

CAMILLE MAUCLAIR: CRITIQUE ET COMPÉTENCES

ROSEMARY YEOLAND

27 Alexander Street,
Sandy Bay,
Tasmania, 7005
Email: ryeoland@trump.net.au

UDC: 78.072 MAUCLAIR, CAMILLE

Original Scientific Paper
Izvorni znanstveni rad
Received: April 22, 2006
Priljeno: 22. travnja 2006.
Accepted: June 10, 2006
Prihvaćeno: 10. lipnja 2006.

AGNÈS HAFEZ-ERGAUT

Department of English, Journalism and
European Languages,
University of Tasmania

Abstract — Résumé

En France, ce n'est qu'au début du vingtième siècle que, dans le milieu artistique, les musicologues ayant reçu une formation musicale universitaire, prennent la plume de critiques. D'emblée, ils mettent en question le style de critique musicale employé par les littérateurs de l'époque ; style souvent poétique et romantique établi auparavant par Théophile Gautier et Charles Baudelaire. Camille Mauclair, mélomane sans formation théorique musicale, est l'un de ces hommes de lettres, qui contribue de façon considérable à l'éducation musicale du public française. Auteur de plusieurs articles sur la musique, il écrit un texte favorable au

compositeur naturaliste Alfred Bruneau qui attire la critique de Louis Laloy, musicologue doué et formé à la Sorbonne et à la Schola Cantorum. Si Mauclair se concentre sur l'aspect littéraire du drama des opéras de Bruneau, Laloy dénigre la structure de la musique elle-même. Notre article examine le conflit qui oppose les deux hommes. Soulignant le style de critique respectif de Mauclair et Laloy tout en les contrastant, le texte met en lumière deux manières de présenter l'appréciation de la musique au lecteur.

Key words: Camille Mauclair; Louis Laloy; Musical Criticism; Alfred Bruneau; Musical Style; Claude Debussy

Camille Mauclair (1872-1945), né Camille Laurent Célestin Faust, était un écrivain, un poète, un historien et un critique de musique qui a beaucoup contribué à l'éducation musicale du public français à la fin du dix-neuvième siècle. En effet,

non seulement la musique s'infiltrait-elle dans ses romans et dans sa poésie mais Maclair écrit également des textes qui portent directement sur la musique : *Schumann, Histoire de la musique européenne de 1850 à 1914, La Religion de la musique* et *Les Héros de l'orchestre*. De plus, il contribue par des articles musicaux à divers journaux et revues.

Que Maclair, homme de lettres,¹ adopte le rôle du critique musical à une époque où le gramophone n'a pas encore été inventé, n'est pas un phénomène insolite à son époque. Le style littéraire qu'il emploie pour décrire la musique avait déjà été établi en France par Théophile Gautier et Charles Baudelaire, eux-mêmes inspirés de la critique musicale poétique en vogue en Allemagne. Dans la cinquantaine de revues culturelles et musicales publiées en France à l'époque de Maclair, ce sont des données esthétiques, culturelles, économiques et politiques qui entrent dans la discussion de la musique. En fait, les qualifications des critiques musicaux qui contribuent à ces périodiques sont très diversifiées.² Cependant, après la création d'une Ecole de Musique à la Sorbonne en 1903, les musicologues ayant reçu une formation théorique musicale prennent la plume en tant que critique. Ces musicologues, comme les littérateurs, sont convaincus qu'eux seuls ont le talent d'écrire «une critique authentique et esthétique».³ Camille Maclair croisera le fer avec l'un de ces musicologues.

De 1893 à 1936, Maclair contribue à diverses revues musicales, mais c'est entre 1903 et 1905 que sa contribution y est plus prolifique. Dans ses premiers articles sur la musique, il ne traite guère l'aspect technique de cet art et il l'aborde dans une perspective littéraire, se servant de métaphores, d'analogies et se référant à des philosophes, des poètes et des peintres. En fait, ces écrits révèlent plutôt son amour pour la musique. La plupart de ses articles paraissent dans *Le Courrier Musical* dès 1903. Pourtant, le premier article qui soulève la polémique, consacré au compositeur naturaliste Alfred Bruneau, paraît, dans *La Revue*.⁴ Alfred Bruneau (1857-1934) crée des opéras dans lesquels le héros est «l'homme du peuple».⁵ Plusieurs de ses drames lyriques sont inspirés de l'œuvre d'Emile Zola. Ce dernier, lui ami de Bruneau, fournit le livret de *Messidor* et de *L'Ouragan* et pour la première fois, la prose remplace les livrets en vers dans un opéra français. Ce changement, en conjonction avec le choix de sujets empruntés de la vie, représente une diver-

¹ Voir Camille MAUCLAIR, *La Religion de la musique* (Paris: Fischbacher, 1924), vii: «Ce livre a été écrit [...] par un poète qui ne prétend à d'autre compétence que celle d'un auditeur passionné».

