



NOTES EN MARGE

A la recherche de la réalité musicale *

XII

ENCORE LES LOIS MUSICALES

Je reprends ce problème des lois musicales, un des plus complexes qui soient, car nous sommes ici dans un domaine où règne l'équivoque et où nous employons constamment des mots à double et même à triple sens.

Nous avons vu que ces lois, si elles existent, ne peuvent être en tout cas que *formelles*, comme les lois de la logique et que, par conséquent, la connaissance et l'application de ces lois ne peuvent nullement nous garantir « le beau ». Une œuvre bien construite (s'il existe un type de cette sorte de construction) peut être dénuée de valeur esthétique, vide de sens et pauvre émotionnellement. Cependant — toujours en admettant l'existence des dites lois, — ce raisonnement ne peut être renversé : une œuvre qui les violerait ne pourrait être « belle ».

Prenons un exemple de loi scientifique : nous savons qu'à la pression atmosphérique normale, l'eau n'entre en ébullition qu'à la température de 100°. Si la pression est supérieure ou bien si la température n'atteint que 75°, l'eau ne bouillira pas. La loi se vérifie aisément. Admettons maintenant qu'un théoricien vienne nous dire : toute composition musicale est régie par le principe de la « répétition » ; elle doit contenir un élément mélodique, harmonique ou rythmique qui s'y répète un certain nombre d.

* Voir *Revue Musicale*.

fois. Mais qu'arrivera-t-il si cette condition n'est pas observée par le compositeur? Dirons-nous que l'œuvre manquera d'unité, qu'elle ne sera pas « belle »? Mais belle pour qui? Comment juger? Et ne se trouvera-t-il pas toujours des auditeurs pour déclarer que cette loi n'a aucune portée, que l'œuvre qui la transgresse leur plaît et qu'ils la trouvent donc fort belle? Cependant, cette objection est-elle si sérieuse qu'elle en a l'air à première vue? En tout cas, elle se rapporte à un problème différent et que pour l'instant nous sommes obligés d'écartier. Je me rends très bien compte de ce qu'un tel procédé présente d'artificiel, car toutes ces questions se tiennent de près et s'enchaînent (ou plutôt il ne s'agit que des différents aspects d'un seul et même problème), mais il faut bien se résoudre à choisir et à se limiter.

Une autre question se pose tout naturellement aussitôt et réclame notre attention : cette loi musicale hypothétique qui impose à toute œuvre la répétition de certains éléments mélodiques ou autres, comment notre théoricien l'a-t-il établie? Ou, sous une forme plus générale : si l'on admet qu'il puisse exister des lois musicales, comment les découvrir?

Si c'est uniquement par l'étude des productions des grands maîtres, la portée de telles lois s'en trouve singulièrement réduite ; sans parler déjà des difficultés que rencontrerait une semblable méthode qui nous enfermerait, en somme, dans un véritable cercle vicieux. En effet, celui qui se livrerait à un examen de ce genre devrait limiter son étude à certaines œuvres choisies parmi les plus belles selon ses goûts ou ceux de la majorité, de l'« élite », etc., conformément donc à un certain idéal de beauté musicale. Mais un pareil choix vicierait du coup les résultats de son enquête, car elle serait basée sur une pétition de principe. Et quand bien même il serait possible pour l'esthéticien d'étendre le champ de ses investigations et d'analyser la presque totalité de la production musicale des différentes époques, il n'aboutirait en somme qu'à une généralisation de cas particuliers, qu'on ne pourrait qualifier de « lois » et qui laisseraient la porte ouverte à toutes les surprises. Il lui serait tout au plus possible d'affirmer que jusqu'ici les compositeurs ont généralement appliqué dans leurs œuvres le procédé de la répétition de différents éléments rythmiques, harmoniques, mélodiques. Mais nos traités de composition fourmillent de telles « lois » qui ne sont, en somme, que des recettes et des règles pratiques, fort commodes certes, mais que quelque nouveau venu de génie peut un beau jour venir bouleverser de fond en comble. Cette méthode inductive, pour être féconde, devrait donc être combinée avec quelque

autre méthode, analytique également, qui s'appliquerait à l'étude non pas des diverses œuvres musicales, mais de la notion même d'organisation dans le temps par exemple, qui apparaît comme essentielle pour le problème qui nous occupe en ce moment. Et alors il serait peut-être possible d'établir que la « répétition » n'est qu'un cas particulier de cette organisation qui peut être réalisée par une infinité de procédés et se rattache à un principe plus général, tel que celui de l'unité dans la diversité ou, pour parler plus exactement : du système fermé. Comment construire dans le temps qui est en une certaine façon irréversible, un système fermé? Ne serait-ce pas là tout le problème de la forme musicale?

