

LE GOUT MUSICAL

La variabilité et la diversité des appréciations sur les œuvres d'art ont toujours attiré l'attention des esthéticiens. Rien ne paraît plus instable que le goût; les jugements qu'il prononce vont de l'éloge au blâme avec une facilité déconcertante et traversent, selon les individus qui les émettent, toutes les nuances comprises entre l'admiration, l'indifférence et l'antipathie. Ils semblent ne relever que de la seule sensibilité, ainsi que l'affirmait Kant, et demeurer par suite essentiellement subjectifs, indociles à toute règle, réfractaires à toute doctrine.

A s'en rapporter pourtant aux définitions données par la plupart des traités d'esthétique, on pourrait s'imaginer que le goût ne s'accorde point avec tant de versatilité et qu'il possède un critérium assuré. On le considère presque toujours en effet comme identique au « bon goût » et on le définit : « la faculté d'apprécier le Beau ». De cette définition retenons le verbe « apprécier » qui correspond très exactement à l'étymologie du mot goût; mais constatons, sans plus tarder, que la formule présente l'inconvénient d'envisager le Beau comme une entité et d'opposer le Goût au Beau à la manière d'un sujet et d'un objet, alors que le plaisir du Beau ne se sépare point du Goût lui-même. Considéré au point de vue de l'opération mentale qui accompagne toute impression de plaisir, l'acte cérébral s'appelle Goût; il devient le Beau si on le

tient pour l'idée générale qui résulte du sentiment éprouvé.

Des travaux récents ont montré que, rattaché à ses origines, le goût ne comporte qu'une distinction, qu'un choix. Il n'a aucune réalité objective, varie « avec les facteurs qui entrent dans l'équation esthétique de l'individu considéré (1) » et, par conséquent, il n'est ni bon ni mauvais. C'est à tort qu'on cherche à le confondre avec celui des gens cultivés, avec l'appréciation dogmatique de ce que M. Remy de Gourmont appelle justement la « caste esthétique ».

Il suppose avant tout l'émotion, parce que le propre de l'œuvre d'art consiste à émouvoir. Qu'il s'agisse du naïf ou du connaisseur, de l'illettré ou du lettré, c'est toujours de l'émotion ressentie que résulte le jugement du goût. Chez le naïf l'intensité de l'émotion en assume seule la genèse, tandis que chez le connaisseur l'intensité cède le pas à la qualité qui devient le principal agent moteur. Le premier se sent attiré par le contenu de l'œuvre d'art, alors que le second s'intéresse surtout à la forme, à la nuance, à ce qu'il y a de général et d'universel dans l'œuvre, au lieu que le naïf se montre prédisposé à ne discerner que ce qu'elle présente de contingent et de particulier.

Certains esthéticiens parmi lesquels nous citerons M. Ribot font des émotions intellectuelles une catégorie spéciale du sentiment, tout en reconnaissant que « les notions abstraites sont peu propres à promouvoir les conditions organiques de l'émotion (2) ». On ne saurait cependant nier l'influence que les purs états intellectuels exercent dans le

(1) Bray : *le Beau*.

(2) Ribot : *Psychologie des Sentiments*.

domaine du Beau, et le retentissement qu'ils provoquent au sein de la vie émotionnelle, en suscitant sans cesse de nouvelles causes de distinction. Ceci explique comment la théorie de l'Art pour l'Art caractérise des milieux très affinés, et surgit dans les civilisations avancées parce que, dans ces milieux, l'intellect en arrive à acquérir une sorte de prééminence sur la sensibilité.

Il se substitue ainsi une manière abstraite de sentir à la manière concrète et directe. On ne sent plus l'Art, mais on le comprend; on le contemple face à face dans son émotion « sublimée », suivant l'expression de M. Ribot. Cette contemplation collabore inconsciemment à la fixation d'un goût moyen, variable d'une époque à l'autre, mais capable de consacrer pour un temps plus ou moins long l'adhésion des dilettanti à une série codifiée de doctrines esthétiques. Si nous considérons le goût comme un mouvement de sympathie en faveur d'une œuvre, sans préjuger en aucune façon la valeur de cette œuvre, nous sommes amenés à admettre qu'un tel mouvement nécessite chez celui qui goûte certaines affinités avec l'auteur de l'œuvre goûtée. « Quiconque, écrit M. Ribot, éprouve à quelque degré, grossièrement ou finement, spectateur, auditeur, dilettante, l'émotion esthétique doit refaire dans la mesure de ses forces le travail du créateur. Sans une analogie de nature avec lui, si faible qu'elle soit, le spectateur ne sentira rien; il faut qu'il vive sa vie et joue son jeu, incapable de produire par lui-même, mais capable et contraint d'être un écho. » M. Hennequin a traduit la même pensée en disant que « l'œuvre d'art n'émeut que ceux dont elle est le signe (1) », et, jadis, de Lenz,

(1) Hennequin : *la Critique scientifique*.

dans son emballement naïvement irrespectueux, proclamait que « comprendre c'est égaler ».

Tous ceux qui apprécient et aiment l'œuvre d'un artiste appartiennent à sa famille intellectuelle en qualité de parents pauvres. Ils sont, en quelque sorte, des réductions plus ou moins passives de la personnalité de l'auteur.

Ainsi, le public, organe de réception, permet de mesurer l'action de l'artiste créateur; il constitue une manière d'appareil enregistreur sur lequel s'inscrit l'histoire de l'art. L'étude du goût et de ses variations n'est, en dernière analyse, que l'étude des impressions laissées dans le public par les œuvres. Considéré de la sorte comme la réaction favorable ou défavorable du public vis-à-vis de l'œuvre d'art, le goût entraîne le succès ou l'insuccès de celle-ci. L'insuccès peut résulter de deux causes : ou bien c'est l'insuffisance de l'œuvre qui le décide parce qu'elle dévoile chez l'auteur un étiage esthétique inférieur à celui de ses juges; ou bien il est provoqué par la disproportion qui existe entre la conception de l'artiste et celle dont le public est capable. Le chef-d'œuvre qui se dresse au milieu de spectateurs non préparés, inaptés à le comprendre ou enserrés dans les liens d'un formalisme routinier, subit presque toujours un échec. Il témoigne trop de la personnalité de son auteur, s'oppose au goût régnant et risque fort d'être méconnu parce qu'il devance son heure et se réclame de l'avenir. Est-ce à dire qu'il faille réprover le succès et exalter uniquement l'œuvre d'avant-garde? En aucune façon, car le succès figure l'expression d'un goût plus naïf et plus immédiat que celui de l'élite intellectuelle et M. Remy de Gourmont a montré tout l'intérêt qu'il offrait au psycholo-

gue (1). Ceux qui se contentent d'émotions plus grossières, mais plus intenses et plus appropriées à leur nature n'ont pas absolument tort, à leur point de vue, écrivait Guyau : « Après tout, une émotion ne vaut qu'en tant qu'on la sent (2). »

