Réflexions sur la Musique

Il m'a toujours semblé que c'était de la part d'un auteur faire preuve de mauvais goût et d'indiscrétion que de répondre à ses critiques et d'entrer en discussion avec eux — à moins que ce ne soit pour rectifier quelque erreur matérielle. Ces polémiques risquent de prendre rapidement un tour désagréable, et si elles pasionnent ceux qui s'y trouvent mêlés, le public d'ordinaire s'en désintéresse complètement. Tout en me rendant compte de ces dangers, je me permets néanmoins de prendre la plume pour répondre à quelques-uns de mes critiques ; je ne songe en effet nullement à me défendre, je voudrais simplement essayer d'élucider certaines questions fort importantes à mon avis et avec l'aide précisément de ceux qui ont bien voulu examiner mon livre sur Stravinsky. Une critique pénétrante et bienveillante comme celle de Gabriel Marcel (N. R. F.), *de Paul Landormy* (Musique), *d'Arthur Hoérée* (Revue Musicale), *d'Ernest Closson* (Indépendance Belge), *de Roland Manuel* (La Vie intellectuelle), *ne peut être que profitable à un auteur. Quelques-unes de leurs remarques et de leurs objections sont extrêmement intéressantes ; et si elles ne m'ont pas fait renoncer à mes idées, elles m'ont obligé à les vérifier à nouveau et à les clarifier.*

Je n'entrerai pas dans le détail de nos divergences : cela nous entraînerait trop loin ; du reste, sur nombre de points secondaires, je suis d'accord avec mes adversaires qui sont aussi mes alliés : ne poursuivons-nous pas tous le même but? Ce qui m'a particulièrement intéressé dans le « cas Stravinsky », c'est que son étude a posé devant moi dans toute leur ampleur les problèmes esthétiques fondamentaux. Loin de moi la sotte prétention de leur avoir apporté une solution définitive : mais je ne puis m'empêcher de constater avec plaisir que j'ai soulevé quelques lièvres que l'on s'accorde à reconnaître d'importance. Cela me suffit pour le moment.

Certes, je ne m'attendais pas à ce que le premier chapitre du livre Le Russe et l'Européen *provoquât des réactions aussi vives que celles de MM. G. Marcel et P. Landormy. Du reste, je crois que ma thèse — peu originale en somme — sur l'« européanisme »*

de l'art russe aurait reçu un accueil tout différent il y a une quinzaine d'années : les Russes alors étaient traités en Européens ; mais la révolution bolcheviste ayant séparé la Russie du monde occidental, l'a rejetée vers l'Asie qui apparaît maintenant à nombre d'excellents esprits comme sa vraie patrie. Il est un fait cependant qu'on ne peut nier : qu'il s'agisse d'architecture, de peinture, de musique ou de littérature, à toutes ses grandes époques l'art russe s'est développé en connexion étroite avec la culture occidentale. Les œuvres — églises, palais, icones, tableaux, romans, poèmes, opéras — en témoignent clairement, les artistes russes n'ont jamais été plus russes que lorsqu'ils ont réussi à s'assimiler cette culture. N'est-ce pas la preuve qu'elle ne leur était pas étrangère et que ses richesses étaient les leurs? M. Lamdormy m'oppose des considérations fort judicieuses sur l'âme russe et la vie sociale russe caractérisée par le manque d'unité et d'organisation ; mais il ne s'agit pas de la nature des Russes et de leur genre de vie ; il s'agit de leur art. On sait combien complexe se présente le problème des rapports entre l'œuvre d'art et l'homme, son créateur : l'œuvre exprime-t-elle ce que l'homme est ou bien ce qu'il voudrait être? Y a-t-il en général commune mesure entre l'artiste et son œuvre? M. Landormy lui-même a vu surgir devant lui ce problème dans son excellent livre sur Schubert, et n'a pu lui trouver une solution satisfaisante. Or, s'il est impossible d'y répondre dans le cas de tel ou tel artiste, combien plus complexes encore et déconcertants apparaissent ces rapports quand il s'agit d'un peuple, d'une race. La psychologie du peuple russe ne m'intéresse nullement, parce qu'elle ne nous fournit aucune lumière sur l'art russe ; pour juger de celui-ci les œuvres nous suffisent. J'irai même plus loin : c'est peut-être précisément parce que la vie russe est désordonnée et chaotique que l'art russe, en ses plus hautes productions, est harmonieux au point de vue de la forme — et rigoureusement construit. Et je rappellerai à ce propos ce que disait Nietzsche dans sa Naissance de la tragédie sur l'art et la culture grecs.

