

## Le Soir, le 29 avril 1941 – Musique d'exception et musique décadente, II

Nous avons vu, dans l'article précédent, que l'art ne progresse pas, comme d'ailleurs aucune fonction de l'esprit. Ce qui progresse ce sont les moyens techniques tendant à une application pratique déterminée, même quand il s'agit des organisations sociales. L'individu atteint, certes, la perfection progressive de ses facultés : mais ce degré de perfection, obtenu dans un sens ontogénétique [ontogénétique], n'étant pas héréditaire, aucun progrès ne peut avoir lieu dans un sens philogénétique [phylogénétique]. En tout cas ce progrès serait si lent dans l'ordre biologique qu'il n'affecte point les périodes historiques que l'homme peut embrasser comme termes de comparaison : l'art d'Homère est aussi parfait que celui du Dante, et l'art de Palestrina aussi magnifique que celui de Mozart. Il y a donc changement des postulats artistiques sans progrès ; changements imposés par les impératifs de la vie et fondés sur le sens attribué aux sujets esthétiques préférés par les artistes, variant d'une époque à l'autre avec les moyens techniques.

Afin de bien fixer ces idées dont l'exposition est nécessaire à l'objet de ces articles, nous devons faire une excursion dans le champ de l'Esthétique générale pour revenir après à la musique. Je le ferai en évitant les raisonnements trop abstraits et en me servant de paradigmes que je me permets d'extraire, par simple commodité, de mon essai sur « Les fondements esthétiques des activités de l'esprit ».

Imaginons donc un poète et un peintre en contemplation devant la même nature, un paysage, par exemple. Imaginons aussi que l'éducation esthétique, l'ambiance dans laquelle chacun d'eux a vécu et leur sensibilité respective sont à peu près semblables. Il est fort probable dans ce cas là que les sentiments que le paysage leur suggère soient aussi analogues dans la conscience de chacun d'eux. Tous les deux se rencontreront quant à la signification esthétique de la nature contemplée et aux caractères de l'émotion qui se dégage du paysage en question. Mais jusque là aucun des deux n'agit en tant qu'artiste ; ce sont simplement deux hommes dont la sensibilité esthétique est mise en éveil par la contemplation de la nature. Or l'attitude esthétique n'est point encore l'attitude artistique. Pour l'exemple que nous avons choisi, l'art commence lorsque le poète et le peintre, face à face avec leur intime émotion, organisent la matière artistique – qui pour l'un est parole et concept, susceptibles d'aboutir à des images poétiques, et pour l'autre lignes et couleurs, susceptibles d'aboutir à des images picturales – et l'amènent à une forme technique qui renferme sa propre qualité d'expression. Lorsque le peintre et le poète parachèvent leurs œuvres respectives, chacun obtient une expression de la pensée qui lui est particulière, expression spécifique inséparable des éléments esthétiques qui lui donnent la consistance ; elle ne peut pas être transférée d'un art à l'autre ; ce qu'exprime le peintre ne trouve aucune équivalence dans ce qu'exprime le poète. Il peut même se présenter le cas, assez fréquent, où le poète, qui fut d'accord avec le peintre en ce qui concerne les suggestions esthétiques que le paysage leur a fourni à tous deux, ne comprend plus maintenant l'œuvre de son compagnon et la juge arbitraire, alors que, pour les peintres et pour tous ceux qui possèdent l'intuition sincère, émotive et excellentement [sic] réalisée. Et réciproquement. Ce n'est pas la réalité contemplée qui donne à l'art son sens et sa signification. On a dit justement que les sentiments exprimés par l'art sont de qualité technique, c'est-à-dire qu'ils correspondent à la forme spécifique de la pensée propre à chaque modalité artistique.