² Ils sont avocats, bibliothécaires, diplomates, professeurs, hommes politiques, compositeurs. Voir Christian GOUBAULT, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914* (Genève: Slatkine, 1985), 161.

³ Pamela GENOVA, *Symbolist Journals: a Culture of Correspondence* (Aldershot: Ashgate, 2002), 239.

⁴ Camille MAUCLAIR, Parmi les musiciens français: M. Alfred Bruneau, *La Revue*, le 15 mars 1905, 228-239.

⁵ René DUMESNIL, Réalistes et Naturalistes, dans J. Combarieu et R. Dumesnil (éds.), *Histoire de la musique*, IV, (Paris: Armand Colin, 1958), 88.

gence significative dans le drame musical. Cependant, ce nouveau genre de drame lyrique est discuté car le naturalisme suscite des opinions diverses. En effet, introduire des thèmes banals dans les opéras ne plaît pas au public bourgeois. Néanmoins, les opéras naturalistes attirent d'autres auditeurs, comme ceux qui s'intéressent aux questions sociales et politiques.

Camille Mauclair est l'un des critiques qui soutiennent l'œuvre d'Alfred Bruneau. Ayant lui-même composé des lieder pour des musiciens, il comprend la difficulté de lier la prose à la musique et souligne le rapport étroit qui existe entre Bruneau et Emile Zola: »Il s'agit d'une entente complète des volontés, des caractères et des âmes«. ⁶ Grâce à l'intervention de Zola, Bruneau, nous dit Mauclair, réalise une »cohésion absolue entre le texte et la musique«. ⁷ Pour un écrivain comme Camille Mauclair, le drame naturaliste fournit maintes données littéraires pour le commentaire. Dans »Parmi les musiciens français«, il examine donc l'intrigue de *Messidor* et de *L'Ouragan*, soulignant que ces ouvrages ne sont pas juste des adaptations de romans naturalistes mais aussi des »allégories romantiques« dans lesquelles figurent des symboles. ⁸ Faisant référence, par exemple, à *Messidor*, Mauclair constate que c'est un drame symbolique qui contient »une grande antithèse élémentaire, celle de l'or et du blé«. ⁹ Il remarque à ce propos que l'intrigue inclut le thème de la rédemption par l'amour, un enseignement moral, l'union par le travail, et le »mépris de toute richesse non venue du sol«. ¹⁰

Quant à la composition de ce drame, Mauclair n'y consacre que quelques lignes :

sa musique est d'une ampleur, d'une fougue et d'une richesse chromatique qui soulèvent l'émotion. Les sources en sont simples: une déclamation soutenue, véhémement et, à l'orchestre, de grands leitmotifs très rythmiques sur des thèmes de nature. ¹¹

A part ses références aux leitmotifs, son commentaire est vague, donnant peu d'indications sur le style de la musique de Bruneau.

En ce qui concerne *L'Ouragan*, l'homme de lettres, en décrivant l'intrigue, observe que la composition »tout entière a la couleur d'un drame d'Ibsen« ¹² mais les références qu'il fait à la musique elle-même sont peu nombreuses.

Malgré ses descriptions peu détaillées de la musique de Bruneau, Camille Mauclair considère que »par des œuvres comme *Messidor* et *L'Ouragan* un musicien

⁶ MAUCLAIR, Parmi les musiciens, 229.

⁷ MAUCLAIR, 229.

⁸ MAUCLAIR, 230.

⁹ MAUCLAIR, 230.

¹⁰ MAUCLAIR, 231.

¹¹ MAUCLAIR, 234.

¹² MAUCLAIR, 236.

comme M. Alfred Bruneau se place au-dessus de beaucoup et à la hauteur de quelques-uns». ¹³

Dans la dernière partie de son article, l'écrivain compare l'œuvre des deux compositeurs naturalistes, Bruneau et Gustave Charpentier (1860-1956), notant que Charpentier, épris d'idées socialistes, crée «un tableau de mœurs pur et simple tandis que M. Bruneau cherche de plus en plus la synthèse allégorique». ¹⁴ Aucune discussion sur la structure de la musique du «roman musical» de Charpentier ne figure dans l'article. Néanmoins, que Mauclair admire ces deux musiciens, est révélé dans son commentaire: «Charpentier et M. Bruneau doivent être salués comme les plus décisifs ouvriers de l'heure nouvelle [...] pour la reprise de la tradition française». ¹⁵ L'auteur reconnaît leurs efforts pour forger un style musical typiquement français.

