

bilité » imaginaire du soldat américain. Les consciences à tout faire sont mobilisées<sup>1</sup> par les marchands de mort.

Il n'y a pas une minute à perdre pour répondre par la mobilisation des hommes de progrès et de paix, pour intensifier la lutte idéologique contre les professeurs qui font servir la science aux intérêts de la réaction et de la guerre. C'est le devoir des membres de l'enseignement, des étudiants, de tous les intellectuels qui aiment leur peuple et leur pays, la jeunesse et son droit à la vie.

1. Dans *Matérialisme et Empirio-criticisme*, Lénine parle des renégats du marxisme, entre autres des menchéviks, qui soutiennent l'idéalisme.

Aujourd'hui, on voit pareillement les socialistes droitiers se distinguer par leur effort pour faire survivre les différentes théories bourgeoises de l'idéalisme. Les théories néo-kantiennes, qui nient la présence de lois objectives dans la vie sociale, ont pour propagandistes les travaillistes anglais, Laski en tête. Léon Blum jette, lui aussi, dans la vieille casserole idéaliste les déchets du néo-kantisme et de la morale chrétienne. Et selon la logique de leur position réactionnaire, les Laski et les Blum se retrouvent aux premiers rangs des va-t-en guerre contre l'Union soviétique et les démocraties populaires.

## A PROPOS DE CAMILLE SAINT-SAËNS

par Charles KŒCHLIN

*J'avais sous ce titre publié une Chronique musicale dans le numéro 19 de la Pensée (pp. 105-108). Le rôle du secrétaire de rédaction d'une revue encyclopédique comme la nôtre est de s'intéresser à tous les sujets ; et s'il est, comme moi, professeur de philosophie, il est bien tenté de parler aussi de tous, sans les connaître sinon bien superficiellement. Pour cette fois du moins, nos lecteurs pourront se féliciter de mon intrusion dans le domaine de la musique, puisqu'elle leur vaut la joie de lire la lettre ci-dessous de notre grand et fidèle ami Charles Kœchlin.*

*Ils ne trouveront pas seulement dans ce texte une mise au point définitive sur l'œuvre et le caractère de Saint-Saëns, par un des hommes les plus qualifiés pour le juger. Ils y trouveront aussi une opinion particulièrement autorisée sur un des problèmes les plus actuels de l'esthétique, le procès du « formalisme », qui sévit aujourd'hui aussi bien en musique qu'en peinture. Ils y reconnaîtront enfin avec émotion, une fois de plus, la voix d'un vieux maître qui a su, lui, garder sa fraîcheur de jugement et sa jeunesse de cœur, et rester aussi juste à l'égard des gloires du passé qu'accueillant aux promesses de l'avenir.*

R. M.

Mon cher René Maublanc,

Je voudrais présenter quelques objections à votre article sur Saint-Saëns. D'abord, parce que cette étude ne me semble peut-être pas suffisamment documentée ; ensuite parce que, musicien familiarisé dès ma jeunesse avec l'œuvre de Saint-Saëns et l'ayant même un peu connu personnellement, je pense avoir quelques mots à dire.

Je n'insiste pas sur certaines erreurs : *Henri VI* au lieu de *Henry VIII* (coquille de l'imprimeur, évidemment), ou encore : « Colombe, dans une *Proserpine* oubliée. » Colombe d'Estourville est un des principaux personnages d'*Ascanio*, et non de *Proserpine*. Et *Proserpine* n'est pas si « oubliée » : la plupart de mes contemporains — et d'autres, plus jeunes — en ont gardé un excellent souvenir. Le second acte, qui se passe dans un couvent d'Italie, est une manière de chef-d'œuvre, qui fut bissé à la première représentation. Mais ce qui me semble moins acceptable, c'est d'attacher quelque importance au fait que *Samson et Dalila*, seul, se soit maintenu au Répertoire. Pour moi, je n'en veux absolument rien conclure. Car songez à tout ce que le Répertoire propage de mauvaise musique, à tout ce qu'il dédaigne de belle musique ! Rester au Répertoire, vous savez comme moi que cela ne signifie rien du tout quant à la valeur des œuvres. On joue souvent l'indésirable et nulle *Madame Butterfly*, on ne joue jamais *Gianni Scicchi*, presque un chef-d'œuvre ! on n'a point repris *Thamara* de Bour-

