

Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 8

*Musique en textes*



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **Aldous Huxley et la musique**

---

---

Aldous Huxley (1894-1963), fait partie du groupe assez restreint des auteurs anglais qui s'intéressèrent de près à la musique, en tant qu'amateurs éclairés capables également de pratiquer un instrument ou de chanter. On peut rappeler les noms de Milton, de Browning, de Samuel Butler (l'auteur d'*Erewhon*, pas celui de *Hudibras*), de Joyce. Il ne fut pas compositeur, à l'instar de Thomas Campion, de l'Américain Sidney Lanier, ou d'Anthony Burgess, mais il aurait certainement souhaité en avoir le talent et la formation. Musicologue et pianiste amateur, il fréquenta beaucoup de musiciens, et lors de son séjour en Californie devint l'ami de Stravinski, de Robert Craft, de Yehudi Menuhin, de Leonard Bernstein. Sa deuxième femme était violoniste et la musique compta d'autant plus dans sa vie, surtout à la fin, que sa vue extrêmement faible - c'est un trait personnel qu'il partage avec Joyce - ne lui permettait pas toujours de satisfaire le goût tout aussi assidu qu'il avait pour les arts plastiques.

Pour définir ce que représente l'apport de Huxley en tant qu'écrivain ayant mené une réflexion continue sur la musique, il peut être utile de le rapprocher de quelques autres auteurs européens, romanciers et essayistes pour la plupart, ayant vécu pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et ayant comme lui cultivé un penchant qui allait plus loin que la recherche d'un plaisir en somme très répandu. On pense à Bernard Shaw, à Proust, à Gide, à Thomas Mann, à André Suarès, à Georges Duhamel, et surtout à Romain Rolland. À

### *Aldous Huxley et la musique*

première vue il n'y a pas grand-chose de commun entre Romain Rolland (1866-1944) et Aldous Huxley, à part le pacifisme militant, et l'on garde le souvenir d'un article critique particulièrement féroce consacré par le plus jeune des deux auteurs au roman *Colas Breugnon*, publié en 1918. Mais il y a un point sur lequel ils se rejoignent, le culte de Beethoven. Cela va plus loin qu'un goût partagé, c'est toute une philosophie, voire une mystique, qu'implique la célébration de celui qu'on appelle le Maître de Bonn, bien qu'il ait vécu et produit toute son œuvre à Vienne. Mais Vienne est peut-être une ville trop mondaine et frivole pour servir de cadre approprié à la création beethovénienne, qui passe pour représenter d'une certaine façon l'émergence d'une manière de penser en musique, ainsi qu'une hautaine exigence artistique, ennemie de toute forme de complaisance envers le public. De plus, contrairement à Bach qui faisait suivre ses œuvres de la mention *Ad majorem Dei gloriam*, Beethoven représente, au moins aux yeux de toute une génération romantique et post-romantique, la naissance d'une sorte d'humanisme prométhéen : *Ad majorem hominis gloriam*, telle est la devise que certains se sont plu à lire comme virtuellement et orgueilleusement inscrite en travers de toutes ses œuvres. Bien que, pratiquant avec acharnement l'autocritique de l'intellectualisme, Huxley, contradictoirement sceptique et doctrinaire à la fois, se soit souvent moqué de la tendance à faire de l'art un substitut de religion, ainsi que de toutes les illusions et de tous les idéalismes, il fut toute sa vie hanté par un besoin de spiritualité, de transcendance, ce qui ne l'empêchait pas de se faire aussi le thuriféraire du sensualisme de D.H. Lawrence, avec un zèle que Lawrence lui-même trouvait excessif. Cette spiritualité, avant d'aller la chercher en Orient, dans le mysticisme hindou, puis dans les drogues mexicaines et dans le L.S.D., il pensa parfois la trouver dans la musique, dans celle de Beethoven en particulier, et d'autant plus dans celle de Beethoven que, du moins selon certaines analyses ou affirmations, elle rompt avec la tradition qui met la musique au service de la religion. Deux exemples seront donnés plus loin de ce culte d'un compositeur privilégié, mais il ne faut pas enfermer Huxley dans un beethovenisme exclusif. En fait la présence de la musique dans sa vie et dans son œuvre couvre des situations

*Henri Suhamy*

diverses, représentatives d'à peu près toutes les manières dont un écrivain peut entretenir avec sa plume des relations avec la musique.

