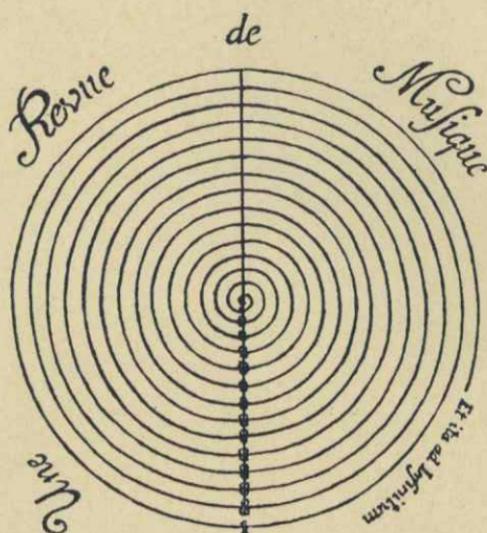


# Contrepoints



Février

1946

Les Éditions de Minuit

« LE TRIOMPHE DE LA SENSIBILITÉ »	<i>A. de Spitzmuller</i>	71
PAGES DE JOURNAL, ESSAIS DE CHRONIQUE	<i>F. G.</i>	74
L'INTERPRÉTATION :		
L'ŒUVRE ET SES VARIATIONS	<i>Gisèle Brelet</i>	84
PRESTIGE DE LA SOBRIÉTÉ	{ <i>J. Liaud-Sabiel</i>	87
LE « STYLE CRUSSARD »		
MUSIQUE ET JEUNESSE :		
GRANDEUR ET PÉRILS DE L'INITIATION MUSICALE	<i>J.-P. Couchoud</i>	88
PARTITIONS :		
CANTATE DE CLAUDE ARRIEU	<i>Maroussia</i> <i>Le Marc'hadour</i>	90
EN MARGE DES ONDES :		
« PLAISIR DE LA MUSIQUE »	<i>Gisèle Brelet</i>	91
CORRESPONDANCE		95

## Contrepoints 2

### Le Musicien dans la Cité

« Les Gouvernements autocratiques se sont toujours évertués à confondre la littérature avec la propagande, l'art avec la politique, l'humanisme avec le patriotisme, et la religion avec le culte du maître de l'heure ».

LIN YUTANG \*

DANS un monde troublé, dans un monde en pleine et rapide évolution économique, géographique et sociale, la situation de l'art et de l'artiste sera forcément précaire et mal définie.

Quelle sera l'attitude de l'artiste devant les problèmes matériels qui, aujourd'hui, compliquent si déplorablement la vie des nations comme celle des particuliers? La question est brûlante; il est impossible d'y rester indifférent: l'époque que nous vivons n'admet guère les tours d'ivoire; l'« évasion » est deve-

\* « The Importance of Living »

« Le Musicien dans la Cité », extrait du livre « Music in the modern World », est publié ici avec l'autorisation des éditeurs MM. Edw. Arnold & Co, auxquels tous droits restent réservés.

nue impraticable, et nous sommes loin de l'époque où un Baudelaire et un Shelley tiraient orgueil de leur rébellion contre la société. Nous sommes loin de ce XIX<sup>e</sup> siècle qui considérait le *dandysme*, l'individualisme exacerbé, comme la marque du véritable artiste — au point que celui-ci était tenu de se conformer à cette image qui, au fond, était née de la prédilection secrète et effrayée du bourgeois pour une espèce différente de lui-même : race de fauves, vivant en marge de la société, et toujours prête à attaquer les assises mêmes de la morale et de la sécurité bourgeoise.

Ainsi s'explique l'immense popularité d'un Byron, lequel répondait exactement à l'idée que l'esprit romantique se faisait du vrai poète. Et on s'accoutuma de plus en plus à considérer l'artiste comme un être différent du reste de l'humanité et, partant, soumis à des lois et des obligations autres que celles qui engagent le commun des mortels. Peu à peu, le droit de l'artiste à un code moral spécial — différent de celui auquel les membres ordinaires de la société sont tenus d'obéir — était tacitement admis de tous. Conception singulièrement avantageuse pour l'artiste et que beaucoup ont toujours grand intérêt à ne pas laisser tomber en désuétude... Rappelons toutefois que « moral » signifie simplement : « conforme aux mœurs ». Et que — tout comme ce qui est *moral* pour le Musulman peut être immoral pour le Chrétien, et inversement — la prétendue immoralité de l'artiste pourrait bien provenir du fait que sa *moralité* est autre, mais, au regard de l'absolu, pas forcément plus condamnable que le code observé par les gens qui la condamnent...

