

Témoignage sur Bartók, entretien avec Jean Gergely

- J.G. Votre livre, que j'apprécie beaucoup, témoigne de vos préoccupations orientées principalement vers les moyens expressifs ou, si l'on veut, le langage passé et présent de la musique. Il serait intéressant d'en discuter, en ce qui concerne Bartók.

- F-B.M. Ce qui me touche particulièrement en Bartók, c'est son ouverture totale sur le monde réel, chose très rare à son époque.

- Vous voulez dire qu'il était témoin de son temps, et pas seulement en musique.

- F-B.M. Il se situe à l'intérieur d'un système culturel précis et riche. C'est le cas, par exemple, des musiciens viennois, à la même époque. Mais avec Bartók, on a l'impression qu'il s'agit d'un retour, peut-être à cause de sa conviction que le paysan est resté plus proche de la nature. Il recherche quelque chose de fondamental. C'est ce qui me touche, car les musiciens qui se sont inspirés du folklore ont tous été diminués par cette influence, ils ne sont pas allés au fond des lois de ces musiques qu'ils découvraient. Ce qui est intéressant chez Bartók, c'est qu'il a pu dépasser complètement les emprunts et aller jusqu'au fond des lois universelles, c'est-à-dire qu'il a découvert un horizon musical qui a fait paraître provinciale la musique européenne savante, celle-ci n'étant plus qu'une province du monde musical.

- Vous pensez donc que la musique populaire était un prétexte, mais en même temps une porte vers un nouvel horizon.

- F-B.M. Il recherchait un peu le mythe du bon sauvage. C'était peut-être un peu naïf, mais il a trouvé beaucoup plus : une leçon de relativité très importante. C'est en cela qu'il est, pour moi, dans la filiation de Debussy, car c'était ce que celui-ci avait trouvé le premier, probablement, avec les musiques asiatiques.

- En quoi la musique de Bartók a-t-elle été un aboutissement, et en quoi a-t-elle été un départ vers de nouveaux horizons ?

- F-B.M. C'est un aboutissement par tout l'aspect savant, par tout le côté qui est pour moi, non pas mort, mais un peu tourné vers le passé : fugatos, développements, constructions cycliques, entre autres, sont des préoccupations formelles qui renvoient davantage au passé. Par ailleurs, sa musique est tout à fait d'avenir, elle échappe à l'histoire car elle atteint le contact

direct avec un modèle sonore. Peut-être est-ce que je lis Bartók à travers mes propres soucis, mais enfin, je suis là pour cela. Une composition comme *En Plein Air* est tout à fait au sommet de l'œuvre de Bartók, parce qu'il convient de faire abstraction de tous les préjugés, de toutes les routines culturelles, pour fabriquer une musique qui donne l'impression d'être spontanée, alors qu'elle est extrêmement concertée.

- C'est là, sans doute, que vous voyez son importance pour les générations présentes et futures.

- F-B.M. Parfaitement, c'est une leçon d'indépendance d'esprit devant le matériau sonore. J'ai cité Debussy, mais j'aurais pu dire Varèse, car même pour les résultats sonores, j'ai été frappé, en écoutant *Le Mandarin merveilleux* : à certains moments, on trouve une sorte de sculpture du son qui est déjà proche de Varèse ; cette façon de tailler dans le son, de considérer le matériau sonore comme quelque chose de résistant qu'il faut dompter, cette sorte de volontarisme, cette véhémence de Bartók, me le rendent très précieux : les sons ne sont pas pour lui d'abord des notes de musique, ils ne rentrent pas dans un cadre préconçu, dans une rationalité déjà existante, mais il y a ce contact avec le monde qui est à chaque fois nouveau, contact dans lequel il faudrait que l'homme déchiffre sa voie. On trouve, d'une certaine façon, des formes héritées, et même des recettes d'école qu'il a modernisées, adaptées. S'il s'était limité à cela, il n'aurait été qu'un Prokofiev, un musicien de seconde zone, alors que ce qui est très intéressant chez Bartók, c'est qu'il invente le matériau et la façon de l'utiliser dans certaines compositions, dans les grandes œuvres comme la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, ou la *Sonate pour deux pianos et percussion*, et surtout *En Plein Air*, que je place au sommet.