M. Tarde a étudié récemment le mécanisme du cheminement des idées et de la formation des opinions au sein du public. Son travail éclaircit nombre de points encore obscurs de la psychologie collective et sépare nettement le « Public » de la « Foule », celle-ci représentant une forme primitive, presque animale, de collectivité, tandis que celui-là implique l'existence d'un intermédiaire intellectuel tel que le livre ou le journal. Il convient d'envisager le Public comme une foule innervée que traversent certains courants intellectuels à haute tension. Le livre, le journal, la critique dessinent le réseau nerveux sur lequel circulera jusque dans les régions les plus excentriques la secousse d'opinion (3).

Appliquées aux variations du goût artistique, ces considérations permettent d'en distinguer certaines causes encore inaperçues. L'extension prodigieuse prise par la musique, par exemple, s'accompagne d'une différenciation toujours plus marquée du public mélomane. Originellement, les auditeurs se séparent en castes séparées, car les couches sociales ont chacune leur vie propre et leurs habitudes distinctes ; il y a des opinions locales et régionales peu susceptibles de changements rapides. Le peuple, la bourgeoisie et la noblesse s'enferment en autant de compartiments étanches au sein desquels des formes musicales

(1) R. de Gourmont : *le Succès et l'Idée de Beauté*.

(2) Guyaux : *les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*.

(3) Tarde : *l'Opinion et la Foule*.

ajustées à leur milieu naissent et se développent : chansons de plein air à la campagne, chansons de métier chez l'artisan, vaudeville ironique et frondeur dans la cité bourgeoise, romances et divertissements seigneuriaux. Une traduction musicale des mœurs s'établit ainsi pour chacun de ces petits publics homogènes et restreints, fidèles à la tradition et à l'art de coutume.

La seule forme hétérogène que prenne le public médiéval est la forme religieuse, l'Église réunissant dans un même but et vers un même idéal ceux que la vie sociale tient éloignés les uns des autres. Or on ne peut contester la part prépondérante que détient la musique religieuse dans l'évolution de l'art; elle se façonne et s'assouplit, élargissant son domaine en raison de la différenciation du public spécial auquel elle s'adresse. Dès que la société pratique un agrandissement d'elle-même et rapproche ses diverses classes en les organisant, le public musical devenu plus hétérogène voit le respect de la tradition formelle s'atténuer. Une ère d'expression lyrique se décide; par les communications rendues plus aisées entre provinces différentes, des échanges esthétiques s'accomplissent entre les formes pittoresques du Midi et la passion contenue, la mélancolie rêveuse du Nord. Plus le public se montre riche en individualités dissemblables, plus il devient un réactif énergique à l'égard des impressions musicales; à ses yeux, la musique revêt les caractères d'une religion, et toute modification apportée à ses manifestations spécifiques provoque d'ardents conflits d'opinions. Par son passage de l'homogène à l'hétérogène, le public aiguise sa sensibilité, se laisse aller aux engouements et substitue peu à peu la domi-

nation de l'art de mode à celle de l'art de coutume.

§

Entre tous les genres de goûts, le goût musical paraît le plus fugace et le plus subtil. « Il n'y a point d'art, écrit Batteux autre que la musique où le goût soit plus avide et plus dédaigneux. » Faut-il, à l'appui de ce jugement, citer les auteurs si nombreux qui consacrèrent de copieuses brochures aux « Révolutions » de la musique, les Leblond, les Marmontel, les Bonnet, les Martine? On conçoit sans peine que tous aient été attirés par les remous de l'opinion musicale, par ses contradictions et ses bizarreries. Mais ces remous, ces faits en apparence si incohérents dont se tisse l'histoire de la musique, ne doivent-ils être appréciés que comme des caprices, ou bien se rattachent-ils à des causes définies, à des changements nécessaires dans la manière de sentir et de juger?

« L'histoire des variations du goût musical, déclare M. Dauriac (1), ne doit pas nous apparaître comme une simple succession de faits, ou plutôt de métamorphoses sans lieu, c'est-à-dire sans raison. » Ces variations obéissent, en effet, à des lois strictes, et leur aspect, plus au moins fantasque, ne s'écarte point des formes imposées par l'évolution.

Toute évolution suppose deux caractères essentiels : « le surgissement de caractères nouveaux, et l'existence d'une force élective qui élimine les uns et conserve les autres. Remarquons avant d'aller plus loin que l'idée d'évolution et celle de rythme ne sauraient s'exclure, puisqu'il n'y a pas de mouvement sans rythme. Pour qu'il y ait évo-

(1) Dauriac : *la Psychologie dans l'Opéra français*.

lution, il suffit que « quelque chose qui est » se retrouve dans ce qui va être. Aussi l'oscillation du goût musical s'est-elle présentée à certains auteurs comme la forme qui enserrait le plus exactement ses variations; à des périodes d'expansion, d'art en ébullition, de recherche fougueuse, succèdent des périodes de cristallisation, de triage, de tassement. M. Mithouard a finement analysé, à ce point de vue, l'évolution des successives esthétiques et a montré que le Beau connaissait une « loi d'ondulation (1) ». Les disciplines, les styles classiques alternent avec les fièvres d'expression, de lyrisme à outrance; tour à tour le Beau se pare de Romantisme ou se drape dans l'austérité du classicisme.

