

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 3 (1909-1910)
Heft: 14

Artikel: Note sur l'inspiration musicale
Autor: Dauriac, Lionel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068849>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

SOMMAIRE : Note sur l'inspiration musicale, LIONEL DAURIAC. — Quelques mots sur le Théâtre lyrique contemporain. MAY DE RÜDDER. — La musique à l'Etranger : Angleterre, LOUIS NICOLE. — La musique en Suisse : Genève, Lausanne. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Calendrier musical.

Note sur l'inspiration musicale

Les phénomènes qui accompagnent l'inspiration musicale ne se prêtent guère à l'analyse. On ne saurait les détailler ni même les décrire au sens propre du terme. Il faut donc se payer de métaphores puisque l'observation directe est, ici, nettement impossible. On dira, par exemple, que pendant l'invention, le musicien se sent en quelque sorte soulevé au-dessus de lui-même ; qu'en lui, quelque chose bouillonne, fermente ; qu'il s'y joint parfois le sentiment d'une poussée intérieure s'exerçant de bas en haut, d'où résulte l'illusion d'une présence, comme si l'on était remué par un autre que soi... Peut-être trouvera-t-on qu'ici je me contente trop facilement d'à peu près. C'est à dessein. Pour constater, il faudrait être capable d'observer une crise pendant que l'on est en crise. Tout le monde en est incapable.

Il est aisément conclu que la crise d'inspiration est une crise d'enthousiasme, autrement dit, d'aliénation partielle. L'improvisation en fait foi. Tandis que les mains de l'improviseur courrent sur le clavier, les yeux sont ardents, le regard est fixe, l'attention concentrée. Un thème jaillit. L'improviseur l'entend. La phrase musicale se présente toute faite, toute venue, toute soufflée. Le pianiste qui improvise sur son instrument s'apparaît lui-même comme un instrument.

C'est pourtant lui qui invente. Il le *sait*. Mais il ne se *sent* pas inventer. Comment le sait-il ? N'est-il pas au piano, n'a-t-il pas conscience du mouvement de ses mains ? De leur mouvement, certes ; mais non de ce qui en résulte. Il s'affirme donc l'inventeur du thème par un raisonnement véritable. Ce thème n'a pu être inventé par un autre. Il reste que j'en sois l'inventeur.

Le raisonnement est correct. Il se justifierait au besoin par les phénomènes indiqués tout à l'heure, et qui tendent à établir la réalité de l'inspiration, laquelle tient toujours de l'enthousiasme, du transport, de l'aliénation, ne craignons pas ici de nous répéter. Et c'est à cause de cette aliénation par-

tielle que l'inventeur assiste à son invention, presque à la manière d'un spectateur ou d'un auditeur étranger.

Dans ces conditions, l'inventeur n'est pas responsable de ce qu'il invente. Il peut même advenir qu'il n'invente rien du tout.

En effet, les phénomènes dont il a été question au début de cette note, sont les véhicules, les points d'appui de l'inspiration ; ils n'en sont que les circonstances. On s'est senti inspiré ; mais l'inspiration a-t-elle eu lieu ?

Que signifie cette question ? L'idée d'inspiration est inséparable de celle de jaillissement soudain. L'inspiré a beau se déclarer en état de fermentation ou même de transe, il n'est pas juge dans sa propre cause. Ou s'il se fait son propre juge, ce n'est peut-être qu'une fois la crise d'inspiration passée. Bref, on juge de la réalité de l'inspiration sur ses résultats objectifs.

On mesure parfois la réalité de l'inspiration à la beauté de la phrase produite. On n'a point tout à fait tort. Mais il ne suffit point que la phrase soit belle, ni qu'elle ait jailli à la manière d'un organisme, œuvre d'un *fiat* divin. Il faut encore que la phrase soit *originale*.