Je tiens à préciser, pour éviter toute équivoque, que lorsque j'emploie le mot « technique » dans des expressions telles que « sentiments techniques », « expression technique », etc., je me rapporte toujours à la fonction particulière à l'esprit dans l'art, et non au travail de réalisation matérielle qui, bien qu'inséparable de l'autre, lui est subordonné ; fonction technique de la pensée, lorsqu'elle émane d'une forme spéciale de l'intuition et qu'il ne s'agit pas de celle qui est directe, générale et non spécifique dans la vie pratique.

Récemment, un professeur de philosophie me fit une remarque à l'Université de Berlin. Il m'objecta que la réalité, suggérée par l'œuvre d'art ou, dans d'autres cas, imaginée librement par le spectateur, est toujours présente à l'esprit lorsqu'il juge la beauté artistique. Je reprends ici-même la réponse que je donnai à ce professeur : Naturellement, le spectateur peut s'imaginer la réalité à son gré, comme point d'appui ou de départ pour comprendre le sens de l'œuvre qu'il contemple. Cette réalité est suggérée par des associations primaires d'accord avec le sujet des œuvres, mais elle n'explique nullement leur intention artistique. Cette réalité est presque toujours imaginée gratuitement ; elle ne coïncide pas forcément avec la réalité concrète qui fut ou qui put être l'origine de l'œuvre contemplée. Lorsque nous visitons un musée de peinture et que nous y voyons le portrait d'un inconnu, nous ne demandons pas – peu nous importe – qui fut le modèle afin de juger de la qualité de l'œuvre ; nous savons que le tableau répond à une conception élevée de l'art, à une émotion personnelle, et qu'il est brillamment exécuté ou non, cela indépendamment de sa ressemblance avec l'inconnu qu'il représente. L'art nous apporte en lui-même les éléments indispensables à la jouissance de sa beauté, sans que nous n'ayons besoin de recourir au sens esthétique précis de la réalité qui a pu l'inspirer. Ce sens du sujet esthétique réel et celui de son

expression artistique sont souvent contradictoires. Ceux qui vont contempler au Musée du Prado le « Fusilamientos » de Goya, ne ressentent pas la terreur ni la douleur, matérielle ou morale, des condamnés à mort. Peut-être un paysan ressentirait-il ces émotions vitales ; mais il est certain que dans ce cas-là le paysan n'irait pas deux fois au musée. Ce qu'on ressent normalement devant ce Goya magnifique c'est, au contraire, un sentiment ineffable de plaisir, d'un plaisir d'ordre spécifique et supérieur, imposé par la grandeur, la force et l'harmonie de cette réalisation géniale répondant à une conception absolument personnelle de la forme. Pour expliquer cette opposition entre les sentiments provenant d'une réalité et ceux qui émanent de sa représentation artistique, on a dépensé une quantité absurde de métaphysique qui ne résiste à aucun examen scientifique sérieux. Et on continuera dans l'erreur tant qu'on persistera à confondre deux fonctions appartenant à des catégories psychologiques différentes, je l'ai déjà insinué : la fonction esthétique d'ordre général et la fonction artistique particulière, spécifique. L'une dérivant, dans son origine lointaine, des besoins organiques, à partir des fonctions trophiques ; et l'autre répondant exclusivement à une nécessité d'expression du moment que l'esprit devient capable d'objectiver les produits de la fantaisie. C'est-à-dire que le chemin de l'émotion dans la réalité et celui de l'émotion dans l'art sont absolument séparés et mènent à des buts différents bien que parfois ils partent d'un point commun. Une femme bossue, borgne, édentée, marquée de petite vérole et sale de surcroît, pour une conscience esthétique normale est tout le contraire de belle, mais bien laide et répugnante. Cependant, ce même sujet esthétique peut être représenté en peinture et donner lieu à un tableau d'une beauté exceptionnelle. Il est bien évident que dans un même ordre de jugement, nous ne pouvons aujourd'hui trouver beau ce qu'hier nous jugions repoussant. La conscience simplement esthétique a donc été remplacée par une autre, de catégorie différente, qui lui est supérieure en hiérarchie : la conscience artistique ; ce qui revient à dire que la fonction de l'esprit qui détermine le beau dans l'art n'est pas la même que celle qui détermine la beauté dans la nature : l'art soumet à notre jugement quelque chose qui n'est pas dans la réalité contemplée.

