

Si, le domaine de l'enseignement et de l'analyse critique est immense.

Une méthode d'enseignement fut esquissée dans la première partie de cet ouvrage.

Elle consiste dans l'affinement progressif de nos sensations naturelles, dans l'ordre et la logique et l'harmonie qu'on y peut mettre par le recueillement sensoriel.

Elle consiste dans la connaissance et l'usage, approfondis et logiques, des moyens qui nous sont donnés pour réaliser et exprimer, *exactement et avec perfection*, nos pensées musicales, les sonorités qui chantent en nous — ceci pour le compositeur ; et pour le virtuose, dans la *compréhension* parfaite de la musique et dans la science des moyens techniques qui peuvent en rendre sensibles les sonorités...

De cet enseignement découle tout naturellement l'art de discerner et d'analyser, l'art critique.

Combien tout cela est naturel et grandiose et imposant et profond !

Combien est une petite chose la *Personnalité* !

JEAN HURÉ.



L'Impressionnisme en musique et le Décadentisme littéraire

Il nous semble qu'il est un curieux rapprochement à tenter de nos jours entre la musique, la peinture et la poésie décadente. L'impressionnisme est la dominante dans chacun des genres précités, l'un empiétant dans le domaine de l'autre ; c'est ce que M. Jean Huré a appelé la confusion des arts, dans un article récent (1). Nous nous proposons de pénétrer plus avant dans cette question : pour cela nous étudierons le plus rapidement possible : d'abord le décadentisme littéraire, l'impressionnisme pictural, en dernier lieu, l'impressionnisme musical ; nous rechercherons les liens fictifs établis entre eux, et nous essayerons d'en dégager une conclusion.

I. Décadentisme littéraire.

Nous prévenons le lecteur, qui pourrait croire que ce titre est étranger à notre étude, qu'au contraire, comme nous allons le voir, les plus grandes affinités sont établies entre la poésie moderne et la musique. La poésie, en effet, tend à devenir sonore ; la musique, elle, s'érige en langage. C'est là un fait facile à prouver. Consultons M. J. Huré : « Qu'est-ce que l'art littéraire ? dit-il. C'est l'art d'évoquer des idées et des images avec des mots. C'est, pour parler à l'intelligence, le langage le plus précis, le plus exact. Or, les gens de lettres ont commis une erreur,

lorsque, par les mots, ils ont voulu exprimer des formes, des mouvements et des sons, aussi bien qu'y réussissent les arts plastiques et la musique. L'art littéraire est le langage le plus parfait pour l'expression précise de l'abstrait. » Cela paraît logique, n'est-ce pas ? Or il est toute une école qui s'est nommée *décadente*, et qui sacrifie le fond à la forme. « Le style de la décadence, dit Théophile Gautier, n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent, à leurs soleils obliques, les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, *prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers*, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants. » Je ne voudrais point que l'on m'accusât de ne pas goûter le styliste merveilleux que fut Gautier ; mais nous allons voir jusqu'où cette belle théorie d'art a mené certains poètes et auteurs contemporains. Il nous semble que rien n'éclairera mieux la question que de donner ici les opinions et définitions de certains décadents eux-mêmes. Pour Oscar Wilde : « l'art n'exprime jamais rien d'autre que lui-même ; il a une vie indépendante comme l'idée et se développe exclusivement vers ses propres buts... L'esthétique est supérieure au moral. Même le sens de la couleur est plus important dans le développement de l'individu que le sens du juste ou de l'injuste. » Ceci n'est déjà pas mal, voilà crûment exposée la théorie de l'art pour l'art. M. Stéphane Mallarmé (cité par M. Jules Huret dans *Enquête littéraire*) s'exprime ainsi : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la puissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve ». Oui, le voilà bien le rêve de cet impressionnisme poétique ; voyez-vous comme nous arrivons peu à peu à la conception de la musique qui, elle, est tout évocatrice, toute suggestion ? Le vague, l'inconscient, le nébuleux, l'énigme, la charade sont le summum de l'art... d'un art bien malade. L'incompréhensible est le régal des connaisseurs ! Du reste, M. Théodor de Wysewa n'a-t-il pas dit de Mallarmé : « que la mélodie de ses premiers vers a des emportements qui rappellent les thèmes juvéniles de Beethoven. » Et, ajoute-t-il, « la poésie doit être un art, créer une vie. Mais quelle vie ? Une seule réponse est possible : la poésie, art des rythmes et des syllabes doit, *étant une musique*, créer des émotions. Aux points saillants de ses poèmes, M. Mallarmé dispose des mots précis, c'est le sujet... Il apparaît clairement (!) sous les modulations environnantes des syllabes musicales... L'œuvre de M. Mallarmé demeure aujourd'hui le