gault-Ducoudray, *Salamine* de Maurice Emmanuel, *Guercœur* de Magnard, *Edipe* d'Enesco, *Messidor* de Bruneau ! *Thaïs* et *Rigoletto* se maintiennent au Répertoire, mais point *Ariane et Barbe Bleue*, ni *Padmāvati*, ni *Pénélope*, ni *Gwendoline*... ni *Ascanio*, œuvre que je connais à fond, et que je tiens en la plus haute estime.

De Saint-Saëns, vous citez la *Symphonie avec orgue*, et *Samson et Dalila* (ces deux œuvres suffiraient à le classer hors pair). Mais il y a quantité d'autres ouvrages très remarquables, ou seulement très charmants (autant et plus que le *Carnaval des Animaux*). Le premier *Trio* est une totale réussite. J'avais eu beaucoup de plaisir à l'audition du *Quatuor à Cordes* ; quant à la *Seconde Symphonie*, elle n'est point si négligeable. Ni ses *Mélodies*, quoique loin de valoir celles de Fauré. Pour le théâtre, j'ai tenu à défendre particulièrement *Ascanio* et *Proserpine*, mais je ne méconnais point les beautés d'*Henry VIII* et je me demande si *Etienne-Marcel* n'est pas injustement oublié (on en joue parfois le ballet à la *Radio* — trop vite d'ailleurs, comme toujours ; mais ce ballet est charmant). *Javotte* aussi, et j'avoue que j'aime beaucoup la plus grande partie de *Phryné*. Enfin, j'accorde que sa musique religieuse n'est pas de premier ordre (encore que si bien écrite pour les voix), — mais songez au *Déluge*, dont la seconde partie est des plus impressionnantes, et vraiment belle. Enfin, et surtout, il y a ce chef-d'œuvre : *La Lyre et la Harpe*, oublié évidemment, mais chef-d'œuvre quand même.

\*  
\*\*

Passons maintenant aux reproches que vous adressez à l'homme : assez graves, si réellement fondés. Mais le sont-ils ? voilà toute la question.

Saint-Saëns, peu mondain, très franc, assez impatient parfois, avait-il si mauvais caractère ? on l'a dit pour Berlioz : or, les amis de Berlioz (dont fut, précisément, Saint-Saëns) ont combattu ce qu'ils tenaient pour une réelle injustice. A leur tour d'autres musiciens, amis de Saint-Saëns (Fauré notamment) ont rappelé des traits de générosité de ce maître (lors de sa jeunesse, il est vrai). Pour moi, l'ayant vu à Béziers lors des représentations du *Prométhée* de Fauré, je l'ai trouvé de bonne humeur, et charmant. Evidemment, il n'avait pas l'amabilité (de surface) des mondains ; c'est ce que les mondains ne pardonnent pas. Et c'est justement ce que j'aime<sup>1</sup>.

Beaucoup plus grave, l'étroitesse d'esprit dont — surtout dans sa vieillesse — il fit preuve à l'égard des jeunes. Et d'abord, son attitude hostile vis-à-vis de Franck : elle n'est pas excusable. Une tache, vraiment, dans sa vie. Mais quant à Wagner, je vous rappellerai qu'il n'a pas attendu 1914 pour le critiquer. Sa volte-face, il s'en est expliqué dans *l'Ecole buissonnière*. Autrefois, lorsqu'il écrivit *Harmonie et Mélodie* (un fort beau livre, et qu'il faut relire !) il avait pris, nettement, le parti de Wagner : allant jusqu'à admettre certaine *atonalité* (1<sup>er</sup> acte de *Siegfried*, la frayeur de Mime). Mais *Harmonie et Mélodie* date de

