



La Musique et ses « Lois »

Les mots qui appartiennent à un ordre de recherches y reçoivent un sens, lequel évolue progressivement à mesure que ces recherches se développent. Mais parfois les mêmes mots ont été empruntés par des chercheurs lancés sur d'autres pistes, qui les ont pris et qui les conservent pour leur valeur du moment, oubliant de procéder, selon la formule à la mode, aux « révisions » nécessaires.

Le terme de *loi* possède aujourd'hui, dans la philosophie des sciences, une valeur bien différente de celle qu'il avait il y a soixante ans. Les esthéticiens qui l'ont jadis reçu des savants n'en ont cure et persistent à lui donner une portée absolue, quasi religieuse.

La loi scientifique est l'affirmation d'une relation; si je veux obtenir le courant induit, *il faut* faire passer le courant inducteur; dans le cas contraire, je n'aurai pas de courant. La sanction est nette, visible. Que se passera-t-il, dans le domaine artistique, si j'agis contre la loi, ou en dehors de la loi? On nous dit, par exemple, que Beethoven introduit dans ses morceaux des développements qui ne sont pas commandés par les « lois propres » de la musique. Quelle va être la sanction? — « C'est que les passages en question ne constituent plus de la musique, mais bien du drame, de la littérature, du roman-

tisme, etc. » — Mais n'est-ce pas exprimer la même idée sous une autre forme ? (1).

Toutes ces réflexions, d'autres encore, me venaient à l'esprit en lisant, dans la *Revue Musicale* d'octobre, le spirituel et véhément article où M. André Cœuroy malmène assez durement les littérateurs qui se sont mêlés de musique et les musiciens qui ont introduit de la littérature dans leurs œuvres.

Le développement de cet article est fondé sur le postulat, généralement admis, qu'il y a deux espèces de musique : la musique « pure », et... l'autre. Mais quelle autre ? Que choisirons-nous comme opposé de « pure » ? Impure ? Dramatique ? Appliquée ? Essayons de le déterminer.



Une analyse approfondie des éléments de tout morceau musical le ramène à deux ordres correspondant aux coordonnées de la courbe des variations du tympan : celui du *son pur*, celui du *rythme*.

Le *son pur* n'existe absolument qu'en musique : la poésie *tend* vers le son pur, comme elle *tend* vers le rythme, mais ne doit se laisser asservir ni par l'un ni par l'autre. Le *rythme* se retrouve dans d'autres activités (danse, travail « taylorisé » tel que marche au pas, etc...).

Indépendamment de tout mouvement, de tout traitement rythmique, mélodique, orchestrique ou dramatique, le son pur exerce des effets puissants, explicables tant par des considérations physiologiques (influence des vibrations sur la circulation encéphalique, association des fonctions sexuelles avec les fonctions vocales, et par suite avec les fonctions auditives, etc.), que par des raisons d'ordre historique et social (caractère magique sacré du son pur, facilités qu'il donne pour créer un état ou un dynamisme collectif, un *unanimité*).

En fait, cette action du son pur est tellement puissante qu'on peut se demander si l'art de la musique n'est pas, avant tout, celui de prolonger, par les moyens les plus divers, l'extase sonore initiale — de même que l'art de la table consiste à créer des *relèves* de sensations (changements de plats, entretiens, chaleur communicative, voire musique) qui permettent d'étendre sur deux heures des jouissances gustatives dont un homme isolé, mangeant d'un seul et

(1) Cf. *Revue Musicale*, avril 1925, p. 82. (*Raveliana*.)

même plat, serait las au bout de vingt minutes, — de même que l'art de l'amour consiste à organiser, avec utilisation des associations les plus variées, l'attente et le souvenir d'un acte intensément agréable mais essentiellement fugitif.

Une fois le plaisir établi par l'émission d'un son pur, la première chose à faire pour le prolonger, l'empêcher de devenir lassitude, c'est de changer l'acuité de ce son. Ceci fait, l'on peut revenir à la première note : avec un trille on réalise déjà le couple artistique, l'« unité dans la diversité » ; on peut changer encore, et se lancer dans l'océan de la mélodie. Tout cela sans échelle fixe, sans durées précises : l'improvisation musicale à laquelle se livre, au réveil, le tout petit enfant qui n'a pas encore appris, en écoutant le piano maternel, l'usage des échelles diatoniques et des intervalles tempérés.

