

poètes; car il est rare qu'un motif musical lui suffise par lui-même, pour le développement logique qui peut s'extraire de la moins complexe formule; il semble tenir à ce que sa musique soit une suggestion ou une évocation, de l'émotion ajoutée à un rudiment descriptif ou pittoresque, de la musique à programme si vous voulez, mais au programme volontiers estompé dans l'indéterminé et la rêverie. Dans une de ses *proses lyriques*, il nous convie à écouter « les songes des vieux arbres, sous la lune d'or » et « la nuit qui a des douceurs de femme, des mains semblant froter les âmes... » Il y a toujours un peu de ces subtils frôlements dans les idées musicales ou intellectuelles de M. Debussy.

C'est autour de ces données, qui sont toujours des indications plutôt que des pensées, que le compositeur détermine, en quelque sorte, une atmosphère sonore. Il ne fait pas une paraphrase musicale de la parole, il ne procède pas au déploiement et à la combinaison des motifs mélodiques, il impressionne l'auditeur par la formation, la déformation et la transformation des accords, par la persistance d'un rythme ou l'insinuation d'un détail plus ou moins dissimulé. C'est ainsi que dans une des *Proses lyriques*, tandis que les paroles évoquent les rondes des petites filles dans les rues, le dimanche, l'accompagnement fait tourner sans relâche l'air populaire de la *Tour prends garde*. Dans le *Nocturne* intitulé *Sirènes*, le clapotis des vagues s'ajoute par endroits à un mouvement de berceuse contrariée qui se prolonge à travers le morceau. Dans *Pelléas*, bien des détails, non point descriptifs de la grossière façon, non point suggestifs non plus, mais plutôt évocateurs, balancement de branches, moutonnement de troupeaux, frisolis de l'eau, créent une sorte de disposition propice à l'intention du compositeur. Les thèmes caractéristiques, quand ils ne sont point absents, restent dissimulés, et vous risqueriez, Mesdames et Messieurs, d'être grandement déçus si vous vous attendiez à suivre des lignes et des contours précis, à discerner des masses polyphoniques en écoutant cette musique, hostile, délibérément au système qui déroule, développe et combine des motifs.

Car nous avons là-dessus l'aveu du compositeur lui-même; critique à la *Revue*

blanche, durant quelque temps, il n'a pas caché son hostilité à la formule wagnérienne et à « l'étalement de la symphonie au théâtre », ni son peu de goût pour la tradition du développement thématique dont Beethoven a été le grand initiateur. Il écrivait aussi, à propos de Bach : « Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion... C'est infiniment plus « vrai » que les petits airs humains qu'essaye de vagir le drame lyrique. Surtout, la musique y garde toute sa noblesse, elle ne condescend jamais à s'adapter à ces besoins de sensiblerie qu'affectent les gens dont on dit qu'ils « aiment la musique »; plus hautainement, elle les force au respect, sinon à l'adoration. »

Il y a sans doute un peu de paradoxe, et le désir de s'affirmer en s'opposant à ses devanciers, dans l'hostilité que M. Debussy témoigne à la musique à développement, et au commentaire que la symphonie wagnérienne fait, souvent prolixement, des sentiments des personnages et des détails de l'action. Mais il y a aussi l'affirmation d'un tempérament très sûr de ce qu'il veut, très déterminé à réagir contre les tendances de l'époque dont Wagner a été le principal représentant. Il n'y aurait nulle inexactitude à comparer ce *credo* aux revendications des décadents en face des Parnassiens, ou des impressionnistes vis-à-vis des écoles antérieures de peinture. C'est aussi, très certainement, le même genre d'émotion un peu lancinante que procure la poésie de Verlaine, faite d'une poussière d'impressions successives, et la musique dont vous allez entendre — et goûter aussi, je l'espère — les harmonies irrégulières et les rythmes fuyants, tout un art, en somme, de jouer sur nos nerfs en tirant de leur froissement même une sorte de subtile jouissance.

Fernand BALDENSPERGER.



LE « D'INDYSME »

L'Art Moderne vient de publier, dans son numéro du 15 février, un article de notre collaborateur L. DE LA LAURENCIE, sur « le d'Indysme », que nous sommes heureux de reproduire ici :

Nous en demandons pardon à nos lecteurs, mais le mot est lâché et nous le lâchons parce que nous le croyons nécessaire et exprimant un nouveau type de mentalité. Tant que les tendances de l'enseignement et de l'œuvre musical de Vincent d'Indy ne furent célébrées que par des amis de la *Schola*, l'origine de tels témoignages pouvait en laisser suspecter l'impartialité. Il leur fallait la consécration d'esprits indépendants ou même hostiles. Or, voici qu'un des musicographes les plus distingués de ce temps, mais dont les idées esthétiques se séparent sur nombre de points de celles de Vincent d'Indy, M. Romain Rolland, vient, en un magistral article publié par la *Revue de Paris*, de tracer du « d'Indysme » un portrait d'une rare perfection.

