



RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE



Théories et critique.

Parlant dernièrement dans la *Nouvelle Revue Française* du beau livre d'Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, je reprochais à la critique musicale contemporaine son éclectisme, sa crainte des théories, des idées générales et son dédain plus ou moins avoué pour toute esthétique systématique. Mais ce qui m'apparaît comme un grave défaut, est aux yeux de certains une qualité, et beaucoup se félicitent de cet adogmatisme, de cet abandon des points de vue théoriques qui vicie, me semble-t-il, les jugements de la critique moderne, en leur ôtant toute portée générale. Je lis dans l'excellent note que Wanda Landowska consacre dans le *Monde Musical* à l'ouvrage de Vuillermoz : « pas de dogmes secs, raides, impératifs, pas de mots d'ordre catégoriques, nous rappelant ce bâton blanc du sergent de ville qui donne un signal — et le public marche... » J'incline à croire qu'à l'heure actuelle l'immense majorité des musiciens, des critiques et des simples amateurs est peu favorable aux théories esthétiques et souscrirait donc avec enthousiasme à l'appréciation de la grande artiste, qui, pourtant, elle, possède une esthétique et dispose pour son propre usage d'un ensemble de théories, je dirais même — de dogmes très arrêtés.

Il faut convenir que les méfiances et les craintes qu'inspirent actuellement les théories esthétiques paraissent assez justifiées : trop d'idées générales ont fait faillite en art ; il a fallu tant de fois renverser les théories les mieux établies, on a été obligé de changer si souvent et si brusquement de systèmes qu'on préfère maintenant renoncer complètement à toute esthétique et pour essayer de s'adapter plus directement sans arrière-pensée aucune, à la réalité mouvante et changeante. J'ajouterai, d'ailleurs, qu'il paraît plus facile de se passer de théories que d'en avoir et de les appliquer avec tact et prudence.

On peut me citer, je le sais, mille exemples des erreurs les plus lourdes, des fautes les plus ridicules commises par des théoriciens et des systématiques. Le critique qui possède ou croit posséder une esthétique, est souvent un esprit pédant, borné ; constamment en retard sur le présent, il juge la réalité en lui appliquant les idées vivantes du passé, qui se

transforment sous ses mains en momies desséchées. Mais aux erreurs des théoriciens ne pourrait-on opposer la liste tout aussi imposante des bévues commises par ceux qui se prétendent libres de toute idée préconçue et se fient entièrement à leur goût, à leur expérience ? D'autre part, cette liberté avouée à l'égard des théories ne signifierait-elle pas simplement que le critique ne se rend pas suffisamment compte des préjugés inconscients qui lui dictent ses appréciations ?

Il est impossible d'élucider ce débat en citant des exemples, car à chacun des faits invoqués en faveur de l'une ou de l'autre thèse, on peut en opposer un autre, tout aussi probant. L'histoire de la critique musicale (et non pas seulement musicale, d'ailleurs) se réduit, en somme, à l'histoire des erreurs de cette critique, des révisions continuelles qu'ont dû subir ses jugements, des correctifs qu'il a fallu y introduire. La question que je tente de soulever ici est une question de principe et il n'est possible de la traiter qu'en se plaçant sur le terrain de la théorie pure. Or, l'examen, même succinct, de la fonction critique, son analyse, même schématique, nous font entrevoir que la critique musicale, pour ne parler que de celle-ci, doit s'appuyer sur une esthétique bien définie, quelle qu'elle soit, en adoptant un point de vue déterminé et le contrôle de certaines idées générales.

L'activité critique porte sur l'œuvre d'art, et je définirais même la critique — l'ensemble des opérations intellectuelles qui ont pour objet l'œuvre d'art, c'est-à-dire une réalité d'un caractère très particulier, organisée selon des conventions en lois déterminées. En face de cette réalité façonnée, transposition de la réalité brute, en face de ce tout qui se suffit à lui-même, il n'y a pour le critique que deux attitudes possibles : ou bien il essaiera de l'étudier en lui appliquant la méthode scientifique, les procédés d'analyse rationnelle, ou bien il tentera d'en faire le point de départ d'une nouvelle création artistique. En ce cas l'œuvre d'art servira en quelque sorte de matière à une seconde transposition, à un second façonnement.

C'est ainsi, précisément, qu'envisageait le rôle du critique Oscar Wilde, dont les idées à ce sujet sont fort à la mode aujourd'hui : nous serions donc, nous autres critiques, nous pourrions être, nous devrions être des artistes, notre production s'apparentant directement à la création artistique. Voilà une théorie bien flatteuse pour nous, et, personnellement, je l'adopterais avec joie. Je crois voir, malheureusement, qu'elle fait un usage abusif du concept d'art et en fausse le sens. Il est certain que l'œuvre d'art, un poème, par exemple, peut féconder l'imagination d'un peintre, d'un musicien et jouer ainsi le rôle très important de motif psychologique, de centre de cristallisation ; mais le musicien s'attachera à triturer, à façonner les sons ; la matière de son œuvre lui sera fournie par l'univers sonore et non pas par les vers du poète : ceux-ci ont pu exciter son activité créatrice, mais entre le produit de cette activité et le poème il n'y a, esthétiquement parlant, aucun point de contact. L'œuvre d'art se laisse contempler ou étudier ; on l'analyse ou bien l'on en jouit ; mais on ne peut faire servir cette réalité accomplie, cet organisme parfaitement achevé, à une création nouvelle, à une création du second degré. L'artiste traite la matière brute, il lui impose une certaine forme, et c'est

précisément cet acte d'organisation de l'indéterminé, de l'inachevé, de l'informe, qui caractérise la fonction de l'artiste et confère aux choses une valeur esthétique.

