Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 1 (1968)

Heft: 4

Artikel: Cérémonie de collation du grade de docteur honoris causa à monsieur Victor Desarzens chef d'orchestre

Autor: Regamey, Constantin / Desarzens, Victor

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869809

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CÉRÉMONIE DE COLLATION
DU GRADE DE DOCTEUR HONORIS CAUSA
A MONSIEUR VICTOR DESARZENS
CHEF D'ORCHESTRE

27 novembre 1968

Sur la proposition de sa Faculté des Lettres, l'Université de Lausanne a conféré le grade de docteur honoris causa à Monsieur Victor Desarzens,

en hommage à l'artiste et à l'animateur
à l'interprète exigeant et sensible de l'œuvre des maîtres
au serviteur de la musique vivante et des compositeurs
de son pays.

Au cours de la cérémonie publique, présidée par M. le Recteur Dominique Rivier, M. le professeur Constantin Regamey et M. Victor Desarzens ont pris successivement la parole. L'Orchestre de Chambre de Lausanne a exécuté, sous la direction de M. Arpád Gerecz, l'*Ouverture de la 3e Suite en ré majeur* de J.-S. Bach ; puis, sous la direction de M. Victor Desarzens et avec M. Stéphane Romascano, soliste, du *Concerto pour violon et orchestre* de Frank Martin : *Andante molto moderato,* attaca : *presto.*

DISCOURS
DE M. LE PROFESSEUR CONSTANTIN REGAMEY

Maître, cher ami,

J'espère que vous ne m'en voudrez pas d'avoir enfreint l'étiquette en ajoutant une appellation subjective au titre officiel qui vous est dû. Il me semble que c'est le seul moyen d'enlever au mot « maître » son caractère conventionnel — surtout quand il s'agit d'un chef d'orchestre — et de lui redonner sa vraie signification. Pleinement conscient de l'ambiance solennelle de cette cérémonie, je ne crois toutefois pas qu'elle m'oblige à camoufler l'amitié que je ressens pour vous, d'autant plus que cette amitié est en grande partie conditionnée par l'admiration que j'éprouve pour votre art et pour votre attitude d'artiste. Je suis heureux que mes collègues de la Faculté des Lettres, en me faisant pour la seconde fois déjà l'honneur de me confier la tâche de rendre hommage à un grand musicien de notre pays, m'aient ainsi donné l'occasion de vous exprimer publiquement cette admiration et cette amitié.

Le texte de la *laudatio* qui justifie la haute distinction que l'Université vous décerne aujourd'hui, énumère vos mérites en trois catégories : ceux d'artiste et d'interprète sensible, ceux d'animateur de la culture musicale et ceux de défenseur de la musique de notre pays. Si je voulais construire mon discours comme un compositeur qui aime ménager ses effets pour n'aboutir au point culminant que vers la fin de l'œuvre, si je pouvais donner à cet hommage la forme d'un crescendo continu, je devrais parler de vos mérites dans l'ordre inverse. Mais il me serait difficile de donner la véritable mesure de tout ce que vous avez accompli pour le développement de notre culture musicale et pour son expansion sans me pencher d'abord sur vos qualités, rares et particulières, d'artiste. Je préfère donc — en prenant pour modèle votre manière de concevoir l'interprétation d'une œuvre musicale — renoncer à la gradation habile d'effets oratoires et présenter

mon sujet sans fioritures, en signalant simplement les faits que nous connaissons tous, ce qui suffit amplement pour mettre en pleine lumière vos mérites. Tout au plus — en m'inspirant de nouveau de votre méthode d'interprétation — voudrais-je retenir quelques points saillants qui jalonnent votre voie d'artiste pour en dévoiler le sens intime et caché.

Je suivrai donc l'ordre adopté dans la *laudatio*. Votre qualité d'artiste et d'interprète sensible: l'adjonction de l'adjectif « sensible » n'est pas un simple ornement stylistique. Le mot « artiste » a un sens un peu ambigu: il peut se référer à l'habileté du métier, à la maîtrise technique. Il est inutile d'insister sur vos qualités dans ce domaine — elles sont trop connues. Si j'en dis néanmoins quelques mots, c'est que je sais que vous n'aimez pas qu'on parle de cet aspect de la réalisation artistique et que probablement vous-même vous ne le mentionnerez pas. J'ai assisté à trop de répétitions dirigées par vous pour ne pas admirer l'art que vous possédez de rendre clairs les problèmes les plus abstrus de certaines partitions, d'en découvrir non seulement les lignes directrices, mais aussi de trouver les moyens les plus ingénieux pour mettre au point leur exécution ; d'établir l'équilibre des timbres et des densités (même là où le compositeur — je pense entre autres à mes propres partitions — a été trop maladroit pour que cet équilibre s'établisse automatiquement); d'obtenir la transparence sonore, la précision rythmique, l'enchaînement logique et vital des tempi, bref, d'atteindre à la perfection dans l'expression non plus des notes écrites par le compositeur, mais de la pensée musicale qui a présidé à l'agencement de ces notes. J'admire également la sévérité d'exigences que vous posez à vous-même, la courageuse probité qui vous fait reprendre au concert même certaines exécutions où un accident minime (que le public certainement n'a pas remarqué) ne vous a pas permis de réaliser la perfection totale d'interprétation.

Car vous avez le don de tout entendre, don qui est beaucoup plus rare qu'on ne le pense. Qu'il me soit permis de vous rappeler une expérience personnelle: lors de l'enregistrement d'une de mes œuvres, vous m'avez proposé de jouer à l'orchestre la partie du piano ; la partie n'étant guère difficile, j'ai accepté sans hésitation; mais comme je n'ai pas l'expérience de l'orchestre, j'ai très mal joué, je n'étais presque jamais dans le rythme juste. Puisqu'il s'agissait en fin de compte de ma propre œuvre, j'essayais de tricher un peu. Sans aucun succès. Vous avez tout entendu, même les détails les plus subtils, là où je ne me rendais même pas compte d'avoir triché. J'ai dû m'incliner et reconnaître que vous connaissiez mon œuvre mieux que moi-même.

Jusqu'ici, je n'ai parlé que des qualités que chaque grand chef d'orchestre devrait posséder. Vous n'êtes pas le seul à pouvoir déchiffrer au travers de l'image, combien insuffisante, d'une partition, la pensée du compositeur. Mais la musique — pas toutes les musiques, celles-là seules qui méritent d'être senties comme La Musique — contient un message secret, plus essentiel que la pensée du compositeur, un message que son auteur même ne saurait ni comprendre ni expliquer et qui pourtant est la raison d'être de son œuvre, la raison pour laquelle il l'écrivit. Ce message mystérieux et apparemment incommunicable ne vit que s'il est communiqué. La partition écrite n'est qu'un assemblage de signes qui peuvent tout au plus suggérer les intentions secrètes du compositeur ; mais elle est morte jusqu'à ce que l'interprète lui donne la vie. Il y a beaucoup d'interprètes qui ne visent que la perfection d'exécution. Cette perfection peut être en elle-même une source de ravissement, et les compositeurs eux-mêmes — vivants — éprouvent une grande satisfaction à entendre toutes les notes qu'ils ont écrites (le fait est rare). Mais le mystère n'y est pas.

