

Pensée chrétienne et esthétique musicale dans l'entre-deux guerres :

l'exemple du

*Traité de la musique selon l'Esprit de saint Augustin*

de

Henri Davenson

CNSMDP  
Classe d'Esthétique musicale de Christian Accaoui  
Mémoire de prix  
Année 2012



Pensée chrétienne et esthétique musicale dans l'entre-deux guerres :

l'exemple du

*Traité de la musique selon l'Esprit de saint Augustin*

de

Henri Marrou-Davenson<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Henri Irénée Marrou (Henri Davenson), *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, La Baconnière, « Cahiers du Rhône », 1942. Dans tout le mémoire, lorsque nous insérons un numéro de page dans le corps du texte, il réfère implicitement à cet ouvrage.



## Introduction :

Marrou nous l'annonce dès l'introduction, son *Traité de la Musique selon l'esprit de Saint Augustin* veut reprendre le *De musica* que Saint Augustin laissa inachevé, sans toutefois « prétendre à un inutile pastiche qui consisterait à rédiger cette seconde partie que saint Augustin n'a pas écrite » (p. 11). Il s'agit au contraire d'un « effort pour reprendre dans son ensemble la théologie musicale augustinienne » (p. 11), théologie musicale que Marrou s'attachera tout au long du *Traité* à mettre en relation avec la musique de son temps. « Il s'agit de pensée et non d'histoire : je veux aider mon lecteur à découvrir ce qu'est en vérité la musique, non reconstruire ce qu'en pensait saint Augustin entre 387 et 391. » (p. 12)

Commençons par rappeler qui était Henri Iréné Marrou. Historien spécialiste du Bas Empire (on lui doit la terminologie désormais adoptée d'« antiquité tardive »), il est également théologien et mélomane. Il fait ses études à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm (1925-1929), devient membre de l'École Française de Rome (1930-1932) puis enseigne à l'Institut Français de Naples jusqu'en 1937, année où il soutient sa thèse d'État sur *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Engagé dès sa jeunesse pour un christianisme social et populaire qui s'oppose à l'Action Française, Marrou écrit en 1934 *Fondements d'une culture chrétienne*, livre qui sert en quelque sorte de manifeste au mouvement de la Jeunesse Étudiante Chrétienne fondée en 1929. Les idées qu'il y développe sont proches de celles d'Emmanuel Mounier, fondateur de la revue *Esprit*, dans laquelle il publie pour la première fois en 1935, et dont il deviendra un des membres du comité directeur. Sous le régime de Vichy, à Lyon, il s'engage dans l'Amitié Chrétienne, qui œuvre pour sauver des Juifs, puis dans la Résistance. Après la guerre, il devient non seulement un historien de renom (il est nommé professeur à la Sorbonne en 1945, et entre à l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1968), mais aussi un intellectuel engagé (il sera parmi les premiers à dénoncer, dans *Le Monde*, la torture en Algérie), et enfin un musicologue important : chroniqueur musical régulier de la revue *Esprit*, il devient en outre critique de disque chez *Diapason*, et sera un des membres fondateurs de l'académie Charles Cros.

Le *Traité de la Musique selon l'esprit de saint Augustin*, entrepris durant l'automne 1939,

est publié en 1942 sous le pseudonyme de Henri Davenson, pseudonyme qu'il utilisait déjà pour ses articles d'avant-guerre dans *Esprit*. Dans une lettre datée de 1973<sup>2</sup>, il justifie ainsi l'utilisation de ce pseudonyme :

« J'ai utilisé [le pseudonyme] de Henri Davenson pour la première fois en 1930 pendant mon service militaire, les règlements de l'armée française exigeant que toute publication d'un militaire soit approuvée par ses supérieurs ; j'ai trouvé ensuite commode de le conserver pour pouvoir, vue la position que j'occupais en Italie, m'exprimer librement sur le régime mussolinien ; enfin (mais ici nous atteignons un niveau psychanalytique) parce que, n'ayant pas encore fait mes preuves sur le plan de l'érudition, j'éprouvais confusément le besoin de distinguer ce que je commençais à produire en tant que jeune historien et ce que j'écrivais d'autre part sur le plan de la critique musicale, littéraire ou politique. »

Marrou a donc conscience dès son jeune âge du double aspect de sa production : travail universitaire d'historien d'un côté, et de l'autre engagement politique et culturel dans la société de son temps. Témoin de son souci de ne pas s'enfermer dans une érudition stérile, *Le Traité de la Musique*, en marge de son travail d'historien, est le premier ouvrage qu'il publie après sa thèse. Marrou aura cependant de plus en plus de mal à distinguer les deux aspects de son travail. En effet, ses connaissances historiques nourrissent constamment ses autres travaux. Dans une lettre à Jean Laloy datée du 17 décembre 1939<sup>3</sup>, il écrit ainsi :

« J'ai terminé la première partie (théorique) de mon *de Musica* [...]. Vous le verrez un jour : c'est devenu un peu plus Marrou que Davenson ne prévoyait ; à mesure que j'avais je me suis aperçu avec surprise que je ne faisais qu'exposer la doctrine du *De Musica* augustinien, ce livre si aride et à première vue si étranger à nous, que je me trouvais avoir assimilé en dix ans sans m'en être rendu compte. »

Il sera donc parfois difficile de faire la différence entre la pensée de Marrou et celle de saint Augustin, tant sa réflexion, tout en étant très personnelle, est influencée par la philosophie augustinienne qu'il a patiemment intériorisée pendant ses années de thèse. Il me semble cependant nécessaire, au moins succinctement, de faire la part des choses.

*Le Traité de la Musique* se réclame dès l'introduction plus fidèle à l'esprit de saint Augustin qu'à la lettre. Et pour cause, si la pensée augustinienne y est omniprésente, le *Traité* est bien loin de reproduire et compléter le *De musica*, ce livre, de l'aveu même de Marrou, si « aride », si « étranger » à notre musique au premier abord. Le *Traité*, pour commencer, ne reprend pas la structure du *De musica*. Ce dernier est constitué de six livres consacrés exclusivement au rythme, que devaient suivre six autres livres consacrés à la mélodie. Les livres II à V, qui ne sont en définitive qu'un traité de métrique, et la seconde partie du premier

---

2 Le destinataire de cette lettre datée de 25 avril 1973 n'est pas identifié. Il s'agit vraisemblablement d'un historien s'intéressant aux débuts de la revue *Esprit*.

3 cf. Annexe 3, p. 37.

livre, spéculation sur les propriétés numériques des nombres 1, 2, 3 et 4, n'intéressent guère Marrou dont l'intention n'est pas de traiter de la musique grecque mais bien d'appliquer la doctrine augustinienne à la musique de son époque. Marrou ne se limite pas non plus à la philosophie augustinienne : sa pensée embrasse tout le néo-platonisme, et ses développements dans la philosophie médiévale chrétienne. Il ne « [s'interdit] donc nulle part de compléter ou redresser la pensée de [son] maître » (p. 12), ce qu'il fait, nous le verrons, à la lumière des réflexions ultérieures qu'a suscité la doctrine augustinienne dans l'élaboration du dogme catholique. Son *Traité* n'est toutefois pas un essai d'esthétique scolastique appliqué à la musique. Une approche phénoménologique de l'expérience musicale, et notamment une réflexion sur le rapport entre musique et temps, que Marrou y développe, sont des spécificités de la philosophie augustinienne qu'on ne retrouve pas chez d'autres philosophes chrétiens comme saint Thomas. Il faut enfin rendre hommage à l'extraordinaire richesse culturelle du *Traité*, cette « érudition aussi variée qu'abondante » (comme le dira Schlœzer dans son compte rendu chez *Max-Pol*<sup>4</sup>), qui permet à Marrou de référer aussi bien au thomisme ou au scottisme qu'à Schopenhauer ou à Nietzsche, de faire dialoguer le gnosticisme et l'esthétique islamique. La diversité et la richesse des références culturelles se manifestent délibérément dans le système de notes auquel Marrou attachait une grande importance. Ces notes, insérées à même le texte, et précédées d'un sigle différent suivant qu'il s'agit d'un point d'histoire, de théologie, ou de musicologie, prouvent sa volonté pédagogique d'identifier des domaines de connaissance tout en les faisant interagir.

Marrou témoigne, à travers le *Traité*, de son désir de fonder une culture populaire et moderne sur les bases du christianisme. C'est un projet qu'il partage avec plusieurs intellectuels de son époque. La France connaît en effet dans les années 20 un « renouveau catholique » initié entre autres par Jacques Maritain et Étienne Gilson, qui séduit quelques jeunes intellectuels chrétiens comme Marrou, Vignaux et Mounier. Leur projet, qui est aussi politique (il s'agit de fonder un christianisme social) est renforcé en 1926 par la condamnation de l'Action française prononcée par le pape Pie XI.

Or, ce renouveau des philosophies chrétiennes a fortement influencé la pensée esthétique de cette époque, en grande partie sous l'impulsion de Jacques Maritain, qui recevait dans sa maison de Meudon de nombreux intellectuels et artistes. L'engouement des milieux intellectuels pour la philosophie néo-thomiste devint même une forme de snobisme dans les

---

4 cf. Annexe 4, p. 41.

années 30. Ainsi, Stravinski, dans sa *Poétique Musicale*, se moque des snobs qui « vont jusqu'à se laisser apprivoiser à contrecœur – mais snobisme oblige – par le grand saint Thomas d'Aquin<sup>5</sup> », alors que Marrou, rendant compte dans *Esprit* de la parution du livre *Frontières de la Poésie*, dit de Maritain qu'il « accouche les snobismes contemporains de leur âme d'éternel ». Stravinski lui-même doit au néo-thomisme tous les fondements de sa *Poétique musicale*.

La popularité du néo-thomisme, et plus généralement de l'esthétique médiévale, dans le domaine musical s'explique en partie par sa conjonction avec la critique virulente du romantisme allemand qui anime toute la vie musicale française de l'entre-deux guerres. Il n'est guère à cette époque que Guy de Pourtalès pour défendre encore Wagner et entretenir une polémique dans laquelle fusent les railleries envers le sérieux et l'ennui de la musique du maître allemand. Si ce rejet relève en partie d'un nationalisme hérité de la première guerre mondiale, qui transparaît dans certaines sentences du *Coq et l'Arlequin*, il révèle avant tout une profonde défiance envers la façon dont le romantisme a sacralisé la musique.

La volonté d'abolir le modèle esthétique romantique germanique est sensible dans les courants musicaux qui se développent dans les années 20. Ainsi, dans le sillage de Satie, les compositeurs du groupe des six inventent une musique légère, volontiers ironique ou grotesque (*Les mamelles de Tirésias* en sont un exemple), aux antipodes de la prétention wagnérienne à la transcendance de la musique. Dans une voie un peu différente, Stravinski également, lorsqu'il s'inspire de l'art populaire (*L'Histoire du Soldat*, *Renard*), participe à ce mouvement de désacralisation de la musique. Même le dodécaphonisme de Schoenberg est en un certain sens une réaction au romantisme, en ce qu'il prétend à une certaine objectivité de l'acte de composition, qui s'oppose à l'exaltation romantique de la subjectivité créatrice de l'Artiste.

Or, la philosophie médiévale chrétienne procure des bases solides à une nouvelle esthétique musicale capable de contrebalancer le modèle romantique. Tout en dénonçant l'idéal romantique de l'Artiste démiurge, elle confère malgré tout à la musique une place privilégiée dans la communication avec l'Être. À ce titre, il est intéressant de comparer le *Traité de la Musique* de Marrou et la *Poétique Musicale* de Stravinski, contemporaine de celui-ci. Cette comparaison met en évidence un certain nombre d'idées similaires (la notion de musique pure, le compositeur-artisan, la musique comme moyen de communication avec l'Être...), qui ont en commun, à la fois de s'opposer à l'esthétique wagnérienne, et de s'appuyer sur des principes issus de l'esthétique médiévale chrétienne. Partant de ces considérations,

---

5 Stravinski, *Poétique musicale*, Flammarion, 2000 (1942), p. 121



nous présenterons dans une première partie la pensée néo-augustinienne de Marrou, en montrant en quoi elle répond au problème posé à son époque par la musique de Wagner.

Dans une seconde partie, nous mettrons en évidence l'importance de la foi chrétienne de Marrou sur sa doctrine esthétique, foi profonde qui le démarque d'autres musicologues de son temps. Nous verrons que cette foi est indissociable d'une réflexion théologique qui conduit Marrou à refuser certains excès de saint Augustin ; enfin nous verrons en quoi cette foi est profondément personnelle, et ce que la subjectivité du *Traité* peut nous apprendre sur l'expérience musicale.

Insistons, pour clore cette introduction, sur l'importance pour Marrou de la musique du compositeur russe Arthur Lourié. Lourié, après avoir fait partie de l'avant-garde musicale russe dans les années révolutionnaires (il fut, de 1918 à 1922, directeur de la musique au Commissariat du peuple à l'éducation), émigre en 1922, révolté comme beaucoup d'autres par les atteintes de plus en plus importantes à la liberté d'expression artistique. Accueilli en France par les Maritain (Raïssa, la femme de Jacques, est également une émigrée russe), il y retrouve Stravinski, avec qui il se lie avant de se brouiller (pour une histoire de femme, semble-t-il). C'est lui qui présente Stravinski à Jacques Maritain. Les Maritain l'introduisent de leur côté auprès de Louis Laloy, alors directeur de l'Opéra de Paris, dont le fils Jean est un ami de Marrou. C'est donc par Jean Laloy que Marrou rencontre Lourié et sa musique en 1934. Marrou trouvera dans la musique de Lourié « une musique comme [il] en avait rêvé, comme [il] souhaitait un jour en découvrir une, comme [il] en avait, d'un violent désir, appelé à l'existence »(p. 42). Il en deviendra un fervent défenseur<sup>6</sup>, lui consacrant son premier article dans la revue *Esprit* : « D'une musique nécessaire et d'Arthur Lourié<sup>7</sup> ».

Le *Traité de la musique* est donc dédié à Arthur Lourié. La dédicace liminaire<sup>8</sup>, poème que Marrou a d'abord écrit en provençal, témoigne, par le registre psalmique dans lequel elle s'inscrit, de la ferveur presque mystique de Marrou envers sa musique. Adressée « à Arthur Lourié, le musicien », elle commence ainsi :

« Quand nous disons la Musique, c'est *ta* musique que le cœur entend. »

Si, donc, au cours de son traité, Marrou est souvent plus prompt à critiquer qu'à louer différentes œuvres, il faut considérer qu'à tout moment, sa position est illustrée, pour lui, par la musique de Lourié.

---

6 Il n'est pas le seul : Jacques Maritain dans la *Revue musicale* et Schloezer dans *Esprit* ont tenté de promouvoir Lourié, se désolant que sa musique soit si peu jouée et publiée.

7 Henri Irénée Marrou, « D'une Musique nécessaire et d'Arthur Lourié », *Esprit*, février 1935, p. 824-838.

8 Annexe 1, p. 33.

## Première partie :

### La doctrine de Marrou en réponse au problème wagnérien

Nous l'avons dit, le *Traité de la musique*, s'il s'inspire du *De musica* de saint Augustin, ne prétend pas parler de la musique antique, mais bien de la musique de son époque. Il se nourrit donc de nombreux jugements sur la musique de son temps et sa position, tout en étant néo-augustinienne, s'articule autour des idées esthétiques de l'entre-deux guerres. Marrou partage notamment avec ses contemporains un rejet du romantisme en général et de la musique de Wagner en particulier. Trois aspects du romantisme sont particulièrement critiqués.

Premièrement, l'esthétique romantique voit dans l'Art un moyen (sinon *le* moyen) d'atteindre l'Absolu. Cette prétention de l'Art à l'Absolu conduit à une sacralisation de l'Art, qui s'accompagne d'une divinisation de l'Artiste. Ce dernier devient un demiurge, un Prophète qui guide les hommes vers la Vérité.