Sur cette route, la musique ne serait peut-être pas allée très loin. Mais elle a trouvé de nombreux entraîneurs qui lui ont fait parcourir, dans les directions les plus variées, un chemin considérable.

Tout d'abord les activités rythmées — marche, travaux — auxquelles elle a fourni, comme procédé d'encouragement, de coordination — nous disions tout à l'heure de *taylorisation*, — une aide puissante et qui lui ont donné des thèmes ; le langage, dont elle a emprunté, stylisé, organisé à son usage les inflexions, en attendant qu'elle s'efforce de traduire directement l'inflexion des émotions ; les cérémonies de toute espèce où elle s'est affirmée comme agent magique, comme lien social, civique, religieux ; plus tard enfin, se dégageant de ces cérémonies pour former des activités autonomes, la Danse, le Chant, le Théâtre.

Le mélange de la musique à ces diverses fonctions sociales a entraîné deux ordres de conséquences. D'une part le son pur, que l'on n'avait pas à écouter (car il n'avait rien à dire ; il lui suffisait d'exercer son action physiologique), a cessé de paraître monotone, du seul fait que l'esprit était maintenu en éveil par des préoccupations d'un autre ordre : on s'en rendra compte si l'on mesure le rôle de la musique au cinéma ou au cirque. De l'autre les mouvements, les rythmes, les dynamismes propres de ces activités se sont reflétés sur la musique et lui ont fourni des moyens infiniment riches de « renouveler ».

Pendant fort longtemps, la musique a conservé ce caractère d'art appli-

qué, relatif, où la notion de loi garde un sens clair ; on voit très bien à quelles lois, à quelles règles, à quelles nécessités pratiques doit obéir une musique destinée à être chantée sous des paroles, à accompagner des offices, à soutenir une danse, à rythmer une marche, un cortège. La condition de cette musique appliquée est comparable à celle où se trouvaient, au Moyen âge, la sculpture et la peinture, chargées de représenter des sujets donnés sur des portions délimitées des édifices religieux (1).

Incontestablement cette situation entrave l'artiste, gêne l'expansion, l'affirmation de son génie. L'art souffre d'être un moyen ; il prétend devenir une *fin en soi*. Ainsi naissent — destinés à mourir, car il n'y a pas de place durable dans la nature pour des activités sans fin, — le tableau de chevalet ou — beaucoup plus tard — le morceau de concert.

La première tentative — en fait plutôt qu'en théorie — d'affranchissement de la musique date de la Renaissance (2) ; elle a provoqué une réaction immédiate ; ni les hommes d'Eglise, ni les poètes, ni le public n'ont accepté que la musique oubliât le sens des mots, ne s'efforçât pas, avant tout, de les faire entendre et de les mettre en valeur, et les musiciens se sont résignés à cet avertissement où ils ont trouvé une source de richesses nouvelles (Caccini, Monteverde). Au cours du XVII^e siècle, la musique reste donc une activité nullement secondaire, ni même subordonnée, car elle s'étend sur nombre de domaines, jouit d'un haut prestige et provoque des sensations profondes (Cf. Shakespeare), mais *conditionnée* par l'exercice de quelque autre activité ou par l'expression de sentiments précis.

Au XVIII^e siècle, dans le relâchement général des liens sociaux, la musique

(1) De cette nécessité sont issues la plupart des stylisations ; *styliiser* n'est pas un verbe neutre, il comporte deux compléments ; on *styliise un thème*, en tenant compte de certaines *conditions d'exécution* ; on adapte une donnée à une matière et à un emplacement, et — si l'on est artiste, — on tire du parti auquel on est ainsi obligé, souvent en le dépassant, un moyen expressif (sensibilité *verticale* des constructeurs de cathédrales, etc.).