Il est aisé de comprendre que les fluctuations du goût musical aient été jadis envisagées comme des transformations brusques, comme des façons de cataclysmes artistiques. Dans cette manière de voir on a employé le mot de « Révolution » bien que ce mot ne possède pas un sens très différent de celui d'« Evolution »; il ne marque, après tout, qu'une crise aiguë du mouvement, qu'un moment principal, qu'un tournant décisif; une « révolution » n'est autre chose qu'une évolution devenue perceptible; tant que la marche de cette dernière reste silencieuse et souterraine, elle nous laisse indifférents; il est nécessaire que l'accumulation des différences fixées prenne une valeur telle qu'elle ne puisse passer inaperçue, et, faute d'avoir suivi le phénomène dans sa continuité, nous le découvrons seulement à l'instant où il s'impose brutalement à nous. Cela posé, les anciens auteurs reliaient les « Révolutions » de la musique aux prétextes les

(1) A. Mithouard : *le Tourment de l'Unité*.

plus immédiats et les plus subits. Ignorant presque totalement les types ancestraux des formes musicales dont l'altération offusquait leur sensibilité, incapables de pressentir dans ces types les éléments dont le développement devait donner naissance aux innovations qu'ils combattaient, ils se montraient fidèles aux habitudes de l'esprit régnant en jetant l'anathème aux tentatives révolutionnaires. On jugeait en effet des choses comme si elles dussent se plier à une harmonie préétablie, attribuant à chacune d'elles un rôle fixe, assigné une fois pour toutes, les réduisant à l'immobilité ou du moins à une progression fatidique vers une fin établie à priori. C'est ainsi que la réaction monodique de la Renaissance, l'invasion de l'italianisme en France, les réformes du drame lyrique et le Wagnérisme se voyaient commandés par des causes spontanées et prenaient un caractère d'étrange et incompréhensible soudaineté, alors que leur apparition dans l'histoire de l'art s'explique naturellement lorsqu'on cesse de les isoler du milieu ambiant, et qu'on admet que le principe universel de toutes choses réside dans le mouvement et la métamorphose.— Les mouvements de l'opinion musicale ne se séparent point du reste de l'activité contemporaine; les uns sont fonction de celle-ci, et dépendent étroitement des habitudes régnantes, du degré atteint par la culture générale, du jeu de l'association et de la dissociation des idées. L'aptitude à la variation provient de nouvelles associations psychiques, mais, parmi ces associations fraîchement écloses, il en est de stables et d'instables, et celles-ci s'éliminent d'elles-mêmes par dissociation en présence des premières qui persistent seules. Voilà la force élective, la sélection dont nous parlions plus haut.

Etudié de ce point de vue évolutionniste, le goût musical s'enferme dans la loi du passage de l'homogène à l'hétérogène, autrement dit du simple au composé. Et cette loi se traduit par trois aspects principaux, s'affirme dans trois directions bien nettes : le goût évolue de la monodie à la polyphonie, le goût s'exerce à l'origine de façon collective pour tendre ensuite à l'individualisme, le goût, enfin, se plie à des modes d'expression de plus en plus étendus qui vont de l'anthropomorphisme au sentiment de la nature.

L'évolution du goût de la monodie à la polyphonie intéresse avant tout la culture du sens auditif. L'éducation de l'oreille s'est accomplie en suivant la loi du passage du simple au composé, car successivement notre organe s'adapta à des combinaisons sonores de plus en plus complexes, en même temps que sa puissance de réceptivité s'accroissait à l'égard de l'intensité des sons. Ici, la marche de l'évolution a obéi aux lois naturelles de l'apparition des harmoniques d'un son principal; l'oreille, au moyen d'analyses successives, a reconstitué sous forme d'accords les agrégats partiels de sonorités qu'elle perçoit en bloc lorsqu'elle entend un son isolé. Mais, à un moment donné de cette évolution, le phénomène de l'audition musicale présente deux degrés, deux stades qui différencient profondément, au point de vue du jugement esthétique, la masse des auditeurs.

En premier lieu, ces auditeurs reçoivent une impression sonore; ils subissent l'action élémentaire du son. Or, des expériences rapportées par Wundt, sous la rubrique d'Esthétique élémentaire, ressort bien clairement que, dans le domaine acoustique, toutes nos sensations possèdent un ton affectif qui

leur est propre, que la hauteur des sons, leur timbre, leur succession lente ou rapide, les dissonances ou battements entre leurs harmoniques, engendrent des sentiments particuliers variant à l'infini selon les combinaisons diverses auxquelles peuvent se prêter tous les facteurs qui précèdent. Sans doute, les déterminations sentimentales changent d'un individu à l'autre, mais le principe demeure acquis, en vertu duquel le phénomène sonore exerce en nous une répercussion d'ordre affectif. Observons de plus qu'au point de vue de leur subjectivité les sensations sonores sont loin d'avoir la même valeur. Riemann a remarqué que la liberté d'interprétation de l'auditeur se trouve réduite à la zone moyenne de l'échelle sonore et que les sons très élevés comme les sons très bas se perçoivent de manière plus objective, avec une détermination presque constante chez tous les auditeurs. La zone moyenne se rapproche des possibilités sonores atteintes par la voix humaine qui reste la mesure de ce qu'il y a de plus particulièrement subjectif dans l'ensemble des impressions reçues.

Ceci est le premier stade de l'impression; l'intellect y demeure inactif, et chez un grand nombre d'auditeurs le contact avec une œuvre musicale se borne à une série d'impressions sonores. — Chez d'autres, l'intelligence entre en jeu, perçoit des rapports constants entre les durées, distingue les différences de hauteur des sons, et saisit des relations fixes au sein des combinaisons sonores. Comme l'esprit humain s'affirme avant tout organisateur et constructeur, qu'il tend à généraliser, à styliser, à établir des « lois », les concepts d'équilibre, de symétrie, d'harmonie, de moindre effort, germent de la sorte, et provoquent de purs états intellec-

