

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	4 (1961)
Heft:	2
Artikel:	Cérémonie de collation du grade de docteur honoris causa à monsieur Frank Martin, compositeur
Autor:	Guisan, Gillbert / Regamey, Constantin / Martina, Frank
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869858

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: 01.02.2026

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

CÉRÉMONIE DE COLLATION
DU GRADE DE DOCTEUR HONORIS CAUSA
A MONSIEUR FRANK MARTIN,
COMPOSITEUR

7 mars 1961

Sur la proposition de la Faculté des Lettres, l'Université de Lausanne a conféré le grade de docteur honoris causa à Monsieur Frank Martin, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire (15 septembre 1960),

*en hommage au compositeur
dont le langage nouveau enrichit l'art musical
et qui par la profondeur d'une inspiration patiemment méditée
ennoblit l'âme humaine.*

Au cours de la cérémonie publique, M. le Recteur Gilbert Guisan, M. le professeur Constantin Regamey et M. Frank Martin ont pris successivement la parole. L'Orchestre de Chambre de Lausanne, d'autre part, a exécuté sous la direction de M. Victor Desarzens deux œuvres de Frank Martin : *Ouverture « Hommage à Mozart »* (1956) et *Etudes pour orchestre à cordes* (1955-56).

ALLOCATION DE M. LE RECTEUR GILBERT GUISAN

Maître,

Lausanne est ville musicienne. Quel émerveillement fut le mien lorsque j'y vins faire mes études, il y a une trentaine d'années, permettez-moi de vous en faire la confidence. J'avais vécu dans un grand port gris où les sirènes des fabriques marquent l'heure, où celles des navires rythment les marées et percent le brouillard. C'était là le chant de toute l'année, une célébration aiguë et douloureuse des travaux et des jours, avec ces quelques semaines de diversion, toutefois, qu'on appelle « la saison ». La plage se couvrait alors de tentes multicolores, le casino offrait aux estivants *La fille de Madame Angot*, *Manon*, *Werther*, spectacles de gala avec le concours d'artistes fiers d'appartenir au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et le vendredi, réservé à la musique classique, un orchestre symphonique jouait Gounod, empoignait Wagner, se risquait à la *Petite Suite* de Debussy. A l'automne, notre cité se repliait sur elle-même, et nous étions rendus au dialogue originel de la mer et du vent.

Lausanne, ville-jardin, m'éblouit. Il n'y était demeure qui ne fût entourée de verdure et de quiétude. Les oiseaux se répondaient à tue-tête d'arbre en arbre, et de chaque fenêtre ouverte sur ce monde aimable s'évadaient les gammes trébuchantes du bonheur ; le *Menuet* de Paderewski alternait avec l'impertinente *Chopinata*, et irrévérencieusement découpés en tranches par les « 78 tours » d'alors, le *Concerto pour violon* de Beethoven avec la *Symphonie* de Franck. Si nombreux étaient encore les pianos que le fisc, attentif comme toujours aux détails, se persuadait, les imposant, s'enrichir. Cependant, de semaine en semaine, souvent plusieurs fois par semaine même, les affiches annonçaient les plus grands noms de la musique : Cortot, Thibaud, Casals, dans ces combinaisons variées qui leur étaient propres, tantôt seuls, ou deux, ou trois ; Kreisler, Braïłowski, Panzera, le doux Yves Nat, Robert Casadesus... Il serait difficile de les rappeler

tous. Ernest Ansermet faisait applaudir *Pacific* et *Petrouchka*, le quatuor Pro Arte les œuvres de Fauré. Certes, nous avions le privilège de vivre dans une province qui n'en est pas une : tous les avantages d'une capitale nous étaient offerts.

De nos jours, les arbres se font rares et les oiseaux timides. Mais notre ville conserve, intact, son amour de la musique, et en vous rendant hommage aujourd'hui, Monsieur, l'Université se fait aussi l'interprète de la reconnaissance qu'elle porte, à travers vous, à tous ceux qui, artistes créateurs et exécutants, réjouissent son cœur.

