



NOTES EN MARGE

A la recherche de la réalité musicale

Je m'excuse d'avance vis-à-vis du lecteur du caractère fragmentaire, quelque peu décousu même, des pages qui suivent. D'ailleurs, le titre sous lequel elles lui sont présentées, ne le prévient-il pas dès le début, qu'il ne doit pas compter trouver ici ce à quoi prétendent toute étude, tout article un peu poussé : le développement systématique d'une pensée, d'une vue d'ensemble des choses ?

Ce ne sont que des notes, des ébauches, je ne dirai même pas des aphorismes ; car si un groupe d'aphorismes peut recéler des contradictions et, dans son ensemble, n'offrir aucune unité, il n'en est pas ainsi de chaque aphorisme pris à part, qui contient d'ordinaire une affirmation, présentée même parfois sous une forme catégorique. Or, le lecteur remarquera certainement le ton plutôt dubitatif de la plupart de ces notes, qui s'attachent moins à résoudre certaines questions qu'à les préciser. Si, malgré leur allure quelque peu capricieuse et l'absence de toute systématisation, elles ne sont pas néanmoins dépourvues entièrement d'unité, cela tient, me semble-t-il, à ce qu'elles ont toutes un même centre, tournant, pourrait-on dire, autour d'un seul problème qu'elles ne développent pas, mais dont elles s'attachent à éclairer, à souligner les différents aspects, dont elles essayent

de montrer les ramifications nombreuses. Ce problème, c'est celui de la « réalité » musicale (1).

I

« Rien que de la musique ».

Je lisais dernièrement cette phrase de M. Ferroud, jeune compositeur de talent et critique musical : parlant de la musique de Florent Schmitt, il écrit qu'elle « n'aurait que faire d'une garde du corps littéraire ou esthète... On ne peut en tirer aucune métaphysique. Les beaux parleurs sont volés et se voient imposer silence. Qu'il leur suffise d'écouter. »

Quand je rencontre des déclarations de ce genre, — et aujourd'hui elles sont courantes, — je ne puis m'empêcher de sourire. Contre qui donc sont-elles au juste dirigées ? Où sont actuellement ces beaux parleurs, ces métaphysiciens ? Je ne les vois pas. Il n'y en a guère à ma connaissance. Tous les musiciens, de nos jours, prétendent ne faire que de la musique pure et assurent que leurs œuvres ne renferment « que de la musique, rien que de la musique ». Ce serait les offenser gravement que d'insinuer qu'ils se préoccupent d'autre chose que de musique et introduisent dans leurs ouvrages des éléments étrangers : littéraires, picturaux, etc. Et lorsque nous parlons de nos contemporains, nous autres critiques, nous n'avons à la bouche que les mots : « musique pure », ou leurs équivalents.

Cela ne nous empêche cependant pas de continuer à larder de coups un adversaire depuis longtemps terrassé, épuisé et d'enfoncer une porte au large ouverte, comme si nous accomplissions quelque action d'éclat. En laissant de côté la part de mode et d'imitation qu'il peut y avoir dans une telle attitude, il est donc à croire que le spectre du wagnérisme terrrise encore bien des esprits et leur fait toujours craindre un retour offensif de cette littérature plus ou moins poétique et philosophique dont nous fûmes un temps submergés.

Mais n'y a-t-il point quelque exagération dans cette attitude ? Cette outrance dans la réaction ne présente-t-elle pas certains dangers ? Je me demande si, lorsque nous déclarons que la musique de M. Un-tel n'est que musique (et ceci se dit de la musique de M. Tout-le-Monde), nous n'obéissons pas à une sorte de paresse d'esprit ; car après une telle déclaration,

(1) L'idée première de ces notes me fut en partie suggérée par le remarquable ouvrage de M. Lionel Landry sur *la Sensibilité musicale*, dont j'ai eu l'occasion de parler dernièrement dans *la Revue musicale* (septembre 1927), ainsi que par une lettre que m'adressa M. Landry, en réponse à mes objections et à mes critiques.

n'est-il pas vrai ? il n'y a plus qu'à se taire et à cesser de chercher midi à quatorze heures...

En ce qui me concerne personnellement, je regrette fort de ne pas voir de ces esprits habiles à « tirer une métaphysique », d'une œuvre musicale : cela nous obligerait, peut-être, nous autres les partisans de la musique pure, qui n'est que musique, à essayer enfin de mettre les points sur les i, et à préciser quelque peu notre pensée, autrement dit : à faire de la philosophie. Je soupçonne fort que, si cela se produisait, il y aurait des débats curieux et des malentendus amusants.