(2) Il n'est pas certain que la fin de la civilisation antique n'ait pas connu, comme la fin de la nôtre, un développement de la sensibilité musicale pure : la trace en serait la large part donnée aux vocalises dans la musique religieuse, contrairement au principe de l'ancienne musique grecque : une note par syllabe. L'Eglise aurait d'ailleurs pu favoriser cette tendance qui aidait la diffusion de ses chants, parmi des peuples aux idiomes divers, en en accroissant la force musicale, susceptible de s'exercer immédiatement en tout pays.

obtient à la fin le droit de parler par elle-même; paroles, danses, cortèges, pantomimes disparaissent; la musique les absorbe et prétend les évoquer. Pour y parvenir, elle ne peut pas faire autrement que d'être nettement descriptive et dramatique (Haydn). Mozart s'impose d'abord comme « jeune phénomène », puis par des opéras où il n'a pas besoin d'être dramatique (puisqu'il y a, par ailleurs, un intérêt d'action), — mais tout musicien pur qu'il est, il ne peut plus ne pas être dramatique lorsqu'il a pris contact avec Gluck — enfin par des symphonies et des œuvres de musique de chambre où il l'est nettement. N'oublions pas qu'à cette époque la symphonie n'était encore qu'un pis aller pour le temps du Carême, une sorte d'opéra « maigre »; il serait curieux de noter à quel moment du XIX^e siècle les dilettantes qui connaissaient par ses premières paroles chacun des airs de *Don Juan* ou des *Noces* ont attribué aux symphonies de Mozart et de Haydn une existence individuelle. Celles de Beethoven ont obtenu dès l'abord ce privilège; les premiers programmes de la *Société des Concerts* donnent, de chacune, le numéro et le ton; ils portent au contraire, assez longtemps, la simple indication « Symphonie de Mozart » ou « Symphonie d'Haydn ».

Ainsi l'on passe de la musique *appliquée* à la musique pure. Mais si l'on recherche dans quelles conditions ce passage s'est produit, on constate qu'il s'est accompagné d'un changement marqué dans le caractère de la musique, d'une part, dans la sensibilité du public de l'autre.

Une musique d'*accompagnement*, en prenant ce terme dans le sens le plus général, peut facilement se passer d'une expression propre; son rôle est d'ajouter à une donnée qui vaut par elle-même (cérémonie religieuse, drame, rythme saltatoire) le pouvoir magique du son; elle peut s'en tenir strictement là, et les folklores primitifs nous offrent même des thèmes de danse sans aucune relation rythmique avec les gestes qu'ils accompagnent. Que le musicien prétende, lui aussi, collaborer à l'expression, c'est la réforme de Gluck, (dont on représente mal le rôle quand on dit qu'il a voulu subordonner la musique à la tragédie; il serait plus exact de dire qu'il a voulu chercher dans les mouvements de la tragédie la principale source d'inspiration pour les mouvements musicaux. Et il

////////////////////
faut croire que l'idée n'était pas mauvaise, musicalement parlant, puisque Mozart s'en est inspiré, non seulement dans ses dernières œuvres théâtrales, mais, même et surtout, dans ses dernières œuvres de musique de chambre, dont le caractère dramatique (*quatuor en ré mineur*) annonce la seconde manière de Beethoven.

Du moment que le musicien s'était chargé, à lui tout seul, d'occuper une scène où se trouvaient auparavant un drame et des acteurs, il fallait créer, sur ces nouvelles bases, un état d'esprit collectif qui continuât les habitudes du public. Chacun y a mis du sien ; le compositeur a incorporé, autant qu'il a pu, les effets des activités auxquelles la musique était naguère associée ; il a d'autre part recherché les effets descriptifs directs ; le public s'est mis en devoir de composer — ne fût-ce que sous forme d'un titre — les livrets qui manquaient ; à cet égard, les musiciens et les commentateurs ne sont point exempts de responsabilités. C'est ainsi qu'à la musique qu'on *entend* en écoutant ou en regardant autre chose, a succédé la musique qu'on *écoute* « avec la tête entre les mains », *et au fond il n'y a pas de milieu.*

Le résultat paradoxal est que, tandis que la musique *appliquée* pouvait se borner à produire et à varier des séries de sons, dénuées d'intentions expressives spéciales, en un mot se montrer musicalement aussi *pure*, aussi *décorative* que possible, la musique dite « pure », celle de Mozart dernière manière, de Haydn, de Beethoven, des romantiques, s'est compliquée, aussi bien dans sa facture que dans la compréhension du public, par l'adjonction de toutes sortes d'éléments étrangers.

