

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 11 (1961)
Heft: 3

Artikel: La musique et le sens de la musique
Autor: Ansermet, Ernest
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-380763>

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: 03.07.2025

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

LA MUSIQUE ET LE SENS DE LA MUSIQUE

Une prodigieuse histoire a été engendrée par la musique sans que l'homme qui en a été l'agent se soit fait — bien plus : sans qu'il ait eu besoin de se faire — une idée claire de l'événement qu'il désignait ainsi. Si nous voulons utilement interroger la musique sur ce qu'elle est, il faut nous en figurer l'expérience vécue : la musique est un *Erlebnis*, une expérience vécue que *l'homme accomplit sans la réfléchir* ; quand sa réflexion intervient, elle se pose sur l'objet de l'expérience apparu dans les sons : cette mélodie, cette harmonie, ce rythme, ces formes ; autrement dit, la réflexion saisit la musique lorsque celle-ci est *déjà faite*, et l'acte musical lui-même par lequel une succession de sons devient *mélodie*, une simultanéité de sons *harmonie*, un ordre de leur durée *rythme*, lui échappe ; il reste *irréfléchi*. C'est parce que, dans l'expérience vécue de la musique, son objet se donne déjà *tout constitué* au regard réflexif, que l'auditeur est incliné à croire qu'il le perçoit comme il percevrait un objet naturel. Mais il se fait illusion : l'auditeur perçoit des sons, mais il ne perçoit pas des « mélodies », des « harmonies » ou des « rythmes » ; et si le lecteur avait à ce sujet des doutes, nous lui rappellerions d'autres aspects de son expérience d'auditeur qui en écartent toute illusion de perception. Par exemple : dans la nature, ce son que j'appelle note sensible ne « tend » pas vers la tonique, cet accord de dominante ne « tend » pas vers l'accord de tonique, ni ce retard vers sa résolution ; cette « tension » ne saurait être perçue, et pourtant l'auditeur croit la lire dans les sons. Et ce qui est vrai, c'est que l'auteur l'y a lue, et que tous ceux qui sont sensibles à cette musique la lisent aussi. Entendre une musique, c'est donc refaire pour soi l'événement musical que l'auteur a fixé dans les sons ; c'est pourquoi cette musique est la même pour tous. Nous ne disons pas qu'elle aura pour tous la même valeur ou qu'elle produira chez tous la même répercussion, mais elle ouvre à tous la même expérience, qui est celle même que l'auteur a projetée dans son œuvre.

Cette expérience, disons-nous, est accomplie lorsque apparaissent à la réflexion de celui qui l'existe les mélodies, les harmonies, les rythmes. Si dans un flot de sons successifs et simultanés ces objets

musicaux m'apparaissent, c'est que ma conscience a passé de l'attitude *perceptive* à l'attitude *musicale*, que l'événement sonore s'est mué en événement musical ; et ce mot *musique* que j'emploie indique simplement que l'expérience que je vis et les objets de cette expérience ont pris pour moi un *sens* : seulement ce sens ne procède pas d'une conscience claire pour elle-même. L'acte par lequel je saisis dans les sons la musique ne tombe pas sous mon regard puisque cet acte est mon existence même, ou plutôt : ma manière d'exister l'événement sonore ; et à ce moment-là je n'ai de regard que pour l'objet que j'y cherche et qui lui donne un *sens* — cette mélodie, cette harmonie, ce rythme. L'objet apparu, les jeux sont faits, l'acte musical est accompli ; mais la conscience qui lui a donné son *sens* reste enfermée avec son secret dans l'ombre de l'irréfléchi. Si je reviens à *l'objet* par une réflexion rétrospective, je n'y trouve plus signe de mon expérience vécue.

