

Des billets d'agents.

On sait qu'ils existent. On ignore trop ce qu'ils sont. Nous voudrions le dire au risque que ce soit un nouveau pavé tombant dans la mare aux coassantes grenouilles.

Au vrai, c'est surtout dans les cinémas que cette surtaxe est prélevée par vos maîtres en vertu de certain article VII des contrats. Voici en quoi elle consiste. Outre les droits en espèces, les établissements sont redevables aux agents de billets numérotés donnant droit aux meilleures places, sans préjudice d'entrées gratuites pour les inspecteurs de la Société. Comme messieurs les agents, nonobstant des aptitudes psychiques remarquables chez quelques-uns, n'ont point le don d'ubiquité non plus que le goût d'aller somnoler chaque soir devant l'écran, à Paris, et en France, ils revendent généralement ces billets aux établissements qui, d'ailleurs, préfèrent cela plutôt que de les voir monnayer au rabais et, de ce fait, subir une concurrence gênante. A Bruxelles il en va autrement. M. Rooman a affirmé forfaitairement la vente de ces billets à une certaine librairie : « La Lecture universelle ». Il y en a pour huit cents à mille francs par jour, pour Bruxelles seulement (1).

Le diable en cette affaire, c'est que ces billets d'agents sont prélevés, au dire de l'article VII, comme **SUPPLEMENT DE DROITS D'AUTEUR** (2). Mais alors, les sommes ainsi encaissées doivent figurer sur les bilans de la S. A. C. E. M. ? Non, vous n'en trouverez trace nulle part. Enfin, elles sont réparties au prorata du rendement, de ce chef, de chaque établissement ? Non, **PAS UN CENTIME N'EN REVIENT AUX AUTEURS, COMPOSITEURS OU EDITEURS**. C'est un abus de confiance, pensez-vous ? Pour faire accepter par les contribuables ce tour de vis supplémentaire, on met sur la machine l'étiquette « supplément de droits d'auteur ». C'est le sucre autour de la pilule.

Comme la curiosité est un de nos défauts capitaux, nous voudrions bien savoir dans quel gouffre vont se perdre — c'est une façon de parler, car nous ne doutons pas que rien ne soit perdu — les sommes considérables encaissées par les agents de la S. A. C. E. M. par ce moyen. **NOUS POSONS PUBLIQUEMENT LA QUESTION AU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE LA RUE CHAPTAL, ET S'IL NE NOUS FAISAIT PAS L'HONNEUR DE NOUS REPENDRE, NOUS SERIONS OBLIGES DE CONCLURE A SON IMPOSSIBILITE DE DONNER UNE EXPLICATION PLAUSIBLE. LA CAUSE SERAIT JUGEE.**

Nous n'ignorons pas ce qu'argutie M. Rooman à ce propos : le rapport des billets d'agents est presque la seule rétribution de ceux-ci, dit-il (3). Effrayant. Si les frais généraux de la S. A. C. E. M. doivent être additionnés de toutes les sommes encaissées par la vente des billets d'agents, à combien donc se montent ces frais généraux et combien donc peut-il rester accroché au gousset d'un M. Rooman ou autre !

De toutes façons, il est impossible que des sommes réalisées sous le couvert de droits d'auteur ne figurent pas dans le bilan de la S. A. C. E. M. et ne soient pas réparties. Il y aurait là **ABUS DE POUVOIR** et, encore une fois, **ABUS DE CONFIANCE** : nous attendons des explications.

Notre objectif.

Il nous revient que la S. A. C. E. M. voudrait faire dévier le débat. Qu'elle sache bien une fois de plus que notre campagne n'a nullement pour but de renverser une institution destinée à rendre les plus grands services aux compositeurs et éditeurs. Notre objectif est uniquement de l'assainir tant par la reconstitution de ses rouages que par le contrôle des personnalités qui la compromettent.

(A suivre)

OMER SINGELÉE.

(1) Pour la « Lyrique » et la « Dramatique » réunies. Quelle est la part de l'une et de l'autre dans ce chiffre, voilà qui est impossible à déterminer avec certitude.

(2) Article VII. — Entrées personnelles. — Places. — Indépendamment du versement en espèces, le contractant de première part devra, comme supplément de droit d'auteur, une redevance en billets, qui est réglée comme suit :

M. le Représentant de la Société aura son entrée libre et permanente avec place fixe et numérotée, désignée par lui aux premières places.

