Je comprends que M. Paul Gavault ait été séduit par l'idée de mettre à la scène la conspiration du général Malet. Il y avait, dans l'aventure du général, matière à une curieuse étude historique ou à un fort bon mélodrame. Malheureusement, il ne semble pas qu'en écrivant **le Frisson de l'Aigle**, M. Paul Gavault se soit décidé pour le mélodrame ni pour l'étude historique. Les circonstances de la conspiration, dans la pièce de M. Gavault, restent assez vagues, et les caractères du général et de ses complices sont peu précis. L'intrigue secondaire, imaginée par M. Gavault, est d'un intérêt médiocre; M. Gavault, d'ailleurs, l'a développée avec modestie. Le plus grand mérite du *Frisson de l'Aigle* est, en somme, de ne pas trop ennuyer le spectateur.

M^{mes} Nelly Cormon et Marguerite Brésil, MM. Krauss, Calmettes et Maury jouent, du mieux qu'ils peuvent, les principaux rôles du *Frisson de l'Aigle*.

M. Paul Gavault est encore un des auteurs — ici, il a eu pour collaborateur M. Jean Lahaix — un des auteurs de **la Petite M^{me} Dubois**. M. Paul Gavault doit écrire une comédie bouffe avec plus de plaisir qu'un drame historique. L'idée première de *la Petite M^{me} Dubois* est fort plaisante, et l'héroïne de la pièce, Eve Dubois, est une fort aimable héroïne de comédie légère. Et puis, dans *la Petite M^{me} Dubois*, comme, jadis, dans *l'Enfant du miracle*, M. Paul Gavault nous prouve, avec fantaisie, qu'il est un excellent juriste.

M^{mes} Cassive, Maurel, Piernold; MM. Germain, Torin, Colombey, Rozenberg jouent avec verve la comédie de MM. Paul Gavault et Jean Lahaix.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

L. de La Laurencie : *Le Goût musical en France*. — F. Helloin : *Essai de critique de la critique musicale*.

Les exigences de l'actualité m'ont mis bien en retard avec les livres. Je me hâte de profiter d'une accalmie passagère pour diminuer au moins un peu la hauteur de la pyramide que j'ai le remords de voir s'élever tous les jours sur ma table. Les lecteurs du *Mercury* ont eu la primeur de la préface du volume où M. Lionel de La Laurencie s'est proposé d'étudier **le Goût musical en France**, et l'ouvrage entier témoigne d'une érudition la plus variée s'étendant, sans lacune et documents à l'appui certifiés par des notes, des origines monodiques aux plus audacieuses manifestations de l'harmonie moderne. La matière était copieuse, et sa richesse seule démontrerait surabondamment la place considérable de notre pays dans l'évolution

d'un art que nous sommes enclins trop volontiers à tenir pour importé depuis peu d'outre-Rhin. C'est chez nous que sont nés l'organum, le déchant puis le contrepoint, sa conséquence, que s'épanouit et brilla la polyphonie vocale pour rayonner glorieusement au dehors, et que se développa l'opéra. Notre curiosité hospitalière ou la sanction recherchée de nos bravos nous valurent, avec toutes les visites, l'expérience de tous les genres, le contact étranger de génies différents du nôtre, l'épreuve ou la bataille de la plupart des innovations fameuses. M. de La Laurencie se trouva ainsi presque fatalement amené à écrire une histoire très complète de l'art sonore au cours des siècles dans notre Europe occidentale et, en réalité, grâce au point de vue où s'est placé l'auteur, une histoire en quelque sorte *subjective* de la musique considérée principalement dans ses effets sur les contemporains successifs. L'idée était neuve, quoique non certes sans précédent, car à toute époque on abusa de l'inconscient critère, mais par l'intention formellement déclarée et l'ampleur préméditée de la tâche. Je ne dissimulerai pas mon admiration pour la manière dont le psychologue a su mener à bien une tentative que, j'en dois faire l'avou, je me sentis porté toujours, par un incoercible instinct d'objectivisme, à estimer stérile à priori ou, du moins, d'intérêt subalterne. Sans doute, je risquerais quelques réserves à propos de l'autorité de certaines sources complaisamment accueillies, ou touchant l'interprétation de coïncidences éventuellement constatables entre l'apparition ou la métamorphose évolutive de telles formes musicales, et les mouvements religieux, sociaux ou autres de la sentimentalité ambiante, en tant que facteurs péremptoirement efficaces. Je crois trop que, dans l'espèce, le phénomène sonore est le milieu ambiant essentiel et instigateur où s'agit une émotivité immémorialement identique en son humaine nature aussi bien que dans ses accès, et diverse en ses expressions déterminées à son propre insu par une insensible et toute physiologique accoutumance sensorielle. Mais ce tableau des sensibilités consécutives est tracé de main de maître. On est séduit, quoi qu'on veuille, par l'alerte précision du langage, la clarté de l'exposé, la rigueur quasi-scientifique des déductions ingénieuses, et l'ouvrage captive au moins autant par les problèmes qu'il soulève et les réflexions qu'il suggère, que pour l'enseignement issu des faits énumérés.