Et puis, il me vient un autre doute encore : Les Anciens disaient que la philosophie naquit de l'étonnement, de l'étonnement devant les choses, les êtres vivants, le ciel étoilé, les ouvrages des hommes. Et il est certain qu'une œuvre musicale, — et je ne parle pas uniquement de celles qui, par leur titre, leur texte, semblent vouloir faire directement appel à notre intelligence, — est capable d'exciter notre curiosité intellectuelle, de faire travailler toutes les facultés de notre esprit et de poser devant nous des problèmes essentiellement (disons le mot) philosophiques. Certes, il ne s'agit pas de tirer une métaphysique d'un morceau de musique. Et je ne crois pas d'ailleurs que quelqu'un se soit jamais essayé à ce tour de force ; car pour ce qui est de Wagner, qui aussitôt se présente à l'esprit lorsqu'on touche à un tel sujet, ses commentateurs disposaient de textes poétiques et des écrits même du maître. Il est certain aussi que la fortune philosophique de la IX^e est due pour une grande part au texte de Schiller. Mais dire d'une œuvre musicale qu'elle ne nous offre rien qui puisse donner prise à la méditation, que cette œuvre se laisse seulement écouter, — ce qui revient à dire que ses répercussions en nous sont nulles, — n'est-ce pas lui faire un bien piètre compliment ?

Cependant M. Ferroud admire beaucoup la musique de l'auteur d'*Antoine et Cléopâtre* et il lui répugnerait, je crois, d'admettre qu'aussitôt achevée la dernière phrase du *Quintette* de son maître, on n'y pense plus. Il devra reconnaître, me semble-t-il, que pour ceux précisément qui ont écouté cette œuvre, l'ont comprise musicalement et l'ont aimée, elle présente un attrait mystérieux, s'insère en notre esprit et le trouble comme une énigme. La plupart des auditeurs, il faut le dire, trouvent la solution de cette inquiétude dans de vagues rêveries et s'en satisfont entièrement. Certains, cependant, ne s'en contentent pas.

Toute œuvre que nous aimons et qui agit sur nous, ne serait-elle pas génératrice de cet étonnement dont naît, suivant le mot de Platon, la philosophie ?

D'ailleurs, avancer d'une musique qu'elle est pure, qu'elle n'est que musique, c'est déjà philosopher et bâtir une théorie et courir le risque de tomber dans les traquenards que tend sous nos pas l'esthétique.

II

Langage et Musique.

D'une part, un « ensemble de vibrations organisées pour un certain déroulement dans le temps ». Et d'autre part, « une série d'attitudes mentales ».

Selon M. Lionel Landry, auquel appartiennent les phrases entre guillemets, notre choix est limité ; et si je proteste contre l'introduction de l'acoustique dans l'esthétique, il se rabat sur les « attitudes mentales » du compositeur et des auditeurs : ou bien vous étudiez l'objet qui n'est en l'occurrence qu'un ensemble de vibrations, ou bien vous étudiez ce qui se passe en celui qui perçoit ses vibrations et réagit.

Un monsieur est assis devant un appareil appelé piano. Il produit des vibrations qui finissent par se transformer en images, en émotions, etc. Ce personnage, l'exécutant, n'est généralement pas libre dans ses exercices : il réalise d'ordinaire, il interprète, dit-on, un texte établi par le compositeur, un schème ou un « plan coté » selon l'expression de M. Landry. Mais admettons que le pianiste est libre, qu'il improvise et n'obéit qu'à son caprice. Pas le moindre texte ; rien qui dure, qui persiste. Rien d'objectif que ces vibrations sonores qui, aussitôt nées, s'évanouissent.

Même en ce cas, le plus favorable, je crois, aux théories psychologiques, nous devinons que quelque chose échappe à l'analyse des partisans de l'esthétique subjective. Nous pressentons que même cette musique improvisée sur place ne peut se résoudre entièrement en vibrations et en attitudes mentales. Illusion ! me dira-t-on. C'est à voir.

