

## LA MUSIQUE RUSSE (Suite et Fin)

Est-il des cas en musique, où le style n'aurait pas en soi cette vertu significative ; où cette vertu significative reposerait essentiellement dans la qualité des éléments sensibles, auxquels le style ne ferait qu'inspirer un ordre convenable ? On pourrait citer le tango et le rag-time. Le tango est un type fait une fois pour toutes ; je veux dire que sa signification en tant que style, ne peut ménager aucune surprise.

Seule, une qualité particulière de la mélodie ou de l'harmonie peut ménager cette surprise, et donner au style un relief nouveau. Mais cet exemple est emprunté à la musique de pur plaisir, à ce qu'on pourrait appeler la musique bête. Le même phénomène est-il possible lorsque la musique devient un art d'expression ? C'est cette question à laquelle a répondu pour notre époque la musique russe, et qu'elle a résolu par l'affirmative. Ni la polka, ou la valse, ou les fantaisies de Glinka, ni les airs de ballet de Tchaïkowsky, ni les danses du *Prince Igor*, ni *Thamar*, ni *Shéhérazade*, ni *l'Oiseau de Feu* ou *Pélouchka*, ne doivent leur signification à la vertu propre d'un style, mais ils ont donné une signification inattendue à un type général de style, par la seule qualité sensible qu'ils lui ont tout-à-coup conférée. Rien dans le style, la forme ou l'ordre des morceaux de ce *Pélouchka* que vous connaissez, ce *Pélouchka* tout à tour si évocateur et si dramatique, ne contient en puissance ces qualités expressives. L'auteur n'avait primitivement en vue, d'ailleurs, qu'un morceau où le piano et l'orchestre fussent accouplés selon le sens qu'il avait de ces deux entités sonores. Or, le piano, cet instrument dur, ce percuteur, Strawinsky ne le concevait que comme une sorte de caricature des sonorités fluides et expressives des sons soufflés et des cordes frottées, de sorte qu'il se vit conduit à une musique de caractère burlesque qu'il traita dans une forme ordinaire de danse et dans une forme ordinaire de « lied ». Mais telle était la qualité de la musique qu'il conçut ainsi, si fort était son caractère, que nous y avons vu avec lui les grimaces de la douleur humaine, les accents de la brutalité et les plaintes d'un pauvre cœur, et qu'il n'eut pas besoin d'y rien changer pour accorder son œuvre aux scènes chorégraphiques que vous savez et qui en font éclater le sens.

Rimsky-Korsakow, parlant dans ses Mémoires de son « Capriccio Espagnol », écrit : « L'opinion, répandue parmi les critiques et le public que le « Caprice » est d'une orchestration parfaite, est erronée. C'est en réalité une brillante composition pour orchestre. La succession des timbres, un choix heureux des dessins mélodiques et des arabesques figurales correspondant à chaque catégorie d'instruments : des petites cadences de virtuosité pour instruments « soli », le rythme des instruments de percussion, etc., constituent ici le *fond* même du morceau et non sa parure... les thèmes espagnols, d'un caractère principalement dansant, m'ont fourni une riche matière pour divers effets orchestraux ». Vous entendez : « les thèmes espagnols »... « une riche matière pour effets orchestraux ». Où y a-t-il là-dedans le souci d'une fidélité à l'Espagne, d'une intention évocatrice ou poétique ? Et cependant, si ces qualités ne se dégagent pas de l'œuvre, pourrait-elle nous intéresser ? Croit-on qu'une œuvre qui ne serait qu'une succession « d'effets » élaborés, serait capable de durée, et le « Capriccio » a déjà duré quarante ans ? Non, Rimsky devait sentir confusément que de la qualité de son travail devait se dégager une lumière de beauté. Mais ces lignes marquent une foi profonde et d'ailleurs ingénue dans la vertu sensible de la musique.