« Nouveau Bacchus, nouveau Prométhée, maître de déchaîner à son gré les forces titaniques, c'était lui qui versait aux mortels la divine exaltation de l'esprit. » (p. 90)

L'art romantique prend alors un caractère rituel et cérémonieux, se revêt d'un appareil quasi religieux envers lequel le premier XX<sup>e</sup> siècle se montre très critique. Stravinski stigmatise les « obscures fadaises de l'Art-religion, avec sa ferblanterie héroïque, avec son arsenal mystique et guerrier, et son vocabulaire frotté de religiosité frelatée<sup>9</sup> », tandis que Marrou écrit :

« L'exécution rituelle des IX Symphonies et des autres grandes œuvres s'accompagnait de tout un appareil culturel qui par tant de choses, le sérieux, la sévérité glaciale, et jusqu'à la note bien appuyée d'ennui sacré, se ressentait curieusement des origines luthériennes allemandes de notre classicisme musical. » (p. 89-90)

« Ennui sacré » : cet oxymore résume bien l'idée qu'on se fait du romantisme à l'époque de Marrou. Les musiciens du XX<sup>e</sup> siècle n'ont plus peur de dire que la musique romantique peut être ennuyeuse, et s'insurgent contre le respect mêlé d'une crainte presque religieuse qu'on a

---

<sup>9</sup> Stravinski, *op. cit.*, p. 102.

pu lui porter. Marrou parle ailleurs de « L'ennuyeuse doctrine wagnérienne de la mélodie infinie ».

Deuxièmement, la musique romantique est perçue pendant l'entre-deux guerres comme une musique sensuelle. Pire, elle est soupçonnée de pervertir les sens, d'inviter à une délectation morbide d'un plaisir hypnotique qui l'apparente à une drogue. En un mot, la musique romantique est perçue comme dionysiaque. Marrou lui-même reprend le concept nietzschéen, parlant de « la grandiose conception romantique de la musique dionysiaque (Burckhardt, Nietzsche), où s'incarrait notre mythe d'une révélation orgiastique de l'infini » (p. 93). L'apologie du dionysiaque n'est pourtant pas un consensus romantique. Difficile, par exemple, de lire dans les livrets de Wagner, qui exaltent la rédemption par le sacrifice, une apologie d'un plaisir primitif. La perception de la musique romantique comme dionysiaque apparaît plutôt avec Nietzsche, et se développe avec l'essor des théories psychanalytiques de Freud, qui nourriront l'expressionnisme Allemand. L'expressionnisme tend en quelque sorte à réinterpréter l'idée d'Absolu comme une révélation de la profondeur cachée de l'être, c'est-à-dire son inconscient. L'Art relève alors d'une pulsion primitive, qui, par son pouvoir créateur permet de révéler cette profondeur de l'être. C'est en quelque sorte par le truchement de la psychanalyse que l'esthétique dionysiaque peut se concilier avec la haute prétention de l'Art. Mais cette dimension dionysiaque, outre qu'elle s'oppose au retour à un certain ordre moral, est de plus soupçonnée d'avoir

« servi d'état civil à bien des fausses expériences musicales, inférieures à la réalité propre de la musique : celles de tous ces gens qui ne dépassent pas la vague euphorie qu'engendre le flux d'image avivé par l'audition sonore et appellent « se perdre dans la musique » être rejetée par elle à leur propre désordre » (p. 93).

On voit poindre ici une critique de l'écoute musicale telle que la développera Adorno, dans un sens évidemment tout différent. Celui qui se satisfait des émotions primaires que provoque la musique, qui croit trouver l'émotion musicale dans le flux de souvenirs qu'elle éveille en lui, ne comprend pas le véritable sens de la musique.

Troisièmement, la musique romantique est considérée comme impure, au sens où elle réfère à des éléments extra-musicaux : en un mot, elle est imitative. Ce point de vue est pour le moins paradoxal. Il a fallu en effet tous les efforts des philosophes romantiques affirmant l'autonomie de l'art pour qu'il soit possible ne serait-ce que de parler d'une « musique pure », c'est-à-dire d'une « émotion proprement musicale, irréductible à aucune autre ». Cependant, si cette idée naît dans l'esthétique romantique, elle reste encore, dans les faits, polémique au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, alors qu'Hanslick développe le formalisme, et proclame la suprématie du

genre symphonique, Wagner réaffirme la nécessité d'une musique dramatique, qui se subordonne à la poésie théâtrale. L'idée de musique pure est en revanche totalement assimilée pendant l'entre-deux guerres. Le consensus est tel que même Schoenberg, lorsqu'il fait l'apologie de Wagner dans *Le style et l'idée*, vante la modernité de sa musique tout en dépréciant le livret de ses opéras, affirmant :

« [...] la poésie de Wagner n'a jamais mérité qu'on en parle, tandis que sa musique a ouvert une voie immense dans la direction qu'il avait imaginée. »

Plus que le jugement de valeur sur la poésie et la musique de Wagner, c'est le fait même de dissocier ces deux éléments de l'art wagnérien, et de considérer la musique prise indépendamment du texte (allant par là-même à l'encontre des intentions de Wagner), qui est emblématique de la pensée musicale du premier XX<sup>e</sup> siècle. Ce consensus sur la suprématie de la musique pure, Boris de Schlœzer le constate dès 1927. Dans la *Revue Musicale*, commentant un compliment de Ferroud pour qui la musique de Schmitt « n'aurait que faire d'une garde du corps littéraire ou esthète... On ne peut en tirer aucune métaphysique. Les beaux parleurs sont volés et se voient imposer le silence. Qu'il leur suffise d'écouter », Boris de Schlœzer écrit :

« Quand je rencontre des déclarations de ce genre – et aujourd'hui elles sont courantes – je ne puis m'empêcher de sourire. Contre qui sont-elles au juste dirigées ? Où sont actuellement ces beaux parleurs, ces métaphysiciens ? Je ne les vois pas. Il n'y en a guère à ma connaissance. Tous les musiciens, de nos jours, prétendent ne faire que de la musique pure et assurent que leurs œuvres ne renferment « que de la musique, rien que de la musique. [...] Il est donc à croire que le spectre du wagnérisme terrorise encore bien des esprits et leur fait toujours craindre un retour offensif de cette littérature plus ou moins poétique et philosophique dont nous fûmes un temps submergés<sup>10</sup>. »

Cette remarque caustique de Schloezer met en évidence les enjeux du concept de « musique pure ». On y voit, premièrement, que l'idée de musique pure est effectivement largement répandue à cette époque ; deuxièmement, qu'elle est directement liée à la critique de Wagner ; et troisièmement, qu'elle s'oppose non seulement au principe musical d'imitation, auquel sera assimilé la technique du leitmotiv, mais surtout aux discours esthétiques qui tendent à ramener la musique à des éléments considérés comme extérieurs. Marrou épingle ainsi

« l'escroquerie, coutumière au philosophe, qu'implique toujours la dialectique de l'esthétique, cet effort, nécessairement vain, pour expliquer l'art, l'émotion, la beauté musicale en la ramenant, la réduisant à quelque principe étranger (ici le nombre, ailleurs la Chose en soi, la Volonté primordiale, peu importe), expliquant par la suite la musique au moyen du non-musical » (p. 70).

---

10 Boris de Schlœzer, « À la Recherche de la réalité musicale I », *Revue musicale*, janvier 1928, p. 215.

Dans l'idée de *musique pure* se synthétise en définitive tout ce que les contemporains de Marrou opposent au romantisme : la musique romantique est "impure" parce qu'elle imite les passions, s'attachant donc à un plaisir primitif, sensuel et dionysiaque, et parce qu'elle prétend conduire à un Absolu qui la dépasse, qui n'est plus de l'ordre du musical.

La résurgence de la philosophie médiévale chrétienne va offrir un cadre permettant de construire une réflexion esthétique profonde qui critique précisément le romantisme sur ces trois points. Nous en prendrons pour exemple la doctrine augustinienne que développe Marrou dans son *Traité de la musique*.

### **La doctrine de Marrou : une musique religieuse**

Si Marrou, lorsqu'il cherche à définir la « nature de la musique », commence par faire sienne une sentence qu'il attribue à Lourié : « L'art est une imitation, la musique aussi est une imitation, Aristote l'a dit » (p. 12), il prend bien vite ses distances avec la définition aristotélicienne de l'imitation. La théorie de l'imitation musicale, nous l'avons dit, n'est guère en vogue à l'époque. Le principe du leitmotiv est jugé naïf et l'expression romantique des passions outrancière.

« Pour nous qui venons après plusieurs générations de réaction anti-romantique, après tant d'efforts dépensés pour isoler en pleine clarté la notion de musique pure, l'insuffisance d'une telle position est manifeste, presque caricaturale. [...] l'expressivité dramatique de la musique, valeur humaine, voire esthétique, réelle, [...] s'ajoute à la valeur proprement musicale, s'y superpose, sans se laisser confondre avec elle. » (p. 14)

Ce rejet de l'imitation aristotélicienne est déjà l'objet du premier livre du *De Musica*, dans lequel saint Augustin définit la musique comme « l'art de bien moduler », c'est-à-dire de

« se mouvoir (à travers le temps et l'échelle sonore), d'un mouvement pleinement libre, c'est-à-dire qui ne se subordonne à aucune fin étrangère à lui, à la réalisation d'aucune œuvre ; un mouvement qui s'accomplit pour lui-même et qui, visant à sa propre perfection, plaît » (p. 16).

Augustin oppose l'art musical à celui du tourneur dont la perfection est subordonnée à la qualité de l'objet qu'il fabrique. Cette opposition fondamentale entre le Beau et l'Utile sera reprise par tous les philosophes chrétiens et fondera au Moyen-Age la distinction entre les arts mécaniques et les arts libéraux. Reprise au début du XX<sup>e</sup> siècle (on la retrouve dans *Art et Scolastique* de Maritain), elle implique directement la notion de musique pure et le refus de l'imitation. Il résulte en effet de cette définition que

« la musique, mouvement sonore, cesse précisément d'être musique au moment où nous cessons de faire résider sa valeur profonde dans sa perfection propre, dans ce sens intérieur et immanent que l'âme musicienne perçoit comme naturellement ».

Ce concept de « sens immanent », que Marrou emprunte à Boris de Schlœzer<sup>11</sup>, permet de concilier l'idée que la musique est un langage avec la théorie de la musique pure. Car Marrou se méfie des dérives formalistes de la musique pure, sur lesquelles nous reviendrons. La musique doit avoir un sens, parler à notre âme. Pour Boris de Schlœzer, la musique est un langage, mais dont le sens est *immanent* à la forme. Elle se rapproche ainsi de la poésie, et se distingue du langage prosaïque, dans lequel le sens est *transcendant* à la forme (on peut traduire un article de journal d'une langue dans une autre, il aura toujours le même sens). C'est cette théorie en vogue à l'époque qui explique des affirmations plus ou moins contradictoires comme « la fugue, forme parfaite où la musique ne signifie rien au-delà d'elle-même<sup>12</sup> » (Stravinski) ou encore « [la musique] est bien un langage, encore qu'il ne contienne d'autre signification que celle d'une musique » (Marrou, p. 50).

Mais comment, alors, justifier le mot de Lourié : « L'art est imitation, la musique aussi est imitation » ? Marrou se tourne pour cela vers la définition néo-platonicienne de l'imitation : l'art serait une imitation dans le monde sensible de la beauté du monde des Idées.

« Le platonisme, nous enseigne que la matière [est belle] seulement dans la mesure où la vertu artistique a réussi à lui imposer, à faire pénétrer en elle [...] une certaine forme, qui représente une participation, une imitation de la Beauté spirituelle que l'artiste porte dans son âme [...]. De même que la beauté plastique est une image de la Beauté spirituelle, nous dirons que la beauté musicale en représente l'écho. » (p. 17-18)

Ce terme d'imitation, même détourné du sens que lui donnait Aristote, peut sembler incompatible avec l'opposition entre le Beau et l'Utile. La musique n'est-elle pas à nouveau subordonnée à une fin utile, celle de reproduire un « archétype idéal » ? Nous verrons par la suite que ce paradoxe est loin d'être un détail dans la doctrine de Marrou. Pour le résoudre, il faut placer la définition de l'art comme imitation de la beauté spirituelle en amont de sa définition comme perfection inutile. Si l'art est une imitation de la Beauté spirituelle, cette imitation doit refléter les attributs de cette Beauté spirituelle. Or, le propre de la Beauté spirituelle est d'être parfaite et inutile. L'art, par analogie, doit donc chercher sa propre perfection. Dans sa réponse à la critique de Gabriel Marcel, Marrou dira ainsi que « l'apparente autarcie de la musique, de l'amour, etc., n'est qu'un reflet analogique de l'unique Absolu<sup>13</sup> ».

---

11 Boris de Schlœzer, *op. cit.* p. 214-228.

12 Stravinski, *op. cit.*, p. 112.

13 cf. Annexe ., p. ...

Puisque l'art doit imiter la Beauté spirituelle, l'ordre, l'unité, la mesure, seront les attributs de la beauté platonicienne. Cette doctrine conduit alors à une esthétique apollinienne dont Stravinski se fait l'écho dans sa *Poétique musicale*, et qui est au cœur de la mouvance néo-classique de l'entre-deux guerres.

La convocation par Marrou de la philosophie néo-platonicienne s'explique par la place même qu'a eu cette pensée dans l'éducation, et ensuite dans la philosophie de Saint Augustin. Alors que les premiers pères de l'Église, lorsqu'ils cherchaient à réinterpréter le mystère chrétien en termes philosophiques, se fondaient plutôt sur le stoïcisme, saint Augustin, formé dès son jeune âge à la philosophie de Platon et au néo-platonisme de Plotin, n'a eu de cesse de chercher à réinterpréter cette philosophie à la lumière de la révélation chrétienne. A sa suite, toute la philosophie médiévale chrétienne sera marquée par le platonisme.

Cette réinterprétation consiste, schématiquement, à identifier le monde des Idées avec le Divin. Comme la Beauté divine est avant toute chose spirituelle et intemporelle, l'art, s'il veut prétendre imiter la beauté de Dieu, doit rechercher ces qualités. Or, la possibilité, pour la musique, profondément liée au temps et à la perception sensible, d'imiter la beauté spirituelle et intemporelle du divin ne va pas de soi. Marrou met vite en évidence ce paradoxe :

« [...] si le son, artificiellement élaboré par l'art du musicien se développe et se déroule à travers la durée, l'harmonie, elle, la beauté proprement musicale, se tient immobile, en dehors du temps, au sein d'un profond et mystérieux silence. » (p. 19)

Tout l'enjeu de la première partie du *Traité* de Marrou sera donc de prouver la nature spirituelle et intemporelle de la musique.

Heureusement, saint Augustin plus que tout autre philosophe chrétien donne les moyens de penser la question du temps. Le livre XI des Confessions ne se contente pas d'affirmer l'éternité de Dieu, il est le lieu d'une véritable réflexion sur la nature du temps, et la façon dont nous nous le représentons. Pour saint Augustin, le temps existe car nous pouvons nous le représenter, et nous pouvons nous le représenter grâce à la mémoire (qui permet de penser le passé dans le présent) et l'attente (qui permet de penser le futur dans le présent). Or, cette capacité de l'esprit à envisager une durée de temps comme une unité est la preuve qu'il possède une racine intemporelle. Ces idées ont évidemment une importance considérable lorsqu'il s'agit d'envisager une musique se déroulant dans le temps comme une unité.

Marrou va développer une approche qu'il qualifie de « phénoménologique<sup>14</sup> » (sa

---

<sup>14</sup> Ce terme lui sera reproché par Schlœzer (Annexe 4, p. 41). Il ne s'agit peut-être pas d'une méthode phénoménologique au sens où l'entendrait Husserl, mais le terme semble malgré tout approprié dans la mesure où la

première parti s'intitule « Phénoménologie de la musique ») : analysant le processus psychologique par lequel nous nous approprions une musique, il distingue trois niveaux de musique : la musique sonore, la musique de mémoire, et la musique de jugement<sup>15</sup>. La hiérarchie de ces niveaux est conséquence directe de leur rapport au temps. La musique sonore, qui regroupe les phénomènes physiques (vibration de l'air) et biologiques du son (« le tympan qui vibre », « le jeu des muscles et des cartilages du larynx ») ne saurait constituer « la musique véritable et première » (p. 20). Enchaînés au temps et à la matière, ces sons ne peuvent que se succéder sans constituer une unité, une forme qui en ferait de la musique. Ce n'est qu'avec la mémoire que « la musique s'affranchit de tout asservissement à la durée et s'évade hors du temps » (p. 20).

