



HAL
open science

Henri Marrou (Davenson) et Charles Kœchlin. À propos d'une correspondance musicale inédite (1931-1945)

Fabien Guilloux

► To cite this version:

Fabien Guilloux. Henri Marrou (Davenson) et Charles Kœchlin. À propos d'une correspondance musicale inédite (1931-1945). Cahiers Marrou, 2011, 4, pp.25-50. halshs-01422614

HAL Id: halshs-01422614

<https://shs.hal.science/halshs-01422614>

Submitted on 27 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

N°4

2011

CAHIERS MARROU



Société des Amis d'Henri Irénée Marrou – Davenson

3 rue Castex 75004 Paris

www.henrimarrou.org

Texte d'Henri Irénée Marrou (Davenson)

Contributions de :

Michel Coloni

Françoise Flamant

Nancy Gauthier

Fabien Guilloux

Jacques Prévotat

Pierre Riché

En couverture : *ex-libris* d'Henri Marrou, gravé pour lui par Cami.

Ci-contre : E. Mounier, H. I. Marrou, J. Lacroix au Congrès *Esprit* de Jouy-en-Josas (1936).

SOMMAIRE

Liminaire – Jacques PRÉVOTAT	2
TEXTE D’HENRI IRÉNÉE MARROU (DAVENSON)	
<i>Retour d’Italie</i> (1938) – Présenté par J. PRÉVOTAT	5
ÉTUDES	
Fabien GUILLOUX – <i>Henri Marrou (Davenson) et Charles Kœchlin. À propos d’une correspondance musicale inédite (1931-1945).</i>	25
Nancy GAUTHIER – <i>De la réflexion sur l’histoire à un nouveau type de corpus épigraphique.</i>	51
Michel COLONI – <i>Soixante ans d’histoire de l’Église de France : un élève de Marrou, devenu évêque, témoigne.</i>	61
COMPTES RENDUS	
R. ALCISTI, <i>Monaci, vescovi e scuola nella Gallia Tardoantica</i> (Rome 2009). 273 p. – Par P. RICHÉ.	79
<i>Carrefour Ventadour</i> – Par F. FLAMANT.	80
SOCIÉTÉ DES AMIS D’H. I. MARROU (DAVENSON)	
Comité d’honneur et Conseil d’administration	85
Adhérents 2010-2011	85
Vie de l’Association	88
Bulletin d’adhésion ou de renouvellement	91

ÉTUDES SUR HENRI IRÉNÉE MARROU (DAVENSON)

HENRI MARROU (DAVENSON) ET CHARLES KÆCHLIN.
À PROPOS D'UNE CORRESPONDANCE MUSICALE INÉDITE
(1931-1945)

PAR FABIEN GUILLOUX

Les cinq lettres inédites échangées entre Henri Irénée Marrou (1904-1977) et Charles Kœchlin (1867-1950) que nous transcrivons ici tiennent une place remarquable au sein de la correspondance générale de l'historien¹. Bien que limité, ce *corpus* offre en effet l'avantage de réunir l'intégralité de leurs échanges épistolaires entre mai 1931 et juillet 1945. Il confirme ensuite la place névralgique qu'occupa très tôt la question musicale parmi les centres d'intérêts intellectuels de Marrou – elle apparaît pour la première fois dans l'*Essai d'esthétique franciscaine* (1926) – à une époque où il travaille parallèlement à la rédaction des *Fondements d'une culture chrétienne* (1934) et à sa thèse sur saint Augustin, cinq ans

¹ Du fait de sa dispersion, la correspondance complète d'Henri Irénée Marrou n'a pas encore fait l'objet d'une étude systématique. Celle de Charles Kœchlin a été partiellement éditée par sa fille Madeleine Li-Kœchlin sous le titre *Charles Kœchlin 1867-1950. Correspondance* dans un triple numéro de *La Revue musicale*, 348-350 (1982) ; la présente correspondance n'y figure pas. Nous tenons à exprimer notre gratitude à Françoise Flamant, aux héritiers de Charles Kœchlin et à la Médiathèque Gustav Mahler qui nous ont autorisé à reproduire ces documents.

avant la publication de son premier manifeste en faveur d'Arthur Lourié dans la revue *Esprit* (février 1935)¹. Enfin, cette correspondance illustre en condensé les deux grandes facettes de l'œuvre musicographique à venir de Marrou-Davenson : celle de l'historien et musicologue interrogeant la place de la musique dans la culture de l'antiquité ; celle du critique et essayiste prenant position dans les débats esthétiques et philosophiques de son temps².

Le premier échange épistolaire se déroule entre mai et juin 1931. Marrou est alors pensionnaire à l'École française de Rome et prépare activement sa thèse de doctorat consacrée à *La notion de culture intellectuelle chez saint Augustin*, sujet (intitulé provisoire) déposé le 14 décembre 1931³. C'est la publication d'un article de Charles Kœchlin intitulé « Musique et mathématique » dans *La Revue musicale* du mois de mai qui incite Marrou à prendre l'initiative d'entrer en contact avec le compositeur et théoricien de la musique ; il lui adresse

¹ Henri Davenson, « D'une musique nécessaire et d'Arthur Lourié », *Esprit*, 29 (février 1935), p. 824-838.

