

## THOMAS et les IMPOSTEURS

M. Roland Manuel et son allié M. Croche ont donné ici-même l'assaut à la forteresse Abstraction où quelques-uns de nos confrères en critique emprisonnent leurs musiciens. La *Place* m'a été heureuse à l'y rencontrer, ayant moi-même il y a quelque temps ouvert le feu sur un exégète trop savant de la sonate de M. Strawinsky (1). Aujourd'hui, classique stratagème, je veux tourner les derrières de mon brillant Double-Croche et créer une diversion au bénéfice des abstracteurs invertis.

Un de leurs thèmes familiers est l'application à une certaine musique contemporaine du groupe de mots : art objectif et dynamique. Cela se développe : le romantisme devient un subjectivisme dynamique, l'impressionnisme un subjectivisme passif ou statique. La musique de Beethoven, pour M. de Schoelzer, est un subjectivisme dramatique et, pour M. Lourié, un dynamisme expressif. Ce n'est pas pour le statique et le dynamique que je défendrai les adversaires de M. Roland-Manuel, mais leurs formules, pour abstruses qu'elles sont, enveloppent, à propos de l'objectivité de l'art contemporain, un problème dont je voudrais retenir l'examen.

Je connais le coupable de ces débordements verbaux : C'est saint Thomas, saint Thomas, ou tout au moins M. Ansermet et son bon guide M. Jacques Maritain.

Que M. Roland-Manuel prenne garde, il apparaît que dès longtemps nourris de la pensée du docteur angélique, MM. Lourié et de Schloezer peuvent démasquer un puissant allié ; ne vaut-il pas mieux négocier tout de suite avec M. Ansermet en accordant à nos thomistes russes une honorable suspension d'armes ?

(1) *Musique et Théâtre*, 1<sup>er</sup> Décembre 1925.

Deux articles de M. Ansermet (1) ont posé, à propos de l'art de M. Strawinsky, le problème de l'objectivité dans la musique contemporaine et sa solution, immédiatement acceptée, est devenue telle quelle la proie des vulgarisateurs. Voici quel est dans ses rapports avec notre sujet son raisonnement. Partant de la définition thomiste de la beauté qui est le resplendissement d'une forme sur une matière proportionnée, M. Ansermet montre très bien que les faits musicaux ordonnés par le créateur doivent apparaître dans l'œuvre d'art qu'il appelle objective (et le terme est excellent) comme s'organisant dans l'ordre sensible tout en restant flottants dans leur répercussion psychologique. Il montre ensuite comment peut se substituer à cet ordre des phénomènes une démarche de l'imagination créatrice commandée par des besoins psychiques de l'auteur, c'est-à-dire obéissant à une logique extramusicale. Parmi ces besoins psychiques de l'auteur, il n'en est pas de plus important que l'expression de ses sentiments : et voilà dénoncée la musique " moyen d'expression ", le lyrisme, grande source du mal. Le premier musicien de notre époque qui ait réalisé une œuvre d'art objective est pour M. Ansermet, M. Strawinsky et il trouve proprement épique cet art qui est revenu au fait esthétique pur.

Le schéma de M. Ansermet est très élégant et justifie à lui seul la position des fourriers de l'objectivité. Néanmoins, je ne l'admets pas sans difficulté, car le lyrisme n'est pas le seul danger et nous ne pouvons pas toujours savoir dans quelle mesure il intervient en tant qu'altération.

L'art peut être en effet altéré par d'autres intrus que le lyrisme. Par exemple, dans la création artistique une matière sensible peut être parfaitement ordonnée, mais l'être avec excès d'intelligence, ce qui se traduira pour la connaissance de l'œuvre par un effort particulier de l'esprit. Or, pour connaître le vrai, si l'intelligence doit abstraire et former un concept (les

(1) *Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> Juillet 1925 ; *Revue Pleyel*, Mars 1925.

sens n'étant qu'intermédiaires) pour le beau elle est dispensée de tout travail : la différence est essentielle et c'est justement elle qui spécifie la beauté, car dans les beaux-arts la lumière intelligible est donnée dans le sensible même où elle respandit par l'œuvre de l'artiste. C'est une connaissance qui relèverait nos sens, s'il en était besoin, dans l'estime des métaphysiciens, en s'apparentant (pour parler le langage thomiste, à l'exemple de MM. Lourié et de Schloezer) à la connaissance angélique.