tuels. Ce qui distingue essentiellement le phénomène musical du phénomène sonore, c'est le sentiment que certaines lois président au premier qui restent indifférentes vis-à-vis du second. Et notons que l'existence de ces lois n'est nullement incompatible avec la relativité de l'art, car l'idée de « constante » s'associe très aisément avec celle de « relatif ». Des nécessités qui s'imposent aux mouvements de la mélodie, oscillant entre la tonique et la dominante, de l'obligation dictée à la matière sonore d'entrer dans certains moules, dans certaines formes, naît ce qu'on peut appeler l'impression musicale proprement dite. Elle est l'apanage d'un petit nombre d'auditeurs, car elle suppose une attention plus soutenue fortifiée par des connaissances techniques étrangères à la masse du public. Selon le D^r de Fleury, l'idée esthétique pour le vulgaire se relie à un phénomène de mémoire. « Lorsque l'œuvre que j'écoute, déclare-t-il, dépasse le niveau de complexité où je suis parvenu, elle me procure un sentiment d'accablement, d'ennui, d'hostilité presque. A une deuxième ou troisième audition, je distingue quelques lueurs dans le chaos; certains passages m'ont causé du plaisir. Or, ces choses qui ont amené quelque émoi esthétique ne sont ni les plus rares, ni les plus caractéristiques du génie de l'auteur, mais bien les moins neuves, celles qui ressemblent un peu aux œuvres musicales déjà familières à la mémoire (1). » Ainsi l'émotion résulterait du fait de reconnaître, de retrouver une sensation passée, et le public serait conquis parce qu'il se souviendrait. On a objecté à cette thèse que « reconnaître, c'est commencer à com-

(1) V. *Revue de Philosophie* (avril 1903).

prendre », et que, par suite, la reconnaissance constitue un pont intellectuel jeté entre l'auditeur naïf et le connaisseur.

Quoi qu'il en soit, dans la plupart des cas, le public sent la musique bien plus qu'il ne la comprend. Ce qui se sent précède ce qui se comprend, parce que la sensibilité forme le tréfonds primordial de notre être, vérité que la philosophie spiritualiste eut le tort de laisser dans l'ombre en ne discernant pas que le choix même des épithètes employées pour qualifier le Beau met fréquemment à contribution les sens dits inférieurs tels que le goût et l'odorat. Les mots doux, suave, chaud, froid, amer, âpre, si souvent usités pour caractériser des impressions musicales, appartiennent au vocabulaire du toucher, du goût, et de l'odorat. Prétendre que les sensations venues par le canal de ces sens ne donnent pas de prise à l'exercice de l'entendement et ne laissent jamais sortir d'elles-mêmes une perception de forme, c'est risquer une objection bien précaire, car, ainsi que l'observe Guyau : « la perception de forme et de contour n'est point nécessaire à l'émotion esthétique ». Tout auditeur inexpérimenté qui écoute une symphonie a de fausses perceptions de formes ; pour lui, le bithématisme et le développement sont perçus comme un polythématisme, et la forme objective donnée par l'auteur à son œuvre se trouve par cela même complètement méconnue. On connaît l'appréciation de Stendhal, qui cependant se piquait d'être mélomane sur la scène des ténèbres du « Moïse » de Rossini : « Rossini y déploie, assure-t-il, toute la science de Winter et de Weigl réunie à une abondance d'idées, qui effraierait ces bons Allemands (1). » Or

(1) Stendhal : *Vie de Rossini*.

L'abondance d'idées signalée par l'auteur de la « Chartreuse » se réduit à un même trait répété 26 fois.

Que si l'on étudie la psychologie de l'audition musicale à un autre point de vue, on ne tarde pas à découvrir le rôle considérable joué par l'imagination dans la perception des sons. M. Souriau y distingue tout un travail de synthèse et d'analyse. A l'audition monodique, la synthèse s'impose afin de rattacher les unes aux autres les sensations qui proviennent des sons successifs; c'est l'imagination qui les sonde et les distribue sur une ligne de forme déterminée. Dans l'audition polyphonique, en outre de l'admission par l'oreille d'intervalles réputés consonnants, admission qui résulte de l'habitude et qu'élargit progressivement l'accoutumance à des écarts nouveaux, il y a à la fois un travail analytique et un travail synthétique. L'oreille, en arrivant à distinguer dans un ensemble tel ou tel son composant, obéit à un effort d'imagination qui « figure » ce son à l'esprit et nous porte à lui conférer une plus-value, à le placer en vedette, en dehors de l'ensemble dont il fait partie. De plus, l'opération mentale nécessaire à la reconstruction d'une partie mélodique, après que chacun des sons qui la constituent a été dégagé de ceux qui l'accompagnent, ressort de la synthèse.

Ces quelques considérations permettent de juger par quels efforts et par quelle série de différenciations successives le goût s'est acheminé de la monodie à la polyphonie.

Abordons maintenant le second point, la seconde directive adoptée par l'évolution : le sentiment musical d'abord strictement social évolue vers l'individualisme. Aux hautes époques, l'art est collectif

et anonyme, qu'il s'agisse de musique religieuse ou de musique profane. Le plain chant, aussi bien que la chanson de geste, appartient au groupe comme s'il était de l'œuvre de tous; nul ne le revendique comme son bien propre, et il réunit souverainement toutes les adhésions. Bien plus, il n'est point besoin d'artistes spéciaux pour l'exécuter puisque ce soin incombe à la seule collectivité. Peu à peu, à mesure que l'architecture des œuvres se complique, le sentiment musical perd son caractère social et progresse vers l'individualisme. On voit surgir de la masse du public des corporations d'artistes, des professionnels qui réclament la paternité de leurs compositions; ménestrels et jongleurs possèdent seuls l'habileté technique indispensable pour les exécuter convenablement, et la foule, d'exécutante qu'elle était d'abord, devient progressivement passive. Le goût tend à se différencier; des opinions contraires et hostiles les unes aux autres s'élèvent; blâmes et admirations viennent féconder l'ardeur procréatrice des artistes en stimulant les amours-propres. De nos jours, l'art n'a pu échapper au principe de la division du travail et il se fabrique malheureusement de la musique commerciale, industrialisée et tarifée à l'instar des pâtes alimentaires et des vêtements confectionnés. Cette musique n'existe que parce qu'elle possède une clientèle et des « débouchés ».