Or l'originalité d'une phrase musicale ne peut se démontrer que négativement. Est original en musique ce que je n'ai jamais entendu. Ainsi pense tout auditeur. Ainsi pense tout musicien qui compose. Il juge ses phrases originales lorsque, remontant aussi loin que possible dans les perspectives de sa mémoire, il n'y rencontre aucune phrase semblable à la sienne. Ceci n'est à personne, donc je me l'adjuge, dirait un explorateur arrivant sur une terre déserte. Ici un phénomène analogue se produit, analogue seulement. L'acte d'appropriation se réduit à un jugement ou plutôt à une conclusion dont les prémisses restent généralement inconscientes. Ce que les doigts ont fait entendre ne ressemblant note pour note à rien de ce que l'inventeur a entendu jadis, il faut bien qu'il l'ait inventé.

Dans l'invention par improvisation, le criterium est double. Il consiste dans un double raisonnement : 1^e c'est sous mes doigts que cette phrase jaillit ; 2^e je ne puis l'attribuer à personne ne l'ayant jamais entendue ni autre part, ni auparavant. Donc j'en suis l'auteur.

Dans l'invention par composition les choses se passent d'une manière sensiblement différente. Quelquefois la phrase chante intérieurement ; le compositeur la note ; ici le cas de l'improvisation se répète. D'autres fois, les circonstances de l'inspiration manquent. Le compositeur est à sa table, la plume à la main, n'écrivant que par intervalles et pensant longuement ses phrases avant de les écrire. Même dans ce cas, on peut encore parler d'inspiration, si la phrase écrite n'a point sa pareille dans ce qui a été antérieurement écrit.

Il est, dès lors, une distinction nécessaire entre les caractères subjectifs et les caractères objectifs de l'inspiration musicale. Ces derniers sont réductibles à un seul qui devient en même temps un critère : « *L'originalité* ».

* * *

Dans l'opinion des gens du monde, l'inspiration s'affirme d'autant plus que la mélodie inventée est claire, bien coulante et avant tout originale. Le public n'aime pas reconnaître dans une œuvre qu'on lui donne pour nouvelle les traces de l'œuvre d'autrui. Il proteste et s'indigne du plagiat.

On étonnerait fort le public si on lui disait que le plagiat est, en musique, une exception assez rare pour être négligeable, et que cependant, la réminiscence y est singulièrement plus fréquente qu'il ne croit.

Essayons de nous en assurer. Nous n'avons plus maintenant à nous demander qui est devant nous, si c'est un improvisateur ou un compositeur. La question n'est plus de savoir comment la phrase est venue. Elle est venue. Elle a été jugée originale : sa pareille n'existe pas avant elle.

Les jugements de ce genre sont presque quotidiens dans la vie d'un homme adonné à la composition. Ils peuvent être sincères et inexacts. On peut réinventer une phrase déjà écrite. On peut s'en souvenir et ne point s'apercevoir que l'on s'en souvient ; tel est le phénomène bien connu de la réminiscence. *Reminisci*, chez les latins, signifiait « se souvenir ». Le mot *réminiscence*, en français, s'applique aux phénomènes de mémoire incomplets. Quand je crois produire et que je reproduis, la reproduction constitue le phénomène de mémoire. Donc le souvenir est incomplet. C'est là de la psychologie tout ce qu'il y a de plus élémentaire. Ceci dit, prenons un exemple. Soit cette phrase extraite du « Bourgeois gentilhomme » de Molière : « Belle marquise vos beaux yeux me font mourir d'amour ». Il est trop clair que si je compose une comédie et que je fasse tenir ce propos à l'un de mes personnages, chacun reconnaîtra la phrase pillée. Si je fais dire à l'amoureux : « Madame, en vous regardant, je me sens éperdu », personne ne reconnaîtra. D'autre part, cette déclaration, je l'aurai dictée à mon personnage sans songer au « Bourgeois gentilhomme ». Soyons sûrs que parmi les spectateurs il se trouvera bien, au moins, cinq ou six imbéciles pour croire que j'ai volé Molière et dissimulé mon larcin, en changeant les termes de la déclaration.

Les imbéciles de ce genre, qui partout ailleurs qu'en matière musicale peuvent se montrer intelligents, se rencontrent en assez grand nombre dans les salles de théâtre ou dans les concerts. Ils s'exclament comme si le compositeur avait délibérément volé sa phrase à Massenet ou à Berlioz, puis en avait modifié l'allure afin que personne ne s'en aperçût.