² Une anthologie des écrits musicaux les plus significatifs d'Henri-Irénée Marrou a été rassemblée dans *Crise de notre temps et réflexion chrétienne (de 1930 à 1975)* (Paris : Éditions Beauchesne, 1978), p. 359-401. Pour une première approche de Marrou musicologue et musicien : Jean Laloy, « Henri Marrou musicien » dans *Crise de notre temps*, p. 355-358 et Pierre Riché, *Henri-Irénée Marrou. Historien engagé* (Paris : Éditions du Cerf, 2003), p. 155-167.

³ Pierre Riché, *op. cit.*, p. 37-49.

une longue lettre datée de Rome le 28 mai 1931 à laquelle Kœchlin répond le 27 juin suivant¹.

La figure et l'œuvre de Charles Kœchlin ne sont pas étrangères à Marrou qui, grâce à *La Revue musicale* dont il semble être un lecteur régulier², a pu se familiariser avec la pensée de cette figure marquante de la vie musicale et intellectuelle française de la première moitié du 20^e siècle³. Déjà en 1929, Marrou maîtrisait ses positions esthétiques à l'égard de Beethoven, comme l'indique une note de son carnet :

Sans doute, le Beethoven d'Herriot justifie celui de Kœchlin mais il faut transcender les deux. Nos artistes ne seront pas justifiés d'avoir mis l'absolu dans un contrepoint scolaire, mais ce fut déjà un progrès d'avoir en 18 déclaré : la musique ce n'est pas du *πάθος* [*pathos*], c'est du contrepoint. Ils ont libéré l'absolu.⁴

¹ Charles Kœchlin, « Musique et mathématique », *La Revue musicale*, 115 (mai 1931), p. 424-439. Les écrits musicaux de Charles Kœchlin ont récemment fait l'objet d'une édition critique sous la direction de Michel Duchesneau : Charles Kœchlin, *Écrits I. Esthétique et langage musical* (Sprimont : Mardaga, 2006) et *Écrits II. Musique et société* (Sprimont : Mardaga, 2009).

² Henri Davenson, « Presse musicale », *Esprit*, 11 (novembre 1949), p. 814-815.

³ Sur Charles Kœchlin : Charles Kœchlin, *compositeur humaniste*, P. Cathé, S. Douche et M. Duchesneau (dir.) (Paris : Vrin, 2010).

⁴ Henri Irénée Marrou, *Carnets posthumes*, F. Marrou-Flamant (édit.) (Paris : Cerf, 2006), Carnet VIII, 4, p. 95-96. Marrou fait ici référence à *La Vie de Beethoven* (1927) d'Édouard Herriot (1872-1957) et à la critique à peine voilée qu'en réalise Charles Kœchlin dans « Le Retour à Beethoven », *La Revue musicale*, (avril 1927), p. 125-131.

C'est un véritable manifeste en faveur de ses propres conceptions esthétiques que publie Kœchlin dans l'article de mai 1931, en réponse critique à un article de Lionel Landry : « Une visite à Phono-City », publié un an plus tôt dans un numéro thématique de *La Revue musicale* consacré à « La Musique mécanique »¹. Le compositeur y fait part de ses inquiétudes sur les dérives que représenterait « une certaine *conception mécanique* de l'art musical » :

[Cette conception] se rattache à l'intrusion du machinisme dans l'esthétique musicale et dans la vie même – comme également à cette thèse du jour, que la musique ne serait pas un langage (expression de sentiments), mais ne posséderait qu'une beauté plastique, en quelque sorte objective et n'ayant rien à signifier, – la beauté de cette musique provenant alors de causes définissables par des formules mathématiques. De là cette conséquence que l'œuvre d'art, un jour à venir, serait créée par des équations à résoudre.²

Dans la ligne de mire de Kœchlin : le poids culturel d'une conception néo-pythagoricienne de la musique mise en œuvre de manière littérale au sein des nouvelles méthodes de composition introduites au début des années 1920 par Arnold Schoenberg (1874-1951) et que la musicologie désignera plus tard sous le nom de *sérialisme*. Plus encore, de manière visionnaire, il y dénonce ce que

¹ Lionel Landry, « Une visite à Phono-City », *La Revue musicale* 106 (juillet 1930), p. 33-38. Outre son poste de directeur de la Monnaie de Paris, André Dailly (1875-1935) *alias* Lionel Landry fit carrière comme critique de cinéma et fut l'auteur de plusieurs essais sur la musique.

² Charles Kœchlin, « Musique et mathématique », art. cit., p. 424-425.

pourrait être son évolution radicale vers un *sérialisme intégral* ou, à l'opposé, sa réaction dans la musique dite *aléatoire*¹. La réponse de Kœchlin tient en l'affirmation de deux convictions : que la musique se situe en dehors de toute formule ou théorie mathématique et que cette théorie ne peut conditionner une définition philosophique du « Beau » musical, car, précise-t-il, « la musique contient un élément humain, personnel, qu'on ne peut enfermer dans une formule scientifique. [...] Dès l'instant qu'il y a beauté en musique, il y a qualité : car cette beauté, c'est la suite de sons *perçue par nous, humains*, – et non le pur phénomène matériel, indépendant de sa perception par l'homme. D'ailleurs, cela n'entraîne pas forcément que le « beau absolu » soit une absurdité. »²

Henri Irénée Marrou qui, dans l'intuition juvénile de son *Traité d'esthétique franciscaine* (1926) écrivait : « la beauté ne sera plus la racine péniblement et cérébralement extraite d'une équation encombrée de coefficients, mais ce sera une intuition soudaine, qui nous bouleversera et nous remplira d'allégresse »³, ne pouvait que consonner avec la posture esthétique du vieux compositeur alors même qu'il se heurte aux austères traités d'acoustique des

¹ *Ibidem*, p. 435-438. Voir notamment sa critique de la technique du *rétrograde* (p. 435-436). Henri Irénée Marrou se prononcera ultérieurement sur le *sérialisme* dans sa « Deuxième lettre : Schoenberg – Webern – Berg. », *Esprit*, 1 (janvier 1946), p. 129-132 (réédité dans *Crise de notre temps*, p. 390-394.)