« C'est seulement à partir du souvenir que la mélodie musicale existe véritablement, d'une existence toute spirituelle, affranchie de l'inexorable écoulement de la durée. »  
(p. 21)

Toutefois, la musique de mémoire n'est intemporelle qu'en puissance : « le souvenir n'est affranchi du temps que s'il est virtuel et non évoqué » (p. 33), car la musique de mémoire, pour exister réellement, ne peut qu'être re-déroulée dans le temps. Il faut donc « [monter] d'un degré encore », pour saisir la musique intérieure « sous sa forme la plus pure et la plus haute » (p.28). Marrou va donc faire apparaître un niveau supérieur d'existence de la musique : la musique de jugement. Ce terme si mal trouvé (Marrou l'admet lui-même) vient de ce que saint Augustin place la réalité première de la musique dans le jugement qui nous dit si une œuvre est belle. Mais Marrou va s'écarter du rationalisme excessif de saint Augustin pour reconnaître cette musique de jugement dans le phénomène psychologique d'une « sensation d'intense actualité, de conscience violemment colorée d'émotion » (p. 33) qu'on peut ressentir à la fin de l'écoute d'une œuvre. Dans cette état psychologique, « les sensations se totalisent, [...] par une chimie mystérieuse elles se combinent les unes avec les autres pour engendrer la prise de conscience d'une unité » (p. 32).

« Il y a donc bien, comme saint Augustin le suggère, une musique plus secrète et plus haute encore que la "musique de mémoire" [...], une musique parfaitement actuelle et consciente, et pourtant silencieuse, immobile, purement spirituelle, libérée de cette servitude à l'égard de la durée qui enchaîne la matière : c'est cette mystérieuse "musique de jugement" [...]. » (p. 32)

---

doctrine de Marrou se fonde sur l'analyse du phénomène musical. Dans sa réponse à la critique de Gabriel Marcel, Marrou justifie cette approche comme la seule qui évite la « réduction dialectique de la musique à quelque principe étranger qui ne peut être que non-musique » (Annexe 6, p. 48).

15 Marrou s'inspire ici de saint Augustin qui distingue pour sa part cinq « classes de son », c'est-à-dire cinq lieux d'existence du son : dans la vibration sonore en elle-même, dans le sens de l'ouïe, dans la prononciation, dans la mémoire et dans le jugement (*De Musica*, Livre VI)



On le voit, le propre de la musique de jugement est d'être d'essence spirituelle et intemporelle. Elle est un « écho de la Beauté ineffable ».

Pour justifier la théorie platonicienne selon laquelle l'art devrait imiter un archétype idéal, spirituel et intemporel, Marrou se fonde donc sur une analyse du phénomène psychologique de perception du son, qui lui permet de mettre en évidence un mouvement interne d'élévation de la musique sonore à la musique de jugement (résumé dans un schéma de la page 52). Mais là où l'esthétique platonicienne traçait une ligne infranchissable entre le monde sensible et le monde des Idées, condamnant l'art comme une activité inférieure de l'homme, car cantonnée au domaine sensible, la doctrine de Marrou englobe sous le terme « musique » à la fois la musique sonore et l'harmonie spirituelle, qui ne sont plus seulement reliées par un rapport d'imitation mais par un double mouvement d'« assomption » (lorsque l'âme de l'auditeur s'élève de la musique sonore à la musique de jugement) et d'« incarnation » (lorsque le compositeur ou l'interprète transcrit l'harmonie spirituelle qu'il porte en son âme en une musique sensible), référence directe au mystère de la résurrection.

De cette théorie sur la double nature sensible et spirituelle de la musique vont découler les « principes d'une morale musicale<sup>16</sup> » que Marrou développe dans sa seconde partie. Car pour le chrétien qu'est Marrou,

« le seul problème est évidemment de savoir si, et comment, la musique peut s'intégrer à notre vie spirituelle et jouer un rôle dans l'ascension de l'âme vers la perfection intérieure. Je suis un homme, c'est-à-dire une âme orientée vers Dieu : que m'importe la musique si je ne parviens pas à l'intégrer à l'unique chose nécessaire ? » (p. 88).

La conception de l'art comme imitation dans le monde sensible d'un « archétype idéal » se double alors d'une valeur morale : il faut chercher la beauté divine dans l'œuvre d'art, car

« en [Dieu] seul, nous aurons le droit de nous reposer et de jouir, *frui* ; de tout le reste (la musique ferait-elle exception ?), nous avons seulement le droit de nous servir, *uti*, comme d'un moyen, d'un instrument » (p. 91-92).

Il ne nous est donc pas donné a priori, à l'écoute d'une œuvre, de jouir de son essence divine. Il y a là une différence fondamentale entre le platonisme et les philosophies chrétiennes. Alors que, pour le platonisme, une œuvre d'art est belle ou laide, selon qu'elle imite bien ou mal le monde des Idées, le christianisme pense surtout qu'il y a une façon vertueuse et une façon vicieuse de contempler l'œuvre d'art, selon qu'on cherche à contempler Dieu à travers l'œuvre

---

16 C'est le titre de la seconde partie du *Traité*.

ou que la concupiscence nous détourne de Dieu. La contemplation vertueuse de l'œuvre nécessite une posture d'intériorisation spirituelle, qui, refusant le transport des sens, s'oriente vers la jouissance du divin, attitude comparable à la prière :

« Toute notre doctrine tient en effet en ces quelques mots : se mouvoir, par la musique, au-dedans de nous mêmes à la rencontre de Dieu. » (p .113)

Cette éthique de la musique comme une forme de prière trouve sa justification dans la mystique franciscaine. En effet, l'expérience mystique de Saint François d'Assise<sup>17</sup> donne à penser que la musique participe des splendeurs célestes, et par la suite qu'une âme pure peut, par la musique, s'orienter vers Dieu.

Marrou est donc à la recherche d'une musique véritablement religieuse : pas une musique qui convienne à la liturgie, mais une musique qui s'intègre à la vie spirituelle, qui participe intégralement à la quête intérieure de Dieu. C'est ce qu'il trouve dans la musique de Lourié<sup>18</sup>. Dans son article « Lourié 1936 », il écrit :

« Ce qui donne à la musique de Lourié, à notre rencontre avec lui, son caractère unique, c'est qu'elle unit la plus grande puissance créatrice, l'art le plus totalement renouvelé, à l'inspiration qui s'oriente dans le sens même où s'était disposée notre attente la plus secrète : une musique qui ne serait plus nourriture terrestre, attendrissement sur le monde charnel, voix de Satan. La musique de Lourié, on ne l'aura jamais assez dit, est une musique par essence religieuse, spirituelle, mystique<sup>19</sup> ».

## Condamnation du wagnérisme

Nous pouvons maintenant montrer en quoi la doctrine de Marrou s'oppose à l'esthétique romantique. La critique du romantisme se trouvait résumée dans l'idée que la musique romantique est impure, parce qu'elle prétend conduire à quelque chose d'extérieur à elle-même. Cette notion de pureté devient avec Marrou une valeur morale chrétienne : la musique romantique est impure parce qu'elle oriente l'âme vers autre chose que Dieu.

La prétention de l'Art à l'Absolu est donc condamnée au même titre que le culte des idoles.

« La beauté, l'art, – la musique, menace à tout instant de devenir une idole, si

---

17 « [...] saint François d'Assise, la veille de sa mort, reçut la manifestation d'un Ange musicien qui le ravit dans le jeu de son luth. » (p. 80)

18 Lourié, en retour, trouvera dans le *Traité* une pensée en parfaite adéquation avec sa propre conception musicale. Dans sa lettre de remerciement, il écrit à Marrou :  
« Vous arrivez à deviner les choses dont je ne vous ai jamais même parlé, vous présentez les œuvres que j'ai l'intention d'écrire, et celles qui sont resté irréalisées » (Annexe ., p. ...).

19 Marrou, « Lourié 1936 », *Esprit*, janvier 1937, p. 630-631.

l'âme se prend à trop l'aimer, à y prolonger son séjour, à en jouir, au lieu de s'en servir seulement comme d'un échelon pour monter plus avant. Il ne faut donc pas aimer la musique comme si, en épuisant la jouissance, on pouvait, la substituant à Dieu, y trouver, pour jamais, le Bonheur. » (p. 92)

« Ai-je besoin de dire avec quelle sévérité une telle attitude se voit accueillie par l'âme chrétienne, et à fortiori par une âme formée à la sévère école de l'ascèse augustinienne ? C'est le propre de celle-ci que d'apporter en tout domaine la hantise des exigences d'Éternel, la crainte de voir une fin intermédiaire s'interposer, opaque, comme un obstacle entre l'âme et Dieu, sa Fin unique. » (p. 91)

Marrou, comme Stravinski, condamne par conséquent l'idéal romantique d'un artiste prophète, d'un Prométhée qui par son œuvre guide les hommes vers la Vérité. Il met ainsi en garde le compositeur contre la tentation de « faire [de son œuvre] une idole, et de se faire lui-même un sculpteur de faux dieux » (p. 92). L'invocation de l'esthétique médiévale qui ne distinguait pas l'artiste de l'artisan fait alors figure de leçon d'humilité. Marrou nous rappelle ainsi que « le travail du compositeur appartient au domaine de l'art, *τεχνη*, de la technique » (p. 48). « Sa mission n'est pas celle d'un dieu créateur, mais tout bonnement celle d'un ouvrier [...]. » (p. 50)

La sensualité de la musique, quant à elle, n'est que la première étape de l'élévation de l'âme vers une harmonie spirituelle. S'y attarder revient à succomber aux charmes de la concupiscence. C'est la seconde erreur du romantisme, qui croyait trouver l'expérience mystique dans la violence sensuelle et psychologique que la musique provoque en nous, « effet magique [qui] capture d'un coup toute notre puissance d'attention, s'assimile la conscience tout entière, la vidant de son contenu psychologique normal » (p. 93). Or, cet « élément magique et orgiastique », cet « aspect dionysiaque de la musique » est compris par la doctrine de Marrou comme « la première phase, toute imprégnée encore de physique et de sensuel, de l'expérience musicale » (p. 116). C'est cette musique sonore, premier niveau d'une ascension progressive vers l'harmonie spirituelle.

« Il faut sourire de l'erreur monumentale de nos maîtres romantiques qui ont voulu voir dans ce simple ébranlement des sens la révélation exaltée de je ne sais quel absolu, l'identification du moi avec la Volonté primordiale, que sais-je ! C'était confondre l'essence perdurable de la musique avec l'effet tout passager du choc sensible qu'elle produit sur notre corps à son premier contact, ébranlement nerveux qui s'élimine bientôt dans une conscience authentiquement musicale. » (p. 117)

« Idole », « Puissance magique » : la musique romantique est assimilée à un véritable paganisme, comme l'explicitent certaines références aux théories de Combarieu :

« Le musicien [romantique] s'honorait de conserver l'héritage du magicien, du

chamane primitif (et comme toujours, à point nommé, l'histoire découvrait qu'il en était bien ainsi, et que notre art était sorti des pratiques les plus anciennes de l'incantation magique, de l'exorcisme et de l'orgie). » (p. 90)

« Il fallait toute la naïveté du positivisme pour faire état de ces formes primitives et impures : origine magique de la musique (Combarieu), rôle du chant dans la sélection sexuelle (Darwin). » (p. 65)

Paganisme qu'on retrouve encore dans l'analogie savoureuse :

« L'extase nerveuse que procure aux Bacchantes thébaines, – aux spectateurs haletants, l'orgie rituelle ou le finale symphonique n'est pour nous qu'une préface, non l'achèvement de l'expérience musicale. » (p. 117)

À ce paganisme, Marrou oppose une véritable « théologie musicale » : une « musique droitement orientée » qui,

« s'associant aux efforts de l'âme spirituelle, l'aidant à prier par sa technique de recueillement, lui prêtant sa beauté pour donner forme aux élans de son cœur, rend l'âme musicienne semblable aux Anges, la fait participer au concert éternel de louanges qui est leur œuvre là-haut, nous unit déjà, sur la terre, aux splendeurs de la liturgie du ciel » (p. 136)

Or le néo-platonisme augustinien permet de concilier cette idée chrétienne de *musique pure*, cette aspiration de l'âme musicienne à la contemplation du vrai Dieu, avec celle théorisée à l'époque de Marrou par Schlœzer (une musique dont le sens est immanent à la forme). En affirmant que l'imitation de la Beauté spirituelle passe par une musique qui ne vise qu'à sa propre perfection, dont la beauté réside dans l'absence de fin utile, cette doctrine substitue à l'esthétique dionysiaque une esthétique apollinienne de l'unité et de la mesure, tout en conférant au concept de « musique pure » une valeur chrétienne. Dans « Lourié 1936 », Marrou écrit ainsi :

« [même lorsqu'elle supporte un texte] La musique de Lourié reste toujours une musique pure, qui ne tire d'autre chose que d'elle même le principe de son accomplissement. Et c'est par cela même qu'elle est essentiellement une musique religieuse<sup>20</sup>. »

En somme, de même que saint Augustin cherchait à concilier la philosophie de Platon avec la révélation du christianisme, Marrou cherche à concilier l'idée vingtiémiste de musique pure avec l'aspiration chrétienne à la contemplation de Dieu.

---

20 Marrou, « Lourié 1936 », *Esprit*, janvier 1937, p. 634.

## **Deuxième partie :**

### **La foi chrétienne de Marrou dans son rapport à la musique**

#### **Musique pure ou musique religieuse ?**

Il convient cependant de relativiser la rupture que constitue l'esthétique néo-augustinisme par rapport au romantisme. Cette rupture ne se fait qu'à condition d'accepter que Dieu *n'est pas* un Absolu romantique. Sans ce postulat, l'esthétique néo-augustinienne échoue à révolutionner le paradigme romantique. Elle attribue à la musique une essence spirituelle, ce que les philosophes romantiques étaient loin de remettre en question (même si la musique romantique est apparue a posteriori comme sensuelle et dionysiaque), et en tant que moyen de prière, elle est une voie privilégiée pour atteindre la grâce divine<sup>21</sup>. Saint Augustin lui-même, lorsqu'il décrit la « douceur de la touche divine » comme « un écho du festival éternel , du chœur des Anges, [...] une mélodie suave qu'un instrument mystérieux ferait entendre du fond même de la demeure divine » (p. 79), ne semble-t-il pas assimiler l'expérience musicale à la connaissance sensible de Dieu ?

Bien sûr, pour le chrétien qu'est Marrou, la rupture est évidente : d'une part les philosophies d'Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, ne sont aucunement assimilables à la théologie ; et d'autre part l'éthique d'ascèse, de prière, d'intériorisation spirituelle que prône le christianisme est radicalement incompatible avec la violence sensuelle et la démesure de la musique romantique, quand bien même celle-ci prétendrait à une fin spirituelle. Mais du point de vue d'un contemporain de Marrou, sa doctrine parvient-elle à abolir l'esthétique romantique ? En particulier, la notion chrétienne de « musique pure » telle qu'elle se dessine chez Marrou est-elle satisfaisante ?

La conciliation de la théorie de la musique pure avec celle de l'imitation d'un archétype

---

<sup>21</sup> On ne peut pas même objecter que, pour le catholique, la grâce divine ne peut être atteinte que dans l'au-delà puisque, selon le dogme, l'état de sainteté est un avant-goût de la résurrection.

idéal pose un problème qui engendre certaines contradictions dans le *Traité de la musique*. Marrou affirme tantôt que « la musique ne signifie rien », tantôt qu'elle est un « langage ». Il prétend d'abord que le Beau est ce qui plaît par sa propre perfection, par opposition à l'utile ; puis qu'on ne peut jouir que de Dieu, que de toute autre chose on ne peut que se servir. Ce paradoxe, nous l'avons vu, est résolu à l'intérieur du système de la pensée chrétienne de la façon suivante : la musique signifie, imite, mais ce qu'elle imite est au-delà de tout : c'est la « Beauté ineffable », la « suavité même de Dieu ». La beauté de la musique est précisément ce qu'il y a de divin en elle, et c'est donc bien de Dieu qu'on jouit lorsqu'on la contemple. La musique ne doit donc rien signifier, imiter d'autre que cette beauté divine.