Le sens du langage articulé — parole ou écrit — est *explicite* ; objectivé par la syntaxe, il peut y être retrouvé sans doute possible par n'importe qui n'importe quand : c'est que le langage articulé procède de la pensée et s'adresse à la pensée, qui est *réflexive*. La phrase musicale, certes, a aussi une structure, où les musiciens voient aussi une syntaxe ; mais elle ne porte pas *explicitement* son sens parce que ce qu'elle objective n'a pas été *réfléchi* mais seulement *existé* ; et pour en retrouver le sens, il faut l'exister à nouveau, ne fût-ce qu'en imagination.

Ainsi, lorsque nous interrogeons la musique, elle nous ramène à son acte d'existence, et comme un acte ne peut se comprendre qu'à partir de son *sens*, c'est à partir de son sens seulement que nous pouvons comprendre la musique. Ce sens naît d'un rapport établi spontanément entre la conscience et le monde des sons, d'une certaine manière qu'a la conscience de se lier aux sons dans leur succession et leur simultanéité ; il doit donc avoir un *fondement* en nous et dans les sons. C'est ce sens de la musique en général qui se spécifie dans chaque œuvre particulière et nous permet de parler du « sens » d'une œuvre. Comme ce sens, nous l'avons vu, ne se donne qu'*implicitement* dans l'expérience vécue, il n'est porté aussi qu'*implicitement* dans son objet ; mais, contrairement à ce qu'on a cru souvent, il doit être parfaitement précis et déterminé puisqu'une conscience n'hésite pas à configurer le flot des sons perçus en motifs, en phrases et en périodes, comme l'a configuré celle de l'auteur. Mais une conscience musicale est toujours *en situation* : elle appartient à un certain milieu, à une certaine époque, et se trouve informée par une certaine culture ; c'est pourquoi si rien ne s'oppose *a priori* à ce que nous découvriions aux *fondements* de la musique — ce mode de liaison fondamentale entre une conscience et le monde des sons — un caractère universel, nous

devons nous attendre en revanche à voir le sens de la musique lié à un milieu, à une époque, à une culture ; et là, il n'est pas difficile de deviner où il se loge : puisqu'il est ce qu'impliquent toutes nos expériences musicales vécues et agies (mais non connues), il est la raison de tout ce qui, dans l'exercice de la musique, *va de soi*, de tout ce qui, concernant la musique, a pour nous un *caractère d'évidence*. C'est pourquoi, à l'intérieur d'une même culture, le discours sur la musique est possible. Si nous pouvons parler, entre gens d'une même culture, de mélodie, d'harmonie, de rythme, etc., c'est que ces notions ont pour nous le même sens, encore qu'à leur sujet nous n'en sachions guère davantage. Inversement il n'est pas une de nos assertions sur la musique, pas un de nos comportements dans son exercice qui n'implique le sens que nous en avons. (Bien entendu, il n'implique pas que ce sens, car nous avons encore des goûts, un tempérament, des capacités, des limites, mais ce sens sous-tend tous nos propos, toute notre attitude devant la musique.)

Que l'acte musical au sein d'une culture soit commandé par un sens de la musique qui lui est propre ne signifie nullement que celle-ci doive se cristalliser dans un état de choses stable. Précisément parce qu'il s'agit d'un « sens », qui ne pose à l'objet auquel il se rapporte que des conditions à remplir, mais non une concrétion déterminée, il ouvre à la musique des perspectives indéfinies en même temps qu'il la retient dans le champ de l'*évidence*. L'extraordinaire épanouissement de la musique au cours de notre civilisation en est le plus éloquent témoignage ; à en juger par son unité organique et sa logique interne, il procède d'une même conscience de la musique en œuvre partout et tout le long de son histoire, mais cette conscience revêt chez les différents peuples européens des modalités diverses en même temps qu'elle participe à l'évolution spirituelle de notre civilisation ; et c'est ce déploiement expansif de son activité créatrice qui a fait de la musique occidentale ce qu'elle est. Une sûre intuition de « ce qui va de soi », lorsqu'elle habite une conscience active, est la meilleure condition et sans doute la condition nécessaire de la découverte des « possibles » dans les voies de la musique.

