



L'industrialisation de la Musique

J'ai déjà indiqué dans cette revue combien me semblait vaine la conception suivant laquelle l'esprit humain se diviserait en un certain nombre de compartiments étanches, dont chacun donnerait asile à une activité « pure ». Les circonstances m'ayant amené à suivre de près le fonctionnement d'une usine, j'ai rapproché les indications que me fournissait cette étude de celles que m'avaient déjà permis de dégager mes réflexions sur la musique et j'ai été frappé des concordances auxquelles je parvenais (1).

Représentons-nous une manufacture d'il y a cent ans. Le principal personnage en est un homme au courant du métier, souvent un ancien ouvrier, qui connaît les secrets de la fabrication, ou, plus exactement, les pratique, car il lui serait souvent difficile de les expliquer ; s'il consent à les communiquer à des élèves, s'il ne laisse point ceux-ci peiner à leur tour pour les acquérir, c'est par l'exemple qu'il donnera son enseignement, c'est par l'imitation que le tour de main se transmettra d'un praticien à l'autre.

L'usine moderne se passe, autant qu'elle le peut, du tour de main. Les principaux personnages en sont des techniciens à compétence générale : ingénieur, électricien, chimiste. Ils ne se préoccupent guère de la *fin* de la fabrication ; chacun s'efforce d'organiser et de faire fonctionner aussi économiquement, rationnellement et sûrement que possible le *moyen* qui dépend de lui.

(1) Le présent article était déjà composé lorsque j'ai pris connaissance de l'intéressante étude de M. J. Brillouin dans *la Revue musicale* de février dernier. Nos points de vue sont essentiellement différents : j'indique objectivement une tendance générale qui affecte la musique en même temps que d'autres activités humaines ; M. Brillouin en signale les dangers, recherche quels courants de ce mouvement on pourrait utiliser afin de le remonter. Manœuvre périlleuse, qui ressemble un peu à celle des gens qui se mettent à la tête des mouvements révolutionnaires pour en prévenir les excès : mais si pessimiste qu'on soit, on ne peut que souhaiter leur réussite.

En contraste complet, considérons le travail primitif et individuel à la main. L'homme qui taille un morceau de bois à coups de couteau est en contact avec la matière, il en ressent directement toutes les réactions qui influent immédiatement sur son action ; pour lui, concevoir et exécuter ne se distinguent guère. Dans l'industrie moderne, la séparation est radicale. La conception est l'œuvre d'un homme ; elle aboutit à un plan, à un tracé que l'on confie aux services d'exécution, représentés par un certain nombre d'instruments, humains ou mécaniques, à chacun desquels il est demandé un certain geste, lequel peut, presque toujours, s'accommoder d'une complète ignorance quant au résultat final à obtenir.

Toutes ces caractéristiques, nous allons les retrouver dans l'évolution de la musique.



Notons d'abord le caractère purement empirique de l'éducation musicale d'autrefois. C'était par l'exemple, c'était au contact des maîtres que s'acquéraient laborieusement, péniblement, des notions que les établissements d'enseignement dispensent aujourd'hui selon les méthodes les plus savantes, les plus logiques, et avec les résultats les plus incontestables. Dans tous les domaines où règne le rationnel, un élève d'aujourd'hui en sait beaucoup plus qu'un maître de jadis. Un prix de Rome moyen applique couramment des notions d'instrumentation qui, pour Beethoven, pour Schumann, étaient des découvertes. Aucun pianiste ne se permettrait les fausses notes que les admirateurs de Rubinstein trouvaient chose toute naturelle ; Rubinstein, paraît-il, n'osait pas jouer *Islamey* ; le morceau figure maintenant aux programmes des concours d'entrée pour les conservatoires de province. Ces incontestables progrès, tout à fait comparables à ceux qui ont été réalisés dans l'industrie, apparaissent en chacun des domaines où le rationnel prévaut, où, par suite, la mesure, la comparaison numérique sont possibles. Y a-t-il progrès correspondant dans l'ordre irrationnel ? Ceci est une autre affaire. Les esprits rétrogrades le nient, mais en vertu d'un pur jugement de valeur dont il leur est impossible d'administrer la preuve ; d'ailleurs tout amoureux du Progrès en soi reconnaîtra que la réalisation en comporte précisément la suppression des éléments irrationnels. La comparaison proposée ici-même, au sujet de Maurice Ravel, entre des œuvres musicales et des « mouvements d'horlogerie bien

huilés » marque une éclatante victoire sur la conception — flétrissons-la du nom de romantique — qui attachait en musique une importance excessive à des éléments irrationnels tels que le génie, l'expression, l'émotion, etc.