L'aspect biographique a été entrevu, les accointances personnelles avec la musique et les musiciens. Une autre jonction entre la vie et l'écriture date de la jeunesse de Huxley, quand après avoir produit quelques poèmes et un recueil de nouvelles intitulé *Limbo*, il entreprend une carrière de critique musical, ce qui le rapproche de G.B. Shaw. Au commencement des années vingt, on le trouve en effet titulaire de la chronique musicale dans une revue quelque peu confidentielle, la *Weekly Westminster Gazette*, de février 1922 à juin 1923. Il ne se contente pas de donner des comptes rendus de concerts, il se lance dans la musicologie et, en dehors de l'actualité, s'emploie à faire découvrir des musiques oubliées ou peu connues. Il attire l'attention de ses lecteurs sur la musique de la Renaissance, particulièrement sur celle de Gesualdo, alors inconnue, et compléta sa présentation du compositeur par des traductions en anglais des textes de ses madrigaux, ce qui l'amena, dit-il, à versifier la prose et à prosifier le vers (*versifying prose, prosifying verse*, numéro du 3 février 1923 de la *Westminster Gazette*). Son étude sur Gesualdo a été reprise et développée dans les *Collected Essays* publiés par Chatto and Windus en 1960, sous le titre "Variations on a musical theme". On lui doit aussi la notice accompagnant un enregistrement de madrigaux de ce même compositeur produit par la firme Columbia.

Parmi les relations qui existent entre la littérature et la musique, l'une tient au rôle que peut jouer un auteur en tant que chroniqueur culturel. La littérature d'imagination ne peut pas s'empêcher de contenir de la substance documentaire, notamment sur l'environnement artistique et sur l'importance donnée à la consommation d'oeuvres d'art. La musique fait partie des divertissements mondains, ce qui produit parfois des situations cocasses, lorsque l'écoute en public d'oeuvres austères ou difficiles constitue un rite. Les mondanités s'accompagnent forcément d'une connotation de frivolité. Il arrive pourtant que la musique, même dite de salon, demande un effort d'écoute hors de portée des gens à qui elle est destinée. Quand dans *Persuasion* l'héroïne Anne Elliot joue du clavecin devant un cercle d'amis et de parents, ceux-ci ont bien du mal à