Lorsqu'on considère rétrospectivement ce qui s'est passé au cours de cette élaboration de la musique occidentale non seulement dans la création proprement dite, mais aussi dans la sélection ou l'invention des moyens de réalisation (la fonction créant l'organe) et jusque dans le domaine de l'interprétation, on ne peut manquer d'être confondu de la force et de la sûreté de détermination de la conscience musicale qui en était le ressort secret, et qui est toujours restée implicite, souterraine, non dévoilée, non claire pour elle-même. Je ne pense pas seulement au fait même du génie — le surgissement brusque d'un Mozart, d'un Schubert, d'un Chopin avec leur monde musical

qui semble naître tout armé et n'avoir plus qu'à déployer ses sortilèges : je pense à ce qui se passe à l'intérieur même d'une activité géniale, au passage chez Monteverde de sa polyphonie à son harmonie, chez Beethoven de sa *Deuxième* à sa *Troisième Symphonie*, chez Wagner de ses premiers opéras à *Tristan*, chez Debussy de ses bases de départ à son style personnel à travers la longue gestation de *Pelléas* ; je pense à la découverte que Bach fait des grandes formes à travers son travail contrapuntique, bref, à cette apparition d'une musique inouïe pour celui-là même qui la découvre, et qu'il fixe dans sa technique avec une sûreté de main et une économie de moyens déconcertantes. Et tout cela sans un mot, sans une explication, comme si ces hommes eux-mêmes ne se rendaient pas compte de ce qu'ils faisaient. Il est vrai que Beethoven a parlé, que Wagner a fait des théories, mais ils n'ont rien dit du secret de leur œuvre ; l'enseignement de Bach à ses enfants se réduit à quelques préceptes, et quant à Debussy, il est resté muet sur ce qui proprement constituait son art. Un autre miracle est la conjugaison de ces actions créatrices, non seulement à l'intérieur d'une même nation, mais entre une nation et l'autre, dans l'édification de notre musique, conjugaison qui, elle aussi, semble ignorée même de ceux chez qui elle s'accomplissait. Le rythme de cette création collective peut paraître lent au regard de notre époque où l'on attend de l'art qu'il change chaque année de figure comme la mode des couturiers, mais c'est précisément le signe d'une croissance organique, qui procède non d'une volonté mais d'un principe de vie interne contenant en lui-même sa loi.

Que ce sens opérant dans notre activité musicale reste irréfléchi, non conceptualisé, ne nous empêche pas d'avoir des « idées » sur la musique ; mais elles n'ont pas leur source en lui, bien qu'elles le reflètent d'une certaine manière. Elles naissent de nos réflexions *sur* la musique, c'est-à-dire sur cet événement qui ne se produit que dans l'acte proprement musical et donneur de sens, accompli, et refermé sur lui-même ; elles se réfèrent ainsi à ce qui, de l'acte musical, rayonne dans notre vie psychique. Ce sont aussi ces réflexions *sur* la musique qui fournissent aux littérateurs, poètes et philosophes, la matière des écrits qu'ils lui consacrent ; ces écrits nous ramènent à nos expériences vécues et tentent d'en éclairer la signification. Ce qu'ils atteignent donc, comme nos propres réflexions, c'est la résonance de la musique en nous, non la raison de cette résonance ; ils éclairent la musique dans sa transcendance, mais non dans son phénomène : comment la musique accède-t-elle à cette transcendance ? Que veut me dire le son quand il monte ou qu'il descend ? Comment cette mélodie, cet accord majeur ou mineur, ce rythme binaire ou ternaire peuvent-ils avoir pour moi un sens ? Ces questions, qui ne se posent pas dans l'expérience vécue, restent fermées au penseur.

On pourrait croire que la *théorie*, du moins, les a élucidées : il n'en est rien. Autant le sens de la musique s'est avéré actif et sûr jusqu'ici dans toute son activité créatrice et opératoire, autant il semble se dérober à la saisie de la pensée théorique ; et l'on ne saurait s'en étonner, car la pensée théorique procède aussi de la réflexion et se porte sur l'objet que l'événement musical fait apparaître ; en abstrayant cet objet de l'expérience qui lui a donné un sens, elle se condamne d'avance à ce que celui-ci lui échappe.