Mais toutes ces notions sont choses relativement récentes. Elles n'avaient évidemment pas cours en d'autres siècles, lorsque les artistes étaient essentiellement des artisans, au service de l'Eglise ou de la Noblesse.

¶

Tout art primitif, on l'a dit souvent, est d'origine religieuse, et tire sa raison d'être des rites et cérémonies du culte. Ainsi l'art du peintre et du sculpteur

fut, à l'origine, essentiellement symbolique : il était au service du prêtre pour illustrer le catéchisme et pour évoquer l'aspect le plus imposant ou le plus mystérieur de la divinité. Tout art oriental — égyptien, persan, hindou, chinois ou khmer — a ce caractère abstrait et ésotérique; qu'il soit musique, peinture ou danse, il n'est jamais autonome; jamais il n'exprime une émotion personnelle : langage symbolique, cérémonial assujéti à des règles rigoureuses, il n'a mission que de donner forme à des vérités impersonnelles et éternelles.

Après l'avènement du Christianisme, et tant que l'Eglise, ordonnant en dernier ressort toute la vie sociale, gardait une influence politique prépondérante, le rôle de l'art et des artistes resta en somme exactement ce qu'il avait été aux époques païennes : l'art continuait de servir le prêtre et d'illustrer la religion telle que le prêtre l'imposait aux fidèles. L'art byzantin expression toute formaliste et hiératique du christianisme des premiers siècles, porte les marques significatives de tout art sacré d'Orient. Et (en exceptant toutefois — aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles — les productions sans lendemain des troubadours) on ne trouvera guère, avant l'ère de la Renaissance, une seule œuvre musicale ou picturale dont la création n'ait été suscitée et inspirée par l'Eglise.

Autrement dit, l'*artiste* dans le sens romantique et moderne du mot, celui qui écrit, peint ou chante pour « s'exprimer » était, en ces siècles, un phénomène social inconnu et presque inconcevable. Peintres et musiciens étaient alors peu tentés de faire les malins : autrement ils avaient toutes les chances de perdre leur emploi. Ils étaient en fait des domestiques. Domestiques d'un archiduc ou d'un archevêque — de toutes façons, engagés pour faire un genre de travail déterminé, ils n'auraient guère songé à peindre des panneaux ou à composer de la musique si on ne leur avait pas ordonné de le faire. Et pourtant ces conditions sociales ont produit de grandes œuvres.

Que Léonard de Vinci ait été de service pour réparer le réservoir lorsqu'on découvrait une infiltration d'eau dans la maison de tel gentilhomme — même si le fait

était prouvé, il n'a apparemment pas empêché Léonard d'être Léonard. Pas plus que le fait de peindre le plafond de la Sixtine « sur commande » ne fut le moins du monde préjudiciable à la qualité de l'ouvrage de Michel Ange.

En fait, c'est un préjugé romantique de croire que le travail d'un artiste doit se dégrader s'il obéit à une commande. Les preuves du contraire abondent, et il est des œuvres parmi les plus belles qui n'auraient jamais vu le jour si une impulsion de ce genre n'était, du dehors, venue stimuler leurs auteurs. Haydn et Mozart ne cessèrent de sortir des symphonies et *Divertissements* pour le plaisir du patron et l'amusement de ses invités, et la majeure partie de l'œuvre de Bach répondait à des demandes toutes locales de musique d'Église et de Cour.

¶

Le travail « sur commande » est une chose — le travail « au ratelier » en est une autre, et que seul un artiste indigne de ce nom acceptera, consentant, au besoin, de faire, en vue de la besogne qui rapporte, les concessions (in)artistiques qui lui sont imposées. Un grand artiste pourra admettre de travailler sur commande; il n'admettra pas que la qualité de son travail en soit altérée.

Il y a cependant aujourd'hui toute une Ecole qui proclame que la valeur de l'art n'est que sa valeur d'utilité, et qu'il n'y a lieu de parfaire des statues ou des symphonies que si l'entreprise de ces ouvrages est assurée de son utilité immédiate.

Dans le domaine de la musique, c'est l'esthétique de la « *Gebrauchsmusik* » — musique « fonctionnelle » — essentiellement adaptée, dans son caractère et dans sa forme, à telle destination particulière. Les compositeurs de cette Ecole (dont Hindemith est le chef de file) se targuent d'écrire des musiques sur mesure : pour

le film ou pour la danse, ou pour telle cérémonie, ou pour la scène, etc. Et, lorsqu'ils n'ont aucune œuvre de circonstance à écrire, ils préfèrent n'en point écrire du tout.