Cette foi, certes, les musiciens romantiques l'avaient aussi. Je ne songe pas un instant à nier l'extraordinaire beauté mélodique de tant de thèmes wagnériens, l'inépuisable saveur des harmonies de *Tristan*, la puissance rythmique de Beethoven. Mais ces valeurs-là ne sont choisies que parmi celles qui peuvent s'ordonner à une certaine nécessité constructive, à une certaine rhétorique, qui s'accordent à une certaine fin didactique qui domine toute l'œuvre. Un Wagner ou un Beethoven s'intéressaient à la valeur sensible de leurs éléments, mais non pas pour elle-même, et seulement pour autant qu'elle satisfaisait à d'autres conditions. De leur point de vue, aucun des éléments qui font tout le prix des œuvres que j'ai citées tout à l'heure, n'aurait été jugé digne de l'art. Leur art n'admet, c'est vrai, que d'authentiques valeurs sensibles, mais il en repousse tout un trésor. Et c'est ce trésor auquel les Russes ont fait un sort. Leur œuvre est

le témoignage que la qualité sensible des éléments musicaux n'est pas seulement bonne à être ordonnée à une dialectique supérieure, mais qu'elle a une signification propre et directe. D'où provient cette vertu significative? Un rapide regard hors de la musique va nous montrer qu'elle repose dans notre sens mystique des choses.

Dans une étude récemment parue sur Baudelaire, l'auteur, Stanislas Fumet, après avoir cité ces mots du poète : « L'instinct du Beau nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel », ajoute : « Il a posé le dogme naturel, si l'on peut s'exprimer ainsi, de la correspondance, autrement dit le fondement même du Symbolisme, secret de la philosophie auquel tout artiste supérieur doit son illumination. Grâce à Baudelaire, nous savons que :

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Les révélations dont, selon son génie, Baudelaire pouvait profiter, n'étaient peut-être neuves que dans le domaine de l'art. Chez les mystiques, il est certain que nous en découvrirons fréquemment l'équivalent. L'Écriture sainte n'a qu'une expression confidentielle : la symbolique. L'Orient, d'où vient la lumière, est pétri du langage à correspondances, et la parole, qui procède mystérieusement de l'ivresse intellectuelle, y est quelque chose comme la volupté des esprits. Le fond sincère de toutes les races, qui jaillit faiblement encore dans la manière de parler de certains gens du peuple, qui nous éblouit tout à coup comme un éclair angélique sur la bouche des enfants, trempe dans ce que l'on pourrait appeler une permanence de symbolie. En outre, quand l'intellect qui, chez l'homme, réintègre le sens pour concrétiser avec son aide une pensée, distinguera un point lumineux, il devra recourir à l'analogie s'il veut faire rayonner ce point. Hors de la voie analogique, il n'est pas de conquête intellectuelle vivante, puisque l'analogie est seule susceptible d'ouvrir la spirale qui crée dans l'univers, des retentissements interminables. Ceci étant vrai dans les conditions qui coopèrent à sa vérité, fait que cela, ailleurs, est également vrai dans d'autres conditions nécessaires. Et ainsi de suite, pour la solidarité universelle ».

D'autre part, dans l'échange de lettres que viennent de

publier Jean Cocteau et Maritain, Cocteau dit : « A moins de tomber directement sur les choses, je suis incapable de les atteindre par les détours normaux... » et Maritain répond : « Toujours vous avez eu souci des Anges, leurs noms faisaient des taches de bleu sur toutes sortes d'objets que vous touchiez ; vous les aperceviez dans des reflets de vitre ; par le miroir sensible de l'analogie, des énigmes, figures et rébus, par la poésie vous les retrouviez peu à peu, vous deviniez leur immensité, leur force, leur tendresse, leur élégance, leur danger ».