meilleur modèle de ce que peut produire la musique des mots. Elle s'impose par un charme indéfinissable issu, je crois, de ces deux caractères : la propriété et la nécessité musicales. Voilà qui est nettement dit : le vers ne doit plus avoir de sens, qu'importe l'idée : juxtaposez des mots quelconques sans souci de leur valeur idéologique, mais ne tenez compte que de leur valeur musicale, et vous voilà sacré poète sublime. Il n'y a plus de doute à avoir, j'imagine, sur l'empiètement de la poésie dans le domaine musical. « Nous sommes aujourd'hui, écrivait M. Brunetière, dans la *Revue des Deux Mondes*, à la veille d'une transformation nouvelle, et l'on dirait qu'après s'être approprié les moyens de la peinture, la littérature veuille s'emparer maintenant de ceux de la musique... Développer un sujet, c'est maintenant exécuter des variations sur un thème, et on ne passe plus d'une idée à une autre idée par des transitions, mais par une série de modulations... » Nous tenons à citer les opinions mêmes des poètes eux-mêmes et donner des exemples qui seront plus démonstratifs que tout ce que nous pourrions écrire. Savourez ces vers de Verlaine :

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Car nous voulons la Nuance encor
Pas la couleur, rien que la nuance.
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor.

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Ce n'est pas le lieu de faire remarquer le léger délire qui enfanta ces vers. Nous y pouvons remarquer en tout cas la confusion des arts : Verlaine y demande que la poésie soit de la musique en même temps que de la couleur. Que dis-je, couleur ? pas même, rien que la nuance ! Faut-il citer les vers suivants de Baudelaire ?

Des nappes d'eau s'épanchaient bleues
Entre des quais roses et verts
Pendant des millions de lieues
Vers les confins de l'univers.

Qu'est-ce que cela veut dire ? Je l'ignore, des chocs de mots ; bleu, rose, vert... toujours la hantise de la couleur, mais ni pensée, ni sentiment.

Il existe encore une autre école, dite évolutive-instrumentiste : M. René Ghil en est le chef. La théorie de cette école relève de l'audition colorée. Elle assimile le mot au son directement ; le mot ne signifie plus rien par lui-même ; il doit être sonore, il doit être musique, indépendamment de toute signification (1). Une autre exigence esthétique,

(1) Jean Huré : *Fusion et confusion des arts*. V. *Monde Musical*, 15 janvier 1907.

(1) V. Max Nordau. *Dégénérescence*, I.

c'est que le vers provoque par sa seule sonorité, indépendamment de tout sens, une émotion cherchée. Le mot ne doit pas agir par l'idée qu'il renferme, mais en qualité de son ; en un mot le langage doit être de la musique. M. Nordau cite quelques titres d'œuvres faits pour éveiller des idées musicales : *Les Gammes* de Stuart Merrill ; *Les Cantilènes* de Morréas ; *Cloches dans la nuit* d'A. Petté ; *Romances sans paroles* de Verlaine.

