

LE MENEESTREL

4735. — 89^e Année. — N^o 4.



Vendredi 28 Janvier 1927.

DEBUSSY

est-il un « impressionniste » ?



CHACUN sait que, lorsque Claude Debussy se fit connaître par ses premiers ouvrages, il fut tout de suite comparé aux peintres dits « impressionnistes » et classé comme tel.

C'était la première fois, je gage, que l'on parlait d'impressionnisme en musique. Le mot fit fortune et il fut tout d'abord accepté sans discussion des connaisseurs et des critiques.

Le temps passait. Il semblait que la cause fut entendue. En 1909, dans un livre qui fit autorité (1), Louis Laloy écrivait : « Il est possible que *Pelléas et Mélisande* soit le chef-d'œuvre du symbolisme et les *Nocturnes* celui de l'impressionnisme. »

Il est vrai que Louis Laloy paraissait distinguer deux cas différents. Mais d'un certain symbolisme à l'impressionnisme, y a-t-il si loin ? Songez au plus génial représentant du symbolisme en France, à Verlaine. N'est-on pas tout de suite sur le chemin de penser que le symbolisme n'est que l'impressionnisme de la littérature ?

Maintenant les choses ont bien changé. La plupart des critiques refusent d'apercevoir une analogie quelconque entre un Debussy et un Pissaro ou un Sisley. Ils s'indignent même d'ordinaire avec véhémence que semblable « sottise » ait pu être prononcée.

Écoutez M. Robert Godet (2) : « L'impressionnisme de Debussy, le réalisme de Moussorgsky, un enfant sourd se ferait un jeu d'écrire l'histoire de la musique en opérant avec cette sorte de rubriques. On leur aperçoit d'autres avantages. Leur absurdité ruine le crédit des mauvais manuels dans l'opinion des gens capables de recourir aux œuvres ; et si elles n'étaient qu'à moitié fausses, elles créeraient l'illusion qu'un génie se laisse définir par un mot. Pourtant, l'abus du papier-monnaie sans contre-partie de métal comporte des périls, et l'on serait désolé que la musicographie mourût d'inflation (3). »

M. Robert Godet va évidemment beaucoup trop loin. Personne n'a prétendu définir un génie d'un mot, fût-ce du mot impressionnisme. Mais, d'autre part, on ne définit qu'avec des mots et chaque mot exprime une idée générale à laquelle on rapporte l'individu désigné. Ces « rubriques » sont bien nécessaires. On n'écrit pas une histoire de la musique sans classer les auteurs par catégories ou par « genres ». Et la pensée, dans quelque domaine que ce soit, ne saurait s'exercer autrement.

(1) Louis Laloy : *Claude Debussy*. Les Bibliophiles fantaisistes, Paris, 1909.

(2) Ami intime de Claude Debussy.

(3) *Revue musicale* du 1^{er} mai 1926.

Nous retrouverons M. Godet tout à l'heure.

Citons d'abord ce texte d'André Suarès : « On doit aux gens de lettres un bizarre lieu commun sur Debussy. On dit de lui qu'il est impressionniste en musique et on le vante comme peintre de paysages. Il faut une tête sans musique pour comparer Debussy à Claude Monet, une tête qui prend les notes pour des sons et les couleurs pour ce qu'elles expriment. Toute vraie musique est un ordre d'abord. La peinture de paysage est presque toujours le désordre incarné. Chez Debussy et jusque dans la moindre de ses œuvres, l'ordonnance est admirable (1). »

Suarès continue : « Debussy est un grand peintre de paysages, assurément, mais sans jamais peindre l'objet [...] Debussy ne vise partout que l'émotion : il est trop musicien pour être réaliste : il efface le paysage à mesure qu'il s'y promène ou qu'il le contemple, pour n'en laisser paraître que l'écho sensible, l'image sonante, le chant que tout moment de la nature fait naître dans une sensibilité ardente et vive. »

Voilà qui est admirablement dit, mais nous n'y voyons plus clair du tout. Qu'est-ce donc qu'André Suarès peut bien entendre par *impressionnisme* ? Car enfin, à le bien prendre, *impressionniste* ne s'oppose-t-il pas à *réaliste* ? C'est le réaliste qui veut peindre l'objet tel qu'il est en faisant abstraction autant que possible de sa sensibilité individuelle. L'impressionniste, comme le mot l'indique, décrit, non point *les choses*, mais *les impressions* que font sur lui les choses, ses propres états en présence de l'objet.