Vous êtes de la race des interprètes qui cherchent avant tout ce mystère et qui savent le révéler. Cette révélation tient d'un double miracle : le premier est de découvrir le message secret de l'œuvre, de le dévoiler souvent même au compositeur qui n'en avait qu'une demi-conscience ; le deuxième est de savoir communiquer ce message aux auditeurs, de faire jaillir dans la masse impersonnelle et par définition inerte de ce qu'on appelle le public ne fût-ce qu'une étincelle de l'enthousiasme et du ravissement qui animent l'interprète. Ce n'est qu'alors que l'œuvre reçoit une nouvelle dimension, celle de communication et d'expérience collective qui est le vrai but de la musique et de l'art en général.

La tâche du chef d'orchestre est encore plus difficile, car à l'encontre du soliste, il ne réalise pas l'interprétation directement. Il doit savoir provoquer cette étincelle d'abord dans l'ensemble des musiciens qui lui est confié, et ensuite — par l'intermédiaire de cet ensemble — dans le public. Cette communication mystérieuse, comment s'opère-t-elle ? Il y a différents secrets de métier qui permettent d'atteindre ce but. Mais le moyen le plus sûr — et qui est le vôtre — est d'être soi-même ébloui par le mystère. C'est là qu'apparaît la justesse de l'adjectif «sensible» employé par la *laudatio* dans son sens subjectif autant qu'objectif: pour qu'une musique devienne sensible aux autres, il faut que l'interprète soit réellement, sincèrement et profondément sensible à cette musique. En d'autres mots, il faut qu'il l'aime.

Chez vous, maître et cher ami, l'amour de la musique n'est pas seulement la source de vos réussites, mais tout simplement la raison

d'être de votre activité. Vous n'interprétez que ce que vous aimez. Vous ne jouez pas ou — pour être tout à fait objectif — vous ne jouez presque jamais ce qui ne vous passionne pas. Cette attitude vous attire probablement les griefs des compositeurs que systématiquement vous refusez d'interpréter, mais en revanche, quand vous vous décidez pour une œuvre, son auteur peut être sûr que vous y mettrez toute votre passion, un enthousiasme sans réserves et toutes les ressources de votre art. Votre choix est-il toujours infaillible ? Qui saurait répondre à cette question ? Existe-t-il un aréopage autorisé à déclarer qu'un jugement d'amour, — un jugement nécessairement subjectif et sans appel —, est juste ou faux ? Vous êtes capable de vous emballer pour un compositeur et de ne plus comprendre par la suite comment vous pouviez aimer sa musique. Vous seriez-vous trompé avant ou après ? Je crois que vous aviez raison dans les deux cas. Les amours également peuvent changer. L'essentiel est qu'à notre époque d'opportunisme vous ayez le courage de n'écouter que votre propre intuition. Ce n'est même pas du courage, mais l'incapacité de mentir à vous-même et de mettre votre art au service des causes auxquelles vous ne croyez pas. Il semble qu'une telle attitude devrait être celle de tout interprète digne de ce nom ; malheureusement ce n'est pas le cas, et c'est là, à mon avis, votre qualité la plus précieuse et la plus rare.

Une attitude aussi passionnée et aussi intransigeante recèle toutefois un danger : celui de se confiner dans un répertoire limité, de se concentrer sur un style de prédilection, au risque de devenir insensible ou même hostile à tout autre mode d'expression artistique. Ce danger ne vous guette pas, car vous possédez une autre qualité non moins précieuse: une insatiable curiosité. Vous dites vous-même que vous avez cent mille passions. Ceux qui vous connaissent plus intimement savent que vous collectionnez des objets rares, aussi bien des œuvres d'art que des instruments insolites ou de simples cailloux ; mais pas n'importe quels cailloux ni n'importe quels objets d'art. La même curiosité est à l'origine de votre très vaste culture littéraire ; mais de vos lectures, si riches et variées, vous ne retenez que ce qui pourrait être gravé dans votre cœur ou vous amener à une profonde méditation. Votre curiosité n'est pas celle d'un collectionneur qui amasse n'importe quoi, ou qui se spécialise dans les objets d'une espèce particulière ; elle est animée par la recherche, constamment renouvelée, de ce que vous pourriez réellement aimer.

Et j'en reviens à la musique. En quête de La Musique, vous explorez toutes les musiques, dès le Moyen Age jusqu'à nos jours. Vous vous plaisez à découvrir des compositeurs inconnus ou depuis

longtemps oubliés, vous réussissez à faire des trouvailles surprenantes même dans l'œuvre des grands maîtres en redonnant une nouvelle fraîcheur à quelques-unes de leurs compositions injustement négligées. Cette même attitude, vous la gardez face à la musique dite d'avant-garde. A notre époque de violentes contradictions esthétiques, les interprètes tendent de plus en plus vers une spécialisation étroite. Les uns restent fidèles au grand répertoire qui a déjà fait ses preuves et dont le succès est assuré. Les autres se vouent exclusivement à la musique moderne ; ils en ont acquis la maîtrise et ils sont capables de tout jouer, pourvu que ce soit de l'avant-garde. Vous restez en dehors de ces spécialisations. Ce n'est pas parce que vous voudriez être à la page que vous interprétez la musique la plus moderne; vous êtes au-dessus des pages. Face aux tendances contradictoires d'aujourd'hui, vous n'êtes ni pour ni contre ou plutôt vous êtes, dans tous les modes d'expression, contre ce qui vous apparaît comme un exercice stérile des techniques en vogue, et pour toute la musique où vous trouvez un véritable message personnel du compositeur, même si celui-ci l'exprime par des moyens tout à fait insolites.

Pour résumer ce que je viens de dire, c'est la conjonction de l'amour fidèle et exigeant de votre art — ou plutôt de ce qui se trouve au-delà de cet art — avec une curiosité sans préjugés, qui vous donne cet esprit ouvert, lequel vous incite à chercher partout les objets de votre passion et vous permet de n'y trouver que des valeurs auxquelles vous pouvez vous attacher. Cette heureuse conjonction ne devrait pas même être comptée parmi vos mérites : c'est votre nature et le secret de votre talent. Mais c'est dans l'usage que vous avez fait de ces richesses que consistent vos grands mérites envers notre pays : vous n'avez pas voulu garder votre talent et votre culture pour vous-même; vous nous en avez fait un don généreux.

