une idée. Cela paraît du moins, comme nous le verrons plus loin, au premier abord, une forme esthétique du vieux « réalisme » que la Grèce transmit au moyen âge.

A cette dernière époque, à quoi s'opposait le réalisme d'un Guillaume de Champeaux ou d'un Albert le Grand ? Au « nominalisme » d'un Okkam ou d'un Roscelin. Or, la pensée schlœzerienne prend tout son développement en réaction contre celle d'un autre esthéticien d'aujourd'hui, M. Lionel Landry, dont un ouvrage : *La sensibilité musicale, ses éléments, sa formation* (Alcan), paraît un renouvellement de la thèse nominaliste. L'auteur y considère d'une part les éléments extérieurs de la musique, l'acoustique, le timbre, l'harmonie, et d'autre part les réactions psychologiques provoquées par cet art. Il voit d'un côté la « matière », au sens aristotélicien du mot, d'autre part la Psyché individuelle. La notion d'œuvre existant en elle-même semble lui échapper. « Au cours de la création, dit-il dans un passage déjà cité par Schlœzer, l'œuvre ne vaut qu'autant que l'auteur se l'imagine exécutée ; lors de cette exécution, elle n'existe que comme fait de conscience collectif, auquel participent l'auteur et le public. Dans l'intervalle, l'œuvre n'est que virtualité, que symbole, du noir sur du blanc, des trous dans du carton, des raies sur de la cire. » « La *Berçeuse* de Chopin ou un sonnet de Baudelaire n'est pas une définition, c'est un titre attaché généralement à la page blanche marquée de signes noirs. » L'on pouvait dire que pour M. Landry la seule réalité d'un morceau, c'est l'étiquette par quoi on le désigne, c'est son titre — comme, pour les nominalistes du moyen âge, la seule réalité des idées générales résidait dans le mot *(flatus vocis)* par quoi l'on désignait certaines perceptions.

Il est vraiment curieux de voir une question touchant des problèmes si importants se poser de nos jours un peu sous le même angle qu'un débat du XIIe ou du XIIIe siècle.

Mais, dans les articles de *la Revue musicale* dont nous avons parlé plus haut, Boris de Schlœzer écrit que les fondements platoniciens de ses recherches n'échapperont probablement pas aux esprits avertis. Je regrette d'avoir à refuser de me classer dans cette dernière catégorie, mais je dois dire qu'il me paraît assez aventureux de prononcer ici le mot de platonisme. Schlœzer affirme bien que la musique possède une existence propre, que la création du compositeur ne s'évapore pas en attitudes mentales et qu'il y a en elle quelque chose de réel, c'est-à-dire d'invariable, quels que soient ses auditeurs. Mais pour lui, d'autre part, « le contenu, le sens, l'idée d'une œuvre musicale sont tout entiers enclos ou plutôt dissous dans cette œuvre en sa totalité ». Le langage « exprime » quelque chose d'autre que lui-même. Il n'y a pas d'autre « signification » à l'œuvre musicale que son propre contenu. Dans le langage courant le sens d'une phrase est transcendant à la forme, en musique il lui est immanent. Et « toute activité artistique tend précisément à transformer des signes n'ayant qu'une signification transcendante en valeurs immanentes »... « Seul l'art des sons parvient à réaliser une fusion absolue entre la forme et le contenu, à créer des valeurs, des idées qui sont des êtres concrets, des personnalités, et dont l'essence se résout en l'apparence. »

Je ne sais si une pareille doctrine de l'immanence peut être considérée comme entièrement platonicienne. M. de Schlœzer la limite ici à la musique ; mais d'un point de vue platonicien il me paraît impossible de renoncer, ne fût-ce qu'exceptionnellement, à l'un des facteurs essentiels de tout ce qui existe : la cause exemplaire, le modèle idéal, qui, selon l'esprit de l'auteur du *Timée*, ne peut être conçu que transcendant aux objets, et ayant sa réalité propre dans un monde supérieur. Que l'œuvre musicale ne soit un signe de rien d'autre qu'elle-même dans notre monde terrestre, nous y souscrivons bien volontiers. Mais ce qui, selon nous, fait son immense puissance est qu'elle constitue l'un des signes les plus précis et les plus forts d'une réalité plus haute que celle en qui nous vivons habituellement. Pour nous, la valeur uniquement immanente de la

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

musique, vraie d'un certain point de vue, se transforme en « signification transcendante », mais « signification » de réalités d'un monde en dehors de notre perception extérieure, quoique parfaitement concret.

La sorte d'immanentisme réaliste et individualiste que professe M. de Schlœzer pourrait faire penser à Aristote qui ne concevait pas d'autre « forme intelligible » que celle réalisée dans l'objet même. Mais pour ma part je serais tenté d'y voir plutôt une très nette influence hégélienne.

Parlant de la *Sonate* de Stravinsky, Schlœzer disait un jour que, puisque le contrepoint du XVIII^e^ siècle avait gardé une vertu aussi efficace, peut-être pouvait-on considérer le style continu d'un Bach comme « représentant dans une certaine mesure le marché même, la *dialectique* de la pensée musicale dans ce qu'elle a d'absolu ».

