
Revue Critique

I. — Esthétique musicale.

LIONEL LANDRY. — *La Sensibilité musicale, ses éléments, sa formation.* Nouvelle édition, un vol. in-8°, VII-242 p., Alcan, Paris, 1930.

La librairie Alcan vient de faire paraître une nouvelle édition de la *Sensibilité musicale* de M. Lionel Landry. La première édition étant de 1927, on voit assez le succès, le légitime succès d'un ouvrage en effet bien intéressant.

Intéressant. Ce mot peut-être dit à lui seul toutes les qualités de l'ouvrage. D'où vient qu'un livre technique soit, à solidité égale, plus qu'un autre intéressant?

Cela doit s'entendre, d'abord, de l'orientation nette de l'ouvrage dans un sens déterminé. On se demandera peut-être (nous aurions des réserves à faire sur ce point) si l'orientation positive de l'ouvrage de M. Landry est toujours bien définie. Son orientation négative, en tous cas, est toujours nette et mordante.

L'intérêt procède encore de l'abondance des faits, et pris parmi ceux qui résident hors de l'instrumentation banale du sujet. M. Landry possède le regard sans œillères, qui porte au delà du terrain communal où pâture traditionnellement chaque problème. Il ne craindra pas d'attester, à l'appui de telle idée psychologique ou sociologique, soit la *XI^e nuit*, soit les *Tales of Cantorbury*, soit *Knock* ou soit *Babbit*, soit la *Saga de Njal*¹, soit (p. 145, n. 1) tel article paru dans la grande presse.

Notons encore l'accueil hardiment fait aux pensées qui ne peuvent s'exprimer adéquatement sans sortir du ton courant du pédantisme. Tel chasse-chiens montant la garde au perron de la philosophie peut blâmer certaine note (p. 17) sur l'art de l'amour; certain raccourci synthétique (p. 205, n. 1), groupant jazzband, culte du Vaudou,

1. M. L. Landry escompte souvent pareille richesse d'information chez son lecteur, et ne doute pas, par exemple, d'écrire (p. 128) : « *Chocun se rappelle comment un skald, le fils de Gunnar Lambi, fut puni d'une amende pour avoir innové en contant l'incendie de la maison de Njal.* L'auteur est assez sincère, ce disant, pour ne pas croire utile de donner la référence. Elle serait utile pourtant peut-être; car la mémoire du lecteur peut lui rappeler d'abord le chapitre CLV de la *Saga*, où Gunnar fils de Lambi (et non le fils de Gunnar Lambi) est mis à mort et non puni d'amende, pour avoir faussé un détail du récit.

christian Science et cocaïnomanie. Il n'importe; M. Landry fait bien. Mais enfin et surtout, l'intérêt doit s'entendre, d'une certaine et courageuse aisance d'intellect qui d'emblée fait tête à la partie redoutable de la question. Et notre auteur, volontiers, comme Hippolyte « pousse au monstre ». Il résulte de tout cela un travail où l'intérêt de lecture, qui est grand, n'a nul antagonisme, bien au contraire, avec l'intérêt philosophique.

Le premier et principal monstre ici rencontré, c'est le problème de la hiérarchie des éléments constitutifs de la chose musicale. M. L. Landry met en premier le « son pur »; et passe ensuite à l'« ordre dans le temps (pour ne pas dire le rythme) puis à la question des « échelles » (chapitres II, III et IV) et son propos est de démontrer (v. le résumé de la p. 199) que les deux centres de la musique, centres rivaux autour desquels elle s'est constituée comme un royaume à deux capitales, sont le son pur et le rythme; le rôle du rythme étant de relier la musique au lyrisme, afin de soutenir et rénover l'effet vite évanoui du son pur; les procédés techniques, harmoniques et instrumentaux n'ayant pour raison que cette recherche d'une variation réveillant encore l'effet premier; le mode principal d'action de la musique consistant toujours dans la transmission du « message informulé » déjà contenu dans le son pur.