Il y a dans pareille attitude une bonne part d'intention polémique et de réaction contre l'individualisme et l'indépendance excessive des romantiques. Mais nous y voyons également la volonté lucide et sincère d'admettre que l'artiste doit avoir sa place dans la cité, et assumer, vis-à-vis de la collectivité, des obligations clairement définies. En somme, cela revient à remettre l'artiste là où il était avant cette rupture de ban et ce goût et affichage de l'excentrique et de l'illicite, dont il a déjà été question au début de cet article.

¶

Ce changement radical dans la situation traditionnelle de l'artiste dans la société était évidemment dû à une cause plus générale : l'évolution des conditions sociales et économiques qui, dans toute l'Europe, marque l'histoire des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Une nouvelle espèce d'artistes apparaît alors : hommes convaincus qu'ils ont une mission à remplir, qu'ils sont porteurs d'un message. Cet esprit est en particulier celui de la Réforme et de ses doctrines : l'individualité est libérée des dogmes, tributaire de sa seule conscience, et tenue de se forger son *Credo* personnel. Et — cause extérieure s'ajoutant aux raisons idéalistes — l'industrialisation progressive de la société : un plus grand nombre de riches — donc davantage de demeures à construire et à embellir par l'art. Demande accrue qui détermine un accroissement du nombre et de l'importance sociale des artistes. Si bien qu'il vient un jour où c'est l'artiste qui dicte ses conditions, façonne la mode, et — ce qui est plus imprévu — s'identifie avec les divers courants d'idées politiques. Et aujourd'hui les idéologies qui divisent les hommes dans le monde de l'action ont chacune leur corollaire dans le domaine de l'art.

Nous avons vu une peinture et une musique « fascistes » ; des poètes et des dramaturges qui proclament leur sympathie pour les partis de gauche ; et des mouvements et tendances qui — comme, p. ex., le surréalisme — impliquent dans leur esthétique une prise de position à l'égard des problèmes que posent la psychologie de l'être social et la structure de la société.

Ce n'est pas tout. Pour la première fois dans l'Histoire, nous avons vu des chefs d'orchestre qui refusent de diriger dans certains pays dont ils désapprouvent la condition politique, et des compositeurs qui interdisent d'y diffuser leurs ouvrages. Et, de leur côté, les gouvernements des pays en question, loin de se désintéresser de la littérature et de la musique, se sont mis à leur attribuer une importance exagérée, et à exercer sur ces disciplines le contrôle le plus attentif.

Ainsi, on exige en Russie que l'artiste se conforme à des règles édictées par le gouvernement : l'administration soviétique s'y montre hostile à toute forme d'art qui serait difficile à comprendre pour les masses. On décourage ce qui paraît recherché ou « morbide », et, de même, tout ce qui tend à cultiver un langage artistique par trop individualiste et émancipé. Des compositeurs du talent et du rang d'un Prokofieff et d'un Chostakovitch ont été avertis que leur musique n'aurait l'approbation officielle que si elle évitait d'être, le moins du monde, difficile à comprendre ; et que, surtout, elle devait d'abstenir d'éveiller des émotions autres que celles qui se rattachent aux idées les plus simples (patriotisme, communisme) ou à des sentiments inoffensifs et que l'on peut, dans le cadre de l'Etat communiste, présumer accessibles à tout membre de la collectivité : tout ce qui pose un problème psychologique tant soit peu complexe, tout ce qui fait allusion à ce qui sort de la norme est officiellement désapprouvé.

Il advint à Chostakovitch d'écrire un opéra — *Lady Macbeth à Mtsensk* — sur un livret tiré d'un roman assez graveleux de Leskov, écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle ; l'héroïne de ce drame, rien que pour échapper au profond ennui de vivre, commet toutes sortes de crimes,

meurtre compris. Chostakovitch ne tarda pas à voir son nom inscrit<sup>1</sup> sur la liste noire, et les représentations de son opéra prohibées. Et, ce qui en cette occurrence déplut au chef de l'Etat, ce n'était pas seulement le sujet du livret, mais aussi la manière de le traiter musicalement : cette musique était tenue pour incompatible avec les principes de « l'art prolétaire » tels qu'ils avaient été établis en 1929 par l'Association Russe de Musique Prolétaire et codifiée dans ses « Bases idéologiques ». Cette association visait à « créer une musicologie » et une critique musicale marxistes, et à mener à bien « l'assimilation et la sélection, du point de vue du pro-létariat, de la culture musicale du passé et de la « musique contemporaine ». Or, à Chostakovitch on reprocha de revenir à une esthétique « bourgeoise ». D'après l'A.R.M.P., la musique bourgeoise « dans sa dernière phase (correspondant à la période où le capitalisme atteint son point culminant, le capitalisme « bancaire) est l'expression de la décadence et désintégration de la culture bourgeoise ».