Si le goût peut tomber aussi bas par suite de l'abus des spécialisations artistiques, nous le voyons par bonheur s'agrandir et se déshumaniser depuis les origines jusqu'aux temps modernes. Les auditeurs ne veulent d'abord que d'un art s'intéressant uniquement à l'homme, soit pour exalter ses rapports avec la Divinité, soit pour vanter les qualités

humaines par la glorification des héros et la louange de la beauté féminine. A cet effet, la musique demeure presque exclusivement vocale; c'est à la voix humaine qu'elle confie ses destinées, joignant ainsi l'anthropomorphisme de l'instrument à l'anthropomorphisme de l'expression. Peu à peu, la musique instrumentale empiète sur le domaine de la musique vocale; elle se fait apprécier au début par les ressemblances qu'elle affiche avec sa rivale, car elle s'efforce d'imiter les concerts de voix. Wasielewski (1) a montré, par une étude approfondie de la littérature du luth, de quelle façon les formes vocales se sont muées en formes instrumentales; en même temps les luthistes témoignent d'une tendance marquée à chercher la Beauté spécifique de l'art dans le libre jeu des combinaisons, et cela que les formes employées proviennent de la musique vocale ou de la musique de danse également entachée d'anthropomorphisme, puisqu'elle s'accompagne de mimique et de chorégraphie. De la sorte, on parvient à s'intéresser à la musique considérée en elle-même, abstraction faite des moyens appelés à la réaliser, et l'anthropomorphisme musical se dépouille de son exclusivisme primitif... « Le moment où le sentiment esthétique s'est déshumanisé, écrit M. Ribot, coïncide avec l'apparition du sentiment de la nature, apparition tardive parce qu'elle nécessitait la conquête de la nature par l'intelligence et le sentiment », parce qu'elle exigeait des abstractions et des généralisations toujours plus profondes et plus étendues, et une extension toujours plus large de la sympathie.

(1) Wasielewski : *Histoire de la musique instrumentale au XVI^e siècle.*

Cette lente évolution du goût vers des représentations plus subtiles et plus pénétrantes de la nature, vers la prise de possession d'une plus grande quantité du monde, se traduit par les progrès de l'expression. Elle suppose que des rapports constamment plus nombreux et plus étroits se sont révélés entre les impressions qui ressortissent de nos différents sens, que des déterminations objectives se sont imposées à certaines formes musicales, à certains groupements sonores par le secours des autres arts, qu'en un mot les divers appareils de notre système sensoriel se sont 'syndiqués' pour nous donner une impression totale des phénomènes. L'art musical met l'ensemble de ses signes spéciaux au service de cet effort commun ; de là découlent les transpositions sonores, une sorte d'équivalent musical des choses, un transfert dans le monde des sonorités des mouvements du monde réel. M. Jules de Gaultier a trouvé, pour caractériser une telle reconstitution des apparences extérieures par les moyens matériels de chaque art, le vocable heureux de transsubstantiation (1).

L'expression musicale n'est donc autre chose qu'une équivalence, qu'une équation posée entre un geste extérieur et une modalité sonore. Nous savons que l'impression acoustique crée en nous « des dispositions dépendantes de l'état organique et de l'activité nerveuse que nous traduisons par les termes vagues : « joie, tristesse, tranquillité, inquiétude, etc. ». De telles dispositions se précisent et s'accroissent dès que la musique s'associe à la parole ou à la mimique, et se propose ainsi un « programme » plus ou moins nettement défini. Le

(1) Jules de Gaultier : *la Fiction universelle*.

concours apporté par d'autres arts à la musique facilite d'autant mieux le travail d'objectivation expressive que, par une illusion naturelle, nos impressions musicales tendent d'elles-mêmes à s'objectiver. Chacun sait à quel point nombre d'auditeurs expérimentés et simplement sensitifs interprètent littérairement et poétiquement une pièce de musique pure telle qu'une symphonie. En projetant la sensation en dehors de nous, nous lui donnons une existence indépendante de la nôtre et nous la localisons pour ainsi dire dans la cause qui l'a excitée. Il suffit qu'un instrument idéographique tel que le langage vienne consolider ce transfert pour que l'expression musicale revête un caractère stable et échappe à l'anarchie d'interprétation qui résulte de son état primitif.

Le sentiment de la nature s'impose au goût musical, en raison de l'imitation plus ou moins fidèle que l'art permet de retracer des sonorités naturelles. C'est par son côté extérieur, immédiat, et pour ainsi dire tangible, que ce sentiment se perçoit; la musique est jugée d'autant plus pittoresque qu'elle s'ingénie avec plus d'exactitude à créer ce qu'on pourrait qualifier de « trompe-l'oreille ». On en vient ensuite à raffiner sur cette conception du monde matériel, on se détourne de la description proprement dite pour écouter la philosophie que parlent les choses en un langage mystérieux et subtil. De l'immense machine qui nous enserme, nous démontons lentement les mille rouages et découvrons entre ceux-ci d'innombrables rapports; des lois de dérivation se pressentent et, d'une cellule initiale, par une série ininterrompue de divisions dichotomiques, de généalogies thématiques, jaillit toute une symphonie.

§

Jusqu'ici nous avons passé en revue les conditions générales qui commandent l'évolution du goût musical et nous nous sommes efforcés de montrer qu'elles se résument dans la loi de différenciation. Il convient maintenant d'examiner les facteurs qui ont plus spécialement influencé notre goût national et qui relèvent de ce qu'on pourrait appeler les « circonstances locales ».

Au premier rang de ces facteurs se présente l'importation étrangère dont le poids a pesé si fréquemment sur notre développement esthétique. Tour à tour la musique italienne et la musique allemande ont en effet aspiré à la prééminence, les Bouffons, Gluck et Wagner jalonnant les étapes les plus saillantes de l'invasion de l'art étranger ; dernièrement la musique russe et la musique scandinave provoquaient chez nous des engouements dont l'élan n'est point encore amorti. Et alors une question se pose : Sommes-nous, ainsi que certains le prétendent, des « Déracinés » musicaux ? « Les Français, écrivait Mozart, ne peuvent rien faire par eux-mêmes ; ils sont obligés d'appeler les étrangers à leur aide ». D'un autre côté, M. Dauriac ne serait pas éloigné de croire que les réactions violentes et soudaines de notre goût musical prouvent que le génie national semble manquer de ressources suffisantes pour résister à l'influence étrangère. Nous pensons qu'il est possible d'appeler de la sévérité de ces jugements en faisant voir que la marche saccadée et irrégulière de l'évolution de notre goût met seulement en lumière les caractéristiques de l'esprit français et affirme, dans une certaine mesure, l'excellence de ses qualités.

