

de France ! Loin d'ici, sous les cieux de la Pologne, je vois les yeux de ma mère. Les larmes qu'on n'a pas versées pèsent lourd. « Fritz, petit Fritz », me dit-elle, « tu seras un grand musicien ! La Pologne sera fière de toi ! » Pologne ! cher pays, fier de Frédéric Chopin ! Mon cœur est vide ! Comme je souffre.

Nohant, le 1<sup>er</sup> juin 1847.

Tout est fini. La vie est finie ! Quelques années de plus ou de moins encore ! Mais plus jamais la vraie vie. J'écris pas ces mots, ils martellent mon cerveau. Elle me parla si durement, et mon âme est malade ! Je ne croyais pas qu'elle pût être si dure. Si elle avait attendu... Je n'aurais plus tardé, plus trop longtemps, Aurora ! Aurais-tu attendu — fatiguée du fardeau — la charge du malade maussade ! De l'argent ? Je n'ai qu'à travailler — des valse, que le public aime, pour lesquelles il paye ! des mazurques, avec un cœur déchiré ! — Je dois travailler, — un peu seulement, — 20.000 francs, de quoi me libérer ! Je veux mourir libre.

Paris, 10 juin 1847.

Singulier bonheur et qui m'ennuie ! Les 20.000 francs sont à moi. Je les ai en main ! Je les contemple de tous côtés. La bonté de Rebecca Stirling me visita dans ma mélancolie. Elle ne veut rien d'autre que donner. Femme singulière ! Avec ton cœur d'or, ton visage de fer et ton pied de plomb ! Tes francs me pèsent dans la main. Elle m'appelle « maître ». Elle ne veut que donner. Mais les femmes doivent séduire par leur distinction, me faire trembler et vibrer avec leur doux yeux sombres. La journée va vers le déclin. Je puis mourir libre.

Château Stirling, Écosse, le 16 juin 1848.

Je suis couché dans une grande chambre du château. Tout est tranquille dans la maison. Les invités se sont retirés dans leurs chambres, la dernière note d'une voix enrouée s'est perdue. Avec des doigts tremblants, le cœur glacé, je dus leur jouer dans le grand salon. J'aurais pu crier de douleur et de fatigue. C'est ce fidèle Robert qui, me portant doucement à ma chambre, me dévêtit et me coucha dans les coussins moelleux. La lumière répand une clarté grave ; elle vacille dans l'ombre. Au dehors, c'est le noir brouillard qui descend. Il pénètre par la fenêtre. C'est l'âme de Rebecca, douce comme un flocon de laine — mais adhérent ! Mon cœur est de glace. Ingratité et glace. Elle est assise toute la journée à mes côtés. Nous causons musique. Singulière conversation, allant des lieux communs à l'adoration muette — pénétrée, éclairée par la flamme d'amour qui brûle pour moi — doucement, discrètement. Elle n'a qu'une pensée, qu'un désir — me voir content ! Et dans mon âme

se consume ce brasier qui se fait son chemin jusqu'à la tombe.

Je n'ai plus à attendre longtemps. Je ne veux pas crier ma douleur. L'attouchement est doux — comme la mort. « Je gagnerai tout de même mon pari », écrit ce bon Heine. Son âme est vide, mais ses lèvres sourient. Les yeux de Rebecca surveillent la mort. Mon plus intime désir est une loi. Les trésors de mon salon, la ville se les arrachera-t-elle ? « La cuvette de Chopin pour dix sous. Enlevez ! » Mes tableaux, bahuts, chaque tapis, chaque chaise, que j'ai aimés, et le grand piano à queue avec sa chère voix respirant l'amour ! Elle veut tout conserver, la chère femme !