C'est cette transformation qu'a parfaitement signalée M. André Cœuroy, mais il aurait tort d'en rendre responsables les seuls littérateurs. En réalité, cette surcharge de la palette musicale, cette interprétation littéraire des sons était chose inévitable du jour où la musique prétendait devenir une activité pure, et se passer du discours ou d'autres adjuvants. *On ne détruit bien que ce qu'on remplace* ; ou, si l'on préfère, la débauche de commentaires littéraires s'est trouvée la conséquence inéluctable, la réaction newtonienne, égale à l'action, de l'expulsion du texte et du sujet, de la constitution de la musique en activité autonome.

L'incorporation musicale des gestes ou des inflexions dramatiques a d'ailleurs été facilitée par leur transposition musicale préalable, à laquelle Monteverde, Bach ou Rameau ont travaillé tout aussi bien que Gluck. Ainsi ces effets se sont peu à peu *immédiatisés*, c'est-à-dire qu'après avoir été d'abord saisis par le public comme adjuvants à d'autres modes expressifs, ils ont fini par acquérir une valeur propre, laquelle n'était d'ailleurs ni nettement expressive, ni absolument décorative; un peu comme ces motifs ornementaux où l'on devine encore, sous le mouvement régulier de l'arabesque, le frémissement du modèle vivant (1).

Nous comprenons maintenant pourquoi nous n'arrivions pas à trouver l'opposé de *pur*, c'est que le mot peut être pris dans deux acceptions différentes, selon qu'il désigne une musique exclusivement *décorative*, réduite à de simples déploiements de sonorités — le terme opposé étant celui de musique *expressive* — ou bien une musique *autonome*, entreprenant de parler seule et s'opposant à la musique conditionnée ou *appliquée*. Or, comme on vient de voir, les deux sens s'excluent généralement, car la musique *appliquée* peut aisément et sans risques rester *décorative*; dès qu'elle devient *autonome*, il est inévitable qu'elle tende à être *expressive*; en sorte qu'aucune musique ne peut être réellement et complètement « pure » dans toutes les acceptions.

Supposons qu'un musicien s'insurge contre cette impossibilité et prétende ne relever que de la musique; sa réaction pourra être dirigée dans deux sens différents. A propos de l'un et de l'autre le nom de Strawinsky viendra à l'esprit, mais il semble préférable de ne pas discuter, pour le moment, sur des noms et des œuvres.

La première réaction peut être dirigée contre l'influence de Gluck : elle consistera à écrire des œuvres de musique appliquée (opéra, ballet), avec dissociation des éléments dramatiques et musicaux, de manière que ceux-ci

(1) Qu'on se réfère à *Pelléas*; la sensibilité littéraire Maeterlinckienne a certainement fourni le dictionnaire grâce auquel beaucoup se sont formé une idée (exacte ou fausse, le fait est là) de la langue musicale debussyste. Et c'est ainsi que les évolutions musicales s'imposent par les œuvres *appliquées*; c'est grâce à *Tristan* que le grand public est allé aux derniers quatuors de Beethoven.

reprennent une valeur propre, non connexe à celle des premiers. Le danger est d'écarteler l'attention du public qui est *une*. Au fond, les musiciens italiens du XVIII^e et du XIX^e siècles n'ont pas fait autre chose; ils n'ont pas cherché à établir de connexion entre les diverses portions du spectacle, maintenant dans la mesure où ils ne pouvaient s'en passer l'intérêt dramatique (il n'était nullement absent des œuvres que goûtait Stendhal: qu'on se rappelle *La Testa di Bronze!*) quitte à l'envoyer coucher dès que la *prima donna* attaquait son grand air; car l'intérêt capital s'attachait à la technique du chant. On ne voit pas en quoi un tel art diffère essentiellement d'un autre où un intérêt de même nature, dissocié de l'intérêt expressif, s'attacherait à la technique harmonique, ni pourquoi il ne se formerait pas de public apte à apprécier les raffinements polytonaux comme il s'en était formé un habile à goûter le *bel canto*. (Une fois l'évolution accomplie, un nouveau Gluck viendra qui dénoncera le « dualisme », le « plaquage » d'un tel art, et se couvrira de gloire en faisant correspondre les deux séries expressives.)