Dès la première page, la question qui se pose, impérative et troublante, est de définir le « Goût », de quoi précisément il s'agit, puis, et presque aussitôt, sa cause à la fois et son objet, à savoir ce qu'on nomme le « Beau ». Il n'est guère de mots plus discutés et plus vagues, encore que chacun en use couramment, les accouple et parfois les oppose. A la création d'une entité esthétique, M. de La Laurencie préfère assimiler les deux concepts, le « Beau » désignant l'idée générale corrélatrice au « Goût », lequel est particulier à l'individu,

ne comporte originellement « qu'un choix » tout personnel et implique une « émotion ». Il apparaîtrait donc assez oiseux d'objecter la qualité de celle-ci à la définition de ce Goût « individuel ». Comme disait Guyau : « Après tout, une émotion ne vaut qu'en tant qu'on la sent. » Rien que parce qu'elle existe, elle est légitime, et on se défendrait difficilement de souscrire à cette conclusion énoncée par M. de La Laurencie que, pris en soi, le Goût « par conséquent n'est ni bon ni mauvais ». De l'assimilation susdite, à la vérité, il s'ensuivrait que le Beau n'est ni beau ni laid, ce qui, pour ne pas laisser que de sembler un peu ébouriffant, au débotté, n'en demeure pas moins indisputable *subjectivement*. L'événement toutefois contredit l'assertion pour autant qu'il paraît impossible d'établir quelque rapport éventuel entre le succès contemporain d'une œuvre d'art et la durée de celle-ci dans l'admiration des postérités, tandis que, en dépit des engouements ou des sots dédains de la mode, ce que nous appelons des chefs-d'œuvre peut seul conférer la gloire et résister victorieusement à l'oubli. Il semblerait donc s'ensuivre, ici, la réalité d'un Beau objectif s'imposant, malgré qu'elle en ait, à l'humaine sensibilité à travers et nonobstant le capricieux réseau des goûts éphémères. La contradiction est intéressante, car, résultant pareillement de faits notoires, les deux termes en sont également irréfutables. Avec elle, et en même temps, se pose le problème de la Critique, si j'ose ainsi teutoniquement m'exprimer. Toute manifestation du goût qui choisit, écarte ou acquiesce constitue en effet une forme de la critique, et c'est en somme l'histoire de celle-ci, puisée chez les théoriciens, les esthéticiens philosophes ou dilettantes littérateurs, qui remplit la plus belle portion du livre de M. de La Laurencie. Ledit problème semble d'ailleurs actuellement préoccuper de plus en plus les esprits dans le domaine de la musique. Des discussions en naquirent, ébauchées plutôt qu'entamées, et qui dévièrent facilement, car la chaleur communicative des banquets apparaît peu de chose auprès de celle de la polémique imprimée — et signée.

Tout récemment M. Frédéric Helloin aborda le sujet de front dans un ouvrage de moindre envergure que celui de M. de la Laurencie et d'intentions, au surplus, strictement spécifiées par son titre : **Essai de critique de la critique musicale**. On doit louer d'abord dans la nouvelle étude de M. Helloin une excellente méthode, une argumentation visiblement soucieuse avant tout de logique et, particulièrement peut-être, l'intrépide impartialité qu'atteste sans la moindre précaution la franchise des jugements portés par lui sur quelques-uns de ses contemporains, malgré les objections qu'on y pourrait maintes fois opposer et le manque de tact de telles métaphores qui en prennent la regrettable allure d'insinuations gratuitement étrangères à la musique et à la question. Pas plus ici qu'ailleurs, en

