



NOTES EN MARGE

A la recherche de la réalité musicale*

VII

Symphonies de parfums

Il fut un temps qui n'est même pas très éloigné, où les « symphonies » de parfums étaient fort à la mode en littérature. Aujourd'hui, quand tout le monde se pique d'être gourmet, certains, le snobisme s'en étant mêlé, voudraient élever la cuisine au rang d'art. Les sensations olfactives et gustatives sont en effet extrêmement évocatrices ; chacun connaît, par expérience, la netteté et la richesse des associations que peut susciter un parfum, un mets. A ne considérer donc que les répercussions que peuvent provoquer les diverses catégories d'impressions, on ne voit pas très bien ce qui nous autorise à refuser l'accès du domaine de l'art aux combinaisons de sensations olfactives ou gustatives, si nous y admettons celles de l'ouïe.

Si la musique n'est que l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille ou, pour employer une formule plus générale, « de façon à faire naître en nous diverses émotions », je ne vois pas en quoi l'art du parfumeur et du cuisinier lui est inférieur. Nous devons en ce cas admettre la possibilité de ces « symphonies » d'odeurs qu'essayait de combiner Des Esseintes et leur reconnaître une valeur esthétique analogue à celle des symphonies tout court. Seulement, il n'y a aucune raison pour s'arrêter

* Voir *Revue Musicale*, Numéro du 1^{er} Janvier 1928.

en si beau chemin : les impressions tactiles, plus encore que toutes les autres, ne sont-elles pas capables de bouleverser complètement notre être et de lui procurer des joies, des extases, en comparaison desquelles les plaisirs musicaux paraîtront assez pâles — les amants en savent quelque chose...

Une remarque, cependant, s'impose : ce serait ici le moment, je crois, de recourir prudemment à cette notion d'expression, dont j'ai essayé, dans une note précédente, d'indiquer le vague, et le danger. L'œuvre musicale est toujours le produit en l'artiste, que celui-ci le veuille ou non, de certaines attitudes mentales, conscientes ou inconscientes ; elle porte toujours la marque de sa personnalité, la charge de ses sentiments, de ses espoirs, de toute son expérience. Le fait même de vouloir composer une sonate comme on écrit un contrat de notaire (selon l'expression de Stravinsky) est tout aussi révélateur que la « confession » sentimentale la plus romantique. Dans le besoin ou le désir qui pousse impérieusement un artiste à composer, le besoin de se réaliser, de s'extérioriser, de s'exprimer, joue certainement un grand rôle et si ce travail de création recèle une certaine joie, cette joie provient, tout au moins en partie, d'un sentiment très net de délivrance (de domination aussi, etc.). Mais ce caractère expressif que présente la musique pour le compositeur, qui y trouve un moyen de réalisation et de délivrance, procède justement de ce fait que l'œuvre musicale possède un certain contenu déterminé, recèle une idée, « est » en un mot. Si l'œuvre musicale n'avait pas une réalité spirituelle ou intellectuelle (c'est-à-dire objective, par rapport aux émotions des auditeurs), si elle se réduisait aux innombrables attitudes mentales qu'elle suscite, elle n'aurait du même coup aucune portée expressive.

Tel est justement le cas des combinaisons d'impressions olfactives, tactiles et autres : elles peuvent être un moyen d'excitation. On peut, en les dosant habilement, provoquer en nous les images, les émotions les plus intenses, les plus diverses ; mais elles n'ont nulle valeur expressive : autrement dit, elles n'offrent aucune possibilité à l'artiste de réaliser sa personnalité, de s'extérioriser et de se délivrer ; et cela pour la raison que ces soi-disant symphonies ne recèlent aucun contenu intellectuel. Il n'y a d'art que là où il y a intellectualité.