Ces paroles contiennent en essence tout ce que je voulais dire : notre culture intellectuelle, littéraire et philosophique tend à nous écarter des choses, à nous rendre le jeu des notions abstraites, des « idées », plus familier que celui des choses mêmes qui incarnent ces « idées ». Alors, notre esprit ne s'adresse aux choses que pour y chercher un écho, un appui à ses propres mouvements. Cependant, avant tout mouvement, ou en l'absence de tout mouvement de notre esprit, les choses nous parlent et suscitent ce mouvement, si nous savons les entendre. Elles nous parlent précisément grâce à notre sentiment des correspondances, de l'analogie. Et elles nous parlent par nos sens. On pourrait résumer ainsi ce phénomène : la perception sensible d'un objet éveille en notre esprit la conscience d'une forme ; c'est-à-dire d'un élément, d'une essence spirituelle ; cette forme est sa signification profonde : elle dégage l'objet de l'apparence et du particulier pour l'élever au général, à l'universel ; elle révèle son essentielle ressemblance, elle nous la fait profondément connaître ou reconnaître. Cette atteinte du spirituel à travers le sensible est proprement un fait mystique. Elle est l'apanage de deux de nos sens : l'ouïe et la vue. C'est pourquoi on dit que l'ouïe et la vue sont nos sens nobles. Et c'est pourquoi ces sens sont les seuls, des cinq que nous possédons qui aient inspiré à l'homme un art, car le propre de l'art est précisément rechercher dans les choses cette forme spirituelle, ce reflet lumineux que nous appelons *beauté*. « L'artiste, dit Maritain, perçoit dans les choses et délivre un signe, si infime qu'il soit de la spiritualité qu'elles détiennent ; son regard d'aveugle rencontre au sein du créé le regard de Dieu ».

Ce sens mystique des choses se manifeste dès l'enfance de l'homme dans les créations des religions primitives, comme dans celle de l'art à ses débuts. Avant d'en avoir pleine conscience, ou faute d'en avoir pleine conscience, il le recherche dans l'allé-

gorie, dans le *symbole*, dans la *métaphore*. Et lorsqu'il y atteint, l'image en est son instrument de prédilection. L'image est un coup de sonde au cœur de l'analogie ; elle illumine d'un brusque éclair la forme spirituelle. Alors l'art délivre le réel. Et c'est ce que j'appelle son *réalisme*. Ainsi entendu, le réalisme est la fonction naturelle de l'art, son attitude première, celle qu'il a affectée dans ses plus hautes époques et à laquelle ont toujours tendu ses plus grands créateurs.

Mais lorsque notre sensibilité perd sa fraîcheur, lorsque sa réaction aux choses se fatigue ou s'émousse, lorsque l'impatience de notre esprit la domine, et surtout lorsque le souci de nous mêmes nous rend aveugles et sourds à ce qui nous entoure parce que nous n'avons d'yeux et d'oreilles que pour nous, alors ce sens mystique des choses nous échappe, et l'art, appauvri dans sa source sensible, met en œuvre ses facultés rationnelles. Il est atteint alors de la maladie de l'idée ou de la maladie du moi. Et c'est ce qui est arrivé à la musique européenne dès le seuil de sa période romantique. Aujourd'hui, l'art tout entier me semble revenir à son réalisme fondamental.

Il est assurément hardi de vouloir résumer dans une tendance une époque aussi divisée et encore indéfinie que la nôtre, disons cette époque de l'après-guerre. Cependant, si vous allez au fond des choses, dans tous les essais, dans toutes les velléités, dans toutes les formules de l'art vivant, et même dans les manifestations du goût, dans ce que notre époque crée et dans ce qu'elle aime, vous trouverez sous une forme incomplète, ou sous une forme outrée, ou sous une forme égarée ou équivoque, l'anxiété du *fait esthétique pur*, c'est-à-dire de la réaction directe et désintéressée aux choses pour en atteindre la signification spirituelle.

Ce renouveau esthétique trouve tout naturellement son écho dans le mouvement d'idées conduit en France par Maritain et qui s'inspire de ce qu'il appelle précisément le réalisme thomiste. En tout cas, en résumant dans son petit ouvrage « Art et Scolastique » les idées esthétiques de saint Thomas d'Aquin, Maritain nous a donné ce qui est le *credo* de l'art actuel.

