



Psychologie et Musique

I

L'œuvre musicale est toujours le produit d'une certaine activité psychique. Elle est conçue, développée, réalisée par une personnalité vivante possédant certains caractères bien déterminés, placée dans un certain milieu, douée de telles et telles aptitudes, ayant un certain tempérament, sentimental, ou émotif, ou réfléchi, possédant telles idées, telles connaissances, etc. Au cours de ce travail de développement et de mise au point, parfois fort long, la personnalité de l'artiste n'est certainement pas restée immuable : elle a continué à vivre, c'est-à-dire à subir de nouvelles impressions, à sentir, à désirer, à penser. Son énergie s'est exaltée ou bien s'est affaïssée. L'artiste a cherché en son œuvre l'oubli, le remède à des émotions, à des pensées pénibles, déprimantes ; ou bien cette œuvre fut pour lui le moyen de se libérer de certains sentiments en les manifestant à tous, en les extériorisant ; ou bien il a cherché ainsi à intensifier encore certains états de conscience en les imposant à autrui... Nul ne songera à nier, en un mot, que l'œuvre musicale est toujours en rapports intimes, étroits,

quoique fort complexes, avec les états de conscience qui ont précédé et accompagné son éclosion et son achèvement dans l'esprit de l'artiste.

Mais on peut en dire tout autant, certainement, d'un tableau, d'une statue, d'un poème : toutes ces œuvres sont en effet le produit d'un certain milieu psychique. Et il en est de même, en somme, d'un système de philosophie, d'une théorie scientifique, de toute création humaine, quels qu'en soient l'objet, le caractère, la portée. Toujours et nécessairement entachée de psychologie, elle révèle sous un certain aspect l'esprit individuel qui l'a nourrie de son sang, en lequel elle s'est formée et épanouie. Si la vérité existe et si l'homme est capable de la concevoir et de l'énoncer, ici-bas elle porte toujours l'empreinte de l'intelligence, des sens, de la volonté de l'être qu'elle a éclairé et qui essaye de la proclamer. Sous ce rapport une symphonie de Beethoven, une théorie de Bergson, une statue de Rodin, un tableau de Cézanne, toute œuvre humaine est expressive et nous révèle directement l'homme qui l'a conçue.

A ce point de vue donc, il semble qu'il n'y ait aucune différence entre les divers produits de l'esprit humain qui portent tous la marque, la tare de leur naissance terrestre, qui présentent tous une certaine signification psychologique. On fait pourtant ici certaines distinctions très importantes : on veut bien admettre qu'une théorie scientifique, si abstraite soit-elle, un tableau, un édifice possèdent une certaine signification psychologique puisqu'ils ont été conditionnés psychologiquement, mais cet aspect psychologique n'est considéré ici que comme secondaire, inférieur. Toute théorie scientifique se présente comme un phénomène psychologique puisqu'elle a été élaborée et énoncée par une individualité vivante ; mais elle est autre chose aussi et beaucoup plus que cela encore, puisqu'elle possède ou prétend posséder une certaine signification générale, abstraite, objective ; et sa valeur à nos yeux est justement en raison directe de cette signification et en raison inverse de l'élément psychologique qui l'entache.

Cet élément paraît déjà jouer un rôle beaucoup plus important dans l'œuvre plastique — statue ou tableau : que l'artiste le veuille ou non, qu'il en ait plus ou moins conscience, elle reflète nécessairement dans sa

structure intime un certain état d'âme. Le choix des éléments, leur agencement est toujours déterminé psychologiquement. Mais ce système de lignes et de couleurs, de masses et de surfaces veut aussi reproduire la réalité et pour autant qu'il y prétend, l'artiste est obligé de tenir compte de cette réalité, de s'y modeler. Toute œuvre plastique apparaît donc comme un compromis, étant conditionnée, d'une part, psychologiquement — par les sentiments, les émotions, les désirs du créateur ; d'autre part, objectivement, par les choses du monde extérieur dont elle veut être l'image, idéalisée, sublimée, typique, déformée, peu importe. Un tableau n'est donc pas seulement la manifestation d'un certain tempérament, c'est un objet qui existe par lui-même, qui possède son autonomie, sa signification propre.