² *Ibidem*, p. 428, 433-434.

³ Henri-Irénée Marrou, *Essai d'esthétique franciscaine* (1926). Texte inédit communiqué par Françoise Flamant. (À paraître prochainement dans *Études franciscaines*). Voir aussi les considérations contemporaines qu'il fait dans *Fondements d'une culture chrétienne* (Paris : Bloud & Gay, 1934), p. 46-48.

auteurs latins des premiers siècles, notamment le *De Musica* de saint Augustin et le *De Institutione musicae* de Boèce¹. Cette critique d'une perception de l'esthétique musicale dans son rapport aux mathématiques, Marrou (Davenson) la développera d'une manière générale dans les *Fondements d'une culture chrétienne* (1934) et plus particulièrement encore dans son *Traité de la musique* (1942) où, dans une filiation augustinienne, il affirmera que « le jugement musical est parfaitement indépendant des conditions de réalisation matérielle du son. »²

Cette première lettre que Marrou adresse à Kœchlin marque sans doute un jalon important dans l'évolution de la réflexion de l'historien quant à la place de la musique dans la culture antique mais, plus largement, quant à sa position esthétique à l'égard de l'art musical. Le fait qu'il ait demandé à son épouse d'en conserver une copie, que son contenu se retrouve développé dans la deuxième partie de sa thèse et qu'il cite l'article de Kœchlin dans sa bibliographie sont autant de preuves de l'importance que Marrou accordait à cet échange épistolaire avec le compositeur³. Ne nous y trompons pas, derrière l'argumentaire serré et rigoureux de la lettre de Marrou, la

¹ Les notes de sa thèse de doctorat indiquent qu'il a probablement aussi consulté les écrits de Cassiodore, d'Aristoxène de Tarente à travers les travaux de Louis Laloy, d'Aristide Quintilien, de Porphyre et de Martianus Capella. Cf. Henri Irénée Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (Paris : E. de Boccard, 1938), p. 197-210.

² Henri Davenson, *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin* (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1942), § 22-23, p. 71.

³ La copie réalisée par Jeanne Marrou est conservée dans la collection privée de la famille Marrou. Henri-Irénée Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, *op. cit.*, p. 197-210.

question est sans doute plus affective et cruciale qu'il n'y paraît : il s'agit de réconcilier son admiration pour saint Augustin et l'intuition que l'expérience de la beauté ne peut se contenter d'une réduction à un système d'équation tel que le propose le traité inachevé *De musica*. Le nœud gordien de la tension se situe selon lui dans la mésinterprétation du concept de *musica* dans l'antiquité :

Ce serait un contre-sens très grave que de traduire *musica* par notre « musique ». Qu'est-ce en effet pour nous que la musique ? C'est une activité artistique, esthétique. Or pour Augustin, la *musica* est une science mathématique au même titre que l'arithmétique ou la géométrie. Il y a là un fait curieux qui mérite réflexion.¹

Mésinterprétation sur laquelle repose une bonne part de l'histoire esthétique du monde occidental et que la protestation de Kœchlin vient en quelque sorte libérer de sa gangue culturelle :

Sans doute la conception antique [de la *musica* comme science mathématique] a trouvé longtemps des échos chez les philosophes ou les théoriciens modernes (cf. Laloy, *Aristoxène*, p. 46) mais ce sont là des survivances formelles et qui prouvent simplement le manque de culture musicale d'un Leibniz ou d'un Kant. Aujourd'hui encore on entend parfois répéter « qu'il existe une connexion intime et secrète entre la musique et les mathématiques ». Mais c'est là une idée qui ne repose sur rien : cf. les remarques spirituelles sur ce sujet de Kœchlin, ap. *Revue musicale*, mai 1931, p. 424-439.²

¹ *Ibidem*, p. 197.

² *Ibidem*, n. 3, p. 197.

La dette intellectuelle qu'Henri Irénée Marrou reconnaît avoir envers Charles Kœchlin, Henri Davenson la rappellera au cours de la seconde série d'échanges épistolaires qu'entretiennent les deux hommes entre mai et juillet 1945.