Prenons garde seulement que le « réalisme » dont je parle n'a rien à voir avec ce qu'on a appelé « réalisme » à la fin de l'époque romantique. Ce réalisme-là ne faisait appel aux choses que comme motifs de « représentations », il n'en saisissait en somme que l'apparence ; c'était un réalisme mort. Le réalisme dont je parle va au cœur des choses, il ne s'adresse à la matière

que pour y chercher l'esprit. C'est, selon l'expression de Fumet, « de la vie posée sur de la mort ». Voyez la différence qu'il y a entre la sculpture archaïque ou classique et la sculpture romantique. L'expression que l'on impose à un visage comme le son de voix de l'acteur qui s'ajoute aux vers ou à la prose qu'il récite, est ennemie de l'expression vraie de l'objet. Il y a plus de vie signifiée dans un visage vrai, d'une expression involontaire et pleine de mystère, que dans un visage qui veut figurer la joie ou la contemplation ou la souffrance et qui ne fait après tout qu'une grimace. Voyez, en musique, comment deux artistes comme Richard Strauss et Debussy se sont comportés devant un même sujet : dans un des épisodes que vous connaissez bien du poème de Strauss « Don Quichotte », intervient un troupeau de moutons. Ces moutons bêlent, tout simplement, tous les instruments à vent les imitant à qui mieux mieux. Dans *Pelléas et Mélisande* le petit Yniold rencontre un troupeau de moutons : ces moutons ne bêlent pas, mais leur piétinement doux, innombrable, continu, crée un mouvement implacable et comme plaintif, où se sent l'entraînement irrésistible des êtres faibles vers le destin. Voilà le réalisme de l'apparence et le réalisme spirituel. Il y a notamment une différence typique entre ces deux réalismes ; c'est que l'un tombe fatalement dans la trivialité, tandis que l'autre en est exempt par nature. On a souvent constaté avec étonnement que Strawinsky introduit dans son œuvre des éléments vulgaires, voire impudiques, sans que jamais son œuvre ne donne l'impression du trivial ou du morbide. C'est qu'il ne s'est servi de ces éléments que pour en dégager quelque force secrète. Les cochers et les palefreniers, dans « Pétrouchka » dansent avec les nourrices, et passent, avec le marchand-ivre, et les tziganes, et l'ours, et les orgues de Barbarie, mais n'y laissent qu'un tourbillon de vie.

Eh ! bien, ce réalisme nouveau, ce réalisme profond dans lequel je crois voir l'expression même de notre temps, c'est le cadeau qu'en musique la Russie nous a apporté. Et je reviens à mon sujet.

Nous nous demandions comment il se faisait que les Russes aient pu faire un sort à des éléments musicaux que la musique européenne aurait jugé indignes de l'art ; comment il se faisait qu'une œuvre fondée essentiellement sur des effets de sonorités, comme le « Capriccio Espagnol », puisse dégager une émotion esthétique ; qu'une œuvre cherchant essentiellement à mettre

en évidence les caractères opposés du piano et de l'orchestre, comme « Petrouchka », puisse tenir un accent dramatique : c'est précisément que les Russes ont su dégager de la matière la plus vile une signification spirituelle. Et nous allons voir que c'est par un sens du style exactement opposé à celui que nous avons signalé dans la musique romantique. Rappelez-vous n'importe quel motif des « Danses du Prince Igor » ; en quelques mesures se définit complètement une certaine figure musicale à quoi aucun développement, aucun travail de rhétorique ne viendra rien changer. De la cohérence étroite d'un dessin mélodique fermé, d'un certain complexe rythmique et d'une succession harmonique appropriée, se dégage déjà le sens d'un objet achevé, d'une image qu'on ne confondra plus. Qu'y ajoutera le déroulement de l'œuvre totale ? La ligne d'horizon d'une « pédale », l'arabesque d'un accompagnement, la figure complémentaire ou contrastante d'un contre-chant ou d'un nouveau motif. Autrement dit, le développement ne modifie pas l'image première, il la complète seulement ou y ajoute d'autres images qui formeront un tableau, c'est-à-dire une certaine composition formelle. Cette cohérence des éléments, cette qualité de l'élaboration, c'est le style. Et l'on voit que ce style n'a pas de vertu expressive propre ; qu'il n'a d'autre vertu que de dégager l'expression des éléments donnés ; il ne comporte aucun dynamisme ; élément statique, il n'édifie guère qu'une perspective, c'est-à-dire un organisme visuel. Drame, si drame il y a ; dialectique, si dialectique il y a, seront le fait de la volonté créatrice, non du style. Un élément mélodique peut même paraître vil ou inexpressif, en soi ; ce n'est pas de noblesse qu'il s'agit ici mais de dignité ; sitôt qu'un élément est accueilli selon son caractère, quel qu'il soit, c'est-à-dire sitôt qu'il a trouvé son style, la dignité lui est conférée. Et si de la composition des caractères divers jaillit une image, une forme, l'œuvre parle : « on a posé de la vie sur de la mort » : l'œuvre réaliste s'est accomplie.