L'on voit donc pourquoi M. Landry veut en quelque sorte exorciser la question des échelles, où il croit discerner plusieurs démons cachés, tels que le formalisme, le mathématisme, le physicianisme et l'apriorisme, qu'il fourre tous ensemble dans un même sac, où parfois ils s'em mêlent, je crois, un peu. Au plus net, il veut prouver que la structure scalaire de la musique ne procède ni d'une donnée de la nature physique — ceci, contre l'esprit helmholtzien (et l'attaque est puissante); ni d'un *a priori* mathématique — et ceci porte contre divers auteurs que M. Landry ne désigne pas bien nettement, mais dont il paraît évident qu'est M. Urbain. Au reste son anathème a ceci de constant, d'envelopper toutes les théories où il pense discerner une « superstition du nombre ». Toute cette partie de son étude (enrichie d'un précieux tableau synoptique des valeurs acoustiques) est toujours fort intéressante, parfois définitive. La discussion des problèmes relatifs aux proportions canoniques ou modulaires est d'une remarquable lucidité et propre à rendre désormais modestes ceux qui apportent dans ces questions un esprit d'*a priori* dogmatique.

Il n'est pas cependant que ce morceau (véritable pièce de résistance de la première partie) ne laisse quelques difficultés. On regrettera en particulier de voir admettre sans discussion la primitivité de la musique vocale par rapport à l'instrumentale. M. Landry se rend la partie trop facile. Et il n'est pas du tout démontré que la musique n'ait pas été instrumentale originellement. Ce que M. Landry

nous dit, qui est si intéressant, de la probable action des sonneries militaires romaines¹, sur la musicalité populaire, peut avoir été parfaitement valable, *mutatis mutandis*, bien antérieurement à la formation, par exemple, de la musicalité hellénique. Il y a des instruments de musique paléolithique (voir Déchelette, *Arch. préh.*, 202). Qui dira le rôle des roseaux joints ou du tibia percé dans la formation de la sensibilité musicale? M. Landry n'a pas consacré à l'instrumentation des primitifs l'étude qu'on attendrait naturellement dans une recherche de ce genre. On le regrette d'autant plus, qu'elle n'aurait fait que confirmer sa thèse, du caractère en quelque sorte *décisoire* des échelles admises. Les raisons qui font couper la flûte de Pan à tel angle oblique ou telle courbe, ou percer la flûte ici plutôt que là, ces raisons sont en grande partie *extrinsèques* au fait musical. Elles sont souvent plastiques. Mais entré sur cette voie M. Landry aurait peut-être trouvé dans la musique autre chose, ou quelque chose de plus qu'une recherche de la *variété*, qu'une mise en œuvre de la *sensibilité différentielle* (car en fait c'est là la véritable base psychologique des faits qu'il invoque). Il aurait peut-être constaté le jeu d'un *esprit de combinaison*, qui réclame la variété avec l'ordre et moins comme le principe dynamique d'un changement que comme la condition d'une riche et pourtant logique combinatoire. Mais M. Landry exclut *a priori* ce point de vue.

Or, de proche en proche, l'absence d'une suffisante considération, ne fût-elle qu'hypothétique, de ce facteur se révèle comme une paille dans la solide argumentation de M. Landry : ses alternatives ne sont pas complètes. C'est là notamment ce qui gêne dans les pages, si originales, si intéressantes, consacrées (89 et suiv.) à l'harmonie; et qui aboutissent (p. 99) « à refuser à la catégorie *harmonie* toute valeur objective — et cela, ajoute l'auteur, est piquant si l'on songe que l'harmonie a fourni de tout temps aux systèmes métaphysiques et aux théories scientifiques le meilleur prétexte pour régenter la musique. Ce que nous appelons harmonie est le terrain commun, le *border* entre les domaines du contrepoint et du timbre ». Et M. Landry précise (p. 90) : « L'écriture *verticale*... tend vers la catégorie du timbre, dont peut-être elle est issue par la recherche d'un son plus riche et plus vibrant »; elle forme ainsi « régression par rapport au son pur », ayant « comme limite le bruit ».

Oui, cela est piquant. Hasarderais-je de dire que c'est peut-être un des points faibles des méthodes de M. Landry, que cette préférence décidée pour ce qui est piquant? (Cf. aussi p. 183, n. 2; etc...) C'est bien autre chose de penser avec des accords ou de penser avec les

1. *Mille occidimus*, ou les plaisanteries salées visant Jules César devaient se chanter sur des sonneries de camp (p. 80). Voilà qui est criant de vérité plausible. Il faudrait toutefois consulter M. Paul Couissin sur la chronologie de l'équipement musical des armées romaines.

« degrés sans largeur » (pour parler Nicomaque de Gérase) de la mélodie même accompagnée. La thèse de M. Landry vaut, me semble-t-il, jusqu'aux formes les plus concertantes de la musique italienne ou française, et échoue sur les meilleures idéations de Brahms ou de Max Bruch, par exemple.