Cette correspondance de 1945 s'effectue sur une tonalité plus conflictuelle. En avril de la même année, la revue *Esprit* publie un article signé Henri Davenson intitulé « Musique française ou musique en France »¹. Écrit dans le contexte de la Libération où s'exacerbent et s'exaltent les antagonismes nationalistes, Marrou y exerce sa plume contre les préjugés nationaux en matière de musique :

Ceci dit, déclarons bien nettement que cette répartition de la musique en catégories nationales est inquiétante et absurde. Il ne s'agit pas de contester la fécondité du nationalisme musical pour les Scandinaves, les Russes ou les Espagnols du XIX^e siècle. Il s'agit de la France d'aujourd'hui et de l'Europe de demain. Nous avons à refaire *une* culture européenne ; lourde tâche : à quel point l'unité occidentale est brisée, la musique nous le montre chaque jour : l'évolution du goût a progressivement séparé et opposé les amateurs des différents pays [...]. Il faut sortir de là ; parvenir sur le terrain du goût musical, comme sur le terrain politique à dépasser le culte stérile de la différence incommunicable : ce sera moins, voyons-le bien, un

¹ Henri Davenson, « Musique française ou musique en France », *Esprit*, 4 (avril 1945), p. 742-746. Réédité dans *Crise de notre temps*, p. 382-387.

dépassement qu'un approfondissement du nationalisme.¹

Partisan de l'idée que l'identité musicale d'une nation se repère dans son génie à s'ouvrir à la culture de l'autre², il s'en prend vigoureusement à un académisme teinté de nationalisme qui voyait dans l'œuvre de Gabriel Fauré (1845-1924) l'essence même de l'esprit musical français.

C'est pourquoi je n'hésite pas à soutenir que le mot d'ordre doit être « Retour à Moussorgsky », que là gît le secret d'un art renouvelé, libre de toute rhétorique, ne visant qu'à la grandeur. Je veux sauver la musique française de l'ornière que symbolise pour moi le nom surfait de Fauré : un art, au fond, médiocre, comme le montre, pierre de touche infaillible, la qualité de sa mélodie, qui démarre, banalement sentimentale, dans ce lyrisme facile à la Massenet, dont Romain Rolland se moque quelque part dans *Jean-Christophe*, – qui démarrerait plutôt, car dès la troisième note Fauré s'en aperçoit, et pense que Mme la Princesse de Polignac va trouver ça banal ; alors, vite il module, dissonne, chromatise ; l'honneur est sauf, le goût français aussi ; mais dans toute cette cuisine, la Musique a disparu...³

¹ Henri Davenson, « Musique française ou musique en France », *Esprit*, 4 (avril 1945), p. 743.

² « L'histoire montre que les grandes renaissances sortent plus souvent d'une influence étrangère assimilée avec ardeur que d'une culture de la pure routine nationale : la Pléiade rompait avec la tradition, elle se mettait servilement à l'école de l'Humanisme italien et c'est pourtant elle qui portait la vraie grandeur française. » (*Ibidem*, p. 745).

³ Henri Davenson, « Musique française ou musique en France », *Esprit*, 4 (avril 1945), p. 746.

Avec Johannes Brahms, « le premier des raseurs »¹, Gabriel Fauré fait parti de ces compositeurs contre lesquels Davenson tient régulièrement des propos mordants. En 1953, il usera encore de termes similaires lorsqu'il rendra hommage à René Leibowitz (1913-1972) « d'avoir sorti le Conservatoire de l'ornière Fauré »². Charles Kœchlin qui fut l'élève et l'intime de Gabriel Fauré ne pouvait que protester contre cette position et, le 28 mai 1945, il adresse une lettre indignée à Emmanuel Mounier, directeur d'*Esprit*, qui la transmet à Marrou.

Dans sa réponse du 16 juin 1945, tout en dévoilant son identité et évoquant sa missive romaine de 1931, Marrou présente donc ses excuses au vieux maître et tente de minimiser l'affaire : il prétexte un canular maladroit et déplace le débat sur le *fauréisme* tout en souhaitant avoir la chance de rencontrer prochainement son interlocuteur à Paris pour la création annoncée de ses « *Contrepoints* »³. Si Kœchlin accepte de bonne grâce les excuses de Marrou, il n'en regrette pas moins l'incident et ne se prive pas de piquer au passage l'admiration de Marrou pour Moussorgski tout en souhaitant qu'il puisse un jour revenir sur ses positions quant à Fauré⁴. Ce n'est que de manière tardive, en 1965, que Marrou

¹ *Ibidem*, p. 743.

² Henri Davenson, « Pierre Boulez (suite) : une présentation », *Esprit* 7 (juillet 1953), p. 85-89. Ici, p. 86.

³ L'allusion de Marrou est ici peu claire. Il s'agit probablement de l'*Offrande musicale sur le nom de BACH* (op. 187) de Charles Kœchlin, orchestré en 1946 mais créé de manière posthume en 1973.

⁴ Sur l'admiration de Marrou pour la musique de Moussorgski, voir aussi : *Traité de la musique, op. cit.*, p. 14-15, 67, 71, 153 ; *Esprit*, 1 (janvier 1950), p. 421-422 ; *Esprit*, 6 (juin 1950), p. 1034 ; *Esprit*, 2 (février 1958), p. 255-256 ; *Esprit*, 5-6 (mai-juin 1964), p. 1194-1198.

accomplissant peut-être le vœu du vieux musicien, reviendra sur le jugement tempétueux de ses jeunes années ; une critique musicale en guise d'aveu :

Sans doute est-ce cela, vieillir. Autrefois, jeune, j'avais *un* goût, ce qui veut dire enthousiasmes et condamnations également péremptoires. Et voici maintenant que je me laisse attendrir et que je me laisse aller à supporter, à accepter, à aimer à la fois ou tour à tour et ceci et cela. Vous l'avez constaté : vous m'avez vu fléchir à propos de Brahms. [...] Mais je veux confesser d'autres faiblesses : ai-je assez dit de mal de Fauré et pourtant voici que j'ai pris beaucoup de plaisir à son *Deuxième quintette* si bien joué avec Germaine Thyssens-Falentin au Violoncelle et réalisé il y a quelque temps par les Disques Charlin.¹



¹ Henri-Irénée Marrou, « Disques », *Esprit*, 6 (juin 1965), p. 1244-1245. Contrairement à ce que dit Marrou, Germaine Thyssens-Valentin (1902-1987) était pianiste et non violoncelliste.