Il faut maintenant que je vous avoue une faiblesse : notre cité, quoi qu'il paraisse, nourrit un goût fâcheux pour le paradoxe, et c'est ainsi que pour protéger ce qu'elle aime, elle s'en remet volontiers à l'ignorance. Est-ce la fatigue de cette analyse qu'elle pratique si complaisamment dans le domaine moral, qui l'incite à la méfiance à l'égard d'une critique d'art méthodique ? Toujours est-il qu'il manque au programme de notre Faculté des Lettres, — et je souhaite que nous n'ayons pas à le déplorer trop longtemps —, un enseignement important, celui de la musicologie. Mais, Monsieur, rassurez-vous ! Par l'une de ces chances dont nous avons aussi le bénéfice, la Faculté des Lettres compte au nombre de ses professeurs plusieurs d'entre eux qui possèdent de la musique une connaissance approfondie, et, pour l'un d'eux même, cette connaissance incomparable, intime, totale, que permet seul le corps à corps avec la création. C'est ainsi à l'un de vos pairs qu'il appartiendra tout à l'heure, — et nous lui en disons notre gratitude —, de présenter votre œuvre et de dire les motifs de notre admiration.

Quant à nous, qu'il soit permis à notre modestie de recourir à la voix d'un grand poète :

« *L'ombre s'accroît*, fait dire Claudel à Doña Musique, *la lampe brûle, et j'entends autour de moi le gémissement de tous ces peuples qui cherchent arrangement entre eux dans la nuit.* »

... *Quand on ne peut faire un pas sans trouver de toutes parts des barrières et des coupures, quand on ne peut plus se servir de la parole que pour se disputer, alors pourquoi ne pas s'apercevoir qu'à travers le chaos il y a une mer invisible à notre disposition ?*

Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !

Il suffit qu'une petite âme ait la simplicité de commencer et voici que toutes sans qu'elles le veuillent se mettent à l'écouter et répondent, elles sont d'accord.

Par-dessus les frontières nous établirons cette république enchantée où les âmes se rendent visite sur ces nacelles qu'une seule larme suffit à l'ester. »

DISCOURS DE M. LE PROFESSEUR CONSTANTIN REGAMEY

Monsieur le Recteur,
Mesdames et Messieurs,
Maître,

C'est à une coïncidence qui n'est guère habituelle, celle d'être compositeur en même temps que professeur à l'Université, que je dois l'honneur et le privilège de vous saluer aujourd'hui à la place de notre doyen. Je suis pleinement conscient de la responsabilité que cet honneur implique, et c'est avec une profonde et sincère émotion — je dirai même : avec timidité — que je m'adresse à vous. En tant que compositeur, comment aurais-je l'impertinence de porter un jugement sur l'œuvre et les mérites d'un confrère dont la supériorité est à tel point évidente qu'on ose à peine lui donner le nom de confrère ? Nous autres musiciens, nous ne pouvons que nous incliner devant la grandeur et la pureté de votre message et vous dire notre infinie reconnaissance de posséder en vos œuvres les modèles, certes inimitables, mais constituant au moins des exemples, qui nous montrent le chemin à suivre et nous permettent d'éviter maints égarements. En tant que musiciens suisses, nous vous devons en outre la reconnaissance d'avoir porté la renommée de la musique de notre pays au-delà de toutes les frontières jusqu'aux régions les plus lointaines du monde. Sans conteste, vous êtes le premier compositeur suisse, indubitablement suisse et dont nous ne devons partager la gloire avec aucune autre nation, qui se soit trouvé au tout premier rang des grands créateurs de notre époque.