La vérité est que rien de tel n'a eu lieu. Mais tout le monde sait ou devrait savoir qu'il n'est pas nécessaire de se donner un modèle pour imiter ce modèle. Ecrire de la musique dans le genre dont est celle d'un ou de plusieurs autres maîtres, c'est s'exposer à les répéter même sans le savoir ni le vouloir, même sans avoir présentes à l'esprit les phrases que l'on a l'air de leur avoir prises. En un sens l'auteur de *Patrie*, n'a rien emprunté à Meyerbeer. En un autre sens, il lui a tout pris.

La vérité très générale qui vient d'être rappelée serait dénuée d'intérêt si elle ne nous mettait sur la voie d'une distinction utile entre deux formes de la réminiscence situées l'une et l'autre aux deux points extrêmes d'une ligne idéale. A l'un de ces extrêmes figurerait : l'invention par réminiscence particulière. A l'autre : l'invention par réminiscence générale.

Les gens qui se fâchent quand on leur signale dans un opéra ou dans une symphonie la présence d'une phrase déjà entendue, par suite déjà née ailleurs, s'écrieront : « Vous trouvez que ces deux phrases se ressemblent ? Elles sont, en effet, composées l'une et l'autre avec les sept notes de la musique ! »

La vérité est que les deux phrases dont l'une réveille en nous le souvenir

de l'autre ne sont peut-être pas identiques, mais susceptibles d'être appareillées puisqu'elles s'associent naturellement dans notre mémoire. Les sept notes de la musique en sont assurément la matière : tant s'en faut qu'elles en soient la matière unique ! Le compositeur a cru inventer alors qu'il reproduisait. La phrase dont ses auditeurs se souviennent, il ne l'avait peut-être jamais entendue. Ceci n'importe guère, s'il en avait entendu de semblables. Et il n'est pas nécessaire de l'interroger pour en obtenir l'assurance. Remarquons d'ailleurs que l'impression de similitude est beaucoup plus fréquente chez les gens qui entendent peu de musique que chez les habitués des concerts. Plus la culture musicale est développée moins on est disposé à retrouver dans une phrase nouvelle des traits semblables à une phrase ancienne. Cela ne veut pas dire qu'on éprouve l'impression d'originalité. Seulement au lieu de se figurer que la phrase descend d'une source particulière définie on l'imagine d'une source commune. En quoi généralement on ne fait pas erreur. C'est ce que j'appelle être sensible aux effets de la réminiscence générale.

Cette réminiscence générale est une fonction psychologique qui s'étend à tous les actes de l'imagination créatrice. Elle est constamment présente dans l'acquisition du langage. L'enfant commence par répéter des phrases toutes faites. Il les répète sans qu'il s'en doute et obéit aux lois de la réminiscence particulière. Puis il fait des phrases sous la pression d'un besoin à lui propre et que pour exprimer, il est contraint de rompre des associations verbales depuis longtemps enregistrées. Par où l'on voit que si la réminiscence particulière agit par association, c'est par dissociation que procède la réminiscence générale. Nécessaire au langage, elle est indispensable à tout effort d'invention, c'est-à-dire à tout effort d'association succédant à une dissociation.

Il peut advenir, il advient même souvent qu'un auditeur habitué à l'analyse se rend compte du travail qui s'est accompli dans l'imagination du compositeur et que par suite, il aperçoive les limites de son originalité. S'il était un peu plus psychologue ou plutôt s'il avait quelque habitude de la psychologie, il s'en prendrait aux effets de la réminiscence générale pour leur attribuer l'insuffisante originalité du compositeur. Il se tromperait cependant. Car là où l'originalité est insuffisante c'est que la réminiscence générale est contrariée dans son action par l'intervention de *réminiscences particulières morcelées* entre lesquelles les points de suture restent souvent discernables.