Qu'on sente souvent chez les artistes russes, et en particulier chez Stravinsky, un effort pour clarifier et ordonner leur pensée, qu'il y ait du parti-pris dans le formalisme de Stravinsky, qu'il soit en lutte violente contre sa nature en écrivant Œdipe ou Apollon, j'en conviens parfaitement. Certes, ce qui est « donné » à Mozart, Stravinsky, lui, doit le conquérir ; mais cette tension, cet équilibre instable ne nous les retrouvons-nous pas chez maints grands classiques européens, par exemple chez Gœthe? Et d'une façon générale, Haydn, Mozart et quelques autres mis à part, ne peut-on supposer que l'œuvre naît précisément du désir de l'artiste de remonter sa pente naturelle et de se vaincre? Ce qui m'inquiète justement dans les deux dernières œuvres de Stravinsky, Le Baiser de la Fée et le Capriccio, c'est qu'on n'y sent plus l'effort : l'équilibre en est stable et l'harmonie facile ; cette tension intérieure, présente jusque dans Apollon-musagète, fait place maintenant à une aisance qui paraît ne plus exiger de grands sacrifices de la part du compositeur ; et c'est là, je crois, le danger qui le guette. Ce qu'on appelait la froideur et la sécheresse de Stravinsky, le formalisme de son art et son objectivisme, tout cela n'avait de prix que pour autant que l'auteur y atteignait en se surmontant, en faisant violence à sa nature ; or aujourd'hui, il semble que pour y parvenir, il n'a plus qu'à suivre la ligne de moindre résistance. Ce n'est plus du classicisme, c'est de l'académisme.

Mais qu'est-ce que le classicisme? Qu'est-ce que le romantisme? Le chapitre où j'ai traité ces questions et essayé après tant d'autres de définir ces idées, a soulevé lui aussi,

de nombreuses objections. Je m'arrêterai, très brièvement d'ailleurs, à celles de M. Landormy, où je crois distinguer une confusion dans l'emploi des termes « idéalisme » et « réalisme ».

Je définissais l'art classique « comme anti-réaliste, idéaliste, en ce sens qu'il impose à la réalité un ensemble de règles, de conventions qui tuent la vie du réel... pour lui conférer une existence, une valeur nouvelle dans un monde artificiel ». Le romantique, lui, au contraire, « accueille la vie dans son œuvre. Puisque l'art est synonyme d'artifice, il ne peut faire autrement que d'imposer au réel certaines conventions, mais il tend à les réduire au minimum ». M. Landormy trouve singulière cette définition : n'a-t-on pas dit du romantisme « qu'il déforme la réalité en l'interprétant à travers toutes les illusions de la passion et de l'imagination »? Voudra-t-on, ajoute-t-il, « nous donner le Ruy Blas *de Victor Hugo pour une œuvre réaliste? » Et plus loin : « Le romantique se soucie bien moins des choses, de la réalité que de son moi qu'il répand sur l'Univers, colorant sans cesse la nature du reflet de ses affections personnelles ». Il est clair que mon critique prend le « réel » dans un sens arbitrairement étroit; pourquoi en exclut-il le monde intérieur, les passions, l'imagination, ce moi que les romantiques répandent sur l'univers? Le réel, la vie, c'est aussi bien l'imagination, les sentiments, les émotions, les passions que tout cet univers qui nous entoure. L'exemple de* Ruy Blas *qu'on m'oppose n'a donc rien qui puisse me troubler : ainsi qu'il ressort de ma définition, c'est une œuvre réaliste, (ce fait qu'en voulant échapper à certaines conventions le poète s'en est imposé d'autres, ne nous intéresse pas pour le moment).*

Quant au terme « idéalisme », Paul Landormy le prend dans un sens moral, ainsi qu'il ressort de son parallèle entre Racine et Corneille, tandis que je me plaçais au point de vue strictement esthétique : pour l'idéalisme esthétique (classicisme), le beau n'est pas naturel, il est le produit d'une certaine transformation du réel obtenue par l'application à ce réel d'un ensemble de conventions spécifiques. Pour le réalisme esthétique (romantisme), au contraire, le beau est naturel, ou plutôt immanent à la réalité. Il y a donc à la base de tout romantisme une sorte d'optimisme esthétique qui peut d'ailleurs fort bien s'allier au pessimisme moral et métaphysique. La théorie de cet optimisme esthétique, alias *romantisme, je la trouve par exemple exprimée avec toute la netteté désirable dans les écrits de Claudel sur la poésie. Mais évidemment, ainsi que je le soulignais dans mon livre, les types purs n'existent pas, il ne s'agit que de tendances que chacun de nous porte en soi et qui sont toujours en lutte; souvent même il arrive que des théories romantiques aboutissent à des œuvres classiques, comme c'est le cas chez Claudel.*

Mais ce monde artificiel et en un certain sens mort (puisque pour le créer il a fallu tuer la vie) que produit l'artiste classique, ne nous révèle-t-il pas une autre réalité ? Ou pour employer l'expression de Roland Manuel, « l'art classique n'est-il pas précisément un essai de signification du réel par l'artifice des conventions et des règles »? Ceux qui ont suivi mes recherches de la « Réalité musicale » devineront aisément qu'à ces questions, je répondrai par l'affirmative : cette chose morte qu'est par rapport au réel l'œuvre d'art, nous introduit dans une autre réalité, une réalité spirituelle, le sacrifice qu'opère l'artiste aboutit à une résurrection. Je me suis interdit dans mon livre de toucher à cette question, car elle m'aurait entraîné dans le domaine de la métaphysique.