Cruelle ! mon âme te maudit, te repousse ! Aurora, tes baisers me brûlent comme des baisers ardents ! Comme l'inquiétude me gagne ! Aurai-je jamais le repos ? La terre de Pologne me couvrira bientôt. Cette coupe d'argent en contient une parcelle, je puis la toucher ! Cher pays à l'âme musicale ! Cette poignée de terre de tes champs fertiles est toujours près de moi. Ils doivent me la jeter dans ma tombe, sur ma poitrine, — sur ce fardeau mort et martyrisé ! Mais le cœur brûlant et battant, ils doivent me l'enlever nerf par nerf — et le renvoyer au pays d'où il vint ! Chère Pologne ! Je te vois dans le brouillard — avec les yeux de ma mère, avec sa bouche, son menton. Pologne, qui chantes et qui pleures — pauvre pays ! Mon cœur est à toi ! La terre aux douces senteurs le purifiera ! Il reposera sur ta poitrine enfin le repos !

FRÉDÉRIC CHOPIN.



## DOGME MUSICAL

(Quelques Idoles)

### La Personnalité

Voici une *Idole* resplendissante et toute de prestige, que l'on adore à genoux, que l'on vénère aveuglément, à qui l'on sacrifie toute beauté naturelle.

La *Personnalité* est une déesse perfide et douée d'une séduction magique ; tous sont attirés vers elle et nul n'a encore osé ternir d'un doute cette divinité moderne.

On veut la rencontrer et l'adorer dans les œuvres, les exécutions, les critiques et écrits esthétiques.

Examinons-en les phénomènes avec froidur.

I

Au xviii<sup>e</sup> siècle, on vit tous les grands écrivains préoccupés, surtout, d'*excuser* leur personnalité. Chacune de leurs œuvres importantes était presque toujours précédée d'une préface où ils s'évertuaient à prouver qu'ils avaient imité les anciens dans l'ensemble de leur ouvrage et qu'ils avaient *seulement* apporté quelques nouveautés de leur cru.

Et ces auteurs étaient incroyablement personnels, personnels au point que chacun d'eux nous apparaît comme un type complet et parfait : au lieu que la plupart de nos écrivains actuels, épris de personnalité, ne pensant qu'à cela et ne parlant que de cela, se ressemblent tous et sont uniquement les reflets d'une ambiance littéraire assez incohérente.

Qu'on se rappelle Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Boileau, Bossuet, Fénelon, La Bruyère, etc., et l'on remarquera : 1<sup>o</sup> que tous imitèrent beaucoup et sans s'en cacher ; 2<sup>o</sup> qu'ils furent incroyablement personnels ; 3<sup>o</sup> qu'ils dissimulèrent cette personnalité comme une hardiesse involontaire et un peu coupable.

Dans l'art musical, les choses allèrent de même.

Les anciens se préoccupaient peu de personnalité. Les vieux *cantores* ne signaient même pas leurs chants sublimes, qui s'imitaient les uns les autres.

Les compositeurs de l'école romaine avaient quelque personnalité, se ressemblaient fort, et, peu soucieux d'éviter des réminiscences, se copiaient des motifs, des dispositions de parties vocales.

Presque tous les compositeurs postérieurs à Bach l'imitaient, y ajoutant parfois quelques trouvailles inutiles ; Bach lui-même s'était sans doute inspiré de ceux qui l'avaient précédé.

Mozart imitait Haydn ; sa personnalité cependant était réelle, mais apparaissait surtout en des détails : je me suis souvent amusé à voir de *vrais artistes*, non prévenus, attribuer à Mozart des pages de Haydn, et réciproquement.

Beethoven, surtout en ses premières œuvres — et combien elles sont charmantes ! — écrivit en style mozartien, laissant seulement surgir parfois sa personnalité formidable, au milieu de pages qu'un excellent musicien même pourrait fort bien croire écrites par l'auteur de *Don Juan*.

Gluck imita Rameau, et Wagner, le plus personnel de tous les auteurs, imita tout le monde : il prit des motifs à Bach, — comme fit parfois Schumann lui-même — à Mendelssohn, à Weber, même à Rossini, voire à Meyerbeer !! Mais s'emparer d'un motif n'est rien — encore que certains y attachent grande importance ; je sais des motifs qui furent employés par tous les maîtres, depuis Palestrina jusqu'à V. d'Indy

en passant par Beethoven et Franck (1), et l'on ferait un ouvrage en plusieurs volumes avec la liste de réminiscences ou rencontres semblables. Wagner ne s'en tint pas là : avec un sans-gêne que lui permettait son immense génie, il choisit, dans les trouvailles les plus personnelles, de Liszt — et en les perfectionnant, en y mettant de l'unité et du style — tout ce qui lui parut beau et impressionnant, et l'auteur qui avait commencé par des imitations assez plates des Italiens à la mode et de Weber, se créa une personnalité merveilleuse avec les matériaux que Liszt n'avait pas su utiliser de manière aussi admirable.

