

La Critique musicale

ses devoirs, sa méthode ⁽¹⁾

(Suite et fin)

Ces considérations générales nous ont retenu assez longtemps, mais je crois que nous sommes arrivés à un résultat appréciable. Pourtant, nous n'avons pas tranché la question la plus grave dont il nous faille nous préoccuper : le jugement en matière de critique musicale est-il l'énoncé d'une vérité qui doit être la même pour tous, ou bien simplement d'une opinion personnelle ? Ce n'est rien moins que le sujet de la grande querelle de l'objectif avec le subjectif, et je me ferais un scrupule de vouloir résoudre ici un si grave problème, s'il ne me paraissait qu'au point de vue tout au moins de la critique musicale, il se résout de lui-même, ou plutôt ne provient que d'une série de malentendus faciles non pas à dissiper peut-être, mais au moins à signaler.

La doctrine du beau idéal, universel et un, d'essence métaphysique, a depuis longtemps été chassée du domaine de la critique de tous les arts, sauf peut-être de la musique. Et cela tient à des raisons assez curieuses, à la situation toute spéciale et même unique que cet art semble occuper. Seul d'entre tous, il paraît n'avoir aucune relation avec le monde sensible, la nature, la vie. Aussi les esthéticiens eurent-ils beau jeu d'établir des théories *a priori* ; aussi nulle méthode ne s'imposa-t-elle plutôt qu'une autre. Je n'ai pas à commenter aujourd'hui pour vous cette situation anormale, situation que les travaux des psycho-physiologistes pourraient bien transformer d'ici peu en découvrant d'irréfragable manière le principe concret, la base physique de l'art musical (2). Mais contentons-nous d'en envisager les résultats.

Si vous allez dans une bibliothèque publique compulsier, dans l'espoir d'y apprendre les éléments de votre futur métier de critique, un certain nombre d'ouvrages intitulés *Traité* ou *Manuels d'Esthétique musicale*, vous resterez confondus devant la diversité des plans et des contenus de ces ouvrages. Certains auteurs partent d'un principe dogmatique : « La musique doit..., la musique est..., la musique a pour but de... » d'où ils prétendent déduire des verdicts infaillibles. D'autres s'avisent d'examiner un ensemble d'œuvres reconnues belles, avec la prétention d'en dégager les règles de la beauté. D'autres étudieront à part chacun des éléments de la musique, rythme, timbre, intensité, etc..., mais toujours avec quelque postulat exprimé ou sous-entendu ; d'autres se contenteront de résumer ou d'interpréter l'évolution des tendances, du goût, des formes ; d'énumérer, tels qu'ils les conçoivent, les caractères respectifs de la musique dramatique ou symphonique, « pure » ou « à programme ». Il est des systèmes basés sur une conception formaliste, soit abstraite et mathématique, soit décorative ; d'autres selon lesquels la musique aurait une fonction morale, ou bien une fonction sociale...

N'y a-t-il pas là de quoi affoler le débutant le mieux intentionné ? Et cependant ce fatras nous enseigne au moins une évidente vérité : qu'il n'y a point de critérium absolu du Beau, que le raisonnement seul, pas plus que l'analyse ou l'intuition personnelle ne peuvent servir à fonder une méthode valable. Peut-être arrivera-t-on à s'en faire une en combinant, de la manière que j'espère être arrivé tout ou moins à vous faire présenter, les deux dernières. On évitera les écueils les plus dangereux en se rappelant que l'esthétique ne connaît point de dogmes, qu'elle est la conséquence des œuvres et non point la loi impérative qui préside à leur genèse et les évalue à son étalon. La connaissance en dérive de l'expérience et non de la logique pure.

(1) Voir les numéros des 15 octobre et 1^{er} novembre 1910.

(2) C'est ce que l'auteur a essayé d'indiquer succinctement dans deux articles (*Divergences et Incertitudes de l'Esthétique musicale — L'Orientation nouvelle de l'Esthétique musicale*) consacrés à l'examen du beau volume du Dr Ingegnieros : *Le langage musical et ses troubles hystériques* (Journal musical, 1907).

..