Ceci est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en fournir les preuves. Je voudrais y ajouter seulement quelques observations personnelles que j'ai pu faire lors de mes multiples pérégrinations à

travers le monde. Partout, même dans les pays réellement exotiques, dans les recoins où vous-même probablement ne soupçonnez pas que votre œuvre puisse être connue, j'ai rencontré des admirateurs fervents et convaincus de votre musique. Ce fait ne m'a pas surpris ; j'ai été plutôt frappé par la nature de cette admiration. Nous vivons en effet dans une époque où les explosions subites de célébrité sont fréquentes. Dans le domaine de la musique il suffit aujourd'hui d'inventer un procédé inédit, de faire taper le piano avec une canne ou de faire jouer au violon entre le chevalet et le cordier, pour être d'emblée proclamé génial et devenir, d'un jour à l'autre, célèbre en Allemagne autant qu'aux Etats-Unis, en France autant qu'au Japon, et passer pour le chef de file d'une nouvelle école. Mais rien ne s'use aussi vite qu'un procédé inédit, surtout lorsque des sectateurs fervents se mettent à l'exploiter fiévreusement. Et les gloires ainsi acquises sont plus qu'éphémères.

Rien de comparable avec la renommée dont vous jouissez. Celle-ci n'a pas éclaté comme un feu d'artifice sensationnel, mais depuis le moment où elle s'est affermie elle ne cesse de grandir. Le secret de la nouveauté que vous possédez ne repose pas sur des procédés qu'on pourrait imiter ; il est d'ordre supérieur, beaucoup plus difficile à définir. Ce n'est donc pas par curiosité ou par goût de la sensation que les gens se sentent attirés vers votre musique. Ils ne le sont pas davantage par snobisme ni par les obligations qui déterminent souvent les réputations officielles. Non — tout simplement, ils aiment votre musique, ils y sont intimement attachés, ils en ressentent un besoin humain. Parmi les compositeurs vivants je ne trouve presque aucun autre qui, dans des pays aussi divers, rencontrerait un accueil aussi spontané et direct, indépendant de toutes considérations spéculatives ou esthétiques. Les notes que vous faites vibrer dans le concert de la musique de nos jours sont nouvelles et foncièrement originales ; sinon elles n'auraient pas été entendues. Mais leur originalité est précisément de n'être pas limitées au seul emploi de procédés inédits, de viser par delà les sons musicaux des valeurs d'ordre plus général, d'apporter un réel enrichissement de la nature humaine. Dans l'atmosphère de la course aux innovations purement techniques une telle attitude est beaucoup plus rare que le don d'inventer les procédés les plus stupéfiant. Elle suppose une richesse intérieure et une force de caractère que l'on trouve difficilement parmi les créateurs de notre époque.

Il est donc juste que, face à cette attitude dont la signification dépasse largement le domaine spécifique de la création musicale, l'Université, voulant rester fidèle à la devise de l'*Universitas* englobant l'ensemble des activités de l'esprit humain, tienne à s'associer aux

hommages que le monde musical vous rend depuis longtemps et vous consacre, elle aussi, un témoignage d'admiration et de reconnaissance pour l'ampleur et la dignité de votre œuvre.

Cette distinction — venant après celle que l'Université de Genève vous a déjà octroyée — exprime également la légitime fierté que celui qui a si noblement et puissamment contribué au rayonnement artistique de notre pays soit un Romand. Je ne voudrais toutefois trop insister sur ces considérations régionales, car dans votre cas il s'est produit quelque chose qui est probablement encore plus surprenant que le fait d'accéder à la renommée mondiale : vous êtes devenu célèbre même en Suisse, dans la Suisse tout entière. Tout en restant profondément Genevois, sans avoir jamais renié les attaches culturelles et psychologiques qui vous lient à votre lieu d'origine vous avez réussi à devenir le compositeur également aimé, compris et admiré dans toutes les régions de notre pays.