Vous écoutez un orateur. Faisons encore abstraction du texte. Le discours est improvisé : il s'agit du budget de la France ou des accords de Locarno. Tout comme l'improvisation musicale, les paroles de l'orateur sont le produit de certains états intellectuels et émotifs et suscitent chez les auditeurs différents processus psychologiques, — pensées, sentiments, images, par le truchement des vibrations sonores. Est-ce tout ? Il est évident, quelle que soit la question traitée, que les phrases de l'orateur

possèdent un certain sens ; elles veulent dire quelque chose et l'orateur désire être compris par ses auditeurs : chacune des personnes qui l'écoutent réagit certainement à son discours par des attitudes mentales différentes ; cela n'empêche que ce discours même contient une idée définie, possède une certaine réalité objective : en effet, si l'orateur déclare que le Rhin ne doit pas être évacué, ceux qui auront compris qu'il faut l'évacuer se seront trompés. Et les tendances, les idées de l'orateur exprimées dans ce discours pourront être, plus tard, étudiées sans tenir aucun compte de l'enthousiasme et de l'indignation des auditeurs, encore moins des vibrations sonores.

J'entends déjà les protestations du lecteur. Peut-on comparer le langage et la musique !

Certes, une mélodie, une sonate, sont dénuées de toute signification rationnelle. On ne met pas en musique une idée, une théorie, ou quoi que ce soit de ce genre. Le langage est un ensemble de signes que nous déchiffrons (comment — cela ne nous regarde pas pour l'instant) ; leur valeur pour nous ne réside que dans leur signification. Nous passons à travers eux sans nous arrêter, pour saisir autre chose dont ils ne sont que le signe ou l'expression. En musique, au contraire, l'ensemble sonore est perçu tel quel ; il a sa valeur propre. Il peut produire en nous des associations diverses, provoquer de véritables tempêtes psychologiques, mais persiste cependant dans la conscience en tant que système sonore et est goûté et apprécié pour lui-même. Si nous essayons de « déchiffrer » un morceau, si nous voulons percer à travers ces sons sans nous y arrêter pour entrevoir autre chose, nous n'écoutons plus la musique, nous avons laissé échapper les sons et nous n'avons rien trouvé d'autre.

Mais de ce fait, de cette différence entre le langage et la musique, avons-nous le droit de conclure que la musique ne signifie rien ; autrement dit, qu'à part les vibrations sonores qui constituent en une certaine façon son corps physique essentiellement périssable (et dont le texte ne nous offre qu'un squelette, lequel sous les doigts de l'artiste revêt chaque fois des apparences nouvelles), elle ne nous présente rien d'objectif et se résout entièrement en états sentimentaux et autres ?

En toute logique, il nous est simplement permis de conclure que si la phrase musicale possède une signification quelconque, un contenu, comme le langage, le rapport entre ce contenu et la forme en musique est tout différent de celui que l'on constate dans le langage.

III

Une formule.

On m'a parfois reproché ma prédilection pour le vocabulaire philosophique. Au risque d'encourir ce reproche une fois de plus, je ne puis m'empêcher de formuler ainsi le rapport qui pourrait exister entre le contenu (le sens, la signification) d'une phrase musicale et cette phrase même, en tant que système de vibrations: tandis que dans le langage courant le sens d'une phrase est *transcendant* à la forme, en musique il lui est *immanent*.

C'est ainsi qu'on peut abrégé un discours, par exemple, et en extraire sa signification, les idées que l'orateur a développées, et qu'il est, par contre, impossible de « raconter » une pièce musicale, d'en extraire une essence quelconque, fût-ce purement musicale, d'en retrancher le moindre membre de phrase...

Nous avons parfois une tendance, il est vrai, à traiter les thèmes d'une symphonie, d'une sonate, comme étant son contenu et à établir ainsi une certaine analogie entre la façon dont un orateur, un écrivain, traite et développe ses idées, et le développement qu'impose à ses thèmes un compositeur. Mais l'analogie est complètement fautive, et notre erreur apparaît aussitôt que nous essayons de « résumer » une œuvre musicale, comme on résume un discours, un roman, une pièce de théâtre : les deux motifs fondamentaux d'une sonate ne résument nullement cette sonate, ils n'en constituent pas le thème au sens où nous disons que le thème de tel discours de M. Franklin-Bouillon est la nécessité d'observer la trêve des partis. Le contenu, le sens, l'idée (le mot pour le moment importe peu) d'une œuvre musicale sont tout entiers enclos ou plutôt dissous dans cette œuvre en sa totalité, ils la constituent et sont présents dans chacune de ses parties.