A ceux qui reprochent aux Français leur passion pour l'exotisme et la nouveauté étrangère, on répondra que, de l'accueil si empressé que nous faisons à l'art du dehors, résulte l'augmentation de notre horizon intellectuel; prédisposé aux qualités d'équilibre et de raison, le génie français comprend celui des autres nations beaucoup mieux que celles-ci ne saisissent le sien propre; il est essentiellement objectif, et attaché passionnément à la réalité des choses. Tout caractère outrancier le choque et il l'élimine impitoyablement. Qu'au contraire une œuvre étrangère dissimule seulement sous des apparences trop localistes la nouveauté et la puissance originale de sa conception, le goût français l'adopte en principe, mais il se livre sur elle à une sorte de mise au point et de polissage. Après en avoir extrait le suc, il la remanie à sa façon avec les nuances et les demi-teintes qui lui sont chères, avec les arrangements de perspective qu'il trouve indispensables. En raison de sa situation moyenne qui la place à mi-chemin entre la zone d'influence saxonne et la zone d'influence latine, la France présente un terrain merveilleusement propice aux luttes d'idées et sert de laboratoire intellectuel au monde entier.

Les deux marques distinctives les plus frappantes du caractère français paraissant résider dans la sociabilité et l'intellectualisme, l'une et l'autre permettent d'expliquer bien des particularités de notre goût musical. Tout d'abord, il semble qu'on puisse rattacher à la sociabilité la passion du théâtre qui a déteint sur la musique et qui a si longtemps assuré chez nous la prédominance de la musique dramatique sur la musique pure. « Le théâtre, remarque M. Fouillée, devait acquérir en France un dévelop-

pement particulier, parce qu'il est vraiment une institution et une œuvre sociales (1). » Notre musique ne résume-t-elle pas d'ailleurs en un curieux raccourci la marche des phénomènes sociaux? Si le style polyphonique correspond, dans l'histoire de la musique française, à l'organisation de la société et à l'éveil de la puissance disciplinée des masses, nous voyons, lorsqu'une réaction vers l'individualisme, préparée par l'activité des études humanistes, vient à se produire, le besoin d'expression se transformer, négliger la collectivité qui se réduit au rôle de chœur, sorte de décor vivant, pour s'attacher plus spécialement à l'individu. On s'occupe alors à serrer de plus près la personnalité humaine, à dessiner des portraits et non plus à édifier de vastes ensembles ou à tracer des symboles. Au sein du motet et du madrigal, la mélodie principale prend un rôle dominateur pendant que les autres parties abandonnent leur liberté rythmique et ne s'attachent plus qu'à une fonction harmonique.

A mesure aussi que la forme aristocratique s'unifie et se centralise en se fondant dans la royauté absolue, les figures musicales vont en se solennisant en quelque sorte, et s'orientent vers des types à la fois plus généraux et plus nobles. Le goût musical au siècle de Louis XIV se trouve ainsi en réaction contre les tendances individualistes de la Renaissance; il associe l'idée polyphonique d'organisation et de discipline à l'idée monodique d'autorité et de liberté. Lorsqu'au XVIII^e siècle perce en littérature le sentiment de la nature, lorsque, sous l'action de Rousseau et des Encyclopédistes, les doctrines humanitaires viennent surexciter, jusqu'à

(1) Fouillée : *Esquisse psychologique des peuples européens.*

la rendre malade, la sensibilité sociale, les œuvres musicales éprouvent le contre-coup des investigations nouvelles; on les sent torturées, fécondes en contrastes et en exagérations, poussées à la déclamation et à l'enflure.

L'influence des littératures allemande et anglaise, les guerres de la Révolution et de l'Empire préparèrent le mouvement romantique, et le wagnérisme se dresse ainsi que la formidable arrière-garde de l'invasion saxonne qui a rempli de son tumulte la moitié du XIX^e siècle.

La facilité que nous montrons à adopter les esthétiques étrangères et à les imiter dérive encore de la sociabilité. A en croire M. Tarde, le degré de sociabilité chez un peuple se mesure en partie à son pouvoir d'imiter et à son goût d'imiter. Stendhal fulminait contre « l'esprit de société » qui avait affaibli en France l'habitude de l'attention; il lui faisait un crime d'avoir desséché le cœur et tari l'imagination en établissant la tyrannie d'une sensibilité moyenne, de façons communes de penser et de sentir. C'est cependant à cet esprit de société que nous sommes redevables de la forme lyrique d'opéra, issue des mascarades et ballets de cour. La sociabilité entraîne d'indéniables avantages d'organisation et de cohésion, mais, comme toute médaille a un revers, elle est responsable du développement du snobisme. Rassemblant les admirations de coterie autour de ce qui se pique de virtuosité et de singularité, professant le culte de la chose rare, précieuse ou baroque, le snobisme provient de l'instinct d'imitation qui pousse les tempéraments de médiocre résistance à se modeler sur des types de silhouette plus accusée. Jusqu'à un certain point, il a favorisé la prolongation de la lutte

des Gluckistes et des Piccinistes en la transformant en querelle de « coins ».

On le retrouve au fond des admirations empruntées des habitués du Théâtre italien et chez la plupart des Wagnériens de la dernière heure. La sociabilité rend compte du singulier mélange de routine et d'aspirations révolutionnaires que manifeste l'esprit français. Le Français est, en effet, conservateur à outrance et maintient avec une inertie regrettable les habitudes et les procédés les plus surannés; mais cela ne l'empêche pas de se montrer révolutionnaire avec tout autant d'énergie, phénomène qui reçoit son explication de la puissance réalisée en France par le sentiment social. Asservi à la routine, l'individu abdique son initiative personnelle, et se plie à la tradition collective, tandis que la tendance révolutionnaire découle de la contagion exercée sur la masse par une idée nouvelle.

