



Rapports entre la musique et les autres arts



PUISQUE l'Esthétique est l'étude de la notion d'art, et que cette notion ne peut être abstraite du problème de la connaissance tout entier, — une forme de l'esprit n'étant pas concevable au dehors de sa relation avec les autres, — il tombe sous le sens que nous ne pouvons séparer l'Esthétique de la Philosophie.

Un simple coup d'œil sur l'histoire de l'Esthétique nous montre que, tant que le problème du rapport entre les différentes formes de l'esprit n'a pas été clairement posé, une véritable Esthétique n'a pas pu naître. Si, jusqu'au XVIII^e siècle (G.-B. Vico), l'Esthétique demeura enveloppée dans des métaphysiques et des ontologies transcendentales, c'est que ces métaphysiques et ces ontologies formaient toute la pensée antique.

Personne ne nie qu'une esthétique musicale — une fois sa possibilité reconnue — soit bien de l'Esthétique, et, par conséquent, de la philosophie. Mais, il faut aller plus loin et affirmer que l'esthétique musicale est non *une* philosophie, mais la philosophie toute entière. L'esthéticien qui veut éviter le problème général de la connaissance (exemple typique : Hanslick), n'y réussit point réellement; il ne peut que le sous-entendre, c'est-à-dire le considérer comme déjà résolu. Si tous ceux qui construisent des systèmes d'esthétique musicale — aussi bien d'ailleurs que picturale, poétique, etc. — com-

prenaient l'immense responsabilité qu'ils assument, à savoir de rebâtir entièrement toute la philosophie, ils poseraient probablement la plume. L'effort que nous voyons accomplir aujourd'hui pour rendre à la musique une base esthétique autonome, s'est-il véritablement appuyé sur un vigoureux et complet système dialectique?

Ne pouvant donc nous-même nous soustraire à la nécessité de choisir parmi les tendances de la pensée moderne, nous adoptons l'esthétique spiritualiste italienne : laquelle a l'avantage de s'opposer radicalement aux théories dites *des limites des arts* (Lessing, Herder, Kant, Schelling, Solger, Schopenhauer, Herbart, Weisse, Schasler, Hartmann, etc.).



Les rapports de la musique et de la parole ont toujours été une des questions les plus discutées, à laquelle les critiques ont souvent mêlé la passion, et qui n'a encore rien perdu ni de son attrait ni de sa complexité.

A travers la terminologie imprécise et souvent même équivoque des théoriciens et des artistes, on peut distinguer deux doctrines essentielles : le *complémentarisme* et l'*intégralisme*.

Complémentarisme :

Les éléments physiques (notes et paroles) employés simultanément sont envisagés sous le rapport de leur subordination réciproque :

- a) la musique est complémentaire de l'expression poétique verbale. (Caccini, Planelli, Metastasio, Gluck.)
- b) la poésie est complémentaire de la musique. (Lessing, Arteaga, Carpani, etc.)

Intégralisme :

Les éléments physiques sont équivalents en valeur absolue et s'unissent en une synthèse supérieure ; ils ne diffèrent que par leur valeur d'expression. (Sulzer, Wagner, Engel.) En d'autres termes :

- a) poésie et musique ont chacune leur domaine propre, la poésie exposant les faits de l'action dramatique et les manifestations

particulières des passions, tandis que la musique exprime l'aspect universel, l'illimité, l'infini, du drame.

- b) elles peuvent agir alternativement, s'interpénétrant et s'enchaînant, sans qu'il y ait jamais subordination réciproque, en une sorte de complémentarisme alterné.