La théorie musicale proprement dite n'a d'ailleurs nullement l'ambition d'élucider ce « sens » ; elle tend à dégager de la pratique créatrice des lois générales. Ce faisant, elle est une codification de l'acquis : elle regarde le passé, non l'avenir (sinon comme une continuation du passé). Mais on s'y trompe, car de ses lois se dégage une sorte de logique de l'objet, c'est-à-dire un certain *ordre* d'évidences ; on ne voit pas que cette logique de l'objet n'a rien à voir avec la raison qui guide la conscience musicale, ni les évidences de la pratique acquise avec celles du sens musical vécu ; on espère alors en une « théorie » qui fixerait une fois pour toutes les lois ou du moins les principes de la pratique — ce qui est illusoire, puisque les lois de la théorie n'embrassent pas les lois de la musique. La théorie reflète bien le sens de la musique, mais comme *objet* : elle le reflète *implicitement*, et dans les limites de la pratique particulière qu'elle codifie ; et les voies possibles ne se découvrent qu'à la conscience musicale en acte, dans l'horizon qui est le sien. Cette irréductibilité de la logique à la raison musicale explique qu'au cours de l'histoire la théorie se soit sans cesse contredite — « l'évolution de la musique est un paradoxe », dit Maurice Emmanuel ; c'est qu'il la juge du point de vue de la théorie et ne voit pas que la conscience musicale a des raisons que la raison théorique ne connaît point. Ce qu'il faut retenir de ces considérations, aujourd'hui, c'est que *la création musicale ne saurait procéder de la théorie*, qu'une innovation fondée sur une extrapolation de la théorie, qu'un prolongement de cette théorie apparemment conforme à sa logique propre (et la musique contemporaine est pleine de pareils essais) ne sont nullement assurés de satisfaire la raison musicale.

La pensée théorique, toutefois, ne s'est pas contentée de légiférer la pratique. Dépasant l'objet musical, elle a voulu chercher les fondements de la musique dans les sons qu'elle emploie ; et il est bien certain que si ces sons se prêtent à former pour nous des figures, ils doivent répondre à certaines conditions qui ont pour corollaire des lois de l'acoustique. Mais une fois découvertes, ces lois nous expliquent que la musique soit possible, sans en élucider le sens. Nous l'avions déjà observé : l'acte musical n'est pas une perception ; par conséquent, ce que nous enseigne l'acoustique ne peut nous indiquer que les conditions d'existence de la musique, non pas *ce qu'elle est*