Son admiration pour ces compositeurs n'est pas partagée par le critique Louis Laloy (1874-1944), reconnu comme étant «l'un des critiques les plus intelligents de Paris». ¹⁶ Docteur ès Lettres de la Sorbonne ¹⁷ et conférencier brillant, Laloy a également fait des études de musique à la Schola Cantorum. Ami de Claude Debussy, il écrira plusieurs ouvrages portant sur la musique comme *Debussy* (1909), *The Future of Music* (1910), *Rameau* (1919) et *La Musique retrouvée 1902-1927* (1928).

En 1905, la même année de la publication de «Parmi les musiciens», Laloy est directeur du *Mercur Musical*. ¹⁸ Il y publie deux articles dans lesquels il lance une attaque contre Alfred Bruneau ¹⁹ et Gustave Charpentier, ²⁰ laissant entendre que ces deux compositeurs font partie de l'école vériste italienne. Le musicologue suggère donc que l'école française de naturalisme aurait pour origine le vérisme italien dont les compositeurs se seraient inspirés en imitant le style des musiciens italiens, une insinuation infamante pour les musiciens français. ²¹ Selon Louis Laloy, la branche française des véristes se manifeste dans «l'œuvre amère d'Alfred Bruneau et le drame affadi de Gustave Charpentier» ²² et la seule joie de ces musiciens est de mettre en scène «le menu peuple contemporain». ²³ De plus, le musicologue critique la collaboration entre Bruneau et Zola. Non seulement les œuvres musicales

¹³ MAUCLAIR, 239.

¹⁴ MAUCLAIR, 237.

¹⁵ MAUCLAIR, 238.

¹⁶ GOUBAULT, 487.

¹⁷ LALOY soutint sa thèse intitulée *Aristoxène de Tarent, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité* en décembre 1904.

¹⁸ Jean Marnold et Louis Laloy fondèrent *Le Mercure Musical* en 1905. Ce périodique fut publié jusqu'en 1908.

¹⁹ Louis LALOY, Le drame musical moderne, II, Les véristes: Zola-Bruneau, *Le Mercure Musical*, le 1er juin 1905, 75-84.

²⁰ Louis LALOY, Le drame musical moderne, III, Les véristes français: Gustave Charpentier, *Le Mercure Musical*, le 1er juillet 1905, 169-176.

²¹ Voir Romain ROLLAND, *Jean-Christophe* (Paris: Albin Michel, 1950), 1465-1466, et Camille MAUCLAIR, *Histoire de la musique européenne de 1850-1914* (Paris: Fischbacher, 1914), 267.

²² LALOY, Les véristes: Zola-Bruneau, 75.

²³ LALOY, 75.

ont-elles »beaucoup souffert d'avoir pour auteurs des hommes préoccupés des problèmes politiques et sociaux« mais elles sont aussi »farcies de symboles«.²⁴ Les drames lyriques, que Mauclair a décrits comme »des allégories romantiques«,²⁵ sont impitoyablement mis en pièces par Laloy.

En analysant l'opéra *L'Ouragan*, Laloy déclare que la musique d'Alfred Bruneau a souffert dès sa collaboration avec l'écrivain naturaliste: »Bruneau a reculé les bornes de la laideur musicale du moment où il s'est consacré à Zola«.²⁶ Comme la musique de *L'Ouragan*:

doit épouser la forme de l'action et suivre le contour des paroles [...] tantôt la déclamation s'avance à pas égaux, avec la solennité lente d'un cortège funèbre ; tantôt elle se précipite en triolets inutiles, et d'un feinte vivacité.²⁷

Afin d'illustrer davantage la médiocrité de la musique de Bruneau, Laloy introduit de petites phrases musicales de *L'Ouragan* dans son texte. Dans presque tous les fragments, il donne une image simpliste de la musique en reproduisant une ou deux barres de mesure des clés de *sol* ou de *fa*. Par exemple, trois mesures d'une berceuse, chantée au second acte, sont dupliquées, l'auteur commentant qu'»elles sont d'une terrible banalité« et que »l'on en veut vraiment à l'auteur de n'avoir même su colorer de quelques nuances exotiques cette pauvre musique«.²⁸