Cela est sensible, même en ce que dit notre auteur sur le rythme, où il y a tant de bonnes choses. Il faut lui donner entièrement raison quant à la « mise au carreau » (la formule est heureuse) de la mesure; quant à l'affirmation que le rythme en soi est absolument insuffisant à faire de la musique. Mais y a-t-il en jamais de la musique rythmique? L'ordonnance rythmique des bruits différenciés, ne serait-ce que par le fort et le faible (je pense non seulement à telle musique sauvage, mais à telle œuvre toute récente de M. Darius Milhaud, d'une musicalité si évidente), cela suppose le rythme comme l'un des termes de la combinaison; dont aucun des matériaux n'est musical en soi, la musicalité apparaissant dans la combinaison même.

La même exclusion des exigences de l'intelligence combinative se retrouve même en ce que M. Landry nous dit du son pur, cette base de tout son édifice. On regrettera surtout d'abord (et la critique implique louange) que M. Landry ait traité ce point si brièvement. On regrettera qu'il n'ait pas séparé comme autant d'objets distincts d'étude; 1° l'instauration progressive, dans l'histoire de l'humanité, d'un alphabet de sons *définis* (première acceptation de l'expression de son pur) dégagés de l'indéfini du bruit; 2° la formation individuelle, notamment chez l'enfant de quatre à six ans, de « sensibles propres » créant cette *connaissance singulière* de chaque note musicale (telle qu'elle est toute donnée dans la musique existante), cette sensibilité aux propriétés du son musical isolé et en soi (autre sens du son pur) sur laquelle il y a une bien jolie page (l'une des rares consacrées dans cet ouvrage à la musique en elle-même, non à ses à-côtés sociaux) au début du *Jean Christophe* de R. Rolland; 3° à la définition par les physiiciens du son non timbré, du son sans harmoniques, de peu d'importance il est vrai dans l'histoire de la musique; 4° à l'ascèse psychologique qui permet de dégager peu à peu du son *percepté* une *sensation pure*, de son, laquelle peut aussi bien s'exercer sur le son timbré ou même sur l'accord que sur le son sans harmoniques du diapason; 5° la conception de l'*idée pure* d'une entité sonore abstraite et générale, *ut en soi*, par exemple, pure *ennoia*, conception sans laquelle l'idéation du compositeur demeure inintelligible. Là encore, les conclusions à porter auraient sans doute été modifiées, mais dans un sens qui aurait clarifié et mené plus avant la pensée de l'auteur, plutôt que de la subvertir. En un mot, nous regrettons qu'ayant fait propos de la *Sensibilité* musicale, il ait conçu cette sensibilité d'une façon mixte entre le *pathos* et l'*aisthêsis*; et que parlant *aisthêrion*, il n'ait voulu considérer que les *sensibles propres* de l'ouïe, sans tenir

compte des *sensibles communs*. Un peu d'*esthétique comparée* de la musique et des autres arts, eût sans doute enrichi et dilaté la pensée de M. Landry; mais il se refuse net à de telles spéculations. Elles sont pour lui bêtes noires. C'est dommage.

Mais traversons rapidement la seconde partie de l'ouvrage, non sans noter au passage maintes pages fort intéressantes, notamment (131 et suiv.) sur la musique autonome, ou (p. 144), sur les interprétations trop biographiques des œuvres d'art. Venons à la théorie terminale, à la théorie du « message informulé ». M. Landry (précédé d'une indication assez brève de M. Gabriel Marcel) a mis là sur pied une thèse viable; l'idée et l'expression ont ce qu'il faut pour demeurer dans le stock des théories considérables. Nous la croyons fautive, mais nous lui promettons de l'avenir. M. Lalo, rendant compte de la *Sensibilité musicale* dans le *Journal de Psychologie*, disait d'une manière un peu énigmatique, mais très juste si nous le comprenons bien : « Les messages informulés que Landry analyse avec beaucoup de pénétration sont des faits très réels et extrêmement répandus, sinon universels. » Je dirais volontiers que toute chose — un soleil couchant, un arbre, un chant d'oiseau, les courbes d'un corps vivant — *semble* avoir son message. Qui ne sait combien il est douloureux d'éprouver l'impression que ce message informulé pourrait, devrait être par nous traduit et formulé; qu'il nous importe; qu'il s'adresse à nous instamment et anxieusement; et de se demander en même temps si tout cela n'est pas pure illusion? Certes l'œuvre d'art — celle qui compte — nous donne la même impression, et plus anxieuse pourtant encore, parce que nous songeons que l'artiste a peut-être pensé distinctement et à part ce qu'il a écrit par cryptographie ensuite dans sa symphonie. Mais nous croyons que M. Landry fait fautive route en faisant aller ce message de l'artiste à l'auditeur. L'œuvre, si elle vaut, dépasse tout autant son démiurge que son spectateur. Le démiurge l'a domptée, mais non pour cela possédée intellectuellement. Vinci même ne peut rien dire, par le sourire de saint Jean, de proprement sien. Qu'y exprime-t-il sinon peut-être l'angoisse qu'il avait ressentie devant le sourire du *David* de Verrocchio; et peut-être, si l'attribution est vraie, devant le sien propre au miroir lorsqu'il avait quinze ans? Mais nous nierons que Vinci vieux ait jamais déchiffré le message de son propre sourire d'adolescent. Il n'y a pas de message. C'est une illusion. Et l'œuvre d'art vraiment digne de ce nom nous donne cette illusion comme le peut toute chose, tout être singulier, du seul fait qu'elle soit, même pour son auteur, une chose, un être singulier.