Nous avons, je crois bien, éliminé déjà un certain nombre de sujets d'inquiétude. Et peut-être pourrions-nous dès maintenant établir une méthode d'analyse, si nous n'étions arrêtés par une difficulté insurmontable, celle qui provient du vocabulaire.

Voilà, Mesdames et Messieurs, la racine de tous les maux que je vous ai signalés ; voilà ce qui cause et la plupart des contradictions des critiques, et l'incohérence des résultats auxquels ils arrivent, et leurs hésitations, et le désordre de l'esthétique musicale, et le malentendu qui divise les partisans de l'objectivisme et ceux du subjectivisme.

La critique musicale n'a qu'un vocabulaire imprécis, flottant, ambigu, où le même mot peut signifier les choses les plus contradictoires, où des termes divers viendront désigner une même chose. Le jour où un critique se sera expliqué sur le sens et la portée des mots abstraits qu'il emploie, il aura trouvé presque entièrement sa méthode. Le jour où tous les critiques se seront mis d'accord sur la signification des termes de leur langage, une méthode bonne et universelle sera établie.

Ne croyez pas que j'exagère la portée d'une pareille réforme. Vous comprendrez très bien que je ne puisse pas, dans les quelques minutes qui nous restent, en traiter à fond. Mais il me suffira de quelques exemples pour vous indiquer par où elle est nécessaire et féconde.

Je n'ai pas besoin d'insister sur cette grande cause de trouble qu'est le vague, l'équivoque des mots abstraits que l'on est forcé d'employer lorsqu'on fait de la critique. Il en est dont on ne pourra jamais fixer le contenu d'une manière générale ; mais on ne doit jamais en utiliser un seul sans expliquer dans quel sens, dans quelles limites on l'utilise. Je sais bien que le contraire est commode et dispense fort bien d'un travail souvent difficile. Pour un critique professionnel, ce n'est rien moins qu'une tromperie sur la qualité de la marchandise vendue.

Et c'est aussi, pour ceux qui sont de bonne foi, une cause d'obscurité, de perplexité sans bornes. Parfois un seul mot employé jette sur une fausse piste, égare sans retour. Ainsi, voyez ce qui subsisterait de la grande querelle des « objectivistes » et des « subjectivistes » si l'on se préoccupait tant soit peu du sens des mots. L'analyse la plus élémentaire montre que le vocabulaire entier de la critique musicale se divise en deux grandes catégories : l'une comprenant des termes qui expriment des faits incontestables pour quiconque sait voir ; l'autre, des termes qui expriment des opinions, des manières de concevoir ou de ressentir. Après s'être éclairé sur le contenu des termes qu'il emploie, le critique doit examiner si ce contenu ramène le terme à la première catégorie ou à la seconde. Vous allez voir que la nature même des termes qu'on éprouve le besoin d'employer suffit à délimiter les parts respectives du « subjectif » et de « l'objectif » dans un jugement esthétique. Mais certains termes peuvent appartenir à l'une ou à l'autre catégorie, selon l'acception qu'on leur donne, acception que dès lors il importe deux fois de préciser.

Voici un exemple, un seul, de chacune de ces catégories. On dit d'une musique qu'elle est originale, profonde. Que peut signifier le mot *original* ? Evidemment, un ensemble de qualités non seulement dans l'esprit, mais dans la matière même, dans les éléments rythmiques, harmoniques, mélodiques, dans la matière dont ils se combinent et se complètent, dans l'architecture. L'hypothèse est fallacieuse d'une originalité intérieure qui ne se manifesterait par aucun trait saisissable. On pourra toujours discuter la valeur esthétique d'une certaine originalité, par exemple en la déclarant *forcée* (ce qui est un terme appartenant à la seconde catégorie) : mais on n'en pourra pas méconnaître l'existence, on en pourra démontrer la non-existence.

Sur de tels points, le critique juge selon sa culture, ses facultés d'analyse et de synthèse, et non point d'après ses seules impressions. Il n'est pas infallible, mais bien des fois il peut se prononcer avec une légitime certitude.