Dans son opéra des « Fées », Richard Wagner se décide à écrire dans le style de Weber. Il imitera sans copier, mais il imitera. « Or qu'est-ce qu'imiter si ce n'est, pour ainsi dire, se souvenir de loin ? » Le métaphore dont je fais usage en est à peine une. L'attitude de Richard Wagner, attitude pré-méditée, indiquait un appel à la mémoire, et à une mémoire orientée dans une direction définie. Toutefois du moment où il s'agissait d'imiter un style et non une œuvre, il fallait à tout prix écarter la réminiscence particulière dont l'influence aurait provoqué d'inévitables plagiats. Or quiconque a fait dans sa vie des efforts d'invention a dû lutter contre l'invasion constamment menaçante de souvenirs trop prochains. Et pour exprimer ce genre de lutte, il n'est point d'image plus exacte que celle d'un spectateur en face d'un tableau ou d'un paysage s'éloignant pour regarder à distance et généraliser son impression.

Il reste à se demander à quelle espèce de réminiscence un compositeur ayant pris l'attitude de Richard Wagner aura recours. Si ce n'est point à la

réminiscence particulière, sera-ce à la réminiscence générale ou à la réminiscence fragmentée ?

Il est trop clair qu'ici l'intéressé ne saurait répondre. Il est tout aussi clair que si la fonction de réminiscence générale avait été refusée à l'artiste, la réminiscence fragmentée n'agirait point. Celle-ci n'existe que grâce à l'autre. Elle est comme son premier stade ou son premier degré. Elle est, pourrait-on dire encore, le moyen dont la réminiscence générale est la fin. Aussi le degré d'originalité d'un artiste se mesure-t-il à la prédominance de la réminiscence générale sur la réminiscence fragmentée.

Mais la réminiscence générale dont les degrés sont indéfinis en nombre ne peut pas ne pas être la vraie source de l'inspiration musicale. L'inspiration du peintre peut en avoir une autre, la vision directe de modèles fournis par la nature. L'inspiration du musicien, elle, est toujours dérivée d'une source musicale préexistante. Et c'est pourquoi, dans l'histoire de la musique, le principe de l'imitation des œuvres par les œuvres se trouve constamment vérifié.¹

LIONEL DAURIAC.

La *Vie Musicale* publiera dans son prochain numéro :

GEORGES HUMBERT : *Après « Siegfried », de R. Wagner, à Genève.*

Quelques mots sur le Théâtre lyrique contemporain

Depuis que Wagner a édifié son temple de Bayreuth, depuis qu'il essaya de faire de ses représentations un véritable *festival* artistique, rêvant la rénovation du merveilleux théâtre antique, non seulement sur la scène, mais dans la salle de spectacle tout autant, on peut se demander plutôt mélancoliquement à quoi ce grand rêve aboutit aujourd'hui ! Si dans l'art de la mise en scène, de l'interprétation, le progrès est évident et grand à plus d'un théâtre, combien il est par contre faible ou nul, parmi le public qui le fréquente, et en général, sans vraie individualité, sans force, ni caractère pour la production lyriко-dramatique nouvelle qui l'alimente en partie à côté du répertoire, assez divers suivant les pays.

Nous ne nous étendrons guère sur les œuvres scéniques qui ont paru depuis Wagner et dont un grand nombre ont profondément subi son influence, au point de vue de la *forme* surtout, sans témoigner, en général, d'une bien grande originalité ou de beaucoup d'invention ailleurs. L'Allemagne, l'Italie, la France, la Russie, sans compter les autres petits et grands pays, comptent chacune plusieurs écoles à nombreux représentants, car, tous nos compositeurs aujourd'hui rêvent d'écrire pour la scène. Mais où sont les *personnalités* et les *chefs-d'œuvre* ? Il y a surtout aujourd'hui, me semble-t-il, des *musiques d'école* (au concert aussi, du reste) et des ouvrages admirablement *fabriqués, précieusement ornés et décorés ou violement décorés*. Nos facultés psychiques et intellectuelles sont rarement requises ; c'est aux sens plutôt et aussi aux nerfs — ceux-ci très en vogue aujourd'hui — qu'on s'adresse de préférence. D'une part ainsi, le haut et sain *idéalisme* se perd dans les nuages de subtilités quintessenciées, incompréhensibles et maladives ou morbides ; d'autre part, la forte et suggestive *vérité* aboutit à un réalisme banal ou grossier, insignifiant ou malfaisant.

¹ Extrait des « Actes du Congrès de la S. J. M., Vienne, 1909 ».