On comprend que cet art ait pu donner à des formes vulgaires, comme les variations d'un ballet, la forme de polka ou de valse, ou la « fantaisie », une signification tout autre que celle que nous étions accoutumés à y chercher. Et l'on comprend que son avènement ait été une délivrance pour des pays comme la France ou l'Espagne, qui, ainsi que la Russie, avaient un trésor de musique caractéristique et populaire inemployé. Ce que la Russie apportait à l'Europe ce n'était pas seulement l'enchantement

de ses propres créations, c'était surtout le secret de son style, une nouvelle fonction de la musique, merveilleusement appropriée à ses besoins.

Eveillant en notre esprit des images, il est naturel que l'indication d'un sujet concret, l'adjonction d'un texte ou d'un spectacle à cette musique, en facilite considérablement le sens à notre intelligence, exactement comme la ressemblance au modèle naturel facilite notre intelligence de la peinture. Et la manière dont elle se joint à ses sujets, la nature même de ceux-ci accusent son réalisme.

Quelqu'un demandait un jour à Honegger s'il avait des poètes préférés pour ses textes : « Non », répondit-il, « je n'entends rien à la poésie, mais je prends les textes qui me dictent un certain mouvement lyrique ». Voyez, par contre, le texte d'une mélodie de Moussorgski, « Le Banquet » :

#### LE BANQUET

*Les portes sont ouvertes. Sur leurs chevaux ou dans des traîneaux, les hôtes sont arrivés. Le maître de la maison et sa femme se sont inclinés bas et les ont menés à l'intérieur. Devant la sainte image, les hôtes prient. Ils prennent place à la table de chêne. La jeune femme aux noirs sourcils a fait le tour, offrant avec des baisers l'eau-de-vie. Le maître fait dans les verres couler la « braga » et la jeune fille, avec des sourires, présente l'hydromel. Les invités boivent et mangent et se réjouissent jusqu'à la mi-nuit.*

La musique est aussi froide que le texte, mais de cette froideur même se dégage je ne sais quelle dignité et quelle noblesse, et de ses cadences mélodiques, je ne sais quelle cordialité humaine qui est justement ce qu'il fallait faire sentir. Dans les *Scènes d'enfants*, Schumann fait bien une musique ingénue et tendre comme d'un enfant ; mais qu'il soulève de son propre lyrisme. Dans les *Enfantines* de Moussorgski, c'est l'enfant lui-même qui est lyrique, car Moussorgski raconte tout simplement ce que fait l'enfant, ou le lui fait raconter ; mais l'accent de ce récit est tel qu'il fait sentir les mouvements d'âmes que l'enfant n'avoue pas, mais qui l'animent, comme si la courbe mélodique ou le rythme étaient ceux mêmes de sa voix intérieure. C'est encore les thèmes de son propre lyrisme que Wagner cherche dans les légendes dont il fait le sujet de ses drames. Revenir des *Niebelungen*, du « Tristan » ou du « Parsifal » wagnériens aux

Niebelungen au « Tristan » et au « Parsifal » de la légende ou de la littérature primitives, ferait connaître l'espèce de sujets qui inspirent les Russes. « La Vie pour le Tsar » et « Rouslan et Loudmila » de Glinka, le « Prince Igor » de Borodine, la plupart des opéras de Rimsky-Korsakow, et « Boris » et la « Khovantchina » de Moussorgski, sont des scènes d'histoire ; c'est-à-dire essentiellement des actions. Mais ces actions nous font sentir des caractères, nous révèlent la vie comme un récit d'Homère, comme un conte de Kipling, comme les vieux dits et les vieilles légendes ; c'est de l'art épique. L'art russe affecte aussi volontiers une forme qui lui est propre : le burlesque. Le burlesque n'est ni le genre bouffe italien, ni la farce française. Dans une race qui se refuse comme par pudeur, à faire de l'art le langage de l'émotion (Rimsky-Korsakow interdisait à ses élèves d'employer sur leurs morceaux l'indication : *con anima*, « est-ce que toute la musique ne doit pas être faite et jouée *con anima*? », leur disait-il) ; dans cette race, donc, il est naturel que l'émotion s'exprime par déguisement. Et c'est le rôle du « burlesque ». En feignant comme dans « Petrouchka » les gestes et les grimaces du sentiment, le sentiment s'accuse : sous le comique apparent, l'accent fait sentir ses racines de douleur.