Toutefois, on pourrait arguer que pour ceux, comme Mauclair, qui ne savent pas lire la musique, de telles inclusions dans un texte ne ressemblent qu'à des hiéroglyphes illisibles. Mais, en fait, l'exemple choisi par Laloy est très simpliste. Les deux premières mesures sont identiques: une blanche (*sol*) suivie de deux noires (*fa* et *la*) tandis que la dernière mesure débute par deux noires (*sol* et *si*), qui annoncent une blanche (*ut*). De plus, le rythme est peu compliqué: une blanche égale deux temps, une noire égale un temps.

En ce qui concerne Charpentier, Laloy remarque que son opéra *Louise* »est une prose de Montmartre crasseuse et vaguement métaphysique«,²⁹ et il critique les éléments sociaux et politiques du drame. De plus, le musicologue accuse l'art du compositeur d'être un art de »souvenirs« dont les mélodies rappellent celles de Massenet »à la fois triviales et maniérées« tandis que le chromatisme et l'accompagnement d'accords »en relation de tierces (ut, mi, ut dièse)«, donnent une tournure »nettement wagnérienne«³⁰ à l'ouvrage.

²⁴ LALOY, 76.

²⁵ MAUCLAIR, Parmi les musiciens, 229.

²⁶ LALOY, 80.

²⁷ LALOY, 80.

²⁸ LALOY, 80.

²⁹ LALOY, Les véristes : Gustave Charpentier, 169.

³⁰ LALOY, 173.

A la différence de Mauclair qui salue Charpentier comme l'un des musiciens français qui compose une musique »française«, Laloy insiste sur l'influence wagnérienne qui se manifeste dans son œuvre.

Quelques jours après l'article de Louis Laloy sur Alfred Bruneau, Mauclair publie »Le snobisme musical«.³¹ Sans défendre Bruneau et sa musique, le littérateur attaque directement les critiques »documentés«,³² c'est-à-dire Louis Laloy et ses collègues du *Mercure Musical*. La cible de sa critique est leur connaissance musicale, qu'il dénigre comme »le snobisme de la technique«.³³ Selon lui, les »techniciens« s'asseyent au concert »les partitions sur les genoux [...] et ne quittent leur docte étude que pour sourire d'une petite faute d'un instrumentaliste«.³⁴ Mauclair laisse entendre que la beauté de la musique leur échappe tant ils sont soucieux de transformer »la musique en problèmes logarithmiques«. Par conséquent, leurs »écrits compliqués« ressemblent à »un sarcophage d'hiéroglyphiques«,³⁵ référence sans doute aux petites phrases musicales incluses dans l'article de Laloy.

Camille Mauclair écrit qu'au début de sa carrière, il avait essayé de »s'enquérir et de s'instruire afin de pouvoir assimiler les éléments de synthèse de la musique«³⁶ en s'asseyant au concert à côté des »techniciens« afin d'absorber leur connaissance musicale par osmose. L'auteur apprécie-t-il la complexité de la composition musicale? La compréhension de la théorie harmonique, les règles de contrepoint, la structure des sonates et des symphonies, exigent une étude approfondie, une tâche difficile à réaliser juste par l'observation des autres. Mauclair a conclu à cette époque-là qu'il n'allait pas »troquer contre une science vaine et sèche les joies de [son] ignorance naïve«.³⁷ Observant que »l'émotion, le rythme, l'attraction magnétique de l'infini musical sont à [lui], autant qu'au lecteur de partitions«, il défend son droit de critiquer et remarque également que »plus la critique est spécialisée moins elle a de valeur, car elle reste impuissante à démontrer pourquoi une harmonie émeut«.³⁸

Le style polémique de l'homme de lettres dans cet article provoquera des ripostes hostiles de la part de Louis Laloy.

Dans l'intervalle, avant de répondre à Mauclair, Laloy publie un article sur Debussy.³⁹ A la différence de ce qu'il écrit dans ses textes sur Bruneau et Charpentier, Laloy inclut plus de vingt exemples de barres de mesure pour illustrer

³¹ Camille MAUCLAIR, Le snobisme musical, *Le Courrier Musical*, le 15 juin 1905, 366-368.

³² MAUCLAIR, 367.

³³ MAUCLAIR, 367.

³⁴ MAUCLAIR, 367.

³⁵ MAUCLAIR, 368.