Or, ce serait une faute grossière que d'attribuer à ces théories une pure valeur de spéculation abstraite. Il est clair que le plus souvent, et sans doute même toujours, l'artiste qui formule une théorie de ce genre ne part pas du caractère immanent de la musique ou de la poésie, mais du monde lyrique qu'il a lui-même créé ou qu'il s'est efforcé de créer; et c'est en partant de ce monde absolument individuel qu'il tâche de dégager les principes logiques, soit pour des raisons d'opportunité et de polémique, soit sous l'impulsion de son amour pour sa création. La valeur d'une telle théorie est donc *un acte de foi de l'artiste en son propre idéal*, c'est-à-dire en l'œuvre d'art. Mais l'œuvre d'art n'a pas de lois en dehors d'elle-même, et si l'on appelle lois ces nécessités profondes, il est aisé de constater que celles-ci sont d'ordre lyrique et non logique, et qu'elles coïncident avec l'œuvre d'art elle-même, dans laquelle seulement elles trouvent leur réalisation. C'est parce qu'on néglige ces considérations qu'on dit parfois qu'un artiste, après avoir établi une théorie, se contredit dans son œuvre. L'artiste en effet, en tant qu'artiste, ne saurait jamais se contredire logiquement, puisqu'il ne peut rien affirmer que lyriquement.

Mais, il n'y a pas que des artistes qui aient formulé des théories sur les rapports de la musique et de la parole, mais aussi des philosophes, et, — très rarement il est vrai, — des artistes doués d'aptitudes spéculatives. Ceux-ci n'ont pas eu en vue, ou en tous cas pas exclusivement, un monde de la fantaisie : ils ont traité réellement un problème esthétique. Ce problème est celui déjà étudié par Lessing, des limites qui séparent les différents arts.

A l'égard des théories que nous venons de résumer, complémentarisme et intégralisme, il faut remarquer qu'elles appartiennent à une conception esthétique unique : de sorte que nous ne pouvons les considérer comme des

étapes d'un problème qui se développe. Wagner par rapport à Sulzer, où bien Engel par rapport à Wagner, ne représentent pas un moment ultérieur d'une théorie en évolution : leur conception fondamentale est la même. Cette identité résulte de la *transcendance* dont toute théorie sur la pluralité des arts est pénétrée. En effet, est-ce que ces théories ne conçoivent pas les arts comme des réalités *objectives*, présumées au sujet qui les contemple ?

Nous avons un exemple frappant de cette transcendance qui forme le substratum de toute théorie sur les arts, dans la question de la musique liturgique. La restauration cécilienne traduit un idéal qui avait été déjà réalisé de la manière la plus parfaite dans le plainchant : et puisqu'il y a là un modèle, il faut seulement tâcher de l'imiter du mieux possible, tout en se gardant de franchir les *limites naturelles* qu'impose cet idéal lui-même.

Mais, sitôt qu'on prétend étendre une théorie au delà de ses limites historiques, dans lesquelles seulement elle est positive, elle devient une erreur. Les susdites théories sur le rapport entre l'élément verbal et la musique, rejoignant la théorie des limites des arts, ne sauraient avoir de nos jours aucune portée philosophique. Ainsi, le complémentarisme est illogique : parce que, si dans l'œuvre d'art il y a duplicité de moyens (notes et mots) et que l'œuvre soit belle, tout ce qui y existe est nécessaire, rien n'y peut être purement ornemental ou accessoire. Pas plus admissible n'est l'intégralisme, soit qu'on le considère comme une réfutation de la théorie complémentaire — car celle-ci, étant une erreur, ne saurait être réformée; — soit qu'il veuille affirmer une *unité* suprême : unité qui est inexistante, puisque les éléments qu'on veut fondre possèdent déjà une parfaite unité, et que c'est seulement par l'abstraction qu'on les considère en dehors de cette concrète unité.

De plus, bien que, suivant les théories intégralistes, les différents arts gardent leur essence particulière, ils ne cessent de s'être mutuellement nécessaires pour atteindre la synthèse supérieure du Drame. Pourtant, cette intégration réciproque des arts signifie que chacun d'entre eux est imparfait sans l'autre, mais qu'ils deviennent parfaits lorsqu'ils s'unissent. Ainsi, deux expressions imparfaites, qui devraient produire une synthèse également imparfaite,

comme la logique le réclame, se fondraient en une expression parfaite, suprême.



