



Admiration et Critique

Si l'admiration — ou les manifestations par où elle s'exprime étaient une preuve certaine de la beauté des œuvres musicales auxquelles on les prodigue, la plupart de ces œuvres seraient assurées de vivre toujours, et le Temps, qui décide en dernier ressort, ne pourrait que confirmer le jugement des contemporains. Mais il n'en est pas ainsi, et, s'il nous était donné de revenir au monde dans quelque cent ans, ou même plus tôt, nous serions sans doute étonnés de voir comme il reste peu de chose d'une production aussi abondante, combien peu survivent de tant d'œuvres auxquelles les applaudissements des premiers auditeurs semblaient promettre l'immortalité.

Serait-ce que cette admiration n'est pas sincère? Rien n'autorise à le croire ; et la vivacité, la spontanéité avec lesquelles elle se manifeste ne permettent aucun doute à cet égard. Seulement elle n'a aucune valeur critique, et c'est ce qui explique la disproportion qui se remarque à toutes les époques — entre l'enthousiasme qui accueille à leur apparition la plupart de ces œuvres et le petit nombre de celles que le temps finit par consacrer. Car, si beaucoup d'œuvres musicales, universellement admirées de nos jours, ont été âprement discutées à leur naissance, que de noms en revanche, jadis acclamés, sont complètement oubliés aujourd'hui ! C'est qu'il entre dans notre admiration, quel qu'en soit l'objet, des éléments de diverse nature, dont quelques-uns, qui n'ont rien à voir avec ce sentiment, lui enlèvent toute la valeur objective. C'est d'abord l'atmosphère de la salle qui crée entre des auditeurs assemblés un courant de sympathie active auquel bien peu résistent. Ceux même qui, par une disposition naturelle ou par le fait de leurs habitudes esthétiques, sont réfractaires à

priori à l'admiration de toute nouveauté, se laissent quelquefois gagner par la contagion et applaudissent comme les autres, — quitte à se gourmander bientôt, quand ils se retrouvent seuls avec eux-mêmes. Mais la plupart des auditeurs sortent de la salle de concert persuadés que leur admiration est justifiée par le plaisir qu'ils ont eu et qu'elle ne saurait être mal placée. Qu'on leur fasse entendre la même œuvre assez longtemps après, quand la première impression se sera dissipée, non plus dans une salle nombreuse, où ils avaient apporté des dispositions à l'enthousiasme qui ne demandaient qu'à se manifester, mais individuellement, ou dans des conditions qui rendent impossible « le retentissement sur la conscience de chacun des gestes, de l'excitation de tous », est-on sûr qu'ils l'applaudiront encore, ou qu'ils l'applaudiront avec la même ardeur, et serait-il téméraire de penser que l'admiration fera place chez beaucoup à l'indifférence et à la froideur? D'où il ne faudrait pas conclure, si cela se produit, qu'ils se trompaient d'abord et qu'ils sont ensuite dans le vrai, — en réalité nous ne pouvons pas le savoir, puisque nous ignorons si l'œuvre dont il s'agit est ou non de celles auxquelles l'avenir réserve une glorieuse destinée, — mais que leur admiration procédait d'une autre source que du sentiment esthétique, quelque aptitude d'ailleurs qu'il puisse y avoir chez beaucoup d'entre eux à sentir le beau et à en être touchés. « J'imagine, écrit un philosophe contemporain (1), que bien des vrais amateurs se contenteraient d'entendre, cachés dans quelque coin obscur, sans voir et sans être vus ». — Si dans quelques années nous assistons au concert chez nous, dans la solitude et le recueillement favorable à la pure émotion musicale, il y aura, selon toute apparence, moins d'« amateurs » qu'il n'y en a aujourd'hui ; mais surtout, l'enthousiasme n'ayant plus les mêmes occasions ou les mêmes raisons de se manifester, l'admiration sera plus personnelle et le jugement plus libre.