³⁶ MAUCLAIR, 366.

³⁷ MAUCLAIR, 367.

³⁸ MAUCLAIR, 368.

³⁹ Louis LALOY, Le drame musical moderne, IV, Claude Debussy, *Le Mercure Musical*, le 1er août 1905, 233-250.

l'originalité de la musique debussyste. Selon Laloy, les motifs de Debussy »se modifient [...] perpétuellement, et ne reparaissent jamais sous la même forme [...] ces transformations ne résultent jamais de l'application de quelque règle ou de quelque formule«. ⁴⁰ L'originalité de Debussy est mise en opposition avec »la banalité« de Bruneau qui utilise »des vieilles transformations scolastiques«. ⁴¹

L'attaque de Laloy sur le compositeur naturaliste continue dans »Un dernier mot sur Alfred Bruneau«. ⁴² Que l'article soit une réponse au »Snobisme musical« se révèle dans une note dès la première page: ici, Laloy se réfère directement à »l'universelle incompétence d'un Camille Mauclair«. ⁴³

Le musicologue, dans son texte, se concentre exclusivement sur la compétence musicale de Bruneau, qu'il continue à présenter de façon à exclure la possibilité d'un commentaire de Mauclair. Il commence par suggérer que Bruneau n'est pas digne d'être un compositeur:

les choses que M. Bruneau couchent sur le papier ne sont
ni françaises, ni allemandes, ni anciennes, ni modernes,
ni passionnées, ni sereines, ni simples, ni compliqués,
ni mélodiques, ni harmoniques, ni rythmiques. ⁴⁴

Louis Laloy dénigre le compositeur tandis que Mauclair le loue d'avoir repris la tradition française dans sa musique. De plus, Laloy critique l'opéra de Bruneau, *L'Enfant Roi*, employant un langage très fustigé. Au sujet de la première phrase du prélude qu'il cite dans son article, il écrit:

ayant extirpé cette belle chose des circonvolutions les plus reculées
de son cerveau, M. Bruneau, qui est un homme fort décent, a voulu
l'habiller, avant de la présenter au public. Mais comme son génie ingrat,
après un tel effort, lui refusait obstinément un contresujet ou une
harmonie congruente, force lui a été de revêtir son idée avec un lambeau
d'elle-même, pris en mouvement accéléré suivant une recette chère
à l'école. ⁴⁵

Après un tel éreintement de la musique d'Alfred Bruneau, Mauclair peut-il contre-attaquer pour défendre ce musicien ? Comme sa connaissance musicale n'est pas suffisamment approfondie pour commenter les points théoriques examinés par Laloy, l'écrivain élude ce domaine de théorie musicale et lance une attaque

⁴⁰ LALOY, Claude Debussy, 244.

⁴¹ LALOY, Les véristes : Zola-Bruneau, 81.

⁴² Louis LALOY, Un dernier mot sur Alfred Bruneau, *Le Mercure Musical*, le 15 août 1905, 288-292.

⁴³ LALOY, 288.

⁴⁴ LALOY, 288.

⁴⁵ LALOY, 289.

contre le clan de disciples qui entourent Claude Debussy, notamment Laloy et Jean Marnold,⁴⁶ dans un article qu'il intitule »La Debussyte«. Celle-ci est une »maladie«, écrit-il, qui se loge dans »le cerveaux des pions«⁴⁷ comme Laloy et Marnold, »les plus atteints de cette infection«.

Ayant lui-même admiré la musique de Debussy depuis sa participation au cercle mallarméen, le littéraire considère qu'il ne souffre que d'une forme »bénigne« de la debussyte.⁴⁸ Il en est donc immunisé contre une forme plus virulente. Selon lui, cette maladie »devint endémique« à l'époque de *Pelléas et Mélisande*. L'effet de l'infection sur ses victimes est décrit :

Ils sont saisis d'une sorte d'hypnose [...], un mélange de salpêtre, de bang crétois, de haschich et de carry, les exalte dans une mysticité rageuse. Ils courent comme les Malais qu'on dépeint en proie au vertige meurtrier de l'*amok*. Ils discourent et vocifèrent.⁴⁹

Sous l'influence de cette »maladie«, les critiques »transforment Debussy en colosse«.⁵⁰ En soulignant la vénération de Debussy par ses disciples, Camille Mauclair met en lumière l'existence des coteries dans le milieu musical de son époque.⁵¹