Ce manifeste définit ensuite les buts et le caractère de la musique bourgeoise — et ce document est un exemple si remarquable d'une doctrine d'art politico-sociologique poussée jusqu'à ses dernières conséquences, qu'il mérite d'être cité en entier :

- (a) Prédilection pour les émotions sensuelles et pathologiquement érotiques — prédilection qui résulte du fait qu'il devient difficile d'éveiller l'intérêt d'une bourgeoisie moralement et physiquement dégénérée ; prédilection pour des éléments musicaux correspondant à la psychologie primitive de peuplades dont l'évolution culturelle s'est arrêtée à un stade peu avancé (« barbarisme », musique exotique, coloniale, etc.).
- (b) Mysticisme, malaise d'une bourgeoisie obsédée par le pressentiment de la catastrophe sociale qui la menace et de la fin prochaine de son règne.
- (c) Œuvres reproduisant dans le langage de la musique le tempo de la cité capitaliste de notre temps avec le turbin de son industrie et ses populations grouillantes. Cette

<sup>1</sup> Depuis, Chostakovitch a été réintégré, mais son opéra reste interdit.

<sup>2</sup> cf. SLONIMSKY : *Music since 1900* (Dent éd.)

tendance « naturaliste » dans la musique contemporaine est un symptôme de sa décomposition et de la dégradation de la bourgeoisie, et le signe que son vocabulaire idéologique et émotionnel est désormais inadéquat à servir de « moyen de communication entre les hommes » et à inspirer les compositeurs. En conséquence, la musique se met à cultiver la « sensation pure » — surtout, et spécifiquement, la musique des grandes villes, qui se cantonne désormais dans la reproduction plus ou moins réussie de bruits.

- (d) Prédilection pour des sujets primaires et crûment vulgaires : par ce moyen, la bourgeoisie espère ralentir le processus de dégénérescence et faire pièce au prolétariat et à l'« anarchie d'après-révolution » dont la bourgeoisie se croit menacée.

« La matière décadente de la musique bourgeoise en commande la forme : sous l'influence du pessimisme, la signification de la musique se dilue; les éléments techniques prennent le pas sur les autres, et le monde des musiciens se divise en factions selon des doctrines basées sur les éléments formels de la musique. Voici les marques les plus caractéristiques de la musique bourgeoise et décadente de notre temps :

- (a) Hypertrophie du langage harmonique, pléthore des agrégations « verticales » : d'où monotonie extrême, et pauvreté de l'invention métrique et rythmique. Cela entraîne la déformation de la phrase musicale, la perte de sa vigueur dynamique et la disparition du *mélòs* — cause de la « crise du vocal » dans l'opéra bourgeois.
- (b) Hypertrophie du principe polyphonique, qui va de pair avec la négation totale des bases cadentielles de la musique. (Musique dite *linéaire*.)
- (c) Le choix de rythmes sans logique et tout en à-coups.
- (d) La recherche d'une musique soi-disant pure et « constructiviste ». Mécaniques musicales qui prétendent répondre à une émotion [purement] musicale présumée. L'école qui enseigne cette attitude (la théorie des « compositeurs artisans-de-la-musique ») contribue à faire disparaître complètement toute impulsion créatrice, en remplaçant cette impulsion par des schémas mécaniques.

« Pendant cette dernière période, la bourgeoisie — masquant ses intérêts de classe par d'opportuns mots de passe — se targue du « perfectionnement » « objectif », formel, technique de sa musique, rejette l'héritage du passé classique et favorise tout ce qui est « inédit », « à la

page » et « avancé » dans un sens étroit, formel et technique. Ces tendances dans la musique bourgeoise d'aujourd'hui, symptômes de la détresse psychique de la bourgeoisie, sont le résultat immédiat de sa dégénérescence et décomposition. »

En 1932, un décret du gouvernement vint dissoudre la A.R.M.P. Apparemment on voulait donc accorder aux compositeurs une liberté désormais plus grande. Mais cependant les musiques que l'*Association* avait déclarées indésirables restèrent plus ou moins prohibées. Et le terme général de *formalisme* allait maintenant stigmatiser, indistinctement, toutes les tendances regrettables de la musique bourgeoise spécifiées dans le document cité.

