

RÉFLEXIONS

SUR

LA MUSIQUE



Le livre de Lionel Landry : La Sensibilité musicale, ses éléments, sa formation (Alcan) est certainement un des meilleurs ouvrages d'esthétique musicale qui aient paru en France depuis de nombreuses années. Une connaissance parfaite du sujet traité, un exposé clair mais qui cependant jamais ne verse dans la simplification à outrance, une analyse serrée qui cherche constamment à saisir la réalité des choses sans se laisser piper par les mots ; une abondance d'idées et de vues souvent originales et profondes qui s'organisent tout naturellement en système : tels sont, me semble-t-il, les traits les plus saillants de ce livre remarquable qui enrichit nos connaissances et excite notre pensée.

J'éprouve à louer cet ouvrage et à rendre pleine justice à son auteur un plaisir d'autant plus grand, que ma position à l'égard des idées (je pourrais dire même à l'égard du « système ») de M. Lionel Landry est nettement hostile. Il se place à un point de vue qui me paraît faux et qui aboutit ou doit aboutir à des conclusions qui me semblent ruiner l'esthétique musicale telle que je la comprends. Mais il est vraiment agréable d'avoir à faire à un semblable adversaire ; et l'attaque d'un tel ennemi contre les idées qui vous sont chères et pour lesquelles vous combattez dans la mesure de vos forces, est bien plus profitable souvent que l'appui de certains alliés timorés.

Le livre de M. Landry comporte deux parties : la première, consacrée à l'étude des éléments objectifs ou spécifiques de la musique (étant observé que les deux qualifications ne coïncident pas exactement) sera nettement analytique ; la seconde, où se trouvera particulièrement étudiée la formation de la sensibilité musicale, plutôt synthétique. Cette première partie où l'auteur étudie tout à tour le son pur, le rythme, les différentes échelles et les autres éléments spécifiques, tels que le contrepoint, l'harmonie, les modulations, le timbre, etc., sert en somme d'introduction à la seconde qui constitue une esthétique au sens strict du terme. Pour l'auteur, en effet, il ne peut y avoir qu'une esthétique subjective, qui se réduit à l'analyse des réactions de l'individu, spectateur ou auditeur, vis-à-vis de l'œuvre d'art. La notion d'« esthétique objective » contient selon lui une contradiction interne (et certes, si l'on s'en tient au sens étymologique du mot « esthétique », il a raison, mais ce mot a une signification bien plus large aujourd'hui qu'au XVIII^e siècle). S'il peut être question en musique d'une esthétique objective, le domaine de celle-ci, d'après M. Landry, se réduirait à l'acoustique.

Mes lecteurs se souviennent peut-être qu'ici même je disais qu'une œuvre « belle » se distingue d'une autre par certains caractères spécifiques susceptibles d'être étudiés en eux-mêmes, comme les albumines, par exemple, des graisses et des sucres. Citant cette phrase, M. Landry ajoute : « Nous ne saurions nous en tenir là ; ce qui nous intéresse, c'est de savoir comment se comportent ces substances, mises en rapport avec les organismes vivants ; or ici tout est relatif aux individus, l'action de l'albumine, de la graisse, du sucre, variant selon qu'ils sont absorbés par un herbivore ou un carnivore », etc... Ce qui intéresse donc l'auteur, ce sont les réactions des individus devant l'œuvre musicale. Mais il ne s'agit pas du tout de ce qui « intéresse » M. Landry ou de ce qui « m'intéresse », moi. La question est autre.

Poursuivons la comparaison : le fait que la même substance, graisse ou albumine, agit différemment sur divers individus n'empêche nullement de distinguer en chimie le groupe des albumines de celui des graisses. Il y a plus : telle substance peut provoquer en l'individu une réaction analogue à celle que produit en lui telle autre substance, dont la constitution à l'analyse se révèle toute différente de la première. Leurs effets sont les mêmes bien que leurs structures chimiques diffèrent. Si nous nous cantonnons dans le domaine de la physiologie et de la psychologie il nous est possible de faire abstraction de cette différence (et encore !) ; mais toute la question est précisément de savoir si cette limitation à la psychologie (individuelle et sociale) est licite en esthétique.

M. Landry paraît enclin à vouloir donner à son esthétique toute subjective et psychologique une base acoustique ; celle-ci jouant chez lui un rôle analogue à celui de la chimie organique par rapport à la physiologie. Or ceci me paraît complètement erroné : l'étude des différentes échelles, des harmoniques, etc..., n'a absolument rien de commun avec l'esthétique musicale, de même que la chimie des couleurs est étrangère à l'esthétique picturale. Il peut être utile pour un musicien de connaître l'acoustique, et la connaissance de la chimie des couleurs peut être profitable à un peintre ; mais l'analyse d'une œuvre du point de vue acoustique ne nous fournira nulle donnée esthétique sur cette œuvre, car une telle analyse concerne la matière de l'œuvre ; or toute étude esthétique ne peut-être que formelle.