### *Aldous Huxley et la musique*

réprimer leur envie de bavarder, et ils concentrent leur attention sur la vélocité des doigts de l'instrumentiste, incapables de suivre et d'apprécier la musique elle-même. Dans *Emma*, l'épouse du pasteur Elton avoue avec une sorte de cynisme candide que depuis qu'elle est mariée elle n'a plus besoin de pratiquer son instrument. Celui-ci avait pour fonction principale de représenter un atout dans la course aux maris. Une jeune fille de bonne famille doit savoir jouer d'un instrument, à clavier de préférence, et savoir dessiner des paysages. Les *accomplishments* en question n'ont plus de raison d'être chez une matrone. Mieux encore, on connaît la remarque de Thackeray dans *Vanity Fair*, selon laquelle la harpe est un instrument idéal pour mettre en valeur les jeunes filles à marier ayant de beaux bras. Dans *The American*, James décrit la situation fâcheuse d'une famille noble du faubourg Saint-Germain, obligée par son statut à louer une loge à l'opéra, ce qui leur vaut d'assister, accablés d'ennui, à toutes les représentations de *Don Juan*. Dans un autre domaine, la musique de danse, de café-concert, etc. crée un bruit rythmique et enivrant qui agit sur les foules et personnages populaires dont les auteurs de l'école réaliste décrivent la vie quotidienne. Tout cela se retrouve dans les romans de Huxley, de manière explicite et développée, d'autant plus que chez lui l'essayiste ne se distingue guère du romancier, ce qu'on lui a d'ailleurs beaucoup reproché. Il y a dans *Point Counterpoint* (1928) un passage intéressant et plus subtil que ce qu'on trouve quelquefois dans ses récits descriptifs et satiriques. Cela se passe pendant la réception donnée par Lady Tantamount à ses invités. Huxley a fait de ce personnage une sorte de double caricatural de lui-même. Plus fielleuse et sarcastique que Madame Verdurin, elle organise un concert chez elle à la fois pour accomplir un rite social et mettre ses philistins d'invités dans l'embarras. Un orchestre joue la *Suite en si mineur* de Jean-Sébastien Bach et en décrivant la célèbre "Badinerie", Huxley se livre à un exercice complexe: il essaie de rendre par des mots et des paradoxes un peu provocateurs la nature de cette musique, la philosophie esthétique qui la sous-tend, et de façon plus implicite mais en accord avec son projet idéologique, il oppose deux formes de légèreté, en contrepoint l'une contre l'autre, pour reprendre la notion indiquée par le titre du roman. À la légèreté céleste, joyeuse, éternellement vivante

Henri Suhamy

mais abstraite et inaccessible au vulgaire des broderies aériennes de la flûte s'oppose la futilité du public à qui cette musique est inutilement offerte.

*Pongileoni surpassed himself in the final Badinerie. Euclidean axioms made holidays with the formulae of elementary statics. Arithmetic held a wild saturnalian kermesse. Algebra cut capers. The music came to an end in an orgy of mathematical merry-making. There was applause. Tolley bowed, with all his usual grace; Pongileoni bowed, even the anonymous fiddlers bowed. The audience pushed back its chairs and got up. Torrents of pent-up chatter broke loose. (Chapter IV)*

Les métaphores insistantes et lourdement intellectualistes par lesquelles Huxley établit des correspondances entre la musique et les sciences abstraites font apparaître l'essayiste sous le romancier. Mais dans l'esprit de Huxley ce ne sont peut-être pas à proprement parler des métaphores. S'il est question d'arithmétique et d'algèbre c'est sans doute parce que pour lui la musique et les mathématiques appartiennent au même domaine, celui de la pensée, la création artistique et la spéculation épistémique devant se rencontrer quelque part dans le cerveau et dans les activités les plus évoluées du monde civilisé. La composition musicale elle-même ressemble à la conduite d'un raisonnement heuristique menant à une démonstration ou à une découverte. La parenté de la musique et des mathématiques n'est évidemment pas une idée nouvelle, et Huxley ne semble pas se rappeler la vision moqueuse à laquelle Swift soumet certaines traditions platoniciennes ou pythagoriciennes dans la troisième partie de *Gulliver's Travels*. Malgré la verve enjouée mais quelque peu laborieuse de son style, et l'accent mis sur la joie de vivre (*holidays, wild saturnalian kermesse, capers, orgy, merry-making*), la description qu'il donne de la musique de Bach ne serait pas désavouée par un professeur de l'Université de Laputa.

Cela dit les théories de Huxley sur la musique ne méritent pas d'être toujours taxées de pythagorisme antiquisant, mais ce fut un peu son point de départ. Art abstrait dont les méthodes de composition s'identifient au fonctionnement même de la pensée et peuvent servir de