Le lecteur a remarqué peut-être qu'au début de cette note, en opposant la musique au langage, j'ai bien tenu à préciser : « langage courant ». C'est qu'en effet, dès que nous pénétrons dans le domaine de la littérature, de la parole possédant une certaine valeur esthétique — vers ou prose — le rapport de transcendance qui relie dans le langage forme et contenu, tend à s'atténuer et à faire place à un rapport d'immanence : dans une phrase de nos grands prosateurs, les mots ne sont pas que des signes ; ils ne doivent pas seulement se rapporter à des idées, mais leur agencement même acquiert une valeur propre. Le discours d'un rapporteur du budget peut être résumé sans grande perte. Il est déjà beaucoup plus difficile de faire subir cette

opération à telle harangue de Jaurès, et quant aux oraisons funèbres de Bossuet, elles s'y refusent absolument : les raconter, en extraire les idées fondamentales peut être utile sous d'autres rapports, mais ce résumé, cet extrait, n'a plus rien de commun avec la parole même de Bossuet.

Si de la prose nous passons à la poésie, nous constatons une fusion plus intime encore du sens de l'idée avec l'ensemble des mots constituant le vers ; les rapports entre le contenu et la forme recèlent cependant encore certains éléments de transcendance puisqu'on peut (au prix de quel sacrifice !) résumer, raconter tel poème d'Hugo, tel sonnet de Baudelaire. Mais nous connaissons tous de ces œuvres poétiques dont on ne peut extraire nulle essence exprimable en termes rationnels. Nous touchons maintenant aux frontières de la musique, qui apparaît ainsi comme la limite idéale — au sens mathématique du terme — de la poésie.

Tout le monde a certainement encore présents à l'esprit les débats ardents que suscita dernièrement le problème de la poésie pure. Si je touche en passant à cette question si complexe, c'est qu'elle nous aide, me semble-t-il, à comprendre par analogie le caractère immanent des rapports qui peuvent exister en musique entre la forme et le contenu, le sens, l'idée. De ce fait, qu'on ne peut réduire tel poème à une formule rationnelle ou bien que cette formule se trouve être pauvre, banale, un plat lieu commun, il ne s'ensuit pas nécessairement que ce poème soit dénué de sens, mais uniquement que ce sens, cette idée, ne lui sont pas transcendants. La possibilité d'un rapport immanent reste entière.

Ce qui est dit ici du langage et de la musique peut, semble-t-il s'appliquer à tous les arts. Et si l'on se place à ce point de vue, il apparaît qu'en général toute activité artistique tend précisément à transformer des signes n'ayant qu'une signification transcendante en valeurs immanentes. La musique alors serait pour ainsi dire de l'art à l'état pur ou le plus pur de tous les arts, en ce sens qu'il n'y subsisterait plus un seul élément qui fût signe ou représentation de quelque autre réalité qu'il s'agirait à travers elle de reconnaître, de comprendre.

IV

Interprétation.

Y a-t-il plusieurs manières d'exécuter une œuvre ? En pratique on peut dire que la question ne se pose même pas, puisque, sans aucunement s'embarrasser de considérations théoriques, tout virtuose, presque, s'efforce de marquer son exécution de quelques traits bien personnels. Le terme

«interprète» même, qui aujourd'hui tend à éliminer celui d'«exécutant», est fort significatif à cet égard. On ne joue pas une œuvre, on l'interprète; et il y a, évidemment, dix façons de l'interpréter, puisque nous entendons chaque jour telle sonate de Beethoven, telle mazurka de Chopin, revêtir sous les doigts des plus célèbres virtuoses des caractères très différents, et enthousiasmer chaque fois les auditeurs qui ne se demandent généralement même pas si une exécution est plus vraie que l'autre, plus conforme à la pensée de l'auteur telle qu'elle s'est cristallisée dans le texte que déroule à nos oreilles le virtuose.