Voilà un premier aspect de l'industrialisation musicale. Un second n'est pas moins digne d'attention.

Il est facile de remonter à un état primitif de la musique — état où elle est à peine dissociée de la poésie et de la danse — qui ne comporte pas de distinction entre les fonctions d'auteur, d'exécutant et de public, ni par suite de relations entre ces trois ordres d'activité. La différenciation, le clivage subséquent s'établit selon deux lignes : nous allons voir dans quelles conditions.

Entre l'auteur et l'exécutant, la frontière demeure longtemps indéfinie, un type intermédiaire étant fourni par l'interprète. A l'origine tout auteur était en même temps exécutant, tout exécutant était interprète, c'est-à-dire auteur pour une part. De l'œuvre, il ne se transmettait que des données fragmentaires, schématiques, exigeant d'être complétées ; l'interprète fournissait ce complément en vertu d'une délégation tacite de l'auteur. C'est précisément dans la limite où il agit comme délégué de l'auteur qu'un interprète fait preuve de ce qu'on appelle *autorité*. Ainsi devient très claire la notion d'*expression* sur laquelle on a tant bataillé. L'expression, c'est la différence entre les indications imprimées et l'œuvre réalisée ; elle suppose un mandat pour ajouter à ce que donne la partition quelque chose qui n'y est point et que l'auteur-interprète aurait mis (1).

Le problème de l'interprétation s'est également posé dans l'industrie ; tout travail à la main implique une part d'arbitraire, une note personnelle ; qu'on compare un tapis oriental fabriqué dans un gourbi d'après des modèles sommaires, et un tapis « façon Orient » établi à la machine en dix mille exemplaires qui reproduisent identiquement le dessin initial dans ses lignes, dans ses couleurs, dans ses plus minutieux détails. Le mécanisme

(1) Pour rendre vivant en 1928 un schéma musical datant de 1785, ou de 1905, faut-il y ajouter exactement ce que l'auteur aurait ajouté, s'adressant au public de l'époque, ou ce qui donnera au public d'aujourd'hui l'impression que l'auteur avait désirée ? La question, qui se pose tout aussi bien pour le théâtre, est troublante ; je doute qu'elle comporte une réponse absolue.

industriel a permis de réaliser, en ce sens, des progrès admirables, d'empêcher que la personnalité d'un exécutant s'interpose, en aucune manière, entre le créateur et le public.

La musique a suivi une évolution tout à fait analogue, plus lente peut-être à cause de la survivance des préjugés romantiques. De Bach à Wagner, le nombre des indications de nuances et de mouvements ne cesse d'augmenter, la part laissée à l'interprétation devient de plus en plus faible. Un morceau de Ravel, de Strawinsky, ne comporte pas, comme une symphonie de Beethoven, plusieurs aspects, plusieurs versions entre lesquelles on ait le droit de choisir ; il y a une exécution exacte, celle qu'a indiquée l'auteur, et une seule (1).

De cette manière, la délégation étant retirée peu à peu, l'interprète se transforme en un simple exécutant. Conception et exécution se trouvent nettement séparées. Tout comme l'ingénieur, le compositeur, assis à son bureau, trace un plan détaillé qui ne laisse dans l'ombre rien de ce qu'on peut prévoir et auquel manœuvres et machines n'ont plus qu'à se conformer.

Il reste toutefois un progrès à réaliser pour achever le passage de la période beethovénienne et romantique à un âge authentiquement fordien ; c'est de remplacer les exécutants humains, qui ont toujours tendance à y mettre du leur, à interpréter, par des exécutants mécaniques. Préalablement deux stades intermédiaires s'imposent.