### *Aldous Huxley et la musique*

modèle aux autres arts, la musique n'est pas seulement pour lui une incitation à la danse ou à toute autre agitation corporelle, voire psychique, et génératrice d'euphorie. Ce n'est pas non plus une machine à produire des friandises auditives. S'étant lancé dans une téméraire croisade contre la vulgarité, Huxley s'en prenait non seulement à ce que nous appelons aujourd'hui la musique de variétés, mais même à certains compositeurs reconnus comme faisant partie de la grande tradition artistique. Partant en guerre contre l'hédonisme musical, il ne condamnait pas seulement le jazz ou la musique dite tzigane, il rejetait aussi des compositeurs comme Rossini, Rimski-Korsakoff, Meyerbeer, ou même Wagner et Brahms, curieusement inclus dans une même réprobation malgré leur opposition esthétique. Ils étaient accusés d'avoir fabriqué de la musique faite pour bercer, pour entraîner, pour exciter, pour faire battre le cœur, pour procurer un plaisir immédiat, dans le genre langoureux ou fébrile. Sensualité et sentimentalité sont coupables du même type de complaisance aux yeux, ou plutôt aux oreilles de Huxley, et il a vite fait de déceler de telles dérives même là où on ne les soupçonne pas. On notera aussi que parmi les anticipations qui font de *Brave New World* (1932) un livre prophétique, on trouve la mention d'une musique d'ambiance, fabriquée industriellement de manière synthétique, et destinée à empêcher les individus de s'isoler en eux-mêmes.

Quelle que soit la signification que l'on donne à l'expression "Musique en textes", on est assuré d'en trouver des exemples divers dans l'œuvre de Huxley. Il avait une sensibilité auditive qui transparait de plusieurs façons dans son écriture, et même si son goût exigeant de l'abstraction la plus désincarnée le conduisit parfois à se méfier des musiques privilégiant l'euphorie sonore ou rythmique, il vivait en grande partie par l'oreille et était extrêmement réceptif à l'environnement sonore. La sensibilité aux voix et aux sons ne s'exerce pas seulement sur la matière brute de la réalité acoustique. Le rythme, les répétitions périodiques existent déjà dans des expressions non littéraires, mais qui servent de modèles et de sources d'inspiration en quelque sorte folkloriques. Huxley s'amusait de trouver dans les compartiments de chemins de fer des phrases comme " To stop the train pull down the chain ", où l'on trouve tous les éléments du rythme

*Henri Suhamy*

poétique et de la fonction poétique du langage. Or le rythme et la manipulation des sons appartiennent en commun à la musique et à la poésie. De même cette phrase sans verbe: "Penalty for improper use five pounds" représente une assez jolie combinaison allitérative. Dans un essai intitulé "Water Music" et publié dans le recueil *On the Margin* en 1923, il dit aussi s'être amusé, ou peut-être l'a-t-il fait par une sorte d'entraînement irrésistible, à accompagner au cours d'un voyage le bruit des roues sur les rails par la répétition d'une sorte de comptine : "To Lancashire to Lancashire to fetch a pocket handkercher ".

Ses romans contiennent souvent des descriptions précises et accumulatives des décors acoustiques qui enveloppent le moindre événement. D'autre part il passe pour avoir construit certaines de ses oeuvres sur des canevas musicaux. Le titre de *Point Counterpoint* est significatif à cet égard. Il s'agit d'un roman polyphonique, comme on en a écrit beaucoup dans les années vingt, constitué d'un grand nombre d'intrigues différentes qui se superposent, se poursuivent, se recourent. Son roman *Crome Yellow* (1921), dont le titre contient une allusion picturale, passe aussi pour être construit en forme de rondo, tandis que *Eyeless in Gaza* (1936) semble conçu selon la forme "thème et variations". Mais comme on l'a vu dans l'extrait de *Point Counterpoint*, il arrive à Huxley de se référer de façon explicite et didactique à la musique et à des oeuvres précises.

Voici un exemple de musique en texte, qui se trouve aussi être un texte sur la musique. Il s'agit des premiers paragraphes d'un essai intitulé "Music at night", titre également donné à un recueil publié en 1931.