1. Cf. dans le beau livre de Ph. Fauré Frémiet sur son père, ce qu'il affirme (p. 34) : « quant à son cœur, nous pouvons affirmer également qu'il était d'une extrême sensibilité, d'une grande générosité... »

l'heureux temps où Saint-Saëns, jeune, *marchait vers l'avenir*. Alors il prévoyait même (sans qu'il s'en indignât) l'usage des quarts-de-tons ! Quant à Wagner, bientôt il s'en sépara : « Il y a, dit-il, des œuvres dont, au début, on est amoureux : alors, on leur passe tout. Ensuite, on en revient... » Donc, avant 1914, Saint-Saëns faisait maintes réserves sur Wagner. Quoi d'étonnant à ce que ces critiques soient devenues plus acerbes quand l'invasion germanique nous menaça ? Fait-on grief à Debussy d'avoir raillé la « ferblanterie tétralogique », et à Darius Milhaud d'avoir écrit, sans ménagement, « A bas Wagner » ?

Mais, voilà ! Saint-Saëns s'est arrêté dans sa marche en avant. Dépassé par certains novateurs, et surtout par Debussy, il a stoppé, ou plutôt il a fait *machine arrière*. Lisez, dans le récent numéro de la *Revue Musicale* consacré à Maurice Emmanuel, la lettre vraiment absurde que Saint-Saëns écrivit, sur Debussy, au grand musicien de *Salamine* : c'est à pleurer ! Et si, à Béziers (mais c'était avant *Pelléas*) il nous semblait admettre Debussy (à condition « qu'on ne joue pas que cette musique »), il ne tarda point à se montrer plus *rossé*, et fâcheusement injuste. Pour Ravel aussi. Ah ! Quelle misère que cette attitude à Alger, dont vous eûtes l'occasion de mesurer le ridicule !

Seulement les *jeunes*, ainsi attaqués, se sont vengés. Cruellement. Ils ont déclaré, d'un commun accord (à l'exception de Ravel), que Saint-Saëns n'est qu'un épigone sans importance. Mais leur avis reste sujet à caution. J'ajouterais que, par certains côtés, leur ennemi n'est pas si éloigné du Strawinski dernière manière (je vais y revenir) et que cette attitude des jeunes ne m'impressionne pas du tout.

\*  
\*\*

Dans cette lettre où je tâche de voir clair et de juger en connaissance de cause — en bon rationaliste, et sans passion — je veux continuer à faire la part du juste et de l'injuste.

Je ne crois pas que Saint-Saëns ait été sec, ni aussi égoïste qu'on le prétend. Mais il avait eu, dans sa vie, l'affreux chagrin de perdre coup sur coup ses deux enfants (« pourrai-je jamais oublier ? » écrivait-il en 1900 à son ami Georges Clairin, dans une lettre émouvante que j'ai lue). Et puis, ayant conscience de son indiscutable valeur musicale, il en tirait trop grande assurance pour critiquer tel de ses confrères. Cependant en 1875 il avait écrit à Bizet : « *Carmen* est un chef-d'œuvre et je ne te l'envoie pas dire ». Et jusqu'à la fin il soutint passionnément Gabriel Fauré. En 1900, à Béziers, il lui déclara : « Avec ton *Prométhée* tu nous as tous enfoncés, moi le premier. »

Mais — et c'est assez grave — il a commis certaines erreurs quant à l'esthétique de son art, et quant à l'appréciation de la *vraie* valeur musicale. Là peut-être réside le principal de ce qu'on peut lui reprocher. Et ce ne fut pas sans nuire considérablement à *sa propre valeur musicale*. Voici :