Toutes ces lignes prouvent, par des faits entrevus, mais qu'il est facile à chacun de vérifier en leurs détails, que les réminiscences, les rencontres, le plagiat même, n'empêchent pas la personnalité.

L'homme personnel, en effet, met toujours sa griffe, son *stylus*, sur les transcriptions qu'il fait.

\*\*

Il est plus téméraire, et non moins probable, d'ajouter que la personnalité même n'a aucune importance, ou bien peu — seulement une importance de curiosité et non d'esthétique.

Celui qui, avec des moyens impersonnels, dans le style d'un autre auteur, imité au point de se confondre avec lui, au cours d'une œuvre entière, crée une œuvre belle, celui-ci est un artiste admirable.

Supposons que nous apprenions, tout à coup, qu'un autre, avant Wagner, a écrit des pages de même style, et que Wagner a copiées ; des pages aussi belles, aussi émouvantes et semblables, quant à l'invention mélodique, l'orchestration, les rythmes, les trouvailles harmoniques, l'impression poétique et psychologique : trouverions-nous Wagner moins grand ? Et, si nous avions cette naïveté réfléchie d'historiens, jouirions-nous avec moins d'intensité de la *Tétralogie* et de *Parzifal* ? Les œuvres de Wagner nous sembleraient-elles moins belles ?

Tout au plus pourrions-nous dire — et ce serait discutable — que Wagner n'a pas tant de mérite que l'on avait cru.

Mais l'art est-il une question de mérite et apprécions-nous le *Beau* d'après la somme de travail que s'est donnée le créateur pour le réaliser ?

(1) Celui-ci, par exemple,



entre cent autres, légèrement transformé ou intact, que l'on trouve dans Palestrina (*Motets*), Bach (*Fugue en ut #*), Beethoven (*sonate en si b pour piano*) (*Les Adieux*), Liszt (*Les Préludes*), Wagner (*Tétralogie-Destiny*), Franck (*Symphonie*), d'Indy (*2<sup>e</sup> Symphonie*), et, sans doute, encore ailleurs.

Et si l'œuvre de Wagner, imitée entièrement d'un auteur inconnu et antérieur — plus exactement imitée que Wagner n'a imité Liszt — nous paraissait supérieure au modèle, ne dirions-nous pas que Wagner est bien plus grand que celui qu'il a copié ?

C'est incontestable.

*L'origine des œuvres n'a rien à voir avec l'impression qu'elles produisent* (1).

On devrait les exécuter toujours sans nom d'auteur et les auditeurs ne devraient penser qu'à leur sensation d'art au lieu de guetter, comme la critique les a éduqués à le faire, toutes les réminiscences, voulues ou involontaires, tous les plagiats, supposés ou voulus !

Et l'on ne saurait plus si une œuvre est de notre époque ou du XVII<sup>e</sup> siècle ; si elle est de Wagner ou d'un inconnu, si elle est ou non personnelle ; on saurait seulement si elle a ému et charmé ceux-ci ou ceux-là : ces musiciens affinés et initiés à la compréhension de toutes les complications musicales, ou ces autres, qui ne saisissent encore que les mélodies claires, les rythmes et les harmonies innocentes.

\*\*

Et croit-on encore que ce soit chose si rare qu'une personnalité ? croit-on qu'il soit si difficile d'en avoir une bien marquée ?

Nullement.

Il s'agit de s'observer, de n'être jamais sincère, d'affecter la répétition de certaines formules... et l'on est personnel, au moins en apparence. Ce que certains firent involontairement, en toute sincérité, on le reproduit par l'artifice.

Souvent même la personnalité involontaire d'un auteur lui a été signalée par la critique, apte à ce genre de besogne : il s'analyse lui-même, fait la liste des tournures de phrases qui lui sont propres, en crée des formules, et les répète.

