

LE MÈNESTREL

5039. - 94^e Année. - N^o 48.



Vendredi 25 Novembre 1932.

MÉTAPHYSIQUE ET MUSIQUE

DANS *le Ménestrel* du 10 juin 1932, j'ai eu l'honneur d'exposer aux lecteurs de cette parfaite revue les dernières théories physiologiques et psychologiques concernant l'audition musicale. — Quelques amis m'ont signalé que la philosophie contemporaine ne s'intéressait pas à la musique de ces deux seuls points de vue, et m'ont persuadé qu'il serait heureux de rechercher, notamment dans les théories métaphysiques actuelles, les opinions de leurs auteurs sur la musique.

Que « Métaphysique et Musique » succède donc à « Psychologie et Musique. »

Je tiens seulement à signaler tout d'abord que je ne donnerai pas ici une interprétation personnelle, mais un simple exposé des théories actuelles.

THÉORIE MYSTIQUE DE LA MUSIQUE.

Cette théorie ne se trouve pas chez de Bonald, mais chez les successeurs de celui-ci. Elle est énoncée déjà par César Franck dans ses lettres et adoptée par ses disciples.

La musique ne doit pas être considérée comme une architecture savante, contrairement à l'opinion de Berlioz et de Wagner. Elle est avant tout une phraséologie. C'est l'expression même des sentiments, expression souvent intraduisible en langage courant. La foi, l'amour, ne s'expriment que malaisément par des mots; au contraire, la phrase musicale, à la fois plus libre et spécifiquement suggestive, les traduit admirablement.

Les mystiques voient donc dans la musique une expression pénétrante des ordres divins et une réponse sentimentale à ceux-ci: c'est par la musique que se feraient le plus étroitement possible l'élévation humaine et la communion spirituelle. Ceci se rattache intimement à la théorie symboliste. — Stéphane Mallarmé, pour les poètes; Eugène Carrière, pour les peintres; Claude Debussy, pour les musiciens; et Gustave Kahn, Paul Verlaine, Ernest Chausson pour tous les artistes, sont persuadés que l'harmonie musicale est la seule interprétation vraie, parce que spontanée et suggestive, des sentiments humains. — Il suffit de relire « l'Élévation » de Baudelaire pour être assuré qu'elle est aussi la preuve la plus certaine de la communion spirituelle entre l'auteur inspiré et la « Muse », qui, pour les mystiques spiritualistes, est remplacée par Dieu lui-même.

Rappelons que cette théorie a été fortement combattue dans tous les domaines: par les matérialistes dont nous exposerons plus loin la thèse, par les littérateurs modernes ennemis du symbolisme, et surtout par

les compositeurs contemporains, favorables à la construction architecturale des œuvres musicales et ennemis de la phrase et de la mélodie. — Nous ne prendrons à témoins que M. Strawinsky, dont l'œuvre est caractéristique à cet égard, et un jeune compositeur contemporain, représentant qualifié de la nouvelle école, M. Jean Françaix, qui se déclare avant tout « ennemi des mélomanes ».

THÉORIE BERGSONIENNE DE LA MUSIQUE.

Nous avons déjà eu le grand plaisir de citer M. Bergson dans l'article « Psychologie et Musique » et d'insister particulièrement sur son intéressante théorie de la qualité. M. Henri Bergson est en effet un musicien, et ses lecteurs n'ont pas été sans s'en rendre compte. Sa métaphysique le prouve très clairement.

Pour M. Bergson, il est au fond de nous-même un reste de l'instinct primitif qu'il importe de retrouver le plus souvent possible, au mépris des raisonnements factices de l'intelligence et de la science. Retourner à l'instinct, suivre son impulsion sentimentale sans la commenter, ceci nécessite une introspection, « une visite au plus profond de soi-même », qui est le propre de l'intuition si critiquée par les positivistes, M. Marcel Boll à leur tête.

Or, M. Bergson n'hésite pas à dire que cette intuition n'appartient pas au domaine intellectuel et lance un défi aux thèses surannées d'Herbart. L'intuition ne s'exprime pas par des mots, car elle est purement instinctive — et n'a donc subi aucune éducation — et la musique, cette expression de l'âme, est son langage naturel.

Nous devons dire que cette théorie, qu'aucun musicien n'a combattue, a été attaquée fortement par tous les philosophes antibergsoniens qui, souvent, à bout d'arguments, feignent avec M. Julien Benda de la prendre pour une plaisanterie.

THÉORIE POST-KANTIENNE DE LA MUSIQUE.

Cette théorie n'a pas été énoncée par Kant lui-même, mais par nombre de ses disciples; elle est reprise aujourd'hui par M. Hugo Dahl. Il est incontestable que son origine est platonicienne, comme nombre de théories kantienne. (N'a-t-on pas affirmé sans aucun ridicule que toute la doctrine de Kant était tirée du « Mythe de la Caverne » de Platon?).

Pour Kant, nous ne voyons que des « phénomènes ». Ces phénomènes sont les apparences visibles de vérités, ou « noumènes », qui constituent tout un monde vrai, mais inaccessible à nos sens impuissants et bornés.

La musique, qui est plus qu'une ivresse sensorielle, pénètre au plus profond de nous-mêmes et ne se laisse pas analyser méthodiquement : elle seule échapperait donc à la loi phénoménale et serait « une vérité essentielle, un noumène inattendu laissé au milieu d'un monde de phénomènes ». (Hugo Dahl.)

Cette thèse ne saurait convenir à d'autres que les disciples de Kant et de Fichte.

THÉORIE INNÉISTE DE LA MUSIQUE.

La présente thèse n'appartient qu'à moitié à la philosophie métaphysique, car elle a été adoptée par de nombreux antimétaphysiciens, comme les positivistes.