Il passera, en outre, sur sa signature, par chaque représentation ou exécution, deux billets chacun de deux places donnant droit aux premières places.

Messieurs les Inspecteurs musicaux auront leur entrée libre et permanente.

(3) C'est vrai pour la « Dramatique » et faux pour la « Lyrique ». Or ici nous ne nous occupons que de cette dernière.

DERNIERE HEURE

La S. A. C. E. M. prend une attitude.

Il vient de venir à notre connaissance que la S. A. C. E. M. intente une action en dommages-intérêts devant le Tribunal Civil de la Seine contre MM. Van Gils, Alsbach et Loman, dirigeants du B. U. M. A. d'Amsterdam, réclamant un franc à raison des accusations contenues dans la célèbre brochure éditée par les soins de celui-ci, ainsi que la publication du jugement par la presse des divers pays où la dite brochure a été répandue. Etant donné les lenteurs habituelles à l'instruction de semblables procès, la S. A. C. E. M. a-t-elle voulu se donner l'apparence de « faire quelque chose » aux yeux des sociétaires qui ont voté le 22 février, ou bien croit-elle par là museler les « révolutionnaires », ou encore effrayer le B. U. M. A. ?

Celui-ci se voit à cette heure à la tête de trois procès. Le premier est intenté par M. Pedro Clignett qui estime que l'atteinte faite à son « honneur » vaut 250.000 florins (2.750.000 francs environ) et que sa réhabilitation doit être portée à la connaissance publique par voie d'affichage en Hollande. Le second est fait conjointement par MM. Joubert, Rooman et Clignett à MM. Sykès (de Bruxelles), Van Gils, Alsbach et Loman, ceux-là demandant le franc de dommages à chacun, plus l'insertion du jugement dans les journaux belges jusqu'à concurrence de 10.000 francs de frais pour chaque attaqué. Le troisième est celui dont nous venons de parler et qui doit se dérouler à Paris. Le défenseur du B. U. M. A. devant le Tribunal Civil de la Seine sera M^e Maurice Plaisant, Député du Cher, Délégué de la France à la Société des Nations.

Les Elections à la S. A. C. E. M.

M. René Dommange faisait preuve d'une parfaite compréhension de la mentalité des masses disant plus haut combien celles-ci sont longues à désillier leurs yeux. Les élections du 22 février qui avaient pour but de nommer trois membres au conseil d'administration de la S. A. C. E. M., confirment l'état d'esprit préexistant. Tous les candidats du Comité Intersyndical ont été battus et élus MM. Jacques Ferny (auteur), Georges Krier (compositeur) et Francis Salabert (éditeur).

Rien ne saurait décourager notre action ; nous ne cesserons de travailler à rendre la vue à tous les Tobie et principalement tous ceux du collège électoral. Dès à présent remarquons combien les musiciens peuvent être fiers d'avoir comme représentant et défenseur un Monsieur Krier (l'homme n'est pas ici en cause) qui professionnellement parlant, représente le néant le plus absolu si l'on évoque à ses côtés les noms des d'Indy, des Rabaud et d'une myriade d'autres sociétaires éligibles. C'est éternellement, à la S. A. C. E. M., la dictature de l'incompétence.

A Bruxelles.

On se souvient que l'ordre du jour voté par le Congrès National des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique de Belgique émettait le vœu de voir s'adjoindre au Comité d'Action un délégué du Gouvernement. Le Ministre des Sciences et des Arts de Belgique vient de désigner à cet effet M. Edmond Glesener, Directeur à l'Administration des Beaux-Arts, francophile notoire.

Il se tiendra donc en liaison constante avec le Comité d'Action des Auteurs, Compositeurs et Editeurs que préside M. Eugène Ysaye.

* *

Le 7 mars, la S. A. C. E. M. organise une « Assemblée extraordinaire » à laquelle sont invités les sociétaires définitifs, les stagiaires (?) et la Presse (?). Des chefs de service de la rue Chaptal exposeront le fonctionnement de la perception, de la répartition, etc. Naturellement tout se terminera par la proclamation d'une organisation et d'un fonctionnement parfait. Nonobstant, le 5 avril les sociétaires continueront à encaisser, comme dans le passé, les mêmes sommes arbitraires, et dérisoires dans de multiples cas.

RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE PURE

Les discussions passionnées qui ont éclaté récemment entre gens de lettres à propos de la « poésie pure », n'ont pas été, je présume, sans émouvoir plus d'un musicien. Ceux qui pensent vraiment leur art ont pu reconnaître au passage maint point de vue du plus haut intérêt quant à leur propre domaine, et plus d'une fois, sans doute, ils ont substitué à l'expression « poésie pure » celle de « musique pure ».

Ces discussions et ces querelles marquent une étape. Elles sont nécessaires, après un chemin parcouru un peu à tâtons vers des aubes nouvelles, afin que chacun apporte le fruit de ses réflexions et de son expérience, pour que ceux qui ont vu luire, selon le mot de Goethe « plus de lumière », éclairent ceux qui risquent de s'égarer dans des sentiers perdus. Ainsi les chasseurs se retrouvent dans la clairière, après avoir battu les taillis et les bois ; ils discutent fort et parfois se querellent, mais là seulement ils s'aperçoivent de leurs erreurs, et entrevoient la possibilité de tactiques nouvelles.

Depuis qu'il y a des idées générales, ceux qui pensent ou qui écrivent sur des thèmes d'intelligence, ont à maintes reprises éprouvé le besoin de confronter leurs désaccords sur le point de savoir s'il

y a des manières de penser, de sentir ou d'exprimer, absolument irréductibles les unes aux autres. En matière d'art, cela a conduit à la distinction des genres, que les âges classiques, amoureux de l'ordre et de la clarté, ont eu la témérité d'ériger en principes absolus et définitifs, mais que les périodes d'anarchie intellectuelle ont eu la folie de bouleverser de fond en comble. Volontiers, aujourd'hui, on remonte vers les sources, pour s'assurer que l'on navigue sur son propre fleuve et dans son propre domaine, car les nombreux canaux qui sillonnent les plaines ont mélangé les eaux, tout en établissant d'heureuses communications. On n'a donc pas tort de vouloir se retremper à la source pure de son art et de sa pensée. Mais hélas ! comme le disait l'antique sagesse « l'homme ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve », les rives qu'il côtoya jadis ont changé d'aspect, et il ne saurait remonter le courant avec la certitude de ne pas se fourvoyer à chaque confluent.

Aussi bien, n'est-ce pas de remonter à la source originelle qu'il s'agit pour l'art comme pour la pensée ; « musique pure » ne veut pas dire musique rudimentaire, mais musique débarrassée des scories

* *

parasitaires qui ont ralenti sa croissance, qui l'alourdissent encore parfois aujourd'hui et masquent son vrai visage. Il suffit que, dans sa maturité féconde, nous la retrouvions semblable à elle-même, avec son pouvoir magique et mystérieux qui lui vient du fond des âges. Car primitivement, nul ne l'ignore, la musique était une magie. C'était elle qui servait de truchement aux hommes pour communiquer avec les esprits hostiles ou bienfaisants, qui se manifestaient dans le tonnerre qui gronde, le vent qui souffle, ou la mer qui mugit. Il s'agissait par elle, d'apaiser les colères, d'attirer les bienfaits de ces êtres mystérieux et puissants qui se cachaient dans chacun des replis de la nature. Pour cela, il y avait des rites et des formules qui ne s'exprimaient que par le chant et le rythme. La magie musicale était donc l'aveu implicite de cette doctrine que les philosophes allemands, en leur « siècle des lumières », développèrent d'une si brillante façon : la nature est une âme vivante, les formes diverses que revêtent les éléments sont les symboles des forces qui l'animent et qui la créent ; seule la musique peut exprimer cette âme directement, et seule elle peut révéler à l'homme sa présence.

Il y a dans les *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes* de Maspero, une page bien étrange, sur le rôle de la « voie juste » dans certaines cérémonies funèbres de l'ancienne Egypte : « La voix humaine est l'instrument par excellence du prêtre et de l'incantateur. C'est elle qui va chercher au loin les Invisibles qu'on appelle ; et chacun des sons qu'elle émet a une puissance particulière qui échappe au commun des mortels, mais que les adeptes connaissent et dont ils se servent. Telle note irrite les Esprits, les apaise ou les attire ; telle autre agit sur les corps. En combinant l'une et l'autre, on compose ces mélodies que les magiciens entonnent au cours de leurs évocations. Mais comme chacune d'elles a sa puissance particulière, il faut bien se garder d'en intervertir l'ordre : on s'exposerait aux plus grands malheurs ! »