revanche, je ne saurais m'incliner devant certains procédés d'érudition commode, mais surannée, sinon souvent tout illusoire. Il est vraiment un peu tard aujourd'hui pour citer Platon d'après la traduction de Cousin, surtout à propos de musique et, dans leur texte obscur ou puéril, altéré ou tronqué, les trop fameux *Problèmes* du pseudo-Aristote restent jusqu'à présent de véritables rébus dont les solutions variées hypothétiques, contradictoires ou dénuées de tout sens perceptible, ne peuvent guère servir de base acceptable à un raisonnement ni de gage sérieux à quelque allégation. M. Helloin dit de fort bonnes choses à l'endroit du dilettantisme généralement inaverti à l'excès des encyclopédistes mélomanes, encore qu'il reproche à d'Alembert d'avoir méconnu « la remarquable technique » de Lully, laquelle, je l'avoue, se dérobe aux efforts, à tout le moins, de mon admiration, et dont le mérite éventuel, en tous cas, n'appartiendrait qu'en indivis et pour une part malaisément déterminable au fondateur de l'opéra français : ce plutôt simpliste et paresseux « génie » se plaisant à abandonner à des élèves ou collaborateurs anonymes le soin d'harmoniser son inspiration mélodique. Après avoir assez hâtivement résumé « l'histoire » de la critique musicale, M. Helloin en arrive à « la théorie » et, nonobstant çà et là quelques naïvetés, ces chapitres sont certes le plus intéressamment travaillés de son ouvrage. Il semble bien, toutefois, que l'analyste y perde un tantinet de vue l'exacte teneur de la thèse annoncée par lui-même : condamnant d'abord sans appel ce qu'il nomme la critique « subjective », puis proclamant l'insuffisance ou le dogmatisme plausible de l'« objective » pour préconiser une « critique mixte », mêlées des deux conceptions. Sans doute, cela se passe ou paraît se passer ainsi dans la réalité, et chez les plus férus d'objectivisme, mais M. Helloin examine alors ici les avantages et inconvénients de telle ou telle critique, c'est-à-dire la « pratique » de celle-ci et ses effets divers, au lieu de la « théorie » que son intitulé nous promettait. Par là, il tourne autour de la question plutôt qu'il ne l'éclaire et, malgré la délimitation plus stricte du sujet, la pertinence ou qualité des observations rassemblées, celles-ci, à l'égard même de la « critique » en cause, sont loin d'être aussi suggestives que l'assimilation principielle du « Goût » et du « Beau » proposée par M. de La Laurencie. Grâce à elle on élimine *à priori* abstractions et préjugés, conventions gênantes ou spécieuses de technique, forme, genre, style ; on se trouve en présence d'un *fait* : l'émotion, le plaisir, le choix, bref le « goût » dont on ne saurait discuter. Le proverbe, à la vérité, met la chose au pluriel. Il dit : « ...des goûts et des couleurs », ce en quoi il a doublement raison ; toute sensation réelle étant, en soi, indiscutable et légitime, encore que d'autre part, inconstante, précaire, et, chez un même individu, multiple et variable avec le temps. Cet enseignement de la sagesse populaire,

fondé sur l'habituelle irréductible divergence des avis résultant des « goûts », pourrait corroborer avec une forte profondeur et tout le poids de l'expérience le précepte du philosophe : « *Nihil in intellectu quod non primum in sensu.* » Et, ces prémisses posées et admises, on est bien obligé de reconnaître, au fond, l'essentielle « subjectivité » de toute imaginable critique. A la seule condition d'une absolue sincérité, quels que soient les aspirations, arguments ou tendances de celui qui l'émet, de quelque nom qu'on la baptise, ses conclusions ne sauraient énoncer jamais qu'un sentiment tout personnel, fruit de la plus ou moins complexe réaction d'une sensibilité individuelle au contact de l'œuvre d'art considérée.

