

L'Evolution

De la Musique Contemporaine

(Suite et fin) (1)

III

 ANDIS que, parvenue à son apogée, la Société Nationale inscrivait à ses programmes les œuvres nouvelles de ses fondateurs, elle réservait également dans ses auditions une place importante à de jeunes débutants. Parmi ceux-ci il en est un qui s'imposa de suite à l'attention des musiciens ; ses premières œuvres révélaient déjà, malgré l'indéniable influence wagnérienne qui les caractérisait, un tempérament très personnel et profondément original. La carrière musicale de M. Claude Debussy avait débuté par

(1) Voir les numéros du *Courrier Musical* des 10^r et 15 août et du 1^{er} octobre,

une sorte de petit scandale ; la cantate qui lui avait valu le grand prix de Rome avait été écrite par lui dans un style *académique* qu'il convient d'employer si on veut voir s'ouvrir devant soi les portes de ce paradis qui a nom : la Villa Médicis. Il avait eu grand soin de donner à son style une allure neutre et impersonnelle, mettant en pratique l'axiome que formulait à ses élèves logistes un membre de l'Institut : « Et surtout pas de génie ! » Aussi lorsque laissant revenir au galop le naturel qu'il avait chassé il adressa comme premier envoi à la section de Musique sa *Damoiselle élue*, ne fut-ce de la part des compositeurs qui la formaient alors qu'un unanime *tolle*, qu'un cri de réprobation et un vif regret de s'être si totalement trompé sur la nature et les tendances du lauréat. Mais cette manière de révolution resta ignorée du public à qui la *Damoiselle élue* ne fut révélée que beaucoup plus tard.

L'histoire artistique de M. Debussy est en tout semblable à celle de nombre de musiciens aussi doués que lui et dont les débuts furent non moins pénibles. Difficulté de faire entendre les œuvres, quasi impossibilité de trouver un éditeur qui ait l'audace de les graver (Il faut remarquer que la partition de *Pelléas et Mélisande* fut éditée par souscription). Il aurait peut-être, comme tant d'autres, dû attendre de nombreuses années avant de connaître le succès si M. André Messager ne s'était trouvé sur sa route et ne lui avait fait ouvrir les portes de l'Opéra-Comique

Pourtant, bien que n'ayant pas pris fréquemment contact avec le grand public, M. Debussy n'était pas tout à fait un inconnu pour celui-ci. Son *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, ses trois *Nocturnes* avaient été exécutés plusieurs fois dans l'un ou l'autre de nos concerts dominicaux ; ses *Pièces lyriques*, ses *Poèmes* de Baudelaire, son *Quatuor à cordes*, les *Chansons de Bilitis*, et les trois pièces intitulées *Pour le piano* avaient figuré aux programmes de la Société Nationale. C'était assez pour lui attirer déjà bien des amitiés ainsi que des inimitiés violentes, quelques coups de sifflet vite réprimés par de chaleureux applaudissements les avaient parfois accueillies ; mais il fallait attendre l'apparition de son œuvre capitale, la plus parfaite qu'il ait produite, à mon avis, pour voir son succès s'affermir, sa réputation s'étendre. Depuis que *Pelléas et Mélisande* a vu les feux de la rampe M. Debussy a encore des détracteurs (quel est le musicien de valeur qui n'en a pas ?), mais ses admirateurs ont centuplé, il est de bon ton aujourd'hui d'être debussyste, de se montrer fervent d'impressionnisme.

Qu'est-ce au juste que l'impressionnisme et pourquoi ce qualificatif créé pour désigner certaines tendances picturales est-il adopté également pour distinguer, parmi les musiciens, ceux qui usent de certains artifices de composition, les plus *modernes* qu'on ait employés jusqu'ici ? En peinture, l'école impressionniste est celle qui s'inquiète plus des couleurs et des vibrations que des lignes elles-mêmes, elle veut autant que possible saisir et fixer l'effet lumineux, même le plus fugitif, le plus rare, le plus curieux ; elle se contente d'exprimer pres-

que schématiquement tout ce qui, dans un paysage, par exemple, constitue le dessin et la forme, pour donner à la couleur et à la lumière un rôle absolument prépondérant. Les toiles de Claude Monet, de Lisle, pour ne citer que les plus célèbres parmi les paysagistes de cette école, en expriment admirablement les tendances.