Suarès en vient à conclure : « Debussy ne songe point à peindre la forêt bruissante, mais ce que le cœur d'une jeune fille, marquée pour le mortel amour, éprouve dans le profond abandon, à l'heure du crépuscule où elle rencontre son destin. »

Parfaitement. Nous sommes entièrement d'accord. Mais qui niera que ce sont là *les impressions* de la jeune fille dans la forêt et qu'un impressionniste est en droit de s'attacher à les rendre ?

André Suarès ne paraît pas très sûr de sa pensée.

Charles Kœchlin, — et voilà qui nous étonne davantage, car nous admirons souvent la netteté, la précision de ses analyses, — repousse de même le terme impressionniste dans son application à Debussy pour des raisons qui restent obscures et qu'il indique à peine (2).

D'où naissent ces difficultés ?

C'est que ces auteurs n'arrivent pas, semble-t-il, à disjoindre l'idée d'impressionnisme de celle de peinture.

Il est vrai qu'on a inventé le mot pour désigner une école de peintres. Alors, si l'on n'y réfléchit pas davan-

(1) André Suarès : *Debussy*. Émile-Paul frères, Paris, 1922.

(2) *Revue musicale*, passim.

tage, on s'écriera : « Debussy n'est pas un peintre ! Il ne décrit pas l'objet, il ne fait pas de paysages ! ».

Mais, si l'on veut y penser, les peintres impressionnistes ont justement cette originalité de ne pas vouloir s'attacher principalement au dessin de l'objet. Ils oublient la forme des choses, autant qu'il leur est possible, pour n'en voir que la couleur, c'est-à-dire l'élément subjectif de notre perception visuelle de l'univers. Étant des peintres, ils ne peuvent renoncer absolument à dessiner et à peindre. Mais, autant qu'il est en leur pouvoir, ils tâchent de rendre bien moins la réalité permanente que l'impression fugitive qu'elle produit sur l'œil. En cela, Debussy leur ressemble. Lui aussi peint bien moins l'objet que l'impression qu'elle produit sur l'âme. Et ce n'est point le mal comprendre que de le comparer, toutes différences réservées, aux peintres impressionnistes (1).

* *

L'impression est par nature instantanée : c'est un état qui ne dure point. C'est une sensation ou une émotion. L'art impressionniste se bornerait donc à noter nos sensations et nos émotions. Il laisserait de côté nos sentiments et nos passions.

Interrogeons M. Robert Godet. Il abonde dans notre sens. Car après avoir tout d'abord prétendu que le terme impressionnisme n'offre aucune signification, il se chargera lui-même de nous en donner une fort juste définition en nous disant que c'est un procédé qui consiste à nous livrer dans leur complexité et leur incohérence, nos « sensations brutes » et nos « émotions immédiates ».

S'il en est vraiment ainsi, Debussy ne mérite-t-il pas, à quelque degré, la qualification d'impressionniste ? Des pages comme *Soirée dans Grenade* ou comme *Nuages* nous inviteraient à le penser.

Mais examinons les deux objections que voici :

1^o Debussy, dira-t-on, ne sait-il pas rendre avec autant de force et de profondeur qu'aucun autre des sentiments continus, des passions durables, et non plus des sensations ou des émotions instantanées ? Faut-il évoquer le mémorable exemple de *Pelléas* ?

Là encore, répondrons-nous, Debussy reste peut-être en partie impressionniste. Car c'est par l'accumulation des impressions émotives dont elle se compose ou auxquelles elle donne lieu qu'il peint une passion. Il ne la considère point en elle-même dans son essence idéale, abstraction faite des événements qui la réveillent et la modifient sans cesse. Il s'éloigne des grands thèmes sentimentaux des classiques et des romantiques.

2^o Une autre objection se présente encore. Elle nous est fournie par André Suarès qui nous fait remarquer l'admirable ordonnance des ouvrages de Debussy par opposition au désordre de nos impressions toutes nues.