On pourrait citer d'autres exemples tirés de l'histoire des civilisations primitives ; tous montreraient avec évidence combien forte était la croyance à l'efficacité de la magie musicale. Mais ce qui est plus curieux, c'est que cette croyance s'est perpétuée à des époques peu éloignées de la nôtre et même peut-on dire, jusqu'à nos jours. On connaît, sans doute, la célèbre légende d'Orphée, le pouvoir irrésistible de son chant, la magie de sa lyre, mais beaucoup ignorent peut-être qu'en France, et très probablement ailleurs, il y a encore des survivances de chansons populaires qui n'ont d'autres buts que d'amener la pluie ou le beau temps (je ne parle pas des chants liturgiques de l'Eglise), d'envoûter l'esprit d'une femme aimée, d'écarter les fléaux, de guérir ou de tuer.

Il est bien intéressant de constater à tous les degrés de civilisation, la permanence de ce sentiment qui fait de la musique une force mystérieuse et inexplicable ayant sa source au-delà des formes de l'activité humaine. N'est-ce pas ce même sentiment qui nous domine encore nous-même à l'audition d'une symphonie ou d'un drame lyrique ? et pourrions-nous rendre compte d'une façon précise de notre émotion, de notre enthousiasme, de notre « état de joie ? » Wagner a bien raison de dire : « La puissance du compositeur n'est pas autre chose que celle du magicien. C'est bien dans une situation d'*enchantement* que nous place l'audition d'une symphonie de Beethoven. » Et quand nous parlons du *charme* de la musique de Mozart ou de Lulli, prenons-nous garde que ce vieux mot désigne une incantation propre à métamorphoser les êtres de la nature, et, ne sommes-nous pas un peu métamorphosés nous-mêmes par une pareille musique ?

Oui, la musique opère et doit opérer pour rester elle-même, pour rester pure, toujours le même miracle, celui qui fait que nous communiquons avec l'essence de la vie, avec les forces mystérieuses de l'au-delà. C'est pourquoi on ne saurait la confondre ni avec la littérature, ni avec la peinture, ni avec tout autre art. Ceux qui ont essayé de l'étayer par des images précises, ou de la traduire par des concepts intelligibles, je veux dire mathématiques, lui ont rendu un bien mauvais service. C'est par là que quelques artistes se sont fourvoyés : d'une part, la popularité des programmes explicatifs a enclin quelques-uns à fournir aux auditeurs le sommaire descriptif de ce qu'ils croyaient être leur « vision musicale » afin de rendre leur œuvre plus intelligible ; d'autre part, cette altération manifeste de l'art musical induisit quelques autres à penser que seule la recherche technique des formes était de nature à restituer à la musique sa véritable nature ; ceux-ci auraient volontiers adopté la formule de Leibnitz : « La musique est un exercice inconscient de calcul. » Certes, la musique sèche est loin d'être la musique pure. Dans un de ses *Dialogues*, Platon se moquait déjà des musiciens qui se bornent, pour expliquer leur art, à faire appel à l'arithmétique, superposée à la physique, sans se préoccuper de ce qui est encore au-dessus.

La plupart des grands maîtres ont su éviter ces écueils ; ils n'ont pas cru devoir sacrifier aux exigences d'un public ignorant des hautes significations musicales, en leur fournissant des images et des commentaires opportuns. Ils savaient, en effet, que plus un compositeur juge nécessaire d'expliquer ce qu'il a voulu dire, plus il perd en musicalité,

plus il altère son art, plus il démontre la faiblesse de ses moyens techniques pour exprimer clairement et fortement sa pensée. Ils savaient aussi que la musique est incapable de traduire aucun sentiment particulier, aucun concept, aucune forme déterminée du monde sensible, et que sa grande puissance réside dans son dynamisme intérieur, qui règle les divers degrés d'intensité de nos émotions ; aussi se contentaient-ils de marquer le « tempo » en tête de leurs plus belles symphonies, et l'on chercherait vainement dans un manuscrit de Bach ou de Hændel autre chose que les mots *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, etc. Un certain romantisme musical, contre lequel on réagit fort heureusement aujourd'hui, nous a accoutumés à voir les intentions d'un auteur exprimées sur un texte musical, à grand renfort d'indications littéraires. Ces prétentions ridicules n'ont d'autre effet que d'affaiblir et de compromettre l'originalité des œuvres qui en sont les victimes, car elles prouvent que le compositeur n'a pas assez compris l'objet propre de la musique, qui n'est pas de représenter des images ou d'exprimer les concepts qui accompagnent l'émotion musicale, mais qui est de régler l'énergie contenue dans cette émotion. Ce n'est pas pour rien qu'on a pu définir la musique : « Le dynamomètre de la vie sentimentale. »