Pour un chef d'orchestre, cette tâche se heurte à deux difficultés : l'une, d'ordre pratique, celle de créer et de conserver l'instrument d'expression et de communication qui est l'orchestre; l'autre, d'ordre psychologique, celle de former un public. Ces deux tâches furent particulièrement difficiles, vu nos conditions locales. Nous ne devons pas oublier qu'au début de notre siècle Lausanne était une petite ville sans vieilles traditions musicales ni moyens financiers suffisants. Nous savons que les efforts pour doter notre ville d'un ensemble orchestral digne de ce nom — de même d'ailleurs qu'à Genève — ont échoué à plusieurs reprises et n'ont donné que des résultats éphémères, jusqu'au moment où Ernest Ansermet — il y a exactement cinquante ans — eut la grande idée de conjuguer les possibilités des deux villes (en y associant par la suite en une moindre mesure d'autres cantons

voisins) et de créer ainsi l'Orchestre de Suisse romande. Les résultats sont connus. En quelques années la Suisse romande — jusqu'alors une province insignifiante dans le domaine de la musique — devint un centre musical au rayonnement international. Mais, même malgré cette éblouissante réussite, l'Orchestre romand connut des années de crise et fut sauvé in extremis par une force nouvelle : la Radio. Il semblait bel et bien que c'était l'unique solution possible et efficace et qu'elle devrait rester telle quelle pour de nombreuses décennies.

C'est alors qu'un musicien de chez nous conçut le projet insensé de créer un second orchestre, un orchestre spécialement lausannois. Et qui plus est, il y réussit. Vous ne m'en voudrez pas, maître et cher ami, de taxer ce projet d'insensé. Les projets insensés aboutissent souvent aux résultats les plus brillants. Aujourd'hui les deux principales villes romandes sont devenues beaucoup plus grandes et plus riches ; elles peuvent se permettre d'avoir une vie musicale intense, d'organiser et de maintenir plusieurs séries de manifestations parallèles, puisqu'elles peuvent compter sur des publics nombreux et fidèles. Mais ce n'était pas le cas il y a vingt-cinq ans, lorsque les difficultés de l'Orchestre romand étaient encore dans toutes les mémoires. La création d'un nouvel ensemble apparaissait comme un projet voué à un échec certain.

Bien sûr, les débuts de votre orchestre furent plus que modestes : il ne s'agissait que d'un petit ensemble destiné à décharger l'Orchestre romand de ses menues tâches au Studio de Lausanne. Il n'était d'ailleurs pas le premier à remplir ces fonctions. Mais dès les premières années vous vous êtes attaqué à des tâches beaucoup plus ambitieuses, dépassant de loin les obligations d'un simple orchestre auxiliaire. Je ne mentionnerai que le concert dédié aux œuvres de Monteverdi — à l'époque c'était de l'audace — ou les premières exécutions européennes des œuvres d'Igor Strawinsky composées en Amérique pendant la guerre. Et ce fut d'emblée un succès retentissant.

C'était peut-être même une circonstance heureuse que vos possibilités fussent si limitées au début, car elle contribua à ce que le nouvel orchestre ne devînt ni un ensemble purement utilitaire ni une doublure de l'Orchestre romand, mais un foyer de culture musicale tout à fait particulier, propre à enrichir notre vie musicale dans les domaines qui n'avaient pas encore été cultivés.

Nous n'oublions pas que dès ses débuts votre orchestre a pu compter à Lausanne sur l'appui de plusieurs amis enthousiastes et dévoués. Il sont presque tous ici, dans cette salle, et votre fête d'aujourd'hui est également la leur. Nous n'oublions pas non plus ce que l'Orchestre de Chambre de Lausanne doit à la Radio romande et à l'appui

toujours croissant des autorités cantonales et communales. Mais pour en arriver là où vous êtes aujourd'hui, pour donner dès le début à l'orchestre son orientation, pour le conserver et pour communiquer l'enthousiasme à tous ceux qui l'ont soutenu, il fallait avoir votre talent, votre audace et votre persévérance.

Plus difficile fut encore la tâche de conquérir un public, de le convaincre de l'importance de votre mission et de l'habituer à la nouvelle formule que vous lui offriez. Là aussi vous avez réussi admirablement. Vous avez formé un public fidèle et vibrant, actif et curieux de vos explorations infatigables de toute la musique. Grâce à vous les horizons de la culture musicale de notre ville se sont étonnamment élargis. Vous avez même réussi à guérir notre public de son allergie à la musique moderne. En la traitant de la même manière que la musique classique ou romantique, vous l'avez libérée du monopole des sectaires et vous lui avez rendu un service autrement plus efficace que ceux qui se vouent à sa propagande exclusive.

Ce travail d'éducation musicale, vous ne l'avez pas limité à notre ville. Vous portez le message de la bonne musique dans tous les coins du canton. Par votre activité, aussi fructueuse, à Winterthour, vous contribuez considérablement au resserrement, toujours nécessaire, des liens musicaux et culturels entre la Suisse romande et la Suisse alémanique. Depuis une dizaine d'années les tournées de l'Orchestre de Chambre de Lausanne à l'étranger portent loin au-delà de nos frontières le message de la musique suisse. La formation particulière — à mi-chemin entre le grand orchestre symphonique et l'orchestre de chambre proprement dit — que vous étiez un des premiers à adopter, est maintenant largement imitée en Europe. La qualité de l'interprétation, qui rencontre partout un accueil enthousiaste, et l'originalité de vos programmes, dans lesquels vous réservez toujours une place considérable aux œuvres des compositeurs suisses, contribuent brillamment au rayonnement international de notre culture musicale.

Ainsi je suis amené au point dont il m'est difficile de parler, car j'en ai profité personnellement dans une large mesure : votre rôle de défenseur dévoué des compositeurs de notre pays. Pendant des années j'ai dû m'occuper du sort des musiciens suisses et je n'ai pas encore perdu l'habitude de parler en leur nom. Qu'il me soit permis de le faire encore aujourd'hui. Vous êtes un des rares chefs d'orchestre de notre pays qui réservent une place aussi considérable aux œuvres suisses et vous le faites sans égard aux différences régionales. Comme pour toute la musique moderne, vous ne faites pas votre choix de manière automatique, par simple devoir patriotique, et vous n'accordez pas vos faveurs à tous les compositeurs de notre pays. D'autant plus

précieux est le service que vous rendez aux compositeurs dont vous défendez les œuvres, car on sait que vous ne jouez que ce qui dans votre opinion présente une valeur réelle. Vous vous êtes voué avec une rare fidélité aux interprétations toujours plus parfaites des œuvres des plus grands créateurs ; mais vous n'hésitez pas non plus à mettre tout votre prestige au service des compositeurs qui ne se sont pas encore fait une réputation. Je crois ne pas outrepasser mes prérogatives en vous remerciant en leur nom.

Je ne voudrais pas qu'une simple énumération de vos mérites, que nous connaissons tous, prenne la tournure d'un panégyrique gratuit. Devrais-je énumérer également vos défauts que nous connaissons tous ? Je ne crois pas que ce soit ce qu'on attend de moi aujourd'hui. Je voudrais donc ajouter tout simplement que ces défauts sont les bienvenus, car ils sont inséparables de vos qualités. Les qualités et les défauts ont la même origine : votre amour passionné, sans compromis, de l'idéal de la musique, et l'intransigeance, aussi sévère envers les autres qu'envers vous-même.

DISCOURS DE M. VICTOR DESARZENS

Monsieur le Président du Conseil d'Etat,
Monsieur le Conseiller d'Etat,
Monsieur le Recteur,
Messieurs les Vice-Recteurs,
Monsieur le Doyen de la Faculté des Lettres,
Messieurs les Professeurs,
Mesdames, Messieurs,

Mon premier devoir est de vous dire ici ma pleine et entière reconnaissance pour le grand honneur que vous me faites en me conférant le grade de docteur honoris causa.