Peut-on douter d'autre part de la séduction qu'exerce le nom de l'auteur? Si l'œuvre qu'on va entendre est d'un compositeur connu, qui ait la faveur du public, le succès lui est à peu près assuré d'avance. Ce succès, notons-le en passant, peut être parfaitement légitime et mérité, et il ne faut pas prendre à la lettre l'affirmation de Leconte de Lisle, très contestable en sa forme absolue : « Il n'est pas bon de plaire à une foule quelconque... Je l'affirme résolument : la marque d'une infériorité intellectuelle (mettons ici artistique) caractérisée est d'exciter d'immédiates et

(1) PAULHAN, *Le mensonge de l'art*.

unanimes sympathies ». Il y a des œuvres qui s'imposent d'abord et qui méritent de s'imposer. Mais nous applaudissons beaucoup d'œuvres musicales ; à vrai dire, nous applaudissons à peu près tout ce que nous entendons, à moins que ce ne soit manifestement extravagant ; — encore cette restriction n'est-elle pas toujours vraie, ni de tout le monde. Parmi tant d'œuvres si favorablement accueillies, il y en a certainement que le temps ne mettra pas à un rang honorable. N'est-il pas permis de penser que les applaudissements vont souvent à l'auteur autant — et plus — qu'à l'œuvre elle-même ? Croit-on que, si beaucoup d'œuvres que nous accueillons avec une grande faveur étaient données sous des noms inconnus, on leur prodiguerait les mêmes applaudissements ? Il est difficile de répondre à une question de ce genre, et l'expérience seule, si on la tentait, pourrait permettre de se prononcer avec certitude. Mais il n'est pas défendu de croire que, le jour où les programmes et les affiches n'indiqueraient aucun nom d'auteur, les auditeurs se trouveraient souvent bien embarrassés, il y aurait chez beaucoup d'entre eux une incertitude, une tendance à se tenir sur leurs gardes, à ne pas s'avancer en applaudissant ce qui, après tout, ne mérite peut-être pas d'être applaudi. Ce jour-là la physionomie de nos salles de concert serait probablement bien changée, et l'on s'y trouverait peut-être plus à l'aise qu'on ne l'est aujourd'hui. Remarquons que l'observation vaut également en sens inverse pour la disposition contraire. Ce n'est pas faire injure aux Bach, aux Mozart, aux Schumann que de penser qu'il y a dans leur œuvre considérable des parties inférieures et qui n'offriraient, si elles étaient signées d'autres noms, qu'un intérêt relatif ; or, aux yeux de ceux qui ne professent pour les œuvres nouvelles qu'une médiocre sympathie, tout ce qui vient de ces maîtres illustres est également beau, l'éclat de ces grands noms met à l'abri de la critique, même la plus respectueuse ou la plus discrète, tout ce qu'ils ont écrit. Disons tout de suite que l'erreur en ce cas est plus difficile et plus rare, puisqu'il s'agit d'auteurs consacrés. Mais les auteurs contemporains, de quelque époque qu'il s'agisse, ne seront des auteurs consacrés, s'ils doivent l'être, que plus tard, quand ils auront subi l'épreuve du temps. Nos applaudissements ne peuvent donc prétendre à anticiper sur les décisions de l'avenir, et la séduction qu'exerce sur beaucoup d'auditeurs un nom connu et aimé peut être, si elle ne l'est pas nécessairement, une source d'erreur.

La nouveauté aussi nous attire irrésistiblement. Dans une époque comme la nôtre, où toutes choses se transforment si vite, l'art musical ne pouvait pas, lui tout seul, rester en dehors du mouvement, et la rapidité