Qu'on me permette de citer l'opinion de M. Ch. Morice (voir Jules Huret, *Enquête littéraire*) « Son propre langage (du poète) doit simplement être le pâle reflet de son crépuscule intellectuel. Sa pensée est remplie d'aperceptions nuageuses, fuyantes et flottantes, qui reçoivent leur coloris de l'émotion régnante. S'il compose des poésies, il ne déroulera donc jamais une suite logique d'idées, mais cherchera à représenter par des mots obscurs d'un coloris émotionnel déterminé, une émotion, une disposition d'esprit... c'est une réunion de substantifs et d'adjectifs absolument incohérents qui s'appellent réciproquement par une association d'idées vaguant sans égard au sens, ou par une similitude de son... »

Ces gens-là ont au moins le mérite de la franchise. Il me paraît que ces quelques exemples sont suffisamment démonstratifs de ce que l'on nomme le décadentisme littéraire. Ajoutez à cette liste le fameux sonnet d'A. Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes, etc...

qui complète ainsi la nomenclature de l'école évolutive. Citerai-je pour mémoire l'orgue à liqueurs du des Esscintes de Huysmans, lequel trouve que chaque liqueur évoque pour lui un son particulier : « le curaçao sec correspondant à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté ; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille ; la menthe à la flûte etc... ; le violon représentant la vieille eau-de-vie, l'alto simulé par le rhum plus robuste, le vespéro mélancolique comme un violoncelle... » Je vous fais grâce des autres élucubrations d'une imagination en délire ; il serait fastidieux de prolonger cette discussion. Du reste, je crois que le lecteur aperçoit nettement les tendances de ces écoles : *remplacer le mot par le son*. Or, comme dit Nordau : « nul mot humain n'est musical en soi. Faire du mot le transmetteur émotionnel d'une idée, une harmonie musicale à l'aide de laquelle on vise à éveiller un effet de sonorité est une pure chimère. » Concluons avec M. Jean Huré « que chaque art possède son canton bien nettement défini et qu'aucun Virgile ne saurait remplacer par un poème la *Symphonie pastorale*. »

II. Impressionnisme en peinture.

Nous venons de voir les poètes se donner pour musiciens, voyons maintenant les

peintres composer des symphonies de couleurs. Nous allons passer en revue les définitions diverses qui ont été données de l'impressionnisme ; il faut en effet que nous sachions exactement à quoi nous en tenir pour tenter un rapprochement avec la musique moderne. Pour les uns, « c'est une synthèse de peinture qui consiste à rendre simplement l'impression ressentie matériellement. Pour M. Gustave Geffroy : « L'impressionnisme est une peinture qui va vers le phénoménisme, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace, et qui veut faire tenir la synthèse de ces choses dans l'apparition d'un moment. » « Les paysagistes du groupe impressionniste, dit M. Duret, ont observé les différences existant dans l'aspect d'une même campagne sous un temps gris ou en plein soleil. Pour M. Sidonelli (1) l'impressionnisme est l'extériorisation volontaire de la vision personnelle. Le but, c'est la vérité de la vision personnelle que l'artiste se crée par une éducation volontaire et l'on comprend dans quels écarts cela peut conduire les tempéraments. L'impressionnisme doit, abandonné à lui-même, tomber dans l'outrance, dans la fausseté criante, dans la difformité, dans le procédé, dans le style. »

Nous nous excusons auprès du lecteur de ces nombreuses définitions, mais elles sont nécessaires et nous le prions même d'y apporter la plus grande attention, car il verra tout à l'heure combien ce genre de peinture influe sur notre musique moderne qui a la prétention de lui emprunter ses procédés. Partout, dans les revues, dans les journaux, l'on parle de musique impressionniste, sans trop savoir exactement ce qu'on entend par là. Il nous semble donc logique et utile de partir d'un point bien établi pour discerner jusqu'à quel point il peut exister une musique impressionniste. « L'impressionnisme, dit encore M. Salomon Reinach, est une sorte de sténographie picturale, dédaigneuse de détails que la vision rapide et synthétique ne peut saisir ; c'est aussi une réaction contre le *symbolisme*, l'*intellectualisme* et tout ce qui, dans l'œuvre d'art, n'est pas du domaine propre de l'art. » J'ai souligné à dessein certains mots ; nous en verrons dans la troisième partie de cette étude l'explication.