De l'acoustique M. Lionel Landry passe à la « sensibilité » en écartant la notion d'œuvre, sciemment, explicitement. Ce n'est qu'une notion « fallacieuse », déclare-t-il : « Au cours de la création 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 (souligné par l'auteur), auquel participent à la fois l'auteur et le public. Dans l'intervalle l'œuvre n'est que virtualité, que symbole, du noir sur du blanc, des trous dans un carton, un sillon sur de la cire ». Et pour appuyer son opinion M. Landry cite Valéry (il fallait s'y attendre ; et l'absence de ce nom dans un ouvrage sur l'art écrit en 1926-1927 eût paru d'une audace étrange) : « Parler d'un poème, d'après Paul Valéry, juger d'un poème en soi, cela n'a point de sens réel et précis. C'est parler d'une chose possible ».

N'en déplaise à M. Lionel Landry, et quoi qu'en pense Paul Valéry, c'est justement cette notion de « virtualité », de « possibilité » qui me paraît manquer de sens réel et précis. Car la question tout naturellement se pose : cette virtualité est-elle déterminée ou non ? Autrement dit : pouvez-vous « faire sortir » de cette page blanche marquée de signes noirs tout ce que vous voulez ou uniquement la Berceuse de Chopin par exemple, ou tel sonnet de Baudelaire ? Puisque la réponse à cette question ne fait pas de doute, il est évident qu'opposer la notion « d'œuvre » à celle de « virtualité » ou de « possibilité », ainsi que le fait l'auteur, et établir de ce point de vue une différence essentielle entre l'œuvre plastique (le Parthénon par exemple) qui est une

« réalité » et l'œuvre musicale qui n'est qu'une « virtualité », — aboutit en somme à embrouiller des problèmes déjà suffisamment complexes.

« Ce qu'on nomme l'œuvre musicale, déclare M. Landry, c'est le plan côté du Parthénon (souligné par l'auteur), plan assez précis et exact pour qu'un entrepreneur au courant de la tradition puisse, sans autre donnée, construire l'édifice ». Qui ne voit que cette comparaison au moyen de laquelle l'auteur espère rendre son idée plus claire, plus tangible, renverse la distinction qu'il essaye d'établir entre les arts ! Entre le musicien, l'architecte, le peintre, le sculpteur il n'y a que des différences de degré : tous en somme ne font que tracer des « plans » et la collaboration du spectateur est aussi nécessaire (ou tout aussi peu nécessaire) au peintre qu'au musicien. Tant que le tableau (ou la statue) n'a pas été « compris », il n'existe lui aussi que comme un ensemble de taches colorées, comme un plan, comme une virtualité. Au contraire, il y a dans l'interprétation que réalisent d'un tableau, d'une statue les spectateurs, bien plus de diversité et d'arbitraire que dans le cas d'une exécution musicale où l'artiste impose à tout un ensemble d'auditeurs sa propre compréhension du morceau joué.

J'insiste sur cette notion d'« œuvre », car elle m'apparaît capitale ; si on la nie, nulle esthétique objective n'est plus possible ; alors, vraiment, la seule réalité est la perception musicale. Ce qui affaiblit la position de M. Landry, c'est qu'il essaye de conserver la notion d'œuvre dans les arts plastiques : « il est normal, dit-il de considérer, d'étudier l'œuvre plastique en dehors de la durée, telle qu'elle existe dans l'étendue, c'est-à-dire en dehors de la conscience. La musique au contraire ne vit que dans la durée, c'est-à-dire dans la conscience ; toute projection dans l'étendue en est une déformation arbitraire ». J'avoue que cette déclaration naïve m'a quelque peu étonné de la part de M. Landry, esprit subtil et philosophiquement cultivé.

Si l'on renonce à la notion d'œuvre, d'objet, en musique, il n'y a aucune raison pour la conserver en architecture, en peinture. Mais voyons un peu où cela nous mène alors. Accordons à M. Landry ce terme de « virtualité » auquel il paraît tellement tenir. Voici deux pièces musicales, deux « possibilités » d'action. Chacune d'elle est bien définie et possède une existence individuelle, concrète. L'une est une Cantate de Bach, l'autre la production d'un quelconque prix de Rome. Elles agissent différemment sur notre sensibilité : l'une nous émeut, nous ravit, l'autre nous endort. Du point de vue de M. Landry et de tous ceux (leur nom est légion) qui considèrent que la seule réalité est notre perception musicale, tout doit se réduire à une question de goût, de mode, d'imitation, etc., etc., car l'esthétique est une branche de la psychologie sociale ou même, pour parler plus exactement, de l'histoire.