Pour Saint-Saëns l'essentiel d'une œuvre, c'est ce qu'il appelle la *perfection de la forme* ; il ajoute aussi que la sensibilité lui paraît là marque d'une moins grande beauté. — Là est tout le problème. — Que Saint-Saëns ait craint parfois de laisser parler tout haut cette sensibilité, la chose n'est pas douteuse. Crainte regrettable, elle lui a joué de bien mauvais tours. Il me souvient d'une controverse de ce maître avec son ami Bellaigue. Celui-ci en tenait pour l'importance

majeure de l'élément sensible. A quoi Saint-Saëns répondait : « Pas du tout ! Sensibilité est signe de décadence. » Il lui était facile d'en citer des exemples, mais qui ne donnaient pas une démonstration rigoureuse. Car il y a sensibilité et sensibilité. Celui qui n'attribue à l'art grec que la primauté de la Raison, c'est que peut-être il n'est pas allé (comme nous) en Grèce, et qu'il n'a point vu la « jeune femme rattachant sa sandale » (au musée de l'Acropole), ni compris la souveraine mais souple majesté du Parthénon, l'élégance de l'Erechtheion, le charme du Temple de la Victoire aptère. Une simple visite au musée de sculpture d'Athènes fait comprendre que les Grecs ne bannissaient point cette sensibilité, mais qu'ils l'équilibraient à la Raison, pour une harmonie parfaite (et il suffit d'*Antigone* ou même de *Prométhée* pour n'avoir aucun doute à ce sujet).

La thèse de Saint-Saëns affirmant que tels chefs-d'œuvre musicaux en sont exempts, qu'ils « n'expriment » rien (il citait le *Clavecin bien tempéré*), est dangereuse. Et fautive. Car toute musique vivante comporte une signification, que cette signification soit, ou non, traduisible par des mots (et souvent elle ne l'est pas). Je me suis efforcé d'approfondir la question dans trois articles que j'écrivis (avant la guerre) pour la *Revue Musicale*, sur le *Rôle de la Sensibilité dans la Musique*.

Mais Saint-Saëns en arrivait à des conclusions extrêmes, et parfaitement absurdes. Il ne voulait pas comprendre que l'ordre et l'écriture régulière ne suffisent pas ; que cette perfection de la technique n'est qu'un moyen de présenter au mieux l'idée musicale. Il ne se reportait pas à l'essentiel : la *qualité* de ce que veut dire, de ce que dit une musique. Peut-être en était-il arrivé à ne plus vouloir distinguer ce qui sépare une fugue de Bach d'une fugue de Cherubini ?

Je sais bien. D'autres musiciens, aujourd'hui, vont plus loin encore dans cette voie. Pour Strawinski la musique ne saurait « rien exprimer ». Et voici : nous avons là surprise assez joyeuse de voir en feu Camille Saint-Saëns une sorte de précurseur de l'actuel Strawinski, dans sa recherche de la perfection abstraite de la Forme. — Mais pourquoi donc une Forme serait-elle parfaite, sinon pour réaliser le mieux du monde ce *quelque chose à dire* ? (de la musique « que ce n'est pas la peine », comme disait le bon Chabrier, nous en avons assez, et trop, hélas !)

Et pourtant ce Saint-Saëns rigide, épris d'ordre, de clarté, de style impeccable, parfois il lui arrive de condescendre à ce que s'épanche enfin sa sensibilité. Souvent dans *Samson et Dalila*, mais aussi dans certaines pages ignorées (et délicieuses) d'*Ascanio* ou de *Proserpine*. Là, et surtout quand il fait parler des jeunes filles, candides et pures, il leur donne un charme incomparable, que rehausse la perfection de l'écriture et ce qu'il y a de véritablement classique (au plus beau sens du mot) dans, par exemple, le *Finale* du second acte de *Proserpine*.