« Si elle prétend exprimer quelque autre chose, le chant des oiseaux, telle passion de l'homme, que sais-je encore, la Volonté primordiale ou n'importe quelle autre philosophie, [...], elle déchoit et se dégrade au rang d'un vulgaire système de signes, comme le langage prosaïque, qui n'a d'autre valeur que la chose signifiée. » (p. 16)

Cependant, pour celui qui comprend la « Beauté divine » comme un concept philosophique au même titre que la « Volonté primordiale », Marrou commet lui-même « l'escroquerie coutumière au philosophe » qu'il dénonce, consistant à « expliquer l'art, l'émotion, la beauté musicale en la ramenant, la réduisant à quelque principe étranger (ici le nombre, ailleurs la Chose en soi, la Volonté primordiale) » (p. 70), car à cette énumération pourrait parfaitement s'ajouter la Beauté ineffable.

C'est visiblement ce que les critiques ont retenu du *Traité*. Le livre de Marrou lui a valu deux critiques négatives. Nous ne nous attarderons pas trop sur celle de Boris de Schlöezer, qui trahit une lecture un peu hâtive du livre. Notons toutefois que Marrou se voit reprocher une spéculation philosophique déconnectée de la réalité proprement musicale :

« Quand le philosophe fait aux musiciens l'honneur de s'occuper d'eux, loin de leur apporter le concours de sa discipline intellectuelle, d'une pensée aiguisée par les exercices logiques, renonçant à ses habitudes de prudence souvent il se relâche, s'abandonnant à une sorte d'euphorie<sup>22</sup>[...]. »

Pour Boris de Schloezer,

« une théorie esthétique qui néglige l'étude des structures, qui prétend discourir de la nature d'un art sans chercher à dégager par l'analyse des œuvres concrètes, les principes de sa technique, se prive d'un moyen de contrôle et se condamne à des généralités insistantes<sup>23</sup>. »

---

22 Annexe 4, p. 39.

23 Idem

La théorie de la musique pure est pour Boris de Schlœzer le point de départ d'une réflexion analytique sur la musique, par rapport à laquelle le projet de Marrou de déduire une réflexion esthétique d'un système de pensée plus large paraît anachronique.

La critique de Gabriel Marcel est plus intéressante, ne serait-ce que parce qu'elle conduit à un échange dans la revue *Confluences*<sup>24</sup>, dans lequel Marrou finit par radicaliser son point de vue. Le débat est d'emblée porté sur la question de la musique pure. Pour Gabriel Marcel,

« c'est d'un point de vue absolument étranger à elle-même, au sens fort du terme, à son essence, que nous pouvons être amenés éventuellement à reconnaître qu'[une œuvre] est susceptible d'aider une âme à se trouver elle-même et à rencontrer Celui hors duquel aucun accomplissement ultime n'est possible<sup>25</sup>. »

Marcel réaffirme que « La musique ne peut en dernière analyse trouver sa norme et son instance suprême qu'en elle-même<sup>26</sup> ». La doctrine de Marrou est encore une fois accusée de faire ce qu'elle réproouve : attribuer à la musique une fin (la prière), extérieure à la réalité proprement musicale. Gabriel Marcel lui oppose une théorie qui n'est en fait qu'une application de sa propre philosophie à la musique. La relation de l'homme à l'œuvre devrait être pensée non plus comme une relation de sujet à objet, mais comme une relation à autrui : idée séduisante, mais assez vague et difficile à fonder sur une approche empirique du phénomène musical. Elle a cependant le mérite de donner un sens éthique à la notion de musique pure : vouloir ramener la musique à une doctrine philosophique extérieure à elle, c'est s'aliéner autrui, le juger non pour ce qu'il est mais pour ce que l'on voudrait qu'il soit. Marrou se verra donc reprocher un ton moraliste qui le conduit à nier la réalité de certaines expériences esthétiques au motif qu'elles n'entrent pas dans son cadre de pensée<sup>27</sup>.

Dans sa réponse, Marrou commence par mettre en avant le point de convergence de leurs théories :

« [la musique] est, pour moi comme pour vous, une expérience profondément originale, qui vaut la peine d'être vécue en elle-même et que rien d'autre ne peut remplacer ; c'est pour cela que nous nous accordons à dénoncer comme une trahison à l'objet toute esthétique musicale de type classique, procédant par réduction dialectique de la musique à quelque principe étranger qui ne peut être que non-musique<sup>28</sup>. »

Mais ce consensus apparent se trouve ensuite fortement remis en cause. Marrou écrit :

« Vous me dites, pour conclure, que « la musique ne peut en dernière analyse trouver sa norme et son instance suprême qu'en elle-même » : je refuse une telle

---

24 Annexe 5 et 6, p. 42-50

25 Annexe 5, p. 44.

26 Idem

27 Gabriel Marcel, grand admirateur d'*Ariane est Barbe-Bleue*, est ouvertement vexé du mépris que porte Marrou à cette œuvre.

28 Annexe 6, p. 46.

formule où peut s'incarner une idolâtrie blasphématoire. [...] L'*autarkeia*, le fait de se suffire à soi-même, comme l'*autharkhia*, le fait de tirer de soi-même le principe de son gouvernement, ce sont là des attributs de l'Absolu, et ces attributs ne sont légitimes qu'appliqués au seul Absolu, qui est Dieu<sup>29</sup>. »

La ferveur chrétienne de Marrou, son âme constamment orientée vers le Dieu, le rendent donc méfiant vis à vis d'un excès de musique pure. La musique pure est pour lui (et c'est là que réside son désaccord avec Gabriel Marcel) un moyen de s'orienter vers la contemplation de Dieu, mais en aucun cas le principe même d'où la musique tiendrait son essence : « l'apparente autarcie de la musique, de l'amour, etc., n'est qu'un reflet analogique de l'unique Absolu ». Marrou revendique donc avoir « orienté tout [son] *Traité* vers l'élaboration d'une morale musicale » :

« il ne suffit pas de savoir ce qu'est la musique [...], il faut encore savoir ce qu'elle a le droit de représenter dans notre vie<sup>30</sup>. »

Ce que montre cette polémique, c'est que la pensée de Marrou est le fruit d'une foi profonde, qui ne saurait transiger avec les théories esthétiques de son époque. Tout le *Traité de la musique* est imprégné de cette ferveur, et la théologie y sert de cadre axiomatique dans lequel se pose la question de l'expérience musicale. Qu'importe si, aux yeux de ses contemporains, Marrou agit en philosophe et ramène la musique à un principe extérieur à elle. Sa pensée chrétienne est bien plus qu'une adhésion à une philosophie : elle est une conviction intime et profonde que la musique peut et doit s'intégrer à sa quête spirituelle.

Mais cette foi chrétienne n'est pas soumission craintive à d'éventuels préceptes dogmatiques augustiniens. Nous montrerons qu'elle est au contraire indissociable d'un questionnement permanent qui conduit Marrou à critiquer saint Augustin sur deux points importants. Enfin, nous nous interrogerons sur la subjectivité de cette foi, et sur ce que le *Traité* de Marrou nous apprend sur sa conception très personnelle de l'expérience musicale.

### **Deux erreurs de saint Augustin :**

Marrou, penseur chrétien, est conscient des contradictions internes à la théologie, des débats qu'elle a pu susciter, des dérives qu'elle a pu condamner. Si le dogme chrétien sert de cadre à sa réflexion, il n'empêche en rien une pensée autonome qui n'hésite pas à s'écarter de

---

29 Annexe 6, p. 48.

30 Annexe 6, p. 48.



celle de saint Augustin. Marrou le critique sur deux points importants, qu'il met en relation avec deux réactions selon lui excessives qu'a provoqué dans les années 20 le rejet du romantisme.

La première erreur de saint Augustin consiste à rechercher l'essence de la musique dans les rapports de nombres. Saint Augustin, désireux d'affranchir définitivement la musique de tout lien avec le sensible, distingue, au delà de la musique de jugement, une réalité musicale purement abstraite, intelligible, celle des « lois mathématiques qui régissent l'harmonie et le rythme<sup>31</sup> » (p. 69). Il se montre en cela fidèle aux idées que Platon empruntait lui-même à Pythagore. Cette conception de la musique, qui perdure durant tout le Moyen-âge, vaut à la musique d'être rangée parmi les arts libéraux, dans le *quadrivium*, aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie.

Or, l'éternelle question de la nature mathématique de la musique connaît un regain d'intérêt dans les années 20. En réponse à une musique romantique faite d'élans lyriques exaltant une sensualité irrationnelle, la tentation est grande de revenir à l'objectivité d'une musique rationnelle, déterminée par des structures mathématiques. On peut rattacher le projet schoenbergien à cette idéologie, et Stravinski lui-même, en apparente contradiction avec sa propre musique, défend cette vision. Dans sa *Poétique musicale* il déclare :

« *Inspiration, art, artiste*, autant de mots pour le moins fumeux qui nous empêchent de voir clair dans un domaine où tout est équilibre et calcul, où passe le souffle de l'esprit spéculatif. » (p. 95)

Au-delà de la spéculation pythagoricienne, c'est toute une tendance à l'abstraction formelle, à une « confusion constante entre la Musique et le procédé technique, cette non-musique » (p. 161) que Marrou réprovoque. Cette tendance constitue pour lui le défaut majeur des compositeurs de son époque. Avant de découvrir la musique de Loulié, il écrit dans *Fondements d'une culture chrétienne* :

« Nous avons trouvé l'art comme déraciné : coupé de toutes les régions profondes de l'être, il achève de se vider de toute sève, de toute réalité. Nous avons bien vu comment travaillaient les artistes ; leurs œuvres sont formelles et vaines ; ils ne parviennent pas à trouver de quoi les alimenter<sup>32</sup>. »

Cette tendance au formalisme conduit à « une musique d'acier, implacable, [...] »

---

31 Position qui conduit Saint Augustin à une spéculation mathématique qui peut, de nos jours, prêter à sourire, tant elle se résume (Marrou le dit lui-même) à constater que  $1+2+3+4 = 10$

32 Henri Irénée Marrou (Henri Davenson), *Fondements d'une culture chrétienne*, « Cahiers de la nouvelle journée » fasc. n°27, Librairie Bloud et Gay, 1934, p. 46-47.

souverainement indifférente à notre cœur d'homme ». Dans son premier article sur Lourié, Marrou interprète ainsi l'émotion d'un ami à lui devant *Oedipus Rex* :

« C'était la perfection et l'originalité technique qui le frappaient à ce point. [...] L'émotion qu'il éprouvait n'était pas de nature artistique. Ce qui le frappait là-dedans, ce n'était pas la musique en tant que telle, mais l'ouvrage bien faite, la réussite, la maîtrise. Son émotion eût été la même (ai-je dit qu'il était mathématicien) en lisant quelque Mémoire scientifique devant une démonstration d'un tour particulièrement élégant<sup>33</sup> [...]. »

Dans cette dénonciation de l'abstraction formelle semblent en fait se mêler une critique de l'académisme des classes d'écriture du Conservatoire, et celle d'une tendance avant-gardiste à attacher de plus en plus d'importance à l'analyse musicale. Ce travers vingtiémiste, Marrou le met en parallèle avec la spéculation mathématique de saint Augustin, et l'attribue à un rejet excessif du sensible, qui n'est pas chrétien mais relève plutôt de l'hérésie manichéenne :

« [...] jamais nous ne pourrons, nous chrétiens, aller aussi loin que les platoniciens païens dans la condamnation du sensible, du charnel. Aussi bien, l'hérétique manichéen ne se gênera pas pour nous le reprocher ! » (p. 73)

Car le tort de Saint Augustin, selon Marrou, est bien de refuser l'essence divine à un « jugement esthétique encore entaché, comme une tare, d'un lien avec l'expérience sensible » (p. 68), et de considérer la connaissance de Dieu comme le privilège de la seule raison. Pour dénoncer ce dualisme qui verrait dans l'Esprit la source du Bien et dans le Corps la source du Mal, Marrou en appelle au dogme de la résurrection de la chair.

« [...] semé dans la corruption, [le] corps ressuscite incorruptible ; semé dans l'ignominie, il ressuscite plein de force ; semé corps animal, il ressuscite corps spirituel. » (p. 77)

Le corps, la sensibilité sont amenés à être sauvés, et, unis à l'esprit et libérés du péché, à participer à la jouissance de la grâce divine, jouissance qui ne sera pas seulement intelligible. De même,

« la musique doit être sauvée, puisqu'elle aussi sera transfigurée. Déjà, dans la nature déchue, mais non corrompue en son essence, où l'Image de Dieu n'a pas été abolie, il y a pour elle une racine de noblesse dans cette promesse de transfiguration<sup>34</sup> » (p. 76).

Le besoin de libérer la musique de toute attache sensible est alors non seulement inutile, mais illégitime. Il s'agit d'un égarement du philosophe (encore lui!), qui cherche à ramener la musique à un principe étranger :

---

33 Henri Irénée Marrou, « D'une Musique nécessaire et d'Arthur Lourié », *Esprit*, février 1935, p. 835.

34 Encore une fois, l'expérience mystique de Saint François d'Assise permet de prouver la participation de ma musique à l'extase divine.

« Dénonçant, démontant l'illusion des sens, le philosophe triomphant fait surgir une forme suprême et, à son sens, plus parfaite de musique : celle des schémas numériques qui constituent le substrat et, prétend-il, l'essence de notre musique artistique. » (p. 69)

« C'est cette vaine acoustique [...] qui mérite de s'entendre reprocher de détourner l'âme de l'Éternel, de n'être qu'un *amor vanissimae cognitionis*, pure curiosité, source de trouble, vanité et illusion trompeuse. »

Opposant finalement radicalement science et art, Marrou conclut :

« A l'*omnia in mensura et pondere disposuisti*, qui établit la légitimité de la science, répond, dans la fécondité illimitée de la Sagesse divine, ouvrière de toutes choses, le *suaviterque disponens omnia*, qui justifie symétriquement l'effort de l'artiste et enracine en Dieu la valeur proprement esthétique. » (p. 83)

Marrou hérite ici malgré lui de l'esthétique romantique. En effet, seule l'autonomie de l'art permet de penser l'idée d'une « valeur esthétique » irréductible à tout autre concept, et qu'il soit légitime d'« enraciner en Dieu ». Marrou dépasse donc largement le cadre de pensée augustinien : il s'agit bien pour lui d'affirmer la valeur spirituelle de l'art tel qu'il est conçu à son époque.

La deuxième erreur de saint Augustin, lorsqu'il s'agit de juger en pratique la place que doit avoir la musique dans nos vies, est de verser dans une conception que Marrou, se fondant sur le *Mémoire sur l'esthétique musulmane* de Louis Massignon, qualifie d'« islamique ». L'Islam, en effet, considère que tout ce qui constitue le monde sensible, temporel, est voué à disparaître, et préconise de ne pas s'y attacher. La musique, en particulier, est tolérée comme une beauté éphémère et inconséquente.

« [...] l'Islam traditionnel, ou du moins la culture arabe, n'a pas cru nécessaire de faire preuve, à l'égard de la musique, d'un exclusivisme rigoureux : elle l'admettra, la tolérera avec indulgence. Tout simplement (c'est le point essentiel à noter), faute de la prendre au sérieux, de consentir à lui accorder une réalité, une valeur métaphysique [...]. » (p. 98)

« Chose curieuse, cette morale assez décevante est la seule, en ce qui concerne la musique, que semble prévoir et admettre Saint Augustin. Dans ses moments d'indulgence, il consent à approuver une pratique modérée du plaisir musical [...], pour le bon équilibre du corps et de l'esprit : technique de relaxation pour intellectuel fatigué. » (p. 103)

Cette tendance à minimiser le plaisir musical, Marrou la retrouve dans la conception satiesque de la musique qui « connut une si grande faveur dans les années 1920 ». Pressés d'en finir avec l'absolutisme romantique qui tendait à assimiler l'émotion musicale à l'expérience mystique, « on disait alors [...] : l'art n'est pas une chose sérieuse, l'artiste doit se penser comme un phénomène fatal et inconséquent, comme un oiseau ou une fleur » (p. 96). Cette position, motivée encore une fois par une suspicion envers une musique qui semble trop

liée au temps, à la chair, au monde terrestre, ne s'accorde pas avec la doctrine de Marrou qui affirme le rôle que peut avoir la musique dans l'ascension de l'âme vers Dieu. Le monde sensible, en tant que création divine, resplendit de la beauté du créateur. Par conséquent, la contemplation du monde sensible peut permettre la contemplation de Dieu. Si Marrou admet lui-même ne faire ici « que reprendre toute la théorie de la culture temporelle de saint Augustin », il est cependant « nécessaire de s'écarter de la lettre même de son enseignement, de ne pas se satisfaire des seules conséquences immédiates, si timides, qu'il en a tirées lui-même » (p. 106).