pour nous. Les lois acoustiques à leur tour dévoilent dans les sons musicaux et dans les relations que la musique établit entre eux, sous l'aspect de leurs fréquences vibratoires, une loi des nombres que l'on retrouve, en œuvre, dans l'univers des choses visibles. De là à chercher le sens de la musique dans la métaphysique, il n'y a qu'un pas : la finalité de la musique serait de mettre l'homme en rapport avec l'ordre cosmique ou divin. Mais même si, effectivement, la métaphysique doit fournir l'explication dernière de la musique, elle laisse, dans l'ombre où il se cache, le rapport de l'homme avec les sons, qui la fait apparaître ; elle nous dit qu'à travers les *sons* de la musique, l'homme se lie au Verbe divin, tel qu'il se manifeste dans le cosmos. Mais que peut bien être, pour l'homme, *la musique*, cette mélodie par exemple, dans laquelle il existe cette expérience métaphysique ? Après avoir cherché dans les sons le secret de la musique, la pensée théorique s'est avisée de le chercher dans l'expérience vécue et par la psychologie, mais sans sortir de son impasse : la psychologie, en effet, étudie les événements psychiques corrélatifs aux événements sonores (différence de hauteur des sons, fusion des sons dans l'accord, timbres, etc.) ou aux événements musicaux (échelles sonores, mouvements mélodiques, rythmes, etc.) ; autrement dit, elle établit l'inventaire de tous les faits psychiques qui ont dû se produire dans l'expérience vécue. Mais la musique est un acte unitaire de sens, qu'on ne saurait reconstituer à partir d'une accumulation de faits qui n'en sont que le monnayage et qui ne peuvent se comprendre qu'à partir de lui. L'échec de la *théorie* devant le problème du sens de la musique provient de ce que les musicologues ont toujours gardé devant celle-ci, malgré les enseignements nouveaux de la philosophie, l'attitude de ce qu'on appelle la *pensée objective*, qui est celle du savant devant les faits naturels ; consacrée par la science et par une vieille tradition de rationalisme, il semble qu'elle ait à ce point imprimé sa forme à toute l'activité de l'esprit que l'on ne puisse plus en sortir, bien qu'elle se montre décidément impropre à expliciter les faits humains. En objectivant l'événement « musique », la pensée objective le dédouble et y distingue un phénomène sonore et un phénomène psychique qu'elle cherche en vain à relier après coup, ayant manqué leur lien au départ. Un homme armé de tout le savoir requis et qui a consacré sa vie à ces problèmes, M. Ernest Wolff, dans une étude où il constatait qu'une véritable « science de la musique » devait dépasser les sciences partielles qui s'y réfèrent (acoustique et psychologie), arrivait à cette conclusion désabusée : « Mais il est bien difficile de déterminer exactement l'objet d'une telle science, à moins de la réduire à l'histoire... et d'abord, parce qu'il est encore plus difficile de dire *ce qu'est la musique*. » Pour la faire ou pour s'y donner cependant, l'homme n'a pas eu besoin jusqu'ici de se poser cette question, parce

que son rapport aux sons dans la musique lui a toujours paru « aller de soi ».

* * *

Or, ce qui caractérise la situation musicale actuelle, c'est que plus rien n'y va « de soi ». Lorsque le musicien le plus illustre du moment écrit : « Je considère la musique par son essence impuissante à exprimer quoi que ce soit... Son phénomène nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, et surtout entre l'homme et le temps... » ; lorsqu'un chef d'école d'une influence considérable nous dit que les objets musicaux qui apparaissent dans l'espace sonore sont perçus par nous comme nous percevons « un couteau, une bouteille, ou une montre », quelle que soit leur direction dans l'espace, et que les distances entre les sons sont de pures « quantités » ; lorsque les jeunes musiciens, suivant l'exemple de ce maître, prétendent que les sons peuvent s'organiser dans la simultanéité (c'est-à-dire dans l'accord) comme ils s'organisent dans la succession (c'est-à-dire dans la mélodie) ; lorsque d'autre part les interprètes se demandent s'il faut jouer ce qui est écrit et si le mouvement musical doit obéir à la montre, on peut bien dire que l'acte musical a perdu son caractère d'évidence.

Il y a toujours eu des discussions et des batailles au sein du monde musical ; elles naissaient de divergences de goûts ou de tendances, de questions théoriques, de jugements de valeur, mais jamais jusqu'ici elles n'avaient concerné les *évidences* de son événement. On se demandait par exemple s'il était bon ou mauvais que la musique s'adonnât à la « représentation des passions de l'âme », mais quand elle le faisait, on ne doutait pas qu'elle le fît. On se demandait si la mélodie accompagnée était plus propre à cette « représentation » que la polyphonie ; mais sur ce qu'était la mélodie ou la polyphonie, il n'y avait aucun doute. Chaque époque, chaque milieu a vu dans la musique un certain aspect expressif, ou représentatif, ou métaphysique et religieux, ou magique, et s'est donné les objets musicaux qui le mettaient en lumière ; on y pouvait discuter si le sens aperçu dans la musique était atteint, si ses objets étaient adéquats, mais ce sens lui-même et l'objet qui en était porteur ne posaient pas de problème. Le simple fait que le musicien d'aujourd'hui, à en juger par les propos mentionnés ci-dessus (et sans même examiner s'ils sont absurdes ou raisonnables), se demande ce qu'est pour lui la musique, ce qu'il perçoit dans son objet, ou ce qu'il joue quand il en fait, indique qu'à notre époque le sens de la musique et de ses objets n'appartient plus au domaine de l'évidence, n'est plus porté spontanément par l'expérience vécue. Si ce sens devient le sujet d'un débat, d'une prise de position individuelle, c'est que la conscience musicale de notre époque