Vous vous êtes consciemment efforcé de réaliser la tâche particulière qui incombe aux créateurs suisses, celle de contribuer à la rencontre et à la synthèse des grandes traditions culturelles. Votre entreprise fut couronnée d'un succès indéniable, car vous avez su unir harmonieusement des éléments souvent contradictoires sans les neutraliser mutuellement. Dans le « Vin herbé » vous avez donné une version musicale française d'un sujet qui depuis le « Tristan » de Wagner semblait être à jamais lié à une expression musicale fondamentalement germanique. Vous avez rejoint la pureté et la profonde simplicité de la légende médiévale en trouvant les accents musicaux d'une admirable chasteté et d'une retenue réellement latine, et ceci malgré le fait que, précisément dans cette œuvre, vous vous êtes servi de manière plus systématique qu'ailleurs de la technique musicale créée par l'expressionnisme viennois. Et pourtant, presque aussitôt après cet extraordinaire succès qui nous a donné un des chefs-d'œuvre les plus purs de la musique contemporaine, vous vous êtes tourné vers les textes allemands. Si dans le « Cornet » de Rainer Maria Rilke vous vous êtes encore inspiré de l'œuvre d'un poète allemand profondément imprégné d'esprit latin, vous avez choisi dans le « Jedermann » de Hofmannsthal un texte d'inspiration indéniablement germanique. Et là aussi vous avez su trouver des accents d'une incomparable justesse, épousant les inflexions les plus subtiles de la langue allemande et ressuscitant la saisissante violence pathétique du sujet. Dois-je encore ajouter que pour mettre en musique la « Tempête » de Shakespeare vous vous êtes appuyé sur la traduction d'August-Wilhelm Schlegel et que, bientôt après, vous avez cherché dans la poésie médiévale française l'inspiration de votre « Mystère de la Nativité ». Ainsi votre

œuvre continue à osciller entre les deux grands courants artistiques dont elle met en valeur chaque fois les éléments les plus essentiels sans pour autant jamais perdre sa continuité organique ni aboutir à des solutions disparates.

Ce don de synthèse est probablement ce qui caractérise de manière la plus frappante les grands créateurs que notre pays a produits. Mais pour le domaine de la musique, vous êtes le premier à prouver par l'exemple vivant de votre œuvre, plus homogène que celui d'Arthur Honegger, que la notion de la musique suisse, différente de la musique allemande et de la musique française et pourtant réunissant les deux traditions dans l'esprit de véritable synthèse, n'est ni un paradoxe ni une pure abstraction. Et si l'étranger a pris l'habitude, après la dernière guerre, non seulement de remarquer l'existence de notre musique, mais de lui résérer une place particulière, parmi les premières, — c'est à vous que nous le devons.

Jusqu'à présent je n'ai parlé qu'en ma qualité de musicien et, conformément à l'attitude que cette situation commande envers le maître incontesté de notre musique, je me suis borné à constater les faits qui justifient amplement l'hommage que notre Université vous rend sous forme de la plus haute distinction qui soit à sa disposition. Toutefois, en tant que membre de la Faculté des Lettres qui a soumis à l'Université la proposition de vous décerner cette distinction, je me vois dans l'obligation d'étayer cette décision par des arguments plus développés. Pour le faire je m'abrite derrière ma qualité de professeur dont le métier permet d'aborder avec des méthodes analytiques les œuvres des créateurs, même s'il est conscient que ceux-ci lui sont infiniment supérieurs. Et puisque « en civil » je suis philologue et linguiste, c'est de votre langage que je me propose de parler.

Je ne vais pas m'engager dans les analyses techniques qui ne seraient pas à leur place ici. Il existe d'ailleurs de nombreux travaux — moi-même je m'y suis essayé à plusieurs reprises — qui ont déjà disséqué, décrit et inventorié les bases de l'écriture qui vous est habituelle ou plus exactement qui l'était jusqu'ici. Cette analyse purement technique ne se heurte pas à de grandes difficultés, car votre évolution présente une extraordinaire continuité dont il est aisément de suivre les jalons. D'autre part, votre célébrité ne date pas d'aujourd'hui ; nous aimons ou nous connaissons trop bien votre langage pour qu'il puisse nous paraître hermétique. Il est tellement marqué par un sceau personnel qu'il n'est pas difficile de reconnaître votre style après quelques mesures, dans vos œuvres et même dans les œuvres de quelques autres compositeurs peut-être trop fidèlement admirateurs de votre art. La familiarité avec votre langage est si grande qu'elle pourrait même