1° Grâce à la T. S. F., qui permet d'assurer à une exécution musicale un nombre d'auditeurs infini *dans l'espace* (nous supposons les dispositifs techniques absolument au point), il devient possible de réduire au minimum le nombre des orchestres en accroissant leur qualité (pour le moment la possibilité demeure d'ordre théorique).

2° Grâce aux appareils enregistreurs, on peut assurer à une seule exécution un nombre d'auditeurs infini *dans l'espace et dans le temps*. Il suffit donc de choisir, parmi diverses exécutions, celle qui répond le mieux à la pensée de l'auteur ; dorénavant, il est inutile qu'il y en ait d'autres. Notons que ce statut est exactement celui du cinéma, qui perpétue des exécutions uniques et par suite n'admet pas de variations expressives. Pour le moment, on ne peut que constater combien rapide est le vieillissement des films ainsi figés, même des meilleurs ; mais il paraît que cet inconvénient disparaîtra quand on aura réalisé le cinéma intégral. De même l'avènement de

(1) Voir à ce sujet, dans *la Revue musicale* du 1^{er} novembre 1925, un très intéressant article de M. André Schaeffner.

la musique véritablement, authentiquement pure, qui est cousine du cinéma intégral, permettra la réalisation d'œuvres dont la beauté, toute interne, et ne devant rien à la disposition émotive du spectateur, se conservera aussi parfaitement que la fourrure d'un mammoth dans la glace sibérienne.

3° Ce résultat sera plus sûrement atteint encore en supprimant tout intermédiaire humain, le compositeur, notant directement les sons en vibrations sur des disques de bronze formant matrice, ou en perforations sur des bandes de carton. C'est dans ce sens que se trouve véritablement l'avenir de la musique, tout comme l'avenir de l'ameublement est dans l'exécution en série, par des machines, de modèles types. Pour le moment, c'est dans l'ordre des instruments mécaniques que nous avons vu les essais les plus intéressants : le *pleyela* a tenté Strawinsky, George Antheil, Jean Wiéner ; l'orgue automatique ouvre des possibilités de réalisations sonores presque infinies, et l'on peut attendre beaucoup de l'invention de M. Thérémín ; ce progrès une fois réalisé, l'analogie avec l'évolution industrielle sera complète ; à la manufacture se substituera l'usine où un seul concevra et pensera véritablement, tous les autres dirigeant leurs efforts vers la production économique, exacte et abondante d'exemplaires interchangeables de l'œuvre. A noter qu'en un tel régime, celui qui conçoit n'a pas nécessairement la meilleure place, ni la mieux payée ; le dessinateur de modèles est au-dessous du chimiste et de l'ingénieur, le scénariste de cinéma gagne moins que le metteur en scène ; le *moyen* a pris le pas sur la *fin*.



Une seconde ligne de clivages s'accuse là où les fonctions d'*auteur* se séparent de celles d'*interprète-auditeur*. Pendant longtemps l'interprète-auditeur, l'homme qui chante ou joue un morceau pour le plaisir de l'entendre, a été la cellule de la vie musicale : il suffit, pour s'en rendre compte, d'étudier le rôle de la musique vocale d'amateurs en Allemagne, en Russie, et dans l'Angleterre antépuritaine.

Or, l'amateur, de plus en plus écarté de tous les domaines par le progrès des technicités, la difficulté des apprentissages, disparaît également de l'ordre musical. On n'a plus guère le temps d'acquérir des talents non lucratifs ; les œuvres modernes sont plus dures à jouer et l'opinion n'a plus aucune indulgence pour l'exécutant médiocre qui supplée au mécanisme

par le « sentiment », vu que, dans l'échelle des valeurs le mécanisme vaut maintenant cent et le sentiment zéro.

A quoi bon d'ailleurs acheter un piano ou un violon, puisque T. S. F., gramophone, pianola, se chargent de fournir, sans éducation préalable, des exécutions variées et parfaites? Mais le résultat de la transformation est grave. Le son que j'ai appris à tirer moi-même d'un instrument, c'est le fruit de mon espalier ; ce morceau, sans doute, est de Schumann pour l'essentiel, mais je l'ai fait renaître, j'y ai mis quelque chose de moi-même. Le morceau qui sort du pianola ou du gramophone, c'est le fruit banal acheté chez l'épicier ; celui qui sort de l'appareil de T. S. F. exige des luttes plus âpres, mais elles sont d'ordre mécanique, se rapportent à un *moyen*.