Mais voici une œuvre musicale. Tout comme l'œuvre plastique, c'est d'abord un signe, une expression ; c'est un phénomène psychologique au sens précédemment indiqué. Cet ensemble de sons est conditionné psychologiquement. Le choix des matériaux sonores, leur agencement est jusqu'à un certain point en fonction des états de conscience vécus par le musicien, de son développement intellectuel, de son caractère, de son tempérament. Mais le tableau, la statue sont le résultat d'un compromis qui leur confère une existence propre, puisque l'artiste doit tenir compte de la réalité qu'il veut reproduire. Rien de semblable s'il s'agit d'une œuvre musicale : nulle vérité à énoncer, nulle réalité à reproduire. Il semble donc que l'œuvre musicale s'apparente plus directement, plus intimement que l'œuvre plastique à la source psychologique dont l'une et l'autre découlent, en dépend plus complètement et, dénuée de toute réalité, de toute signification indépendante, est par cela même plus puissamment expressive. Le tableau qui reflète plus ou moins l'état d'âme du peintre est pour celui-ci un moyen d'expression ; c'est aussi un système de lignes et de surfaces colorées ; c'est enfin une certaine image. Mais l'œuvre musicale n'apparaît que sous un double aspect : système sonore et langage expressif, moins précis, mais bien plus puissamment évocateur que le langage parlé. Et tel est en effet le point de vue auquel on se place généralement, lorsque l'on traite de musique. Mais tandis

que les uns, soulignant le caractère purement sonore du phénomène musical, réduisent sa signification expressive presque à rien et la traitent en tout cas comme secondaire et nullement caractéristique, les autres, faisant au contraire abstraction de cet aspect purement sonore, ne veulent considérer la musique que comme un moyen d'expression.

II

Je reprends l'exemple du tableau : c'est un système de lignes et de taches colorées ; dénommons-le élément « A ». C'est aussi la reproduction, l'image plus ou moins modifiée (pour des raisons purement esthétiques) d'un objet réel ou d'une vision interne. Voilà l'élément « B ». Nous avons enfin l'ensemble des sentiments, des représentations, des sensations qu'est capable de provoquer en nous le tableau ; c'est sa signification expressive, sa valeur psychologique, l'élément « C », extrêmement vague et variable. L'élément « B » — signification objective, auquel vient s'ajouter comme une sorte de voile brumeux l'élément « C », subjectif — c'est ce que nous appelons généralement le contenu, le fond, l'objet de l'œuvre. L'élément « A » — c'est ce que nous appelons sa forme (au sens large du mot), celle-ci étant évidemment conditionnée par ce que nous avons appelé d'une façon quelque peu surannée « l'état d'âme » de l'artiste, donc psychologiquement, puis par « B », l'objet réel modifié conformément à un certain idéal esthétique. Nous retrouvons dans l'œuvre musicale l'élément « A » — c'est le système sonore. L'élément « C » s'y distingue également ; il y joue même un rôle plus important que dans l'œuvre plastique qui d'une façon générale est moins capable de nous émouvoir que l'œuvre musicale. Quant à l'élément « B », il semble difficile à découvrir. L'œuvre musicale serait donc dénuée de tout objet ; elle serait « forme pure », comme on dit, ou simple « jeu sonore » (expression à laquelle on attache souvent un sens péjoratif). Il y a l'élément « C », il est vrai, mais seul, sans l'appui de l'élément « B » qui le condense et l'organise pour ainsi dire dans l'œuvre plastique, il apparaît si vague, si capricieux, si variable, qu'il ne peut aucunement nous servir à caractériser l'œuvre musicale.