de son évolution est telle que certaines œuvres de compositeurs en pleine maturité de talent, mais vieilles de quelques années déjà, n'offrent plus bien souvent qu'un médiocre intérêt, non pas parce qu'on les juge inférieures, mais parce que la « formule » et le goût ont changé dans l'intervalle. Il est naturel d'aimer ce qui est nouveau, et le goût du nouveau n'est pas par définition une erreur. Car si la nouveauté n'implique pas la beauté, elle ne l'exclut pas non plus, et il est difficile de résister à l'attrait qu'elle exerce, puisqu'elle réunit « un certain nombre de plaisirs particuliers dont l'ensemble constitue le plaisir total qu'elle nous cause » (1). Mais il est juste aussi de dire, en renversant les termes, que, si la nouveauté n'exclut pas la beauté, elle ne l'implique pas nécessairement ; car « le beau n'est pas le nouveau... La nouveauté n'est qu'un caractère général de toute chose qui se montre à nos yeux pour la première fois, agréable ou désagréable, utile ou nuisible, *belle ou laide*, bonne ou mauvaise » (2). On ne saurait contester la vérité de ce principe qui nous apparaît d'une telle évidence qu'il ne semble pas valoir la peine d'être formulé. Mais saisis par ce qu'une forme nouvelle apporte toujours avec elle d'imprévu, nous l'accueillons immédiatement, ne cherchant à notre plaisir d'autre justification que ce plaisir même. Et si l'habitude, qui peut aussi bien selon nos dispositions personnelles nous inspirer de la répugnance pour les formes nouvelles par attachement à des beautés familières et depuis longtemps aimées, ou au contraire par la lassitude nous donner le goût de la nouveauté, si l'habitude nous a prédisposés à désirer le nouveau, l'attrait en est d'autant plus irrésistible et notre plaisir s'augmente de la satisfaction d'échapper à la monotonie d'une trop longue et trop constante admiration. Notre plaisir sans doute légitime nos applaudissements ; mais qu'advendra-t-il de ce plaisir quand le charme de la nouveauté se sera évanoui ? Ne disparaîtra-t-il pas, et notre admiration avec lui, comme la vertu de « certains remèdes, qui ne guérissent plus quand ils ne sont plus à la mode ? » (Tarde).

Dira-t-on que cela est évident et que tout le monde en convient ? Évidence toute théorique, et que l'attitude des auditeurs, non pas seulement de quelques-uns, mais de la plupart, contredit incontestablement. Ou faut-il penser que les applaudissements n'ont pas la valeur que nous croyons et que c'est une erreur de leur attribuer autant d'importance ? Cela est difficile à soutenir, puisqu'une fois dissipée l'émotion qui a provoqué ces

(1) JOUFFROY, *Cours d'esthétique*.

(2) JOUFFROY, *Ibid.*

manifestations de notre plaisir, nos réflexions concordent avec elles, et qu'elles n'ont d'autre objet que de les expliquer, de les justifier, de les appuyer.

Au surplus, le goût du nouveau n'a pas toujours ce caractère de franche spontanéité. Qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique, la peur de ne pas paraître assez avancé, si dommageable en d'autres domaines, détermine chez beaucoup de gens une disposition à admirer sans réserve et pour ainsi dire les yeux fermés tout ce qui est nouveau parce que c'est nouveau : disposition non moins fâcheuse, non moins préjudiciable à la liberté du jugement que la tendance contraire, que l'obstination de certains à croire que « tout est dit », à déclarer que l'art s'épuise en vain à chercher des formes nouvelles, qu'il ne saurait rien créer de beau que selon la formule qui leur est chère. Quoi qu'il en soit, que l'admiration pour la nouveauté soit l'effet de l'entraînement et de la surprise, ou au contraire d'une disposition personnelle et du parti pris, si elle ne se trompe pas nécessairement, elle altère ou peut altérer la sûreté de nos appréciations.