Et les ennemis de la personnalité — il y en a, et ils sont aussi sots que les monomanes contraires — l'accusent de procédé tout autant que s'il se répète, sincèrement et sans s'en apercevoir, sans le vouloir, sans pouvoir faire autrement.

La personnalité est souvent plus évidente chez des maîtres de deuxième ordre, ou chez des auteurs de bas étage, que chez les grands maîtres.

Chez certains génies, elle apparaît si subtile, si insaisissable, parfois si négative, qu'on ne saurait la définir et la mettre en formule,

(1) C'est ce qu'il faut répondre aux innocents maniaques qui compulsent mille documents incertains et contradictoires pour savoir si telle sonate attribuée à Mozart fut bien écrite par lui, si la *Dernière pensée* est bien de Weber, si l'*Airy de Svadella* ne fut pas composé par Niedermeyer..., etc. — Et cependant ces chercheurs de futilités indélicates sont fort prisés, et, lorsqu'ils ont fait semblant de résoudre une question semblable, on les considère comme fort utiles à l'art musical !

ni même l'affirmer parfois : ainsi chez Bach, Rameau, Beethoven, Brahms, qu'à cause de cela on ne tenta guère d'imiter.

Chez d'autres, elle paraît nettement formulable : tels Hændel, Mozart, Wagner, Franck ; aussi on les imita et, lorsqu'on réussit à créer de la beauté ainsi, l'on eut absolument raison.

La personnalité est bien plus évidente encore dans les œuvres de M. Debussy, de Moussorgski, de Chopin, de Schumann, de Mendelssohn, mais elle reste très nette aussi chez Delmet, Holmès.

Ces auteurs, de bien inégale valeur, ont des personnalités faites, surtout, de formules répétées souvent et parfois ces formules furent créées avec ce qui, chez des auteurs antérieurs, était charmante et passagère exception.

\*\*

La personnalité d'un auteur est donc fort à côté de la beauté de ses œuvres. C'est une curiosité assez intéressante, mais nullement esthétique, en soi, et l'on ne saurait trop rire des vaines discussions que l'on engage parfois pour savoir, par exemple, si X... ou Y... n'auraient pas fait du Beethoven avant Beethoven ; si Z... n'écrivit pas comme Chopin avant Chopin, et si M. Ravel ne fut pas précurseur de M. Debussy, ou, peut-être M. Debussy précurseur de M. Ravel, de quoi il faut se moquer, tout en savourant les œuvres, belles ou charmantes, de ces deux auteurs.

II

Pourquoi réclame-t-on, encore, de la personnalité chez le virtuose, chez le chef d'orchestre ?

N'est-il pas, d'abord, un traducteur ? Son rôle ne peut-il pas se borner à faire ressortir, et à rendre saisissables, les beautés des œuvres qu'il exécute, à se conformer aux lois naturelles des accents et de la ponctuation, à ces lois qu'observent tous les individus bien doués et que violent ceux qui furent éduqués, dogmatiquement par des êtres instruits de théories fausses, conçues par des professeurs antimusiciens et, en apparence, érudits ; à ces lois que beaucoup pressentent, que nul n'a encore entièrement exprimées et qui le seront bientôt.

L'exécutant doit être d'abord conforme à la nature des choses, conforme aux sensations qui sont communes à tous les hommes qui se reconnaissent entre eux pour être doués musicalement.

Or, avant que d'être *individus* nous sommes hommes : notre visage, par exemple, avant de désigner tel d'entre nous, désigne l'*esprit humain*.

De même, avant de désigner MM. Baet, Busoni, Cortot, Godowsky ; Thibaud, Enesco, Kreissler ; Monteux, Casals, Hekking ; Richter, Colonne, Brahy, — ou Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Franck, Brahms, — (virtuoses et auteurs de personnalité si diffé-

rente) — la musicalité d'un virtuose doit désigner, d'abord, et de manière resplendissante, l'espèce musicale.