*Moonless, this June night is all the more alive with stars. Its darkness is perfumed with faint gusts from the blossoming lime trees, with the smell of wetted earth and the invisible greenness of the vines. There is silence; but a silence that breathes with the soft breathing of the sea, and in the thin shrill noise of a cricket, insistently, incessantly harps on the fact of its own perfection. Far away, the passage of a train is like a long caress, moving gently, with an inexorable gentleness, across the warm living body of the night.*

### *Aldous Huxley et la musique*

*Music, you say; it would be a good night for music. But I have music here in a box, shut up, like one of those bottled djinns in the Arabian Nights, and ready at a touch to break out of its prison. I make the necessary mechanical magic, and suddenly, by some miraculously appropriate coincidence (for I had selected the record in the dark, without knowing what music the machine would play), suddenly the introduction to the Benedictus in Beethoven's Missa Solemnis begins to trace its pattern on the moonless sky.*

*The Benedictus. Blessed and blessing, this music is in some sort the equivalent of the night, of the deep and living darkness, into which, now in a single jet, now in a fine interweaving of melodies, now in pulsing and almost solid clots of harmonious sound, it pours itself, stanchlessly pours itself, like time, like the rising and falling, falling trajectories of life. It is the equivalent of night in another mode of being, as an essence is the equivalent of flowers, from which it is distilled.*

*There is, at least there sometimes seems to be, a certain blessedness lying at the heart of things, a mysterious blessedness, of whose existence occasional accidents or providences (for me, this night is one of them) make us obscurely, or it may be intensely, but always fleetingly, alas, always only for a few brief moments aware. In the Benedictus Beethoven gives expression to the awareness of this blessedness. His music is the equivalent of this Mediterranean night, or rather the blessedness as it would be if it could be sifted clear of irrelevance and accident, refined and separated out of its quintessential purity.*

*'Benedictus, benedictus...' One after another the voices take up the theme propounded by the orchestra and lovingly meditated through a long and exquisite solo (for the blessedness reveals itself most often to the solitary spirit) by a single violin. 'Benedictus, benedictus...' And then, suddenly, the music dies; the flying djinn has been rebottled. With a stupid insect-like insistence, the steel point rasps and rasps the silence.*

On passe ici à un autre type d'exercice et à une autre conception de la musique. Avec les moyens littéraires qui sont les siens, Huxley essaie de créer une sorte d'épiphanie, mais en rusant, peut-être sans vraiment le faire exprès, avec le contexte religieux dans lequel baigne la musique qu'il décrit. Il ne mentionne pas le contenu ni la fonction liturgique de

*Henri Suhamy*

la messe, et se garde de citer la phrase sacramentelle en entier : *Benedictus...qui venit in nomine domini*. Peut-être s'agit-il pour lui d'une messe panthéiste. Mais le panégyrique auquel il se livre compense par son emphase l'absence d'orthodoxie dévotieuse. Le dieu célébré ici est Beethoven lui-même, ou l'art musical sous sa forme la plus intense et la plus épurée à la fois. Tout cela n'a pas besoin d'être souligné, Huxley s'en charge lui-même, de façon hyperbolique, répétitive, soutenue par toutes sortes de procédés rhétoriques.