est *en désarroi*. Le fait est que si l'on recherchait ce qui, dans les têtes d'aujourd'hui, et touchant la musique, reste d'évidences, elles se réduiraient à celle-ci : « La musique est quelque chose qui se fait avec des sons » — et encore, il en est qui veulent la faire avec des bruits !

Ne nous étonnons pas de ce désarroi ; il est la conséquence d'une évolution des choses dans le monde et dans la musique qui s'est précipitée au cours de notre siècle et que le bouleversement des deux dernières guerres a achevé d'accomplir. L'expérience musicale ne s'est accomplie dans l'évidence, nous l'avons dit, qu'au sein d'une culture et d'une époque : dans un horizon limité (c'est pourquoi, d'ailleurs, au cours de notre histoire, chaque époque oubliait la précédente). Or notre horizon musical n'a plus de limites : il embrasse tout le passé de notre culture et s'étend, au-delà de notre culture, aux musiques exotiques et primitives. Les « musiques » qu'il offre à notre regard ne se présentent plus à nous dans cette relation de sens qu'elles avaient pour le milieu qui les a produites ; nous n'en retenons que des *objets* musicaux qui semblent avoir une existence *autonome*, et tout notre rapport à la musique en est changé. L'*objet* en lui-même s'offre pour ainsi dire dépouillé de son sens ; nous l'interrogeons, nous cherchons à en lire le sens dans sa structure, mais nous ne voyons dans cette structure qu'une certaine technique de la chose sonore qui cependant, d'une autre manière, nous l'explique : subrepticement, l'explication de la musique s'est substituée en nous à l'interrogation de son sens.

D'autre part, le monde de la musique occidentale s'est considérablement étendu et modifié intérieurement : les barrières entre les cultures nationales se sont presque complètement effacées après que toutes eurent débouché, en somme, dans la même espèce de musique. Le saut a été brusque entre l'ancien état de choses, où, au même degré d'évolution, la musique affectait une technique propre à chacun de ses milieux (qu'on pense à la différence de style entre les danses de Rameau et celles de Bach, à la différence du traitement de l'orchestre ou du chant dans l'opéra italien et dans l'opéra français) et le nouvel état de choses, où un certain nombre de techniques quasi universalisées sont pratiquées indifféremment partout et en vue des projets individuels les plus divers.

On peut voir dans ce nouvel état de choses un autre aspect de ce nouveau rapport de l'homme à la musique que nous avons vu se dessiner tout à l'heure. Dès l'instant que le musicien tient son objet pour autonome et se l'explique par la technique, celle-ci à ses yeux devient « *selbständig* » ; elle a sa raison en soi ; elle confère par elle-même l'essence « musique » à l'objet qui en procède. La technique, qui peut affecter diverses formes, prend alors une valeur absolue et généralement valable, c'est-à-dire qu'elle semble se prêter à tous les projets

possibles de musique ; et c'est pourquoi elle peut s'universaliser. Mais si elle assure à l'objet qui en procède l'essence musicale, le sens de cet objet ne peut plus être cherché que dans l'emploi que l'artiste a fait en lui de la technique, c'est-à-dire qu'il repose entièrement dans la volonté créatrice. A l'autonomie de l'objet correspond fatalement l'autonomie de la conscience musicale. « Je peux faire de la musique ce que je veux », nous disait il y a quelques années Arthur Schnabel. C'est ne pas voir que la technique porte en elle implicitement un certain sens des événements musicaux, et que ce sens renvoie à une certaine conscience de la musique qui ne peut être ni celle de personne ni celle de tout le monde : le rapport de sens entre la conscience musicale et son objet est perdu de vue, ce rapport qui doit faire d'une conscience créatrice une intelligence, et non pas seulement un savoir de la technique.