Ces expressions mêmes : «plus vraie», «conforme à la pensée de l'auteur», paraissent à première vue dénuées de toute signification. En effet, comment l'auditeur juge-t-il en général ? D'après l'impression subie, et si l'interprète, grâce à la puissance de son jeu, grâce à sa perfection technique, grâce enfin à une multitude d'éléments impondérables, parvient à dominer ses auditeurs et à les persuader, le tour est joué. Le lendemain, ce même public applaudira avec le même enthousiasme une interprétation toute différente si le second virtuose parvient à son tour à le subjuguier. Son interprétation jugée aussi vivante, aussi rigoureusement logique que celle de son émule, sera proclamée aussi vraie. Tout au plus, le cas échéant, ceux qui auront peur de sombrer dans un subjectivisme dont ils devinent les dangers, essaieront de réduire ces contradictions en expliquant qu'une œuvre de génie contient bien plus de choses que ne croyait y mettre l'auteur lui-même, et que chaque grand artiste, l'exécutant à sa façon, n'y ajoute et n'en retranche rien en somme, mais se contente de réaliser les différentes possibilités qu'elle recèle.

Si nous admettons avec M. Paul Valéry (qui ne parle que de la poésie, mais la musique se trouve dans le même cas), M. Landry et d'autres encore, qu'une œuvre musicale (ou poétique) n'existe pas en dehors de l'exécution, que son texte n'est qu'une virtualité, alors il faut en effet reconnaître qu'il y a autant de *Cathédrale engloutie* ou de *Fugue en do majeur* (clavecin bien tempéré) qu'il y a d'interprètes ou plutôt, comme la plupart des interprètes ne jouent pas toujours de la même façon, autant qu'il y a d'exécutions de ces œuvres de par le monde. Et alors il est absurde de se demander laquelle est la vraie : elles le sont toutes ; ou plutôt, la vérité n'a rien à voir avec la musique.

Bien des gens, je pense, se sentiront gênés devant cette conclusion et se refuseront à l'admettre ; elle est cependant parfaitement rigoureuse. Et

je ne vois pas comment il serait possible de l'éviter, à moins de tordre le cou à la logique.

Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? Un ensemble de vibrations sonores, d'une part, et, d'autre part, des attitudes mentales. Et puis, il y a encore des signes noirs sur du papier, traces de la pensée de l'auteur, traces qu'en vertu de certaines conventions l'exécutant déchiffre et qui lui servent à construire ces vagues sonores qui provoquent en nous des résonnances physiologiques et psychologiques multiples... L'auteur de *la Cathédrale engloutie* n'est plus ; les émotions, les pensées, les images, la volonté dont cette pièce est le produit, se sont évanouies. Il n'en reste rien que ces petits signes étranges, sortes de poteaux indicateurs pour l'exécutant, seul capable de créer une réalité musicale.

Je citerai encore une fois M. Lionel Landry qui, à l'encontre de tant d'autres, n'hésite généralement pas à suivre ses idées jusqu'au bout. Comme je m'élevais contre la notion de virtualité appliquée au texte poétique et musical et indiquais qu'il s'agissait d'une chose parfaitement définie, puisqu'il est impossible de faire sortir de tel texte autre chose qu'un sonnet de Baudelaire, par exemple ou la *Berceuse* de Chopin, M. Lionel Landry me répond :

« La *Berceuse* 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. De cette page, je puis faire sortir suivant la manière dont je l'interprète, nombre d'attitudes mentales diverses : du sublime, du ridicule, de l'émouvant, du calme, de l'agité, de l'ennuyeux, de l'amusant, etc. C'est là, pour moi, la réalité. Il y a plus de parenté entre deux morceaux de Schumann, joués dans le même sentiment par le même pianiste qu'entre deux exécutions complètement différentes d'esprit, du même morceau. Or, c'est là la réalité, c'est le son produit, non point les indications d'après lesquelles on le produira ».

La grande importance, je le répète, de ces déclarations si explicites et si paradoxales aussi, c'est qu'elles formulent nettement les conséquences de ce « relativisme » esthétique qui règne aujourd'hui sans conteste, mais qu'on évite d'ordinaire de préciser, soit par paresse d'esprit, soit, plutôt parce que l'on s' imagine que la négation, mitigée d'un certain scepticisme, est une attitude particulièrement commode, n'impliquant aucune responsabilité pour celui qui l'assume.