L'impressionnisme, a-t-on dit encore, renouvelle le paysage par l'amour et l'intelligence de la lumière et, dans un besoin même d'intensité, trouve la technique nouvelle qui, pour exalter le ton, le divise. L'on sait en effet que des peintres tels que Pisaro, Signac ont adopté un pointillisme où la touche minuscule, lentillesque, variée et répétée à l'infini, constitue des diversités extraordinaires de nuances ; nous verrons tout à l'heure certains musiciens se servir des mêmes procédés du pointillisme. Tels sont, très rapidement exposés, les principes et

tendances de l'école impressionniste. Il ne nous appartient pas de discuter ici le bien fondé et la vérité de cette école. Elle a ses partisans et ses détracteurs. L'on connaît les discussions fort vives à propos de ce système de peinture, qui semble du reste perdre de sa vogue première : « De l'épidémie du ton local, dit M. Peladan, dans la *Revue hebdomadaire* d'avril, on commence à guérir. » Et, cependant devant un tableau l'œil reste juge de ce qu'un autre œil a vu. Or, si déjà l'on n'est pas d'accord sur la façon dont la nature est présentée, comment le sera-t-on quand il s'agira d'un musicien qui va vouloir rendre une impression de nature par le moyen des sons ? autrement dit, transmettre à un sens : l'oreille, des sensations ou impressions perçues par un autre sens : la vue ? J'écarte tout d'abord l'objection si facile qu'on ne manquera pas de me faire, qui est celle de l'association des idées : elle est enfantine, elle se rapporte uniquement à la musique purement descriptive ; or, dans cet ordre d'idées, l'on m'accordera que le champ est bien limité ; tout le monde là-dessus est d'accord ; les bruits de la nature imités par la musique sont peu nombreux, et en tout cas, c'est là une musique facile, rapidement fatigante et assez ridicule. Le débat est plus compliqué et plus ardu. Essayons cependant d'y voir clair.

III. Impressionnisme en musique.

« Au XVIII^e siècle, dit M. Jean Huré, la musique fut définie : Art d'agencer les sons d'une manière agréable à l'oreille. C'est une telle conception de l'art qui régit actuellement beaucoup d'œuvres modernes. Et même ce que ces esthètes entendent par agréable à l'oreille n'est qu'une partie infime dans le domaine de l'agréable. En effet, si l'on considère leurs œuvres, l'on remarquera que leur agrément sonore est celui de l'instant, celui d'un détail savoureux en soi, et qui passe suivi d'un autre court moment de joie, n'ayant aucun lien avec le premier... et ainsi de suite... Quoi qu'ils aient tenté, les musiciens avides d'impressionner seulement le sens de l'ouïe, se sont fourvoyés... ils se sont cantonnés dans un agréable mièvre, étrange, tourmenté... et notre oreille s'en fatigue, pendant que nos facultés intellectuelles demandent d'autres sentiments que de l'étrangeté, de la complication et de la mièvrerie (1). »

Il me paraît difficile d'établir avec plus de sûreté, plus de finesse, les caractéristiques mêmes de la musique ultra-moderne ; tout y est noté avec une psychologie pénétrante jusque dans le détail. M. Huré est un analyste minutieux à qui rien n'a échappé et qui a su réduire à ses éléments cette musique prétentieuse et vide. Me permettra-t-on de donner l'opinion d'un autre éminent com-

(1) J. Huré loc. cit. *Monde Musical* 30 novembre 1906.

mentateur, M. Bellaigue? « Une doctrine s'est formée naguère qui ne tend à rien moins, soi-disant pour mieux honorer la musique, qu'à l'enfermer en elle-même et en elle seule. Sous prétexte de la purifier et de l'affranchir, il arrive alors qu'on la réduit, qu'on l'isole et qu'on la dégrade. En vertu de je ne sais quel idéal, que l'on nomme spécifique, d'un nom qui signifie personnel, égoïste et stérile, on défend à l'interprète, à l'amie éternelle de l'esprit et de l'âme, de rien exprimer, servir, aimer d'autre qu'elle-même. On coupe, en un mot, la musique de toutes ses attaches, non seulement avec la morale, mais avec la sensibilité, de toutes les racines que depuis tant de siècles elle a poussées au plus profond de notre cœur. C'est la théorie funeste entre toutes de l'art pour l'art (1) ». Saint-Saëns n'a-t-il pas dit « qu'on a pris l'habitude de croire que là où il y a des sons musicaux, il y a nécessairement de la musique? Autant vaudrait dire qu'il y a littérature partout où l'on bavarde ; peinture partout où l'on barbouille. La musique est considérée trop souvent comme un art de sensation, on la croit bornée au domaine des impressions nerveuses. Ce n'est là qu'un de ses côtés » (Harmonie et Mélodie).