Henri-Irénée Marrou à Charles Kœchlin
(28 mai 1931)¹

Rome 28 mai 1931

Monsieur,

J'ai lu avec un extrême intérêt, dans la Revue Musicale, votre article *Musique et Mathématique*. Je trouve que vous avez tout à fait raison : un polytechnicien peut pratiquer l'une et l'autre mais leur lien reste tout contingent, comme celui qui réunit art poétique et diplomatie dans l'inconscient de Paul Claudel. L'hérésie dont vous pourchassez les derniers partisans a bien des siècles derrière elle. Naturellement je parle en historien : c'est beaucoup de présomption que de prétendre, en faisant l'histoire de cette idée, ajouter quelque chose à la force de vos arguments. Mais excusez cette déformation professionnelle : je suis en train d'étudier les théoriciens de la fin de l'Antiquité (St Augustin, *De Musica* ; Boèce, *De Institutione Musicae*) et ce que j'y trouve appuie si nettement votre thèse que je ne puis m'empêcher de vous en faire part.

Chez mes auteurs s'affirme avec la plus tranquille assurance une réduction de la musique à l'arithmétique. C'est que, tout simplement, la musique est pour eux une science et non un art. Il n'y a pas à s'en étonner ! Les Anciens ne savaient pas ce que c'était que l'Art ; ils

¹ Lettre originale : Paris, Médiathèque Gustav Mahler / Fonds Kœchlin, Correspondance, Boite n°10.

n'avaient pas de mot pour le désigner. (Y a-t-il si longtemps d'ailleurs que ce mot a, en français, le sens que nous donnons ?). Je m'excuse de faire des remarques aussi naïves, mais en latin *ars* (comme en grec *τέχνη* [*technè*]) signifie art mécanique, métier d'artisan. Et pour la pensée antique si aristocratique, si férue de pensée pure, elle qui n'avait pas l'expérimentation pour relier la science à l'activité manuelle, un tel mot se charge d'une nuance ignoble et vide. Tout ce qui est réalisation matérielle, technique est inférieur, méprisable et s'oppose à la pure activité de l'esprit.

Or ce que nous appelons, nous, musique, c'est-à-dire tout bonnement jouer d'un instrument, l'entendre et y prendre plaisir, rentrait il faut bien le dire dans cette peu reluisante catégorie. Dans la vieille Athènes la pratique (et pas seulement la théorie) de la musique avait fait partie intégrante de la culture de tout homme bien né. Mais cela n'avait pas duré longtemps, et à l'époque romaine, aussi bien en pays grec qu'en pays latin, la musique n'est plus guère pratiquée que par des professionnels. Et, dieux, lesquels ! C'étaient les gens de théâtre, histrions et danseuses et ces joueuses de flûte qui charmaient les soupers élégants. En de pareilles mains notre musique était bien compromise. Le milieu romain l'a toujours méprisée, comme un plaisir mol et efféminé. Que dire lorsqu'à cette rigidité [*sic* pour rigidité] romaine vint s'ajouter l'ascétisme chrétien, sa défiance de tout ce qui était « sensuel » ! À ce mépris des moralistes les métaphysiciens joignaient de bien fortes raisons : ici encore le langage est révélateur ; ce qui est pour nous la sensibilité, source d'expérience profonde, était pour eux *sensus*, la sensation, une chose bien trouble, où le corps

semblait jouer un rôle fâcheux et inquiétant. Le résultat : « Si la musique, dit en substance St Augustin (I, 4, 7) consiste dans le son des cordes et des tuyaux, si tous les joueurs de hautbois ou de lyre et autres gens de même acabit prétendent la posséder, alors il n'y a rien à mon avis de plus vil et de plus abject que cette discipline. »

Seulement comme on se souvenait que du temps de Platon, la musique avait été un élément de haute culture, il fallait trouver moyen de la réhabiliter. C'était difficile. Puisque la notion d'art n'existait pas, il n'existait qu'une ressource, c'était d'en faire une activité purement intellectuelle, au sens le plus sèchement rationaliste du mot, et ce que les anciens appelaient une Science. Il est très frappant de voir St Augustin puis Boèce se préoccuper de sauver la musique, de montrer qu'il peut exister sous ce nom quelque chose qui transcende l'art vulgaire de l'histriion, une vraie science, une *disciplina liberalis*, un domaine de la raison pure.

Au lieu de subir comme le vulgaire le charme mystérieux des rythmes et des intervalles, on pouvait s'efforcer de les comprendre et d'en étudier les lois. Le secret, c'était Pythagore qui l'avait découvert : la musique était nombre. L'octave n'était elle pas 2, la quinte 3/2 ? Iambes, anapestes, crétiques, n'étaient ils pas des nombres aussi ? Ainsi le pas était franchi et la musique se résorbait dans une contemplation abstraite des vérités mathématiques, abstraite, donc parfaite, divine...