Quant à Chostakovitch et à son opéra, cette affaire semble bien avoir été traitée comme si l'équilibre moral de toute la collectivité soviétique, Etat et citoyens, était ici en jeu. Témoin ces extraits d'un article intitulé *Un Désordre au lieu d'une Musique* et publié dans l'officielle *Pravda*<sup>3</sup> le 28 février 1936 :

« Cette musique [*Lady Macbeth*], basée sur le principe de la négation de l'opéra (principe analogue à celui qui régit cet art dramatique « d'avant-garde », hostile à toute simplicité) est réfractaire au réalisme, aux images compréhensibles, aux intonations naturelles du discours. Voici l'application, dans le domaine de la musique, des idées les plus répréhensibles de Meyerhold. C'est un désordre « avancé » à la place d'une musique humaine. La qualité stimulante propre aux bonnes musiques est sacrifiée aux inventions cérébrales d'un formalisme petit-bourgeois. Lequel, par ce qui est, en fait, une facile piterie, prétend atteindre à l'originalité. Ce jeu-là peut finir très mal. Le danger qu'une aberration de cette sorte fait courir à la musique soviétique est clair : les monstruosité « avancées » de cet opéra ont la même source que celles que nous avons vues dans l'art plastique, dans la poésie, dans la pédagogie, dans la science. Grâce aux « innovations » petit-bourgeoises, des œuvres de ce style cessent d'être art véritable, ou vraie science ou vraie littérature... Visiblement, le compositeur ne s'est pas astreint à répondre à ce que le public soviétique lui demandait et attendait de lui. Il triture des notes afin de les rendre intéressantes aux esthètes du formalisme, lesquels ont perdu toute notion du bon goût. Certains critiques prennent cette glorification

<sup>3</sup> SLOINIMSKY l. c.

d'une salacité de marchands pour une satire. Mais il n'est pas question de satire. L'auteur essaie d'intéresser le public aux passions et actions vulgaires et basses de la marchande Catherine Ismailova, et dans ce but met en branle tout l'arsenal de l'expression musicale et dramatique. Aussi *Lady Macbeth* connaît-elle de beaux succès à l'étranger, auprès des auditoires bourgeois. Cet opéra est trouble, et *absolument dépourvu de toute idée politique*<sup>4</sup>. N'est-ce point cela qui contribue à lui valoir son succès auprès de la bourgeoisie? Avec sa musique remuante, criarde et neurasthénique, cet ouvrage est fait pour chatouiller les goûts pervers des audiences bourgeoises. »

On rapporte, en outre, que dans l'affaire *Lady Macbeth*, c'est surtout l'*Intermezzo* orchestral qui suscita l'ire de Staline : cet intermède lui semblait exprimer le pessimisme le plus noir — et il est inadmissible, en U.R.S.S., que l'on exprime un sentiment aussi débilitant. Et que penserait le visiteur étranger qui écouterait cette musique et verrait ce drame dont tous les personnages, y compris les fonctionnaires de l'administration, relèvent d'une satire sans merci? Il est vrai que temps et lieu de l'action sont ceux de la Russie tsariste — mais, sait-on jamais, quelque spectateur distrait pourrait perdre de vue ce détail et penser que la morale de ce drame trouve son application dans les temps modernes...

¶

En Allemagne nazie, l'immixtion de l'Etat dans les choses de l'art se manifestait avec des arguments assez semblables, ici greffés sur les absurdes théories racistes, et avec un supplément d'idées vagues et fanatiques. Après avoir éliminé la musique des compositeurs juifs, on s'attaqua à Hindemith (vainement défendu par Furtwaengler) sous prétexte que, comme disait le « penseur » Rosenberg, Hindemith « non seulement avait « presque complètement partie liée avec les Juifs, mais « encore se prêtait, selon l'esprit de la « République « de novembre » à une tapageuse imitation de la vraie « musique allemande, du plus mauvais genre ! »

<sup>4</sup> C'est l'auteur du présent article qui souligne.

Dès 1933, toute musique suspecte de *modernisme* est interdite. Car « il faut qu'en musique l'ère de l'expérimentation soit close »<sup>5</sup>.

Il n'est pas étonnant que cette réglementation de l'art ait été, ensuite, étendue à la critique. Depuis 1936, il était en fait illégal de publier une opinion quelconque sur une symphonie, sur une œuvre théâtrale ou sur une plaquette de poésie. Seuls les « critiques » les plus rétrogrades restaient en fonction, et la musique écrite publiée pendant cette période ne manque pas d'être conforme aux idées esthétiques édictées par le ministre de la propagande. Et à la veille de la guerre la musique contemporaine allemande avait pratiquement cessé d'exister — tout au moins elle avait cessé de traverser les frontières du Reich. Tandis qu'à l'intérieur de celui-ci, des compositeurs orthodoxes mettaient leur métier — peut-être fort évolué — au service d'une musique répondant, selon les idées des maîtres politiques, aux désirs et besoins du peuple allemand.

Quant aux « idées » sur lesquelles reposait l'esthétique officielle, on en trouve quelques échantillons dans le livre du Dr Korte « *Sur l'histoire et fonction de la musique allemande* », publié à Munster — livre dont Ernest Newman signala l'intérêt symptomatique : la théorie qui pose en principe que l'art doit obéir à des idées politiques y est poussée fort loin.