Cette sensibilité, formée en jouant du piano ou du violon, demeure active quand on entend les mêmes instruments sous les doigts d'un virtuose ; l'amateur médiocre mesure ainsi toute la perfection d'un grand artiste ; cette perfection semble chose naturelle à qui ne connaît que les interprétations d'ordre mécanique ; encore les traits du grand artiste sont-ils moins sûrs que ceux du pleyela.

La transformation des rapports classiques entre auteur et public apparaît dès maintenant du côté « départ » : tous ceux qui, ayant l'habitude de parler en public, doivent faire des conférences par T. S. F., savent quelle gêne résulte de l'absence des auditeurs qui rend impossible d'improviser en gardant avec le public ce contact qui est la grande source d'inspiration de l'orateur (1) ; il faut se résigner à lire un texte préparé d'avance. Du côté « arrivée », l'évolution est moins apparente ; le public des auditions *médiates* vit encore sur le souvenir des auditions *immédiates*, sur la sensibilité qu'il s'y est formée. Tant que subsisteront des « présences réelles », les auditions *médiates* garderont le caractère de succédanés, resteront au second plan, tout en bénéficiant des avantages accessoires attachés aux auditions *immédiates*.

La sensibilité musicale vraiment moderne ne se formera donc qu'en un pays où l'audition immédiate sera chose absolument exceptionnelle. Il est probable que, en ce domaine comme en tant d'autres, le progrès viendra d'Amérique, et particulièrement de ce *Middlewest* où se préforme la figure nouvelle de l'humanité, où la sensibilité engendrée par l'organisation méca-

(1) *Multitudo facit oratorem*, dit Cicéron. Le mépris de notre époque pour l'éloquence est d'ailleurs caractéristique. Autrefois, un imbécile pouvait s'imposer par son talent oratoire ; maintenant, c'est en lisant des statistiques.

rique de la vie se développe sans être gênée par d'inopportunes survivances romantiques.

Devenus suprêmes arbitres des organisations économiques et dociles au désir du grand nombre, les *managers* américains rationaliseront la production musicale tout comme ils ont fait pour l'automobile et la machine agricole. Ils imposeront une diminution du nombre véritablement excessif des morceaux ; ils laisseront subsister juste assez d'orchestres pour que soit assurée la diffusion des œuvres sur toute la surface du globe ; en revanche, ces orchestres pourront avoir de gros effectifs et un recrutement de premier ordre. Il suffira, semble-t-il, de trois types de concerts consacrés l'un à la musique moderne, l'un à la musique classique, le dernier à la musique légère. Les orchestres assureront entre temps l'enregistrement des morceaux sur disques ; il y aura quelque chose à faire pour éviter une concurrence nuisible entre le disque et la bande perforée, mais les Hoover de l'avenir musical en prendront soin.

Heureusement cette future élite du monde est d'avance résolue à ne pas s'assimiler les races inférieures. On laissera donc subsister, à titre de curiosité, dans certains pays pittoresques et dépourvus de richesses naturelles aisément exploitables, quelques peuplades primitives que l'on autorisera, que l'on invitera même à vivre selon des formes désuètes de civilisation pour l'intérêt et l'amusement des maîtres. Là survivra la pratique de faire à la main, en obéissant à d'irrationnelles inspirations, des objets d'art, des tableaux, de la musique, soi-disant *expressive*. Parfois, un civilisé, troublé par des réminiscences ancestrales, se demandera avec angoisse si l'industrialisation de l'art a constitué un bienfait sans mélange ; mais il n'avouera pas ce doute, car cela pourrait suffire pour que les juges eugéniques le condamnent à la stérilisation, afin d'empêcher qu'un trouble analogue renaisse dans les générations à venir, et altère cette admiration de soi-même qui est la marque et la force des peuples élus.

LIONEL LANDRY.