Que Saint-Saëns ait cru à la « forme pure », comme le croit de nos jours son successeur Strawinski, cela vient d'une erreur philosophique sur les lois du beau<sup>1</sup>. Il m'avait dit, à Béziers : « Vous qui avez fait des mathématiques, étu-

1. A rapprocher de cette phrase lapidaire d'un feu membre de l'Institut : « Si les hommes connaissent les lois du beau, ils créeraient à coup sûr des chefs-d'œuvre ».

diez donc un livre très curieux, la *Technie harmonique* du comte Durutte d'Ypres. Vous y trouverez sans doute la théorie mathématique de la musique. » Cette seule phrase m'avait mis en défiance. Car j'ai toujours pensé qu'il n'y a pas, qu'il ne peut y avoir de théorie mathématique d'un art. J'ai lu cette *Technie harmonique* ; j'y ai trouvé des formules, que rien d'ailleurs ne démontrait, mais qui sont en contradiction avec maint exemple musical. Cela m'a suffi.

La conception philosophique de Saint-Saëns est, au fond, assez superficielle. Elle tente d'être raisonnable. Et toujours il s'est efforcé de garder ce terrible « bon sens » d'une demi-science et d'une demi-philosophie. Heureusement, comme musicien, il arriva plus d'une fois que l'inspiration et que le cœur le conduisirent assez loin de la stérile grand-route du bon sens. Et c'est pourquoi dans son œuvre considérable, inégale, où se trouve beaucoup de déchet, il reste encore largement de quoi justifier l'épithète de *grand musicien* que je persiste à lui donner.

\*  
\*\*

Je vois, dans votre conclusion, que vous faites intervenir la *moindre valeur* de l'homme, pour en déduire la moindre valeur de l'artiste. Un tel procédé n'est pas pour me déplaire. M'est avis qu'on sépare trop volontiers l'artiste de l'homme ; et d'ailleurs il resterait inexplicable qu'un vilain individu pût avoir de belles idées musicales. Mais il faut distinguer ; et premièrement, lorsqu'il s'agit de ce que devient un artiste au cours de sa vie. Nous en avons connu qui, en vieillissant, se sont rétrécis, racornis, — mesquins, égoïstes, arrivistes, alors que jeunes ils nous avaient semblé — *avaient été* généreux. Chose remarquable : leurs œuvres montrent exactement ce changement. On écrit « la musique qu'on est. » Et pour Saint-Saëns, n'en doutons pas, l'homme durant ses vingt dernières années n'a point progressé, — au contraire ! Ni sa musique. — Mais, d'après certains témoignages, d'après, aussi, *Harmonie et Mélodie*, je suis fondé à croire qu'en sa jeunesse et jusqu'à l'âge mûr, cette étroitesse d'esprit n'était pas la sienne : aussi ma conclusion sera-t-elle un peu différente de la vôtre. Assurément, la sensibilité musicale chez Saint-Saëns ne vaut pas celle dont Fauré, Debussy, Roussel ont fait preuve — pour la plus grande gloire de l'École française. Saint-Saëns, moins trouble que Debussy, est moins profond. Moins aimant que Fauré, moins révolté que Roussel ; on le rapprocherait plutôt de ce Ravel qu'il n'a pas voulu comprendre : quelle injustice, et quel dommage ! car c'est chez Saint-Saëns que Ravel trouva les meilleures leçons d'équilibre en fait de valeurs orchestrales et de durées symphoniques ; c'est chez lui qu'il trouva la logique souveraine grâce à quoi, par une année entière de travail, il a doté notre musique française de l'étonnante, de l'inimitable *Bacchanale* de *Daphnis et Chloé*.