Voyez combien est différent le contenu du mot *profond*. Il ne fait que traduire une impression ressentie, et rien de plus. Dire qu'une musique est profonde, cela signifie qu'elle

vous émeut profondément. J'ai vu un critique éclater de rire pour avoir entendu appliquer cette épithète à *l'Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale* de Borodine. Je le pressai de s'expliquer, et il me déclara que pour lui la profondeur était incompatible avec ce qu'il appelait le « pittoresque », était inséparable (à ce que je crus comprendre) d'une certaine austérité grandiloquente et surtout abstraite. J'avoue d'ailleurs qu'il reconnut de fort bonne grâce que son argumentation était toute sentimentale — comme l'est, du reste, l'argumentation contraire.

Si l'on dit qu'une œuvre est bien construite, l'assertion peut signifier deux choses absolument différentes et appartenir soit à la première catégorie, soit à la seconde. Elle peut vouloir indiquer que l'architecture de l'œuvre est inspirée de certains canons *a priori*, qu'elle satisfait à de certaines conditions d'équilibre formaliste érigées en loi. Mais elle peut se rapporter aussi à tout autre chose : à la logique, à la cohésion intimes de l'œuvre, à son unité de fait, d'esprit, plutôt qu'à sa seule unité théorique, de lettre. Voilà la cause de ces divergences, que je vous signalais tout à l'heure, sur les questions de formes, questions qui ont fait verser et font encore verser des torrents d'encre. Il me paraît qu'une rapide analyse des idées que le mot dissimule suffit à ramener la dispute à ses justes proportions.

Il en est de même pour ce qui concerne un autre problème délicat, celui de la musique descriptive, ou à programme, ou représentative, problème qui divise en deux camps le monde entier de la musique. Et j'ai essayé naguère, à la section musicale de cette même école, de prouver que quelques définitions précises pouvaient suffire à dissiper l'ombre où se débattaient les partisans et détracteurs (1).

••

Je ne puis aujourd'hui que vous indiquer le principe grâce auquel s'établira une terminologie claire et sans équivoque. Vous n'aurez aucune peine à en faire l'application dans tous les cas qui peuvent se présenter. Et voilà le seul conseil d'utilité pratique que je trouve à donner à ceux d'entre vous qui se proposent de faire de la critique musicale. Tâchez de reconnaître ou de fixer la valeur exacte des mots que vous emploierez, et cela dans l'intérêt de l'influence utile que pourra avoir votre critique aussi bien que dans votre intérêt propre. Cette analyse constante de votre vocabulaire, vous la ferez en n'oubliant jamais que ce sont les idées qui doivent vous suggérer les mots, et non point les mots les idées. Elle vous facilitera votre travail, vous avertira des moments où vous passez du terrain arbitraire de l'opinion à celui des jugements de fait. Dès lors, vous ne confondrez jamais deux ordres d'arguments employés, dans le premier cas, pour persuader, dans le second, pour convaincre.

Il y a certains critiques dont l'assurance est chose enviable et merveilleuse. Ils affirment toujours, ils ignorent le doute et le scrupule. Jamais ils ne disent « je crois... il me paraît ». S'ils savaient reconnaître ce qui est l'énoncé d'un fait et ce qui est simplement une opinion, irréfutable peut-être mais qui n'a aucune raison de s'imposer, ils affecteraient sans doute moins de dogmatique imperturbabilité. En tous cas, ils ne décevront jamais ceux de leurs lecteurs qui savent faire la distinction.

Cette distinction, efforcez-vous, par loyauté professionnelle, de la rendre sensible, dans tout cas douteux, à vos lecteurs même les moins avertis. Employez la première personne et les réserves explicitement formulées quand vous avancez votre opinion, le style impersonnel et décidé quand vous êtes sûr de ne parler que de faits. Et ainsi, vous atteindrez à la forme la plus vivante de cette qualité suprême qu'est l'impartialité, puisque, sans rien dissimuler de votre sentiment propre, vous ne chercherez jamais à le faire passer pour plus qu'il n'est.

