



RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE

Esthétique musicale

Sous le titre *Bergsonisme et Musique*, M. Gabriel Marcel a publié dans la R. M. (Mars 1925) un article remarquable, sur bien des points duquel je ne suis pas d'accord, dont l'attitude même m'est assez étrangère, mais qui est riche en aperçus neufs et profonds et se rattache à une conception esthétique générale. Il y a longtemps que nous n'avons lu en France des pages d'esthétique et de psychologie musicales aussi fournies et aussi originales. Mais en les lisant, je ne pouvais m'empêcher de songer que leur titre même suffirait à en écarter bien des lecteurs, de même que celui de ces *Réflexions*, dont beaucoup souriront, à moins qu'ils n'en éprouvent quelque agacement.

Il faut constater, en effet, que l'esthétique, et l'esthétique musicale tout particulièrement, est en défaveur en France, où d'ailleurs elle est assez mal représentée. Aussi bien parmi les musiciens professionnels que parmi les amateurs, on n'a pour elle généralement qu'ironie ou mépris ; et il suffit — j'en ai maintes fois fait l'expérience moi-même — de prononcer les mots « esthétique musicale », pour aussitôt provoquer les railleries et les protestations, et s'entendre dire qu'il y a trop de théoriciens aujourd'hui, et que les manifestes précèdent et déterminent les œuvres. Cela est assez exact : jamais, en effet, on n'a tant parlé et écrit sur l'art qu'à notre époque, mais jamais aussi la pensée esthétique ne fut plus pauvre et moins systématique. Aussi une étude comme celle que nous offre Gabriel Marcel, bien que trop brève, et par cela même insuffisamment nette sur certains points, nous est extrêmement précieuse, car elle reflète une conception d'ensemble et se rattache, pour tout dire à une certaine philosophie de l'art et peut-être même (ne craignons pas ce mot) à une métaphysique.

On oublie trop souvent aujourd'hui que quelques idées plus ou moins ingénieuses et présentées sous une forme volontairement paradoxale, ne constituent pas encore une esthétique. Mises le plus souvent en circulation par des artistes, ces idées, ces aperçus

peuvent offrir un grand intérêt en nous renseignant sur la personnalité de l'artiste, sur sa sensibilité, et ses méthodes de travail ; elles peuvent donc servir de matériaux à l'esthéticien qui y puisera d'utiles enseignements, mais elles ne constituent pas une science. Or l'esthétique est une science ou elle n'est pas.

Le grave défaut des idées émises par les artistes, grands et petits (petits le plus souvent, car les grands aiment mieux créer que discuter), c'est qu'elles prétendent légiférer l'art. L'esthétique des praticiens est presque toujours normative : l'artiste prétend nous imposer son goût, sa sensibilité, son idéal ; sa musique devient la Musique, dont le domaine est enclos strictement dans les limites de ses œuvres. Et c'est, me semble-t-il, précisément cette esthétique à prétentions normatives qui a si fortement compromis les études d'esthétique et les systèmes aux yeux des artistes eux-mêmes et du public. A chaque saison nouvelle, c'est une floraison de théories, de manifestes, de mots d'ordre qui tendent à établir un nouveau canon artistique.

L'esthétique comme science n'a rien de commun avec ces canons et ne se pose pas en législatrice : elle constate, elle analyse, elle systématise ce qui est, et ne se risque pas à décréter ce qui doit être. Je sais bien qu'on pourrait me citer quelques exemples à preuve du contraire : il y eut des théoriciens (Hegel par exemple) qui essayèrent de fixer les limites de l'art, et d'établir pour les siècles à venir un certain type de beauté ; mais ces exagérations et ces errements n'infirmement aucunement la valeur de l'esthétique, pas plus que les prétentions de tel ou tel théoricien des sciences (Auguste Comte) n'infirmement l'importance de la théorie des sciences, qui soumet à son investigation le phénomène scientifique comme l'esthétique soumet à la science le phénomène artistique.

En ce qui concerne la musique, les ennemis de l'esthétique (et ils sont légion) semblent avoir particulièrement beau jeu : parler de musique, discuter de musique — n'est-ce pas chose tout à fait vaine !... Il est admis que la musique est insaisissable à la pensée, que sa nature mystérieuse ne se laisse pas fixer et pénétrer, que sa fluidité nous interdit toute analyse, que son existence exclusivement temporelle met obstacle à toute symbolisation, etc. Il y a là, au cœur même du problème, un véritable nid de lieux communs, qui apparaissent intangibles à force d'être répétés. Aussi, bien des gens admettront encore une esthétique des arts plastiques, qui lèveront les épaules à toute tentative de construire une esthétique musicale.