Deux points retiennent l'attention. Le premier est que contrairement à l'extrait précédent, fondé sur une association entre la pensée mathématique et la joie existentielle, le texte ici ne dédaigne pas l'émotivité sensorielle, voire érotique ("the warm living body of the night"). La vue, l'odorat, sont associés à l'audition, et à la pure jouissance d'exister. La musique n'est plus séparée du monde extérieur, puisqu'elle semble en exprimer la beauté, l'unité, la raison d'être. Elle acquiert même une sorte d'épaisseur matérielle, alors qu'elle est faite de la plus immatérielle des substances ("now in pulsing and almost solid clots of harmonious sound"). Elle emplit la douce atmosphère, mais ce cadre grandiose semblait déjà contenir potentiellement la musique, qui en jaillit grâce à une sorte de providence. Toutefois ce monde extérieur, plus céleste et maritime que terrestre, qui entre en correspondance synesthésique avec le *Benedictus* (composé, rappelons-le, pour violon solo, orchestre, solistes et chœur, le tout formant une polyphonie à la fois fondue et transparente), n'est pas tout à fait le monde ordinaire. C'est le monde de la nuit, où l'imagination se plaît à voir l'envers du monde réel et physique. La distance et l'obscurité estompent le bruit du train qui passe, le transfigurent en caresse acoustique, le musicalisent. L'auteur affirme comme allant de soi qu'une fenêtre ouverte au milieu de la nuit donne directement sur le mystère. Nous sommes ici soumis au régime nocturne des choses, des sensations et des intuitions. Et par un paradoxe très logique, c'est aussi le monde du silence. Autrement dit la musique participe du silence, silence mystique, silence des grands espaces infinis qui, grâce au phonographe, n'a plus rien d'effrayant. Le thème nocturne, associé aux réminiscences magiques et fantastiques - le génie enfermé dans la bouteille, lourdement allégorique et

### *Aldous Huxley et la musique*

démonstratif, a au moins le mérite d'exprimer clairement les intentions de l'auteur - déréalisent la nature. La musique redevient un moyen d'évasion, ou d'intuition transcendante, au sens emersonien.

Le deuxième point concerne l'écriture proprement dite du passage. Il est inutile de s'attarder sur les procédés rhétoriques, qui comme on vient de le constater, tendent à créer un effet de saturation professorale. On peut rappeler cependant que quand on met en regard la musique et les arts du langage, la notion de rhétorique, qui ressortit principalement à ces derniers, ne manque pas de possibilités d'application dans le domaine musical. La manière dont les motifs d'une composition sont exposés, réexposés et suggérés allusivement avant d'être réexposés, répétés, amplifiés, variés, assenés ou murmurés, développés, combinés entre eux de façon antithétique ou synthétique, placés de façon à créer des symétries ou des dissymétries, est souvent et non sans raison assimilée à la rhétorique. Les procédés de construction et de répétitions qu'utilise Huxley ici rappellent certaines méthodes de composition pratiqués par de nombreux musiciens. Dans un domaine plus spécifiquement musical et en même temps plus traditionnellement littéraire et poétique, Huxley pratique une prose rythmée quasi whitmanienne, colorée d'assonances et d'allitérations. Comme exemple de rythme whitmanien, on peut citer le troisième paragraphe, particulièrement à partir de " it pours itself, stanchlessly pours itself..." , et on trouve des combinaisons de sons presque imitatives dans les phrases où sont évoqués le chant des grillons ou le bruit de l'aiguille. On remarque la récurrence des *t* et des consonnes sifflantes dans "in the thin shrill noise of a cricket, insistently, incessantly harps...." et la volonté onomatopéique qui se trouve dans la dernière phrase : "With a stupid insect-like insistence, a steel point rasps and rasps the silence." Huxley, qui utilise plusieurs fois le mot *equivalent* cherche lui aussi des équivalences entre la musique et l'écriture. Il a recours à des procédés traditionnels, qui demandent au lecteur une certaine dose de bonne volonté.

Le dernier texte cité, tiré comme le premier de *Point Counterpoint*, introduit un autre mode de musique en texte. Ici la musique, tout en étant l'objet d'un commentaire et en produisant un effet de mise en abyme à l'intérieur du roman, devient une sorte de personnage ou