On pourrait, peut-être, ajouter hardiment que, de même qu'il y a un type de beauté du visage, un type de perfection de lignes, supérieur aux autres, et que tous les individus — même les plus différents — se rencontrent à considérer comme impeccable — lorsqu'ils se reconnaissent entre eux comme gens de goût, et alors même qu'ils ont une préférence individuelle pour quelque autre type — de même il y a, dans l'exécution, un type de beauté que nul ne conteste.

Et ceci, peut-être, pourrait être soutenu aussi en ce qui concerne l'art de composer (1).

Après que le virtuose a atteint cette perfection d'exécution — perfection faite, non seulement de l'exactitude des notes, mais de celle des nuances, des rythmes, de l'accent, de la ponctuation — car il y a de fausses nuances, de faux accents, de fausse ponctuation, aussi incontestablement, pour le musicien vrai, qu'il y a de fausses notes — après que le virtuose s'est montré musicien humainement, il peut se révéler musicien individuellement... mais ceci est fort dangereux car il nuit souvent à cela.

Je sais trois virtuoses admirables qui sont fort ennemis de l'individualité dans l'exécution, qui, seulement par leurs préférences dans les beautés plastiques et les sentiments intimes qu'ils font surtout ressortir, indiquent discrètement leur goût individuel, leur personnalité, mais qui s'affirment d'abord humainement musiciens; ceux-là me semblent des modèles parfaits.

D'autres sont plus curieux, plus éblouissants; ils peuvent paraître à certains plus impressionnants, plus attirants peut-être, surtout pour les dilettanti avides de sensations rares; aucun, et de l'avis de tous les artistes, n'est aussi purement fidèle à la nature des choses musicales (2).

\* \*

Certains recherchent encore une autre personnalité dans l'exécution: celle de l'auteur exécuté.

Combien cela paraît simple et légitime!!

Et voilà que l'on fouille l'histoire et les documents, et que l'on se perd dans les controverses de dates incertaines, de faits légén-

(1) En effet, il y a des beautés parfaites et sereines qui échappent au goût individuel, et que proclament admirables les individus les plus différents. Toutes les écoles d'art s'accordent à admirer les statues antiques, et cela de tout temps et en tout pays, et aussi les cathédrales gothiques, romanes, byzantines, et les temples grecs; et encore les épopées et les tragiques grecs; et, en musique, le chant grégorien et les mélodies populaires et certaines phrases de Bach, certains andante de Mozart et de Beethoven, le Prélude de Parsifal, etc...

(2) On comprendra fort bien que je ne nomme pas ces trois grands artistes!!

naires, de lettres peut-être apocryphes et, souvent, contredites par d'autres.

Le chapitre sur l'Éducation microcosmique nous a dit le seul parti pratique — et assez relativement — que l'on puisse tirer de l'Histoire de la musique.

Le reste y est curiosité jamais satisfaite, application payée d'incertitude, uniquement. (Cf. chapitre sur la Tradition.)

Donc, nous ne pouvons savoir sûrement comment Beethoven ou quelque autre maître mort exécutait ses œuvres...

De plus la personnalité même d'un auteur doit être carrément repoussée si elle est contraire aux lois naturelles, si elle enlaidit son œuvre (1), et il est des compositeurs que des virtuoses ont convertis à des exécutions rationnelles et musicales, alors que, depuis vingt ans, ces auteurs en préconisaient d'autres selon leur personnalité (2).

### III

Donc, à l'auteur et au virtuose, on demande une personnalité bien marquée; on désire encore la trouver chez le critique.

Le critique qui juge d'après des formules, des principes, des dogmes, des critères, n'est pas admiré de tout le monde: on lui préfère un autre genre de dogmatisme, on le veut tout vibrant d'inspiration dogmatique,

(1) Ce n'est pas seulement dans la réalisation de l'exécution qu'on adore avec fièvre la personnalité de l'auteur: en son nom on persécute fort quiconque s'autorise à une transcription.

Un maître peut cependant s'être trompé ou avoir été négligent. Avoir écrit pour l'orgue ce qui ferait mieux au piano ou pour piano ce qui sonnerait fort bien à l'orchestre. Je le puis dire avec d'autant plus d'indépendance que je ne me suis jamais autorisé à la moindre transcription.