La cérémonie d'aujourd'hui revêt à mes yeux une signification particulière : en m'honorant, l'Université de Lausanne tenait sans doute à témoigner de l'importance qu'elle attache à cet indispensable instrument de culture qu'est un orchestre dans la vie spirituelle d'une cité, d'un orchestre qui soit la chose de la cité, car il ne fait pas de doute que ce ne sont pas les étoiles filantes que sont les orchestres de passage ou les vedettes qui parcourent le monde à tire-d'ailes, pas plus que les festivals, plus souvent éléments de tourisme ou de prestige, qui contribuent à alimenter cette vie culturelle, mais bien les orchestres qui sont *la chose* même d'une cité.

En ce qui concerne mon soixantième anniversaire, je dirai que si, *apparemment,* il n'est d'aucun intérêt de fêter plutôt le soixantième anniversaire d'un artiste que son quarantième, cinquantième ou centième anniversaire, je dois à la vérité de vous avouer qu'au-delà de ces apparentes raisons de n'attacher aucune importance à ce temps mesuré en années, il en est une qui m'incite à penser qu'il est plus juste — à de rares exceptions près —, si l'on veut fêter un artiste, de le faire plutôt lorsqu'il a soixante ans environ, que lorsqu'il en a vingt,

quarante, cent — pour ce qui est de ce dernier chiffre, je dirai qu'on court un risque : celui d'être en retard ! — : c'est que ce *chemin parcouru* dans un temps x compte, car il représente ce temps d'expérience vécue qui permet à l'artiste, en comprenant mieux la vie, de comprendre de mieux en mieux la SIGNIFICATION de la musique, partant de comprendre mieux la *musique*. Ce temps x, c'est le temps de la PRISE DE CONSCIENCE.

Ernest Ansermet me disait, il y a dix ans environ : « Vous verrez, le métier de chef d'orchestre est un métier d'homme mûr, pour certains peut-être même, de vieillard. » Aujourd'hui, je me rends compte qu'effectivement, — je pourrais tout aussi bien dire, *affectivement* —, pour moi, c'est un métier d'homme mûr ; et si plus tard je devais constater que je m'étais trompé, que ce métier était pour moi un métier de vieillard, je n'aurais qu'à m'en réjouir. Ce dont je suis convaincu, c'est que je commence à comprendre la musique, sa SIGNIFICATION. Et ce que je voudrais dire aujourd'hui, c'est ma FOI dans l'ART, partant dans l'HOMME, dans l'ARTISTE, dans ce qu'il a de plus particulier, qui est cette VISION que, par ses œuvres et ses actes, il propose de la RÉALITÉ, vision qui est affaire de POINT DE VUE, ce point de vue d'où chaque homme contemple le monde éternel par le don re-connu de Sa propre vie, qui lui donne Son sens, Sa *dimension particulière,* située bien En-deçà et Au-delà de chaque vie particulière, VISION devant laquelle devra éternellement s'incliner la science, incapable de donner de réponse satisfaisante aux angoissantes questions d'ordre métaphysique que ne cesse et ne cessera de se poser l'HUMANITÉ. A mes yeux, seul l'ART détient ce pouvoir.

Un *interprète,* — qu'il soit musicien-exécutant ou compositeur (ou tout autre chose, *vigneron,* par exemple) —, ne doit être animé que d'un désir : DÉCHIFFRER, puis faire revivre ce qu'il se propose d'interpréter ; pour le chef d'orchestre que je suis, de faire vivre, d'appeler à la vie SONORE les partitions qu'il se propose de diriger. Si Valéry avait raison de dire que « la poésie est essentiellement *in actu* », à combien plus forte raison peut-on dire que la MUSIQUE est *in actu* ; car, s'il suffit de savoir lire, au stade primaire, pour comprendre, souvent sans *entendre,* un poème, il ne suffit pas d'avoir appris la musique dans un conservatoire ou ailleurs pour en comprendre la SIGNIFICATION ; j'en veux pour preuve que le chef d'orchestre n'a qu'un SEUL problème à résoudre :

DÉCHIFFRER UNE PARTITION AU-DELA DE SA RÉALITÉ MATÉRIELLE.

S'il a compris la nature de ce problème, il a des chances de découvrir Son point de vue, de Se révéler à LUI-MÊME. Alors il deviendra humble, fidèle, mais convaincu *serviteur* de la musique, qui est LA MUSIQUE DU MONDE.

Ceci m'amène à suggérer l'idée qu'un enseignement ontologique de la musique devrait coexister avec l'enseignement technique de la musique.

La grandeur, la valeur du message musical naissent du style. Ainsi, les danses d'une Suite de Bach, bien que correspondant parfaitement à leur caractère (gigue, forlane, passepied, polonaise), qui est celui d'un divertissement proposé à notre esprit, sont de la *même main* que celle qui écrivit les « Passions ». Elles portent le

SCEAU de l'ESPRIT,

de la vision du monde propre à Jean-Sébastien BACH-homme. On peut en dire autant de Poulenc, par exemple, qui utilise les mêmes moyens d'expression dans sa musique religieuse que dans sa musique profane. Certes Poulenc exagérait lorsqu'il me disait un jour que si l'on changeait les paroles du Final du premier acte des *Mamelles de Tirésias* (je ne citerai pas le texte d'Apollinaire ; qu'il me suffise de vous lire ce qu'indique Poulenc en tête de ce Final :

— « SCÈNE VIII (FINALE) LES MÊMES, LA MARCHANDE DE JOURNAUX, PRESTO, LACOUF

La Marchande de journaux sort du kiosque, un mégaphone à la main »),

et qu'on les remplace par les paroles du Gloria, ce Final des Mamelles ferait un *très* joyeux GLORIA.

On trouve souvent à la fin des œuvres de Haydn ces deux mots : DEO GRATIAS. Je ne serais nullement surpris de trouver ces deux mots à la fin de nombreuses partitions de Frank Martin, à la fin par exemple de ce Concerto pour violon et orchestre dont vous allez entendre tout à l'heure deux mouvements; ces deux mots sont manifestation, extériorisation verbale, *in actu,* de cette secrète jubilation

intérieure éprouvée par l'artiste qui découvre que la VIE, c'est cette émotion personnelle que l'ÊTRE ressent devant le monde. Qui de vous, Mesdames et Messieurs, ne connaît le deuxième Concerto brandebourgeois de Bach, ce concerto qui illustre admirablement mes propos, par le fait même que vous le connaissez tous. Les premier et dernier mouvements sont un *hymne à la joie* clamé par Bach, hymne qui aurait tout aussi bien pu être clamé sur cette même trompette par Louis Amstrong, mais simplement d'une autre manière. Ce qu'il faut faire remarquer, c'est que le deuxième mouvement est, lui, une méditation du même homme qui vient de clamer sa joie : l'homme-BACH prie, et cette prière est l'écho de celle que le Christ adressait à son père au Jardin des Oliviers. Amstrong, lui, eût improvisé un blues, et ce blues eût été par son essence une prière adressée par l'homme-AMSTRONG à son Père dans l'éternel Jardin des Oliviers.