Que les théoriciens de la musique dite « pure » ne se hâtent point pour cela de triompher. La pensée musicale des maîtres ne s'est point privée de se nourrir de toutes les formes enchantées qui captivent nos sens, et de faire appel même à ce que nous appelons les formes descriptives de la musique. C'est bien à tort que l'on a reproché à Gluck et à Wagner de n'avoir fait que du drame et non de la musique ; fort heureusement pour nous, ils n'ont été ni l'un ni l'autre des théoriciens de la « musique pure » sans quoi nous ne connaîtrions ni *Iphigénie*, ni *Le vaisseau fantôme*. Mais prenons comme exemple typique le célèbre orage de la *Symphonie pastorale*. Les uns avec Berlioz n'ont voulu y voir qu'un morceau « pittoresque » et d'un « inconcevable degré de vérité » où les phénomènes naturels comme la foudre, la tempête y étaient merveilleusement décrits ; d'autres comme Weber, ont su reconnaître « le caractère grandiose et imposant de l'œuvre » en surcroît de sa valeur descriptive. Il est assez clair que Beethoven a eu l'intention de figurer un orage, dans le passage en question, mais s'il n'avait fait que cela, la chose aurait été puérile. Sur le fond réaliste de ce thème imitatif, il a su créer une sphère de pensée musicale pure, qui transfigure les données sensibles. Les grondements de la foudre, les sifflements du vent sont devenus vraiment le langage d'une pensée, d'une pensée titanesque. Il est assez piquant d'observer que ce grand penseur qu'est Beethoven, celui qui a le mieux possédé peut-être le génie propre de la musique, est aussi celui qui s'est le plus inspiré des forces concrètes de la vie ; beaucoup de ses œuvres privées d'indications descriptives, semblent souvent soutenues par un programme. Cela ne montre-t-il pas que Beethoven fut une sorte de dramaturge, plutôt qu'un vrai musicien ? Ah ! que non pas ! c'est que ce demi-dieu créateur ne s'est pas contenté de pétrir la matière sonore de ses doigts puissants, il lui a insufflé la vie, il l'a animée de sa pensée, et par là il est toujours resté indépendant des objets qu'il a décrits ou des sentiments qu'il a exprimés.

Il serait loisible de faire des remarques analogues à propos d'œuvres classiques dont la haute signification musicale s'est édiflée sur des thèmes parfois enfantins ; c'est ainsi que nous verrions comment Hændel a pu imiter le saut des grenouilles et le vol des mouches, Berlioz le saut de la puce, Schubert le bruit du rouet, etc. Tous ces exemples prouveraient que la musique est comme ces êtres mythiques et divins, que s'est plu à enfanter l'imagination des poètes ; elle participe à des formes et à des forces d'ordres différents, comme les Filles-Fleurs qui escortent Parsifal dans le Jardin enchanté. Si elle tient, comme elles, à la terre par des racines profondes, son visage porte la marque d'une vie supérieure et divine qui cherche et rejoint l'Amour. La « musique pure » comme la « poésie pure » sont des conceptions idéales et métaphysiques. Ainsi que nous en avertit Montaigne « nous ne goûtons rien de pur ; la faiblesse de notre condition fait que les choses en leur simplicité et pureté naturelle ne puissent pas tomber en notre usage. »

L'œuvre musicale n'est, en effet, qu'une série de coordinations, dont le point de départ est fourni par l'expérience mais qui sont dominées par une logique supérieure. « Le travail du compositeur, a dit très justement un philosophe de la musique, M. Combarieu, représente une vaste synthèse d'éléments divers, mis en œuvre par des techniques diverses, mais l'acte de la raison qui les coordonne, leur imprime un sens nouveau. » Cet acte est le mystère du génie.

Toute musique digne de ce nom, contient donc une vérité double : en elle se rencontre, comme des métaux en fusion au fond d'un creuset, le monde des sens avec ses éléments les plus variés et la raison de l'homme avec son pouvoir intense d'idéalisation ; l'unité de matière qui sort de cette fusion constitue l'œuvre d'art. En elle aussi se réalise la pénétration complète, interdite aux autres manifestations créatrices de l'homme, de la matière et de la pensée. De là lui vient son pouvoir éternel, de sortilège et d'incantation.

RENÉ GIBAUDAN.