Ainsi, l'élargissement de notre horizon a détaché à nos yeux l'objet musical de sa relation de sens, la vulgarisation des techniques et l'uniformisation du monde nous ont fait perdre de vue la relation de la conscience musicale à son objet : les deux attaches de la relation de sens sur laquelle repose *l'évidence* de l'événement musical se sont évanouies. C'est pourquoi les consciences individuelles se sentent perdues et se font de la musique un problème.

Il y a autre chose : la structure de l'objet musical est devenue si complexe et procède d'une telle accumulation d'acquis que l'expérience de son sens ne peut plus être accomplie *complètement* ni dans sa création ni dans son audition. Cette affirmation ne manquera pas de surprendre, et nous devons nous expliquer un peu plus longuement.

Jusqu'à Debussy — et si nous ne pensons qu'aux véritables créateurs, et non aux épigones — on peut dire que chaque musicien dans son œuvre recommençait la musique : il est dans la nature de l'acte musical (parce que son objet n'offre aucune référence explicite de sens) qu'il en soit ainsi. Ce qu'ils faisaient était assez ancré dans la tradition pour qu'ils puissent l'éprouver en eux sur le plan de l'existence spontanée ; et c'est sur ce plan qu'ils allaient à la découverte. Le musicien d'aujourd'hui part de données qui ne sont apparues que fortuitement dans l'expérience — accords faits d'une agrégation d'accords, ou d'une structure exceptionnelle, mouvements polyphoniques échappant aux rapports harmoniques, contrepoint de mouvements harmoniques, etc. Ces données, il entend les systématiser, et elles le conduisent hors des voies de la tonalité traditionnelle, c'est-à-dire dans une *terre incognita* ; il ne peut plus dès lors éprouver son action créatrice sur le plan de la spontanéité, sinon momentanément ; il ne peut manier ces éléments, dont l'usage ne va pas de soi, qu'en recourant aux notions de la théorie, aux habitudes de la technique :

en procédant par une extension, à cette matière qui ne porte pas en elle-même sa loi, des comportements acquis de la musique. Autrement dit, son action créatrice s'accomplit fatalement sur le plan de la réflexion, et guidée par elle ; il se trouve ainsi dans la situation aberrante signalée plus haut où la vue théorique *précède* l'action créatrice et la commande. Le résultat en est que la musique issue de ce comportement créateur échappe à l'évidence.

Je ne crains pas de prétendre que, devant la musique contemporaine, dans la plupart des cas, personne *n'entend vraiment, et ne peut entendre* l'œuvre jouée. On y saisit des « effets », des événements de sens partiels, des bribes de sens qui ne se rejoignent ni ne se complètent ; et il y a à cela deux raisons principales (si on ne tient pas compte de l'effet de procédés purement spéculatifs dont la portée est tout à fait hasardeuse) : la complexité, ou si l'on veut la charge des structures est telle que beaucoup des éléments porteurs de sens ne « passent pas la rampe », restent inaperçus de l'auditeur (même quand cet auditeur est l'auteur en personne) ; et d'autre part, l'œuvre ne peut pas être saisie *dans sa totalité* parce qu'elle ne l'a pas été par son auteur lui-même. Il l'a élaborée au ralenti, et sur le papier, en comptant sur les dispositions formelles que lui conseille la théorie pour faire un tout de ce qui n'a pas été en lui préalablement un tout, sauf dans une vue très schématique ; la matière qu'il manie est *trop difficile* pour qu'il puisse la connaître autrement que *de très près*, et dans le détail, ou *de très loin*, dans un schéma, mais non à cette *distance* qui lui permettrait de saisir son œuvre *dans sa totalité*, c'est-à-dire de la dominer. Or, le sens d'une œuvre est *la saisie d'une totalité* ; ce n'est pas là une idée, c'est une expérience, que la musique jusqu'à des temps encore très proches de nous nous a fait connaître.