Paroles et notes, participant simultanément à l'expression artistique, sont les *moyens physiques* par lesquels la vision subjective de l'artiste est transmise à autrui : c'est-à-dire, les genres d'éléments physiques empruntés à la pensée empirique. Nous pourrions établir entre eux une distinction, mais il ne faut pas oublier que cette distinction n'est pas philosophique.

Pour comprendre le rôle de la parole (texte verbal) dans la musique, il est nécessaire de nous rappeler les quatre moments essentiels de la création esthétique : impressions ; — synthèse lyrique surgissant des impressions (la *forme* qui domine la *matière*) ; — accompagnement psychique ; — traduction de la synthèse lyrique en phénomènes physiques (paroles, notes, couleurs, lignes, etc.).

Voyons maintenant. Qu'entendons-nous, d'abord, par texte verbal ? Si nous le considérons en dehors de sa réalisation musicale, c'est-à-dire en lui-même, le texte verbal est évidemment une création esthétique complète, une œuvre d'art créée par un poète. Mais si nous l'envisageons par rapport au musicien, il s'agit de savoir quel est son rôle dans la naissance de l'œuvre musicale. Ce rôle est aisé à connaître :

Conformément au processus de la production esthétique, l'œuvre d'art est une synthèse d'impressions. Or les impressions peuvent être, elles-mêmes, des œuvres d'art. Le texte verbal agit justement comme une impression, qui se transfigure ensuite en expression lyrique.

Ce qui est à remarquer, c'est que l'impression (texte verbal), au lieu d'être entièrement absorbée dans l'expression (musique), laisse un résidu. La musique née de l'impression du poème, laisse intacte *les mots* de celui-ci. Ce résidu est-il un élément physique ? ou, au contraire, un élément artistique ? C'est la question à laquelle il nous faut maintenant répondre.

Si l'on admet que les mots subsistant dans la musique retiennent encore la signification artistique qu'ils ont quand nous les considérons indépendam-

ment de la musique, on est inévitablement ramené à la théorie des limites des arts, car on reconnaît comme possible la présence simultanée de deux arts. Autrement, il faut nier toute valeur spécifique de la parole mise en musique, et l'identifier avec la musique même. La parole, en tant qu'élément artistique, est donc créée par le musicien tout autant que les notes : parce que c'est lui aussi qui forge l'œuvre d'art sur la base de l'impression, et qui, partant, donne à cette dernière la nouvelle signification qui la pénètre et la résout en synthèse lyrique. Par conséquent, il est vrai que, quand le texte verbal est résolu en musique, il subsiste bien dans celle-ci : mais seulement *en tant que résidu physique* de l'impression. Pour la physique, les vibrations des mots mis en musique sont de même nombre et de même qualité que quand ils jouaient le rôle de stimulants. Mais pour l'esthétique, quel résidu artistique, spirituel, pourrait-il y avoir dès que la parole est recrée par une autre sensibilité ?

Si maintenant nous ne considérons plus la création de l'artiste, mais l'activité critique — où se combinent la fantaisie et la pensée (*philosophus additus artificij*) — il n'est pas difficile d'apercevoir que le susdit résidu physique (élément verbal) devient un moyen permettant de saisir plus profondément la signification de la musique, et qu'il nous aide à retrouver l'impression (ou plus exactement, l'une des impressions originelles).

On entend parfois dire que telle ou telle musique *renie* le texte poétique, et que le musicien n'a pas su interpréter le poème. Ces affirmations ne signifient pas, à notre sens, qu'il y ait opposition entre la musique et le texte verbal : mais que l'impression n'a pas été complètement intégrée dans l'œuvre d'art, ou bien, ce qui revient au même, que l'impression n'a pas été profonde.

En outre, on peut considérer comme justifiées les différentes opinions d'après lesquelles il serait possible de supprimer les mots dans la musique qu'ils ont inspirée, mais seulement dans les deux cas suivants : si l'on connaît déjà le sens de la musique ; — si le texte verbal n'a été qu'une impression faible ou momentanée.