Dans l'échelle des valeurs de la beauté naturelle, le sens esthétique parcourt nécessairement deux chemins opposés : l'un de signe positif vers ce qui nous plaît, et l'autre négatif vers ce qui nous dégoûte. Le sens artistique, par contre, ne se montre que dans la direction positive de la beauté. Le sens esthétique, de racine utilitaire, prévient mais n'agit pas par lui-même sur les choses, il demeure expectatif [sic]. Le sens artistique est toujours créateur, donc de nature technique, car il n'existe aucune création humaine qui ne le soit pas.

On prétend échapper à ces considérations en enveloppant la réalité et l'art dans ce subjectivisme « réaliste » si cher à certains philosophes actuels. Je citerai en faveur de cette thèse un exemple mis par Ortega y Gasset dans une de ses suggestions phénoménologiques : Nous assistons à la mort d'un homme dans une pièce où se trouvent sa femme, le médecin et un peintre de ses amis. La réalité, pour l'épouse, c'est la perte de son mari, avec tout un cortège de souvenirs de sa vie matrimoniale ; pour le médecin, c'est un cas clinique, et pour le peintre une scène plastique selon le jeu de la lumière.

Il ne faudra pas ajouter, après ce que je viens d'exposer, que ces trois impressions particulières ne sont pas, à proprement parler, la réalité mais bien des reflets subjectifs dans les flancs de celle-ci, des séquelles postérieures et secondaires de la véritable réalité objective ; en effet, celle-ci n'admet d'autre interprétation que celle immédiate et vitale ressentie à son contact et qui nous enveloppe, nous entraîne et s'impose à nous telle quelle, que nous le voulions ou non ; ainsi dans l'exemple d'Ortega y Gasset, les trois personnages entourent le lit d'un moribond, tous trois assistant à la mort d'un homme. Voilà ce qui est sûr et pour l'épouse et pour le médecin et pour le peintre et même encore pour tous les phénoménologistes du monde s'ils étaient là présents ; tous les trois personnages de l'exemple perçoivent avec plus ou moins d'intensité consciente ou affective ce sens direct de la scène. Voici donc la grande réalité impersonnelle et pratique qui par sa force et sa priorité se présente à tous les hommes avec une signification identique.

Je ne veux point m'arrêter à ces considérations, thème fort fréquent de mes écrits. Je reviens donc à notre poète et à notre peintre en concluant que si la nature qu'ils ont contemplée leur a suggéré un état d'âme propice à la conception de leurs œuvres, la conscience artistique de chacun a absorbé et annihilé cette réalité contemplée ; ils l'ont malaxée – si j'ose dire – afin de fabriquer avec ses molécules de nouvelles réalités d'un genre et d'un sens fort différent, qui se concentrent en l'expression propre à chaque art sans traduction possible de l'un à l'autre. On peut comparer ce fait au phénomène biologique observé chez quelques espèces animales – les araignées et certains insectes comme les mantes – : la femelle une fois fécondée, dévore tranquillement le mâle ; ainsi en est-il entre l'art et la réalité. Si nous ne nous en apercevons pas toujours clairement, c'est que le facteur descriptif dans les arts plastiques comme dans la littérature, absorbe excessivement notre attention et nous induit croire, malgré nos précautions – voir les Histoires de l'art – que ce que l'on décrit c'est ce que l'on veut exprimer sans autre intention ultérieure. On confond le chemin et le lieu où il mène. Les éléments descriptifs établissent, en