Revenons à »La Debussyte«. Dans cet article, Mauclair continue son attaque contre Laloy et Marnold en leur apposant l'étiquette de »professeur«. Il inclut une définition de ce métier :

Un professeur est un homme qui est toujours sûr d'enseigner quelque chose, puisqu'on l'a nanti de ce pouvoir. En France, plus qu'ailleurs, on n'écoute que les gens à diplômes, et on considère l'art comme une conséquence de l'instruction.⁵²

En réponse à l'insulte d'»universelle incompétence« que Laloy lui adresse, Camille Mauclair suggère que le jeune homme est trop sûr de lui-même: »Au ton de quelques articles lus sous sa signature, j'ai tôt fait de penser qu'il avait trente ans de chefs-d'œuvre derrière lui«.⁵³ En fait à cette époque-là, ayant juste soumis son doctorat, Laloy n'a encore publié aucun de ses ouvrages sur la musique.

Camille Mauclair dénonce également le style littéraire de Laloy, en divulguant qu'il a »renoncé à lire jusqu'au bout [ses] omniscients discours, les trouvant partiels, obscures«. Ses articles sont »écrits dans un langage que quinze ans d'incompétence

⁴⁶ Camille MAUCLAIR, La Debussyte, *Le Courrier Musical*, le 15 septembre 1905, 501-505.

⁴⁷ MAUCLAIR, 502.

⁴⁸ Notons que cette définition de »la debussyte« entre dans la postérité par sa réapparition dans l'ouvrage de Léon VALLAS, *Claude Debussy et son temps* (Paris: Albin Michel, 1958), 261.

⁴⁹ MAUCLAIR, La Debussyte, 502.

⁵⁰ MAUCLAIR, 502.

⁵¹ Ce point est noté dans l'ouvrage de Léon VALLAS, 311.

⁵² MAUCLAIR, La Debussyte, 503.

⁵³ MAUCLAIR, 503.

littéraire me rendent incapable d'assimiler au bon français». ⁵⁴ Ici, l'écrivain brandit son arme principale contre son jeune antagoniste: ses quinze ans d'expérience littéraire contre l'inexpérience de la jeunesse.

Laloy n'attend pas longtemps pour répondre à cet article de Mauclair. Le premier octobre, il publie une lettre intitulée »Les Superflus« dans *Le Mercure Musical*. ⁵⁵ Il commence par suggérer que Mauclair n'a pas le droit de se considérer comme artiste si »aucune œuvre d'art n'est signée de son nom«. ⁵⁶ Ce commentaire est une contre-attaque envers la référence faite par Mauclair à son inexpérience. Ensuite, il déclare que même si Mauclair est littéraire depuis longtemps il n'a pas produit de chefs-d'œuvre. Ailleurs, dans sa lettre, il remarque: »Nous avons toujours eu, et nous aurons longtemps encore des critiques musicaux et des critiques d'art qui n'entendent rien à la peinture ni à la musique«. ⁵⁷ Adoptant un langage imagé semblable à celui utilisé par Mauclair pour ses »Malais en proie au vertige meurtrier«, Laloy conclut l'attaque:

Une race nouvelle de pédants nous est née : les professionnels du sentiment naïf et de l'oreille dure. Ils brandissent bien haut leur bannière, où s'inscrivent, en rouge aveuglant, ces devises: ' Place aux sourds !' et: ' Honte à qui sait distinguer un *mi* d'un *ré* ou une quinte d'une tierce, ou un violon d'un cor'. ⁵⁸

Le même jour, le musicologue publie une autre lettre dans *Le Courrier Musical* ⁵⁹ dans laquelle il élève une objection contre l'étiquette de »professeur« que Mauclair lui a accolée. ⁶⁰

La dernière riposte de Camille Mauclair dans ce conflit paraît le 15 octobre 1905. ⁶¹ Conscient que Laloy est offensé par le titre de »professeur«, il redéfinit ce vocable, lui donnant un sens adjectival: »J'appelle 'professeur' quiconque fait étalage de suffisance, de pédantisme. Cela devient un adjectif, utile à qualifier un état d'esprit«. ⁶² Et il déclare: »Au lieu de parler des 'professeurs', je parlerai désormais des »compétents«. ⁶³ Ces critiques particuliers, comme lui, ne sont pas »capables de composer de la musique« et donc, sont »égaux en incompetence devant le fait de créer«. ⁶⁴ De plus, les »compétents« ne peuvent »ni augmenter ni diminuer l'amour du public pour une œuvre«. ⁶⁵

⁵⁴ MAUCLAIR, 503.