Elle est implicitement contenue dans la théorie de Schlegel et pourrait faire figure de conclusion aux études de Renan et de Müller.

Pour ceux-ci, la musique est instinctive, comme le langage, et l'homme chante comme il parle, par une révélation personnelle de ses facultés. Il n'y a pas eu de création de la musique, pas plus que d'invention du langage conventionnel, mais une utilisation des facultés innées, suivie d'une évolution logique.

Beaucoup plus intéressante est la théorie de Whitney, pour lequel la musique et le langage sont le produit d'une double évolution parallèle dont l'origine serait les cris instinctifs du primitif.

Mais la thèse qui nous semble la plus intéressante est encore celle, plus moderne et presque unanimement admise par les innéistes contemporains, de Wundt.

Pour Wundt, en effet, la musique est à la base de toute civilisation, étant l'origine même du langage : l'homme se serait tout d'abord exprimé par onomatopées, traduisant musicalement l'impression produite en lui par les bruits extérieurs. De là le langage d'une part, et d'autre part la construction d'un art musical.

THÉORIE MATÉRIALISTE DE LA MUSIQUE.

Nous ne saurions terminer cette étude en omettant la théorie purement antimétaphysique de la musique : la théorie matérialiste, la plus simple de toutes d'ailleurs. Les matérialistes prétendent que la musique n'est rien d'autre qu'une ivresse passagère des sens, donnant parfois des illusions fausses d'où partent certains raisonnements erronés. Simple griserie des organes auditifs, la musique ne se parerait qu'à tort de ces caractères idéalistes qu'elle peut justement revendiquer.

Cette thèse a séduit beaucoup de philosophes contemporains, mais nous ne croyons cependant pas pouvoir la citer au même titre que les autres.

Peut-être adoptons-nous en effet l'opinion de Beethoven : « Les vrais musiciens sont tous des croyants, sinon des fanatiques ».

Maurice BOUVIER-AJAM.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Hommage à Debussy*, de Manuel Rosenthal, extrait de *Six Caprices*.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre de la Gaîté-Lyrique. — *Le Pays du Sourire*, opérette en trois actes de MM. A. MAUPREY et J. MARIETTI, d'après Victor LÉON, L. HERZER et Fr. LOHNER ; musique de M. FRANZ LEHAR.

Ne vous méprenez pas sur le titre : ce n'est pas du tout une opérette, — pas plus que ne l'étaient *Amour Tzigane*, *Paganini* ou *Frédérique*. Il s'en faut de rien que la partition ne touche au plus haut lyrisme, et la pièce finit dans les larmes. Le peu de comique que la tradition viennoise y a laissé fait l'effet gauche d'une fausse note. On sait que *Le Pays du Sourire*, qui date de 1929, a fait le tour du monde avant de nous arriver, et que c'est le beau ténor Richard Tauber qui l'a créé à Vienne.

Le « pays du sourire » c'est la Chine, qui dérobe ainsi tantôt sa fourbe et tantôt sa sincérité, sa douleur. Le prince Sou-Chang se trouvait dans une Cour vaguement allemande. La comtesse Lisa s'est éprise de lui, au point de tout quitter pour le suivre. Et il l'a épousée, il l'aime sincèrement, exclusivement, à l'européenne. Mais quoi ? Il est premier ministre. La tradition, l'opinion, son oncle Tchang, tout se ligue pour le marier aux quatre fiancées préparées à l'avance et qui sont de sa race, de son rang. Qu'importe ! Lisa restera la seule véritable épouse... Mais Lisa a dès lors vu l'abîme se creuser entre elle et celui qu'elle aime. Elle veut partir ! Hélas ! elle est prisonnière, on la garde jalousement. En vain la petite princesse Mi, sœur de Sou-Chang, prend-elle son parti, d'accord avec certain jeune officier de marine, cousin de Lisa, qui est venu pour la sauver au besoin. Lisa ne sera libre que lorsque le prince aura pris son parti du sacrifice. Il le fera sous le sourire, mais ce sourire cache des larmes, et la petite sœur, qui s'était éprise à son tour du bel officier, mêle les siennes à celles de son frère, lorsqu'ils restent seuls..., conclusion d'un beau caractère, assurément.

C'est le jeune comte, officier de marine, qui est la fausse note. Il aurait pu être fin et tendre, amoureux sans espoir, mais avec sincérité et élégance. Il doit séduire la petite princesse. Or, il est trop souvent insupportable, parfois ridicule, et ses propos émaillés d'à-peu-près n'ont aucun rapport avec son rang, son personnage et l'action. La tradition de l'opérette viennoise veut un couple comique, qui chante, danse, cabriole, sans rime ni raison. Ici, elle serait tellement hors de saison, qu'on l'a réduite le plus possible : la petite princesse a surtout de la grâce et de l'espièglerie, pour aboutir à l'amour naissant.

La musique de M. Franz Lehar sacrifie moins que d'habitude aux rythmes de valse non moins traditionnels. Dès l'ouverture, on sent un style élargi et expressif, et si la valse s'impose au début du premier acte, c'est qu'il y a fête et réception. Dès que le prince chinois paraît, la déclamation, le dialogue lyrique se mêlent à la mélodie, et bientôt des recherches ingénieuses et légères évoqueront des échos exotiques, accentués au second acte par des danses et des chœurs. L'orchestre, au surplus, est, comme toujours, très habile, l'écriture très soignée ; un violon solo y chante plus d'une fois avec expression. Les airs ou les duettos du prince et de Lisa, au premier acte, ont de la grâce ; au second, la gravité de la situation leur donne du caractère ; à l'italienne, d'ailleurs. C'est dans le second