Mais alors, et selon ce qui précède, l'élément formel, « A », serait en

musique conditionné exclusivement par l'état d'âme du compositeur, donc — psychologiquement. La musique en ce cas s'apparenterait au cri que nous arrache la joie, la douleur, toute violente émotion. Que telle ait peut-être été sa genèse — c'est fort possible, mais qu'entre un cri et une mélodie il y ait aujourd'hui une différence essentielle aussi profonde que celle qui existe entre une tache d'encre et un dessin à la plume — c'est indéniable. Mais c'est justement cette différence qu'il s'agit d'expliquer ; elle n'existe pas si « A » n'est qu'en fonction directe de l'état psychique et physiologique du créateur. Le facteur psycho-physiologique n'est donc pas le seul.

III

Il est un mot qu'on emploie couramment lorsqu'il s'agit de musique, mais qui crée de nombreuses équivoques : « expressif ». La musique est, soi-disant, l'art « expressif » par excellence... La musique « exprime » les sentiments, les passions...

Il semble qu'il y ait là une sorte de puissance occulte : les sons emmagasinent mystérieusement et transmettent ensuite la vie de l'âme. Or, nous l'avons vu, les rapports entre la psychologie et la musique se réduisent à ceci, d'abord, que l'œuvre musicale est partiellement conditionnée par l'état d'esprit de l'artiste et que cette œuvre ensuite excite en nous certaines émotions, certains désirs et sentiments, certaines images. Mais il n'y a là rien de spécifique : un tableau, une découverte scientifique est également fonction du facteur psychique. Moins complètement que la sonate ? Peut-être bien ; mais cette dernière non plus n'est pas uniquement conditionnée par le facteur subjectif. L'œuvre plastique possède aussi parfois une grande puissance évocatrice : un lumineux plafond de Tiepolo éveille en nous de toutes autres émotions qu'un sombre paysage de Ruysdael. La musique est plus puissante sous ce rapport ? Il se peut. Mais ce n'est en tout cas qu'une différence de degré, une différence quantitative et non qualitative. Rien ici de spécifique qui puisse nous permettre de caractériser spécialement l'art musical. Ce n'est qu'à cela pourtant que se réduisent tous les rapports entre la musique et la psycho-

logie, et le mot « expressif », appliqué à telle ou telle œuvre musicale souligne simplement que ces rapports sont fort étroits, ce que personne ne songe à nier. Ou bien le mot « exprimer » n'a aucun sens lorsqu'il s'agit de musique, ou bien il indique que l'œuvre musicale, produit certainement d'un certain état psychologique, est capable d'exciter un état analogue dans l'esprit de l'auditeur. Cette affirmation sous une forme semblable peut être acceptée, mais elle ne nous fournit aucune donnée sur le problème de la musique, car tout cela est fort vague et indéterminé : oui, l'œuvre musicale est capable de provoquer en l'auditeur des émotions analogues à celles vécues par le compositeur ; mais, d'abord, on peut en dire tout autant de l'œuvre picturale ; ensuite — « capable de produire » ne veut pas dire — « produit nécessairement », or nous sommes justement à la recherche du caractère essentiel, nécessaire ; et enfin : où sont donc les limites de cette analogie ?

Tout ceci tend à démontrer que l'œuvre musicale doit être traitée de même qu'une conception philosophique, qu'une théorie scientifique, une statue, un portrait : génétiquement l'œuvre musicale tient de plus près aux dispositions, aux sentiments de l'homme, son créateur, parce que la musique ne cherche ni à reproduire la réalité, ni à la résoudre en formule au moyen de concepts, mais comme telle, comme œuvre esthétique elle est complètement indépendante du milieu dont elle est issue : le palmier est bien le produit du sol et du soleil africain, mais il est une chose absolument distincte des facteurs qui ont concouru à sa formation et à l'analyse il se résoud en ses propres éléments qui n'ont rien de commun avec ces facteurs.