- D'après vous, quel serait l'objet de cette attitude artistique que je n'hésite pas à qualifier de révolutionnaire ?

- F-B.M. C'est très difficile à dire. On ne peut pas expliquer l'apparition d'une pensée originale, elle aurait fort bien pu ne pas exister. Je ne pense pas qu'il y ait des lois qui aient rendu inévitable Bartók. On ne peut que constater, il est impossible d'expliquer. Après coup, bien sûr, le nationalisme supposait que la Hongrie tournait le dos à l'influence allemande, puisque son histoire la conduisait à faire ce geste. Il se trouvait qu'au moment où Bartók parvenait à l'âge d'homme, Debussy et Ravel offraient une sorte d'alternative en Europe. Cela a dû l'encourager à faire une musique qui ne serait pas d'abord des notes et des structures, une scolastique post-romantique, et à faire cet apprentissage de

l'écoute qu'il a appliquée aux matériels folkloriques ou naturels. Il n'a jamais fait du Debussy ; il a en effet employé un chromatisme tout à fait étranger à l'esprit de celui-ci, mais il existe une parenté dans la sensibilité, dans cette façon d'entendre les sons comme pour la première fois.

- Bartók lui-même déclare dans une conférence donnée aux États-Unis qu'il utilise le folklore musical parce qu'il le considère comme un phénomène naturel. Il veut ramener la musique à des principes naturels et se place donc sur le même plan que Rameau.

- F-B.M. Oui, bien sûr, mais à l'époque de Rameau, cela s'appliquait à autre chose : ce qu'on appelait «nature», c'était la rationalité présente dans le monde. Au vingtième siècle, on a tendance à utiliser la notion de nature dans le sens inverse : le foisonnement du réel qui échappe aux cadres préexistants. Pour Rameau, parler de «nature», c'était montrer que tout était compréhensible et réductible à des lois simples. Au vingtième siècle, et pour Bartók, c'est plutôt retrouver la complexité du réel au-delà des schémas rationnels. C'est presque la démarche inverse. On y trouve le même souci, mais l'application a changé de sens.

- Je ne crois pas que cela ait été un processus conscient de sa part, mais il a cherché dans le folklore quelque chose au-delà du réel. Bartók était libre penseur et rationaliste partout, sauf en musique. Ses œuvres sont investies de symbolisme rituel.

- F-B.M. C'est ce qu'on appelle le « sacré », à condition de ne pas en faire une simple affaire de religion.

- C'est une musique non pas liturgique, mais chamanique. Quelles seraient selon vous les forces qui poussent Bartók à aller dans l'au-delà ? Est-ce par considération humaine ou artistique ?

- F-B.M. C'est le problème du vingtième siècle : la guerre de 1914-1918 représente la faillite d'un certain humanisme naïf. Aussi bien en ce qui concerne la peinture abstraite que pour des musiciens comme Stravinski, Varèse ou Bartók; c'est précisément cette recherche du sacré donnée à l'art qui doit prendre la place occupée jadis par la religion et en faire le lieu de l'inquiétude spirituelle de l'homme.

- Cette tendance limite-t-elle ou enrichit-elle le langage musical ? J'appelle « langage musical » l'ensemble des moyens expressifs.

- F-B.M. Ce n'est pas cumulatif. Je veux dire que chaque compositeur doit prendre un ensemble de moyens, les améliorer, mais, à sa mort, on n'ira pas plus loin dans le même sens.

- Mais à l'intérieur du langage, il y a ce qu'on appelle le style. Si le langage est l'ensemble des moyens d'expression, le style en est la fréquence.

- F-B.M. Le style de Bartók, comme celui de Varèse, c'est cette sorte de colère rentrée, celle qui a saisi les êtres lucides devant le naufrage représenté par la première guerre mondiale. Le vingtième siècle a également donné naissance à la révolte surréaliste. En Hongrie, c'est différent parce que les positions politiques étaient autres. Le surréalisme a dégénéré en littérature, alors qu'il se voulait une forme plus générale de réforme de la vie. Ce qu'on trouve chez Bartók, c'est le refus d'un certain vernis artistique au profit d'une expression très véhémence.