La seconde réaction, plus profonde encore, consistera à écrire des œuvres tout à la fois *autonomes* et *décoratives*, pures dans les deux sens du mot, malgré l'antinomie plus haut dénoncée.

Une telle expérience est difficile à tenter, le résultat en étant faussé d'avance. Une œuvre peut-elle se dépouiller de toute expression, de même qu'un homme s'abstiendra en parlant de tout geste et de tout mouvement de physionomie? — Qu'on y prenne garde, *cette immobilité même est un geste*: Hayakawa, Chaplin, Buster Keaton l'ont bien montré au cinéma; l'étiage, le *zéro* de l'expression est représenté par le geste moyen; l'absence de geste est une valeur non point nulle, mais *négative*. Demandez à une cantatrice, de celles même qui ne jouent pas ce qu'elles chantent, de rester immobile de corps et de visage, vous lui imposerez un effort, et, pour ce qui est du public, vous substituerez à l'impression non ressentie, parce que connexe à l'impression musicale que fait naître le jeu de la physionomie, l'impression consciente d'une discordance, peut-être même celle d'une donnée précise, d'un « sujet » (l'imitation d'une poupée, par exemple).

En un mot, *l'absence d'expression est une expression*, surtout quand

//////
 cette absence s'affirme comme une intention de l'auteur, comme un parti volontaire, comme une réaction contre d'autres tendances musicales.

Mais il ne s'agit pas, dira-t-on, de supprimer l'expression, tout au plus de la limiter aux formes qui découlent des lois mêmes de la musique.

Nous voici revenus à notre point de départ, et toujours la même difficulté surgit. A les supposer parfaitement connues, ces lois ne peuvent nous indiquer que le moyen le plus sûr et le plus économique d'obtenir un certain résultat; il serait vain de leur demander quel doit être ce résultat. Quand un commandant de batterie demande à son chef de lui indiquer un objectif, celui-ci lui dira-t-il de s'inspirer des lois de la balistique? J'entends bien que ces lois excluront les buts qui se trouvent hors d'atteinte mais il restera encore du choix!

En réalité dans l'ordre du son, comme l'a fait observer justement ici-même M. Louis Laloy, les lois de la musique ne permettent pas de construire une gamme; elles n'ont donné ni à Helmholtz, qui n'a pas vu le problème, ni à Riemann qui l'a vu, mais l'a prudemment contourné, le moyen d'expliquer la valeur harmonique populaire de la tierce nue. Et l'on a vu les musiciens tirer tout aussi bien parti de successions de tierces majeures ou de quarts tempérées, — créations tout arbitraires, ne répondant à aucune réalité harmonique — que de successions d'harmoniques acoustiques, orientant la polyphonie verticale vers l'ordre du timbre.

Faut-il aborder l'ordre du rythme, lequel, comme chacun sait, est au commencement, au milieu, à la fin, est en tout, est tout, ce qui en fait une explication analogue comme valeur scientifique à celle que fournit en biologie la « Vie » ou l'« Etre »? Mais les rythmiciens ont oublié, eux aussi, d'accorder leur instrument philosophique et de lire Bergson, ou simplement l'étude de M. Gabriel Marcel (1) où se trouve suggérée l'idée de figure *non spatiale* et par suite *qualitative*. Pour eux, demeurés naïvement réalistes, au sens scolastique du mot, le système est antérieur au fait, la borne kilométrique au piéton, la « mise au carreau » par laquelle le dessinateur s'efforce de circons-

(1) *Revue Musicale* mars 1925.

crire son modèle au modèle lui-même.