Mais qu'est-ce qui constitue donc cette indépendance, laquelle est un fait indéniable ? La difficulté semble provenir de ceci que les rapports entre A et B en musique sont autres que ceux qui existent entre ces mêmes éléments en peinture, en poésie. Dans l'œuvre plastique, statue ou tableau, A et B, tout en coexistant pour le spectateur, sont en même temps distincts : ce que nous saisissons — c'est l'objet représenté, homme ou chose, et c'est aussi le système de lignes et de couleurs qui représentent cet objet. Et c'est cela justement qui distingue l'œuvre d'art de toute autre repro-

duction de la réalité, par la photographie, par exemple : dans ce dernier cas nous ne saisissons que B, l'objet, le contenu — visage, bâtiment, etc. ; l'élément formel, A, échappe à notre attention ; nous ne nous plaçons au point de vue esthétique que lorsque nous retenons non seulement B, mais aussi A, le système de lignes et de taches colorées qui est censé représenter l'objet. Ce système, A, est saisi donc aussi en soi, comme tel. Autrement dit, A — cet ensemble de lignes, de masses — c'est B (tel objet), mais il ne disparaît pas en B, il reste lui-même. En examinant un tableau nous embrassons donc en un seul et même acte cette chose qu'il nous montre et aussi comment, la manière même dont il nous la montre : la forme (en son sens le plus large) et le fond. A ces deux éléments vient encore s'ajouter le troisième, l'élément psychologique, subjectif, l'état d'esprit qu'éveille en nous l'œuvre, soit $A + B + C$.

Tout ceci s'applique également à l'œuvre poétique avec cette différence que A n'est pas ici l'image de l'objet, mais un signe, et que l'élément C y prend une signification prépondérante. L'auditeur d'un poème, tout comme le spectateur d'un tableau, saisit non seulement B et C, mais aussi A comme tel. Ce dernier, tout en signifiant, en évoquant certaines choses, ne perd pas sa valeur propre. Tandis que dans le langage ordinaire, celui que j'emploie en ce moment, par exemple, la parole n'est que signe et suggestion et échappe en elle-même à l'attention dès qu'elle est déchiffrée, dès que sa signification est découverte, dans le langage poétique cette parole est autre chose encore que ce qu'elle signifie ou évoque, mais elle existe pour l'auditeur par elle-même, en tant que sonorité.

Ces considérations, qui gagneraient certainement à être développées, nous aideront à mieux comprendre le caractère spécifique de l'œuvre musicale. Il doit y avoir un élément B en musique, sinon le système A n'y serait conditionné que psycho-physiologiquement. Mais le système sonore, A, n'est ni le signe de B, ni son image : en musique, A et B ne font qu'un. Ce n'est qu'un seul et unique système sous deux aspects différents. Le tableau reproduit quelque chose et évoque parfois divers sentiments, représentations, etc. ; la parole signifie et évoque, cette dernière fonction étant souvent de beaucoup la plus importante. La sonate évoque

certainement aussi, très vaguement, mais sa valeur réelle, sa signification véritable provient d'elle-même : B ici n'est pas à côté de A ; il est en A. B — c'est le temps ou plus exactement la durée, prise dans le sens que donne à cette expression Bergson et que je suppose suffisamment connu.

Ce que nous saisissons lorsque nous écoutons une œuvre musicale — c'est une suite de sons, un système sonore, rien en dehors de cela, rien qui soit étranger à ce système, qui vienne s'y ajouter (j'écarte l'élément C, variable, indéterminé), mais pour autant justement que nous nous attachons à ce système, pour autant que nous nous y plongeons, que nous « écoutons » — nous percevons le temps, nous nous installons dans la durée, et d'autant mieux que nous suivons de plus près le déroulement du système sonore, de l'élément A.