nous faire oublier la nouveauté réelle de celui-ci, n'était le parfum de fraîcheur qui s'en dégage toujours, même lorsqu'on réentend telle de vos œuvres pour la centième fois. Les critiques et les musicologues n'ont pas tardé à rechercher les sources de votre style, à définir les éléments que vous avez incorporés dans votre langage personnel. Mais ces constatations n'expliquent pas la particulière fraîcheur de votre œuvre. Ainsi dans chacune de ces analyses il y est question de l'influence décisive bien que très vite surmontée de la technique schoenbergienne. Vous-même vous reconnaissiez avoir trouvé dans cette technique la libération des schémas par trop rigides de l'écriture tonale traditionnelle et selon vos propres paroles vous recourez aux procédés de la dodécaphonie « pour inventer des solutions harmoniques, mélodiques ou contrapuntiques que vous n'auriez peut-être pas trouvées sans les obligations que cette technique impose ». Néanmoins le parti que vous en tirez se traduit par des résultats qui sont en quelque sorte à l'opposé de ce que donne l'application orthodoxe de la dodécaphonie. Car, pour vous citer encore, « la fidélité à une technique quelconque ne peut être un critère de valeur, et seule la sensibilité musicale reste maîtresse en dernier ressort ».

Vous avez adopté la même attitude face à toutes les autres propositions techniques du langage musical que notre époque a pu vous fournir. Un des critiques les plus éminents de notre pays affirmait récemment que vous « usiez avec autant de goût que de clairvoyance et d'intelligente discrimination de toutes les acquisitions véritablement valables de la musique contemporaine ». Je voudrais apporter un léger correctif à cette opinion : il ne s'agit pas tellement d'un tri que vous êtes censé opérer dans les moyens mis à votre disposition en ne choisissant que ceux qui seraient « valables », mais plutôt du fait que ces moyens deviennent valables dès que vous vous en servez. Car chez vous ils cessent d'être de simples procédés et deviennent des instruments servant un but supérieur. A l'époque où trop souvent on fait de la musique pour réaliser une technique inventée à priori, vous recourez à la technique pour faire de la musique. Et ceci même dans les cas où délibérément vous choisissez certains problèmes d'ordre technique comme point de départ de la création.

Telle fut l'origine de votre œuvre la plus célèbre, de la « Petite Symphonie concertante » où, au départ, il s'agissait d'équilibrer les sonorités incommensurables de la harpe, du clavecin et du piano. Et les « Etudes » que nous entendrons tout à l'heure s'occupent des problèmes pratiques que pose la coordination du jeu collectif des cordes dans un petit orchestre. Dans tous ces cas, pourtant, le résultat n'est pas seulement la solution des problèmes posés, mais également et

surtout la création d'une œuvre musicale valable indépendamment de toutes considérations d'ordre technique.

Je m'aperçois que le mot « valable » revient constamment lorsqu'on parle de votre musique. En fait, que veut-on dire en définissant ainsi votre langage ? J'ai l'impression qu'en serrant de plus près la signification que ce mot a pour vous, on peut pénétrer plus profondément dans le secret de votre message artistique. Avec l'admirable sincérité et modestie qui vous caractérisent vous vous êtes souvent exprimé au sujet des difficultés que la création musicale présente pour vous. Difficultés provenant d'une extraordinaire honnêteté face à soi-même et face à ceux auxquels votre musique s'adresse ; difficultés causées par un autocriticisme aigu et inexorable qui ne vous permet de créer une seule note qui ne serait réellement et définitivement justifiée d'un double point de vue, comme expression adéquate de votre vision intérieure et comme moyen permettant de communiquer cette vision. Ce double aspect de l'acte créateur, vous l'avez circonscrit dans une définition admirable de simplicité : « Joie intime de s'être réalisé soi-même dans l'ouvrage entrepris et un besoin aigu de faire partager cette joie à son entourage ».