N'importe. Saint-Saëns m'apparaît, pour inégal qu'il soit, comme un de nos *grands ancêtres*. Avec respect et sans ironie je salue donc la mémoire de celui qui nous traitait (Ravel, Schmitt, et nous tous du Comité de la S. M. I.) sans ménagement, lorsqu'il disait à notre président Fauré : « J'espère bien que tu vas lâcher cette bande d'apaches ! »

Il est curieux, mais attristant, de voir à quel point les conditions matérielles peuvent modifier certains artistes. Selon toutes probabilités, du temps qu'il avait à lutter contre l'hostilité des gens en place, contre la défiance

des bourgeois pour tout nom peu connu (et à ces luttes, on ajouterait celle de la vie à gagner), Saint-Saëns alors était bien différent de ce qu'il devint plus tard, une fois arrivé, membre de l'Institut dont la réputation était consacrée, musicien célèbre, et le seul ayant assisté de son vivant à l'érection de sa propre statue ! Mais M. Chantavoine, sans doute, doit trouver cela tout naturel ; et comme il loue Saint-Saëns de n'avoir pas suivi la mode des temps nouveaux, il me restera donc à dire quelques mots sur l'obéissance à la mode du jour.

\*  
\*\*

Eh bien ! Je crois la question moins simple qu'il y paraît. Car on peut se conformer à la mode et n'être qu'un insignifiant épigone ; on peut s'y conformer au contraire pour écrire de belles œuvres. On peut ne s'y point conformer, sans en devenir plus personnel ni plus génial. Enfin, ne s'y conformant pas, on peut réaliser des chefs d'œuvre... Je pense assurément qu'en général l'influence des événements, de la sensibilité ambiante, et pour tout dire, que l'état de la société ne sont pas sans action sur l'artiste. Mais il y a les grands créateurs, et ceux-ci peuvent très bien devancer la mode : nous dirons alors qu'ils *créent cette mode* (à moins qu'ils ne soient incompris, ce qui arrive). Ils peuvent aussi s'en affranchir lorsqu'elle change. Et c'est le cas assez fréquent chez ceux dont le style, à partir d'un certain âge, se maintient le même alors que s'est transformé le goût de l'époque. Dirait-on que ces maîtres ont eu le tort de rester eux-mêmes ? Évidemment non... Ce fut le cas de J.-S. Bach, car son écriture contrapunctique était battue en brèche lorsqu'il se fut agi de « simplifier les accompagnements » pour laisser une mélodie plus en dehors. Ce fut le cas de Berlioz écrivant *les Troyens* à l'époque du second Empire, alors que triomphaient les opéras de Meyerbeer et les opérettes d'Offenbach (déjà, ses grandes œuvres symphoniques s'opposaient, aussi complètement que possible, à l'esthétique des opéras-comiques de Boïeldieu, d'Auber ou d'Adolphe Adam).

Ce fut le cas enfin de Fauré après 1914, en dépit des manifestes des Six et de Jean Cocteau, continuant à « rester Fauré » par son *Second Quintette* et ses *Sonates de violoncelle*. Donc, rien d'étonnant à ce que Saint-Saëns ne se soit pas montré un fidèle « debussyste » en ses dernières œuvres : mais sa méfiance, sa haine des styles nouveaux, c'est tout autre chose que la liberté d'inspiration de Fauré, si bienveillant au fond de soi-même et souhaitant (sans y réussir d'ailleurs) de mieux comprendre les œuvres de la Jeune Ecole. Quant à Debussy, sans cesse on le vit *influencé* par toutes sortes de modes musicales ou poétiques : mais sans laisser d'être Debussy, et l'on ne peut affirmer qu'il ait *obéi* à aucune mode. On dira plutôt qu'il a *créé* celle du debussysme : et l'action qu'il eut (bien malgré lui) sur des musiciens dont la plupart ne l'imitaient qu'en épigones, lui était odieuse<sup>1</sup>. D'autre part, quand les Six voulurent, d'après le conseil de Jean Cocteau, écrire *une musique à l'emporte-pièce* (ou des œuvres inspirées du music-hall), c'était une mode encore, et qui ne fut pas toujours des plus heureuses.

1. Quelques debussystes toutefois laissèrent des œuvres intéressantes, notamment A. Caplet, et L. Aubert. Mais la plupart du temps cette mode se révéla sans action profitable pour ceux qui s'y conformaient sans aller plus loin.