Ainsi donc, en ce qui concerne les interprètes, le succès justifie tout, ou, comme disait la grande Catherine : « On ne juge pas les vainqueurs ». Si

un jour ou l'autre, un pianiste réussit à faire « de l'amusant » avec la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin, il aura raison, ou, pour parler plus exactement, cette sonate de Chopin (?), jouée tel soir dans telle salle, sera une œuvre amusante. Et nous n'aurons rien à y redire. Et si l'on parvient à vous faire rire aux éclats avec les *Chansons de Bilitis*, il ne vous restera, lorsque vous serez revenu à vous, que d'admirer le talent et la virtuosité du chanteur. Mais que signifie en ce cas, « mal jouer » ? Celui-là sera un mauvais interprète, probablement, qui « fera de l'ennuyeux » ou qui ne parviendra à réaliser aucune unité, mélangeant sans ordre, le grotesque au sublime, etc.

La réalité musicale n'existe donc plus. L'œuvre que le compositeur croyait avoir créée s'est évanouie. La seule réalité objective que nous puissions découvrir dans une salle de concert, ce sont certaines ondes dites sonores, qui peuvent être étudiées par un acousticien ; quant aux sensations sonores, quant aux émotions, elles varient évidemment d'individu à individu. Finalement donc, il ne peut plus être question non seulement de la *Cathédrale engloutie* de Debussy, mais même de celle que construit tel pianiste, tel jour, en telle salle ; il n'y a plus que les mille images diverses que de cette œuvre se forme la masse des auditeurs, images ennuyeuses, sublimes, grotesques, etc., etc.

Tel est l'aboutissement logique, en musique, du relativisme et du subjectivisme esthétique, qui font le délice de tant de gens.

V

Message spirituel.

Je lis un texte quelconque. Ces deux lignes, par exemple, où Paul Valéry déclare qu'un poème ne possède qu'une existence virtuelle et ne se réalise que lorsqu'il est déclamé. Ce texte, je peux le tourner et le retourner, l'interpréter, le commenter, de toutes les façons, il est impossible d'en faire sortir autre chose que ce qu'il signifie. Il en est de même de la phrase de la lettre de M. Landry, citée précédemment : à moins de la lire inexactly, il m'est impossible de lui faire dire que la réalité, ce n'est pas le son produit, mais les indications du compositeur. Lorsque Proust nous parle des « intermittences du cœur », c'est précisément ces intermittences qu'il constate, et si celui qui vous lit ce passage à haute voix, parvient en escamotant certains mots, en déformant les phrases, à faire dire à Proust le contraire, vous jugerez certainement qu'il a mal lu. Il n'y a qu'une seule réalisation de ce texte qui soit vraie ; les autres sont fausses.

Pourquoi ? Pourquoi la lecture de ces petits signes dont l'assemblage forme des mots et des phrases, aboutit à un résultat que nous jugeons vrai, toutes les autres lectures étant fausses ; tandis que s'il s'agit de sons musicaux on nous affirme qu'elles sont toutes également vraies ou fausses, ou plutôt que la question ne se pose même pas ? Il ne peut y avoir qu'une seule réponse : parce que le langage possède une certaine signification précise, ou un contenu qui lui étant transcendant, peut être détaché, examiné à part, formulé et servir au contrôle de toutes les lectures. La musique, elle, est dénuée, nous affirme-t-on de toute signification précise, concrète ; une phrase musicale ne veut pas dire ceci ou cela.

Mais cette affirmation ne contient-elle pas une pétition de principe ? En effet, la seule chose que puissent nous faire admettre nos adversaires, c'est que la signification, le contenu d'une phrase musicale, est *incontrôlable*. Rien de plus. Or, ce contenu est peut-être incontrôlable parce qu'étant immanent à l'œuvre, il ne peut en être détaché et formulé en termes rationnels.

Si vous me demandez ce que signifie cette mélodie de Chopin, je n'ai pas d'autre moyen de vous répondre que de vous la jouer une seconde fois. Mais on aurait complètement tort d'en conclure que la musique ne veut rien dire ou que ce qu'elle dit est vague. Tout en demeurant intraduisible, le sens musical de cette mélodie peut-être absolument précis, aussi précis que telle phrase du *Discours de la méthode*. Et quand je dis « sens musical », qu'on ne s'y trompe pas, ce ne sont nullement ses répercussions émotionnelles que j'ai en vue et qui peuvent varier à l'infini, mais 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.

Simple affirmation indémontrable, me dira-t-on. Je n'essaierai pas, pour le moment, de la démontrer, mais je ferai remarquer qu'elle apparaît singulièrement plausible, puisque l'affirmation opposée aboutit, d'abord à substituer à l'œuvre unique du compositeur les mille interprétations qu'en donnent de par le monde les virtuoses, et ensuite, à sacrifier ces interprétations elles-mêmes au profit des réactions des auditeurs, toutes également vraies, quels qu'ils soient, profanes ou spécialistes, raffinés ou grossiers, intelligents ou bêtes. Au nom de quoi, en effet, les jugerez-vous ?