Vous êtes un des très rares créateurs d'aujourd'hui qui ont su trouver l'issue de la grave antinomie qui hante notre époque de revalorisation radicale de tous les moyens d'expression : antinomie entre le besoin de créer, c'est-à-dire de s'exprimer par des moyens réellement nouveaux et profondément personnels, ne pouvant donc pas se limiter à l'élaboration plus ou moins habile d'un langage déjà donné et codifié et, d'autre part, la volonté de conserver à ces moyens nouveaux le caractère d'un *langage*, autrement dit d'un instrument de communication capable de porter un message. Le fait que jamais vous ne perdez de vue cette intention explique le rayonnement intense de votre musique. Quant à la manière de réaliser pratiquement ce but, de créer une musique à la fois inédite et intelligible, c'est là votre secret personnel. Une analyse technique des moyens que vous utiliserez ne saura l'expliquer, pas plus qu'une imitation mécanique de ces moyens par un autre compositeur ne saura donner le même résultat. C'est dans ce sens que votre musique est inimitable.

Au terme de mon allocution je reviens à ce que j'ai déjà dit au début. En me rappelant que je suis compositeur, je me permets donc de terminer par une «réexposition», toutefois légèrement variée. Vous n'êtes pas devenu le chef de file d'une école, bien qu'il existe un certain nombre de compositeurs qui avec moins de bonheur ont continué à utiliser les procédés caractéristiques de votre écriture. On reconnaît d'emblée l'imitation. Vous avez des épigones, vous

n'aurez pas de continuateurs, car votre langage n'est pas une somme de procédés érigés en système et que chacun pourrait utiliser à son gré. Vos moyens d'expression sont trop personnels pour qu'un autre soit capable de s'en servir ou de les développer. Vous êtes de ces compositeurs — et ils sont bien peu nombreux au XX^e siècle — qui ont enrichi notre musique par leur apport individuel et non par l'invention de nouvelles techniques passe-partout.

Mais vous pourrez faire école dans un sens supérieur, en tant que modèle d'une attitude devenant toujours plus rare, en montrant par votre art que le secret d'une vraie création réside dans la sincérité profondément humaine et soumise à un criticisme sévère et lucide. Criticisme qui vous interdit d'inventer de manière abstraite des procédés pour faire du nouveau à tout prix ; sincérité qui vous oblige à chercher des moyens capables d'exprimer de la façon la plus fidèle ce qui pour vous est absolument juste. Ces moyens ne seraient pas réellement personnels et ne posséderaient pas la même force créatrice s'ils n'étaient pas nouveaux ; mais ils n'auraient pas cette force non plus s'ils ne se référaient pas à une profonde conviction ressentie directement et sans aide de spéculations théoriques. Ce n'est qu'à cette condition que les innovations d'un langage artistique acquièrent le don de faire vibrer des cordes aussi profondes dans tout être humain même ignorant les secrets du métier. Ce n'est qu'à cette condition que la création artistique apporte des valeurs nouvelles qui peuvent être transmises aux autres, qu'elle devient un message.

DISCOURS DE M. FRANK MARTIN

M. le Recteur de l'Université de Lausanne,
M. le Doyen de la Faculté des Lettres,
MM. les Professeurs, Mesdames, Messieurs,

Mon premier devoir ici, et c'est un devoir bien agréable à remplir puisqu'il concorde en tous points avec une poussée intérieure, avec un sentiment tout intime, 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 h. c. de votre Université.