⁵⁵ Louis LALOY, Les Superflus, *Le Mercure Musical*, le 1er octobre 1905, 402.

⁵⁶ LALOY, 402.

⁵⁷ LALOY, 402.

⁵⁸ LALOY, 402.

⁵⁹ Louis LALOY, Lettre, *Le Courrier Musical*, le 1er octobre 1905, 550.

⁶⁰ LALOY, 550.

⁶¹ Camille MAUCLAIR, Les 'Compétents', *Le Courrier Musical*, le 15 octobre 1905.

⁶² MAUCLAIR, 567.

⁶³ MAUCLAIR, 567.

⁶⁴ MAUCLAIR, 568.

⁶⁵ MAUCLAIR, 568.

Mauclair préconise avec insistance que le rôle du critique est »la remise à l'honneur des œuvres méconnues; l'éducation du public mélomane, non par des gloses que seuls des gens de métier peuvent comprendre, mais par des démonstrations claires et rationnelles, des analogies avec d'autres arts, et surtout des appels à la sensibilité, à l'émotion«.⁶⁶

Le conflit entre Mauclair et Laloy met en lumière une question épineuse, et qui reste irrésolue: qui a la compétence de critiquer la musique? Si les musicologues ont une connaissance théorique de cet art peuvent-ils communiquer l'âme des œuvres à leurs lecteurs? Les idées exprimées dans les articles de Mauclair font écho aux commentaires de Martin Cooper, musicologue de la fin du vingtième siècle, qui constate que même si un critique peut chanter ou jouer d'un instrument, cette expérience est secondaire à l'art d'écrire:

[La critique musicale] est l'art d'exprimer en mots non seulement son opinion des œuvres qu'il critique mais aussi de maîtriser l'infinie variété des connotations implicites des mots : par le choix et l'inclusion d'un adjectif ; par le caractère abrupt ou atténué d'une formule par laquelle un jugement est rendu ; dans l'insistance sur certains points qui assure que le lecteur comprend insensiblement la qualité et les caractéristiques pertinentes d'une œuvre ou d'une représentation. Car l'écriture est également une forme de composition dans laquelle l'harmonie et l'orchestration sont utilisées pour modifier et ajouter de la couleur et de la diversité aux simples discours mélodiques.⁶⁷

Après leur confrontation, Camille Mauclair et Louis Laloy, selon leur style de critique musical particulier continuèrent d'informer leurs lecteurs sur cet art, et, »diffuseurs« avant la lettre, ils contribuèrent ainsi, chacun à sa manière, à faire connaître et à faire aimer des œuvres musicales, auxquelles seul un public encore restreint avait accès.

⁶⁶ MAUCLAIR, 569.

⁶⁷ Martin COOPER, *Judgements of Value: Selected Writings on Music* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 3: »[Musical criticism] is the art of expressing in words not simply his opinions of the works he is asked to criticise, but of handling the infinite variety of nuances implicit in words: in the choice and placing of an adjective; in the abruptness or gentleness of phrase with which a judgement is made; in the distribution of emphasis that enables the reader insensibly to grasp the quality and the salient characteristics of a work or a performance. For writing is also a form of composition, in which harmony and orchestration must be used to modify and add colour and variety to plain melodic statements«. Nous traduisons.

Summary

CAMILLE MAUCLAIR: CRITIQUE AND COMPETENCES

Camille Maclair (1872-1945) was a writer, poet, historian and music critic, with no formal theoretical training in music, who made a significant contribution to the musical education of the French public at the end of the nineteenth century. Following in the steps of Théophile Gautier and Charles Baudelaire, he used a distinctive poetic and literary style in his musical criticism. From 1893 to 1936, he wrote articles on musical topics for several music and literary journals.

The article which started the conflict between himself and the musicologist Louis Laloy, examined the operas of the naturalist composer, Alfred Bruneau, *Messidor* and *L'Ouragan*, for which Emile Zola had written the librettos in prose form. Gustave Charpentier's work, *Louise* is also mentioned. These new style operas were not popular with the usual bourgeois opera audience but attracted those who were interested in political and social issues. The thematic material of the dramas offered an *homme de lettres* like Maclair plenty of scope for literary comment, however he gave minimum attention to the music itself.

His contemporary, Louis Laloy, *Docteur ès Lettres* in musicology from the newly created *Ecole de Musique* at the Sorbonne, disliked the naturalist trend in opera intensely and, writing for the *Mercure Musical*, he inferred that Bruneau and Charpentier were no more than imitators of the Italian *Vériste* School. He was scathing in his attack on the musical ability of Bruneau, and also considered Charpentier's music to be a copy of that of Wagner and Massenet.