effet, un lien, une sorte de pont jeté entre l'œuvre d'art et la réalité ; ils apportent à celle-là les traits qui peuvent évoquer celle-ci, même d'une façon adventice – ainsi qu'on peut déduire de ce j'expose – grâce à ce que nous appelons sujets ou arguments, dont il est bien entendu que ce sont des instruments dans l'art et en aucune façon son thème proprement dit. Je cite comme preuve de cette confusion un fait, parmi plusieurs : dans la plupart des études sur Shakespeare, par exemple, on peut voir comment la jalousie d'Othello est considérée comme le thème de la tragédie, alors qu'il s'agit d'un simple facteur esthétique et que le véritable thème artistique est ailleurs, dans le jeu psychologique de deux tendances primaires qui donne lieu à ce développement génial et grandiose de l'action autour du personnage central. C'est précisément ce jeu gigantesque des passions diverses, conçu par un acte supérieur d'intuition et organisé dans une forme technique, qui détermine la beauté et la profonde émotion de la tragédie. Tout le reste sont des simples moyens d'ailleurs assez banals. La jalousie d'Othello, les intrigues de Iago et l'étouffement de Desdémone n'ont pas plus de transcendance esthétique que les « faits divers » d'un journal. Mais alors, comment donc la musique se rattache-t-elle à la nature et à la réalité, encore que ce soit de façon auxiliaire et secondaire ? C'est ce que nous examinerons dans un prochain article pour analyser ensuite le contenu expressif de l'art et tout spécialement celui de la musique.

Oscar ESPLA.

## Deux questions importantes pour l'art belge

- I. – Création d'une école symphonique nationale ;
- II. – Organisation de la vie musicale du pays.

Nous publions aujourd'hui la réponse du compositeur Léon Jongen, directeur du Conservatoire de Bruxelles, consulté par nous, comme tous les autres compositeurs significatifs du pays, à propos de ce [sic] deux questions intéressantes.

M. Léon Jongen est né à Liège, en 1884. Il fut élève du Conservatoire de cette ville, où il obtint d'importantes distinctions. Le prix de Rome lui fut décerné en 1913, pour une cantate écrite sur un livret de Félix Bodson, intitulé « Les Fiancés de Noël ». M. Jongen a été un musicien précoce. A l'âge de 18 ans, il devenait titulaire des grandes orgues de l'église Saint-Jacques de son pays natal. Il a fait de nombreuses tournées, comme pianiste, parcourant l'Europe, le nord de l'Afrique, l'Extrême-Orient, etc. En Indo-Chine française, il fit un séjour de dix-huit mois comme directeur de la musique et premier chef d'orchestre de l'opéra d'Hanoï. Léon Jongen aime la mer comme un navigateur héroïque du Moyen Age. Il fit une croisière, qui a tout l'air d'une aventure romantique, sur un petit voilier pendant sept mois (1912-13), visitant ainsi le Sénégal, les Guinées française et portugaise, l'archipel de Bisagos et celui du Cap Vert.

Le tempérament expansif et nerveux qui se révèle dans cette vie mouvementée, s'accuse également dans l'œuvre du compositeur. La musique de Léon Jongen est, elle aussi, expansive et nerveuse, mais encore saine, bien construite et sincère. L'œuvre de Jongen, très importante, comprend de la musique symphonique, de chambre, chorale, pour piano et notamment pour le théâtre. Son opéra « Thomas l'Agnelet » fut créé à la Monnaie en 1924. Diverses compositions de Jongen ont été données à l'étranger avec succès. M. Léon Jongen est, en outre, un chef d'orchestre remarquable.

## Réponse

Je ne vois pas l'utilité de la création d'une école symphonique nationale.

Pourquoi, d'ailleurs, ce mot de *symphonique*, beaucoup trop restrictif ?