Si la musique de M. Debussy a été qualifiée d'*impressionniste*, c'est que ce musicien paraît chercher beaucoup plus à créer au moyen des sons une ambiance, une atmosphère; qu'il semble avoir le souci du chatouillement lumineux, du coloris orchestral bien plutôt que la netteté et la précision du contour. Tandis que les peintres simplifient le dessin jusqu'à le rendre presque embryonnaire, lui fait de même, en ce qui concerne la ligne mélodique qui tend, de plus en plus, à disparaître dans ses œuvres, pour faire place à ce qu'on pourrait appeler des *développements harmoniques* qui lui sont absolument personnels. Pour bien faire comprendre ce qu'est l'essence même d'un tel art, il faudrait pouvoir éclairer les définitions par des exemples judicieusement choisis. Mais mon but est beaucoup moins de définir et d'analyser l'impressionnisme que d'étudier son rôle dans l'évolution de la musique contemporaine.

Certains critiques, dans leur enthousiasme exalté, ont voulu voir en M. Debussy un génie absolument original, n'ayant aucun lien avec le passé. D'autres ont prétendu, au contraire, le rattacher directement à J.-S. Bach (!) considérant tous les musiciens intermédiaires (y compris Richard Wagner) comme inexistants. A toutes ces assertions il ne faut attacher qu'une très faible valeur; elles sont dictées par une exaltation passionnée et ne s'appuient pas sur des études sérieuses. En réalité, l'ascendance musicale de l'auteur de *Pelléas* est des plus complexes; essayons de la déterminer aussi bien que possible.

Comme la plupart des artistes en qui s'incarne l'idéal d'une époque, M. Debussy résume les efforts et les recherches de toute une série d'artistes qui l'ont précédé. J.-S. Bach, à la fin du XVIII^e siècle, avec une force de création qui ne fut jamais égalée et grâce à la profondeur de son génie, donna au style dont s'étaient servis ses devanciers, sa forme définitive et parfaite. Beethoven, dans ses symphonies et ses quatuors à corde, assouplit et élargit la forme dont, avant lui, avaient usé Haydn et Mozart. Wagner ne fit qu'amplifier le cadre du drame tel que l'avaient réalisé Gluck et Weber, sa conception de la musique scénique résuma l'effort du théâtre lyrique au XIX^e siècle. Toute proportion gardée, il en est de même pour M. Debussy et la formule d'art qu'il a créée, tout en révélant un tempérament extrêmement personnel et profondément original, se rattache pourtant, en partie du moins, au grand mouvement musical du siècle précédent.

Comme tous les musiciens de sa génération et quoi qu'en puissent dire les critiques, il faut donner, parmi ses ascendants, à Wagner une très large place. Je sais qu'il est de mode aujourd'hui de considérer les ouvrages de ce dernier comme d'une esthétique grossière et lourde lorsqu'on les compare à la fluidité, à la ténuité des moyens employés

par l'auteur de *Pelléas*, mais ce ne sont qu'affirmations sans fondement et qui ne résistent pas à l'analyse ; les procédés de mise en œuvre peuvent être différents, la filiation n'en est pas moins indéniable. Prenez les trois fragments de *Pelléas et Mélisande* réduits à 4 mains par Rogues et exécutez-les, vous rencontrerez à chaque pas des dispositions d'accords, des enchaînements harmoniques qui se retrouvent fréquemment dans *Tristan* ou le *Crépuscule des Dieux*. Et notez bien que je n'en fais nul grief à l'auteur, ces similitudes ne portant pas la moindre atteinte à sa personnalité. Les maîtres de l'école russe contemporaine et tout spécialement Moussorgsky, eurent également une grande influence sur le développement artistique des *Nocturnes* : je sais également que cela a été nié et par des Russes même, mais quelle valeur peuvent avoir ces dénégations devant la matérialité des faits. Comme nombre de ces contemporains, M. Debussy a été séduit par le charme, l'élégance, le chatoiement lumineux des poèmes symphoniques de Borodine, Rimsky-Korsakoff, Glazounow ; il a admiré la puissance dramatique à laquelle a atteint Moussorgsky par des moyens extrêmement simples. Il ne s'agit pas plus ici que pour Wagner d'imitation servile ou de décalque, influence n'est nullement l'équivalent de copie. Lisez, entre autres pages, *Nuages et Fêtes*, vous y retrouverez maintes fois l'emploi de procédés dont usent fréquemment les musiciens russes, et pourtant ces deux premiers *Nocturnes* sont très originaux, très personnels. Citons encore en passant la musique javanaise dont s'éprit fortement M. Debussy et arrivons à un musicien qui eut sur lui une influence considérable : Erik Satie.