En définitive, à deux excès du romantisme : celui d'une musique purement sensuelle et celui d'une sacralisation de la musique, Marrou oppose deux excès inverses : le premier consistant en un « jeu de purs idéogrammes sonores », détaché de tout rapport au sensible, l'autre en une musique déconsidérée, et reléguée au rang de l'agréable. Pédagogue, il met en évidence le caractère universel de ces questions les reliant à la fois à la musique de son temps et aux débats sur la place de la sensualité dans la foi, débats qui contribuèrent à l'élaboration du dogme chrétien.

A travers ces deux points, Marrou s'écarte sensiblement des conceptions esthétiques de ses contemporains, pour établir une doctrine autonome, guidé par une pensée chrétienne réfléchie et intime. Cette doctrine, « cime aiguë entre deux abîmes », hérite de certaines idées romantiques (l'autonomie de l'art, son essence divine), que la rigueur et l'humilité chrétiennes viennent tempérer : la musique n'est pas sensualité pure, mais garde ses racines dans le monde sensible. Elle ne remplace pas Dieu, mais peut servir à conduire jusqu'à lui.

### **Subjectivité et universalité du propos de Marrou :**

Je voudrais pour finir montrer où transparaît dans le *Traité* la subjectivité de Marrou. Nous avons jusqu'ici insisté sur les principes théoriques de la philosophie esthétique de Marrou, leur rapport avec la philosophie de Platon et la théologie, au risque de donner au *Traité* l'allure d'une spéculation métaphysique. Ce ne serait pas rendre justice à Marrou qui, toujours soucieux de fonder une doctrine vivante, agrémenta sa théorie de nombreux jugements sur la musique de son temps : ils ne se résument pas à une critique de Wagner.

Grand défenseur de Moussorgski et Lourié, il se montre en revanche assez critique avec nombre d'autres compositeurs, notamment ceux du Groupe des six. Au-delà d'une synthèse magistrale des théories esthétiques néo-platoniciennes dont ressortirait une doctrine mesurée qui tempère les excès avant-gardistes de son époque, le *Traité de la musique* est aussi une œuvre éminemment subjective, qui propose une conception très personnelle de l'expérience musicale. Cette subjectivité du *Traité* peut rapidement dissuader le lecteur d'adhérer pleinement à la doctrine de Marrou. Il y trouvera très probablement (comme Gabriel Marcel) une œuvre qu'il aime méprisée parce que musique sensuelle, vaine spéculation, ennui sacré ou encore inconséquente, et le *Traité* lui apparaîtra dès lors comme une réflexion originale, intéressante mais discutable, emblématique des goûts de l'époque, et sans portée universelle. Je voudrais au contraire essayer de montrer, à travers la subjectivité du propos de Marrou, ce que sa conception de l'expérience musicale peut avoir d'universelle.

Il est un point important de la personnalité de Marrou qui transparaît à travers son livre, c'est la façon particulière dont il pratiquait la musique. Pianiste amateur, il découvrait la musique en la travaillant au piano. La nécessité de répéter, de réécouter un morceau d'une œuvre pour s'en imprégner était pour lui essentielle<sup>35</sup>. Cette nécessité est en partie liée à des problèmes auditifs qui le touchèrent très jeune, et qui devaient nécessairement amoindrir l'effet sonore produit par une première écoute. Cette surdité partielle est aussi probablement une des raisons pour lesquelles, son âge avançant, il délaissa le concert pour se tourner vers la critique de disque. Nous ne voudrions pas expliquer toute l'esthétique de Marrou par un problème d'audition, mais simplement constater que ce problème d'audition était nécessairement incompatible avec une jouissance purement sensible de la musique. Il engageait un effort de remémoration, d'appropriation intérieure d'une œuvre. Toute la « Phénoménologie de la musique » dont la première partie du *Traité* est l'objet n'est donc pas une simple reprise des thèses augustinienes, mais bien la théorisation d'un travail personnel d'introspection, une attention portée au phénomène intérieur que la musique éveille en nous, dans lequel la mémoire joue un rôle fondamental.

Tout le *Traité* est donc nourri d'exemples par lesquels Marrou tend à généraliser cette conception personnelle de la pratique musicale. Arguant que la mémoire, si importante dans le processus d'ascension spirituelle de la musique, ne saurait être satisfaite d'une première

---

35 Aux dires de sa fille, ses microsillons étaient très usés par endroit, à force de réécouter les mêmes passages d'une œuvre.

écoute, il affirme ainsi :

« [...] le véritable musicien n'est pas le snob, qui suit assidûment les concerts, ne manque aucune des grandes auditions de la saison [...]. C'est l'humble amateur qui, seul, assis devant son piano droit, répète indéfiniment, de son mieux, telle musique qu'il aime, moins pour en réjouir son oreille ou s'en bercer les nerfs, que pour approfondir dans sa mémoire, la rendre plus consciente en lui, plus complètement présente au regard intérieur de l'esprit. » (p. 36)

Ailleurs, prenant à parti le lecteur comme s'il partageait cette pratique, il lance :

« Or, qu'était pratiquement la musique pour ces hommes de la basse antiquité ? L'ascèse solitaire en face du clavier froid qu'elle est pour nous ? » (p. 104)

Dans cette « ascèse solitaire en face du clavier froid », Marrou trouve la mise en pratique exacte de sa pensée, qui veut faire de la musique une prière : dans l'astreinte et le recueillement solitaire du musicien pratiquant, la musique ne saurait se voir reprocher d'être un discours philosophique, une orgie rituelle, une démonstration mathématique, un plaisir inconséquent. Elle n'est plus que l'effort conjoint d'un corps et d'une âme dans une même quête intérieure.

L'importance de cette pratique musicale propre à Marrou dans le *Traité* n'est pas sans induire certains points de vue étranges. Marrou affirmera par exemple qu'une œuvre rapide n'est belle que si elle le reste lorsqu'on la joue, lentement, au piano.

« Je jouerai et connaîtrai [un mouvement rapide] d'abord comme un adagio. Si cette œuvre est assez riche, si toute sa substance ne se résume pas à un « effet » instable où la rapidité du jeu servira à voiler l'indigence mélodique, elle nous parlera déjà. » (p. 55)

Tout ce que la transcription au piano dénature sera assimilé à un « effet instable », donc à une musique sensuelle. Et c'est précisément le reproche que Marrou fera à *Ariane et Barbe-bleue*, type même, selon lui, d'une « musique charnelle ».

« La preuve : reprends la partition d'Ariane au piano, et qu'y retrouves-tu, sinon, délayé dans une vaine rhétorique, le plus long et le plus pesant ennui. » (p. 66)

Marrou, en outre, écarte de ses réflexions sur le rôle de la mémoire le problème posé par une œuvre longue,<sup>36</sup> cherchant plus l'unité spirituelle de la musique dans un thème, une phrase mélodique, que dans la construction à grande échelle d'une forme symphonique. Cette façon de violer l'intégrité d'une œuvre en en isolant un morceau, en le transcrivant, pose problème lorsqu'il s'agit de fonder une esthétique embrassant la totalité de la création musicale. Elle

---

36 « Surtout s'il s'agit, comme je l'ai supposé, d'une œuvre assez brève, que je connaisse déjà très bien, et surtout [...], si je l'ai jouée plusieurs fois, il y a en ce moment, en moi, la conscience d'une réalité musicale présente, à la fois actuelle et immobile. »

conduit en effet, non pas à déprécier, mais tout simplement à exclure de la réflexion les œuvres inadéquates.

On ne peut donc, en définitive, appréhender le point de vue de Marrou sans en accepter la part de subjectivité. Mais c'est peut-être dans cette subjectivité qu'on peut trouver la base d'une réflexion universelle sur la musique. Car ce à quoi nous invite Marrou, c'est, somme toute, à partager sa sensibilité musicale, sensibilité qui, si elle est profondément personnelle, ne parle pas moins à chacun de nous.

Cette sensibilité n'est pas focalisée sur le son mais sur la façon dont ce son nous habite, l'« harmonie spirituelle », le « silence intérieur » dans lequel se manifeste l'existence de la musique de jugement. Cet état de silence intérieur, Marrou l'interprète comme un état de prière, dans lequel l'âme rentre au fond d'elle-même pour y écouter Dieu. Mais ce qui importe, c'est moins ce que la doctrine de Marrou prétend trouver au fond de ce silence, que le fait même de donner à cet état psychologique une réalité esthétique et d'en faire la clé de l'expérience musicale. Ne retrouve-t-on pas cette démarche dans la musique de Debussy ? Car à quoi les *Préludes* préludent-ils, en effet, si ce n'est à ce silence intérieur dans lequel résonne l'harmonie spirituelle ? La musique ne tend plus ici vers un climax, un instant de pure perception sensible qu'exalte la focalisation de tout le discours musical. Son but est déplacé en dehors d'elle, dans cette musique intériorisée, qui n'est plus seulement le son.

Cette doctrine présente cependant un risque : à force de rechercher le sens de la musique hors du temps, ne semble-t-elle pas nier que la musique est, par essence, l'art du temps ? Pourquoi dérouler la musique dans le temps si c'est dans une harmonie intemporelle que se trouve la véritable expérience musicale ? Marrou semble répondre presque malgré lui à cette question. Après avoir longuement cherché à affranchir la musique de cette « tyrannie de l'instant éphémère », rejetant les œuvres trop longues, vantant les mérites de la répétition, négligeant la fonction esthétique de l'étonnement<sup>37</sup>, il affirme :

« Toute l'expérience musicale se ressent de la tension tragique qu'implique cette lutte contre le temps, née de l'opposition entre la matière musicale qui n'existe que dans le présent, par le son actualisé, et sa forme, qui ne peut composer son unité qu'au-

---

37 L'œuvre qu'on entend pour la première fois n'est belle que parce qu'elle correspond à une musique qu'on avait déjà pressentie, entendue en nous. La surprise, qui rompt la possibilité d'unité intemporelle de l'œuvre, ne peut avoir de valeur esthétique.

delà de la durée, au sein du jugement immobile et silencieux. » (p. 35)

Et plus loin, dans un de ses élans lyriques non dénués d'un certain romantisme :

« Je sentais avec déchirement chaque fragment de cette œuvre si belle, si belle, entraînée par l'enchaînement continu des instants, et sombrer dans le passé. [...] Expérience tragique, comme toutes celles où l'âme s'élance et s'écrie : Instant, instant, arrête-toi ! Expérience douloureuse de l'esprit qui se sent encore lié à une chair imparfaite, au temps, à la mémoire, alors qu'on sent bien qu'il eût été possible d'être un dieu, que présent et éternel se confondissent et que ce bonheur surhumain, au lieu de s'effondrer, *durât*... [...] plénitude immobile d'une intuition éternelle où tout serait acte pur, présence, Être ! » (p. 38)

Ce qui ressort alors de ces mots, c'est que la lutte contre la « tyrannie de l'instant éphémère », plus qu'un moyen pour la musique de parvenir à l'intemporalité divine, est bien l'essence du phénomène musical. Certes, le dualisme platonicien de la matière et de la forme tend à déprécier la matière, liée au monde sensible, pour placer la beauté dans la forme abstraite, purement intelligible. Mais puisque Marrou refuse de placer l'essence de la musique dans le son matériel comme dans la pure forme dénuée de toute attache sensible, il lui faut bien considérer que la musique est à la fois dans la matière et dans la forme. La musique naît donc de cette tension entre la temporalité de la matière et l'intemporalité de la forme. Elle est profondément un art du temps, puisqu'elle est l'effort même du temps pour s'arracher à sa temporalité. Marrou semble donc faire sienne la formule d'al-Hallâj qui dit du « son d'une flûte exquise » : « c'est la voix de Satan qui pleure la perte de ce monde<sup>38</sup> » (p. 99), formule pour laquelle il manifeste une admiration avouée :

« [...] on a rarement exprimé de façon plus heureuse cette mélancolie, cette nostalgie désolée, *Sehnsucht*, qu'en toute âme bien née éveille toujours la musique à son premier contact. » (p. 99)

Mais au lieu de ne voir dans ce conflit entre la matière temporelle et l'esprit intemporel qu'une fatalité dont la musique exprimerait la mélancolie même, Marrou veut croire à une positivité de ce conflit. La musique peut, et doit arracher notre sensibilité à la fatalité de l'écoulement du temps.

---

38 Empruntée au *Mémoire sur l'esthétique musulmane* de Louis Massignon. Marrou rappelle que pour l'Islam, Satan est condamné à « s'éprendre éperdument des splendeurs de ce monde périssable ».



## **Conclusion :**

La réception mitigée du *Traité de la Musique* de Marrou peut s'expliquer par plusieurs facteurs. En premier lieu, sans doute, le contexte historique (le *Traité* est paru en 1942), dans lequel les débats esthétiques ne sont pas la préoccupation première des milieux intellectuels. Ensuite, son point de vue, loin d'être radical, était peu susceptible de servir de manifeste à une quelconque avant-garde. L'avant-garde de l'après-guerre, dans sa volonté de faire « table rase » de la musique passée, se tournera vers des considérations esthétiques autres, entérinant la fin d'une époque. Le *Traité* de Marrou apparaît donc plus comme un bilan d'une époque qui se termine (le premier XX<sup>e</sup> siècle en France). D'autre part, une certaine subjectivité de son propos lui vaudra de recevoir des critiques plutôt négatives de Boris de Schloezer et Gabriel Marcel, respectivement refroidis par le scepticisme de Marrou vis à vis de Schoenberg et son mépris de Dukas. Enfin, le livre de Marrou, prônant une musique véritablement religieuse qui trouverait sa réalisation dans la musique de Lourié, aurait sans doute eu un retentissement plus important si le compositeur russe avait obtenu la reconnaissance à laquelle quelques uns (Marrou, Schloezer, Maritain) le destinaient.

On ne peut que regretter qu'une réflexion aussi riche sur la musique et la spiritualité ait eu si peu de succès. Car le *Traité de la musique* nous transporte avec une aisance remarquable dans les complexités de l'esthétique médiévale chrétienne, convoquant non seulement la pensée de saint Augustin mais aussi celle de Platon, de Plotin, confrontant cette philosophie à l'esthétique musulmane, au gnosticisme, enfin faisant un lien systématique avec les débats de son époque, et mettant par là en lumière l'universalité des réflexions philosophiques qui découlent de la question de la nature de la musique. À cette dimension presque pédagogique du *Traité* s'ajoute la puissance de sa pensée esthétique en elle-même : dans les échappées poétiques sur l'harmonie spirituelle, sur la tyrannie du temps, se dessine une conception intime et profonde de l'expérience musicale qui parle certainement à toute âme musicienne.

## **Annexe 1 :**

Dédicace du *Traité de la musique* (pages 7 et 8).

à

*ARTHUR LOURIÉ,*

*le musicien.*

*Quand nous disons la Musique, c'est ta musique que le cœur entend.*

*Nous étions, avant de t'avoir, semblables à ces enfants qui vont s'asseoir sur la place publique, devant les baraques des bateleurs et des sorciers.*

*Les uns jouaient de leurs petites flûtes : nous n'avons pas dansé.*

*Les autres nous chantaient leurs complaints redoutables : nous n'avons pas frémi.*

*Nous sommes passés de l'un à l'autre, et ils nous ont interpellés en vain : nous ne faisons qu'espérer et attendre, semblables à des enfants abandonnés.*

*Maintenant que tu es venu, cette grande faim et cette grande soif ne sont plus qu'un Intermezzo dépassé, un souvenir laissé très loin, là-bas derrière les peupliers en tête-à-tête avec la brise.*

*Tu nous as reconduits dans le Jardin fermé où la Fontaine étale son eau tranquille.*

*Nous avons dansé, comme Saül et Naioth, et tu nous as rendu notre place au Festin.*

*Qu'importe désormais la Peste qui chemine dans les ténèbres et le mal qui fait rage au soleil de midi ?*

*Car la voix de la Flûte entendue au travers du Violon nous a montré comment, pour adorer, le Cygne rejoint l'Ange.*

*Tout ici vient de toi : tu ne seras pas dupe de la gravité que j'adopte, ni de ce ton emprunté de docteur.*

*Je n'ai fait que redire, à ma manière, telle de tes leçons. Reçois le don de cette ferveur inutile. Il me fallait bien te rendre, de quelque façon, un peu de ce que je te dois.*

*Je ne suis rien, sinon l'Enfant-de-choeur qui marche en tête avec sa croix, et annonce la Procession à la campagne heureuse.*

(Traduit du provençal.)