Passons maintenant à l'Intellectualisme. Il prédispose à la logique, au radicalisme d'esprit, au jacobinisme; appliqué au goût musical, il se montre plus favorable à la musique dramatique qu'à la musique symphonique et fortifie dans ce sens l'action de la sociabilité. C'est que, dans la musique dramatique, de pareilles dispositions psychologiques rencontrent immédiatement matière à explications; il y est loisible de donner la raison de tel ou tel dispositif sonore, de constater l'ajustement adéquat d'une mélodie aux paroles qu'elle supporte. Le type français de l'Opéra, qui se base sur la fusion complète de la poésie et de la musique, découle, à n'en pas douter, de nos velléités rationalistes; il exige la mise en œuvre des idées de simplicité, de justesse, de condensation auxquelles

nous tenons par-dessus tout et donne satisfaction à notre besoin de logique. De même encore, le rationalisme consolide la faveur dont a joui chez nous la musique descriptive. Si nos chansons à plusieurs voix des xv^e et xvi^e siècles font si souvent appel au sens de la description, à la traduction sonore des contingences extérieures, c'est que notre rationalisme y trouve son compte. D'ailleurs, on peut facilement suivre les modalités de son influence sur les variations du goût musical. Voyez le goût monodique des hautes époques; ne correspond-il pas aux quelques idées simples, riches d'autorité, que promulgue la doctrine chrétienne? Plus tard, les associations psychiques se multiplient: il se dessine dans les esprits une inclination vers le commentaire et la scolastique et cette disposition mentale correspond aux efforts de la musique polyphonique. Certains documents exhumés par Coussemaker, certains « triples » et « quadruples » des xii^e et xiii^e siècles constituent de véritables « disputationes » musicales. Les tentatives opérées à la Renaissance au sein de l'académie de Baïf présentent le même caractère rationaliste par leur souci constant de restaurer la musique « grégeoise » et d'adapter des mélodies à des mètres antiques. En France, ainsi qu'on l'a justement remarqué, l'esprit s'est développé plus vite que l'imagination; la comédie et la tragédie ont devancé le drame lyrique et, pour cette raison, nos premiers drames lyriques furent des tragédies en musique et des comédies à ariettes. On a commencé par considérer la Beauté sous ses agréments mineurs, le charme, l'élégance, la joliesse, avant d'être retenu par ses dehors de noblesse, de grandeur et de complexité. « Il y a quelquefois, dit Montesquieu, dans les personnes

ou dans les choses, un charme invisible, une grâce naturelle qu'on n'a pas pu définir et qu'on a été forcé d'appeler le « je ne sais quoi ». — Ce « je ne sais quoi » caractérise excellemment la mélodie française, comme il reste l'apanage exclusif de l'esprit français. N'est-ce pas que la grâce constitue une qualité éminemment sympathique et rationaliste? « Raison harmonieuse, écrit M. Fouillée, qui ne veut rien d'excessif ni de heurté. » Par son absence de tension et d'effort, par son aisance à se communiquer à autrui, la grâce s'apparente à la fois avec la sociabilité et avec l'intellectualisme.

Il est intéressant de constater que l'italianisme a surtout sévi dans les milieux élégants affiliés à l'esprit classique, esprit de pur rationalisme. Sans doute la symétrie de l'Aria italien, l'ordonnance régulière de « l'Opéra Seria » et la perfection de travail des virtuoses rencontraient quelques affinités secrètes chez les beaux esprits entichés du culte excessif de la forme, de l'ouvrage nettoyé à la Boileau, sans cesse remis sur le métier. A considérer l'art de ce point de vue formaliste, on se trouvait tout naturellement porté à goûter une musique d'extériorité, de cadences arrondies et de périodes équilibrées. Le doctrinarisme classique a donc favorisé l'italianisme en raison de la parenté qu'il affichait avec lui.

C'est encore au rationalisme français qu'il faut imputer en grande partie les ardeurs de la campagne anti-wagnérienne. L'œuvre lyrique du chantre de Tristan pénétrait en France au moment où le Romantisme expirant laissait place nette au naturalisme positiviste, et mettait en conflit notre mentalité claire, précise et optimiste avec la mentalité germanique, anxieuse du devenir et inoculée de

pessimisme. Aucun accord ne semblait donc possible. M. Caussy a démontré fort judicieusement en quoi l'art wagnérien s'opposait à l'intellectualisme français, comment il s'appuyait sur l'instinct en répudiant la raison, et comment il choquait notre simplicité par sa « grandeur forcée » et l'essoufflement de ses symboles grandiloquents. Des recherches effectuées parmi les critiques dont s'accompagna la représentation mémorable de *Tannhäuser* à l'Opéra permettraient de retrouver au milieu d'un fatras de clichés la substance d'arguments que des écrivains mieux avertis et moins passionnés font valoir aujourd'hui contre l'esthétique du maître de Bayreuth. On verrait de la sorte, et cela ne manquerait pas de piquant, que nombre de ceux que de fervents néophytes traitèrent dédaigneusement d'imbéciles aperçurent alors, par une sorte d'intuition prophétique, les lignes générales du jugement de la postérité! — Dès 1861, on reprochait à Wagner de se complaire dans le développement symphonique, et d'encombrer ses drames de longueurs purement musicales. Le reproche subsiste en entier de nos jours.

En définitive, le rôle de l'art d'importation se réduit à de nouveaux aspects et à galvaniser certaines de nos énergies nationales auxquelles des habitudes séculaires ne demandaient qu'un travail réduit et incomplet. Il n'est plus possible de soutenir, avec les anciens musicographes, que l'introduction en France du sens polyphonique revient aux Allemands. Quant à l'italianisme, qui n'est autre chose que l'appel à la virtuosité et que la mise en action des sensations rudimentaires et presque uniquement physiologiques de la jouissance musicale, convient-il de nous en faire un crime person-

nel? Tous les peuples, à cet égard, ne logent-ils pas à la même enseigne? D'ailleurs, si la politique a répandu en France la musique italienne, et secondé le goût de l'opéra ultra-montain, greffe rendue facile par l'affinité des races et leur presque identique culture humaniste, le prétendu engouement de nos arrière-grands-pères pour l'art du « bel canto » se tint à un niveau bien inférieur à celui qu'on atteignait dans le reste de l'Europe. On n'entend point parler de querelles musicales en Allemagne, alors qu'à Paris Gluckistes et Piccinistes s'invectivent et se battent à coups de pamphlets. Si Lully a importé en France le cadre de la tragédie musicale italienne, il a surtout travaillé sur des canevas de tragédies classiques auxquelles il a adapté de la musique française. La même observation s'applique à la réforme de Gluck, qui sacrifie stoïquement tout à l'expression, c'est-à-dire à ce pourquoi le goût français a toujours combattu, de sorte que cet étranger se trouve plus français que ses devanciers de France. De même qu'une goutte de réactif suffit à déterminer au sein d'une dissolution l'apparition d'un précipité, de même un musicien de génie suffit à donner aux tendances d'une race la direction assurée autour de laquelle elles tâtonnaient.