Et l'unité de pensée, de sentiment, qu'en faites-vous donc, me demandera-t-on peut-être... Ne suffirait-elle pas à assurer l'unité de l'œuvre, en dehors de tout procédé technique, en dehors de toute loi formelle? N'est-il pas évident cependant que cette unité de sentiment (je conserve à dessein ce terme fort vague) doit se manifester au cours de l'œuvre (quand bien même ce ne serait qu'une libre improvisation et en l'absence même de thème conducteur, de répétitions, etc.), dans sa texture intime, dans son « atmosphère » si l'on veut (mais celle-ci en somme est déterminée par les particularités de cette texture)? Il faut donc admettre, tout au moins en théorie, qu'il serait possible, si subtile qu'elle soit, de la déceler et de formuler ainsi de nouveaux procédés d'organisation dans le temps que le compositeur ou l'improvisateur avait trouvés instinctivement, mais qui ne font qu'appliquer à certains cas particuliers quelques lois formelles fondamentales.

La question de l'organisation dans le temps se pose devant ceux-là mêmes qui ne veulent voir dans la musique qu'un moyen d'excitation physico-psychologique et considèrent qu'il n'y a pas d'autre réalité en musique — à part les vibrations sonores — que les attitudes mentales des auditeurs. Il s'agirait alors d'étudier la sensibilité humaine de ce point de vue spécial, et de déterminer les conditions dans lesquelles un ensemble sonore peut l'affecter. Il est possible en ce cas qu'on établisse qu'une de ces conditions est précisément réalisée par la répétition ou le rappel de certains éléments mélodiques ou autres, ou bien par une succession régulière d'effets dynamiques, etc... Les lois très générales ainsi établies, seraient alors des lois psycho-physiologiques, et non plus des lois logiques.



XIII

LA MUSIQUE « JOUISSANCE SENSUELLE »

Qu'il y ait dans la musique un élément de jouissance, de volupté sensuelle, on ne peut le nier. La question est de savoir s'il est essentiel, s'il est inhérent à toute perception musicale ; et puis aussi, on doit se demander si nous nous trouvons ici en face d'un élément premier ou secondaire. Quand bien même il serait établi que l'audition d'une œuvre s'accompagne inmanquablement d'une jouissance physique spécifique, il se pourrait fort bien que cette sensation se superposât pour ainsi dire à quelque autre élément, en dérivât et fût conditionnée par lui. Enfin, il y a lieu aussi de distinguer rigoureusement cette volupté sensuelle du plaisir ou plus exactement de la joie particulière que nous procure toute œuvre d'art et qui contient souvent, transposées sur le plan esthétique, nombre d'émotions que nous tâchons d'éviter dans la vie réelle, les jugeant négatives, déprimantes, telles que la mélancolie, la crainte, la tristesse. Ce plaisir ou cette joie présente certainement un certain côté intellectuel et diffère totalement de la jouissance physique, relativement simple et immédiate, semble-t-il, que nous offrent certaines productions musicales.

Je dis « certaines », car je crois qu'il serait inexact de prétendre — et ceci répond à la première question que nous nous sommes posée — que la volupté physique, le plaisir sonore, constitue l'un des éléments nécessaires, essentiels, de l'audition musicale. Cet élément a pu jouer à différentes époques, dans différentes œuvres, un rôle plus ou moins important, mais on ne peut le considérer comme la condition *sine qua non* de l'émotion esthétique, pas plus en musique que dans les autres arts. Il y a des auteurs qui nous offrent ce plaisir des sens, d'autres, au contraire, dont les productions présentent un aspect plutôt rébarbatif pourrait-on dire, et qui appartiennent à un art ascétique. Au nombre des « voluptueux » sous ce rapport, on pourrait citer Mozart, Couperin et la plupart des clavecinistes du XVIII^e siècle ; Rossini et d'autres maîtres italiens ; parmi les romantiques, particulièrement, Chopin ; plus près de nous, Debussy, Ravel ; parmi les « jeunes », Poulenc.