## **Annexe 2 :**

*Lettre de remerciement de Lourié à Marrou (18 mars 1941).*

18/III/41  
Amélie

Mon très cher ami,

Comment vous dirai-je la joie que m'a fait votre livre plein d'un tel charme et de mystères ! Il est vraiment admirable de tous les points de vue. C'est depuis bien des années la première fois que je trouve un livre qui parle de la musique par la musique intérieure de l'âme. Il a fallu une expérience spirituelle aussi grande que la vôtre pour faire monter le sujet sur une échelle pareille. Hélas, il n'y aura que des gens simples et très purs de cœur qui pourront saisir ces choses réellement. La plupart des « gens du métier », les professionnels de la musique vont se trouver devant des choses dont ils n'ont jamais entendu parler, devant des obstacles pour eux infranchissables, sauf ceux, naturellement qui ont la bonne volonté de les surmonter. C'est depuis bien longtemps que nous tous, ceux qui pensent comme vous, nous avons attendu qu'on vienne nous parler de la musique en la plaçant dans cette hiérarchie de valeur qui lui est propre. Je souhaite vivement que le livre soit publié le plus tôt possible – son importance le demande.

Quant à la dédicace, j'en suis confus et fier à la fois. Confus parce que je suis intimidé par la grande confiance que vous me faites, mon cher Marrou, Dieu fasse que j'en puisse supporter la gravité. – Je suis stupéfié du lien que vous avez établi avec ma musique. Vous arrivez à deviner les choses dont je ne vous ai jamais même parlé, vous pressentez les œuvres que j'ai l'intention d'écrire, et celles qui sont restées irréalisées. Comme la sonate « La ci darem la mano » (pour piano) à laquelle j'ai travaillé pendant l'hiver 39 et qui est restée à Paris inachevée... Et que dire alors de l'« Apeiron » qui est en quelque sorte le pendant de votre traité ? En lisant votre manuscrit j'ai eu souvent les yeux grands ouverts en me trouvant en face de pensées secrètes qui me sont venues pendant la conception de cette partition. C'est vraiment un mystère que ces deux œuvres se soient rencontrées si intimement.

Voyez bien quelle grande consolation vous m'apportez dans ma triste

solitude. Je remercie Dieu de m'avoir donné votre noble amitié, mon très cher. C'est une grande preuve pour moi que mon travail n'est pas resté chose vaine et tout à fait inutile. Vous avez su entendre (et comment!) le « cri dans le désert ». – Excuses de vous parler si hâtivement (*sic*). Il y a tant de choses que je voudrais vous dire au sujet de ce livre, dont la plus grande valeur reste d'avoir posé le problème de la musique en rapport avec la théologie. Personne n'a osé le faire de notre temps. Pourtant c'est évident que si les autres arts sont possibles en dehors de ces problèmes, la musique en tant qu'une réalité cesse d'exister si elle n'est pas une valeur chrétienne. C'est peut-être cela qui fait l'immense difficulté de la création musicale de nos jours. Toute autre musique n'est que de l'« exotisme ». - Je vous ai envoyé il y a quelques temps, deux pièces que j'ai copiées pour vous ; le « Phoenix Park » et le « Sonnet espagnol » ; j'espère qu'ils vous sont bien arrivés. J'ai eu des nouvelles de M. Laloy qui me dit que Jean est avec eux. Je n'ai pas encore reçu mes deux visas de transit, c'est ce qui fait retarder mon départ. Je viendrai à Marseille aussitôt que je serai averti qu'ils sont arrivés et je serai si heureux de vous voir encore avant mon voyage. À bientôt, j'espère, et très cordialement à vous et à votre charmante femme.

Arthur Lourié

P.S. À la page 27 de votre manuscrit s'agit-il vraiment du « concertino » de Strav. (qui est une pièce pour quatuor à cordes) ou du *Concerto* pour piano, dont je me souviens d'une première audition double à la salle Gaveau ?

### **Annexe 3 :**

*Extraits des lettres de Marrou à Jean Laloy dans l'année qui précède la rédaction du Traité de la musique. Cette correspondance permet entre autres de suivre la genèse du Traité.*

*12 mai 1939*

[...]

Passé la soirée hier à jouer vos choses et surtout l'opus 8<sup>39</sup> : je me demande ce qu'il sera pour moi quand vous l'aurez joué, parce que déjà comme cela il m'est profondément intérieur (vous savez cette impression qu'à chaque moment le piano crie des choses que l'on avait désirées, longtemps, en silence...)

Reçu la visite de René Leibowitz, de sa musique (Schönberg : ATROCE).

[...]

*Le Curtillard<sup>40</sup>, 14 août 1939*

[...]

Lourié m'a promis la lune : de me prêter le MS des 2 cantates, Vénus, et je ne sais quoi encore. La Berceuse et le Phœnix Park seraient édités pour l'automne. Mais naturellement je n'ai rien vu venir. J'envie votre bonheur d'avoir la Cadenza, mais il ne peut être question de la copier (une ligne, un thème, si vous voulez par souvenir). Par contre ne pourriez vous pas me prêter pour quelques semaines votre copie du Phœnix Park. La poste internationale fonctionne encore en Europe, et si vous êtes sur autre chose...

[...]

Votre lettre était un peu trop gentille, mais elle est venue à point pour me remonter le moral. J'ai été très découragé après mon vain effort de vous dire quelque chose sur ce que devait être mon livre sur la Musique – et (un mémoire pour Carcopino aidant) j'avais l'impression que je n'arriverais plus

---

39 Jean Laloy deviendra diplomate, mais il hésite encore, à l'époque à devenir pianiste et compositeur. Marrou l'encourage dans cette voie.

40 Il s'agit du hameau des Alpes dans lequel Marrou passe tous ses étés.

à rien faire désormais. Enfin je re-suis raisonnable et je vais m'y mettre sérieusement, mais ces vacances sont bien courtes.

[...]

*Marseille, 25 octobre 1939*

[...]

J'ai entrepris de rédiger enfin mon de Musica, - mais je n'en ai écrit que 10 pages en un mois.

[...]

*17 décembre 1939*

[...]

J'ai terminé hier la 1<sup>ère</sup> partie (théorique) de mon de Musica (ça doit faire 60 pages à peu près : vous voyez je ne rends pas au km comme Mounier). Vous le verrez un jour : c'est devenu un peu plus Marrou que Davenson ne prévoyait ; à mesure que j'avançais je me suis aperçu avec surprise que je ne faisais qu'exposer la doctrine du de Musica augustinien, ce livre si aride et à première vu si étranger à nous, que je me trouvais avoir assimilé en dix ans sans m'en être rendu compte. La plupart des citations que vous verrez ont été ajoutées après coup, en présence de rencontres littérales imprévues. C'est assez drôle. Mais il faudra votre jugement pour savoir si c'est lisible et utile à quelque chose...

[...]

Peut-être ai-je tort, souhaitons-le, mais vous sentez bien que pour moi l'Europe notre patrie n'existe plus maintenant, et avec elle le monde, où nous avons vécu, vous savez, avec la Faculté et sa vie tranquille, et des concerts à Paris où on jouait du Lourié, et des conversations avec M. Laloy sur l'innocente musique grecque. Il ne reste plus que vous et moi – que nous, quelques uns, et nous entrons sans trembler dans la nuit d'hiver [...].

[...]

## Annexe 4 :

*Critique du Traité de la musique par Boris de Schloezer.*

*Cet article est paru vraisemblablement dans la revue Fontaine en janvier 1943.*

Henri Davenson tient à nous prévenir dès le début : il ne fait, dit-il, que reprendre pour le continuer le *de Musica* que son maître, saint Augustin, laissa inachevé ; mais « le disciple n'usurpe pas inutilement le rôle du maître : sa tâche est de recueillir et de transmettre, vivante sous le tissu de ses gloses, et comme revêtue d'une jeunesse nouvelle, la doctrine de la vérité. On trouvera donc ici moins une suite du traité interrompu qu'un effort pour reprendre dans son ensemble la théologie musicale augustinienne [...]. Je veux aider mon lecteur à découvrir ce qu'est en vérité la musique, non reconstruire ce qu'en pensait saint Augustin [...]. Je ne m'interdis donc nulle part de compléter ou redresser la pensée de mon maître, chaque fois que j'y suis tenu. »

Le livre comporte deux parties : la première, théorique, traite de la nature de la musique et de sa valeur ; dans la seconde, pratique, intitulée « Principes d'une morale musicale », H. Davenson pose les bases d'une « théologie chrétienne de la musique », puis étudie la musique en tant que « technique auxiliaire de la vie spirituelle ». Suit un Appendice où il est parlé de la forme, de la musique pure, de la musique légère...

Le principal intérêt du Traité réside certainement dans la seconde partie où l'auteur « baptise » sa musique ; l'esthétique de l'auteur est commandée par sa « théologie », par la valeur spirituelle, religieuse, qu'il attribue, avec raison à la musique. Après un séjour dans la « zone confortable du théorique », il rappelle au lecteur « ce qui doit faire l'objet propre de notre recherche » ; « ce qu'il importe en effet de définir, c'est moins ce qu'est la musique en elle-même que la façon de s'en servir ». Le problème est de savoir « si et comment la musique peut s'intégrer à notre vie spirituelle et jouer un rôle dans l'ascension de l'âme vers la perfection intérieure [...]. Nous avons donc à élaborer une doctrine théologique qui [...] situe la musique à la place qui lui revient dans l'échelle des valeurs humaines et détermine par là le rôle efficace et légitime qui doit être le sien ». Mais il faut d'abord dénoncer deux erreurs fondamentales : « Pour les uns, la

musique suffit à tout ; elle est, sinon la Valeur suprême, du moins une révélation immédiate de l'Absolu et un moyen assuré de parvenir jusqu'à lui. Pour d'autres, au contraire, elle ne sert à rien : vanité pure, jeu insubstantiel, elle se situe dans une zone superficielle du divertissement ». À ces « hérésies », H. Davenson oppose une doctrine dont il trouve les éléments dans l'augustinisme franciscain : la musique « technique de recueillement », la musique « conçue comme un moyen de prier, de remonter en nous mêmes à la rencontre de Dieu », comme adjuvant pour conduire l'homme tout entier, l'âme pure, dans le corps consolé, vers la contemplation de la Beauté ineffable de Dieu.

Mais cette doctrine combien séduisante certes et à laquelle on se rallierait volontiers, sauf à y apporter quelques réserves, aurait pu être établie sur des bases plus solides, car elle ne paraît pas nécessairement liée à l'idée que Davenson se fait de la nature même de la musique. La « zone du théorique » est, hélas ! Moins « confortable » que ne veut le croire l'auteur. Ce n'est pas la première fois que je le remarque du reste : quand le philosophe fait aux musiciens l'honneur de s'occuper d'eux, loin de leur apporter le concours de sa discipline intellectuelle, d'une pensée aiguisée par les exercices logiques, renonçant à ses habitudes de prudence, souvent il se relâche, s'abandonnant à une sorte d'euphorie ; se figure-t-il que la musique étant selon l'opinion courante chose éminemment fluide l'on ne peut en parler qu'en introduisant quelques imprécisions dans les termes ? Quoi qu'il en soit je suis étonné qu'un esprit comme H. Davenson, à qui nous devons entre autres un ouvrage magistral sur saint Augustin et la fin de la culture antique, se contente dans son traité d'une terminologie aussi instable, de notions aussi vagues. La musique n'est pas seule d'ailleurs à souffrir d'une telle attitude : la poésie se trouve fréquemment logée à la même enseigne. Ce dont nous manquons ce n'est pas d'idées belles et profondes – elles foisonnent aujourd'hui – c'est de rigueur scientifique. Il faudrait se résoudre à choisir une fois pour toutes : chanter la musique en vers ou en prose ou bien la traiter *more geometrico*.

De plus, et c'est là un point très important, qu'il s'agisse de musique, de poésie, de peinture, une théorie qui néglige l'étude des structures, qui prétend discourir de la nature d'un art sans chercher à dégager, par l'analyse des œuvres concrètes, les principes de sa technique, se prive d'un moyen de contrôle et se condamne à des généralités insistantes. Ainsi, les pages que H. Davenson intitule ambitieusement « Prolégomènes à un traité de la forme » se réduisent à un lieu commun : « la forme musicale ne doit pas être confondue avec le système des formules et des schèmes sonores qui ne sont qu'un moyen subordonné, un élément contingent et conventionnel de la musique ». Tous les musiciens dignes de ce nom en sont pleinement convaincus, s'ils ne parviennent pas toujours à mettre cette vérité première en pratique. Il est certain que l'emploi de tels ou tels procédés ne garantit nullement l'unité interne de l'œuvre, qu'une œuvre correctement agencée selon des recettes éprouvées peut être formellement déficiente ; cependant, il est non moins certain que le musicien se voit obligé de recourir à un plan, à des artifices, qu'il ne peut nous livrer sa pensée directement telle quelle. Si, comme le dit l'auteur, « il est vain d'espérer jamais déduire d'une doctrine



quelle qu'elle soit une théorie nécessaire de la technique musicale », on doit pouvoir en déduire la nécessité d'une technique, la valeur instrumentale, la fonction essentielle des schémas, des conventions qui changent mais subsistent toujours. Pour justifier leur titre, les « Prolégomènes » de H. Davenson auraient donc dû traiter la question des rapports entre la Forme (ce que l'auteur appelle « Logos sonore » ou « Sens ») et les formules qui permettent de réaliser ladite Forme ; mais il eût fallu alors condescendre à pénétrer dans les coulisses de la musique, étudier les productions musicales concrètes.

La musique est une imitation, déclare H. Davenson, reprenant à son compte, paraît-il, une pensée du compositeur A. Lourié. Son modèle, ce ne sont pas les phénomènes de la nature ni les passions : « Il n'appartient pas au domaine de l'expérience sensible. IL vient de plus loin, de plus haut, de là-bas ». « La musique sensible [...] est [...] une image copiée, une imitation d'un archétype idéal, représentation fugitive d'un modèle éternel, espèce charnelle d'un genre incorruptible ». Et « de même que la beauté plastique est une image de la Beauté spirituelle, nous dirons que la beauté musicale en représente un écho ». Mais quand on dit que telle chose est la copie ou bien l'imitation de telle chose, cela signifie qu'il y a entre elles à la fois ressemblance et dissemblance, et il faut me montrer non seulement en quoi elles diffèrent mais encore et surtout cet aspect qui leur est commun ; or, si comme l'affirme l'auteur, « le son artificieusement élaboré par le musicien se développe [...] à travers la durée », alors que « l'harmonie, elle, la beauté proprement musicale, se tient immobile, en dehors du temps, au sein d'un profond et mystérieux silence », je demande sous quel rapport notre musique charnelle peut être dite une copie de cette beauté immuable, ce qui dans nos œuvres précisément reflète celle-ci, comment il se fait que nous parvenions à l'imiter alors que nous la trahissons en faisant du bruit. La dialectique et l'ironie de Socrate nous seraient en l'occurrence d'un grand secours.