Que peut donc espérer faire le critique qui veut retravailler l'organisé ? Tout au plus, pourra-t-il provoquer dans le lecteur un état d'esprit plus ou moins apparenté à celui qu'a suggéré l'œuvre d'art, éveiller des analogies, des rapprochements et enrichir ainsi l'impression directe produite par l'artiste. Il peut être parfois intéressant et utile de connaître ce qu'un esprit délicat et cultivé ressent au contact de telle ou telle musique ; ses appréciations, ses descriptions, s'il sait s'exprimer, exciteront notre sensibilité et nous mettront dans un certain état de grâce esthétique, en nous rendant plus aptes à saisir la signification profonde, parfois cachée de l'œuvre. De tels esprits sont souvent de précieux collaborateurs pour l'artiste ; mais malgré les apparences, et bien que leur parole puisse susciter en nous des émotions d'un caractère esthétique, on ne peut les considérer comme des créateurs et les appeler des artistes si l'on tient à ne prêter aux mots qu'un sens exact et bien défini et si l'on se refuse à confondre deux idées très différentes. Pour désigner cette classe d'écrivains, parmi lesquels il y a certainement des hommes de grand talent, il faudrait forger un terme spécial, car l'appellation de critique leur convient tout aussi peu que celui d'artiste : les uns créent l'œuvre d'art, les autres l'étudient, et il y a, enfin, ceux qui essayent de recréer en l'amplifiant, en la développant, en la fouillant, l'impression primitivement ressentie.

Mais ne l'oublions pas : nous sommes dans l'abstrait, et ce n'est qu'ici que peut s'opérer la distinction complète des deux types — l'impressionniste ou expressionniste et le scientifique. Dans la réalité, en effet, ils se confondent constamment : le critique impressionniste (appliquons-lui cette dénomination à défaut d'une autre, plus exacte) fait souvent de l'analyse, étudie l'œuvre au point de vue technique et lui applique, inconsciemment parfois, la méthode scientifique, tandis qu'il arrive souvent au critique analyste d'interrompre son étude par des digressions plus ou moins poétiques, par des intermèdes lyriques impressionnistes.

Les types n'existent que dans l'abstrait ; dans la réalité concrète nous distinguons des tendances plus ou moins accusées. Or, il faut en convenir, ce sont les tendances impressionnistes et expressionnistes qui dominent actuellement dans la critique musicale et la méfiance de cette critique envers les théories esthétiques, son impuissance raisonnée à formuler des idées générales et à s'en servir, se comprennent parfaitement : nulle nécessité de posséder une esthétique pour rendre, pour exprimer l'impression produite par l'œuvre d'art. Au contraire, les théories ne sont à ce point de vue qu'une gêne, qu'un obstacle ; il s'agit en effet pour le critique-poète d'abandonner toute idée préconçue, tout point de vue personnel, particulier, afin de retrouver l'impression première dans toute sa pureté ; il lui faut se recréer une sorte de virginité sentimentale et intellectuelle et laisser ainsi libre jeu aux impressions et à sa propre imagination.

Mais la critique rationnelle, la critique analytique, celle qui s'attache à l'étude de l'œuvre d'art, la critique vraiment digne de ce nom, ne peut se passer de théories : celles-ci lui sont

aussi indispensables qu'au physicien, au chimiste, au biologiste ; et, pour autant qu'il fait réellement œuvre de critique, pour autant qu'il abandonne, ne fût-ce qu'un instant, sa méthode impressionniste et expressionniste et se résoud simplement à comprendre, le critique-poète doit aussi se référer à une théorie esthétique, il est obligé d'avoir un système.

La critique, au sens exact du mot, considère l'œuvre d'art, le phénomène artistique comme un phénomène naturel, qu'elle traite de même que le botaniste une plante, le chimiste un composé. Cette œuvre d'art est un fait social, religieux, physiologique, psychologique ; on peut donc l'étudier en se plaçant à ces différents points de vue ; mais ces analyses sont impuissantes à saisir le caractère particulier de l'œuvre d'art, ce qui fait justement de cet objet, de cet amalgame de sons, de ce phénomène acoustique, une mélodie : le critique ne pénétrera l'essence intime de l'œuvre, il ne découvrira son caractère spécifique qu'en se plaçant à un point de vue exclusivement esthétique, c'est-à-dire formel, en étudiant sa structure, son organisation *sui generis*. Le sociologue, le psychologue peuvent nous éclairer sur la genèse de l'œuvre, sur sa portée humaine, mais celui-là seul fait de la critique esthétique qui en étudie la forme. Mais pour qu'une telle analyse, but idéal de nos efforts, soit féconde, pour qu'elle puisse se poursuivre systématiquement, elle doit nécessairement se référer à certaines conceptions générales, elle doit se laisser guider par des vues théoriques.