Mais c'est bien ici le domaine du goût, des impressions et des jugements subjectifs dont on ne discute pas : tel auteur, dont les caresses sonores nous ravissent, peut paraître à d'autres oreilles sec, dur et difficile. Il y a plus : tel compositeur qui ne nous offrait, nous semblait-il, que des joies intellectuelles et « élevées », se révèle à nous, quelque temps après, comme

un charmeur et un sensuel, et vice versa. Il est certain par exemple que nous goûtons Debussy autrement que les premiers « pelléastes ». Wagner, d'une façon générale, ne peut se classer parmi les « hédonistes » et cependant certains passages de la *Tétralogie* et tout particulièrement de *Tristan* sont un plaisir pour l'oreille. Cette jouissance physique, par contre, ne s'éprouve que fort rarement à l'audition de la musique de Beethoven ; mais il semble qu'on en ait jugé autrement autrefois. Bref, la volupté sonore que certains compositeurs nous dispensent si généreusement, tandis que d'autres paraissent l'éviter de parti pris (sans toujours y réussir, et ceci est assez paradoxal) est chose instable et capricieuse. Il serait en tout cas tout aussi ridicule de prétendre la bannir de la musique sous le prétexte qu'elle l'avilit (le charme sensuel de tel *Nocturne* de Chopin, de tel *Prélude* de Debussy ne diminue en rien la valeur spirituelle de ces pages) que d'exiger qu'elle soit toujours présente en déniautant toute valeur esthétique aux œuvres qui ne nous caressent pas.

Mais si la jouissance sensuelle n'est pas un élément essentiel de l'émotion musicale qui peut parfaitement se développer en son absence et même lorsque l'impression première de l'auditeur est plutôt douloureuse, est-elle au moins une sensation immédiate et pure de tout alliage sentimental et intellectuel?

Un plat, une odeur peuvent nous procurer un très grand plaisir physique, relativement simple et immédiat ; la volupté sonore est-elle du même ordre?

J'ai déjà essayé de montrer que la valeur « expressive » que possède une page de musique et que ne présente pas une « symphonie de parfums », tient à la signification intellectuelle ou spirituelle de cette page ; ne sommes-nous pas fondés à croire, de même, que la jouissance sonore n'offre que de lointaines analogies avec les plaisirs culinaires ou tactiles, étant étroitement liée à ce qu'on nomme la « compréhension » de l'œuvre? Il semble en effet que pour qu'une œuvre musicale nous caresse, nous procure une jouissance physique, il faut au préalable que cette œuvre, nous l'ayons comprise.

Je me rends très bien compte du vague dangereux de ce terme « comprendre ». Qu'est-ce que « comprendre la musique »? Voilà certes encore un véritable nid à équivoques, car cette expression a plus d'un sens, et quand nous l'employons dans nos discussions, il est probable que nous la chargeons de contenus fort différents. J'y reviendrai encore. Pour le moment il faut bien nous contenter d'un à peu près. Admettons donc que « comprendre » signifie : percevoir les rapports qui relient entre eux les

moments successifs d'une composition musicale. Ce serait donc de cet acte, qui présente un certain caractère intellectuel, que dépendrait la jouissance physique en musique. Une œuvre que nous ne comprendrions pas ne pourrait nous donner de plaisir sensuel.

Si nous nous rapportons à l'histoire de la musique, si nous examinons d'un peu près ce qui se dit, ce qui s'écrit autour de nous, cette thèse apparaît plus que plausible : l'auditeur qui ne comprend pas tel ou tel compositeur, le déclare toujours « cacophonique ». Le charme sensuel d'un Debussy ne put être ressenti que lorsqu'on commença à comprendre sa musique, à s'y « débrouiller » péniblement. Il y a certainement encore des gens pour lesquels *la Cathédrale engloutie* n'est qu'un amoncellement chaotique d'accords ; et ceux-là n'y peuvent trouver aucune volupté sensuelle. Si quelque combinaison sonore parvient à chatouiller agréablement leur oreille, l'accord suivant, dont ils n'auront pas saisi le rapport avec le précédent, rompra immédiatement le charme. Pour celui qui « comprend » au contraire, la jouissance naît précisément de ce passage d'une sonorité à l'autre, chaque sonorité n'acquérant toute sa valeur qu'en contact avec celles qui l'encadrent de part et d'autre. Le plaisir que peut trouver un auditeur incompréhensif à l'un quelconque de ces accords, ne diffère pas essentiellement de celui que nous procurent parfois les vibrations des fils télégraphiques, le murmure d'un ruisseau, etc. : ce n'est pas un plaisir musical. Je dirai même que ce n'est pas un plaisir sensuel, car ce sont les associations diverses, images, souvenirs, émotions, qui y jouent un rôle prépondérant.

Pour que la musique nous soit une caresse, pour éprouver une volupté physique à l'audition d'une œuvre, il faut, semble-t-il, comprendre, au préalable, cette œuvre ; il faut déployer une certaine activité et faire un effort intellectuel.

BORIS DE SCHLOEZER.

(A suivre).