••

Puisque j'ai abordé la question d'impartialité, permettez-moi d'ajouter qu'un jugement impartial, c'est-à-dire ni bienveillant ni malveillant par système, peut être indul-

(1) Ces leçons, résumées, ont paru dans le Recueil trimestriel de la S. I. M. d'avril 1908 sous le titre *Esquisse d'une esthétique de la musique à programme*.

gent ou sévère. Il y a relativement peu d'œuvres absolument dénuées de qualités, il n'y en a presque pas qui n'offrent quelques défauts. On peut insister sur les qualités, ou au contraire sur les défauts. C'est ici que les préférences de chacun le guident et le guideront toujours, sans que nul conseil théorique ne puisse remédier à cet état de choses.

Cependant, il est une ligne de conduite qu'il me faut vous recommander. Lorsqu'il s'agira pour vous de juger des jeunes, des débutants, des modestes, soyez toujours indulgents, quoique sans faiblesse, à moins toutefois d'avoir reconnu que l'œuvre ne décele pas un effort sincère. Si au contraire vous croyez devoir critiquer des œuvres de compositeurs adultes, influents, dont la fausse gloire peut provenir aussi bien d'une impudente publicité commerciale que d'une réelle aberration du public et des juges, alors témoignez hardiment de la sévérité la plus absolue, tout en n'oubliant jamais cette modération de forme et cette urbanité qui, croyez-le bien, sont infiniment plus efficaces que la violence ou l'aigreur.

..

Après l'étude de l'œuvre en elle-même doit venir celle de l'œuvre en place, dans son milieu et dans l'histoire, étude sans laquelle il n'est point d'appréciation complète. Et c'est ici que l'érudition est indispensable ; non point cette fausse science dont le seul outil est un répertoire, sur fiches, de lieux communs et d'anecdotes, mais une connaissance profonde et mûrie de tout ce que l'histoire de l'art nous montre d'essentiel, avec la capacité d'interpréter les données de cette histoire. C'est là une source de remarques et de conclusions dont l'importance est capitale. Ici seulement, le critique est en droit de conclure par raisonnement et par généralisation, car l'histoire comporte des enseignements qui doivent être dégagés. Ainsi, la *Symphonie fantastique* de Berlioz acquiert une portée esthétique singulière du fait d'avoir été produite cinq ans après l'apparition de la *IX^e Symphonie* de Beethoven. Elle est le principal chaînon entre Beethoven et Liszt, qui lui-même sera le chaînon entre Berlioz et les plus vivaces écoles modernes de France, d'Allemagne et de Russie. Le critique doit être capable de percevoir de tels faits et d'en tirer les conséquences qu'ils comportent. Il peut ne pas être lui-même historien : inutile d'insister sur la dissemblance des facultés nécessaires d'une part à celui qui dépouille des archives, recherche et collationne des faits, d'autre part à celui qui étudie des œuvres. Mais ce dernier a l'avantage de pouvoir utiliser les travaux de l'historiographe, et ne doit point s'en faire faute. L'ignorance des dates mène souvent à de graves erreurs. Ainsi, lorsque fut jouée ici la *III^e Symphonie* de Rimsky-Korsakow, un critique, d'ailleurs fort bien documenté d'ordinaire, écrivit que cette œuvre, qu'il trouvait modérément intéressante, datait d'un temps où l'auteur d'*Antar* n'avait point encore dégagé sa personnalité. Or, la symphonie en question fut écrite bien des années après *Antar*. Sans vouloir reprocher à ce critique cette petite erreur de fait, on peut imaginer que s'il avait été exactement renseigné, il aurait fait des réflexions bien différentes.

..

Il me resterait à vous parler de la critique d'interprétation, mais nous n'avons guère le temps de nous y arrêter. Aussi bien n'est-ce qu'une manifestation secondaire de la critique, en ce sens que les observations même les plus justes qu'elle peut contenir ne sont utiles qu'aux interprètes, et que les résultats en sont impossibles à vérifier puisqu'elle n'est jamais relative qu'à des cas particuliers, uniques. S'il plait à un critique d'avancer qu'une interprétation a été défectueuse, on ne pourrait prouver le contraire que si on a fait enregistrer l'interprétation au phonographe, par ministère d'huissier... et encore. Je ne vous en parlerais même pas si on ne la devait aux artistes, et si ce n'était le seul moyen de résister aux massacreurs de chefs-d'œuvre.