Avec une perspicacité que ne rebute aucun problème, avec une vigueur de pénétration qui sait soulever le voile des apparences et creuser jusqu'au tuf sensible et vivant de la pensée, M. Romain Rolland s'efforce victorieusement de dégager les caractéristiques de l'auteur de *l'Etranger*. Il les fixe dans la Foi et dans l'Action, et il nous semble qu'on ne peut tomber plus juste.

C'est la foi qui pénètre en effet de sa ferveur passionnée toute l'esthétique du maître français, et cela par deux canaux différents, par le sentiment religieux et par la croyance indomptable en la vertu morale de l'Art, pendant que l'Action fait de Vincent d'Indy le plus ardent propagandiste des œuvres de Beauté et le type accompli de l'éducateur entraîné par une irrésistible vocation. La Foi qui n'agit pas, n'est point une Foi sincère; on n'a garde de méconnaître ce précepte rue Saint-Jacques.

Au premier abord le « d'Indysme » se dresse comme une sorte de « burg » savamment construit, quelque peu agressif, d'aspect catégorique et tranchant. Faut-il s'en étonner lorsque nous voyons, de nos jours, les diverses catégories d'esprits se fortifier derrière le rempart de leurs Cédos? Il y a une littérature rationaliste, une littérature chrétienne et une littérature socialiste; d'aucuns prétendent même connaître une littérature sémite. Chacun s'emmure dans sa Foi, dans son dogme, élève la muraille qui le sépare du voisin. On oppose triomphalement autorité à autorité et on s'imagine très naïvement avoir servi la cause du progrès en baptisant de noms nouveaux l'éternel postulat.

Il nous semble que, dans cette universelle prise d'armes, les questions de forme et surtout

les questions de mots priment les questions doctrinales. Combattre une autorité quelconque par une autre, c'est proprement jouer sur les mots, car l'autorité ne se conçoit que comme l'assurance qui couvre une vérité approximative, comme une sorte de crédit accordé à une vérité qui n'est pas très sûre d'elle-même. L'évidence n'a, en effet, nul besoin du patronage de l'autorité.

Rien de surprenant donc que le "d'Indysme" se proclame avec une intransigeance qui étonne ce qui reste d'esprits libéraux et de dilettanti. Le libéralisme en art aussi bien qu'en politique devient une chose surannée et désuète, car le courant incline aux opinions tranchées et nettes, voire torrentielles et tapageuses, et se détourne des compromis bénisseurs et amphibies.

Selon M. Rolland, l'esthétique de Vincent d'Indy, dont le *Cours de composition musicale* donne une si suggestive et si claire image, témoigne d'une science vivante et d'un esprit gothique. Brenons acte du compliment et examinons la valeur du reproche. Ne s'appliquerait-il pas bien plutôt à la forme sous laquelle la doctrine d'Indyste est présentée qu'à l'essence même de cette doctrine ? C'est ce que nous voudrions essayer de montrer.

Deux principes dominent l'œuvre théorique du maître de la *Schola*. L'art se libère par le sentiment religieux sur lequel il se fonde, et il possède un seul but, but moral qui consiste à enseigner.

Tel nous apparaît le ciment qui relie les diverses parties du "bloc" d'Indyste. A tout prendre, la formule qui fonde l'Art sur la Religion n'a rien de spécialement réactionnaire. Religion et art ne se proposent-ils point tout les deux la recherche et le culte de l'Idéal ? En dernière analyse, les deux idées semblent connexes pour ne pas dire identiques, plutôt que dépendantes l'une de l'autre par une relation de cause à effet. Elles correspondent à la satisfaction du même besoin irrésistible et profond de l'âme humaine. Aussi Religion et Art multiplient-ils leurs contacts et leurs ressemblances ; on les voit, tous deux, ériger des dogmes, des canons, passer alternativement par des phases classiques et romantiques. Dans une certaine mesure, l'état normal de la Religion est celui d'un Art classique, tandis que tout Romantisme s'apparente avec une Réforme ou une Hérésie. L'Art se lâche en même temps que l'Idéal.