Essayons, maintenant, avant de poursuivre, de dégager des quelques lignes précédentes ce que nous entendons par impressionnisme en musique. Nous avons vu plus haut les définitions de l'impressionnisme pictural. Si nous reprenons et que nous examinons la définition de M. Sidonelli par exemple « l'impressionnisme est l'extériorisation volontaire de la vision personnelle » nous pouvons comprendre en effet que l'artiste, même ne nous offrant qu'un tableau sans indication, nous livre cependant quelque chose de lui-même, quelque chose que l'œil peut apprécier ; il y a là des formes définies : l'œil s'adresse à l'œil ; nous possédons un égal critérium de jugement ; c'est quelque chose de tangible, de positif. Que l'on discute plus ou moins passionnément la légitimité de cette vision personnelle, peu nous importe pour l'appréciation purement objective, et en tout cas la plus vague peinture sera toujours plus explicite que toute musique.

Plaçons donc notre musicien en face de la nature sous ses aspects variés à l'infini. En lui naîtra devant le phénomène observé : reflet sur l'eau, nuage qui passe, feuille qui tombe, rose qui s'épanouit, une émotion ; il va essayer une vague synthèse des impressions ressenties, il tentera de traduire « cette vision rapide et synthétique » en sonorités. Et de même que nous avons en peinture des tachistes, des mosaïstes, le musicien tentera cette réalisation picturale au moyen de touches musicales, au moyen du pointillisme musical. Il va faire appel pour cela aux timbres variés de l'instrumentation, à la

palette musicale : ici une note de hautbois, là un trille de flûte, un trait rapide de clarinette, une chromatique ascendante ou descendante des cordes, un coup inattendu des timbales, un clair appel de trompette, etc., tout cela sans lien aucun, au hasard de l'impression constituant un tableau musical. Ce n'est là, qu'on le veuille ou non, qu'une sorte de musique descriptive conventionnelle poussée jusqu'à ses extrêmes limites.

L'on nous objectera que le musicien ne fait qu'exercer sa sensibilité mise en jeu devant un phénomène naturel qui fait naître en lui une émotion quelconque, et que, secondairement, cette émotion se traduit en une musique sans rapport avec le phénomène objectif qui l'éveilla. Oui, mais il n'en est rien, et je maintiens que c'est uniquement de la musique impressionniste que l'on nous donne, et l'auditeur n'est pas dupe. Si l'artiste brodait sur l'émotion reçue une sorte de paraphrase secondaire de cette émotion, nous ne trouverions pas dans sa musique une intention descriptive, évocatrice du phénomène originel ; or, le titre seul des morceaux est une indication formelle des intentions de leur auteur, il ne faut pas se leurrer, et nous allons voir bientôt à quels abus cela peut conduire le compositeur. Hanslick dit expressément :

« Lorsqu'on veut traiter la question de la peinture musicale, on prend toujours grand soin d'affirmer que la musique n'aurait représenter le phénomène qui est hors de sa portée, et qu'elle est apte seulement à exprimer le sentiment éveillé en nous par l'objet extérieur. C'est précisément le contraire. On ne peindra en musique des flocons de neige qui tombent, des oiseaux qui voltigent, le soleil qui se lève, qu'en faisant naître des sensations acoustiques d'un ordre analogue, ayant une affinité dynamique avec ces phénomènes. » C'est exactement ce que nous venons de dire ; c'est là, à proprement parler, de l'enfantillage. « Quand le musicien essaye de peindre, dit Wagner, il produit quelque chose qui n'est ni une peinture, ni de la musique. *La musique est hors d'état de créer aucune forme pour l'œil.* »