Je ne songe nullement à nier les difficultés de la question et que le phénomène musical présente un aspect particulièrement énigmatique en se refusant à toute spatialisation. Mais « cet argument paresseux » invoqué constamment contre toute esthétique musicale ne me convainc pas, je l'avoue, car, en somme, si l'on reculait devant les obstacles que semble nous opposer le réel lorsque nous tentons d'y appliquer notre pensée, il n'y aurait plus grand'chose à faire. La musique est pleine de mystère et tout a déjà été dit et redit sur la schématisation qu'opère toujours la raison ; mais le mystère est partout (ou bien il n'est nulle part) et cette table sur laquelle j'écris est, strictement

parlant, aussi « incompréhensible » qu'une sonate de Beethoven, et nous pose des énigmes tout aussi ardues. Il en est de l'esthétique musicale comme de la métaphysique : tout le monde en fait sans le savoir, et cette esthétique vague, inconsciente, émotive qu'on ne veut pas élucider par paresse d'esprit, par crainte de se priver d'une liberté illusoire (illusoire, — car nous sommes enchaînés à notre insu), cette esthétique est infiniment plus dangereuse dans la pratique qu'une construction systématique où nous aurions amené à la lumière et bien fondé théoriquement les raisons de nos préférences : Il n'y a en effet de pires maladies que celles qui sont cachées ; or le subjectivisme est un vice inhérent à notre pensée, il vaut donc mieux l'explicitier ; ce qui nous permettra, dans une certaine mesure, de le combattre.

Entre autres vues neuves et pénétrantes (la notion de figure non spatiale, par exemple, m'apparaît particulièrement heureuse pour expliquer le caractère spécifique de la forme musicale qui bien que ne pouvant être donnée que dans la durée, transcende elle-même « le mode purement temporel selon lequel elle se manifeste ») l'article de Gabriel Marcel contient l'esquisse d'une théorie sur le rôle du souvenir en musique, théorie qui sous une forme abstraite et générale nous révèle une expérience intime de l'auteur et la façon toute personnelle dont il perçoit la musique. Je dois dire que cette expérience m'est à tel point étrangère que je dois faire un grand effort pour parvenir à comprendre ce que veut dire G. Marcel, et que je ne suis même pas sûr d'avoir entièrement pénétré sa pensée lorsqu'il dit : le musicien « fait appel en nous à des souvenirs qui peuvent seuls nous permettre je ne dirai même pas de la 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 [...]. 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 multiples 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 est évident que cette idée joue un rôle capital dans l'esthétique musicale de Gabriel Marcel, et que seule la prudence l'a empêché de lui prêter un tour plus catégorique, plus dogmatique. Cette théorie se rattache néanmoins à une certaine idiosyncrasie, d'ailleurs, plus répandue peut-être que je ne le pense, et lorsque je m'élève contre cette conception, c'est que mon expérience intime y est contraire. Nos esthétiques s'opposeront donc et s'affronteront, mais la différence essentielle entre nos deux expériences (dont chacune possède certainement sa valeur propre et qui nous font toutes deux pénétrer plus avant dans la connaissance de la musique) n'a pu apparaître et leur signification propre n'a pu se préciser que grâce à l'opération de généralisation et de systéma-

lisation que l'esthéticien a fait subir à certaines données toutes subjectives en transformant une constatation de fait en théorie.

B. DE SCHLÆZER.

L'Édition Musicale

FRANÇOIS COUPERIN : *PIÈCES DE VIOLES* (1^{re} suite). Ed. Durand n° 10632. Prix : 3 francs.

M. Bouvet, qui avait déjà donné chez Durand la seconde et dernière suite des pièces de violes de Couperin, publie maintenant la première, achevant une réédition complète d'un ouvrage qui est probablement le plus remarquable livre de viole qu'ait produit l'ancienne école française.

Il faut louer la présentation très fidèle du texte, la réalisation très sobre de la basse continue, réalisation, d'ailleurs, dont on nous offre le contrôle, puisque le chiffrage original nous est en même temps donné, enfin le choix laissé, suivant les indications de l'auteur, entre l'exécution à deux violes seules, et l'exécution à une viole avec le *continuo*, doublé ou non de la seconde basse d'archet.

CLÉRAMBAULT : *SONATE LA MAGNIFIQUE*, en mi mineur. Révision par J. Peyrot et J. Rebufat. Ed. Maurice Senart. Paris n° 2660.

Cette sonate en trio (2 violons et basse continue) de l'excellent organiste de Saint-Cyr est d'un intérêt qui n'est pas seulement historique. C'est une des meilleures de la production des premiers sonatistes français, ceux des dernières années du xvii^e siècle, de l'époque où tous les musiciens de Paris, et surtout les organistes, avaient, comme dit Brossard qui nous a conservé l'œuvre de Clérambault copiée de sa main, la fureur de composer des sonates à la mode italienne. Sans doute elle est fort simple d'écriture, plus française qu'italienne dans ses fréquents contrepoints parallèles à la tierce, apparentée peut-être davantage aux symphonies d'opéras qu'aux sonates de Corelli qu'elle prétend imiter, et bâtie sur un plan harmonique d'une élémentaire clarté. Mais ses mouvements légers ou graves sont tous empreints de la plus souriante noblesse. Elle est en beau style Louis XIV.

M. l'abbé Rebufat et le très regretté Jean Peyrot, musicologue enthousiaste et dévoué que la guerre nous a enlevé, avaient donné tous leurs soins à cette édition, dont la maison Maurice Senart vient de faire un nouveau tirage.

ANDRÉ TESSIER.