D'abord utilitaire et pratique, il atteint à une liberté et à une indépendance progressives à mesure que la vie sociale mieux organisée laisse à l'activité humaine plus de temps pour la « Queste » de la Beauté. L'Idéal avec son unique face religieuse suffit alors aux préoccupations esthétiques. Un critique aussi averti qu'ingénieux, M. Louis Laloy, rapproche à cet égard les conceptions de Vincent d'Indy de celles d'Alfred de Vigny « nourri, lui aussi, de l'écriture à laquelle il demande ses plus beaux symboles ».

On ne saurait, du reste, ne pas être frappé de l'influence que l'ouvrage d'Emile Mâle,

L'Art religieux au XIII^e siècle, a exercée sur l'esprit du compositeur et de l'esthéticien français. Sans doute, Vincent d'Indy se trouvait naturellement et de par la construction même de son esprit en communion d'idées avec le savant et subtil iconographe ; mais la lecture approfondie qu'il a faite du livre de celui-ci se reflète indiscutablement sur son œuvre personnelle dont elle a, en quelque sorte, dirigé la germination. Imprégné et comme saturé d'admiration pour les artistes du moyen âge, le *Cours de composition musicale* se déroule avec la même allure méthodique, systématique et doctrinaire que celle qui caractérise le monument élevé par M. Mâle à la glorification de nos imagiers du XIII^e siècle. Vincent d'Indy, fut-il spirituellement dit, est le Royer-Collard de la musique.

Avec Emile Mâle, il déclare que le but de l'art est d'enseigner, parce que tout l'art de la belle Renaissance chrétienne se résume en une pédagogie des choses. Voyez Vincent de Beauvais (serait-ce que le prénom est fatidique ?) et ses quatre « Miroirs » : Miroir de la science, Miroir de la nature, Miroir moral et Miroir historique. La somme des connaissances humaines s'extériorise sous forme d'art décoratif, et parle à la foule par la bouche de personnages symboliques, ou se traduit en emblèmes expressifs.

On pourrait peut-être se demander tout d'abord si l'art a un but. Il y a quelques années le principe de finalité semblait définitivement rayé des conceptions scientifiques. Nombre de penseurs, et parmi eux Maeterlinck, professent à l'endroit de l'idée de fin un scepticisme non déguisé. Mais voilà que, nouveau Phénix, le principe de finalité ressuscite et reprend sa place dans les discussions des philosophes professionnels, ainsi que le prouve un récent écrit de M. Richet.

La sélection seule demeure insuffisante à donner la clef des phénomènes, et partout dans la nature s'affirme une loi mystérieuse et directrice qui oriente sans cesse l'effort de la vie vers un stade plus rapproché de la perfection et de la liberté. Ainsi donc, le « gothisme » des causes finales se teinte de la plus vivante actualité.

Cela posé, que dire du but pédagogique de l'Art, sinon qu'il appartient à une conception que tout le monde proclame de nos jours ? Nous n'entendons parler que d'Art social, que d'enseignement des masses par la mise en rapport de l'âme populaire et de la beauté. Le peuple s'écrie M. Octave Mirbeau, a, lui aussi, droit à la beauté. La Belgique, sur ce terrain, a pris une réelle avance ; l'extension et la démocratisation de ce qu'on appelle l'Art décoratif n'ont pas d'autre objet, et le précepte gothique se trouve être plus à la mode que jamais.

De même, la nécessité de "l'Art à sa place", autre formule d'Indyste, s'impose même à d'anciens adeptes de la théorie disqualifiée de "l'Art pour l'Art". Elle consolide la base de l'ensemble un peu instable qui a reçu le nom de *modern style* ; elle se dévoile dans le choix judicieux des matériaux et dans leur adaptation

aux fonctions les mieux appropriées à leur nature et à leurs caractères spécifiques. Elle se relie ainsi à la finalité par le souci constant d'ajuster les moyens au but à atteindre, même dans les choses les plus simples. Et ces choses se laissent voir comme appartenant à un ensemble lié, où tout se classe et se range suivant sa destination propre et où les moindres détails sont le fruit d'une universelle collaboration. Architectes, peintres et sculpteurs professent ainsi une sorte de "d'Indysme" inconscient. Horta et Hankar construisent selon cette dogmatique néo-gothique. Ce sont des lieder populaires et des chansons de métier que Constantin Meunier modèle en bas-reliefs puissants et sobres. Les néo-impressionnistes, les luministes, les naturistes, Signac, Luce, Théo Van Rysselberghe, Vuillard, Maurice Denis, Sérurier, Vallotton sont des "d'Indystes" en peinture ; ils ont la notion de "l'Art à sa place", de la situation exacte des choses dans l'ambiance nécessaire ; ils font appel aux deux grandes forces qui s'appellent l'âme populaire et l'idéalisme médiéval et, sous leur modernisme aigu, se cache l'harmonieuse alliance préconisée par le maître de la *Schola*.