Unable to comment on theoretical aspects of music, Maclair responded with a direct attack on musicologists themselves implying that they missed the beauty of the music by transforming its structure into »logarithmic problems«. He defended his own right to criticism stating that interpreting the emotion and magnetic attraction of music was as much his right as it was for others. He also stated that no matter how specialised a critic becomes, he cannot demonstrate why a harmony moves an audience.

In further articles, Laloy defended Debussy's music emphasising its originality and complexity, contrasting it with the banality of Bruneau's music. This gave Maclair the opportunity to call into question the devotion shown by Debussy's supporters which »blinded« their musical judgement. The conflict between the two adversaries degenerated into name-calling, Laloy insisting that Maclair was »universally incompetent«, whilst Maclair labelled Laloy as a »professor«. Nonetheless, both continued afterwards to contribute musical articles according to their respective styles.

This bitter »war of words« from opposing critic camps highlights the vexing question as to who indeed has the competence to criticise music?

Sažetak

CAMILLE MAUCLAIR: KRITIKA I KOMPETENCIJE

Camille Maclair (1872-1945) bio je pisac, pjesnik, povjesničar i glazbeni kritičar, ali bez formalnog teorijskog obrazovanja u glazbi. Dao je značajan doprinos glazbenom obrazovanju francuske publike na kraju 19. stoljeća. U svojem je glazbeno-kritičarskom radu upotrebljavao osobit pjesnički i književni stil na tragovima Théophilea Gautiera i Charlesa Baudelairea. Od 1893. do 1936. pisao je članke o glazbenim temama za nekoliko glazbenih i književnih časopisa.

Članak kojim je započeo sukob između Mauclaira i muzikologa Luoisa Laloya istraživao je opere *Messidor* i *L'Ouragan* naturalističkog skladatelja Alfreda Bruneaua, za koje je Emile Zola napisao libreta u proznom obliku. Spomenuto je i djelo *Louise* Gustavea Charpentiera. Ove opere u novome stilu nisu bile popularne kod tradicionalne građanske operne publike, ali su privukle one koji su se zanimali za političke i društvene teme. Tematski materijal ovih drama ponudio je čovjeku od pera kakav je bio Maclair mnogo prostora za književni komentar, ali pritom je samoj glazbi posvetio tek minimum pažnje.

Njegov suvremenik Louis Laloy, doktor muzikologije s novostvorene Ecole de Musique na Sorbonni, izrazito nije trpio naturalistički trend u operi i pišući za *Mercure Musical* zaključio je da su Bruneau i Charpentier bili tek oponašatelji talijanske verističke škole. Bio je nemilosrdan u svojim napadima na Bruneauove glazbene sposobnosti, a Charpentierovu glazbu smatrao je kopijom Wagnerove i Massenetove glazbe.

Nesposoban da komentira teorijske aspekte glazbe, Maclair je odgovorio izravnim napadom na same muzikologe, aludirajući na to da oni ne shvaćaju ljepotu glazbe jer transformiraju njezinu strukturu u 'logaritamske probleme'. Branio je vlastito pravo na kritiku tvrdeći da je interpretiranje emocije i magnetske privlačnosti glazbe jednako tako njegovo pravo kao što je to i pravo drugih. Tvrдио je također da bez obzira kako specijaliziran kritičar bio, on ne može pokazati zbog čega harmonija može ganuti publiku.

U drugim člancima Laloy je branio Debussyjevu glazbu naglašavajući njezinu izvornost i složenost, te ju je suprotstavljao banalnosti Bruneauove glazbe. To je Mauclairu pružilo priliku da dovede u pitanje odanost koju su pokazali Debussyjevi zagovornici 'zasljepljenosti' svojih glazbenih prosudbi. Sukob dvaju protivnika izrodio se u etiketiranje, pri čemu je Laloy tvrdio da je Maclair 'univerzalno nekompetentan', dok je Maclair Laloya posprdnno nazivao 'profesorom'. Unatoč tome, obojica su nakon toga davali svoje doprinose glazbenim člancima pisanim odgovarajućim vlastitim stilovima.

Ovaj ogorčeni 'rat riječima' iz protivničkih kritičarskih tabora dovodi u žarište uznemirujuće pitanje o tome tko je uopće kompetentan da kritizira glazbu?