*Henri Suhamy*

d'événement, comme dans *Howards End*, de Forster, qui date de 1910. La situation est particulièrement saugrenue, et la voici résumée en quelques mots: Spandrell, personnage tourmenté, suicidaire, en quête de l'inaccessible, a assassiné Everard Webley, agitateur fasciste. *Point Counterpoint* est en partie un roman à clés et en ce Webley on reconnaît Oswald Mosley. Mais pour Spandrell la mort de Webley doit servir de prélude à sa propre mort. Il a averti anonymement les amis du défunt que son meurtrier se trouverait en un certain endroit et à une certaine heure, qu'il s'agit d'un individu dangereux, à abattre immédiatement. Spandrell a également invité le peintre Mark Rampion, en qui on reconnaît D.H. Lawrence, qui, bien qu'ami de Huxley, s'estimait grossièrement caricaturé. Rampion est censé représenter ici une philosophie sensualiste, fondée sur l'exaltation des instincts. À l'heure où les tueurs doivent sonner à la porte, Spandrell fait entendre à son invité l'adagio du 15<sup>e</sup> quatuor de Beethoven, le fameux *heilige Dankgesang*, le chant de reconnaissance après une maladie, écrit en mode lydien. Il espère le persuader par ce moyen de l'existence d'un monde spirituel au-delà du monde visible. De plus, tout est prévu pour que les coups de feu éclatent au moment le plus extatique du morceau.

*' In here.' Spandrell led the way into his sitting-room. The gramophone stood on the table. Four or five records lay scattered near it. ' Here's the beginning of the slow movement,' Spandrell went on, picking up one of them. ' I won't bother you with the rest of the quartet. It's lovely. But the heilige Dankgesang is the crucial part.' He wound up the clockwork; the disc revolved; he lowered the needle of the sound-box on to its grooved surface. A single violin gave out a long note, then another a sixth above, dropped to the fifth (while the second violin began where the first had started), then leapt to the octave, and hung there suspended through two long beats. More than a hundred years before, Beethoven, stone deaf, had heard the imaginary music of stringed instruments expressing his inmost thoughts and feelings. He had made signs with ink on ruled paper. A century later, four Hungarians had reproduced from the printed reproduction of Beethoven's scribbles that music which Beethoven had never heard except in his imagination. Spiral grooves on a surface of shellac remembered their playing. The artificial memory revolved, a needle*

### *Aldous Huxley et la musique*

*travelled in its grooves and through a faint scratching and roaring that mimicked the noises of Beethoven's own deafness, the audible symbols of Beethoven's convictions and emotions quivered out into the air. Slowly, slowly, the melody unfolded itself. The archaic Lydian harmonies hung on the air. It was an unimpassioned music, transparent, pure, and crystalline, like a tropical sea, an Alpine lake. Water on water, calm sliding over calm; the according of level horizons and waveless expanses, a counterpoint of serenities. And everything clear and bright; no mists, no vague twilights. It was the calm of still and rapturous contemplation, not of drowsiness or sleep. It was the serenity of the convalescent who wakes from fever and finds himself born again into a realm of beauty. But the fever was 'the fever called living' and the rebirth was not into this world; the beauty was unearthly, the convalescent serenity was the peace of God. The interweaving of Lydian melodies was heaven.*

*Thirty slow bars had built up heaven, when the character of the music suddenly changed. From being remotely archaic, it became modern. The Lydian harmonies were replaced by those of the corresponding major key. The time quickened. A new melody leapt and bounded, but over earthly mountains, not among those of paradise.*

*Neue Kraft fuehlend,' Spandrell quoted in a whisper from the score. 'He's feeling stronger; but it's not so heavenly.*

*The new melody bounded on for another fifty bars and expired in scratchings. Spandrell lifted the needle and stopped the revolving of the disc. [.....]*

*The music began again. But something new and marvellous had happened in its Lydian heaven. The speed of the slow melody was doubled; its outlines became clearer and more definite; an inner part began to harp insistently on a throbbing phrase. It was as though heaven had suddenly and impossibly become more heavenly, had passed from achieved perfection into perfection yet more deeper and more absolute. The ineffable peace persisted; but it was no longer the peace of convalescence and passivity. It quivered, it was alive, it seemed to grow and intensify itself, it became an active calm, an almost impassioned serenity. The miraculous paradox of eternal life and eternal repose was musically realized.*