Nous devrions même nous savoir gré à nous-mêmes d'avoir protesté avec tant d'énergie, au xviii^e siècle, contre les gargouillades italiennes alors répandues et prônées dans tous les pays. Le grand public, celui qui frémissait à Iphigénie en Tauride, n'avait rien de commun avec les snobs et les pédants qui s'extasiaient aux roucoulements des « tenorini ». Pour ceux-là, la virtuosité tenait lieu d'unique critérium du plaisir éprouvé. C'est qu'elle

flatte tout un côté méticuleux, précis et soigneux de notre caractère; elle a quelque chose de sportif, sent l'entraînement et le muscle en bon état. N'oublions pas que le fini, l'abondance des détails, et, par-dessus tout, le sentiment de la difficulté vaincue sont de notables éléments d'admiration. La virtuosité mérite d'autant plus d'attention qu'en musique l'interprète collabore de façon plus intime et plus nécessaire à l'œuvre d'art. Toute composition musicale possède, en effet, deux existences, l'une due au travail du compositeur, l'autre l'existence sociale, qui réclame impérieusement l'intervention de l'interprète. Dans les autres arts, l'artiste se met directement en relations avec le public et n'interpose point d'intermédiaire entre son œuvre et les dilettanti; alors que le musicien ne peut se passer de l'interprète, sorte de héraut qui proclame son œuvre en face de l'auditeur. L'action du virtuose ajoute alors à la beauté de cette œuvre quand elle ne la défigure pas. Telle est la raison pour laquelle tant d'auditeurs se livrent à de si fâcheuses confusions entre la musique proprement dite et l'exécution. Il se forme des traditions d'interprétation qui s'imposent au public, façonnent son goût et en arrivent à estomper complètement l'expression voulue par l'auteur.

Durant de longues années, l'opinion admit comme article de foi la faible musicalité des Français. On octroyait l'épithète de musicienne aux deux seules nations allemande et italienne. Tout au plus voulait-on considérer Paris comme le lieu où se consacraient les talents européens; cantatrices et virtuoses allaient y faire enregistrer leurs titres de noblesse artistique. Mais le Français n'était musicien que par goût, par éducation, par plaisir, à ce

qu'assuraient les pontifes de la critique; il ne l'était pas par essence, avantage réservé aux contemplatifs, aux rêveurs et aux mystiques. En matière de critérium du goût musical, on proclamait la facilité dont témoignent les peuples germaniques à chanter en chœur et la prodigieuse volubilité des vocalises italiennes. Nous savons aujourd'hui ce qu'il faut penser de pareils clichés. Un peuple dont le folklore recèle d'incomparables trésors, un peuple qui sut aux xv^e et xvi^e siècles créer la plus riche des littératures polyphoniques, un peuple qui produisit Rameau, ce musicien génial dont la gloire si longtemps méconnue monte irrésistiblement à l'horizon de l'art et commence à éclipser celle du chevalier Gluck, un tel peuple en présence d'un tel passé ne craint aucune comparaison. Après avoir magnifié de ses larmes les accents d'Iphigénie, et avoir associé dans son admiration Don Juan et le Freyschütz, la France s'est ouverte à l'ésotérisme wagnérien avec un fanatisme non encore apaisé. Toutes les nations commirent des erreurs musicales et la nôtre s'échappa point à la loi commune; il n'empêche que la marche féconde et sûre de son développement artistique s'atteste depuis trente ans par des faits d'une victorieuse éloquence. Durant la période qui va de César Franck à Claude Debussy, une page entière de l'histoire de la musique s'est écrite dans notre pays.

L'évolution du goût ne s'effectue jamais sans retours en arrière; elle oscille entre la procession et la régression, car l'habitude consolide certaines manières de sentir qu'il devient, par la suite, très laborieux de détruire. Chaque génération tend, en vieillissant, vers une sorte de tradition qui n'est le plus souvent qu'un déguisement de la routine et

prend une attitude de critique vis-à-vis de ses cadets. On est prédisposé à traiter de chimériques les conceptions de l'avenir et à considérer comme suffisantes et raisonnables celles auxquelles le passé a accordé un semblant de réalisation. Chaque génération recrée ainsi la tradition à son profit.

L'évolution de l'art précède toujours l'évolution du goût, et le degré de culture d'une société se mesure, jusqu'à un certain point, à l'intervalle de temps qui sépare ces deux mouvements. Un véritable artiste, créateur et novateur, sera d'autant moins longtemps méconnu que la société qui l'entourera sera plus affinée.

A toutes les époques de l'histoire de la musique retentit le cri des conservateurs doctrinaires : « Où allons-nous ? Que va devenir la musique ? » Lorsqu'un musicien estime que la technique précédemment usitée manifeste une insuffisance déclarée pour réaliser l'idéal qu'il entrevoit, il brise les moules anciens, s'efforce d'en construire de nouveaux et cherche ainsi à fixer une portion encore ignorée du devenir de l'art. Aux yeux des contemporains, de semblables tentatives s'interprètent généralement comme des symptômes d'hostilité à l'égard des formes épuisées, et telles individualités, qui, vues par nous à distance, apparaissent avec la marque de leur époque et accusent une indéniable parenté, sont considérées de leur temps comme nettement étrangères les unes aux autres.

On juge presque toujours mal ses contemporains parce que la valeur réelle d'une innovation disparaît dans le conflit des passions qu'elle soulève. A l'histoire seule appartient le jaugeage exact des œuvres et leur placement définitif dans l'échelle de la beauté.