Je suis d'autant plus sensible à ce geste que, sur le plan universitaire, je l'ai moins mérité ; et j'admire et m'étonne qu'une université, qui est un temple de la connaissance et de la recherche intellectuelle et scientifique, introduise en quelque sorte dans son giron un homme qui ne sait rien, ou qui, s'il sait quelque chose, essaye plus ou moins volontairement de l'oublier, car dans le travail du compositeur, ce qu'il connaît, ou croit connaître, lui, est souvent plus un empêchement qu'une aide ; et les choses de métier qui peuvent sembler les plus acquises, il faut, pour leur conserver leur fraîcheur, les réinventer à chaque coup. Mais peut-être, Messieurs, dans vos diverses disciplines, après avoir beaucoup su, vous faut-il aussi savoir oublier.

Quoi qu'il en soit, il me paraît remarquable qu'un bonnet symbolique de docteur vienne se poser sur la tête d'un artiste, car croyez le bien, si un minimum d'intelligence et de science est nécessaire pour composer, cette intelligence et les connaissances qui s'y lient doivent être sans cesse subordonnées à une autre fonction de notre esprit.

N'attendez pas de moi que je vous définisse cette fonction. Debussy l'appelait le goût, dans sa phrase bien connue : « En fin de compte, c'est le goût qui décide. » Je n'aime guère cette expression, car souvent

il faut savoir vaincre son propre goût. J'ai parlé dans ce sens, quelquefois, de sensibilité musicale ; mais ce n'est guère meilleur, car c'est un terme passe-partout. N'essayons donc pas de donner un nom à cette fonction de notre esprit et disons qu'elle se manifeste par une sorte de jugement, qui accepte ou rejette, on ne sait souvent pas pourquoi, ce que le technicien qui est en nous lui propose. Ce jugement s'applique aussi bien à chaque détail d'une œuvre qu'à sa forme générale. C'est que, pour ce juge en dernière instance, il n'y a pas de détails et de forme générale ; il n'y a qu'une chose, qui est l'œuvre, en train de se faire, en train de croître.

Sans doute existe-t-il une science de la forme musicale, comme il existe une science de l'harmonie et de la tonalité. Mais l'analyse qu'on peut faire d'une œuvre musicale ne touche en rien à sa réalité vivante, à sa forme véritable. Une œuvre composée selon toutes les règles de l'art, par la seule intelligence, pourra avoir l'air de quelque chose : en fait, il y aura entre cette production et une véritable œuvre d'art toute la différence qu'il y a entre une machine, si subtile soit-elle, et un organisme vivant. Les ouvrages de la cybernétique peuvent, eux aussi, donner l'illusion de la vie ; et chaque époque a produit, en musique, de semblables machines ; on en exhume qui datent souvent du XVIII^e siècle, et notre époque en voit paraître de nombreux exemplaires, encore qu'ils soient construits selon d'autres recettes.

C'est le paradoxe de l'œuvre d'art d'être un produit volontaire de l'esprit humain, donc une sorte de machine, et de tendre à être un organisme vivant, un objet donc qui n'est pas fait de main d'homme, mais qui se fait lui-même.

En fait, l'œuvre d'art, si elle ne doit pas être une machine, ne peut pas plus être un pur organisme vivant. Elle participe des deux natures : elle est faite pour une grande part de recherches conscientes et de volonté constructive : mais cet élément rationnel ne doit servir qu'à proposer des solutions à cet autre nous-même qui juge en dernier ressort. Et, à la vérité, si le jugement en dernier ressort est d'ordre irrationnel, au cours du travail même, il y a une telle imbrication de ces éléments qu'il est proprement impossible de décrire ce processus.

Mais je m'avise que si l'attitude de l'artiste est en quelque sorte exemplaire en ce qui concerne ce mélange inextricable du rationnel et de l'irrationnel, toute activité de l'esprit offre quelque semblable mélange, ou bien plutôt quelque semblable collaboration. Et cette pensée me rassure un peu, au moment de recevoir de vos mains une distinction universitaire qui n'est pas sans intimider l'artiste que je suis.

Une fois encore, Messieurs, soyez assurés de ma profonde gratitude. Je vous remercie de tout cœur.