Épique ou burlesque, cette musique d'images que son profond réalisme a dictée à l'art russe, nous apporte-t-elle ce sentiment d'équilibre qui est l'apanage par définition d'un art classique ? Non, et si j'ai indiqué le mal secret dont souffrait avant son avènement la musique européenne, il faut que j'indique aussi le sien. Lorsque la musique avait ramassé toutes ses forces dans sa qualité dialectique, j'ai dit qu'elle était le miroir de notre isolement en nous mêmes, de notre enchaînement à notre nature ; le problème était d'en sortir, de dégager le vouloir, le pouvoir créateur. Cette musique russe est toute ouverte au contraire au pouvoir créateur, elle engage notre adhésion au monde, elle nous fait sortir de nous mêmes ; le problème est d'y rentrer, ou plutôt d'établir un rapport entre ce monde qu'elle crée et nous. Cette succession d'images à quoi elle nous fait participer, autour de quoi va-t-elle se renfermer, à quoi s'ordonne-t-elle ? C'est le problème du « Beau » qui faisait dire à Baudelaire s'adressant à la Beauté :

« Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien ».

Songez, tandis qu'une œuvre de Wagner ou une symphonie de Beethoven s'achèvent généralement dans une affirmation

résolue, songez à tant d'œuvre russes qui restent suspendues, s'achèvent dans le vague et l'interrogation. La musique russe s'est quelquefois ordonnée au rythme, elle a trouvé quelquefois dans l'élément rythme cette force d'unification du style que notre musique avait trouvée dans l'harmonie tonale. Lorsque le rythme déclenche un mouvement soutenu et obstiné, il finit par s'assujettir tous les autres éléments de la musique et nous envoûte comme le font les grandes périodes de « Tristan ». — *Le Sacre du Printemps*, *Les Noces*, le tableau de la forêt de *Boris*, la *Suile Scythe* en sont des exemples saisissants. Mais la soumission au rythme, c'est la domination de l'élément moteur, l'abandon à nos nerfs. Nous en sommes là, et je ne parle plus seulement de la musique russe, mais de toute notre musique, profondément fécondée par l'avènement russe, mis à part Moussorgski dont l'œuvre est toute dominée par la pitié. Ou un appétit des choses sans mandat précis, ou la souveraineté de nos nerfs. N'est-ce pas bien notre temps ? C'est que notre réalisme retrouvé s'oublie dans ses images ; son accent tourne court, le salut est dans le dégagement d'un foyer spirituel dont le rayonnement transfigure les éléments sensibles. C'est ce que Bach fit de son temps en dégageant la force de l'unité tonale. Il s'agit donc de conquérir un nouveau classicisme qui ne sera pas celui de Bach, mais qui opérera comme lui.

Ce classicisme, nous pouvons l'entrevoir. Le génie impatient Strawinsky, qui brûle les étapes, est arrivé dans ses dernières œuvres, l'*Ocluar* le *Concerto* et la *Sonate* de piano, à un détachement, non de la valeur, mais du plaisir sensible qui instaure une concentration nouvelle de l'œuvre musicale et rétablit ainsi un équilibre classique. Il y est arrivé par un choix d'éléments de l'expression la plus dépouillée et la plus générale qui se puisse, et par la mise en œuvre de rapports contrapuntiques d'une force de cohésion encore insoupçonnée. Il reste à ce classicisme nouveau de faire ses preuves sur un plus large champ et de s'affirmer dans des œuvres vécues, comme l'est déjà, ce me semble, l'*Ocluar*. C'est la perspective que nous ouvre l'avenir et c'est devant cette perspective. Mesdames et Messieurs, que je vous laisse.

E. ANSERMET.