Donc, le musicien essaye de rendre par le son l'impression reçue des phénomènes de la nature : il va peindre et pour cela employer les mêmes procédés que ceux des impressionnistes : sur sa palette sont disposés les divers instruments, chacun représente une couleur différente bien déterminée : autant que possible pas de mélange de couleurs ; il faut juxtaposer les tons pour obtenir plus d'éclat. Chaque artiste a sa palette : pour l'un la flûte est bleue ou jaune, le hautbois rouge, la clarinette mauve, etc... Nous sommes en plein, comme on le voit, dans l'audition colorée, phénomène essentiellement pathologique. L'artiste va donc procéder par tache ; il va faire du pointillisme musical ; il va transposer « les jeux de

lumière en sonorités ». Si j'osais, j'appellerais cela de la musique atomique ; ou comme on l'a dit justement, c'est du miniaturisme musical. Si donc nous mettons une analogie entre la couleur et le son d'une part ; et que d'autre part nous voulions bien nous rappeler l'influence des couleurs sur notre sensibilité telle que l'a établie M. Ch. Féré (1), à savoir, par exemple, que le violet est inhibant et dépressif, le rouge dynamogène pour ne citer que ces deux couleurs, de par la correspondance de la couleur et de l'instrument qui la traduit, nous pouvons concevoir les effets physiques et moraux d'une telle musique. On peut aller loin dans cette voie-là. Dans cette musique, plus de tonalité fixe, plus de rythme, « ce sont des accords se balançant mollement, des arpèges sans ordre ni mesure, ni rythme, ni loi ; c'est un équivalent, un symbole de la nature. C'est analogue à l'art décoratif qui emploie les couleurs pour elles-mêmes, pour leur mélange, leur opposition, sans qu'il y ait rien derrière (2). » On traite l'art musical comme un simple divertissement ; c'est superficiel, artificiel : « On considère la musique uniquement comme un jeu de la sensation et de l'esprit. » « Le malheur, c'est que les ressources de cet art sont fort restreintes ; c'est que ces procédés ont une fâcheuse monotonie... Le premier plaisir de la sensation nouvelle s'use vite ; lorsqu'il a disparu, on ne voit plus dans tout cela qu'un étalage indiscret de virtuosité : virtuosité un peu différente de l'ancienne, mais non pas moins fastidieuse... Et cette musique est toujours pareille, exprime et suggère toujours les mêmes choses : un murmure de ruisseau qui coule, un petit clapotis de l'onde sur la rive (3). » On ne saurait donner trop de définitions ou de commentaires de cette nouvelle musique, citons encore M. R. Bouyer. « L'impressionnisme musical, dit-il, ne libère pas seulement les développements, il les supprime ; il pousse l'indépendance des parties jusqu'au coloris le plus immatériel, il ne décrit jamais, il suggère... De l'irréel dans du réel, poésie vague, frisson nouveau. » Rappelez-vous ce que dit Mallarmé : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la puissance du poème, qui est fait du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve ! » Voyez-vous l'analogie ? les mêmes tendances qui rapprochent l'école décadente de l'école impressionniste ; comme tout se tient, se répond ? ne sont-ce pas les mêmes procédés ? le décadentisme littéraire n'admettant que l'harmonie du vers, du mot en soi valant uniquement par son image acoustique ou optique ; la musique impressionniste consistant en simples notations, n'étant que des extraits de pages d'album, d'impressions décoratives

(1) Ch. Féré. *Sensations et mouvements.*

(2) H. Chantavoine. *Revue hebdomadaire.*

(3) P. Lalo. *Temps* du 30 janvier 1906.

à fleur de peau ; c'est le symbole du symbole, l'analogie de l'analogie ; le son pour le son ; la musique n'étant, selon l'expression d'Hanslick, qu'une arabesque qui ne contient et n'exprime que soi.