Toutefois, nous n'entendons pas tirer de ces constatations un jugement de valeur. Il ne s'agit pour le moment que de poser le problème du sens de la musique ; nous ne l'avons pas résolu et nous ne savons pas encore comment il nous conduira au problème de la valeur. Nous ne savons pas davantage le sens que nous pourrions découvrir par la suite à la musique que nous venons de décrire. Tout ce que nous pouvons constater, c'est qu'elle est sortie de l'« évidence », et que la voie où sont entrés les musiciens au seuil de notre époque débouche dans le problématique.

Dans une situation pareille, le jugement perd pied. Cessant de s'appuyer intérieurement sur un sens déterminé de la musique, ébloui par une profusion de *faits* musicaux où se mêlent confusément le sens et le non-sens, il est frappé d'impuissance et se réfugie dans le pragmatisme, c'est-à-dire que la contingence des choses l'emporte à ses yeux sur leur vérité. Sans doute voit-on partout des artistes très sûrs d'eux-mêmes, mais l'assurance n'est pas la conviction. L'homme

d'Occident n'a jamais vécu *dans la musique* autant qu'aujourd'hui, et jamais moins qu'aujourd'hui il n'a été au fait de ce qu'elle est pour lui. La vie musicale est intense parce que les habitudes sont prises, les intérêts engagés, les techniques acquises et la nécessité d'agir impérieuse, mais sa vérité reste confuse. « Une chose est vraie, dit William James, aussi longtemps qu'elle paraît favorable à notre vie. » La musique dodécaphonique, par exemple, paraissait difficilement croyable ; mais on la voit offrir aux jeunes musiciens de tous les pays une méthode concrète de composition, offrir à des musiciens plus âgés, mais qui ne se sont pas imposés, le moyen de devenir tout à coup intéressants, et offrir aux critiques et au public des sujets d'articles et de discussion ; bref, elle entretient la vie, *donc elle est vraie*. Quelle que soit la folie, d'ailleurs, à quoi se livre un jeune musicien, s'il insiste suffisamment dans son propos, surtout si ce propos peut donner lieu à une théorie, il passe à la notoriété. En somme, on ne pense pas aujourd'hui qu'il puisse y avoir en musique autre chose que des opinions et des goûts, et les ouvrages des musicologues eux-mêmes laissent entendre que le sens de la musique ne se dégagera qu'à la fin des temps, dans une sorte d'intégrale de tout ce qui aura été fait sous l'espèce d'un art des sons.

Dans sa préface à sa *Théorie des émotions*, Sartre montre qu'une anthropologie — au sens d'une discipline visant à définir l'essence de l'homme et la condition humaine — « ne saurait surgir de la psychologie telle qu'elle était conçue jusqu'ici parce que la psychologie ne fait que collectionner des faits humains, et qu'il est aussi impossible d'atteindre l'essence en accumulant les accidents que d'aboutir à l'unité en ajoutant des chiffres à la droite de 0,9... » A cette psychologie, il en oppose une autre qui, « renonçant à chercher l'homme à travers des faits psychologiques, entend expliquer ceux-ci à partir d'une notion *a priori* de l'homme ». Pareillement, nous ne pouvons attendre aucune lumière d'une accumulation de faits musicaux si nous n'avons pas une certaine conscience de la musique qui commence par les qualifier comme tels. Si la musique ne se réduit pas à son pur objet — *aboli bibelot d'inanité sonore* — ou à un simple jeu, il doit y avoir un *être* de la musique dont nos expériences vécues portent implicitement le sens. Et puisque ce sens, dans la situation historique qui est la nôtre, n'apparaît plus à la lumière de l'évidence, il est devenu urgent d'essayer de l'explicitier.

C'est dans ce but que notre ouvrage ¹ a été entrepris.

ERNEST ANSERMET.

¹ *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, à paraître à la Baconnière, Neuchâtel. Le texte ci-dessus constituait la *Préface* de cet ouvrage ; elle en a été distraite pour être publiée ici séparément. (N. de la Réd.)