Des hauteurs métaphysiques H. Davenson descend ensuite pour essayer de nous prouver sa thèse, et alors, après avoir dit que le modèle, « l'archétype » de la musique est « là-bas » et n'appartient pas au domaine de l'expérience sensible, voilà qu'il le découvre en l'auditeur, dans sa mémoire ; nous pouvons à chaque instant en prendre conscience, l'actualiser, paraît-il. Quand j'écoute ou j'exécute moi-même une œuvre que je connais déjà, il se trouve que cette musique sonore n'est qu'une « imitation de la musique silencieuse (c'est moi qui souligne) qui vit dans ma mémoire ». Et plus loin : « Je compare cette imitation à mon propre modèle, à l'archétype idéal (c'est moi qui souligne), à ce souvenir que je possède déjà et que cette exécution me permet d'actualiser ». Voici donc identifié le souvenir que nous laisse telle œuvre avec la beauté immuable silencieuse, modèle aussi bien des arts plastiques que de la musique ? La confusion est si évidente, le saut du métaphysique au psychologique est si flagrant que l'on se demande si on a pas mal compris. Cependant, les exemples qu'accumule l'auteur pour soutenir sa thèse ne font qu'accroître l'équivoque. Et H. Davenson ne remarque même pas que ces exemples et les conclusions abusives qu'il en tire pourraient parfaitement s'appliquer au langage courant : on me rapporte

une conversation dont j'ai été témoin la veille ; le souvenir en est « silencieux », « hors de la durée », c'est « un archétype », et d'après lui je juge si les paroles me sont rapportées exactement ; qu'en conclure ? Toutes les « analyses » de l'auteur prouvent simplement que « l'essence de la musique », pour parler son langage, est de nature psychologique et non matérielle, ce dont nous nous doutions un peu. Mais que se passe-t-il donc, se demande le lecteur, lorsqu'on prend contact avec une œuvre que l'on ne connaît pas encore ? H. Davenson se rend compte de la difficulté car après avoir essayé en vain d'élucider cette question dangereuse, il écrit : « Laissons donc des explications qui laissent fuir entre leurs mailles l'expérience si délicate qu'il s'agit d'isoler »... Suivent quelques phrases qui témoignent de la sensibilité de l'auteur, de son amour de la musique mais qui nous laissent sur notre faim.

À maintes reprises H. Davenson me fait l'honneur de mentionner en paraissant les approuver certaines des idées sur la musique que j'avais développées autrefois dans « Mesures ». Mais il doit y avoir malentendu, je regrette de le dire : de son point de vue et s'il veut être conséquent avec lui-même, ces idées sont inacceptables. Ainsi, pour expliquer ce fait déjà mis en lumière par Aristoxène de Tarente, qu'une mélodie n'est pas pour nous un simple assemblage de sons dont chacun rejette au néant celui qui le précède, mais constitue un tout, H. Davenson a une fois de plus recours à la mémoire (sans jamais préciser d'ailleurs ce qu'il entend par ce terme), qui « recueille l'écho de chaque son, modifié, éclairé par le voisinage de celui des autres ». Or dans une telle perspective on ne voit aucune différence entre la perception de n'importe quelle série de sons, celle que produirait, par exemple, un chat en se promenant sur un clavier, et la perception d'une phrase mélodique. Cependant, dans le premier cas où c'est la mémoire en effet qui intervient, le tout n'est qu'une somme, l'unité n'est que subjective, dans le second cas le tout est ordonné, l'unité est objective et sa saisie n'est pas une question de mémoire : il faut la « comprendre » et il ne suffit pas pour cela de garder le souvenir des sons à mesure qu'ils s'évanouissent. Je puis garder le souvenir de tous les éléments d'une mélodie de Schoenberg et néanmoins ne pas la « comprendre » : autrement dit les sons ne constituent qu'une série dont l'unité pour moi sera simplement due à leur voisinage dans le temps. J'avais essayé de fonder l'unité objective de l'œuvre musicale sur son « sens immanent » ; H. Davenson fait volontiers sienne cette expression (après avoir d'ailleurs déclaré que la musique « ne signifie rien ») mais elle est étrangère à sa conception de la musique, celle-ci n'ayant finalement « plus rien de sensible », d'après H. Davenson. Or dire d'une œuvre qu'elle a un sens immanent, n'est-ce pas dire, au contraire, que ce sens ne peut être dégagé de cette matière, qu'il n'existe qu'en elle, en tant qu'esprit précisément de cette chair sonore ?

Le plus déconcertant cependant de cette partie théorique qui ne vaut que par certaines remarques de détail et par une érudition aussi variée qu'abondante, c'est son titre même : « Phénoménologie de la Musique », titre auquel elle n'a absolument aucun droit. « Phénoménologie » est un terme à la mode, il fait bien, et nombre de gens l'emploient sans savoir ce

qu'il signifie au juste. Mais je ne puis faire à l'auteur l'injure de supposer qu'il ignore ce qu'est la méthode phénoménologique...

Boris de SCHLÆZER

## **Annexe 5 :**

*Critique du Traité de la musique par Gabriel Marcel. Cet article est paru dans la revue Confluences n° 17 (février 1943), pages 113 à 118.*

Saint Augustin, on le sais, nous a laissé les six premiers livres d'un traité de la musique que son entrée dans les ordres empêcha de terminer. M. Davenson, auteur d'un ouvrage capital sur l'évêque d'Hippone et la fin de la culture antique, plutôt qu'il ne nous apporte une suite du traité interrompu, tente, dans un petit livre remarquablement dense que publient les « Cahiers du Rhône », de reprendre dans son ensemble la théologie musicale de saint Augustin. « Il s'agit ici de pensée et non d'histoire ; je veux aider mon lecteur à découvrir ce qu'est en vérité la musique, non reconstruire ce qu'en pensait saint Augustin entre 387 et 391. »

[S'en suit un résumé assez détaillé de la première partie du *Traité de la musique*, que nous omettons.]

Avant d'aller plus loin, je voudrais proposer ici quelques remarques. Comment ne pas se demander si une pareille interprétation n'intellectualise pas encore à l'excès le mystérieux processus dont on entend rendre compte ? M. Davenson lui-même avoue que l'expression « musique de jugement » est inadéquate ; mais, dit-il, « comment le langage ne se briserait-il pas, outil trop fragile, au contact de cette réalité étincelante et dure comme un cristal ? » Mais je crains que lui-même ne se rende coupable d'une inexactitude plus grave lorsqu'il dit que le musicien contemple sa musique intérieure. Ce qui me frappe, je l'avoue, c'est l'insuffisance de l'analyse phénoménologique, dans cette tentative de reconstitution du devenir musical. Je ne puis m'empêcher de craindre qu'elle ne s'explique par le fait que M. Davenson, philosophe ou théologien, reste prisonnier de certains cadres platoniciens ou scolastiques. L'expression même de théologie musicale ne peut manquer d'éveiller à cet égard d'assez vives inquiétudes. Je crois pour commencer qu'il faut sans hésiter rejeter la formule de Lourié : quoi qu'elle puisse être, la musique n'est pas une imitation. Nous n'avons rien à gagner, mais au contraire tout à perdre à interpréter comme un rapport de modèle à copie la relation qui tend à s'établir entre ce que j'appellerai faute de mieux l'être musical et son incarnation. On ne saurait, je crois, s'inscrire trop résolument en faux contre l'interprétation d'après laquelle la naissance de l'idée ou de la mélodie se laisserait assimiler à la saisie d'un objet, si intérieur qu'on le suppose. Ce qu'il faut seulement reconnaître, c'est que la réflexion, en cherchant à se représenter rétrospectivement ce qui est éprouvé comme gestation et comme parturition, en vient presque

inévitablement à transposer dans le registre du figuré ce qui n'a cependant de réalité qu'au plan du vécu. L'être musical est une présence, et le premier soin du phénoménologue devra être de marquer l'impossibilité où nous sommes de dissocier effectivement le contenu présent d'une part, le mode de présence, la façon d'être présent d'autre part. Ici, j'en suis pour ma part convaincu, c'est dans l'ordre des relations d'être à être que toutes les références doivent être puisées. La présence de l'autre peut être discrète ou au contraire despotique, elle peut être insinuante ou envahissante, elle peut être obscurcissante ou illuminante. En tout état de cause, elle est ressentie bien plutôt qu'elle n'est contemplée : j'irai plus loin, il est probable que si elle était contemplée, elle ne serait plus du tout présence. Je suis d'ailleurs le premier à déplorer l'insuffisance du mot ressentir, il est manifestement impropre à traduire les innombrables relations réelles que l'être individuel est susceptible de développer par rapport à cette autre existence individuelle qui s'appelle la mélodie, relations relevant toutes d'une érotique pure qui demeure à créer. Et encore y aurait-il des réserves à faire sur l'emploi du mot relation. Le terme de participation me paraît infiniment préférable : il n'y a en effet relation qu'entre des éléments isolés au sein d'un certain champ visuel, ou d'un champ de pensée qui n'en est après tout que la transposition ou le prolongement. Mais justement, ici nous sommes dans un domaine qui ne se laisse aucunement assimiler à un semblable champ. On pourrait dire que l'opposition commune entre être ou exister d'une part, représenter de l'autre, est radicalement abolie. Disons encore que l'âme musicienne est une âme hantée. Mais il est impossible de faire intervenir des expériences comme celle de la hantise ou simplement de la rencontre sans briser les catégories intellectuelles dont on demeure au contraire prisonnier quand on parle soit de musique de jugement, soit tout simplement d'intuition. Le simple fait que ce dernier vocable est chargé de références optique devrait suffire à nous le rendre ici suspect.

D'un autre côté, M. Davenson a parfaitement raison de nous mettre en garde contre deux périls opposés : « Il ne faut, dit-il, ni perdre la musique en se tenant en-dessous d'elle, comme le font les hommes charnels qui confondent la musique avec les émotions basses qu'elle suscite en eux, ni la dépasser en la transcendant... Aux premier, il faut montrer que la musique peut être d'ordre mental sans cesser pour cela d'être réelle ». Mais on ne doit pas non plus, comme les second, « passer à la limite et situer la musique hors du son ». Il est bien vrai assurément qu'elle tend ou doit tendre à s'incorporer à notre substance spirituelle, de telle façon que nous n'ayons plus besoin de l'entendre exécuter ; mais elle n'en demeure pas moins tributaire d'une audition intérieure qui semble bien requérir encore une certaine intervention du corps. Mais par quelle aberration M. Davenson prend-il *Ariane et Barbe-Bleue* comme type de musique charnelle ? *Ariane et Barbe-Bleue*, c'est-à-dire l'œuvre où a été poussé le plus loin le processus de sublimation par lequel le joyau sonore se spiritualise au point de devenir pure mélodie de l'âme qui se transcende, qui rentre en soi, surmontant jusqu'au mouvement de pitié, par lequel elle tend à se porter au-devant de la créature asservie. Qu'on ne dise pas que ce n'est là que le sujet de l'œuvre, c'en est l'essence même : la scène terminale, qui est un des sommets de la musique, a constitué pour toute une génération, la mienne, celle d'Henri

Franck, d'André George, et de tant d'autres, un des témoignages les plus irrécusables d'une réalité musicale que M. Davenson est peut-être trop enclin à ne reconnaître dans sa plénitude que là où l'affirmation chrétienne est au moins explicite. En vérité, il est toujours infiniment périlleux de parler de ce qu'on n'a pas éprouvé et assumé : on risque invariablement de prononcer des excommunications qui ne retombent que sur soi. Aussi n'accueillerai-je pas sans les plus sérieuses réserves les appréciations condescendantes que M. Davenson porte en passant sur les chefs-d'œuvre wagnériens. Que la mélodie continue l'ennui, c'est un fait, une simple idiosyncrasie ; mais de quel droit prétendre dévaloriser une expérience musicale aussi insigne que celle dont Bayreuth a été et restera peut-être encore longtemps le foyer ? J'accorde volontiers que Wagner ne se laisse pas facilement intégrer dans une théologie musicale comme celle qu'esquisse M. Davenson. Mais cela ne prouverait-il pas simplement que celle-ci est infiniment trop étroite et trop simple, et qu'il est non seulement prématuré, mais abusif, de vouloir encapsuler le monde des expériences musicales dans quelques formules dogmatiques ? Je me suis servi plus haut du terme de phénoménologie : à mon avis c'est là, et là seulement, qu'il est possible aujourd'hui de trouver un terrain solide pour une philosophie de l'expérience musicale.

Certes, Monsieur Davenson a mille fois raison de dire que la musique n'est ni le jeu vain d'un dilettante « qui se diverte à suivre d'un œil désabusé les reflets chatoyants de l'éphémère, ni l'illusion d'une âme fourvoyée qui se repaît de l'apparence et d'un faux-semblant d'absolu ». Mais il me paraît dangereux d'ajouter « qu'elle est ou plutôt doit être un de ces moyens dont une âme suffisamment redressée peut, si elle est sage, – et, si telle est sa vocation, doit – se servir pour se purifier et se redresser d'avantage dans sa remontée et son retour vers Dieu ». C'est là une affirmation dogmatique qui peut bien contenter le catholique en tant que catholique, ou même le chrétien en tant que chrétien, mais qui du point de vue strictement musical risque fort de paraître non seulement gratuite, mais encore absolument abusive. Une œuvre telle que *Pelléas et Mélisande*, que j'admire autant que M. Davenson, me semble ne pouvoir être regardée sans arbitraire comme un moment d'une ascèse, ou d'une dialectique purificatrice tendue vers l'Indicible. Comme tout chef-d'œuvre elle présente une certaine *autarkia* ; c'est d'un point de vue absolument étranger à elle-même, au sens fort du terme, à son essence, que nous pouvons être amenés éventuellement à reconnaître qu'elle est susceptible d'aider une âme à se trouver elle-même et à rencontrer Celui hors duquel aucun accomplissement n'est possible. Je dirai donc qu'on adopte une perspective étrangère à celle de l'artiste en tant que tel, qu'il s'appelle Mozart ou Beethoven, Chopin, Fauré ou Wagner, en traitant la musique comme un moyen à mettre en œuvre en vue d'une fin spirituelle, serait-ce la plus haute de toutes. L'éthicien ou le théologien risque fort d'empiéter ici sur un terrain qui ne saurait être le leur, et il sera toujours à craindre que cette intrusion n'entraîne comme conséquence l'excommunication de tel génie de première grandeur, dénoncé comme hérétique. Certes, on ne peut qu'admirer le texte sublime de saint Maxime le Confesseur auquel nous renvoie M. Davenson ; mais le « silence de l'esprit », s'il passe toute musique, ne me paraît pas – et pour cette raison

même – pouvoir être pensé comme le repère absolu de la création musicale. *Sile coram Dominum et expecta eum*, lisons-nous dans les Psaumes : mais cette exhortation ne saurait nous livrer le principe d'une « morale musicale ». La musique ne peut en dernière analyse trouver sa norme et son instance suprême qu'en elle-même.

## Annexe 6 :

*Echange de lettres entre Marrou et Marcel suite à la critique de ce dernier. Cette correspondance a été publiée dans la revue Confluences n° 20 (juin 1943), pages 549 à 555.*

### *Lettre de Marrou à Gabriel Marcel.*

Un auteur se doit d'encaisser les coups de son critique, comme un boxeur ceux de son adversaire ; mais ce serait fausser la comparaison que de le priver du droit de riposter. Vous avez fait à mon petit *Traité de la musique* l'honneur de lui consacrer une note pleine de pensée, dans « Confluences » (n°17) : je voudrais que vous admettiez qu'une réplique de ma part est un témoignage de l'intérêt que j'ai porté à vos réactions. Pourquoi nous priverions-nous du plaisir de prolonger un dialogue dont le tour un peu vif atteste à quel degré il est excitant pour l'esprit ? En fait, sur deux points d'importance, vos critiques me donnent l'occasion de préciser ma position :

Je vais, bien entendu, refuser la plupart de vos reproches pour la raison, toujours excellente, qu'ils me paraissent porter à faux. Nous ne nous sommes pas compris : je ne vois là rien d'humiliant, ni pour moi, mauvais écrivain, ni pour vous, lecteur trop hâtif. La chose me paraît naturelle : on ne se comprend jamais ; ce qu'on appelle dialogue, dans le domaine de la pensée, c'est le discours de deux sourds qui monologuent fiévreusement dans le vide ; un mot, saisi de temps à autre et interprété le plus souvent à faux, leur permet cependant de féconder mutuellement leur pensée (mais je ne vais pas, reprenant les thèses du *De Magistro* de mon maître Augustin, esquisser ici un traité de la Communication des Esprits). Vous me reprochez l'insuffisance de ma doctrine musicale, qui serait due à ce que je n'ai pas su me libérer de certains cadres platoniciens ou scolastiques. Je réponds à cela que ma scolastique platonicienne n'existe que dans votre pensée et qu'elle est née du fait que vous avez lesté d'un dogmatisme catégorique des propositions auxquelles je n'avais confié que la fonction, sacrée, mais

aérienne, de mythe. Vous me faites l'honneur de peser ces propositions en d'exactes balances, et vous les déclarez inadéquates : je ne mérite pas un traitement si sévère, je ne parlais pas en savant mais en poète ; ma dialectique n'assemble pas des concepts, mais joue avec des images symboliques ; et je prétends bien que ce jeu n'est pas vain.