Voilà pour le danger de l'excès d'intelligence dans la recherche de l'objectivité.

Le défaut d'intelligence, véritable insuffisance de la raison séminale de l'œuvre, n'est pas moins grave. C'est l'impossibilité de renouveler la manière dont la clarté de la forme peut respandir sur la matière sensible. Cette défaillance peut coïncider évidemment avec le primat de la sensibilité chez le créateur : mais il peut arriver aussi que chez un romantique pur — qui n'est pas intelligent vis-à-vis de l'universel — les émotions constituent la forme d'une œuvre d'art parfaitement ordonnée. Notre romantique peut allier, diraient encore nos thomistes, la déficience dans le connaître à l'infailibilité dans le diriger qui est le propre de l'art. Or il sera souvent difficile d'apprécier pratiquement, comme intervient l'émotion qui est un effet de l'art sans en être le but.

Si donc l'absence de lyrisme ne caractérise pas la pureté de l'œuvre d'art, sa présence ne constitue pas en soi une cause d'altération.

Enfin, les éléments qui, dans les œuvres musicales elles-mêmes, sont la marque du lyrisme sont difficiles à analyser. S'ils consistent dans une plasticité croissante de la matière sonore, ne peut-on pas aussi attribuer celle-ci à une exploration progressive du monde sonore ? Aucun musicien salué du nom de classique par le grand public ne s'est abstrait de cadres fixes proprement musicaux. D'où l'emploi du terme musique pure qui ajoute d'ailleurs à la confusion. Il est évident que les œuvres dites classiques, par exemple, de Mozart à Schuman, quoique plongeant leurs audi-

teurs du dimanche dans un éréthisme de père de famille, sont d'une matière parée du rayonnement d'idées proprement musicales.

Ni Wagner, ni Massenet, ni M<sup>me</sup> Chaminade, ne sont exempts à des degrés divers, de beautés formelles. La musique de Saint-Saëns, que M. Strawinsky considère comme antinomique de la sienne, donnerait lieu sous ce chef à des indications curieuses : l'auteur dans la symphonie en *ut* poursuivait l'esprit modulant de critiques rigoureuses toujours très actuelles. L'exemple de Debussy est d'une interprétation également délicate. Enfin la plupart des auditeurs du *Sacre du Printemps*, ne cherchaient-ils pas dans la musique de Strawinsky des trances dont je ne garantirai pas la pureté au sens de M. Ansermet.

Notre musique, fille du plain chant de l'antiphonaire ne s'épanouit — lamentez-vous disciples de Maritain qui stigmatisez les Trois Réformateurs — qu'avec la Renaissance et la Réforme, le siècle de Rousseau, le Romantisme. C'est dire que la peinture des mouvements de l'âme a été la grande affaire. Que cette musique soit entachée d'impureté, c'est le fait de notre civilisation. Mais il nous est difficile de connaître la gravité du mal. Cette plante singulière qui depuis trois ou quatre cents ans a crû brusquement sur le terreau des siècles, peut-elle mourir ?

J'ai essayé de montrer quelques-unes des difficultés que soulève cette recherche de l'objectivité dans l'art contemporain. Il n'est pas de question plus importante pour l'exploration de la musique ou de la peinture modernes, mais je me serai mal fait comprendre si je parais douter de l'intérêt de chercher les "*viae certae et determinatas*" dont parle M. Ansermet. Que si, enfin, j'ai sur la forme condamné quelques-uns des considérants de nos thomistes, je dois confesser que je les admire : ils ont la Foi.

HENRI MONNET.