C'est bien probablement la nature et le degré de complexité de cette réaction qui constituent, qui dictent les manières différentes, classées sous l'étiquette « objective », « scientifique », « sociale » ou autre, unanimement « subjectives » pourtant, quoi qu'on fasse ou souhaite, car on ne peut sortir de sa peau. Chacun éprouve à sa façon, et s'exprime selon qu'il éprouve. Lorsque cette impression est plus particulièrement spécifique, « musicale » en l'espèce, la critique apparaît nécessairement « objective » et proportionnellement. Sans songer même à éviter l'écueil de trop parler de soi, rien que pour communiquer ce qu'il ressentit et ressent, l'impressionné est induit d'instinct à évoquer surtout le prétexte « musical » de son admiration ou de ses répugnances et, voire involontairement, à peu ou prou analyser l'œuvre d'art. Peu à peu, comme il s'y applique et accoutume, il discerne mieux les motifs de sa propre et tout immédiate émotion ; il s'explique la variabilité de celle-ci et les démentis qu'elle inflige à de précédents enthousiasmes. Il y peut gagner avant tout la modestie ou le courage de carrément se contredire soi-même à l'occasion, afin de rester véridique. Il remarque que sa sensibilité se transforme sous l'influence de la culture acquise, qu'enrichit toute possibilité de comparaisons nouvelles, et, revivant ainsi pour son compte l'histoire entière du développement de l'art sonore et des subjectivités corrélatives, au rebours de l'incertitude ou de la diversité des « goûts », du sien même, il peut constater dans les œuvres une évolution séculaire imperturbable, logique encore que tout inconsciemment réalisée par les artistes créateurs, et déterminée par les propriétés essentielles du son, inéluctable matière première de l'art musical. Le spectacle est grandiose et fascinant : il se convainc bientôt que c'est celui d'une réalité extérieure, « objective », en tant que constituée de *faits* tangibles, contrôlables de tout temps par la pérennité des témoignages qui survivent, indifférents, immuables, tandis que passent générations et siècles. Sans entamer la spontanéité ni la force de son émoi sensoriel, une vision plus lucide et plus vaste à la fois l'incite à quelque humilité. Antérieure ou contemporaine, il pressent que l'œuvre d'art

ne s'adresse pas nécessairement à lui, n'a pas pour but suprême de procurer de l'agrément à son moi éphémère, et durera dans sa beauté longtemps après qu'à son tour il aura disparu. C'est là l'état d'âme « objectif » et la critique assurément en subit quelques conséquences et même en peut porter d'assez visibles marques, — sans néanmoins cesser de demeurer irrévocablement « subjective » en ses gloses ou déductions, puisque résultat, chez quiconque, d'expérimentations individuelles, de réactions d'une sensibilité à l'ambiance spécifique. Il faut se défier de la spéciosité des mots : tout un nébuleux Olympe d'entités soi-disant « intellectuelles » gît ou grouille en nos dictionnaires. La « pensée » n'est que sensation contemplée, assimilée ou comparée, hors de quoi elle avorte au verbiage de l'abstraction artificielle et vide. Le contenu de « l'intelligence » est rigoureusement adéquat aux ressources de la sensibilité, en toute et chacune espèce. Plus « musicalement » ému, le sociologue ne serait pas sans doute aussi ingénument entraîné à attribuer à la musique, en vertu d'un critico-finalisme arbitraire, un rôle social et quasiment prédestiné. On pourrait démontrer des subjectivités moins presumables. « Le plaisir naît et consiste de l'ensemble harmonieusement concordant de rapports imperceptibles », avançait Leibnitz à propos justement du mystère de la « consonnance », soumise aux lois de proportions numériques. Nous savons que ces lois découlent de la constitution même du phénomène sonore et, si quelqu'un s'en prévaut, les invoque, on dit qu'il fait de la « critique scientifique ». N'est-ce pas presque un jeu de mots ? Des perceptions insues d'abord ou confuses, intuitivement démêlées peu à peu, puis transmues en nette et consciente aperception, — alors même que la vérification expérimentale y eût aidé l'empirisme des sens, — sont partie dorénavant intégrante de la sensibilité subjective. Celui-là éprouve autrement désormais et traduit ce qu'il éprouva en l'analysant pour autrui. Il est vain de prétendre séparer la sensibilité de ce qu'on nomme « intelligence ». Qui l'oserait d'ailleurs aujourd'hui ? « L'âme et le corps », c'est bien vieux. Comme toute humaine pensée, sa sincère expression verbale ou rédigée apparaît trop évidemment essentiellement « subjective ». S'il advient cependant que telle critique puisse donner l'illusion d'un relatif ou implicite « objectivisme », ne serait-ce pas par une sorte de multiplication de la sensibilité nativement prédisposée de l'opinant, moins personnelle en apparence à mesure que s'accroît le complexe des comparaisons disponibles, en même temps que se précise le caractère toujours, non pas étroitement, mais plus sûrement spécifique de ses sensations ? Et n'est-ce pas aussi peut-être uniquement tout cela d'où s'ensuit ce qu'on qualifie « compétence » ?

JEAN MARNOLD.