Mais là dedans, où reconnaître notre musique ? Vous avez bien raison de montrer toute la part de métaphore que contiennent les termes de « musique abstraite, savante, algébrique » qu'on applique volontiers

aujourd'hui à certaine musique. Il y a loin du retour à Bach à nos « musiciens » antiques. Notre art le plus dépouillé ne serait encore pour eux que basse sensualité. Leur « musique » était mathématique au sens le plus strict du mot : c'était une théorie arithmétique de la gamme et du rythme ; en gros, ce que nous appelons Acoustique. Pour eux, ils le proclament avec force, le technicien, le professionnel, l'« artiste » ne mérite pas le nom de musicien. Pas plus que « le rossignol au printemps » (St Augustin, I, 4, 5). Tout cela n'est qu'instinct ou métier, dextérité des doigts ou du souffle ; ce n'est pas la raison. Et la musique sera bien plus grande si au lieu de la réduire à une technique, à une pratique, nous en faisons une science pure et rationnelle : *Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu* (Boëce, I, 34).

Et voilà qui je crois vient singulièrement fortifier vos positions. Cette « connexion intime et secrète entre musique et mathématique », cette idole que vous exorcisez, ce sont les théoriciens antiques qui en ont propagé le culte. En un certain sens cette concession est légitime, mais c'est à la condition d'appeler musique cette méditation pythagoricienne sur la théorie, et non l'art des joueurs de flûte.

L'union étroite, c'est entre arithmétique et acoustique qu'elle réside. Seulement, le terme d'acoustique est très moderne (un homme fort docte m'assure qu'il est né en 1700) et c'est sous le nom de musique que les lois purement scientifiques de Pythagore ont été transmises à travers les âges. L'autorité des Anciens a perpétué cette confusion de l'acoustique et de l'art musical pendant tout le Moyen Âge, et même au-

delà. Je crois me souvenir que le poids mort de ces vieilles théories a gêné le développement (sinon pratique du moins théorique) de la polyphonie. En tout cas cette antique confusion explique je crois la survivance de cette esthétique pythagoricienne de la musique, « calcul inconscient », « perception de rapports numériques », théorie bien commode pour les philosophes (Leibnitz, Kant ...) à qui elle fournissait une solution toute faite au Problème de la Musique, mais, comme vous le montrez, si inadéquate à la réalité. Fausse pour nous, elle n'a jamais été vraie, elle peut rendre compte de l'acoustique, non de l'art musical.

Je m'excuse de vous entretenir si longtemps et sur un mode aussi pédant : je passe trop de temps parmi les rhéteurs de la Décadence pour ne pas avoir pris plusieurs de leurs défauts ! N'y voyez je vous prie qu'une preuve de l'intérêt avec lequel je suis le développement de votre pensée : votre esthétique me paraît exprimer si pleinement et si nettement l'état des problèmes pour notre génération. Recevez, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus sincères.

Henri Irénée Marrou

H. I. MARROU, Membre de l'École Française de Rome,
palazzo Farnese

Charles Kœchlin à Henri-Irénée Marrou

(22 juin 1931)¹

2 rue Vauthier

Boulogne / Seine

Veillez noter s.v.p. mon changement d'adresse à partir du

27 juin ; je m'installe : 6 Square Henri

Delormel Paris (14^e)

27 juin 1931

Cher Monsieur,

Je m'excuse d'avoir tardé – étant surchargé de choses à faire ces temps-ci, à cause notamment, de mon prochain déménagement – à répondre à votre très intéressante lettre. Merci d'avoir pris soin de l'écrire ; c'est une joie pour un artiste – et même pour un critique – de sentir qu'on ne parle pas dans le vide et qu'il existe, de par le monde, des auditeurs qui vous comprennent. Lorsque d'aventure, en nous répondant, ces auditeurs nous dispensent les richesses d'une érudition à la fois sérieuse et intelligente, notre joie est double.

Quel exemple probant vous citez, du besoin pour tous les hommes de se représenter les choses ou les idées par des mots, pour y voir clair ! Et comme il apparaît manifeste que, faute du mot nécessaire, le philosophe peut commettre des erreurs ! Je dis : philosophe parce que malgré tout je pense que, s'ils ont réfléchi à ce qu'ils

¹ Lettre originale : Collection privée de la famille Marrou.

créaient, les créateurs de musique ancienne devaient bien se rendre compte que ce n'étaient pas des théorèmes de géométrie ni des raisonnements sur les rapports des nombres de vibrations, qui les aidaient à trouver des thèmes, à réaliser de la beauté. S'ils ont raisonné là-dessus, et s'ils ont raisonné juste¹, ils ont dû comprendre que le fait de trouver une belle phrase musicale était analogue à celui de trouver un beau vers, – et tout différent, au contraire, de l'analyse scientifique des intervalles musicaux, ou même des principes régissant la construction des gammes.

L'étonnant, c'est qu'on n'ait pas su distinguer (avant que saint Augustin ait entrepris de « sauver la musique ») que l'art de l'interprète est tout autre chose que celui du compositeur²... Il est vrai, répondez-vous, que souvent il devait s'agir d'improvisations et que l'interprète, alors, était compositeur (bien que sans doute de second ordre). Ainsi ont dû improviser, s'ils en étaient capables, les aèdes et les trouvères.