Satie néanmoins la consacra par un ballet de haute valeur, *Parade* ; mais peut-on dire qu'il l'ait suivie en composant *Socrate* ? Car Satie était, lui aussi, un de ces grands artistes qui sans cesse se renouvellent, devançant leur époque, créant une manière inattendue. Et si Roussel dans sa *Troisième Symphonie* comme dans la *Suite en Fa* semble converti à « l'emporte-pièce », c'est pure coïncidence et nullement par l'effet d'une mode. Enfin, Strawinski nous donne, lui aussi, l'exemple d'un artiste que le style de son époque ne saurait influencer, sinon pour lui tourner le dos.

Actuellement, une mode (assez complexe) règne sur la plupart des jeunes. Elle est : 1° de fuir le charme et la douceur, à l'instar de Hindemith (ce qui est proprement absurde, car un artiste doit toujours écrire selon sa nature propre) ; 2° de rechercher des rythmes violents, quittes à rester incapables de beaux Adagios soutenus, comme on en admire chez Bach (et cette incapacité n'est-elle point fâcheuse ?) ; 3° de s'orienter vers la musique atonale et, comme on dit, *sérielle* : j'ai précisé dans la *Pensée* (n° 17) ce que je pensais de l'obéissance *a priori* à ces modes du jour. L'artiste véritable y trouve des indications sur de nouveaux styles, mais sans ignorer qu'il existe d'autres styles encore (contraires à ces modes) et qui sont riches en possibilités nouvelles.

En définitive, penser que la mode actuelle est le résultat des récents cataclysmes, c'est tentant. Mais j'y vois une généralisation hâtive, et discutable. Car ces cataclysmes se sont traduits, musicalement, par des œuvres si différentes ! *La Symphonie liturgique* de Honegger, la *Symphonie expiatoire* de Sauguet, les récentes *Symphonies* de Darius Milhaud, ou encore le *Docteur Fabricius*, un de mes derniers poèmes symphoniques... Et si l'on veut compléter la liste on y ajouterait les récentes *Cantates a capella* de Milhaud, les pièces religieuses de Messiaen, les productions atonales (fort intéressantes) de Dallapiccola, les compositions modales (notamment le ballet *L'Ame heureuse*) de Ch. Koechlin. En tout cela, où est la mode ? Bien malin qui pourrait le trouver !

C'est pourquoi, tout compte fait, je n'attribue à la question *mode*, en musique, qu'une importance secondaire. Et il m'est bien indifférent qu'un artiste qui a quelque chose à dire soit, ou non, en conformité avec le goût actuel, avec la sensibilité du jour. Sensibilité d'ailleurs — aujourd'hui surtout — qui affecte les formes et donne les résultats les plus divers. Peut-être, avec le recul du temps, cette diversité laissera-t-elle paraître certaine *unité de l'époque* : encore n'en suis-je pas bien sûr !

\*  
\*\*

Nous voici loin de Saint-Saëns et de son fâcheux *barnum* Chantavoine, qui le félicite de ne s'être point conformé à la mode nouvelle, celle de 1902 à 1920. Qu'en conclure ? ceci, tout simplement : qu'à cette époque Florent-Schmitt, Ravel, Roussel restèrent *eux-mêmes* et sans grand souci de la mode qui se manifestait, mais en acceptant les libertés d'écriture, l'élargissement de l'horizon harmonique dûs principalement à *Pelléas et Mélisande*. Tandis que Saint-Saëns, depuis 1902, eût mieux fait de ne se point révolter contre cette « révolution debussyste » dont il ne comprit pas qu'elle était parfaitement classique ; et de ne pas traiter d'apaches, d'anarchistes, d'aussi parfaits musiciens que ce

Ravel dont le souci d'écrire de la bonne musique fut le souci dominant, dans la plus entière honnêteté de *parfait artisan*. Là fut la grande erreur où s'entêta Saint-Saëns, celle qui le priva de se renouveler, de rester jeune, d'admirer et d'aimer ses successeurs ; celle enfin qui tarit la sève du « pommier »<sup>1</sup> dont les derniers fruits n'étaient plus guère mangeables !