Sans doute, et à cet égard la critique paraît justifiée, Vincent d'Indy affiche une manière de mépris hautain pour l'antiquité. Il ne serait pas éloigné de la trouver inexpressive. Entre deux anthropomorphismes, il a choisi celui qui lui paraissait le plus humain et ses sympathies l'ont conduit vers le moyen-âge. Ce classique, cet amoureux de la forme réelle, précise, soigneusement économe, ne goûte pas outre mesure l'équilibre serein de la beauté hellénique, et son indifférence à cet égard entraîne à une excessive sévérité pour la Renaissance. Peut-être convient-il d'en accuser l'esprit français que "l'impérieux besoin de clarté" incite trop souvent au jacobinisme, à la simplification à outrance, sans se douter que la plupart du temps simplification est synonyme de déformation. La contradiction se montre d'autant plus flagrante que le "d'Indysme" considère la musique comme une architecture en mouvement, et s'attache minutieusement à l'étude des formes "en soi", à leur agencement et à leur distribution.

D'un autre côté, il lui assigne comme seule et unique fonction l'expression (entendez par là la traduction des sentiments de l'âme humaine), autre intransigeance qui soulève des protestations dans le camp des partisans du « Beau musical en soi », du divin jeu des formes sonores. Ici, il ne faut pas jouer sur les mots. Tout art est anthropomorphique ; le jeu n'est qu'une pantomime et exprime toujours quelque chose de nous. On ne pense pas en musique, pas plus qu'on ne raisonne, mais on construit, et construire c'est exprimer. L'anthropomorphisme artistique s'atténue au fur et à mesure que notre sensibilité et notre intelligence multiplient leurs relations avec les choses.

M. Romain Rolland a marqué la doctrine et l'œuvre de l'auteur de *l'Etranger* d'un trait sûr en signalant la puissance d'organisation et la volonté robuste dont elles apportent la preuve. Organisateur et assimilateur, le "d'In-

dysme" forme une synthèse de haut style. Au milieu d'influences contradictoires, il arrange, classe, atténue, met au point, mais n'élimine rien d'essentiel. Comme fond de tableau, nous trouvons d'abord le christianisme qui fournit les préceptes de direction morale et d'excellents exemples d'expression juste, puis le wagnérisme théorique, celui d'*Opéra et Drame*, avec la doctrine de la double origine de la musique, parole chantée et geste, puis l'évolutionnisme ; mais un évolutionnisme providentiel marquant le cheminement parallèle des arts, l'existence, "en puissance" des formes futures dans les formes passées, et le passage de la chrysalide au papillon sous l'action des facteurs intellectuels et sociaux, enfin, le naturisme avec le sens descriptif et pittoresque, avec le sentiment de l'atmosphère et de ses récréations sur l'expression intime. A son insu, Vincent d'Indy reçoit les pulsations de la vie contemporaine et synthétise, sous une forme un peu scolastique et abstraite, les idées qui tourbillonnent autour de lui. Tant il est vrai que la valeur objective de l'œuvre d'art se plie, quoi que fasse son auteur, à la psychologie ambiante. Sans adhérer au déterminisme simpliste et arbitraire de Taine, on se trouve obligé de reconnaître que l'œuvre d'art se situe au confluent d'opinions et de velléités sourdes et profondes qui, brusquement, prennent une forme expressive dans une intelligence d'élite. "Rêvant le bonheur de tous les hommes frères", s'écrie *l'Etranger*. C'est du christianisme sans doute, mais aussi du Jaurès !...

Ainsi donc, l'essence du "d'Indysme" comporte la moëlle des idées maîtresses qui ont déterminé les moments solennels de l'art et reflète, comme malgré elle, les gestes esthétiques et sociaux qui s'accroissent dans le temps présent. La doctrine de l'auteur de *l'Etranger* le consacre vraiment chef d'école ; plus encore que César Franck, chez lequel le sentiment l'emportait sur l'idée, Vincent d'Indy laissera une trace profonde dans l'histoire de la musique française. Qu'importe son doctrinarisme ? Nul système ne nous paraît plus systématique que celui qui n'est pas le nôtre. Qu'importe que la forme de son enseignement s'embarrasse d'apparences "gothiques" si, à travers ces apparences, perce l'éternelle vérité ? Après tout, Isidore de Séville, Raban Maur et Bède le vénérable étaient peut-être des prophètes !

L. DE LA LAURENCIE.