IV

Ne retombons-nous pas ainsi dans cette conception psychologique de l'art musical que nous avons jusqu'ici combattue ? Aucunement. La musique, dirons-nous, n'est que son ; c'est une succession de sonorités, rien que cela ; mais comme telle elle nous fait vivre dans la durée pure. La musique à ce point de vue apparaît comme un certain mode d'existence, comme une manière d'être spéciale. Plongés dans l'audition d'une œuvre musicale, nous vivons d'une façon toute spéciale, nous vivons exclusivement dans le temps, nous durons et c'est tout, et nous ne considérons plus toutes choses que *sub specie durationis*.

M. Combarieu définit la musique : l'art de penser avec les sons. Cette définition, me semble-t-il, prête au mot « penser » un sens trop large et par cela même — vague. « Penser », au sens strict du mot, c'est opérer au moyen de concepts. C'est un certain mode d'action. Il vaudrait mieux donc définir la musique : l'art d'agir avec les sons. Mais agir avec les sons ou plutôt — « en sons », c'est débarrasser l'action de toute détermination étrangère à elle-même et la réduire à une simple succession dont tous les instants s'interpénètrent, chacun créant le suivant et se continuant en lui. Créer de la musique et écouter de la musique, c'est une manière spé-

ciale d'agir dont la caractéristique est de se développer uniquement dans la durée, en dehors de l'espace ; c'est de la mobilité pure.

Mais ce caractère spécifique de la musique, il faut y insister, car ceci est fort important, ce caractère ne tient pas du tout à ce que la musique est une *succession* de sons, mais à cela justement qu'elle est *son*. Ce son est en marche dans l'œuvre musicale, en mouvement incessant, mais une succession d'images visuelles, quelles qu'elles soient, sera incapable de nous faire vivre dans la durée ; c'est à l'image auditive elle-même qu'appartient uniquement ce pouvoir, car elle est par elle-même action, effort, création, et nous donne l'intuition de la durée. Un son donc, indéfiniment prolongé, qu'il soit simple ou complexe, qu'il fasse partie d'un certain ensemble musical ou qu'il ait été émis isolément, suffit à nous plonger dans la durée pour autant que nous nous attachons à lui, tant que nous lui prêtons une oreille attentive.

Mais ce que la musique nous découvre ou plutôt ce à quoi elle nous fait participer, ce n'est nullement une durée uniforme, vide et abstraite, mais une durée concrète, riche, vivante et diverse. Pour saisir et tâcher d'exprimer par la parole toute sa richesse et sa diversité, nous employons généralement de nombreux qualificatifs pris au langage psychologique, mais qui ne sont en somme que des métaphores et marquent tout au plus de vagues analogies ; c'est ce que nous sommes trop enclins toujours à oublier : passionné, violent, ironique, langoureux, sensuel, érotique, sentimental — ne sont que des images qui ne peuvent aucunement prétendre définir les vrais caractères de la durée réelle dans laquelle nous plongeant les systèmes sonores. Ce n'est de même par métaphore que nous disons : une âme profonde, des sentiments élevés, des idées larges. Tout le monde sait que les sentiments, les idées n'ont ni largeur, ni profondeur ; mais, strictement parlant la passion n'appartient pas plus à la musique que la hauteur aux émotions.

Certains caractères de la durée à laquelle nous fait participer l'œuvre musicale et qui sont réellement inexprimables par la parole s'éclairent pourtant d'une sorte de lumière diffuse et se fixent au moyen de ces qualificatifs. Mais on est tenté généralement d'accorder à ces images du

langage une signification plus importante ; il semble vraiment à beaucoup qu'elles saisissent l'essence même de la musique, qu'il y a une musique passionnée, c'est-à-dire une musique qui transcrit un phénomène psychologique spécial, ce qui est absolument faux. Tel état passionnel peut être à l'origine de l'œuvre musicale, mais celle-ci n'est qu'un système sonore qui, comme tel, nous transpose dans la durée, nous fait vivre une sorte d'épanouissement, riche, nuancé, mais inexprimable verbalement.