Ces symboles que sont, ou devraient toujours être les œuvres d'art, sont manifestations d'UN symbole : celui de la VIE, celui qu'exprimait Saint-Jean dans cette phrase de l'Apocalypse : « Et cette pierre a un nom que personne ne connaît, sinon celui qui la reçoit. »

Ai-je besoin de préciser ma pensée ? Vous l'aurez sans doute devinée : la musique m'apparaît comme essentiellement symbolique, et le rôle d'un interprète est de faire re-connaître ces symboles par le plus grand nombre. Vous comprendrez dès lors que je tiens à associer, aux témoignages de reconnaissance qui me sont adressés, tous ceux, connus et inconnus, présents ou à venir, appelés par leurs dons à servir la musique, et, particulièrement, les musiciens d'orchestre, de tous les orchestres, mes précieux collaborateurs. Naturellement, je ne prétends pas avoir toujours réussi dans ce rôle de lecteur de symboles. Néanmoins, j'espère y parvenir de plus en plus.

Une partition est comme l'un de ces mystérieux travers-jours, (ou « vues d'optique »), qui ont enchanté mon enfance, que j'ai considérés avec moins d'émerveillement à l'âge où, tel le Cornette Christophe Rilke, j'interrogeais une angoissante compagne : « Bist du die Nacht ? », et qui, depuis que j'ai été *assailli* par les expériences de la vie, m'émerveillent comme au temps heureux de mon enfance. A cette différence près toutefois que si enfant j'étais émerveillé naturellement, instinctivement, je le suis aujourd'hui ni plus ni moins, mais d'une autre manière ; parce que cette étrangère que j'interrogeais à l'âge où je prenais conscience que je vivais, m'a *répondu*.

Qu'a-t-elle répondu ? C'est ce que je me propose de vous dire, qui est symbolisé dans les cinq premières strophes du poème de Saint-Jean de la Croix :

LA NUIT OBSCURE

Par une nuit obscure,
Ardente d'un amour plein d'angoisse,
O l'heureuse fortune !
Je sortis sans être vue,
Ma maison étant désormais accoisée.

A l'obscur et en assurance,
Par l'échelle secrète déguisée,
O l'heureuse fortune !
A l'obscur et en cachette,
Ma maison étant désormais accoisée.

Dans cette nuit bénie,
En secret — car nul ne me voyait —
Ni moi non plus je ne regardais rien,
Sans autre lumière ni guide,
que celle qui brûlait en mon cœur.

Celle-ci me guidait,
Plus sûrement que la lumière du midi,
Où m'attendait
Celui que je connaissais bien,
Là où nul ne paraissait.

O Nuit qui m'a guidée !
O Nuit plus aimable que l'aurore,
O Nuit qui as uni
L'Aimé avec l'Aimée,
L'Aimée en l'Aimé transformée !

Si j'ai comparé une partition à un travers-jour, c'est que, à l'état de partition, la musique se présente sous l'aspect d'un travers-jour : c'est une gravure, parfois délicatement coloriée, c'est cette réalité qui est *apparemment* la même pour tous les êtres humains. Elle peut,

comme ces deux travers-jours que j'ai chez moi, représenter l'Isle Saint-Louis, ou l'intérieur de l'Abbaye de Saint-Denis, ou toute autre chose encore. Elle n'est *que* la réalité. On imagine très bien un être humain vivant toute sa vie avec ce symbole sans se douter une seconde du trésor qu'il possède. Mais s'il advient qu'un jour, même par hasard, ce travers-jour soit placé devant une lumière, ne serait-ce que celle d'une modeste lampe à pétrole, révélant ainsi l'au-delà de sa réalité, et si voyant les fenêtres des maisons bordant la Seine s'illuminer féeriquement, ou encore, à l'intérieur de l'Abbaye de Saint-Denis, découvrant le prêtre qui, dans le feu de son sermon, tend un doigt menaçant vers la foule des fidèles, vouant ainsi à l'enfer ceux d'entre eux qui écoutent, sans ENTENDRE, donc, si cet homme arrive à comprendre le sens de son émerveillement, sa vie deviendra (ici je m'inspire du titre que Marcel Proust projetait de donner à l'œuvre de sa vie) :

une « ADORATION PERPÉTUELLE ».

Ce jour-là, il comprendra que le Musée de l'Homme à Paris est un symbole *unique,* et que Valéry avait raison d'écrire cette pensée au fronton : « Il dépend de celui qui passe que je sois tombe ou trésor, que je parle ou me taise. Ceci ne tient qu'à toi, ami. N'entre pas sans désir. » Telle est, parmi les innombrables témoins d'une réalité recréée par la pensée, la musique, cette MUSIQUE qui naît par le pouvoir d'un compositeur proposant Sa VISION du monde, par le pouvoir d'une interprétation que l'homme donne de LA RÉALITÉ, interprétation qui est le terme *apparemment* saisissable, dont l'*insaisissable* est l'autre terme.

Avant de définir la signification de la musique, je remarquerai que les éléments qui contribuent à l'élaboration d'une œuvre d'art, sont de deux ordres ; pour les définir, je me permettrai d'emprunter au langage philosophique les termes de *signes-instrumentaux* (ou *signes-choses,* comme les appelle MARITAIN), et de *signes-images.* Les *signes-instrumentaux* sont ceux qui peuvent être saisis dans leur *réalité* ; ils ne sont que ce qui les définit : des instruments qui sont à

la portée de tous. Ainsi, chacun peut apprendre la musique sous cet aspect ; mais cette connaissance n'implique pas la CONNAISSANCE de la musique qui est un acte de PRÉHENSION, dans sa *totalité,* d'une autre réalité :

la RÉALITÉ SYMBOLIQUE.

Il faut donc distinguer la *réalité instrumentale* de la RÉALITÉ SYMBOLIQUE.

La réalité *instrumentale* est élémentaire, au sens étymologique : elle est constituée par des éléments. Cette réalité n'est nullement négligeable, et il y a quelque chose de vrai dans la boutade de Mallarmé : « Ce n'est point avec des idées, mon cher DEGAS, que l'on fait des vers, c'est avec des mots. »