En définitive, à en juger d'après les rares fragments qui subsistent, je pense que chez les Grecs de la belle époque le compositeur procédait, lui aussi, par intuition et quelquefois par improvisation (ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas eu le sens de l'ordre.) – Au philosophe la musique pouvait sembler une science : 1°

¹ Ajout marginal de Charles Kœchlin : « et puisque (dit-on) Sophocle, Euripide, furent aussi des compositeurs, ces grands esprits ont dû raisonner sur la musique – raisonner juste. »

² Ajout marginal de Charles Kœchlin : « Je pense que la confusion fut faite surtout par ces Romains riches, avides de luxe et de divertissements, mais peu artistes. Je suppose qu'au temps de Périclès il en devait aller tout autrement. »

parce qu'on n'avait pas de mots précis pour distinguer la science de l'art, 2° parce qu'alors aussi l'on attachait beaucoup d'importance aux découvertes (relativement récentes) sur les lois des rapports de nombres de vibrations et des longueurs des cordes ; mais, s'il y avait une précision toute scientifique dans la manière de déterminer les intervalles des gammes, ces rapports acoustiques exprimables par des fonctions simples, ne pouvaient décider de la construction même d'une phrase, être les causes de la création d'une mélodie. Et s'il reste très vrai qu'une étroite union subsiste entre acoustique et arithmétique, – comme entre perspective et géométrie, – je ne serais pas étonné qu'à n'importe quelle époque les créateurs de beauté musicale se soient tenus (au moment de leur création) en dehors du domaine de l'acoustique.

Mais que conclure de tout cela ? Peut-être ceci, qu'en art les théories *a priori* (et même certaines théories *a posteriori*, lorsqu'elles défigurent les conséquences que l'on devrait tirer logiquement des faits) sont choses dangereuses. Théories scientifiques, et aussi théories morales et mêmes théories sociales : vous me citez un exemple frappant dans le mépris des chrétiens pour la sensibilité – mépris aggravé par le fait que l'on ne voulait point distinguer entre sensibilité artistique et sensation. De tout temps, les profanes qui pensaient s'y connaître ont voulu que l'art obéît à des théories préétablies. Aujourd'hui encore cela peut se déplorer. Les uns disent : l'art doit marcher avec son temps – s'inspirer de la machine puisque la vie s'oriente vers le développement de l'industrie, des usines, et que l'homme doit aboutir à l'obéissance machinale des insectes. – Les autres

proclament : l'art doit satisfaire « le plus grand nombre », ou ne pas exister.

Mais tout cela, c'est une autre histoire, comme dit Kipling, et j'espère traiter quelque jour la question dans la *Revue musicale*.

En attendant, je suis heureux qu'elle m'ait accordé l'hospitalité pour appuyer la thèse véritable de L. Landry (dont l'article sur *Phono-City* était entièrement ironique, lui-même n'étant jamais allé en Amérique mais il est réel qu'on y a essayé une Symphonie de Mozart par mouvement rétrograde, et l'on dit que cet essai a été fait sous la direction de W. Damrosch à New-York) ¹, – et que cela m'ait donné l'heureuse occasion de connaître vos idées sur la matière.

Veillez croire, cher monsieur, à mes meilleurs et très distingués sentiments,

Ch. Kœchlin



¹ Walter Damrosch (1862-1950). Chef d'orchestre.

Charles Kœchlin à Emmanuel Mounier

(28 mai 1945)¹

À M^r Mounier

28 mai 1945

Monsieur, j'ai toujours éprouvé une réelle sympathie pour votre revue *Esprit*, et j'ai souvent un plaisir à lire, à apprécier vos articles. – Mais aujourd'hui permettez-moi de vous adresser une protestation indignée, contre les termes d'un article de Mr Davenson au sujet de Fauré. Que Mr Davenson n'aime pas la musique de Fauré c'est son droit ; qu'il exprime une opinion d'une manière aussi catégorique, c'est encore son droit (encore que les critiques d'art abusent quelque peu de l'autorité qu'ils s'arrogent : présentent comme certaines et objectives, des opinions purement subjectives, passons...) – Mais que le même Mr Davenson accuse Fauré de moduler dès la 3^{ème} mesure dans la crainte que Mme la Pr[incesse] de P[olignac] « trouve ça banal » il y a là, à l'égard de Fauré non point seulement une diffamation, mas une réelle calomnie.² J'ai connu Gabriel Fauré assez intimement pour affirmer que jamais ce pur artiste ne s'est soucié du qu'en dira-t-on. Il avait bien d'autres chats à fouetter. Il ne pensait qu'à son

¹ Lettre originale : Paris, Médiathèque Gustav Mahler / Fonds Kœchlin, Correspondance, Boite n°19. – Il s'agit d'un brouillon de lettre.

² Winnaretta Singer, dite « Winnie », Princesse de Polignac (1865-1943). Mécène musicale.

œuvre, il ne rêvait que de s'exprimer avec toute la beauté musicale dont il était capable, cette beauté qui dépasse de si haut ses détracteurs il est particulièrement absurde autant qu'injuste, et qu'injurieux, de supposer qu'en composant ses admirables mélodies Fauré se soit mis à moduler, dissoner, chromatiser dans la crainte que sans ces modulations telle ou telle personne ne le trouvât banal. C'est contraire à la vérité historique. Et c'est une insulte à la mémoire de Fauré.

J'eus souvent, au cours de ma longue carrière, l'occasion de collectionner telle ou telle critique, d'abord celles sur *Faust*, sur *Carmen*, pour continuer par maintes paroles au sujet de *Pelléas et Mélisande*. J'en récoltai aussi sur Ravel « fruit sec du Conservatoire » ; j'en sais d'assez jolies sur moi-même. Mais les lignes de Mr Davenson m'apparaissent la plus grosse perle de ce collier, la plus lourde aussi.