Ce qui nous sépare (et c'est ici que je sens mon monologue s'enrichir à votre voisinage) est notre position à l'égard de la technique d'expression qui convient à une philosophie de la musique. Vous taxez sévèrement d'insuffisante l'analyse phénoménologique dans ma doctrine : j'ai pourtant prétendu donner, dans la première partie de mon Traité (§§ 1-25) une phénoménologie de la musique, et je maintiendrai la pertinence du titre.

Nous sommes l'un et l'autre assez sincèrement musiciens pour être profondément d'accord sur l'objet même de la musique (si je vous ai heurté si durement à propos d'Ariane que vous aimez, et que je déteste, c'est, je l'avoue, par goût de la bagarre : il importait toutefois à ma thèse de souligner l'intériorité profonde de la matière musicale, et par là même sa subjectivité) : elle est pour moi, comme pour vous, une expérience profondément originale, qui vaut la peine d'être vécue en elle-même et que rien d'autre ne peut remplacer ; c'est pour cela que nous nous accordons à dénoncer comme une trahison à l'objet toute esthétique musicale de type classique, procédant par réduction dialectique de la musique à quelque principe étranger qui ne peut être que non-musique ; c'est pour cela que tous deux nous pensons à une phénoménologie.

Mais, à pied d'œuvre, notre dissentiment éclate : il ne réside pas dans le regard fraternel que nous portons sur l'objet, mais dans le type de doctrine à élaborer, et plus précisément dans la forme d'expression qui devra servir d'appui à la pensée. Il faut nous mettre en face de la musique et ne pas la quitter d'un pas ; mais alors ?... Votre esquisse d'une phénoménologie scientifique s'incarne dans des formules comme « l'être musical est une présence », « les innombrables relations réelle » développées entre l'âme et la mélodie « relèvent toutes d'une érotique pure », « l'âme musicienne est une âme hantée ».

Je n'hésite pas à déclarer que cela ne nous mènera pas bien loin et que le recours à de telles formules, ou bien sera stérile, ou nous menace d'une logomachie qui implique cette réduction de la Musique à de la non-musique que nous cherchions à éviter. Aussi longtemps d'ailleurs que votre Érotique reste encore à créer, j'oserai soutenir que les images d'origines platonicienne dont je me suis servi (la musique comme imitation d'un modèle contemplé dans le silence, double mouvement d'incarnation et de sublimation du compositeur à l'amateur à travers la matière sonore) et jusqu'aux métaphores singulières (musique de mémoire, musique de jugement à que j'ai empruntées à saint Augustin, constituent un langage figuré, mais cohérent, qui, sous une forme, symbolique sans doute et non démonstrative, peut accompagner le cheminement d'une analyse de la vie musicale, plus avant et de plus près qu'un conceptualisme scientifique.

Le répertoire prestigieux de l'imagerie platonicienne m'a paru commode et j'ai masqué sous leur revêtement (*larvatus prodeo...*) mon effort de

compréhension. J'accepte à ce coup d'être classé platonicien, mais mon véritable platonisme ne réside pas dans l'usage, figuré, que j'ai cru devoir faire de la dialectique de transcendance : il se manifeste dans le recours à une forme d'expression mythique. Ce que le mythe théo – ou cosmogonique était pour Platon, l'affabulation augustinienne l'a été pour moi : le domaine de la réalité musicale étant un de ceux où est inapplicable une exposition scientifique rigoureuse, procédant par enchaînement rationnel de concepts, il ne reste qu'un moyen de s'élever au dessus de la *doxa* du vulgaire, c'est de recourir à un artifice littéraire de l'ordre de la poésie ou du mythe.

J'aperçois, entre nous deux, comme un reflet de l'opposition entre les deux grandes voies de la théologie mystique : vous vous rapprochez des théologiens cataphatiques qui s'élèvent à la contemplation de la Vérité mystérieuse *per positionem*, en posant des affirmations. Je prétends qu'il existe une voie plus éminente, « elle semble dire moins, mais elle exprime d'avantage » (comme l'écrivait saint Bonaventure) ; j'ose revendiquer pour mon essai d'expression poétique, de recours à la magie verbale, quelque chose des privilèges de la *via negationis* de la théologie apophatique. Ce n'est pas strictement équivalent, je le concède, car c'est de Dieu seul que la Négation inclut une affirmation suréminente ; mais cependant le mythe, l'expression littéraire, rend, en un domaine moins élevé, des services parallèles : ici, comme là, « obligés de parler un langage d'homme à ses hommes », alors que le Réel que nous appréhendons se révèle si hétérogène à notre pauvre langage mortel, « nous parlons ainsi pour n'être pas réduits à nous taire » (comme dit saint Augustin à propos de la Trinité).

C'est d'un cœur léger que je vous vois constater l'inadéquation de mes symboles : je ne vous demandais pas d'en vérifier la rigueur, mais de vous prêter à mon jeu ; j'espérais qu'avec un peu de complaisance de sa part, mon lecteur se sentirait peu à peu accordé *to a fit key for the reception of lofty wisdom* (comme Kingsley le fait dire à son Hypatie). Vous mesurez où conduit cette défense : il ne s'agit rien moins que de savoir si, techniquement, le philosophe est condamné à apparaître sous les traits d'un savant, ou s'il lui reste le droit d'être poète. Paradoxalement, c'est à l'auteur du *Monde Cassé* que j'en viens à demander d'autoriser l'entrée du penseur dans la cité des Lettres...

Ailleurs, par contre, j'accepte les responsabilités dont vous me chargez, m'étonnant seulement que vous m'en fassiez un reproche : vous avez pleinement raison lorsque vous constatez que je ne m'intéresse à la théorie de la musique qu'avec une arrière-pensée, celle de m'en servir, de la faire servir... à une Fin. Mais oui, la phénoménologie de la musique n'est pour moi qu'une introduction, un passage à autre chose. Cela vous irrite ; c'est qu'au fonds vous êtes, vous, un philosophe, dont la vocation réside dans l'acquisition et la transmission du savoir. Je ne suis pas un philosophe : j'ai été trop profondément marqué par l'influence augustinienne pour risquer jamais de le devenir. Vous éprouvez « d'assez vives inquiétudes » en m'entendant parler de « théologie » ou de « morale » musicales. C'est très



exactement de cela qu'il s'agit pour moi.

Théologien, je n'oserai en assumer le titre (je suis docteur, mais non à bonnet carré) : qu'il me suffise de m'intituler moraliste ; ce nom charmant et si français (je n'ai jamais réussi à faire comprendre à mes étudiants étrangers ce que les Français appelaient, dans leur littérature, un moraliste), qui ouvre si opportunément une issue vers l'art littéraire, me paraît exprimer à merveille mon ambition. J'ai orienté tout mon *Traité* vers l'élaboration d'une morale musicale : il ne suffit pas de savoir ce qu'est la musique (augustinien, je mépriserais cette vaine curiosité ; musicien, je me contenterais d'en faire, de la musique, sans avoir besoin de spéculer), il faut encore savoir ce qu'elle a le droit de représenter dans notre vie, ce que nous *devons* en faire.

La sévère discipline augustinienne ne me permet pas de m'abandonner à la connaissance ; je ne puis oublier l'impitoyable exigence de la destinée : je suis un homme, je n'ai à dépenser qu'une brève vie d'homme, dont je dois faire un exercice, *meditatio, askèsis*, et je convoque, impérieusement, la musique à la barre, la sommant de me présenter ses prétentions, ses titres, ses droits à mon amour. Qu'une telle hantise ait ses dangers, qu'elle puisse conduire à un utilitarisme hâtif, à une sombre barbarie théologique, je ne l'ignore guère, et crois prendre assez de soin à m'en prémunir, mais vous ne m'avez pas reproché d'être un barbare...

Vous me dites, pour conclure, que « la musique ne peut en dernière analyse trouver sa norme et son instance suprême qu'en elle-même » : je refuse une telle formule où peut s'incarner une idolâtrie blasphématoire. Je sais bien (cf. *Traité*, § 3) que tout chef-d'œuvre musical présente, comme vous le dites, « une certaine *autarkeia* », mais c'est précisément ce qui inquiète en moi le moraliste et tout l'effort spéculatif qu'incarne ma schématisation mythique cherche à répondre à cette inquiétude.

Oui, à première apparence, la musique, prise en elle-même, paraît me suffire, trouver en soi sa propre norme, – comme tant d'autres aspects de l'expérience humaine, comme l'amour, la guerre, l'économie, l'état (ce ne sont pas les musiciens, en ce moment, qui abusent le plus de notion d'autarcie) : mais l'*autarkeia*, le fait de se suffire à soi-même, comme l'*autarkhia*, le fait de tirer de soi-même le principe de son gouvernement, ce sont là les attributs de l'Absolu, et ces attributs ne sont légitimes qu'appliqués au seul Absolu, qui est Dieu.

L'augustinien croit donc devoir vous mettre en garde contre un danger terrible que renferme l'abus de la méthode phénoménologique : saisissant dans le phénomène réel l'Essence porteuse de valeur, elle tend à conférer à chaque Essence une autonomie suspecte, elle fait se lever autour de nous comme une forêt d'absolus irréductibles qui s'avancent à la rencontre de l'âme tremblante et nue comme dans *Macbeth* le grand bois de Birnam monte à l'assaut de Dunsinane...

D'où l'exigence irrépessible : il faut montrer que l'apparente autarcie de la musique, de l'amour, etc., n'est qu'un reflet analogique de l'unique Absolu et que par une discipline appropriée, d'ordre proprement ascétique, nous pouvons nous servir de ces Traces de Dieu pour nous élever par elles et avec elles plus près de cet Infini en qui toute musique et tout amour confesse

retrouver sa source... Toute musique : rassurez-vous, je ne cherche pas « à encapsuler le monde des expériences musicales dans quelques formules dogmatiques » ; Wagner paraît un rhéteur grossier à mon oreille affinée par la subtilité debussyste, et plus encore par l'austère honnêteté de Moussorgski, mais je trouverai naturel qu'un cœur plus naïf se serve de lui, comme je me sers d'autres maîtres, pour ensemer en soi le Silence. Une chose importe : ramener la musique, comme l'amour, comme tout, à l'Unique nécessaire ; la sévérité d'une telle morale n'altère en rien la parfaite liberté d'élection de l'artiste et de l'amateur...

Henri DAVENSON

*Lettre de Gabriel Marcel à Marrou.*

Cher Monsieur,

M. Tavernier me communique votre très intéressante lettre ; elle m'émeut, elle me trouble, elle me force à m'interroger. Où exactement se situe notre dissentiment ? Ou plutôt qu'est-ce qui en moi a éprouvé le besoin de protester avec une véhémence peut-être excessive contre certaines des positions que vous avez prises dans votre livre ? J'ai eu l'impression en vous lisant que vous portiez atteinte à l'autonomie du musicien, ou de l'expérience musicale ; et sur ce point je ne puis dire que vous me rassuriez. Dans votre lettre vous introduisez le moraliste ; dans quelle mesure est-il légitime de juger une œuvre musicale en moraliste ? Tout le problème est là, je crois. Il faut en effet laisser de côté la distinction entre apo- et cat- phatique. J'ai écrit jadis : « Quand on *parle* de Dieu, ce n'est pas *de* Dieu qu'on parle ». Il est donc difficile de me reprocher d'ignorer la légitimité et la valeur de la théologie apophatique. Juger en moraliste... Prenons un exemple. Je ne crois pas qu'on puisse admirer plus que moi le génie de Moussorgski ; mais je me méfie de ceux qui dans sa musique exaltent l'esprit de pauvreté. C'est au nom de l'esprit de pauvreté que Maritain a jadis majoré d'une façon à mon sens extravagante l'apport du pauvre Satie ; et voilà où on risque d'aboutir si on juge en moraliste. Inversement : vous parlez de rhétorique à propos de Wagner. J'admettrai jusqu'à un certain point qu'il y a chez lui un abus du développement qui parfois nous fatigue, nous excède. Mais cet abus est comparable à la luxuriance, accablante elle aussi, de certaines végétations ; la nature est-elle assimilable à un rhéteur ? Je relisais récemment certaines pages de la *Tétralogie* ; j'étais littéralement confondu par la puissance d'emprise immédiate que détiennent certains thèmes – aussi immédiate, à

n'en pas douter, que celle d'une mélodie de *Pelléas*. Si on juge Wagner « en moraliste », on risquera fort de ne pas vouloir ou pouvoir rendre justice à cet aspect pourtant essentiel, primordial de son génie. Il y aura là un abus aussi criant que celui dont on se rend coupable quand on exalte les *Contrerimes* de Toulet, ou les *Calligrammes* d'Apollinaire, et qu'on déclare qu'il n'y a à retenir d'Hugo que quelques vers isolés.

J'insiste sur ces exemples parce qu'ils me paraissent cruciaux. Ce qui nous oppose, ce ne sont pas à vrai dire les doctrines que nous pouvons professer sur l'Être ou même sur la condition humaine ; sur des points essentiels nous sommes d'accord ; non, la divergence est ici dans les attitudes en face du phénomène musical lui-même. Les formules dont je me suis servi sont peut-être inadéquates ; je suis aussi loin que possible d'adhérer à la notion de musique pure telle que l'a conçue le Stravinski de 1920-1925. J'irai même jusqu'à dire qu'une musique digne de ce nom est toujours chargée de vérité ; comme toute expression, elle est une restitution, elle est une *expiration*. Elle ne peut être appréciée que si elle est intimement vécue ; l'apprécier, c'est d'abord la faire sienne ; mais le jugement du moraliste consiste bien moins à assumer qu'à estampiller ou à refuser ; il est émis du dehors ; celui qui le prononce s'établit, je le crains, dans une sphère qui n'est aucunement celle où la musique s'élabore, celle où s'accomplit l'étrange passion, la mystérieuse gestation qui est celle du musicien.

En somme, ce que je redoute par-dessus tout, c'est l'intrusion (camouflée) de la non-musique au sein même de la musique ; elle me paraît inévitable si nous accordons au moraliste le droit de parler. Certes il y a une éthique intérieure à la création musicale ; une éthique strictement personnelle, et à peu près intransmissible – et nous voyons aussitôt quand le musicien a péché contre sa propre éthique. Mais ce n'est pas de cette éthique-là que vous vous souciez me semble-t-il.

Voilà tout ce que je peux dire aujourd'hui. Il serait intéressant de savoir quelle position tel ou tel musicien adopterait par rapport à notre débat. Vous l'avouerez-vous ? Je récuserais un Lourié, tout saturé de théologie, et qui avouait ne rien voir dans Fauré.

Croyez, cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments les plus sympathiquement dévoués.

Gabriel MARCEL

## **Table des matières :**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introduction</b>   | <b>5</b>  |
| <b>Première partie : La doctrine de Marrou en réponse au problème wagnérien</b>   | <b>9</b>  |
| <b>La doctrine de Marrou, une doctrine religieuse</b>                             | <b>12</b> |
| <b>Condamnation du wagnérisme</b>   | <b>17</b> |
| <b>Seconde partie : La foi chrétienne de Marrou dans son rapport à la musique</b> | <b>20</b> |
| <b>Musique pure ou musique religieuse ?</b>                                       | <b>20</b> |
| <b>Deux erreurs de saint Augustin</b>   | <b>23</b> |
| <b>Subjectivité et universalité du propos de Marrou</b>                           | <b>27</b> |
| <b>Conclusion</b>   | <b>32</b> |
| <b>Annexe 1 : Dédicace à Arthur Lourié</b>  | <b>33</b> |
| <b>Annexe 2 : Remerciements de Lourié</b>   | <b>34</b> |
| <b>Annexe 3 : Correspondance avec Jean Laloy (extraits)</b>                       | <b>36</b> |
| <b>Annexe 4 : Critique de Boris de Schlœzer</b>                                   | <b>38</b> |
| <b>Annexe 5 : Critique de Gabriel Marcel</b>                                      | <b>42</b> |
| <b>Annexe 6 : Correspondance publique entre Marrou et Marcel</b>                  | <b>45</b> |