« La décadence de la musique allemande depuis Wagner, Brahms et Bruckner [disait en substance le D<sup>r</sup> K...] est due au triomphe du principe individualiste et libéral — principe dont les effets se font sentir dans la musique « d'épigones » de tous ces musiciens de second ordre qui exaltent leur Moi au delà de toute proportion et se considèrent comme la mesure de toutes choses. D'autre part, l'erreur fondamentale de la « musique nouvelle » [d'ailleurs appelée *marxiste* par le D<sup>r</sup> K...], c'est que ses promoteurs s'imaginent que « la musique peut par elle-même créer un

<sup>5</sup> Le docteur Goebbels, dans une lettre adressée à Furtwaengler, en avril 1933.

Il est vrai qu'en l'occurrence, le docteur Goebbels aurait pu invoquer l'autorité de Platon : « ...Il faudra à la musique et à la gymnastique, préserver leur forme originale, et aucune innovation ne doit être admise... car toute innovation en matière de musique est lourde de dangers pour l'Etat et doit pour cela être empêchée... toutes les fois que les modes de la musique changent, les lois fondamentales de l'Etat changent également. » [REPUBLIQUE, Livre IV]

lien entre les hommes » — idée fausse, puisque ce n'est pas la musique qui crée la communauté, mais la collectivité qui crée (ou tout au moins devrait créer) sa propre musique... Pour nous, la musique a de la valeur dans la mesure où elle est et reste la servante et l'expression de la vie de la nation, de notre peuple dans son ensemble. La musique doit avant toute chose servir... Bref, elle est tenue d'exprimer une vue sur l'univers commune à tous, et dont la force dépasse l'individu et la personne. »

Débarrassées de leur prétentieuse terminologie, ces idées reviennent simplement à dire que l'art doit être une branche de la politique. Et l'œuvre d'art un article de propagande. Obligemment, le Dr K. avait ajouté à son livre une liste de compositeurs bon teint. Il est peu probable qu'aucune de leurs musiques ait jamais été entendue au dehors des sphères commandées par les nazis. Et il est plus que probable que ces musiques doivent être dénuées de toute signification pour l'auditeur qui ne partagerait pas le credo politique de leurs auteurs.

¶

Les partitions nazies se sont refermées, mais les idées qui les appelèrent, pour absurdes qu'elles soient, ont connu une large diffusion. Ça et là — partout où quelque réactionnarisme en matière de musique a rendu le terrain favorable — le poison s'insinue et s'accroche, et l'examen des implications et prolongements des doctrines politico-esthétiques n'est pas encore superflu.

Alors, prenons par exemple le principe « *que ce n'est pas la musique qui crée un lien entre les hommes mais la collectivité qui crée sa propre musique* ».

Si ce principe (qui peut-être à certains ne paraîtra pas inacceptable à première vue était généralement accepté, que deviendrait une musique qui cesserait d'être *lingua franca* entre peuples et nations, qui abandonnerait son légitime domaine situé bien loin au-dessus des considérations étroitement provinciales et nationales, et des servitudes de la politique et de l'économie locales ? Que deviendrait un art qui cesserait d'être universel depuis que les artistes seraient tenus de servir l'Etat, voire les diverses et toujours temporaires formes de gouvernement qui se succèdent. On peut pré-

coniser un art national. Mais guère un art politiquement nationaliste ou d'aucune sorte partisan. Imaginez qu'aujourd'hui on ne veuille plus admettre en Angleterre que de la musique « travailliste » — qu'en Amérique elle soit obligatoirement « démocrate » — qu'en France on exige des partitions d'être tripartites !

Nul n'a d'ailleurs jamais pu nous apprendre comment une musique politique se reconnaît en tant que telle, comment les oreilles découvrent d'après la symphonie si les opinions du symphoniste sont orthodoxes. Mais, pratiquement, on nous dit d'avance qu'elles le sont — et que, de ce fait, sa musique est présumée excellente.

Une confusion de valeurs et de données est à la base de toute esthétique totalitaire : Esthétique et Politique n'ont pas de commun dénominateur ; appliquer aux choses de l'art les principes et mesures qui conviennent aux choses de l'Etat ne peut conduire qu'au non-sens. Car, par elle-même, la musique est inapte à exprimer des idées et notions morales telles que justice ou liberté. La musique n'exprimera jamais que des émotions, des états d'âme. Il est bien vrai que l'idée de justice ou de liberté peut susciter, chez tel musicien, une émotion (forcément plus générale et moins précise que ces concepts) qu'il saura exprimer musicalement. Mais, lorsque ainsi cette émotion sera *devenue musique*, son origine (en l'occurrence, l'idée de justice, etc.) ne pourra plus être identifiée par l'auditeur. Autrement dit la musique [à l'exception d'une musique purement imitative ou descriptive] ne peut pas exprimer des idées spécifiques, mais seulement des états émotionnels dénués, par définition, de contenu conceptuel, et suscités par des idées forcément assez générales : Si p. ex. certaines musiques peuvent nous inspirer des sentiments patriotiques, on n'en imagine guère qui puissent nous inciter à aller voter aux élections municipales.