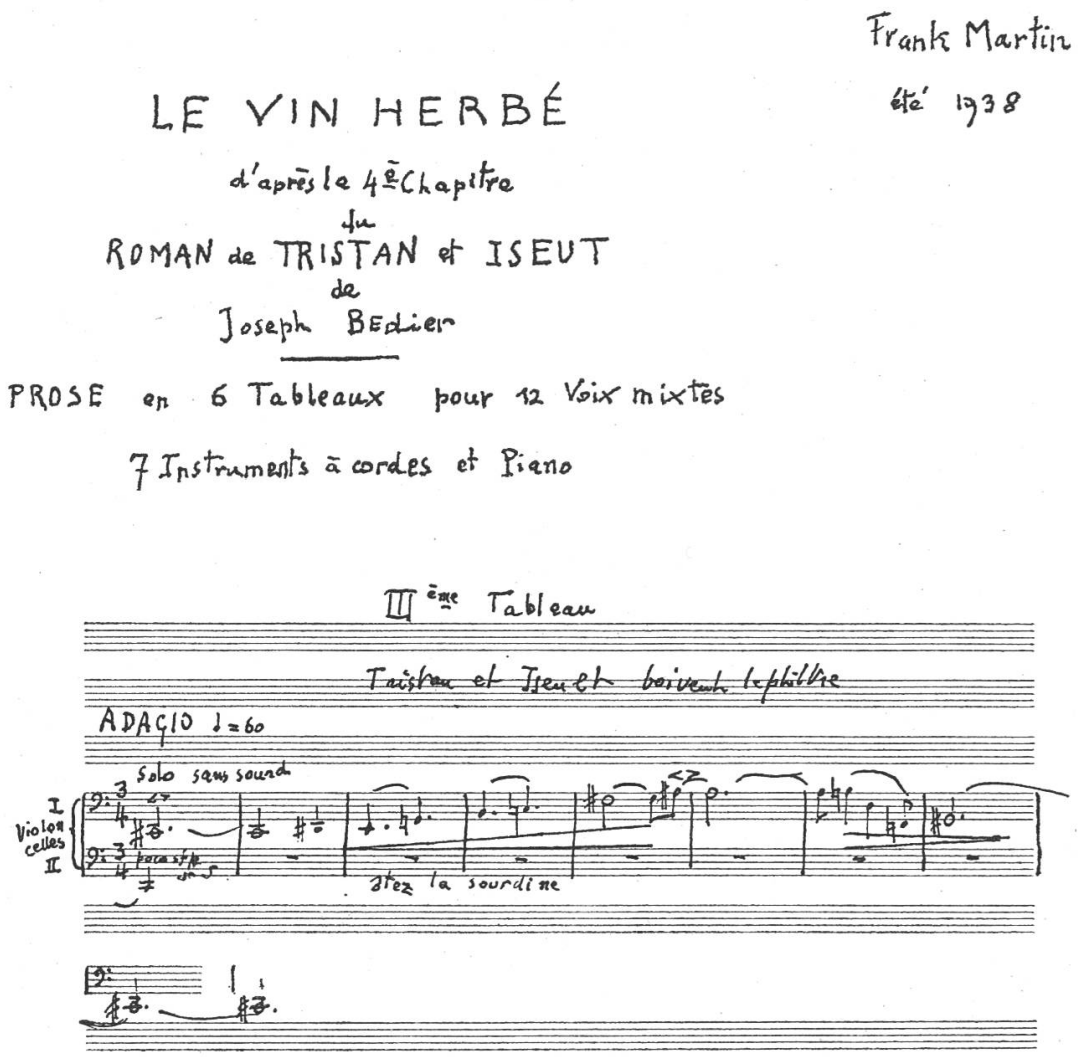
Mon intention n'est pas de sous-estimer la science des *signes-instrumentaux,* bien au contraire, mais d'insister sur le fait que la musique est encore bien autre chose qu'une science, qu'elle est, par ESSENCE, autre chose qu'objet de science, à cause de sa nature intérieure. La connaissance de la musique, dans le domaine de sa réalité matérielle, est, cela va de soi tant pour le compositeur que pour l'interprète, INDISPENSABLE. Elle est la condition première pour aborder le phénomène musical dans sa RÉALITÉ SYMBOLIQUE. Mais ce stade *primaire* ne suffit pas à faire un musicien. Par nos sens, nous avons le pouvoir de sentir, ce *senti,* par notre réflexion, se transforme en idée. Si l'on ne fait pas de la musique avec des idées, c'est trop peu dire qu'on la fait avec des sons. La musique naît de l'organisation des sons; cette organisation s'opère par la sensibilité, qui intervient dans le choix des moyens techniques. Cette sensibilité *transsubstantie* en quelque sorte les *signes-choses* qui alors ne sont plus seulement *signes-choses,* mais sont des instruments grâce auxquels l'ÊTRE est saisi et SENTI. C'est CELA la *signification de la musique.*

Si le compositeur attache une grande importance à la succession des sons qu'il fait intervenir dans un thème, ou au choix des sons qu'il réunit, *confronte* plutôt dans un accord, c'est que, comme l'a dit Ernest Ansermet, « la musique n'est pas dans les sons, elle est dans l'espace qui sépare ces sons ». Comment se fait-il qu'une combinaison de sons provoque une émotion musicale plutôt qu'une autre ? Cela tient au fait que l'espace-musique est *créé* ou ne l'est pas ; il l'est, si dans un accord, ou une phrase, le compositeur a su choisir une combinaison de sons qui crée une zone de tension à laquelle pourra être

opposée — par une autre combinaison de sons — une zone de détente. Aussi n'ai-je pas été surpris d'apprendre par la bouche même de Frank Martin, ce dont je me doutais bien, qu'il lui arrivait de rester un, deux, trois ou plusieurs jours, parfois plusieurs mois sur un seul accord ou sur une seule « série », jusqu'à ce qu'il trouve la combinaison de sons qui ait le pouvoir d'extérioriser ce que j'appellerai :

une ADÉQUATION à son sentiment intérieur.

Je ne saurais résister au désir de vous faire entendre une de ces « séries ».



Fac-similé du manuscrit de Frank Martin reproduit avec l'aimable autorisation des Editions UNIVERSAL, Vienne.

C'est par ce thème que débute le troisième tableau du « VIN HERBÉ ». Dans ce tableau, Frank Martin nous invite à partager à travers la musique, l'angoisse qui étreint le CŒUR de Tristan et Iseult, voguant vers Tintagel, le royaume du Roi Marc. Nous sentons, écoutant et *entendant* la musique, que cette angoisse est l'angoisse même de Frank Martin sondant SON cœur ; cette angoisse est l'angoisse de deux êtres qui n'avaient pas encore pris conscience de leur destinée qui était de devenir ces amants déchirés par leur amour. Alors :

Basse Solo 5 — un jour les vents tombè — rent et les voiles les pendaient dégonflées le long du mât

poco animando — Tristan fit atterrir dans une î — le et lassés de la mer les cent chevaliers du Cornouaille et tous les mari-

Rallent. — Tenor Solo I — niers descendi rent au ri — va — ge. Seule Iseut était demeurée sur la nef et

une peti — te servan — te. Tristan vint vers la reine et tâchait de calmer son coeur — meno dolce — Poco animando — Comme le So-

leil brûlait et qu'ils avaient soif, ils demandè - rent à boire. — Più animando — cresc. — L'enfant chercha quelque breuvage, tant qu'elle trou-

va le coutrat caché à Branghien par la mère d'Iseut : "J'ai trouvé du vin !" leur cria - t - el — le. — Basse f — Con moto — Non !

ce n'était pas du vin, c'é - tait la passion, c'était l'â - pre joi — e et l'angois — se.