Mais chez lui (et j'y reviens toujours) les pommes de la bonne époque ont fait, parfois, d'excellent *Calvados* dont les années de bouteille n'ont point altéré la saveur. Et cela nous suffit.

Il me reste à m'excuser d'une lettre aussi longue. Je la voulais plus courte, mais chemin faisant toutes sortes de digressions se sont offertes à mon esprit, et j'espère qu'elles ne furent point inutiles.

Veillez bien croire, mon cher René Maublanc, à mes meilleurs et affectueux souvenirs.

Octobre 1948

1. Saint-Saëns disait : « Je produis de la musique, comme un pommier produit des pommes ».

## LES PROBLÈMES DE L'ESTHÉTIQUE SOVIÉTIQUE

par M. ROSENTHAL

*Le manque de place ne nous permet malheureusement pas de publier in extenso l'important article de M. Rosenthal sur l'esthétique soviétique, qui nous a été communiqué dans son texte original. Néanmoins pour faire bénéficier le lecteur de l'essentiel de son contenu, nous donnons la traduction du début de l'article et résumons fidèlement les idées fondamentales de la seconde partie.*

A. VEXLIARD.

L'esthétique, ou théorie de l'art, s'occupe des questions relatives à l'essence de l'art, aux rapports entre l'art et la réalité, à son rôle dans la vie sociale, à la méthode de la création artistique, aux rapports entre la forme et le contenu dans l'œuvre d'art, aux critères du beau dans l'art, etc... Les théories esthétiques exercent une influence sur la pratique de l'art et jouent un rôle considérable dans la critique d'art. Une critique qui s'appuie sur une théorie esthétique non-scientifique, devient arbitraire, subjectiviste, dépourvue de principes.

L'esthétique revêt une importance qui dépasse de loin les limites des intérêts plus ou moins étroits des créateurs directs des œuvres d'art. L'esthétique exerce une influence sur les rapports des hommes avec l'art, elle éduque et forme des goûts artistiques déterminés en formulant théoriquement les exigences que l'on peut avoir vis-à-vis de l'art.

L'expérience historique nous fournit un nombre considérable d'exemples lumineux, témoignant de l'influence exercée par les théories et les vues esthétiques d'avant-garde sur l'art, ainsi que sur les goûts artistiques, de même que sur la conscience morale des individus.

Dans la Russie des années 40-60, la théorie esthétique des grands démocrates-révolutionnaires. Béliniski, Tchernychevski, Dobrolioubov, fut l'étendard de tout ce qui, dans l'art de l'époque, constituait l'avant-garde progressive. Leurs théories constituaient non seulement une généralisation de toutes les manifestations progressives déjà existantes en littérature, mais elles indiquaient encore aux artistes les voies créatrices, inculquaient dans la conscience des travailleurs de l'art les idéaux sociaux d'avant-garde, orientaient l'évolution de l'art dans le sens du réalisme artistique, de l'esprit populaire, de l'idéologie révolutionnaire.

La célèbre thèse de Tchernychevski, *les Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, est apparue comme un facteur primordial de la discussion qui se produisit au cours des années 50-60, entre les camps adverses dans la littérature et dans l'art.

L'esthétique soviétique, la seule vraiment scientifique, joue un rôle particulièrement important, pour autant qu'elle est appelée à lutter pour un art fidèle au peuple et au communisme.

Ce qui donne à l'esthétique soviétique un avantage considérable, c'est qu'elle est fondée sur une conception philosophique de l'univers qui se situe à la pointe de l'avant-garde de la pensée, elle détient par là les moyens qui lui per-