Notre conclusion sur la question de l'élément verbal est donc que celui-ci, n'étant pas réellement séparable de l'élément musical, n'est autre chose,

lui aussi, que l'expression artistique en son unité; et que s'il reproduit l'impression, cette reproduction est tout à fait physique.

Il reste à définir la valeur des éléments figuratifs ou plastiques dans leur emploi simultané avec la musique (théâtre).

Cette question n'est pas différente de la première. Par rapport au théâtre, la musique ne peut être qu'expression indépendante, qu'on doit considérer en elle-même, ou impression qui se change en une nouvelle expression (plastique ou picturale). Mais le théâtre est généralement envisagé, suivant les conceptions intégralistes et complémentaristes, soit comme explication d'une partie de l'expression musicale, soit comme son complément. Et en effet, les idées de Reinhardt, Fuchs, E. G. Craig, etc., ne sont-elles pas du complémentarisme? La critique à laquelle ces idées s'exposent — en tant qu'idées, bien entendu, et non comme manifestations de la sensibilité — est la même que l'on fait du complémentarisme. Reinhardt, autant que Fuchs et Craig, conçoit les arts comme des réalités différentes, chacune ayant ses lois et ses limites. Mais, à l'encontre de toute théorie intégraliste ou complémentariste, on comprend que, si l'élément *sonore* traduit l'expression artistique en son entière plénitude, il en traduit aussi toute la *visibilité*, c'est-à-dire tout ce qu'elle contient de *figuratif* et de *plastique*. Dans ce cas, la musique n'a pas besoin d'un seul atome de plus. Elle se moque de tous les théâtres du monde et de toutes les techniques du décor, à trois dimensions ou autres. La visibilité de la musique (les images que la musique sait suggérer par son intensité lyrique), n'a pas besoin d'être matérialisée ni d'être exprimée par d'autres moyens physiques, parce qu'elle est déjà exprimée de la manière la plus parfaite.

D'autre part, le théâtre musical, en tant que conception intégraliste, est bien obligé de renoncer dans la pratique à la prétendue intégration de deux œuvres d'art, l'une *audible*, l'autre *visible* : et son sacrifice ne serait pas plus méritoire s'il devait être pareil à celui de l'enfant qui, ayant à choisir entre une pêche et une poire, préfère prendre une moitié de chacune. On a beau se créer des illusions sur la possibilité, pour deux œuvres d'art, de se fondre en une troisième formée tantôt par l'une, tantôt par l'autre. Cette résultante

ne sera jamais qu'un ensemble de *fragments*. Les membres mutilés de deux hommes, pour habile que soit leur ajustement, feront-ils jamais un homme vivant?

Et disons-le en passant : quel mal le théâtre n'a-t-il pas fait à la compréhension de la musique! Combien de critiques, en analysant une partition, font état de ses véritables éléments figuratifs, ceux qui sont révélés par la musique et non par le théâtre? Combien de musiciens s'aperçoivent que tout idéal théâtral comporte nécessairement une tendance *extra-esthétique*, qu'elle soit nationale, didactique ou éthique, voire politique? C'est justement parce que le théâtre visait aussi un but politique ou religieux qu'il a, depuis des siècles, une gloire qu'on ne peut pas méconnaître.

Les questions que nous venons d'examiner à propos des rapports entre la musique et les autres arts, ne sauraient renaître de nos jours sur le terrain de la philosophie. Elles n'auraient en effet pour objet que l'*interférence des moyens physiques* qui traduisent et transmettent la vision artistique. Autrefois, au contraire, quand ces problèmes répondaient à une tentative de démonstration de l'œuvre d'art — qui par elle-même est en dehors de toute démonstration — ils avaient un caractère de défense sentimentale, et se justifiaient par l'amour d'un monde lyrique individuel.

EDG. CARDUCCI-AGUSTINI.