Dans toutes ces pièces, quelles qu'elles soient, c'est l'imprécision qui domine, ce sont des heurts des plus pénibles dissonances ; des traits chromatiques échevelés, des arpèges incessants, des harmonies bizarres et choquantes, subtiles comme disent les critiques, consistant dans la répétition ressassée et fatigante des septièmes et neuvièmes sans résolution, toujours les mêmes. Tout cela n'est que pur procédé ; c'est un art amorphe, invertébré. Et puis, ce sont toujours les mêmes phénomènes de la nature qu'on nous sert : jets ou jeux d'eau, des ruisseaux, les cieus, les nuages, etc... Pour Dieu ! étudiez d'autres aspects de la nature ; pour quoi ne pas nous décrire les brumes du matin ou le soleil de minuit ? les cerisiers en fleurs, les roses trémières, le blé d'or sont-ils indignes d'être notés ? Les critiques essayant de caractériser une telle musique font appel à toute une terminologie pompeuse et ampoulée : ils nous parlent « d'efflorescences mélodiques », d'impressions décoratives, de musique éthérée, de musique impondérable, d'arabesques vagues ; bref tout un lot d'expressions bizarres qui montrent l'impuissance où ils sont de définir cet art nouveau. Savourez ces quelques lignes pleines de sens empruntées à M. Jean d'Udine : « On prétend que les joies esthétiques diffèrent essentiellement de nos autres modalités affectives, et le nom même de musicalité désigne une qualité substantifiée pour faire croire à l'existence de quelque substratum là où il n'y a que l'ombre d'un contour, le spectre d'un vêtement, la manière d'être d'un rien. Qu'il existe certaines expressions picturales, littéraires ou musicales de nos idées et de nos sentiments, c'est la raison d'être de la musique, des lettres et de la peinture. Mais qu'il y ait une picturalité, une littéralité, une musicalité en soi, voilà bien la plus forte mystification que jamais esprits nuls et infatués de leur néant aient prétendu nous imposer (1). » On ne saurait mieux dire.

* *

Il serait temps de donner une conclusion à un article déjà long. Nous avons vu que les décadents font du mot une harmonie musicale à l'aide de laquelle ils visent à éveiller, non pas une idée, mais un effet de sonorité. Nous avons vu « que les peintres se donnent pour écrivains (ou musiciens), les poètes se comportent en symphonistes. Le déguisement à l'aide de l'échange réciproque d'habits est de cette façon complet... Les symbolistes qui veulent éveiller une émotion musicale ne composent pas une mélodie,

mais alignent des mots soi-disant musicaux, quoique dépourvus de sens, qui ne provoquent pas l'émotion visée », (Nordau.) « Chaque mode d'expression en art est déterminé et limité par la nature qu'il emploie. La poésie, la peinture et la musique doivent éviter tous empiètements. » Un artiste, dit M. Huré, confond les arts entre eux lorsqu'il écrit une page musicale seulement dans le but de peindre la splendeur d'un soleil couchant ou d'une nuit étoilée, lorsqu'il compose un tableau dans le but d'exprimer des harmonies, des mélodies, des sonorités vagues, des timbres étranges. » On pourrait nous objecter qu'en un certain sens, la musique russe et en particulier celle de Moussorgski, est toute d'impressions rapides, faite de points et de taches. « Mais, répond M. Bellaigue, ces accents, ces intonations, ces courts silences, ces notes brèves, c'est de l'impressionnisme, mis au service du réalisme. Moussorgski chante, lui, le deuil et la douleur, sa musique est une plainte éternelle. » J'ajouterai de plus que, dans son œuvre, il n'y a pas un simple et puéril divertissement, ce n'est pas un simple passe-temps instrumental. La forme est l'expression du fond ; sa musique n'est pas un instrument de plaisir physique, elle a des racines profondes dans l'âme humaine.