Allargando

sans fin et la mort — A Tempo — LENTO tranquillo — Dolce semplice — Tenor 1 — L'enfant remplit un hanap et la présenta à

sa maîtresse. Elle but à longs traits puis le tendit à Tristan, qui la vida — Più Animato — Prolongo — mezza voce — Basse Solo — En cet ins-

tant Branghien entra et les vit qui se regardaient en silence, comme égarés et comme ravis.

Cette mise en page a pour but de souligner le pouvoir déclamatoire de la musique de F. Martin et de suggérer l'*espace-musique*.

J'aurais pu, au lieu de vous lire le texte de Bédier, me contenter de vous faire entendre la musique seule, et prier un récitant de déclamer le texte. Si ce récitant a compris le sens du texte, si le chef a compris le sens de la musique, je dirai que musique et texte seront alors écrits sur une seule et même PORTÉE ; en quelque sorte, ils récriront, ré-inventeront le texte de Bédier et la musique de Frank Martin.

Comment s'opère ce choix dont je parlais plus haut ? En fonction de l'inspiration créatrice qui consiste à donner la sensation d'une union intime, d'une parfaite SYMBIOSE entre la musique et l'esprit. Cet aspect de la musique n'est pas encore *toute* la musique, qui est une combinaison inspirée de ces éléments sonores avec ce qui la parachève : sa FORME. Ce que Cézanne exprimait par ces mots : « La nature est à l'intérieur. »

Je dégagerai maintenant la première responsabilité du chef d'orchestre : restituer la partition dans sa matérialité, et parlerai des problèmes que pose au chef d'orchestre cette restitution des *signes-choses.* En voici quelques-uns parmi d'autres : il faut faire lire à un ensemble d'instrumentistes un texte ; le discours est confié à un orchestre ; chaque groupe de cet orchestre a son mot à dire, son *rôle* à jouer, chaque INDIVIDU a son mot à dire. Il ne faut pas oublier que la grande difficulté des instrumentistes — au contraire d'un soliste qui exécute seul une œuvre —, réside dans le fait qu'ils ont sous leurs yeux uniquement la partie qui les concerne, qui absorbe toute leur attention, et non la *partition* dans sa totalité. L'affaire du chef, c'est d'intervenir d'abord sur le plan de la réalisation matérielle des éléments nombreux qui concourent à l'établissement du discours musical. Je ne vais pas vous les énumérer tous. Vous devinez que tout cela, le chef le demande aux musiciens en fonction du *signe-image,* que LUI SEUL au départ, à la première répétition, connaît. Mais tout ce qu'il peut dire pour éclairer le problème de l'exécutant est pauvre : il dira : « plus tendre, plus fort, plus aiguisé. » Je n'en finirais pas d'énumérer tous les détails que le chef doit mettre au point dans l'ordre de la relativité des nuances : un *forte* de flûte n'est pas le même que celui d'une trompette ; un *forte* de tout un groupe de cordes jouant à l'unisson doit être dosé en fonction des éléments auxquels il est lié; il faut veiller à la qualité des timbres, à l'équilibre des voix. Si comme je vous l'ai dit au début,

la partition m'apparaît comme un travers-jour, elle m'apparaît aussi comme une sorte d'idéogramme qu'aurait noté le sismographe de l'âme.

Les *signes-choses* sont les éléments paramétriques de la musique, et l'une des conditions essentielles d'une interprétation valable est naturellement une connaissance aiguë du sens de ces paramètres. Or il faut dire que ces éléments ne sont en définitive que des béquilles qui aident à marcher: ils suggèrent. Je suis toujours émerveillé, troublé aussi, bouleversé, par la pauvreté de ce terme apparemment saisissable d'une réalité recréée : la PENSÉE du compositeur ; car, si la musique ne peut être musique sans relation à la transcendance, qui n'est pas accidentelle mais *essentielle,* la seule musique vraie, authentique, est celle qui est relation transcendantale à son modèle; elle est un portrait en tant qu'elle reproduit le modèle.

C'est cela la signification de la musique.

En conséquence, la seule interprétation valable d'une œuvre musicale, est celle où l'interprète s'identifie au modèle. Le portrait doit à son tour manifester cette relation transcendantale au modèle. Si tous les interprètes étaient doués d'un infaillible et miraculeux pouvoir réfléchissant, les compositeurs n'auraient plus à recourir à des termes entachés de variabilité, tels que: « allegro, adagio, allegretto »; mais ce pouvoir ne pouvant être, par le fait même de la variabilité des sentiments chez les êtres humains, les compositeurs sont bien obligés de recourir à ces paramètres, à cette sémiographie dont je vais vous entretenir un instant.

Tous les éléments paramétriques, sémiographiques, doivent être interprétés en fonction d'une réalité intérieure, affective. Conscient de ce que je viens de vous expliquer, le compositeur, pour aiguiser la sensibilité de l'interprète, recourt alors à des termes d'ordre plus affectif, dont je vais vous donner quelques exemples puisés dans l'œuvre de Robert Schumann. Les voici :

« Der Dichter spricht », « senza passione, ma espressivo », « Innocente » ; dans la sonate pour *piano* op. 11 : « quasi oboe »...

Dans l'humoresque op. 20 pour piano, Schumann a noté sur un système supplémentaire entre les deux systèmes traditionnels, un thème qu'il appelle « Innere Stimme ». Il va de soi que ce thème ne doit pas être joué. Cette « innere Stimme » est une intention poétique : elle invite l'interprète à opérer un repli sur lui-même, à écouter le secret de son cœur, qui est le cœur de Schumann. Dans cet ordre d'idées, un enseignement nous est proposé par la dernière idée musicale de Schumann, le « GEISTER-THEMA », parce qu'il affirmait l'avoir écrit sous la dictée des esprits. Ce thème, ainsi nommé par Schumann, témoigne de ce mystère de l'inspiration créatrice par le mot

GEISTER.

La connaissance *symbolique* du texte musical pousse le chef à concrétiser sa pensée en *exigeant* plutôt qu'en *sollicitant*. Mais ce qui peut paraître impatience aux yeux des musiciens est plutôt ce que Baudelaire appelait : « le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer *immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.* »

Pour matérialiser sa pensée, le chef d'orchestre demande aux instrumentistes de lui proposer, de chercher avec lui — véritable invitation à partager ce paradis révélé —, une sonorité *grave,* par exemple. Il doute ; il ne sait pas toujours comment l'obtenir, mais s'il *trouve,* — et il trouvera toujours, tôt ou tard, s'il reste fidèle à cet appel intérieur, à cette pulsation dynamique qui l'habite, — il trouvera du même coup le mot juste ; il dira: « avec une sonorité plus charnue »; il dira *surtout* : « avec davantage *de chair* ». Cette incarnation sonore doit être d'autant plus *présente,* que, par sa fonction, elle est chargée de révéler aux sens (par lesquels beaucoup peuvent uniquement l'appréhender), cette idée encore voilée qu'est la musique dans son entité. A cette seule condition, la musique vivra *in actu* ; alors le musicien pourra dire avec Beethoven : « Freude durch Leide. »

En parlant de ces moyens d'expression dont nous autres interprètes disposons pour appeler à la vie l'ÊTRE de la musique, nous pénétrons au

CŒUR

du problème : disons que ce cœur est l'aimant (l'acier magnétique, le *diamant*), mais également l'Aimant qui tient à s'unir avec l'Aimée et, pour reprendre à nouveau les termes de Saint-Jean de la Croix, « l'Aimée en l'Aimé transformée ».