- Pour moi, le langage est quantitativement constant : s'il y a des dimensions nouvelles d'un côté, des restrictions apparaissent de l'autre. Pour prendre un exemple : la musique chinoise classique qui est, comme vous le savez, homophone, connaît mélodiquement des tournures qui n'ont pas été employées par la musique européenne à la naissance de la polyphonie. Nous sommes parvenus, au début du siècle, à l'enrichissement des éléments musicaux, grâce à l'accélération des moyens de communication et à l'invention du phonographe, invention dont les suites étaient encore imprévisibles à la fin du siècle dernier. Au début du vingtième siècle, un compositeur se trouvait en présence d'éléments infiniment plus grands et plus riches qu'aux époques antérieures. Pensez par exemple qu'à l'époque de Beethoven, on faisait de la musique savante, soit symphonique, soit théâtrale, mais également de la musique « légère », et il n'y avait pas cette grande différence de style et de langage entre les différentes apparitions sociologiques de la musique.

- F-B.M. Je ne pense pas que l'attitude de Bartók ait été sur ce point différente de celle des compositeurs de sa génération. Il a perçu ce divorce définitif entre la musique de divertissement et la musique savante, mais il n'a pas su le résoudre, pas plus que Hindemith ou Stravinski. Dans une musique d'apparence facile telle que les Danses roumaines, c'est plutôt Bartók qui se limite qu'une musique populaire qui s'élève vers la complexité.

- Il cherche dans le folklore un élément limitatif, tout comme Schönberg et son école tentent de se limiter par la série.

- F-B.M. C'est retrouver des lois, alors que l'on vient de s'en libérer. C'est le cas de presque tous les compositeurs, à l'exception de Varèse, le seul qui ne se soit pas retourné, mais cela au prix d'une certaine asphyxie : il n'a pas pu avoir une œuvre aussi abondante, aussi jaillissante que les autres, mais il est allé jusqu'au bout.

- Ce que vous dites est très intéressant. Bartók a connu personnellement Varèse, ce dernier a d'ailleurs dirigé des œuvres de Bartók. C'est surtout dans la Sonate pour deux pianos et percussion que je crois déceler un certain parallélisme.

- F-B.M. Il a pu y avoir influence dans les deux sens car Varèse, avant même de quitter l'Europe, dirigeait déjà des œuvres d'Europe Centrale. Il a très bien pu connaître le Mandarin merveilleux, par exemple.

- Selon vous, quelles sont les œuvres les plus importantes de Bartók, celles dans lesquelles il a pu s'"exprimer" le plus complètement ?

- F-B.M. Mon choix ne sera guère original. Je crois qu'il existe une sorte de consensus autour des principaux Quatuors : le Deuxième, le Troisième, et surtout le Quatrième, ainsi qu'autour de la Musique pour cordes, percussion et célesta, évidemment. Il est assez frappant de voir que c'est une des œuvres les plus populaires et que c'est en même temps l'une des meilleures. Il n'y a donc aucune antinomie entre la difficulté d'une œuvre et son succès.

- Aujourd'hui, les œuvres de Bartók ont fait un progrès certain dans la conscience musicale.

- F-B.M. Il ne faut pas oublier la Sonate pour deux pianos et percussion, qui est une merveille. Quel dommage qu'il l'ait réorchestrée à la fin de sa vie !

- Il ne l'a pas exactement orchestrée, il n'a fait qu'ajouter l'orchestre.

- Oui, mais cela a un peu empâté l'œuvre et il vaut mieux revenir à la version d'origine.

- Peut-être a-t-il fait des recherches, comme Stravinski avec Les Noces., en en donnant deux versions différentes.

- Pour terminer, dans la musique de piano, je retiendrai certaines pièces du Mikrokosmos, ainsi que la suite En Plein Air que je trouve merveilleuse.

Béla Bartók vivant, Bibliothèque finno-ougrienne n° 2, Paris, Publications orientalistes de France, 1985, p.140-143.