Ecrire, c'est se limiter; Roland Manuel le sait certainement aussi bien que moi.

La distinction que j'ai essayé d'établir entre le « style » qui est super-individuel et la « manière » qui est personnelle, a rencontré de violentes résistances; c'est le point sur lequel presque tous mes critiques se sont mis d'accord contre moi. Roland Manuel me cite Littré. Je m'incline certes devant cette haute autorité d'après laquelle le style est le langage de quelqu'un; mais je me refuse à dire « le style de Maurice Ravel » dans le même sens que je dis, par exemple « le style roman »; n'est-il pas évident qu'il s'agit ici de deux choses très différentes? Pour qu'il n'y ait pas confusion, je préfère réserver le terme de « style » à un ensemble de formes et de procédés communs à une époque, à un peuple, que l'individu trouve déjà fixés et qui présentent pour lui une certaine valeur objective. Si l'on me propose un autre terme, je suis prêt à l'accepter. Mais la question n'est pas là, la question est de savoir si, comme je le pense, toutes les grandes époques en art ont été celles précisément où les peintres, sculpteurs, musiciens, etc., créaient en se soumettant à des formes préétablies et si la dissolution de ce que j'ai appelé « style », au profit de la « manière » individuelle, a été la caractéristique des époques de décadence.

Gabriel Marcel s'élève contre ma thèse au nom de l'individu : il est convaincu que « tout style est personnel, est un ordre vivant dans lequel l'individualité s'exprime, en dépassant ce qui en elle n'est qu'humeur, aspiration, velléité ». L'histoire de l'art est là pour nous montrer, me semble-t-il, que cet ordre super-individuel, « banal », le style, n'a jamais empêché les grands créateurs de s'exprimer et de nous révéler leur personnalité. L'Art de la Fugue *de Bach que nous venons d'entendre aux concerts de l'O. S. P. nous en apporte une fois de plus la démonstration : rien de plus impersonnel que les formes que manie ici Bach; c'est du style à l'état pur pour ainsi dire; mais rien aussi de plus vivant, de plus expressif, de plus lyrique.*

Pour finir, je voudrais répondre à deux observations que m'a faites ici-même Arthur Hoerée.

Il dit parlant d'Œdipus-Rex : « *Je crois quand même que les caractères russes de cette partition sont moins sensibles que chez les auteurs précités (Glinka, Balakireff, etc.) ou que chez le Stravinsky d'avant* 1918, *et si l'œuvre avait été, par exemple, exécutée, sans nom d'auteur, M. Schloezer ne serait certes pas si catégorique sur sa nationalité ». Je ne fais nulle difficulté d'avouer qu'en ce cas j'aurais tout au plus deviné que l'auteur connaissait Glinka mais n'aurais pu affirmer qu'il était russe. Mais ai-je jamais dit que je possédais un critère me permettant de juger de la nationalité d'une œuvre? M. Hoerée n'avait-il pas été d'accord avec moi au début de son article pour admettre que nous jugeons des traditions musicales d'un pays et de ses modes de penser d'après les œuvres de ses grands artistes? Ce n'est pas l'idée que nous nous faisons de la musique russe qui nous permet de déterminer le caractère national de l'art de Stravinsky : c'est au contraire les caractéristiques de cet art — étant admis qu'un grand artiste « a toujours un passeport » — qui nous éclairent sur la nature et les tendances de la musique russe.*

Discutant ma thèse que l'harmonie constitue — avec le rythme — l'élément relativement naturel de la musique, tandis que la mélodie en est l'élément le plus artificiel, le plus conventionnel et intellectuel, A. Hœrée me propose « une petite expérience » : « Jouer devant un paysan inculte une mélodie, un rythme de marche et, d'autre part,

un enchaînement de quelques accords. Ses réactions prouveront certes que l'harmonie ne lui est pas précisément naturelle et ne s'impose pas à l'esprit sans une certaine initiation ». Nul besoin, je crois, de nous adresser à un paysan inculte : l'expérience quotidienne des concerts est là pour nous prouver que ce que les auditeurs, quels qu'ils soient, s'assimilent le plus difficilement, c'est précisément la mélodie d'une œuvre, quand elle s'écarte du type auquel ils sont habitués; pour qu'une mélodie nouvelle soit aisément saisissable, il faut qu'elle puisse se ramener à telle formule mélodique déjà connue; autrement on ne l'entend pas. Ce qu'on reprochait à Mozart, à Wagner, à Debussy, c'est le « manque de mélodie ».

B. DE SCHLŒZER.