C'est pourquoi les tentatives, de nos jours diverses et fréquentes, d'introduire dans la musique des idéologies empruntées au politique, seront toujours vouées à l'échec en ce qui concerne cette intention politique ; et si d'aventure de la bonne musique sortait d'une de ces tentatives, elle serait bonne du fait de ses qualités

intrinsèques et musicales, et non pas à cause des convictions du compositeur. Comment voulez-vous que celles-ci s'expriment dans son œuvre ? Comment, p. ex. découvrir à l'audition que telle marche célèbre, spécialement écrite pour honorer les Républicains morts à la guerre d'Espagne, est une marche funèbre « républicaine » plutôt que « nationaliste » ? Sauf par son titre, ce sera simplement une marche funèbre — ici encore l'idée générale l'emporte sur la notion particulière.

Il semble donc que la bonne façon d'exercer son influence dans la cité consiste, pour un artiste, non pas à s'identifier avec tel ou tel parti, ou à servir de porte-parole dans un débat politique, mais à préserver intacte la dignité et indépendance de son art, et à exprimer par cet art certaines valeurs spirituelles qui demeurent inchangées, contrairement aux divergences variables et toujours passagères qui ne cessent de diviser l'humanité politique. Autrement dit : que l'artiste ne prenne pas la suite, mais la tête... Si, étant d'esprit libéral il se trouve dans une cité réactionnaire, qu'il n'essaye pas de s'y conformer. Mais, évidemment, il y a des cas extrêmes, comme dans les Etats totalitaires, où son existence même sera alors menacée...



Il est constant (et c'est un paradoxe plus apparent que réel) que ce sont toujours les Etats dont la structure sociale a été le plus violemment et radicalement modifiée par une révolution qui sont les plus intolérants à l'égard de toute révolution correspondante dans le domaine de l'art. Plus ces sociétés sont *avancées* en politique, plus elles deviennent rétrogrades en esthétique.

Ce phénomène se constate après la Révolution française. La roideur et le formalisme des David et Prudhon triomphaient auprès du public. En musique, c'étaient Grétry et Méhul qui plaisaient, l'art plastique faisait ses délices de toges romaines, colonnes corinthiennes et autres conventions d'un classicisme passablement exsangue.

De même, de nos jours, dans les pays transformés par des révolutions, les musiciens « classiques » et tra-

ditionnels, jusques et y compris Tchaïkowsky, n'ont cessé d'aller aux nues, tandis que, nous l'avons vu, les musiciens « d'avant garde », un Prokofieff, un Chostakovitch, un Hindemith sont informés qu'ils ne seront admis que s'ils veulent bien écrire des musiques conformes aux besoins de la collectivité : c'est-à-dire, pratiquement, une musique sans malice et « avec de la mélodie », exprimant des sentiments accessibles à la foule et susceptible d'être fredonnée ou sifflée par les receveurs d'autobus et les apprentis d'atelier.

Si je me suis un peu longuement arrêté à ces exemples d'ingérence gouvernementale dans la création artistique, c'est parce que je trouve ici le cas-limite de tendances aujourd'hui répandues dans le monde entier. On peut même dire, avec quelque apparence de raison, qu'il n'y a pas grande différence entre l'Etat, soviétique ou fasciste dictant sa loi à l'artiste de nos jours, et l'Eglise imposant la sienne à l'artiste du *quattrocento* : peut-être y a-t-il là, en effet, des différences de degré plutôt que de nature. On peut en déduire que, si de tout temps, l'artiste a eu dans la cité, une fonction définie, les opinions sur la nature exacte de cette fonction ont toujours été divisées.