Nous apportons au concert des dispositions sympathiques : cela est naturel et même nécessaire, puisque la sympathie est une des conditions du plaisir esthétique. Et non seulement nous sommes disposés à jouir de ce que nous allons entendre, mais nous voulons aussi, si l'on peut dire, jouir de nous-mêmes, de notre pénétration, de notre aptitude à comprendre. La musique descriptive, de plus en plus en faveur, contribue à développer, si elle ne l'a pas fait naître, cette tendance. Peut-être lui attribuons-nous des prétentions qu'elle n'a pas toujours, et il est possible qu'un compositeur qui connaît les ressources, mais aussi les limites de son art, n'ait pas toutes les intentions qu'on lui prête. Encore convient-il de n'être pas trop affirmatif sur ce point ; si l'on en juge par le caractère de certaine musique et la précision de certains titres, il est permis de croire que l'auteur a voulu traduire plus qu'une impression générale, qu'il ne s'est pas borné à créer, pour ainsi dire, l'atmosphère où nous trouverons facilement cette impression. Quant à nous, auditeurs, nous laissant conduire — ou séduire — par les indications minutieuses des programmes, et, quelquefois par les explications d'une causerie préliminaire, c'est l'objet même que nous voulons voir sous l'expression musicale. Nous ne savons pas, ou nous avons oublié que « la beauté musicale est spécifique à la musique, c'est-à-dire qu'elle réside dans les rapports des sons, sans égard à une sphère d'idées étrangères, extra-musicales » (1), — que, « si le caractère général le

(1) HANSLICK, *Le beau dans la musique*.

plus important de l'art, c'est de créer une réalité illusoire, destinée à déguiser, à remplacer provisoirement... la vraie réalité, c'est la musique qui répond le plus complètement à l'idée de l'art » que « c'est cette séparation profonde d'avec la réalité qui en fait l'art par excellence » (1). Le plaisir affectif ne nous suffit pas, l'émotion pure et simple nous semble banale, et le plaisir intellectuel passe au premier plan. Comme nous sommes en général plus fiers de notre intelligence que de notre sensibilité, comme nous ne sommes pas fâchés qu'on remarque notre finesse d'esprit, tandis que nous cachons plutôt, pour l'ordinaire, nos émotions, nous n'avons garde de laisser échapper l'occasion qui nous est offerte de contenter une disposition qui nous est chère et qui nous flatte. Nous voulons voir, nous voyons sous la forme musicale l'objet dont on nous affirme, avec force détails, qu'il y est. Si nous hésitions, si nous nous refusions à entrer dans ce qu'on nous dit être la pensée ou l'intention de l'auteur, ce serait comme un brevet d'incompétence ou d'infériorité que nous nous décernerions à nous-mêmes. En d'autres termes, et pour tout dire d'un mot, notre vanité entre en jeu ; de là à admirer il n'y a qu'un pas, que nous avons vite fait de franchir. Mais que vaut cette admiration ? Elle n'est qu'une tendance à objectiver notre plaisir, c'est un contentement de nous-mêmes que nous projetons sur l'objet qui en est, non pas même la cause, mais l'occasion ; et on pourrait en dire, en plus d'un cas, ce qu'un pessimiste célèbre a dit de la vertu, qu'elle « n'irait pas loin, si la vanité ne lui tenait compagnie ».

Remarquons encore une fois — car on ne saurait prendre trop de précautions en un tel sujet, — que cette admiration, quelles qu'en soient la cause, l'auxiliaire ou la qualité, ne se trompe pas nécessairement, puisqu'il est certain qu'il y a des œuvres de musique descriptive pleines de charme et de beauté ; mais c'est nous qui mettons le plus souvent dans ces sortes d'œuvres qui, répétons-le, peuvent aussi bien être belles ou ne l'être pas, le genre de beauté qui provoque nos applaudissements. Si dans quelques années la mode est passée de ce genre de musique, belle ou non, nous ne l'admirerons plus, ou, si nous l'admirons encore, ce ne sera pas pour la même raison.