Une tournure d'esprit des plus originales, une bizarrerie voulue ou affectée, un mépris profond pour le *philistin*, une ironie mordante, tels sont les traits qui caractérisent ce musicien, une des natures les plus curieuses qui se soient jamais manifestées. C'est lui, en somme, qui mériterait d'être considéré comme le père de l'impressionnisme ; il a été en effet le premier à se servir des procédés qui caractérisent le genre, il fut l'un des premiers adeptes de la suppression des barres de mesures. S'il avait fait des études musicales plus sérieuses et plus approfondies, il aurait pu produire des œuvres très intéressantes, à en juger par le peu qu'il a publié. Ce véritable précurseur ouvrit en somme la voie dans laquelle s'engagea M. Debussy.

Les compositions d'Erik Satie contenaient en germe tous les éléments dont devait se servir en les développant et les perfectionnant l'auteur de *Pelléas*.

De ce qui précède il résulte donc que l'œuvre de M. Debussy est en quelque sorte synthétique, qu'en lui se sont résumées certaines tendances qui s'étaient faites jour dans des œuvres et des contrées différentes et que de ces tendances, unies à ses dons personnels et originaux, sont nés certains moyens d'expression différents de ceux dont la musique s'était servie jusqu'à ce jour. Ce qui constitue la personnalité de M. Debussy serait considéré comme défaut de personnalité chez tout

autre musicien ; c'est, en effet, l'absence de toute ligne mélodique définie, l'emploi de certains procédés qu'il inventa et dont il fut, avant de devenir, volontairement ou non, chef d'école, le seul à se servir.

Il est nécessaire d'insister tout particulièrement sur ce dernier point. Si, en effet, cette manière de raisonner est juste, et j'essaierai de le démontrer tout à l'heure, c'est la condamnation du debussysme ou plus justement de l'école impressionniste. On avait jusqu'à présent considéré chez les artistes en général deux sortes de qualités : les qualités naturelles, les qualités acquises. Les premières se composaient des dons que possède à un plus ou moins haut degré, du plus mince talent au génie, chaque artiste en particulier ; c'est ce qui constitue sa personnalité, son originalité, une des parties les plus essentielles de sa valeur propre. L'auteur comprenait ce qu'il est convenu de désigner sous le nom de *métier*, les qualités acquises, l'habileté technique, la maîtrise plus ou moins absolue dans les procédés employés. Cette seconde catégorie d'une valeur inférieure à la première est néanmoins indispensable à la production d'un chef-d'œuvre, celui-ci devant allier à la valeur de la pensée la perfection de la forme. Mais s'il est permis, à force de travail, d'acquérir l'habileté technique, il n'en est pas du tout de même en ce qui concerne l'idée, celle-ci n'étant pas le résultat d'un travail ou d'un effort, mais jaillissant du cerveau avec sa valeur propre. C'est elle qui imprime surtout la personnalité à l'œuvre d'art, beaucoup plus que l'habileté technique plus ou moins développée de l'auteur. Si donc la personnalité d'un auteur ressort plus des procédés qu'il emploie que des idées qu'il exprime, cette personnalité disparaîtra presque complètement le jour où certains de ses confrères emploieront avec la même habileté les procédés qu'il avait fait siens. Ce qui a toujours différencié Wagner de ses imitateurs c'est la valeur de ses idées personnelles. Certains, parmi ceux qui subirent son influence, ont pu s'assimiler assez bien ses procédés pour s'en servir avec une habileté extrême, mais l'extrême pauvreté de leur invention créatrice ne pouvait pas une seule minute donner le change à l'auditeur. Les impressionnistes, au contraire, écrivent une musique presque absolument anonyme ; les procédés dont ils se servent étant, à très peu de détail près, les mêmes, il est extrêmement difficile d'attribuer une œuvre à un auteur plutôt qu'à un autre. Ce qui différencie M. Ravel de M. Debussy, pour prendre un exemple, est si ténu, si délicat, qu'il est presque impossible à première audition de distinguer une œuvre du premier d'une de celles du second ; il faut avoir fait de leurs ouvrages une étude extrêmement approfondie pour les identifier grâce à des détails infimes, à des artifices ou procédés légèrement différents.