Qu'y a-t-il de commun entre la notion du « rythme » astronomique ou physique et celle du « rythme » musical ? Ce qui caractérise la première, c'est qu'elle s'applique à une suite de phénomènes superposables, dont chacun est défini par la même formule numérique; toutes choses égales d'ailleurs, la millionième révolution d'une planète est égale à la première. En art c'est différent; les sensations successives que nous donnent les répétitions d'une même figure rythmique ne constituent pas un total $a+a+a$; elles se combinent. La première est toute nouveauté; les suivantes transforment notre plaisir; le charme de l'imprévu s'abolit, l'agrément de l'habitude s'installe. S'il y a insistance, martelage, obsession, deux voies s'ouvrent; ou bien la figure rythmique revêt un caractère purement hypnagogique, prépare la voie (suivant un mécanisme parfaitement indiqué par Bergson) à l'action émotive, distractive, de variations mélodiques ou harmoniques indépendantes du rythme principal (c'est un parti fréquent dans la musique orientale, c'est un peu celui de la *Habanera* de M. Louis Aubert), ou bien ces éléments de variation s'attachent au rythme lui-même et nous font accepter de nous laisser « enrythmer » jusqu'à la gauche, si j'ose dire (*Allegro* de la VII^e *Symphonie*). Et marquons bien que ce qui est admirable dans ce morceau, ce n'est pas qu'une seule et même figure rythmique y soit répétée quelques centaines de fois; des finales fort ennuyeux de Schubert ou de Mendelssohn présentent la même particularité; n'importe quel compositeur peut répéter trois cents fois le même groupe rythmique, et même une machine à perforer des bandes de pianola; le difficile est de le faire accepter, et il faut pour cela tout autre chose que du « rythme » (1) !

La vérité est que les phénomènes musicaux, extrêmement complexes, liés de manière étroite aux activités les plus diverses, se refusent aux explications simples construites au moyen de formules toutes faites. On peut concevoir, pour les étudier, d'ingénieuses dichotomies; retenons notamment celle qu'a suggérée M. Raymond Petit (2) entre la musique chromatique, *expressive*,

(1) Cf. *Revue Musicale*, juin 1925, p. 285, ce que dit M. Boris de Schloezer sur la nécessité de laisser tomber les termes « usagés ».

(2) Cf. *Revue Musicale*, juillet 1925, p. 75.

et la musique diatonique *pure*. Mais si le dualisme des tendances est chose incontestable, la manière dont les satisfait l'un ou l'autre genre est tout autant fonction de notre sensibilité que de la disposition objective des échelles. Il est probable que chez les anciens ces tendances se traduisaient par l'opposition entre la formation descendante des échelles instrumentales, et la formation ascendante des échelles vocales, ce à quoi correspondait l'opposition des modes dorien et lydien; plus tard nous trouvons que la sensibilité descendante, les sonorités mineures (1) ont envahi les répertoires vocaux, et c'est l'instrument qui, s'inspirant de la rigide échelle harmonique, impose la sensibilité « ascendante », les formes précises du majeur (2).

Sur un autre plan nous constatons le conflit incessant — analogue à celui qui se poursuit en architecture entre les proportions géométriques et les proportions arithmétiques — entre les divisions canoniques, fondées sur des rapports de longueurs vibrantes et les divisions « harmoniques » fondées sur l'idée d'une commune mesure acoustique.

Ici intervient la notion de « rapports simples », mais n'oublions pas que, selon la très juste observation de M. Meyerson, la simplicité des rapports n'existe qu'en fonction de l'esprit qui les perçoit; la notion est donc d'ordre subjectif.

Enfin, et si nous nous référons au second sens attribué tout à l'heure au mot « pur » (*autonome*, par opposition à *appliqué*), il semble bien que dans l'antiquité, le problème ne se soit pas posé, toute musique étant appliquée; que dans les temps modernes le genre majeur (3) ait été de préférence affecté aux pièces *appliquées* et *décoratives*, le genre mineur étant de préférence utilisé dans la musique *expressive* et surtout dans les pièces à la fois *expressives* et *autonomes* qui forment ce que, depuis le début du XIX^e siècle, on appelle spécialement la musique « pure ».

(1) Dans la mesure où le mineur peut être considéré comme un dorien affecté de flottements à tendance chromatique.

(2) Voir l'étude que j'ai publiée à ce sujet dans le *Mercur de France* du 1^{er} mars 1925.

(3) Si l'on veut donner aux mots un sens précis, on n'a le droit de parler de *mode* mineur que lorsque l'échelle majeure est employée avec une tonique différente (c'est-à-dire dans le dorique). Mais dès qu'il y a emploi d'une nouvelle échelle — et c'est la généralité, — il n'y a plus changement de mode et bien changement de *genre*.