Nous ne terminerons pas sans dire, de l'ouvrage de M. Landry, qu'il est désormais indispensable à quiconque étudiera en philosophe les choses de la musique. Quiconque a sur sa table les *Éléments* de Riemann ou le *Tombeau d'Aristoxène* de M. Urbain, devra placer à côté la *Sensibilité musicale* de M. Landry. Il ne devra jamais donner confiance

à l'un des deux premiers sans avoir médité sur le troisième. Et réciproquement.

CASIMIRO DONISELLI. — *Udito e sensi generali; Spazio, tempo, numero, forze; l'ordine geometrico musicale dei rapporti fra sento moto intelletto*. 1 vol. in-8°, XIV-386 p., Istituto editoriale scientifico, Milan, 1927.

La même année (1927) que la première édition de la *Sensibilité musicale* de M. Lionel Landry, que nous analysons plus haut, a paru un livre où l'on pourrait voir comme une systématisation commune de toutes les thèses combattues par cet auteur : formalisme, mathématisation et naturalisme. Nous voulons parler du curieux ouvrage de C. Doniselli, directeur du laboratoire de psychologie expérimentale de Milan, sur l'ouïe et la sensibilité commune.

L'auteur se réclame des travaux de Vasalva, Cotugno, Venturi, Scorpa, Corti, Lussana, E.-H. Weber, Vierordt, Ewald, et tout particulièrement d'Elie de Cyon. L'importance de cette dernière influence se sentira d'emblée en résumant la doctrine. M. Doniselli pose l'existence d'un sens arithmético-musical, à rapporter d'une part à la sensibilité générale quant à l'intuition du temps d'abord, de l'espace ensuite et d'une manière, si nous comprenons bien, dérivée (notamment par l'intervention du mouvement oculaire dans la perception des figures visuelles; cf. p. 383); d'autre part à la sensibilité spéciale, quant à son organe, qui serait l'organe cochléaire. Celui-ci fonctionnerait comme une véritable machine à calculer: l'analogie entre la spirale de Descartes et la spirale cochléaire est ici le texte d'un essai d'explication de la traduction logarithmique, par l'intuition musicale, des rapports vibratoires.

Ce que tout cela a de métaphysique et d'hypothétique (et de controuvable dans les bases physiologiques de la construction) saute aux yeux. Toutefois il y a là une curieuse mise en œuvre de l'hypothèse initiale, dont le développement rassemble, chemin faisant, des idées intéressantes relativement à la musique. Surtout — et c'est pourquoi le livre doit être signalé — les voies de M. Doniselli (dont les plus anciens travaux, sauf erreur, remontent à 1914) croisent parfois d'une façon remarquable les voies de la théorie de la structure, précisément dans son économie métaphysique. Je dis, la *Gestalttheorie*, nommément de Köhler. Ne pas traduire théorie de la Forme. Que de grossières erreurs d'interprétation philosophique seraient évitées si l'on n'oubliait pas que structure et forme s'opposent autant, dans le vocabulaire philosophique français, que *Gestalt* et *Form* en allemand — sans oublier non plus la différence entre forme et figure. Mais ceux qui tiennent compte strictement de cette distinction se voient traiter de scolastiques! L'ouvrage de M. Doniselli n'est pas scolastique du tout; mais il est très aristotélique.

ÉTIENNE SOURIAU.