Dans la première partie de cette étude j'insistais sur l'utilité qu'il y avait à étudier l'évolution de la musique en France dès ses origines, parce qu'il existait un lien réel entre la polyphonie vocale du xvi^e siècle et les œuvres contemporaines ; on rencontre indéniablement de nombreux points de contact entre les motets, les madrigaux

flamands et italiens et les productions des modernes impressionnistes ; les procédés employés sont en grande partie les mêmes ; absence de dessins mélodiques bien déterminés, expressionnisme de la polyphonie harmonique, etc. Il faut, naturellement, dans ce parallèle, tenir compte des quatre siècles qui séparent les productions des deux époques et de tout ce dont la musique s'est enrichie depuis l'invention de l'harmonie. Mais les caractéristiques générales sont si bien les mêmes que des remarques identiques peuvent être faites, et je mets au défi tout musicien qui n'aura pas étudié tout spécialement et à fond ces maîtres primitifs de reconnaître un fragment de messe d'Arcadelt ou de Roland de Lassus d'une œuvre analogue de Josquin de Près ou de Jean Ockeghem. Leurs créations sont presque anonymes tellement la facture les différencie peu les unes des autres, à tel point qu'il est presque impossible d'identifier les œuvres qui nous sont parvenues sans nom d'auteur ; c'est à peine si, au style général, on peut, presque avec certitude, les rattacher à l'une des deux grandes écoles : italienne ou flamande.

Ce qui précède pourrait paraître un jugement sans appel prononcé contre l'impressionnisme ; telle n'est point ma pensée ; mais le cas Debussy est identique au cas Wagner. Au nom de la liberté de conscience nous réclamons le droit de goûter les œuvres de M. Debussy sans pour cela être victime de la tyrannie du Debussysme. Comme je l'ai signalé au cours de cette étude, une certaine critique a voulu faire abstraction de toutes les grandes œuvres du passé et considérer l'apparition de *Pelléas* et des œuvres qui l'ont précédé comme le début d'une ère nouvelle, le point de départ d'un art nouveau. C'est là une erreur contre laquelle on ne saurait trop s'élever non plus que contre celle qui consiste à dire que, dorénavant, l'impressionnisme est le seul mode d'expression musicale ayant une valeur. Ces deux opinions sont absolument insoutenables pour des raisons que j'ai déjà indiquées à différentes reprises, mais que je veux encore résumer pour qu'il ne subsiste aucun doute à ce sujet. D'abord, toute formule d'art ne peut être définitive, elle est essentiellement passagère parce que l'art, comme la langue, ne vit que d'un perpétuel changement, tout arrêté dans son évolution équivaut à la mort ; ensuite parce que l'art impressionniste, par la complexité même des moyens employés, ne peut avoir que des manifestations très restreintes. Un pastel ou une petite toile de Monet notant une impression de nature peuvent être délicieuses ; mais si cet artiste voulait peindre avec les mêmes procédés une décoration picturale analogue à celles de Puvis de Chavannes il arriverait à un résultat désastreux. Il en est absolument de même en musique. L'art impressionniste convient à merveille aux œuvres de petites dimensions, aquarelles ou miniatures, mais il ne saurait s'accommoder des proportions d'une symphonie en quatre parties et de celles d'un oratorio. Pourquoi donc vouloir de parti pris priver l'art musical de formes qui produisent des chefs-d'œuvre, pourquoi chercher à l'appauvrir au lieu

de l'enrichir, pourquoi vouloir à tout prix le réduire à un nombre de sujet des plus limités ?

Toutes ces erreurs proviennent d'une erreur initiale qui a, dans bien des circonstances, singulièrement faussé le jugement de certains critiques. Depuis plusieurs années quelques-uns de nos aristarques ont admis ce principe que la valeur d'une œuvre d'art était en raison directe de son *originalité*. Il est bien certain qu'une œuvre dénuée de toute originalité ne sera jamais un chef-d'œuvre, mais l'originalité à elle seule n'est pas suffisante pour en créer ; il faut d'autres qualités associées à celle-là pour qu'une œuvre ait une haute valeur et comme le disait je ne sais plus quel écrivain, en se plaçant à ce point de vue on mettrait Baudelaire et Verlaine au-dessus d'Hugo et de Musset, parce que leur originalité est plus profonde que celles des deux grands poètes romantiques.