Veillez croire etc...

Ch. Kœchlin.



Henri Davenson à Charles Kœchlin

(16 juin 1945)¹

Lyon, le 16 juin

Cher Monsieur,

Je ne sais si vous avez conservé le souvenir du petit Farnésien qui vous écrivait vers 1931 au sujet d'un article de vous dans la *Revue Musicale* sur Musique et Mathématique (article que j'ai tenu à citer plus tard dans ma thèse sur Saint Augustin) nous discussions, si j'ai bon souvenir, sur Boëce... J'évoque cette lointaine correspondance pour vous dire combien je tiens à votre bonne opinion et combien je suis fâché qu'une expression cavalière glissée dans ma chronique d'*Esprit* ait pu vous choquer. Croyez-le bien je n'ai pas voulu injurier la mémoire de Fauré et ce n'est que par manière de parler et canular normalien que j'ai cité le nom de Mme de Polignac : je respecte profondément la noblesse de caractère du vieux maître et si j'en ai contre lui c'est moins à son art (que j'apprécie plus que je ne veux bien le dire) qu'à un certain culte dont il est l'objet ; je crois son influence aujourd'hui pernicieuse et c'est contre le Fauréisme que je m'élève ; la place que Fauré occupera dans la musique éternelle n'est pas en jeu. Votre réponse me fait voir que j'ai été maladroit dans ma polémique : excusez-m'en, je vous prie.

¹ Lettre originale : Paris, Médiathèque Gustav Mahler / Fonds Kœchlin, Correspondance, Boite n°10.

Fr. Goldbeck m'apprend la création de *Contrepoints* : je serai heureux de vous rencontrer l'hiver prochain à Paris où je viens d'être transféré ; j'espère bien vous convaincre alors de l'honnêteté de mes intentions !¹

H. Marrou (Davenson)
Professeur d'histoire du christianisme à la Sorbonne.

Charles Kœchlin à Henri Davenson
(10 juillet 1945)²

À M^r Davenson
10 juillet 1945

Monsieur,

Excusez-moi de répondre tardivement à votre lettre. Je me suis trouvé, ces temps-ci submergé de choses à faire, et dans l'obligation de remettre à plus tard toute correspondance non urgente ; d'autre part, je ne voulais pas ne vous écrire que quelques lignes hâtives.

Je prends bonne note de vos explications relatives à Fauré (tout en regrettant que vous n'ayez pas

¹ Fred [Frederick] Goldbeck (1902-1981) critique, chroniqueur et musicographe d'origine américaine.

² Lettre originale : Paris, Médiathèque Gustav Mahler / Fonds Kœchlin, Correspondance, Boite n°10. – Il s'agit d'un brouillon de lettre.

reconnu la maîtrise de son art, et notamment la puissance souveraine de Prométhée)¹. Ce que vous me dites du fauréisme de certains épigones s'appliquerait aussi bien au ravélisme, au debussysme, au franckisme, au wagnérisme. De tous temps, les grands maîtres furent suivis par de fâcheux imitateurs, qui ont mué en défauts les qualités de ces maîtres. Et je me demande si le retour à Moussorgsky – (souhaitable certes, mais intelligemment effectué) n'amènerait pas, lui aussi, de regrettables pastiches du génial musicien de Boris Godounov, de Kovantchine, et du Mariage? Comprendra-t-on la leçon que nous donne Moussorgsky ? Je le souhaite....

En ces dernières années d'ailleurs, il ne m'apparaît guère qu'une influence de Fauré s'exerce sur la jeune génération. Celle-ci vise surtout au rythme, et l'on y dénoncerait plutôt l'influence d'Honegger, de Strauss, de Strawinsky. Mais certains de ces jeunes écrivent avec beaucoup d'habileté, beaucoup de talent, et parfois très réussies, des musiques alertes, vives dynamiques. On leur reprocherait seulement de manquer parfois de lyrisme, d'amour, et de ne point se montrer capable de très beaux Andante, aux lignes chantantes et simples. Mais rien ne dit que certains, d'ici peu, n'y parviendront pas. Tout dépendra de la sensibilité qu'ils auront en eux-mêmes ; et il faut parfois assez longtemps à l'artiste pour qu'il parvienne à être soi.

Mais ce don d'être soi, qui fut celui de Moussorgsky, fut aussi bien celui de Fauré, comme également de Gounod (dans ses meilleures œuvres), de

¹ *Prométhée* (1900) tragédie lyrique en trois actes sur un livret de J. Lorrain et A.-F. Hérold. Musique de Gabriel Fauré.

Bizet (dans l'Arlésienne et dans Carmen), de Berlioz, de Lalo, de Magnard, de Roussel, de Ch. Bordes, de Paul Dupin, de Maurice Emmanuel, et du Lyonnais Fr. Berthet.¹

Il me reste à souhaiter que vous connaissiez mieux Gabriel Fauré ; ce jour-là, vous reviendrez sûrement sur l'opinion émise dans votre article : C'est dans cet espoir que je prends congé de vous, en m'excusant d'avoir disserté si longuement sur des choses évidentes que certainement vous admettez aussi bien que moi-même...

Ch. Kœchlin

¹ François Berthet (1873-1956), Charles Bordes (1863-1909), Paul Dupin (1865-1949), Maurice Emmanuel (1862-1938), Édouard Lalo (1823-1892), Albéric Magnard (1865-1914), Albert Roussel (1869-1937). Compositeurs.