Si l'œuvre musicale n'est pas un appel direct adressé à notre intelligence (je prends ce terme *pour le moment*, dans son acception la plus large), si elle ne possède pas une signification précise objective, elle ne peut trouver

place dans le domaine de l'art et ne se distingue en rien d'un coup de bâton, d'une caresse amoureuse, d'une crème Chantilly.

VIII

Une erreur fondamentale

Il est admis que la difficulté que nous avons à parler de la musique, à traduire en mots l'impression que nous produit une œuvre musicale, provient de ce que la musique est essentiellement le domaine de l'indéterminé, de l'indéfini. Ceux-la mêmes, parmi les esthéticiens qui sont enclins à considérer qu'une page de musique possède une certaine signification et « veut dire » quelque chose, admettent que cette signification est générale et vague. Et c'est précisément ce qui expliquerait l'action si puissamment évocatrice de la musique, où chacun, en somme, peut trouver ce qu'il cherche, ce qu'il y introduit lui-même, selon ses dispositions d'esprit, son humeur, ses désirs, etc. Les théories métaphysiques de la musique — celle de Schopenhauer, par exemple — se placent toutes, si je ne me trompe, sur ce terrain : elles visent à charger l'art des sons d'une certaine valeur spirituelle, de lui trouver un contenu, mais reconnaissent que ce contenu ne peut être que général parce qu'abstrait ou totalement imprécis.

Moi-même, en insistant naguère sur le caractère spécifique de la musique, sur sa « pureté », il m'est arrivé de dire que telle ou telle œuvre musicale, par exemple l'*Octuor* de Stravinsky, étant un agencement de formes sonores, ne possédait aucun contenu déterminé, non parce qu'elle ne contenait rien, mais parce qu'elle contenait tout.

Or il me semble que nous faisons fausse route et que notre erreur en ce cas se rattache à cette autre fondamentale, que j'ai déjà soulignée en ces *Notes*, et qui consiste à confondre les répercussions en nous de la musique, nos réactions multiples, individuelles et variables, vis-à-vis d'une mélodie et la signification même de cette mélodie, son contenu.

Je lis à la rubrique nécrologique l'avis de la mort d'un ami. Cet avis est lu par des milliers de personnes. Selon qu'elles connaissaient ou non le défunt, selon les rapports qu'elles entretenaient avec lui, leurs réactions seront évidemment très différentes ; l'annonce même de cette mort se colorera pour eux différemment, se chargera d'images, d'associations diverses. Et cependant le contenu de ces deux lignes nécrologiques est un, et toutes les émotions qu'elles ont pu susciter sont conditionnées par un acte d'intellection. Dans le cas de l'œuvre musicale, ce contenu ne peut

être abstrait de la forme, du corps même de l'œuvre ; mais nous en savons la raison possible : c'est que le sens, le contenu en musique ne transcende pas la forme, mais lui est immanent.

Certes, tout ce qui flotte autour de la musique est vague et indécis, mais ce qui nous empêche de définir une page de musique, ce n'est pas que sa signification, malgré sa richesse, soit trop générale ou imprécise, c'est au contraire, parce qu'elle est *trop concrète*. Nous rencontrons à décrire tel prélude de Chopin, la même difficulté qu'à définir un être individuel. La signification de ce prélude, c'est son visage. Nous avons affaire à une chose absolument unique, et c'est de là que vient notre impuissance vis-à-vis d'une œuvre musicale, impuissance analogue à celle que nous ressentons chaque fois que nous essayons de saisir en nos formules, si souples, si subtiles qu'elles soient, un être vivant, ce Jean, ce Pierre, dont le nom même est une dénomination générale qui ne couvre pas ce *hic et nunc*. Seul le contact direct, l'intuition, nous livre l'être concret ; et l'œuvre musicale, elle aussi, doit être saisie directement. Si le contenu de la musique était d'ordre général, c'est alors que sa connaissance serait aisée, malgré ce que ce contenu pourrait avoir de flou, d'imprécis.