Qui dit école dit procédés. Rien ne se repère mieux qu'un procédé, et on l'excuse moins – et avec raison – que la pire maladresse qui peut cacher, elle, un vrai tempérament d'artiste. D'un autre côté, notre folklore musical n'est ni assez riche, ni assez copieux pour fournir aux compositeurs de chez nous la bénéfique substance qui imprégnerait, des leur plus jeune âge, leur cerveau et – surtout ! – leur cœur. Les jeunes qui se destinent à la composition choisissent un maître ; il va de soi que celui-ci doit sauvegarder, avant toute chose, la personnalité de ses disciples – seule chance de voir éclore, plus tard, des œuvres originales et fortes. Un bon maître n'est donc pas, nécessairement, celui qui connaît le plus de formules. Ceux qui enseignent dans nos Conservatoires Royaux savent tout ce qu'il faut pour guider les jeunes dans leurs débuts, éveiller en eux le goût, le désir de tout ce qui est beau. Si nos jeunes sont [...] créateurs, et non simplement habiles techniciens de l'art, ils ne pourront jamais renier ni leur pays natal, ni l'air respiré au temps de la jeunesse...

Le Belge est un homme qui n'aime pas la musique : il la supporte.

A Bruxelles même, qui se flatte cependant – et avec raison – d'être une des villes les plus cultivées du monde, il n'y a pas, je pense, mille *vrais* amateurs de musique... J'entends de ces amateurs passionnés pour qui la musique est aussi nécessaire que le boire, le manger, et l'air qu'il faut bien respirer pour vivre.

Si l'on va au concert, c'est que de grandes affiches et une réclame habile ont promis une vedette de choix, et qu'il est flatteur d'y être vu et de pouvoir en parler au prochain bridge, avec les amis.

L'éducation musicale de mes compatriotes est à faire complètement, et sur des bases sérieuses. Dans cet ordre d'idées, je pense que l'effort que l'on fait en ce moment auprès de la jeunesse des écoles ne manquera pas de préparer une génération plus sensible à la musique que celles qui l'ont précédée. Pour tous ces jeunes qui auront pris la noble habitude d'entendre de belles œuvres, un besoin nouveau sera créé, impérieux, dominateur, et nous pouvons espérer qu'un public nombreux se prépare là pour les années futures. Souhaitons toutefois que le sport et le cinéma, avec leurs séductions faciles, ne le détournent pas trop de nos salles de concerts...

Il conviendrait donc, et tout d'abord, d'organiser, ou plutôt, de réorganiser l'enseignement musical. Une première réforme s'impose : mettre les établissements d'enseignement à leur véritable place et à leur véritable niveau. A l'heure que voici, il y a, en Belgique, en plus des quatre grands Conservatoires Royaux, une centaine [sic] d'écoles, académies, conservatoires, qui distribuent à tour de bras diplômes et brevet de virtuosité, de capacité, de fin d'études. Il faut d'abord mettre ordre à tout cela. C'est, à mon sens, un des principaux problèmes qu'aura à résoudre le nouveau Comité de perfectionnement de l'enseignement musical, qui vient d'être constitué par le ministère de l'Instruction publique et dont j'ai l'honneur de faire partie.

Dans le domaine des concerts, il est indispensable d'avoir une politique nationale. Il faut faire davantage pour achever l'éducation musicale du public. C'est à quoi visent déjà les concerts éducatifs et les concerts scolaires organisés par de grandes associations symphoniques (Conservatoire et Philharmonique) qui se rendent parfaitement compte que la musique n'a rien à gagner à des concerts spectaculaires.

Une évolution certaine se prépare. L'Etat a le devoir d'aider puissamment les associations symphoniques qui prouvent qu'elles ont une saine compréhension de leurs devoirs. Mais l'Etat a aussi le droit d'exiger que le grand public qui aime la musique – car il y en a un – soit par elles satisfait. Il faudrait bien, tôt ou tard, que la musique soit mise à la portée de tous, et c'est un devoir d'avoir dans ce domaine une politique nationale idéaliste et constructive.