Il ne peut s'agir d'une exécution vraie, exacte, d'une exécution type, dont toutes les autres ne seront que des approximations plus ou moins réussies, qu'au cas où nous admettons que toute œuvre musicale possède une certaine signification concrète, un contenu parfaitement déterminé,

qu'elle constitue pour ainsi dire une sorte de *message spirituel*, que fixent avec une précision suffisante les signes conventionnels dont dispose le compositeur.

Mais n'essayons pas de chercher cette signification « derrière les sons » ; ne cherchons pas à la formuler en termes du langage poétique ou autre, car aussitôt, cet agencement de sons, si clair par lui-même, nous deviendrait incompréhensible.

D'ailleurs, l'intuition directe en ce cas, corrobore cette thèse (que certains qualifieront peut-être, non sans ironie, de mystique). Chacun de nous, en effet, a éprouvé, à l'audition de quelques grands artistes, en leurs bons jours, cette sensation particulière qui nous fait dire : C'est ainsi et cela ne peut être autrement ! quand, brusquement, nous nous trouvons placés en face d'une certaine réalité que l'artiste se contente simplement de nous révéler comme s'il dévoilait une statue. Ceux qui ont entendu Wanda Landowska, Casals, d'autres encore, comprendront ce que je veux dire.

La grande masse des auditeurs, les simples amateurs de musique qui jamais ne se sont occupés d'esthétique, seraient, je pense, catégoriques si on leur posait la question : Y a-t-il pour chaque œuvre une certaine exécution idéale, la seule conforme à son caractère ? Ils répondraient par l'affirmative (ce qui ne les empêche pas de se laisser facilement envoûter à l'occasion). Mais on les étonnerait fort en leur disant que cette distinction entre les diverses exécutions d'une œuvre ne peut être établie que si l'on admet que toute œuvre musicale possède un contenu défini qui lui est immanent et qui ne peut être d'ordre émotionnel (sinon nous retombons dans le chaos des impressions individuelles).

VI

Un art d'expression ?

C'est là l'essentiel : ce que « veut dire », ce qu'« est » telle ou telle page musicale, ne peut être d'ordre émotionnel, sentimental. Or il est certain qu'une pareille déclaration rencontre en nous une certaine résistance. La musique, plus que tout art, est génératrice de réactions et d'associations multiples et diverses qui ébranlent profondément notre être tout entier, à tel point que très rares sont ceux, il est probable, qui savent écouter et suivre la musique : la grande majorité des auditeurs de nos concerts, dès les premières notes d'une œuvre (surtout s'ils la connaissent et l'aiment), se trouvent aussitôt envahis, submergés par des images, des émotions, des

impulsions, des sensations motrices, etc. Et c'est précisément à se sentir vivre ainsi d'une **vie soudain** infiniment riche, intense et variée, qu'ils goûtent un plaisir subtil, une sorte d'ivresse, ou, pour employer des mots plus nobles, d'extase. En ce cas, qui est presque la règle, la phrase musicale, aussitôt perçue, s'entoure immédiatement d'un halo émotionnel.

La musique est éminemment « expressive », dit-on. Il serait certes vain de nier la puissance excitatrice et évocatrice de la musique. Mais la question est de savoir si les diverses réactions que provoque une mélodie, épuise son essence, autrement dit, si la musique n'est qu'une technique particulière destinée à nous faire éprouver des sensations et des sentiments divers, à élever notre **tonus psychique**. Car il se peut fort bien que ces tempêtes intérieures qu'elle soulève en nous, ne soient qu'un effet secondaire, ne soient que la conséquence d'une action directe d'un autre ordre, d'un ordre spirituel.

Il est intéressant de remarquer que, pour une œuvre littéraire, la question ne se pose pas : elle est aussi, cette œuvre, génératrice de sentiments ; elle peut nous troubler, nous émouvoir ; mais toutes ces réactions, qui varient d'individu à individu, ne sont que les échos, les résonnances de son contenu intellectuel, des vérités qu'elle nous révèle. J'irai même plus loin : en tout homme pour lequel les problèmes de la personnalité humaine, de la liberté, de Dieu, ne sont pas de simples jeux d'esprit, la lecture de l'*Éthique* de Spinoza est capable de provoquer de violentes émotions, des bouleversements profonds, d'élever son **tonus psychologique**, etc. Mais la signification, le contenu spirituel de cette œuvre, n'en demeure pas moins super-individuel : il appartient à un tout autre plan que les attitudes mentales qu'il déclenche.