Dans les arts où la forme ou le visage se différencie, jusqu'à un certain point, du contenu ou de l'esprit qui transcendent ainsi l'objet concret, œuvre plastique ou poétique, la connaissance est possible, bien qu'elle reste toujours très approximative, l'âme de toute production artistique étant trop intimement liée à sa chair qui est chose unique, comme l'est notre corps. Mais seul l'art des sons parvient à réaliser leur fusion absolue et à créer ainsi des valeurs, des « idées » qui sont des êtres concrets, des personnalités, et dont l'essence, pourrait-on dire, se résout tout entière dans l'apparence. Sous un certain rapport, la musique se présente donc comme le moins « pudique », le plus dépouillé de tous les arts ; elle s'offre à nous tout entière, car elle n'a rien à cacher : ce qu'elle a de plus intime, c'est précisément son épiderme.

IX

Architecture

Peu d'analogies, je crois, auront autant de succès en esthétique que celle qui tend à rapprocher musique et architecture. Que n'a-t-on pas écrit sur ce sujet, qui se prête en effet à de fort jolis développements ! Mais, si l'on veut bien admettre ce caractère d'immense de l'idée, de la signification à la forme qui me paraît essentiel à la musique, on reconnaît aussitôt

le point exact où musique et architecture se rapprochent et où s'établit entre elles un lien bien plus étroit que celui que peut faire prévoir l'analogie.

Au contraire des arts représentatifs et de la littérature, l'œuvre architecturale, tout comme l'œuvre musicale, ne nous offre-t-elle pas un ensemble de formes dont il est impossible d'abstraire une idée, un contenu, une signification quelconque ? Que « veut dire » un temple grec, une cathédrale romane, un palais renaissance ? Rien, semble-t-il, si nous nous efforçons de trouver pour chacun de ces monuments une formule qui le condense pour ainsi dire. Une colonnade est aussi obscure à la raison qu'une phrase mélodique. On ne « déchiffre » ni l'une, ni l'autre, et on ne peut non plus les « raconter ». Il n'y a rien derrière elles ; elles se présentent à nous, telles qu'elles sont, elles sont ce qu'elles paraissent. Faudrait-il admettre qu'un monument architectural n'est d'une part qu'un système de masses, qui peut faire l'objet de l'étude de l'ingénieur et du géomètre, et d'autre part un ensemble de sensations, d'images, d'émotions, d'associations historiques, etc., variables d'individu à individu ?

Certes, un palais, un temple, si on les compare à une mélodie, se présentent comme des choses bien stables, bien réelles et qui ne revêtent pas les mille aspects (et encore !... il ne faudrait pas négliger les changements que peuvent apporter l'heure, la saison, etc.) qu'imposent à la page musicale les interprètes. Mais cette table sur laquelle j'écris est aussi une chose stable et réelle ; il est évident que la réalité physique d'une chose ne peut nous faire préjuger de sa réalité esthétique. Une mesure est tout aussi réelle que la cathédrale de Chartres. Mais si la réalité esthétique de cette dernière ne consiste que dans les émotions que ressentent à sa vue les fidèles et les touristes, nous nous trouvons alors acculés à la même impasse que lorsque nous admettions que tel prélude de Chopin se résout entièrement dans les attitudes mentales qu'il provoque et qu'on peut en faire ce qu'on veut, tout dépend de l'interprète.

Il fut une époque où l'art gothique était traité de barbare et où l'on n'avait que mépris pour ses monuments. De quel droit, si l'œuvre architecturale n'a aucune signification objective, pouvons-nous nous considérer comme mieux informés, plus perspicaces, que nos ancêtres ?

Il faut donc reconnaître qu'un temple, ou un palais possède une certaine signification, une « idée », qu'il a un contenu spirituel absolument concret, insaisissable pour la raison précisément, parce que concret et immanent aux formes qui le constituent.

(A suivre)

B. DE SCHLOEZER.