Aujourd'hui ce problème est de brûlante actualité, et l'enjeu est l'existence même de l'art. Et la musique semble bien courir les mêmes risques, inévitables et mortels, que les autres disciplines. En cette époque torturée qui a subi l'intolérance, la persécution et la guerre les plus inhumaines, en ce monde cauchemardesque de violence et de folie, où l'on chercherait en vain quelque suprême refuge d'ordre et de raison, il n'y a guère d'espoir pour les artistes de s'évader de la mêlée. Impitoyablement ils y sont entraînés. Ils y courent des risques particuliers et nouveaux : à chaque pas ils y rencontrent des tentations, grossières ou subtiles, qui leur soufflent d'abdiquer leur indépendance et leur intelligence, et de consentir que leur ouvrage, d'œuvre d'art, dégénère en œuvre de publicité politique. Mais, entre les extrêmes, entre les nuées et la foire, entre l'évasion de ceux qui vainement tentent de « faire l'ange » et la partisanerie de ceux qui brutalement

s'emploient à faire la bête, il doit pourtant y avoir quelque lieu accessible aux musiciens, et où les notions du vrai et du juste ne sont pas devenues les hochets de la rhétorique politicienne, mais gardent leur valeur de réalités — de réalités à maintenir et à transmettre à une génération qui en est assoiffée.

Sinon... Comment l'industrie et l'existence des artistes se légitimeraient-elles, à moins qu'il reste entendu que certaines valeurs sont permanentes et immuables, et que ces valeurs sont choses vivantes et réelles pour quelques-uns appelés à faire comprendre à leurs contemporains que, sans elles, la civilisation se perdrait sans retour.

En général les œuvres de propagande — musique, peinture ou poème ravalés au rang de véhicule d'idées extérieures à l'art — ne survivent point aux causes qu'elles sont censées défendre. Elles ne méritent d'ailleurs pas mieux, car elles incarnent une vue essentiellement fautive, née d'une erreur sur la fonction de l'art.

Mais pourtant — et c'est l'aporie, et le côté paradoxal de la question — il est indéniable que quelques-unes des plus grandes œuvres d'art ont été conçues sous l'impulsion d'idées et de passions qui n'étaient rien moins que purement artistiques. Les sources d'inspiration de ces œuvres, lorsqu'elles ne sont pas oubliées, ont en tout cas cessé d'émouvoir — alors que ces œuvres continuent de nous toucher. *L'Inferno* de Dante, les poèmes d'Agrippa d'Aubigné, certaines œuvres de Goya, la *Flûte enchantée* sont des exemples qui nous viennent à l'esprit, et il en est beaucoup d'autres. Cependant à l'analyse d'œuvres de cette sorte, on constate inmanquablement que leur *poids* porte infiniment plus sur des vérités essentielles que sur l'aspect politique et éphémère que ces idées revêtaient au moment où l'auteur prenait fait et cause pour elles. Je vois là la pierre de touche de l'art; et cela corrobore ma thèse que l'artiste, qui a parfaitement le droit d'engager dans les problèmes temporels de son temps, pourra les éclairer par son œuvre — à condition que celle-ci tire sa lumière de sources impérissables.

En d'autres termes, les conditions sociales de son travail et de son existence réclament l'attention du

musicien, car il a des obligations envers la société, mais des obligations plus urgentes encore envers l'art. Ainsi le non-conformisme sera souvent pour lui un devoir; car il est responsable des valeurs spirituelles et essentielles. La société défend des valeurs contingentes et matérielles, — et les deux plans ne coïncideront que rarement. Mais toujours, et dans toute société, une minorité sera du parti de l'artiste.

Et c'est en faisant constamment appel à cette minorité qu'au long de l'Histoire les artistes créent et entretiennent ce foyer de goût, d'intelligence et d'humanité qui est, en dernier ressort, la justification de leur labeur, qui est leur raison d'être.

ROLLO H. MYERS

## Igor Strawinsky<sup>1</sup>

L'INDEPENDANCE intérieure de Strawinsky s'affirma très tôt; non pas qu'il fût impénétrable aux influences extérieures, bien au contraire, mais toutes les valeurs extrinsèques, en passant à travers son mécanisme créateur d'adaptation et de synthèse, devenaient des éléments positifs par lesquels ils exerçait à son tour une influence active. En cela Strawinsky dément l'opinion courante, selon laquelle les grands esprits créateurs sont rebelles aux influences; il illustre par son œuvre cette loi mystérieuse qui veut que l'action intellectuelle qu'exercent les génies soit toujours en proportion directe de la réceptivité de leur nature.

Toutefois, il faut dire qu'aussi bien pendant sa vie de collégien, qu'à l'époque où il était déjà entouré de Diaghilev et de tout le mouvement du « Monde des Arts », Strawinsky resta seul. Il écrit dans ses « Chroniques » : « Pendant toute ma vie de collégien, je n'ai pas trouvé un camarade qui ait su provoquer en moi

<sup>1</sup> Ce chapitre est extrait du livre : UN SIÈCLE DE MUSIQUE RUSSE [GLINKA, MOUSSORGSKY, TCHAIKOWSKY, STRAWINSKY], à paraître aux Editions Gallimard, et publié ici avec l'autorisation de l'éditeur.