Pour faire de la critique musicale il n'est pas indispensable de posséder des théories métaphysiques, religieuses, morales ou psychologiques (cela serait désirable, pourtant), mais il faut avoir un ensemble d'idées bien arrêtées sur la forme. La critique esthétique est une discipline scientifique ; comme telle, elle ne peut se passer dans ses investigations de théories spéciales, au même titre que le physicien ou le chimiste dans ses travaux de laboratoire ; en effet, les théories esthétiques sont appelées à jouer dans le domaine de la critique le même rôle que celui qui incombe aux hypothèses dans les recherches scientifiques.

C'est uniquement une question de méthode : on ne peut commencer l'étude d'une chose qu'en ayant déjà sur cette chose certaines idées conçues d'avance, qui déclenchent et orientent nos investigations, mais qu'on est peut-être obligé d'abandonner ensuite en cours de route, s'il y a contradiction flagrante entre la théorie et les exigences de la réalité. La théorie en esthétique est un instrument de travail, un moyen de recherche. Il serait téméraire de lui prêter une autre signification, mais, considérée sous cet aspect, elle apparaît indispensable. L'histoire des sciences est là pour nous démontrer que presque toutes les découvertes scientifiques ont été le produit de théories préconçues qu'on cherchait à vérifier et que la réalité venait confirmer ou détruire ; un des exemples les plus probants est celui des travaux de Lavoisier, dont le point de départ était la théorie, si bien établie à cette époque, du flogiston, théorie apparue ensuite fautive. Il se peut, il est très probable même que nos théories esthétiques, que nos conceptions de la forme ne soient que des fictions : un grand artiste, un créateur de génie viendra qui les balayera en un instant et nous en imposera de nouvelles, toutes différentes ; mais ces fictions sont utiles ; il faut en avoir, quitte à en changer.

Le critique doit être donc, nécessairement, un « fictionaliste ». Je reprends ici en l'adaptant au cas particulier qui nous intéresse un terme mis en circulation par Vaihinger dans son remarquable ouvrage, *Philosophie des « Als ob »* (La Philosophie du « comme si »). Le critique doit être un dogmatique, mais ce sera un dogmatisme en mouvement, un dogmatisme adogmatique.

Le grand danger de ces fictions théoriques est que tous nous sommes plus ou moins enclins à les traiter, une fois que nous les avons adoptées, comme des vérités absolues, intangibles ; l'habileté suprême en critique est de savoir sacrifier à temps ses convictions théoriques et de changer de système esthétique au moment voulu, quand la pression de la réalité se fait trop exigeante : telle est aussi, d'ailleurs, la situation du savant, avec cette différence pourtant que la nature paraît plus stable, plus conséquente que l'artiste, dont le génie consiste justement à nous imposer son caprice comme une nécessité ; par bonheur pour les théoriciens, les génies sont encore assez rares.

La structure même de notre connaissance nous impose l'obligation de ne considérer les choses que sous un angle déterminé d'un point de vue particulier ; nous pouvons multiplier les points de vue et remédier ainsi à notre limitation, mais la prétention de s'en affranchir complètement ne repose que sur la confusion aujourd'hui si répandue entre l'activité de l'artiste créateur et celle du critique. Un certain exclusivisme, une certaine étroitesse d'esprit sont inhérentes à la fonction critique ; le vrai moyen de les surmonter est d'en prendre conscience et de reconnaître le caractère relatif et fictif des limites qu'elles nous imposent.

BORIS DE SCHLEZER.

L'Édition Musicale

//// SUR L'ŒUVRE DE PIANO DE JEAN CRAS.

Voici une musique que nous comprendrions mal si, parmi la diversité brillante des inventions contemporaines où la description extérieure revendique une place si considérable, nous ne l'envisagions sur le plan très particulier qui est le sien.

Jusqu'à ce jour, l'œuvre de piano de Jean Cras se circonscrit à quatre compositions : *Poèmes intimes* (1902-1911), *Danze* (1917), *Paysages* (1917), *Ames d'enfants* (1918).

Déjà dans les *Poèmes intimes*, c'est le flot marin qui bat l'île lointaine, *En Islande*. Une lumière simple enveloppe les formes et les lignes d'une caresse tout à tour allègre et alanguie. Les éléments naturels dialoguent en ces pages avec une aisance pleine de grâce, comme en une fête intime et heureuse *Au fil de l'eau*, avec la fraîcheur de la vie qui renaît dans la *Maison du Matin* et s'empresse d'éveiller autour d'elle, de son frisson blanc, toutes les choses à quoi se peuvent communiquer le souffle du ciel et la palpitation du soleil. Et si l'on peut reprocher