Il est difficile, en un tel débat, de ne pas évoquer l'apologue d'*Animus* et *Anima*, tel que nous l'a proposé M. Paul Claudel, apologue voué à un succès d'autant plus grand qu'il peut servir à appuyer les thèses les plus diverses.

Admettons qu'*Animus* et *Anima* étaient des artistes, des « duettistes ». Elle contait des histoires, dansait et plaisait; lui, luthier habile, avait construit un instrument qui donnait deux ou trois notes, toujours les mêmes, mais très sonores, très pénétrantes et dont la simple alternance mettait admirablement en valeur le « numéro » d'*Anima*.

Un jour, *Animus* parvint à perfectionner son instrument de manière à lui faire donner un jeu varié de sonorités; il eut l'idée d'y reproduire, ou plutôt d'y transposer les mouvements, les inflexions qu'imprimait *Anima* à sa danse ou à son récit. Par là, il obtint du succès, ainsi que ceux de ses confrères qui l'imitèrent, et l'un de ceux-ci lui dit qu'à son avis c'était cette partie-là du « numéro » qui plaisait le plus au public. *Animus* le crut, et comme *Anima* était d'un avis contraire, ils décidèrent de donner des « numéros » séparés.

Animus n'était pas embarrassé pour se créer un répertoire; toutes les danses, tous les récits passionnés d'*Anima*, conservés dans sa mémoire, lui fournissaient des inspirations. Mais un jour il conçut une plus haute idée de lui-même : pourquoi demander conseil à une autre et ne pas chercher en soi les éléments de son activité? Il en parla à son confrère qui déclara le parti excellent. Sur quoi il se sépara tout à fait d'*Anima*, dont les chants le gênaient, et placarda une affiche où il annonçait une musique à la conception de laquelle *Anima* n'aurait aucune part : une musique, si l'on ose dire, parthéno-génétique.

La première façon d'affirmer son indépendance, c'est de faire le contraire. *Animus* s'efforça donc de prendre systématiquement le contrepied de tout ce que lui suggérait naguère sa compagne : il obtint ainsi un vif succès dans un milieu assez restreint où *Anima* n'était pas très bien vue, parce qu'on lui reprochait de mauvaises fréquentations; aussi parce que l'on avait procédé à une opération qualifiée de « révision de valeurs », laquelle, hélas, n'avait

pas été limitée aux valeurs spirituelles et précisément l'on tenait *Anima* pour responsable de la baisse de certaines valeurs matérielles (1).

C'est là qu'en sont pour le moment nos personnages. Mais un point trouble *Animus*. Un de ses confrères a obtenu le grand succès, la gloire, en donnant une œuvre où la collaboration d'*Anima* est évidente. Sans doute *Animus* s'en console en disant avec ses autres confrères — ils n'osent pas trop l'écrire (2) — que ce succès est de mauvais aloi. Mais ses confrères mêmes, il n'est pas trop sûr d'eux : il les soupçonne de flirter plus ou moins avec l'impure, il les entend parfois, comme le héros de Proust Albertine, préférer des phonèmes révélateurs de commerces cachés. Et lui-même, au fond, n'est nullement certain que, soit qu'il la bafoue, soit qu'il la prétende bannir, ce ne soit pas grâce au souvenir d'*Anima* qu'il entretient son prestige et son génie.

LIONEL LANDRY.

(1) Il n'est pas besoin d'une grande imagination pour saisir la relation entre la baisse du franc et le discrédit (relatif) de Beethoven; et ceci illustre encore la complexité des éléments dont se forme la sensibilité musicale!

(2) Une exception : l'entrefilet de la *Revue Musicale* (je n'en puis dire davantage, m'étant interdit de citer des noms et des œuvres) où, très impartialement il est suggéré une « révision de valeurs » à l'égard, tout à la fois, du musicien qui a commis avec *Anima* ce fructueux adultère, et d'un autre très illustre et de qui les récents éloges funèbres ont été surtout des variations sur le thème de sa « pureté » et de sa « chasteté ».