Ajoutons encore une remarque pénétrante de Hanslick ; c'est que souvent les titres descriptifs donnent à notre imagination et à notre sentiment une direction que nous attribuons à la musique elle-même. Enfin, n'est-il pas bien digne de remarque que la musique ne puisse utiliser la nature qu'en empiétant de façon assez ridicule sur le domaine de la peinture ? « Toute imitation de la nature, a dit je ne sais qui, porte en elle l'idée de limites ; toute imitation est une entrave et exclut l'enthousiasme. »

Enfin, dans la question qui nous occupe, il nous semble évident qu'on ne puisse se souvenir avec le secours de l'oreille de ce qu'on a perçu au moyen de l'œil. La poésie, la peinture, la musique affectent chacune un sens, ont un matériel différent, qu'on veuille bien me passer cette expression.

Il me serait cependant désagréable que l'on me fit dire ce que je ne pense pas. J'ai goûté comme tant d'autres les charmes pénétrants et délicieux de cette musique. Mais ce que je ne peux admettre et ce que je considère comme un réel danger, c'est que l'on veuille ériger le talent de quelques-uns en école. Ce qui s'est passé pour Wagner, pourrait fort bien se passer encore. Deux ou trois musiciens néo-style ont écrit des pages charmantes, bien que rééditant à peu près les mêmes formules. On nous avertit de ne pas vouloir trouver dans cette musique autre chose que ce qu'elle peut nous donner, c'est-à-dire un simple plaisir tout à fait superficiel, un régal raffiné pour l'oreille, c'est entendu. Mais que, une foule de disciples sans aucune originalité,

s'essayent maladroitement aux mêmes procédés, qui deviennent alors rapidement fastidieux, ne sachant qu'imiter et n'ayant jamais pu exprimer une émotion quelconque, cela finit alors dans l'afféterie, la subtilité, la prétention ridicule, cela n'est plus qu'artifice vulgaire, une mauvaise copie ennuyeuse, sans intérêt, n'est plus que du métier. Que l'on songe à élever ces fantaisies au titre de musique de l'avenir, hors de laquelle aucune autre musique ne saurait exister, musique qui bannit de son sein toute grande et noble pensée, toute émotion généreuse, toute joie et toute douleur pour s'en tenir exclusivement au bizarre, au tourmenté, n'envisageant que le seul plaisir de l'oreille, la seule sensation, c'est là proprement faire rétrograder l'art musical de plus d'un siècle ; car sans s'en douter, tous nos musiciens si avancés en reviennent à la conception du XVIII^e siècle qui définissait la musique : l'art d'agencer les sons d'une manière agréable à l'oreille. C'est de l'enfantalage, tout simplement. Ne leur serait-il pas plus profitable, à tous ces jeunes compositeurs, tout en faisant preuve d'originalité, de rester simples plutôt que de se mettre martel en tête pour réaliser toutes sortes de complications ? Oui, mais voilà, c'est qu'on a peur d'être banal ; or, l'inspiration ou les idées manquant, on n'a plus qu'une ressource, écrire une musique extrêmement touffue, sans tonalité, où l'on accumule comme à plaisir les harmonies les plus scabreuses, où tout est boiteux, chancelant, et alors le snob, l'éternel gobeux qu'est le snob, déclare que c'est merveilleux, étonnant, etc...

Sans doute, et le fait est certain, l'impressionnisme musical fut comme l'impressionnisme en peinture, une réaction contre les abus criants du symbolisme, de toute la métaphysique, de toute la philosophie qui avaient envahi le domaine musical et pictural ; malheureusement la réaction paraît devoir dépasser le but et il semble bien qu'on tombe dans l'excès contraire. « On ne saurait trop insister, dit M. H. Riemann, sur ce fait que la musique est avant tout l'expression spontanée des sentiments ; la musique est en second lieu seulement l'un des beaux-arts, manifestation de la joie de créer (1). »

Je terminerai par ces quelques lignes de M. Bellaigue qui me serviront de conclusion :

« Il y a dans la musique autre chose et quelque chose de plus que la musique même ; son objet essentiel et sa raison dernière ne consistent pas dans sa beauté particulière et spécifique, mais dans la manifestation de l'ordre de l'esprit et surtout celui de l'âme. »

A. GUIRAMAND.



(1) Jean d'Udine. *Dissonances*.

(1) H. Riemann, *Éléments d'esthétique musicale*.