Il y a peu de semaines, un compositeur russe dont la pensée est assez voisine de celle de Schlœzer, Arthur Lourié, voulant expliquer la genèse d'une de ses œuvres, une *Sonate* pour violon et contrebasse, écrivait ceci : « Le principe de la sonate est *dialectique,* etc. »

Ce terme de dialectique que semblent affectionner nos auteurs, à quoi peut-il bien correspondre? Je crois qu'il faut chercher à l'entendre, non pas dans son sens platonicien, où il signifie soit l'art du dialogue, soit l'étude de la classification des idées générales, mais comme le faisait Hegel, chez qui il désigne la démarche de la pensée cherchant à s'objectiver elle-même. Pour le penseur allemand il n'y a aucune transcendance du raisonnable par rapport au réel. Il s'est dressé contre la doctrine de Schelling parce que celle-ci lui semblait beaucoup trop complaisante vis-à-vis de l'idée de transcendance.

Landry a déjà parlé d'une façon un peu ironique de certaines œuvres actuelles, qui paraissent « parthénogénétique », s'engendrer elles-mêmes. Il y a du vrai dans cette formule. Tout un courant de la philosophie esthétique actuelle, dont Schlœzer me paraît être un des meilleurs représentants, voudrait qu'en art, la pensée, l'idée coïncidassent avec l'être. Et c'est là un hégélianisme dont on trouve maintes traces, du reste, en d'autres domaines, chez un Valéry.

Cet « ontologisme » évoque en soi le nom de saint Anselme... et nous voilà de nouveau ramené en plein moyen âge, qui est vraiment le point crucial de l'évolution humaine, où toutes les routes se rencontrent...

Cela nous entraînerait bien loin d'examiner à fond si un ontologisme véritable est possible en esthétique, d'examiner si la critique de Kant (d'après qui il serait trop absurde de pouvoir passer de l'idée — ainsi celle de 30 thaler dans ma poche — à l'être — la réalité sonnante de ces 30 thaler) s'appliquant du reste surtout à la fameuse preuve ontologique de l'existence de Dieu, que nous n'avons pas à examiner ici, est valable, *mutatis mutandis*, en ces domaines...

Disons seulement que les attitudes d'esprit médiévales que nous avons rencontrées jusqu'ici et dont nous avons vu un reflet dans la pensée actuelle ne sont pas les seules qui aient existé.

L'on célèbre en ce moment à Chartres (avec, il est vrai, une ampleur assez relative!) le 10^e^ centenaire de Fulbert, qui fut le fondateur de la célèbre école de ce lieu. Nous considérons que dans l'école de Chartres, d'origine purement platonicienne, vit peut-être le meilleur du moyen âge. Le réalisme absolu qu'on y professait pourrait, à notre avis, être repris de la façon la plus utile et la plus profitable aujourd'hui. L'un de ses membres, Alain de Lille, dont Émile Mâle dit qu'il fut le plus grand poète latin du moyen âge, écrivit un poème considérable dédié à la description et à la glorification des « Arts libéraux », la Grammaire, l'Astronomie, la Musique, etc., que, depuis Martianus Capella, l'on se figurait sous l'aspect de vierges belles et fortes. Nous ne considérons nullement ces images comme des abstractions poétiques; elles correspondent à des formes très précises des mondes spirituels. De nos jours il serait parfaitement absurde de chercher à y retrouver telles quelles ces grandes figures. Mais le musicien actuel qui saurait recréer en lui un esprit renouvelé de l'esprit de l'École de Chartres, pourrait, nous en sommes sûrs, être conduit à s'approcher de l'essence même de la musique d'une façon différente mais aussi concrète que celle qui faisait à Martianus et Alain percevoir par leur vision interne la belle « Harmonia » suivie d'un cortège de déesses, de poètes et de musiciens, pendant qu'elle tirait d'ineffables accents d'un grand bouclier d'or tendu de cordes sonores; « et à chacun de ses mouvements, dit Martianus, les lames d'or de son costume frissonnaient mélodieusement ».

Il est à remarquer que l'attribut principal de la musique paraît être l'or; alors que par exemple la Rhétorique est revêtue de diamant et que l'ivoire joue un rôle important dans les accessoires qui accompagnent la grammaire.

L'on sait d'autre part qu'en alchimie l'or est le symbole de l'être complètement transmué, régénéré. Peut-être cela veut-il dire que seuls des « moi » humains complètement régénérés, transmués, sont capables de saisir ce qu'est une musique véritable.

Ainsi c'est par le « moi », par le plus secret de l'être que pourrait être atteint une pure essence, quelque chose d'absolument objectif et d'universel...

Oui, nous croyons qu'en ces symboles une clef peut être trouvée pour abolir toute opposition entre le subjectif et l'objectif, entre l'individu et le monde...

Raymond PETIT.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre des Champs-Élysées.. — Le Cycle Mozart : *Così fan tutte.*

On connaît la page charmante et par endroits si juste que Taine — son centenaire lui rend l'actualité — a consacrée dans *Thomas Graindorge* à *Così fan tutte* : « Je suis venu écouter dix fois *Così fan tutte* l'année dernière... Est-ce qu'on peut songer ici à autre chose qu'à être heureux et amoureux? Mozart n'a pas songé à autre chose. La pièce n'a pas le sens commun et c'est tant mieux. Est-ce qu'un rêve doit être vraisemblable?... Je ferai comme le musicien, j'oublierai l'intrigue; la pièce est satirique et bouffonne; je veux avec lui la voir sentimentale et tendre, etc.. »

Così fan tutte représente à peu près, en musique, ce qu'est en littérature *le Jeu de l'Amour et du Hasard*. Les déguisements de l'un ne sont guère plus absurdes que les quiproquos de l'autre. Mais ici et là, le canevas disparaît sous la broderie, qui seule importe. Il y a chez Mozart moins d'artifice, moins de préciosité que chez Marivaux, mais pas moins de finesse et plus d'émotion,