Si la musique n'est pas un art d'imitation, si les moyens d'expression dont elle dispose sont des symboles vagues qui ne lui permettent pas, comme les couleurs et les formes à la peinture et à la sculpture, d'exprimer la réalité, cependant elle n'échappe pas entièrement à la tyrannie de la

(1) L. PAULHAN, *Le mensonge de l'art*.

réalité et elle doit, en un sens et dans une certaine mesure, en subir l'influence. Il peut sembler puéril de faire intervenir dans une question de cette nature des bruits qui n'ont assurément rien de commun avec la musique ; mais cela paraîtra moins étrange, si l'on considère que la musique symphonique à grande sonorité est accueillie avec une faveur de plus en plus marquée, et qu'elle ne recule pas, à l'occasion, sous prétexte de rendre les bruits d'une bataille ou les clameurs de l'orage, devant une tumultueuse cacophonie. Il est vrai d'autre part que les ressources orchestrales sont beaucoup plus grandes qu'elles ne l'étaient jadis, et il est difficile de ne pas user, jusqu'à l'abus parfois, des ressources dont on dispose. Mais cette tendance de la musique est-elle née de l'abondance grandissante des moyens ou l'a-t-elle provoquée ? Si l'axiome est vrai qui dit que la fonction crée l'organe, la seconde hypothèse paraît plus conforme à la réalité. Si la lyre des Grecs, qui n'avait que trois cordes à l'origine, en a eu douze à la fin du v^e siècle, et, à l'époque alexandrine, jusqu'à quinze ou seize, en dépit des protestations des théoriciens sévères et des philosophes qui voyaient dans ces innovations les uns une corruption de l'ancienne discipline, les autres un danger pour les mœurs, c'est que la musique des virtuoses, la musique de concert, et — puisqu'il faut l'appeler par son nom et qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, — la musique descriptive exigeait une plus grande richesse de moyens d'expression.

Pour revenir aux bruits de la rue, dans quelle mesure peuvent-ils exercer une influence sur la musique ? Un médecin américain affirmait il y a quelque temps que ces bruits finiraient par nous rendre sourds. Il y a là peut-être quelque exagération ; en tous cas, et sans « prévoir les malheurs de si loin », il n'est pas impossible qu'en s'accoutumant à cette cacophonie et à ce vacarme, notre oreille ait perdu de sa finesse, et qu'elle soit devenue de jour en jour moins apte à percevoir des sons plus ténus et à saisir des nuances plus délicates. Quoi qu'il en soit, c'est un fait indiscutable que nous accueillons avec une grande faveur les symphonies d'une sonorité puissante. Sonorité et puissance sont quelquefois synonymes, musicalement parlant, et la sonorité peut être le mérite éminent d'une œuvre symphonique ; mais il n'en est pas toujours ainsi, et il y a des œuvres de ce genre qui sont plus bruyantes que puissantes. Faisons-nous toujours la distinction entre les unes et les autres, et sommes-nous en état de la faire ? Il est permis d'en douter dans une époque où, pour la raison que nous avons dite et la mode s'en mêlant, notre oreille réclame une musique sonore. De là l'incertitude de nos jugements et la diversité de nos apprécia-

tions. Et ainsi notre goût pour la sonorité, comme le plaisir que la nouveauté nous cause, comme le désir de trouver l'objet sous l'expression musicale, contribue à enlever à notre admiration toute valeur critique.

Est-ce à dire que nous avons tort d'aimer la musique sonore, de prendre plaisir à la nouveauté, d'avoir du goût pour la musique à programme, d'éprouver plus vivement l'émotion musicale dans une assemblée nombreuse? Pas le moins du monde, et l'on n'a jamais tort d'avoir du plaisir. Mais nous devons nous contenter de ce plaisir et nous nous trompons quand nous voulons y voir à toute force la preuve de la beauté de l'œuvre qui nous l'a fait éprouver. Car le beau musical est d'une nature spéciale, et il est très difficile, sinon impossible, de le définir et de le démêler. « Il est extrêmement difficile de définir ce beau indépendant, exclusivement musical. La musique n'ayant pas de modèle dans la nature, n'exprimant pas de conception intellectuelle, on ne peut parler d'elle qu'avec la sécheresse d'une terminologie technique ou avec la poésie de la fiction » (1). Et ainsi, quand on nous parle, à propos de certaines œuvres, de « bibelots d'étagère, de constructions cyclopéennes, d'œuvres extérieures, sommaires parfois, agressives toujours », ou « d'un dynamisme entraînant et quasi sportif, d'une sécheresse coupante, interrompue par de brèves détentes », on peut bien goûter, si l'on veut, le pittoresque de cette littérature et l'étrangeté de ces métaphores, mais il n'y faut chercher aucune indication, même vague, relativement à la valeur de l'œuvre ou des œuvres qui les ont suggérées. Mais ceci est une autre question.