Ce qui contribue encore à restreindre le champ d'action de l'impressionnisme, c'est l'imprécision de sa forme. Abandonnant tout plan défini, toute construction de nature architecturale, la musique impressionniste se développe, du moins lorsqu'on l'écoute, comme une improvisation ; les modulations, les changements de rythme ou de mesures se succèdent, se suivent sans que l'auditeur saisisse l'idée qui a pu guider l'auteur ; il lui paraît toujours que ces changements multiples ne sont que l'effet d'un hasard parfois heureux et que le musicien, loin d'avoir une volonté arrêtée et définie, s'est laissé aller au hasard de l'improvisation.

Supposez un sculpteur à qui on livre une muraille nue et qui, sans combinaison préconçue, la couvre de bas-reliefs, de statues se coudoyant et s'échafaudant sans ordre ni méthode ; s'il s'agit d'un espace très restreint, l'œil pourra s'amuser aux surprises des détails imprévus ; mais supposez qu'il s'agisse d'une façade monumentale : le spectateur ne pouvant saisir les grandes lignes de la décoration, puisqu'elles sont volontairement absentes, ne saura que regarder parmi cette foule de détails dont il ne comprendra point le sens, la volonté de l'auteur lui échappant totalement. Il en est de même pour la musique ; si l'œuvre est courte, de dimensions restreintes, elle peut laisser une impression dans l'esprit de l'auditeur ; encore faut-il qu'elle soit en quelque sorte *unicolore*, ou que toutes les couleurs évoquées par le musicien fassent partie de la même gamme de tons. C'est le cas du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, des *Nocturnes*, ce n'est pas celui de la *Mer* dont les deux parties extrêmes, la première et la dernière, sont très inférieures au joli scherzo intitulé *Jeu de Vagues* ; elles paraissent diffuses, mal proportionnées, trop longues, on y sent des redites, des répétitions inutiles ; au lieu de se développer logiquement et normalement, elles vont, viennent, piétinent, repartent, donnent une impression d'agitation et de désordre qui causent un malaise particulièrement désagréable à l'auditeur.

Enfin, un des plus sérieux reproches qu'on puisse faire encore au

genre impressionniste, c'est le peu de variété de ses moyens d'expression. Ce qu'il évoque à merveille, c'est l'intense poésie des aurores et des soirs, le chatoiement des reflets estompés d'un crépuscule sur la surface ondoyante de l'eau, le bariolage éclatant d'une illumination, l'éblouissante féerie d'un feu d'artifice. Mais comme il perd de son éloquence lorsqu'il s'agit de traduire les sentiments : la passion, la douleur ! Comme son langage paraît imprécis et vague et tout aussi conventionnel que tout autre moyen d'expression déclaré désuet par ceux qui en ont adopté la formule ! On m'objectera, je le sais, la partition de *Pelléas et Mélisande* ; mais les héros symboliques nés de la fantaisie du poète Maurice Maeterlinck ne pouvaient trouver langage plus adéquat à leur manière très spéciale de penser et de sentir ; ils ont un peu l'allure hiératique des personnages peints aux vitraux des antiques cathédrales, et la tournure guindée des statues qui ornent leur portail ; leurs âmes sont simples et naïves, ils ne semblent avoir ni sensations très vives, ni passions profondes : chez eux tout est estompé, ils se détachent à peine sur un fond de grisaille. En se superposant au drame, la musique ne fait que développer cette atmosphère de poésie ambiante, qu'atténuer les lignes, en accuser davantage l'imprécision et la pâleur.