Henri Suhamy

*They listened, almost holding their breaths. Spandrell looked exultantly at his guest. His own doubts had vanished. How could one fail to believe in something which was there, which manifestly existed ? Mark Rampion nodded. 'Almost thou persuadest me,' he whispered. 'But it's too good.'*

*'How can anything be too good ?'*

*'Not human. If it lasted, you'd cease to be a man. You'd die.'*

(Chapter XXXVII)

Le fracassant coup de théâtre qui suit ce passage a déjà été indiqué, et le rôle que joue le morceau de musique dans la diégèse elle-même a également été mentionné. Il n'y a semble-t-il rien d'autre à en dire, sinon rappeler que pour Stendhal le coup de pistolet pendant un concert était l'exemple même de l'événement scandaleux.

Comme dans le passage de "Music at night" cité plus haut, mais écrit quelques années plus tard, Huxley exploite l'effet de contrepoint incongru qui se produit entre la musique et le bruit de l'aiguille sur le disque. Il est question aussi du bruit de fond produit par le moteur de l'appareil (*roaring*). L'auteur y entend ingénieusement la rumeur résiduelle qui devait hanter l'organe auditif de Beethoven dans sa surdité. Mais comme dans l'autre extrait, Huxley joue également sur le contraste entre l'inévitable support matériel de la musique - cela pourrait être, dans une salle de concert, la présence des corps et de divers incidents et perturbations - et la musique elle-même, immatérielle par nature. Le grattement de l'aiguille gêne l'audition et pourtant met en valeur la musique, en faisant apparaître que les sons musicaux ne sont pas de même nature que les sons matériels. Dans la perspective spiritualiste où il se place, Huxley s'oppose à Debussy, qui par un aphorisme provocateur, disait qu'un vrai musicien doit toujours retrouver le son sous la note. Autrement dit la réalité physique du son a plus d'importance que sa fonction au sein d'un ensemble abstrait. Incidemment, il n'est pas facile dans ce passage, de distinguer entre le point de vue de Huxley et celui de Spandrell, bien que celui-ci apparaisse quelque peu caricatural. La partie narrative et descriptive du récit s'emboîte sans décalage dans la partie dialoguée. Les notations techniques montrent que Huxley, outre son

*Aldous Huxley et la musique*

interventionnisme en tant que narrateur, ne renonce pas à jouer son rôle de musicologue, mais sa science a pour fonction, comme l'appareil phonographique, de servir de support à l'impalpable, ou plus exactement à un discours sur l'impalpable.

Dans le montage didactique exposé par Huxley, la surdité de Beethoven semble providentielle. On ne pouvait pas trouver de meilleur exemple pour prolonger le paradoxe remarqué précédemment sur la parenté entre la musique et le silence. Dans le texte cité plus haut, on pouvait définir cette parenté comme relevant de la métaphore ou de l'extrapolation visionnaire. Avec la situation insolite du compositeur sourd, ce n'est plus une métaphore, c'est une révélation incarnée, surtout si on encourage le lecteur à déduire que Beethoven a composé ses oeuvres les plus inventives non pas *malgré* sa surdité mais *grâce* à elle. Ce sont des musiques littéralement inouïes qu'il a tirées de son imagination exploratrice. On est tenté ici de revenir au point de départ biographique. Huxley, qui écrivit *The Doors of Perception* en 1954, alors qu'il était quasi aveugle, y narrait ses expériences de visions intérieures, sous l'effet de la mescaline. Peut-être regrettait-il de ne pas posséder la chimie spirituelle de Beethoven, capable, dans l'isolement ascétique de la surdité, de susciter l'audition intérieure d'un message venu de l'au-delà, en fait d'un au-delà présent dans le cerveau, créé par l'homme et par l'art.<sup>1</sup>

**Henri Suhamy**

**Université Paris X - Nanterre**

1 Je suis redevable à Valérie Millet, auteur d'un remarquable mémoire de maîtrise qui porte précisément sur Aldous Huxley et la musique, de beaucoup des idées et des renseignements que contient la présente communication.