Ainsi beaucoup de fugues de Bach du Clavecin bien tempéré sont plus agréables à entendre jouer sur le piano que sur le clavecin et plus belles encore à l'orgue. (Aussi faut-il approuver les transcriptions de M. Perilhou.)

Les symphonies de Schumann sont aussi belles bien transcrites pour le piano que bien joués à l'orchestre.

Là comme ailleurs, il faut distinguer la Beauté et ne pas s'occuper d'un Principe.

Assurément Bach eût approuvé certaines transcriptions au piano de ses œuvres d'orgue (celles de M. Busoni par exemple). Chopin se fût amusé énormément à entendre les prodigieuses paraphrases — si adorablement musicales — que M. Godowski fit de ses études et le bon César Franck eût sans doute approuvé M. Pierné d'avoir admirablement orchestré l'une de ses plus belles œuvres, écrite pour piano et pas absolument pianistique.

(2) Question impatiente: « Comment faut-il donc faire et où apprendre ces lois naturelles, comment savoir si l'on y est conforme? » — En effet il est assez difficile, pour l'instant, d'en retrouver la route, lorsqu'elle fut perdue par les éducations répandues. Qu'on en soit instruit ou non, il convient d'agir librement et sans frein, « avec le sans-gêne du génie ». Si l'on est inepte, c'est pour le mieux, on est classé de suite, sinon l'on est médiocre, ou excellent, ou sublime... et c'est encore pour le mieux. Ce qui est grotesque, c'est de se laisser domestiquer en acceptant des principes empiriques, dogmatiques et non naturels.

abondant en ses écrits de dogmatiques trouvailles; on veut qu'il fasse de son « Moi » un Dogme... ou bien, simplement, qu'il dise sa pensée sur l'œuvre dont il parle, une pensée neuve, originale, personnelle.

« Heureux celui qui peut avoir une nouvelle manière d'apprécier le talent de X... ou de Z...! »

Les lecteurs sont curieux de connaître l'âme du critique.

Et du reste, c'est là la forme la plus inoffensive de la critique mal faite — c'est-à-dire de la critique telle qu'elle est généralement. En effet, si le critique nous avertit qu'il dit seulement sa pensée, sans l'imposer, le lecteur n'est guère influencé, se réserve le droit de sentir autrement que le journaliste qu'il lit, et se livre entièrement à la curiosité, parfois charmante, de découvrir, sous les lignes du critique aimable, un esprit nouveau, une âme bien personnelle, de savourer un style qui peut être exquis.

De jour en jour on attache moins d'importance à la chose imprimée, mais on y peut trouver quelque agrément.

Le « moi » dogmatique est moins drôle, et nuisible à beaucoup.

Mais de ceci il fut déjà parlé en des chapitres précédents (1)...

La recherche de la personnalité chez le critique ne mérite pas qu'on lui consacre un long examen; elle n'est guère plus nuisible que les autres formes coutumières de cet art à côté, et parfois elle l'est beaucoup moins... et puis, si la critique des œuvres entendues souvent et analysées longuement peut être intéressante, fructueuse même, c'est chose si vague, si incertaine que la critique basée d'après une seule audition, une impression fugitive qui, l'instant d'avant, eût été autre et, l'instant d'après, différente!!...

On peut donc conclure, après de telles constatations, qu'il est sage de se refuser à l'adoration comme à la haine de la Personnalité.

La Personnalité est encore une qualité étrangère au Beau.

Elle va généralement de pair avec lui, mais pas toujours, et, parfois, peut en ternir l'éclat et le naturel.

Il ne faut se soumettre à aucune personnalité et respecter toutes les personnalités.

En art il ne faut pas tenter de transformer l'être mal doué: il le faut laisser à ses productions ou exécutions hors nature et s'éloigner, simplement: il faut le laisser agir et créer avec liberté, tout comme l'homme de génie.

Alors il n'y a plus d'enseignement, plus de critique? (2)

(1) Procès de Tendence. — La critique est utile. — Eclectisme.

(2) Critique est pris dans son sens large et ne signifie pas ici le petit compte rendu qui prétend nous renseigner sur une œuvre entendue une fois.

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 détermine, 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 musical, 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.