On peut, en résumé, considérer l'impressionnisme comme un mode d'expression nouveau venu, après tant d'autres, avec le dessein d'enrichir le langage sonore ; mais il est tout à fait exagéré de vouloir lui faire une place exclusive et de le considérer comme devant remplacer tout autre mode d'expression musicale antérieur. Agir ainsi serait fixer à la musique des bornes excessivement étroites, ce serait restreindre considérablement son domaine et par conséquent l'appauvrir. Si la personnalité de M. Debussy est éminemment captivante jusque dans ses défauts même, c'est que l'auteur a su se créer un langage qui était absolument adéquat à sa pensée. Quiconque veut marcher sur ses traces doit faire de même et ne pas se contenter d'user plus ou moins habilement de procédés qui, sous sa plume, risquent de perdre tout intérêt, parce qu'ils ne sont plus l'expression d'une idée originale. C'est une erreur profonde que de s'engager dans cette voie, celle-ci n'est qu'une impasse qui ne peut mener à rien. Lorsque l'engouement irraisonné des mots et les caprices de la mode se seront détournés de ce genre d'expression lyrique, tous ceux qui l'auront employé tomberont rapidement dans l'oubli ; leur sort sera identique à celui des poètes symbolistes portés aux nues pendant dix ans et dont on n'a gardé qu'un très vague souvenir.

Parvenu à la fin de cette trop longue étude, je vais m'efforcer de signaler les dangers que font courir à l'évolution musicale en France les théories des deux écoles dont j'ai exposé les vues. Toutes deux, et ce sera là mon principal grief, tendent à restreindre la personnalité du musicien en lui imposant soit des formes trop définies, soit des moyens d'expression limités à des procédés spéciaux. Elles poussent trop leurs adeptes à rechercher l'originalité à tout prix, ce qui les fait, le plus

souvent, tomber dans la bizarrerie. Au nom du respect et de la sainteté de l'Art, elles les conduisent à défigurer leur pensée, à leur donner une forme emphatique ou grandiloquente, ou bien à la torturer, à la mutiler, sous prétexte de la rendre plus personnelle. Ennemi de la banalité et des formules, je le suis tout autant et plus même que beaucoup d'artistes, mais rien n'est plus fatigant, plus lassant que la fausse originalité, celle qui s'obtient à force de défigurer une pensée simple et parfois sans relief et d'en cacher les défauts sous l'amas des complications inutiles qui la rendent prétentieuse et insupportable. Tout artiste devrait avoir comme devise le vers de La Fontaine :

Ne forçons point notre talent

et méditer fréquemment sur cette profonde vérité si bien exprimée par le fabuliste. Le naturel, la sincérité sont, en art, des qualités qui deviennent de jour en jour plus rares. Trop soucieux du « qu'en dira-t-on », l'artiste ne travaille plus pour lui, pour chercher à approcher aussi près que possible de l'idéal qu'il s'est proposé ; il prête beaucoup trop d'importance à ce que pensent ses confrères, le public, et surtout la critique dont les jugements partiels, faussés par des idées étroites et préconçues, peuvent causer le plus grand mal. En un mot, les écoles et leur pédagogie sont beaucoup plus nuisibles qu'utiles au développement de l'art et des artistes. Certes, il faut qu'un jeune compositeur apprenne d'un Maître dont il admire les œuvres tout ce qui peut s'enseigner : la dignité d'une vie toute entière consacrée à la pratique d'un art, ne peut être que d'un excellent exemple pour le jeune disciple ; mais celui-ci n'est pas obligé d'admettre les yeux fermés chaque parole de son Maître, il peut ne pas approuver toutes ses idées, ne pas faire siennes toutes ses théories, ne pas employer tous ses procédés. Lorsqu'il a acquis un solide métier par l'étude, il doit s'émanciper à son tour, travailler, réfléchir, s'efforcer de progresser d'une œuvre à l'autre, en se servant de l'expérience acquise ; se développer selon sa nature et ses inclinations. C'est par ce seul moyen qu'il risque de devenir un artiste original et personnel, si toutefois ses qualités innées le lui permettent.

Il faut donc souhaiter la disparition des écoles et des cénacles ; nous avons vu quelle vitalité la musique française possédait avant leur constitution et combien varié fut le talent des musiciens qui l'illustrèrent. Bien qu'encore très vivace et en tête du mouvement musical européen la musique française verrait son bel élan se ralentir si certaines théories préconisées par des critiques partiels et aveugles tendaient à se généraliser. Ce qui fait la richesse et la force d'un art c'est sa variété ; brisons donc toute entrave, rejetons les liens inutiles et réclamons pour l'artiste le droit de crier, selon son idéal et sa conscience : Vive la liberté !

Alb. BERTELIN.