A l'instant redoutable où l'interprète doit rendre sensible le cœur secret et invisible de la musique, il ne dispose d'autres moyens que d'en accuser l'*aspect charnel* ; ce qui démontre que la musique est le point de *réconciliation* entre la chair et l'esprit. Alors, le mythe de l'être Androgyne sera *incarné* dans la musique. Il sera réalité vivante. La musique est donc PUR SYMBOLE.

J'attache une grande importance à cette notion de symbole, ce qui m'amène à définir ce mot dans son ESSENCE ; définition nominale, qui nous est proposée par Lalande dans son *Vocabulaire technique de la philosophie* : « symbole, signe de reconnaissance formé par les deux moitiés d'un objet brisé qu'on rapproche. »

Ayant franchi le porche qui sépare le monde du signe-instrumental de celui du signe-image, l'interprète et le compositeur sont projetés dans le monde de l'*insaisissable,* qu'aucune explication rationnelle ne saurait définir. Le rôle, le DE-VOIR du chef d'orchestre, est donc de restituer un ENTENDU à la deuxième puissance, la musique sur le papier n'étant en définitive qu'une écriture soumise à tout ce que l'on peut en faire. Dans l'ordre de l'interprétation d'une œuvre nouvelle, la responsabilité du chef est déterminante de l'effet qu'elle produira sur l'auditeur, car si le chef ne comprend pas la SIGNIFICATION de la musique, et que l'exécution soit mauvaise, l'auditeur dira que l'œuvre ne vaut rien ; ce qui n'est pas le cas lors de l'exécution d'une œuvre du répertoire. Si vous entendez une mauvaise exécution d'une symphonie de Beethoven ou de Mozart, vous ne direz pas : « l'œuvre est mauvaise » ; mais par référence à ce que vous avez déjà entendu, vous direz : « l'exécution est mauvaise. » Il est donc clair que dans ce domaine la responsabilité de l'interprète est immense ; aussi, est-ce un grand bonheur lorsque, parfois, un compositeur lui dit: « Merci, VOUS M'AVEZ RÉVÉLÉ MON ŒUVRE. »

Le rôle de l'interprète est de faire participer l'auditeur à l'expérience qu'il a faite de la musique. Si cet auditeur ouvre non seulement ses oreilles, mais son *cœur,* il *entendra* la musique. L'interprète n'est pas libre devant l'œuvre à interpréter, ni esclave. Il est serviteur attentif, humblement soumis. La découverte qu'il a faite de la signification de la musique, de son ESSENCE, lui dicte son devoir. Si un interprète est soumis, attentif à « ce petit sillon creusé en lui par la réalité » dont parle Marcel Proust, la musique entrera dans son BRAS ; de son *bras,* elle entrera dans le CORPS de l'orchestre, et prendra possession du CŒUR des auditeurs. Alors il sera fidèle serviteur de la musique ; le sens de la musique, sa SIGNIFICATION seront restitués.

Vous comprendrez bien, Mesdames et Messieurs, que je brosse ici le portrait de l'interprète idéal. Tout en étant conscient de ce qu'il devrait être, toutes ses recherches, ses interrogations, ses investigations faites de doutes et de certitudes corrélatives n'auront tendu qu'à servir la musique. Si plus souvent qu'il n'y paraissait, j'ai failli à cette tâche, c'est que je suis un être humain avec tout ce que cela comporte : un peu de bon et beaucoup de mauvais. C'est là le mystère émouvant, et redoutable tout à la fois, de la vie, de la BEAUTÉ, toujours ancienne et toujours nouvelle. Ce mystère qui fait que, parfois, le chant du coq, le lever du soleil, le coucher du soleil sont TOUT et parfois ne sont rien ; ce mystère qui veut aussi que pour l'un le chant du coq peut être TOUT, alors qu'il n'est RIEN pour l'autre. Ce qui compte, c'est d'*entendre* à temps, à contre-temps même ce chant du coq, quitte à pleurer.

Permettez-moi donc de penser que l'honneur qui m'échoit aujourd'hui, dont je remercie de nouveau très vivement l'Université, que cet honneur est rendu, bien au-delà de ma personne, au-delà même de l'orchestre, de tous ceux aussi qui en ont charge d'âmes, qui aujourd'hui comme plus tard, ont, et auront le devoir avec moi, ou avec un autre d'en assurer la pérennité, les autorités, les organes officiels de l'orchestre, le public, — que cet honneur est un hommage rendu avant tout à la musique, *à la vie aussi,* à cette musique qui selon Goethe, « est la pure irraison », pensée que Bettina a paraphrasée en ces termes : « tous veulent s'exprimer raisonnablement en

musique. Or, le propre de la musique est justement qu'elle commence où s'arrête la raison. » J'espère, par ces propos, vous avoir rendus sensibles au sentiment que j'éprouve face à la grande difficulté du rôle de l'interprète. Si l'interprète a la force, la volonté de buriner l'ouvrage, convaincu avec Baudelaire que « l'inspiration n'est que la récompense du travail quotidien », et, avec Ruskin « que la beauté ne peut pas être aimée d'une manière féconde, si on l'aime seulement pour les plaisirs qu'elle donne »; si l'interprète sait également ce qu'est l'état de connaissance, mieux encore, de re-connaissance qu'est le sien, à ce moment jubilant où, après avoir été porté par son travail, il a la prémonition de l'événement musical, auquel succède l'heureux et précieux avènement de la musique qui vit et sonne en lui, il connaît toutefois aussi la fragilité de son être.

S'il nous arrive à ce moment de l'existence du monde — prenant conscience de cette fragilité de l'ÊTRE —, de désespérer de l'homme, donc de la VIE, de cette réalité aveuglante, aveuglante comme un jour où le soleil est si intense que tout semble devenir noir, alors que tout, bien au contraire, est lumineux ; si comme me le suggérait un ami auquel je dois beaucoup, nous n'oublions pas que « Noël précède Pâques », notre cœur (pas un cœur greffé) *accueillera* la musique. C'est ce cœur qui nous permettra de découvrir dans le chaos apparent du monde moderne ces modestes et innombrables témoins de la seule réalité vivante et éternelle, — et ils sont légion dans le domaine musical et dans tous les domaines. J'en veux pour preuve ce modeste oursin fossilisé datant vraisemblablement de l'ère secondaire que m'a donné un ami poète, Philippe Jaccottet, cet oursin fossilisé que souvent, consciemment ou inconsciemment, je prends avec amour dans le creux de ma main, cette pauvre et miraculeuse main, une main d'homme, celle de tout homme, de tous ceux qui ont vécu, de tous ceux qui vivront, cette main qui deviendra par la grâce de la seule réalité authentique, *fossile à son tour,* mais qui vivra ÉTERNELLEMENT, si elle a su, un jour de Sa vie, accueillir le don suprême, celui de LA VIE.

DEO GRATIAS