V

Il est encore un autre art qui partage avec la musique le privilège des explications psychologiques et qu'on a tendance à résoudre en éléments psychologiques. C'est la danse, l'art synthétique par excellence, qui nous donne l'intuition de la durée dans l'espace et qui sert ainsi de pont entre la musique qui nous fait vivre dans le temps et l'architecture qui nous découvre l'espace, non l'espace des géomètres, vide, abstrait, indifférent, mais l'espace réel, l'étendue concrète, qualitativement déterminée.

Il se peut que la musique soit née du cri, et la danse — de la mimique élémentaire, du geste expressif ; la source serait donc dans les deux cas psycho-physiologique. Mais la musique et la danse naquirent comme telles quand elles eurent élaboré et dégagé leurs propres lois, quand les sons et leur agencement, quand le caractère des mouvements du corps et leur succession cessèrent d'être déterminés psycho-physiologiquement seulement, cessèrent d'être réduits au simple rôle de transcription, de traduction, d'extériorisation d'un certain « état d'âme », mais, possédant leur propre objet, se trouvèrent conditionnés par cet objet, d'une part, et par certains principes esthétiques généraux, d'autre part.

La musique et l'architecture, qu'on a tendance en général à rapprocher, sont en réalité à l'opposé l'une de l'autre, par leur objet d'abord et aussi au point de vue du rôle, important dans le premier cas et infime dans le second, qu'y joue l'élément C, l'élément subjectif ; mais les deux forment avec la danse un groupe homogène, si l'on se place au point de vue des rapports qu'on y constate entre A et B. En effet, en musique, aussi bien qu'en architecture, aussi bien que dans la danse, A est identique à B,

A c'est B : ce que nous entendons lorsque nous écoutons une œuvre musicale, ce que nous saisissons lorsque nous regardons un temple, un palais, c'est une succession de sons, c'est un ensemble de masses, mais c'est justement parce que nous ne saisissons que cela que nous avons l'intuition de la durée dans un cas, de l'étendue dans un autre ; parce que l'image sonore est une image motrice dénuée de tout signe spatial, privée de toute détermination — sujet, objet, bien caractérisée, mais inexprimable par la parole, laquelle ne se rapporte qu'aux associations, à l'élément C que provoque en nous cette image.

VI

Si nous posons que tous les hommes sont mortels et, ensuite, que Socrate est un homme, la conclusion — Socrate est mortel — s'impose à nous nécessairement, quels que soient nos désirs, nos sentiments. Lorsque nous pensons, lorsque nous opérons au moyen de concepts, il est évident que nos émotions, nos aspirations agissent sur la marche de nos pensées ; ils peuvent jusqu'à un certain point détourner leur cours, arrêter, fausser leur développement, mais pour autant que nous pensons, nous subissons tout au moins partiellement les lois qui régissent ce mode d'action, le principe de la contradiction par exemple, etc. Les prémisses une fois posées, la conclusion s'en dégage, quand bien même nous tâcherions d'en détourner notre attention.

Il en est de même de ce mode d'action qu'est la musique ; celle-ci, bien que nourrie par les sensations, les émotions, les désirs, les pensées de celui qui la crée, porte en elle sa propre loi. Dès que je commence à vivre musicalement, en composant, en écoutant la musique, dès que je me transporte dans la durée pure et crée des images sonores, ces images se déroulent, s'enchaînent par elles-mêmes, se combinant selon leur affinité propre, selon les lois spéciales à ce mode d'action, une image créant l'autre, la pénétrant et se perpétuant en elle. Mais tandis que je vis dans la durée, tandis que j'agis au moyen de sons, je subis aussi l'influence de mes passions, de mes dispositions qui agissent sur la marche de mes idées musicales et entravent le libre jeu de leur affinité réciproque.