Nos jugements esthétiques sont des jugements de valeur qui portent sur les choses : nous disons que tel objet est beau ; mais selon les subjectivistes ce n'est là qu'une illusion : il ne peut s'agir que de notre sensation d'euphorie, et nous sommes condamnés à répéter « cela me plaît », ou « cela ne me plaît pas » ; impossible de sortir de là, car nous n'avons aucun moyen de saisir la chose qui provoque notre ravissement ou notre ennui.

Nous déclarons que la Cantate de Bach est une œuvre géniale. Pourquoi ? Parce qu'elle produit cette impression, nous répondent, ou plutôt devraient nous répondre, M. Landry et les subjectivistes (mais ils n'ont que rarement cette franchise). Inutile d'analyser l'œuvre pour essayer de découvrir le secret de son action, nous dit-on ; et, d'ailleurs, l'œuvre, qu'est-ce donc ? Une illusion, un fantôme !... En avançant dans cette voie on aboutit à cette conclusion que le succès justifie tout, et que tous les jugements sont également vrais ou également faux. Ce que je reproche particulièrement aux subjectivistes c'est de reculer devant ces conséquences et d'essayer

de faire passer en contrebande, sous une forme ou sous une autre, la notion d'œuvre et de valeur esthétique.

Dans un chapitre intitulé « Conclusions », M. Landry examine brièvement les théories formalistes ; ces pages sont les moins bonnes de tout l'ouvrage ; elles révèlent de la part de l'auteur une incompréhension totale des thèses formalistes telles qu'elles s'expriment aujourd'hui. Le formalisme est avant tout et surtout une méthode pour essayer d'atteindre l'œuvre en ce qu'elle a d'individuel, de particulier, de concret, par delà les réactions capricieuses de notre sensibilité. On nous dit : votre analyse personnelle, votre étude de la structure, de l'arrangement d'une œuvre, de la façon dont sont organisés ses éléments, n'aboutira jamais, car vous vous heurterez tôt ou tard à un irrationnel, à un résidu incompréhensible, impénétrable qui est l'essence même de l'œuvre, qui recèle son secret le plus précieux, le secret de son action unique sur notre sensibilité. Nous le savons bien, parbleu ! Mais est-ce une raison pour abandonner la partie ? A ce compte là le physicien devrait aussi se croiser les bras, car lui aussi sait d'avance que ses recherches aboutiront, à un moment donné, à un résidu irrationnel. Mais le fait même d'avoir délimité la part de mystère que contient une œuvre, le fait d'avoir circonscrit son secret, n'est-il pas déjà un acquis ?

Boris de SCHLOEZER.

L'Édition Musicale

CHARLES KÆCHLIN : CINQ SONATINES pour piano (Paris, Mathot, 1918) ; QUATRE SONATINES FRANÇAISES pour piano à 4 mains. (Oxford University, fress 1925) ; NOUVELLES SONATINES pour le piano (Paris, Sénart, 1926).

Quitte à déplaire un peu à leur auteur, nous nous permettons de dire ici que ces treize sonatines forment peut-être le meilleur et le plus durable jusqu'à présent de l'œuvre de M. Charles Kæchlin. Leur cadre, leur objet même — que M. Kæchlin a voulu très strict — n'en a contribué que plus heureusement à aiguïser et à condenser des qualités qui, en d'autres œuvres, par excès de place, par manque aussi d'une pensée suffisamment unitive, se dispersaient et tendaient à se perdre. Ici, pas de poème ou de tableau impressionniste, mais de minces sonatines où le pédagogue l'emporte, tout en se gardant d'y prendre un ton peu aimable. Rien de lâche, rien aussi d'exagérément scolastique : des sonatines qui, au contraire de la plupart de celles de nos musiciens contemporains, diffèrent des sonates, non tant par leurs dimensions plutôt brèves, que d'abord par leur style éminemment clair, léger, et même enfantin. Parfois des accords écartelés, des arpèges, trahissent que l'auteur n'a pas songé seulement au jeu réduit et appliqué des enfants, mais au pur plaisir de ces autres « enfants » que nous sommes devenus au sortir du debussysme déclinant : Dès avant 1915, et en dehors même de la direction suivie par Erik Satie, s'est élaboré dans les premières Sonatines de M. Kæchlin un art à la subtile simplicité, discret et enjoué, familier et cependant délicat, qui n'a pas laissé que d'avoir une influence sur la formation de jeunes musiciens tels que Francis Poulenc. Sonatines pour débutants, sonatines surtout pour musiciens qui savent à nouveau s'émerveiller de la beauté un peu grelottante de deux ou trois lignes sans surcharge harmonique, mais expressives de toute l'ingéniosité fine de leur