Il y a encore un aspect de la question qu'il est impossible de négliger. Si nous ne considérons dans la musique, que ce côté émotionnel, cette capacité qu'elle possède à un si haut degré de provoquer en ses auditeurs des réactions intenses et de créer ainsi parfois en eux, pour quelques instants, une sorte d'âme collective, un rapprochement alors s'impose, non plus entre la musique et les autres arts, qui tous ont un certain contenu objectif, intellectuel, mais entre la musique et les divers moyens d'excitation dont l'humanité a de tous temps fait grand usage. Alors, entre l'action de la musique et celle de l'alcool, du haschich, de l'opium, il ne peut y avoir qu'une différence quantitative, et non qualitative, essentielle.

Qu'on ne m'objecte pas que la musique « élève l'âme », qu'elle exalte nos facultés les plus nobles, tandis que les diverses substances dites stu-

~~~~~  
péfiantes excitent généralement les instincts les plus bas, pour aboutir finalement à la désorganisation de la personnalité... D'abord, l'action ennoblissante et moralisatrice de la musique sur le plan émotionnel, est plus que douteuse dans bien des cas. Nietzsche en savait quelque chose. Mais, même en l'admettant, l'analogie profonde que je viens d'indiquer n'en subsiste pas moins. Aujourd'hui on rassemble des gens autour d'un piano et on agit sur eux au moyen d'ondes sonores ; mais demain, peut-être, on découvrira qu'on peut obtenir des résultats non moins favorables au moyen de radiations électriques agissant directement sur la peau. Ce qui importe, n'est-ce pas ? c'est le résultat, ce qui se passe dans les sujets soumis à ces ondes, à ces rayons, à ces émanations.

Les grands musiciens que nous admirons tant, ne seraient donc que des barmans d'un genre spécial, particulièrement habiles et savants en l'art d'agir sur les humains, de les enivrer ou, si ce terme choque le lecteur, de les exalter ?

L'idée que se font généralement de la musique ceux qui, tout en contestant qu'une œuvre musicale puisse posséder un certain contenu défini, concret, se refusent cependant à n'y voir qu'un simple moyen d'action, cette idée consiste à déclarer que la musique est essentiellement un art d'expression.

Je lisais, dernièrement, dans un article de Paul Souday, que ce terme « expression » était digne de figurer dans le vocabulaire des politiciens, étant en somme vide de sens. C'est très exact. Nous autres, musiciens, critiques, nous l'employons à tout bout de champ, comme s'il avait une signification parfaitement claire et déterminée ; or, chacun y met ce qu'il veut et le comprend à sa façon. Il y a des musiques « expressives », dit-on, d'autres qui ne le sont pas ; ce compositeur « exprime » ses sentiments dans sa musique ; le « jeu d'Un-tel est expressif », etc... L'œuvre musicale apparaît ainsi comme une sorte de véhicule auquel le compositeur et son interprète confient les sentiments qui les étirent (par un besoin de sympathie, ou bien par un instinct de domination, ou pour quelque autre motif) et dont les auditeurs subissent la contagion. Mais cette « explication » n'en est pas une, elle est la simple constatation d'un fait : l'œuvre musicale est le fruit de certains états psychologiques et est capable de produire à son tour d'autres états psychologiques, très différents parfois de ceux dont elle est issue. Nous voilà bien avancés !

On ne peut assez le répéter (car cette tendance est par malheur fort répandue), les considérations sur la génése d'une chose, quelle qu'elle soit,

ne nous éclairent pas sur le problème que nous pose cette chose, cet objet même.

Que dirait un examinateur d'un élève qu'il questionnerait sur la loi de l'attraction des corps, établie par Newton, et qui, au lieu de formuler cette loi et de l'analyser, parlerait des attitudes mentales de Newton, de son état psychologique, de la célèbre pomme, etc., pour s'étendre ensuite sur l'impression produite par la découverte de Newton sur ses contemporains ?

BORIS DE SCHLOEZER.

(A suivre)