Il y a donc intrusion continuelle du facteur psychologique dans le développement de l'action musicale, facteur qui cherche à s'exprimer directement, qui tend à substituer à l'*art* musical une sorte de *langage* musical, moins précis, moins détaillé, mais bien plus puissamment évocateur que le langage parlé. C'est ainsi que l'élément A, tant dans la musique que dans les autres arts, étant conditionné non seulement par son objet, par l'élément B, mais encore psychologiquement, apparaît comme un compromis plus ou moins réussi. Une musique dépendant uniquement du facteur psychologique se réduirait à une suite de cris, de soupirs, de gémissements et serait donc extrêmement expressive, mais il n'y aurait plus là de musique à proprement parler. Un système A, complètement indépendant de toute influence psychologique, se développant uniquement en vertu de ses propres lois qui sont celles de B, la durée, son épanouissement, et selon certains principes purement esthétiques, un pareil système « inhumain » ou plutôt « surhumain » ne pourrait exister, de même que la pensée logique pure, car tout « A » est réalisé par une personnalité vivante qui le déforme. Ce n'est qu'un idéal auquel on peut tendre, auquel il faudrait peut être tendre, et dont certaines œuvres de Bach, de Scarlatti, de Mozart, — tout près de nous de Ravel, de Stravinsky, nous offrent la réalisation la plus complète jusqu'ici dans les conditions terrestres. Presque toujours nous assistons à la lutte de ces facteurs et l'œuvre musicale nous apparaît comme la résultante de forces opposées. Souvent, surtout dans les œuvres des romantiques, Schumann par exemple, il est possible même de constater l'action de ces influences contraires et le moment même où le facteur psychologique fait dévier la logique musicale (laquelle n'a d'ailleurs absolument rien de commun avec la logique de la pensée), vient interrompre le développement purement sonore de l'œuvre et y introduit un élément de réalisme psychologique. Il en résulte une sorte de saturation psychologique qui rend l'œuvre très expressive au sens indiqué plus haut et lui confère une immense force d'excitation et d'évocation (élément C).

Il est certainement des époques où ces tendances psychologiques prédominent (Monteverdi par exemple), où la musique qui essaye de se

modeller sur la vie psychique est considérée plutôt comme un moyen d'expression que comme un certain mode d'action autonome, régi par des lois spécifiques ; d'autres, au contraire, où c'est la conception purement esthétique qui domine, où la musique tire tout de sa propre essence et se développe, telle l'idée de Hegel, en dehors et au-dessus de l'homme, de ces passions, de ces désirs, avec lesquels elle n'a plus aucun lien, aucune commune mesure, bien qu'ils soient à sa source, ainsi qu'à celle de toute activité humaine, théorique et pratique.

Mais c'est aussi l'histoire de tous les arts, qui, dans leur développement, subissent les mêmes fluctuations, tantôt s'imprégnant de psychologie et tantôt se détachant presque entièrement de la tige humaine sur laquelle ils fleurissent ; significatifs, expressifs pendant de longues périodes, puis — retrouvant leur autonomie, élaborant leurs propres lois *sui generis*. C'est le contraste entre les grands styles constructifs — le dorique, le roman, presque complètement étrangers à toute psychologie, et le baroque, si pathétique, le rococo, sentimental. C'est le contraste entre la danse classique de Nijinsky par exemple et la danse expressive, évidemment conditionnée psychologiquement, de Fokine. L'histoire de la philosophie nous découvre les mêmes oppositions, la même lutte contre les empiètements de la psychologie.

VII

Mais pour que la durée dans laquelle nous plonge la musique acquière une certaine valeur esthétique, pour que nous puissions la vivre esthétiquement, autrement dit, trouver en ce mode d'action cette joie spéciale que provoque en nous l'œuvre d'art, l'élément A de l'œuvre musicale, c'est-à-dire les sons et leur agencement, qui est conditionné psychologiquement ainsi que par B, doit également satisfaire aux conditions de toute création esthétique, à ce ou ces principes dont l'observation rend possible l'œuvre d'art. A, qui est fonction du facteur psychologique et du facteur objectif B, dépend donc également d'un certain facteur esthétique, purement formel, lequel, si nous parvenons à le découvrir, nous livrera la formule complète de la forme musicale.

B. DE SCHLOEZER.