Que concluons-nous des réflexions qui précèdent? Disons-nous que nous avons tort d'admirer, que l'admiration est en soi une erreur? Rien ne serait plus faux, et nous nous serions bien mal exprimé, si l'on faisait sortir de ce que nous avons dit cette conclusion. Car, si l'admiration prend sa source dans le plaisir que nous éprouvons, si elle se confond avec ce plaisir, si elle n'est qu'une forme de ce plaisir, elle se trouve par là pleinement justifiée. Mais nous nous trompons lorsque, oubliant ou négligeant de démêler les éléments dont elle se compose en grande partie, nous voulons en faire la condition de notre jugement, et la mesure, pour ainsi dire, de la valeur des œuvres qui l'ont fait naître. L'erreur est, dans une certaine mesure, évitable, quand il s'agit d'apprécier une statue ou un tableau, parce qu'un tableau ou une statue ont « une existence permanente », qui laisse à la réflexion le temps de s'exercer. « Le spectateur peut aller çà

(1) HANSLICK, *Ibid.*

et là devant l'œuvre d'art, remarquer ceci ou cela, et conserver ainsi une parfaite liberté en contemplant le tableau » ou la statue. Mais l'œuvre musicale n'offre pas ce « spectacle permanent, durable, extérieur qui permet de contempler les objets existant par eux-mêmes » (1). Cela ne veut pas dire que l'œuvre musicale n'a qu'une existence éphémère et qu'elle ne survit pas à son exécution. Mais pour l'auditeur, — non pour l'auditeur affectif, mais pour l'auditeur juge, car il y a les deux en chacun de nous, quoique dans des proportions différentes, — elle cesse d'exister dès qu'elle a été entendue ; car, comme « le caractère des sons c'est l'instantanéité, c'est de disparaître et de se succéder rapidement », — nous n'ajouterons pas cependant avec Hegel sans laisser de traces, — il ne reste de ce qu'on vient d'entendre qu'une impression générale et confuse, faite d'impressions successives, lesquelles se sont affaiblies ou évanouies au fur et à mesure, l'une chassant l'autre, aussi rapidement que les sons eux-mêmes se succédaient. Et ainsi, tandis qu'on peut contempler à son aise, pour les apprécier, un tableau ou une statue, l'œuvre musicale de par sa nature même ne laisse pas à la réflexion le loisir nécessaire à l'exercice du jugement.

De plus la peinture et la sculpture étant des arts d'imitation, le plus ou moins de ressemblance entre le modèle et la copie — ressemblance non photographique, mais esthétique et idéale, — qui est d'ailleurs un des éléments du beau, nous permet jusqu'à un certain point de ne pas nous égarer dans nos appréciations. Il n'en est pas de même de la musique qui, n'ayant pas de modèle dans la nature, ne nous offre pas ce moyen, commode en somme quoique insuffisant, de l'apprécier.

Objectera-t-on que tout cela est trop évident pour être dit ? Nous ne le pensons pas, et nous sommes autorisés à croire le contraire par les discussions, quelquefois passionnées, au cours desquelles on distribue au petit bonheur l'éloge et le blâme, par l'imprudence et la témérité de ceux qui, oubliant que leur admiration ne peut avoir qu'une valeur provisoire et momentanée, ignorant peut-être que « l'ivresse n'est pas le plaisir de la dégustation », décident souverainement du destin des œuvres qu'ils viennent d'entendre et assignent des rangs que l'avenir, selon toute apparence, bouleversera.

ESTÈVE.

(1) HEGEL, *Cours d'Esthétique*.