Elle est la plus difficile à exercer avec justice. Elle exige, avec une perception rapide, une connaissance profonde du style, de la technique des moyens d'exécution, et enfin des œuvres exécutées.

Il faut, pour être capable de la bien faire, tenir compte de la variabilité de disposition qui affecte les meilleurs interprètes, savoir apprécier l'importance relative de toutes

les qualités et de tous les défauts d'une interprétation, et enfin se rappeler qu'une injuste sévérité peut faire tort à un artiste, qu'un éloge inconsidéré peut se répercuter, être exploité commercialement, et ainsi porter indirectement préjudice à d'autres artistes plus méritants. Prodiguer les éloges aux médiocres, c'est être très injuste pour les autres.

..

En somme, vous voyez que les qualités nécessaires au critique sont nombreuses et diverses. A la loyauté, à la conviction, à la modération, à la sensibilité artistique, à la clarté d'esprit, à la largeur de vues et à ce discernement qui sait tout mettre à son juste plan doivent s'ajouter des connaissances historiques et techniques approfondies, un bagage considérable d'impressions et de souvenirs, une méthode sérieuse et constante. N'oublions pas les qualités d'écrivain, la possession d'un style précis, vivant, harmonieux. Il est nécessaire que le critique soit doué d'une haute culture générale, qu'il ne se concentre pas trop exclusivement dans l'étude et l'audition de la seule musique, à peine d'étrécir son esprit. Enfin, il devra être intransigeant en principe, mais avide de reconnaître ses erreurs pour les réparer.

Je vous ai tracé là, Mesdames et Messieurs, le portrait du critique idéal, portrait qu'on esquisse plus facilement qu'on ne l'incarne. Veuillez donc oublier, charitablement, que c'est un critique qui vient de l'évoquer pour vous. Bien peu d'entre nous peuvent espérer parvenir à cette perfection. Mais tout ce qu'on peut nous demander, ce qui nous consolera de nos erreurs et de nos faiblesses, ce sera la conviction d'avoir fait de notre mieux, de n'avoir été guidés que par notre seule conscience.

M.-D. CALVOCORESSI.

Février 1908.

Le Courrier Lyrique

NOVEMBRE

A l'Opéra. — Reprise de la *Maladetta*, ballet de M. Paul Vidal, où Mlles Zambelli et Aide Boni rivalisèrent de grâce légère. Reprise plus importante du *Crépuscule des Dieux* avec les principaux artistes de la création dont nous avons ici apprécié déjà les divers mérites. Dans la Marguerite de *Faust*, triomphe de Mlle Alexandrowicz, élève de M. Jean de Reské. Je ne puis jamais prononcer ni écrire le nom de ce grand ténor sans retrouver en moi des souvenirs artistiques si profondément gravés, qu'il m'est désormais difficile de prendre quelque plaisir à l'interprétation des rôles que je lui entendis jadis si bien chanter. En somme, rien de bien sensationnel à l'Opéra. Nous sommes dans l'attente du *Miracle* de M. Georges Hue.

A l'Opéra-Comique, même période *stagnante*, comme on dirait en style parlementaire. On y prépare des nouveautés, et pour faire patienter le public, on lui a présenté une nouvelle *Carmen*, Mme Marie Lafargue qui fut assez sévèrement jugée par certains critiques. Aurait-elle par hasard chanté, au lieu de dire, comme il est de mode maintenant ? Voilà qui, de sa part, serait imprudent ! Poursuivant avec succès la série de ses matinées historiques de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré a repris le *Joseph* de Méhul, dans sa version originale, c'est-à-dire avec les récits un peu ampoulés du librettiste Alexandre Duval. Ils peuvent prêter à sourire, mais je les préfère encore aux récitatifs composés pour les représentations de l'Opéra par M. Bourgault-Ducoudray, qui y apporta cependant toute la conscience artistique dont sa vie fut un long exemple, mais qui, tout en s'efforçant de s'adapter le style de Méhul, ne put s'empêcher en