Et M. Robert Godet, à son tour, nous prouverait

(1) Il est plus de ressemblances que l'on ne croit d'ordinaire entre la musique de Debussy et la peinture impressionniste. Romain Rolland remarque au sujet des qualités de l'orchestre debussyste volontairement restreint, allégé, divisé : « Il a le dédain aristocratique de ces orgies de sons auxquelles l'art de Wagner nous a habitués ; il est sobre et raffiné, comme une belle phrase classique du XVIII^e siècle. Rien de trop, c'est la devise de l'artiste. Au lieu d'amalgamer les timbres pour des effets de masse, il dégage l'une de l'autre leurs personnalités, ou il les marie délicatement sans altérer leur nature propre. Comme les peintres impressionnistes de ce temps, il peint par couleurs pures, mais avec une sobriété délicate, que toute rudesse rebute, comme une laideur. »

volontiers à quel point les impressions de l'auteur de *Nocturnes* étaient élaborées avant de devenir matière d'art et combien elles étaient éloignées de s'offrir à nous dans leur brutalité, leur complexité et leur incohérence primitives.

Il n'y faut point contredire. André Suarès et M. Robert Godet ont tout à fait raison.

Seulement, gardons-nous de définir le terme « impressionniste » de telle façon qu'il ne soit applicable à personne. Les auteurs que nous citons, s'attaquent à l'impressionnisme *absolu* qui, non seulement ne saurait jamais constituer une méthode d'art, mais encore ne se réalise dans aucun instant de notre vie consciente. Penser, c'est, en effet, toujours ordonner, construire, élaborer. Nous n'éprouvons jamais une sensation à l'état brut. Il suffit qu'une impression se produise pour qu'aussitôt l'esprit la juge, la compare, la pèse, la mesure, lui assigne une place dans le temps et dans l'espace, la fasse entrer enfin dans l'édifice harmonieux de la connaissance.

L'impressionnisme ne peut donc être qu'une tendance, — une tendance à se rapprocher de la pure sensation ou de la pure émotion, — une tendance à nous donner au moins *l'illusion* que nous échappons aux constructions de l'intellect et que nous retrouvons la fraîcheur, la première jeunesse de l'impression.

S'il y a des artistes qui ont obéi à cette tendance, en ce sens ils peuvent être dits des impressionnistes, et Debussy est certainement du nombre.

* *

Autre point : Maurice Emmanuel nous raconte (1) qu'à un de ses maîtres, effaré de la liberté de son langage harmonique et qui lui demandait : « Mais quelle règle suivez-vous donc ? » Debussy répondit : « Mon plaisir ! »

C'était la première fois sans doute qu'un pareil mot était prononcé en telle matière, qu'une pareille audace était effrontément risquée. Même les libérateurs de l'harmonie naissante, les Cipriano di Rore, les Orazio Vecchi, les Monteverdi, les adversaires de l'antique contrepoint, ne durent pas oser si fortement affirmer leur indépendance : ils n'avaient des règles, celles du passé, ils ne niaient pas toute règle. Ils n'accordaient pas à l'oreille cette autorité absolue. Toujours, depuis que la musique existe, les musiciens semblent avoir reconnu des lois du langage musical, dont ils prétendaient trouver le fondement, non dans leur bon plaisir, mais dans la nature des choses.

Le seul agrément de l'oreille posé en critérium de la beauté harmonique, quel scandale ! Il paraissait jusque-là que la nature ou la raison dussent intervenir l'une ou l'autre, — l'une et l'autre peut-être, — pour assurer les bases inébranlables d'un art.

Et pourtant, n'est-il pas assez naturel que ce soit l'oreille seule qui puisse juger de ce qui doit lui plaire à elle-même ?

Eh bien ! n'est-ce point encore là se montrer « impressionniste ? »

Quand il s'agit de discerner le beau, de décider ce qu'il lui conviendra d'écrire, Debussy oublie tous les principes, toutes les règles, et ne prend parti que sur les « impressions » de son oreille.

(1) Maurice Emmanuel : *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy*, collection des « Chefs-d'œuvre de la musique expliqués ». Mellottée, éditeur, Paris, 1926.

Seulement, — nous le remarquerons ici comme tout à l'heure, — un impressionniste ne l'est jamais que de tendance, de volonté, d'intention. Il ne peut aller jusqu'au bout de son système, si du moins il y a système, et nous savons que Debussy était l'esprit le moins systématique du monde.

Consulter son oreille pour savoir si un accord sonne bien ou non, cela semble d'abord signifier : ne tenir qu'à son propre plaisir, tout personnel, tout subjectif.

Mais on n'écrit pas de la musique que pour soi, on l'écrit évidemment pour les autres aussi. Quand on interroge son oreille, c'est donc que l'on pense trouver le moyen de satisfaire d'autres oreilles aussi. C'est donc qu'il n'y a pas ici en jeu que l'impression individuelle, mais la nature humaine en général, le fonds commun de nos sensibilités.

Voilà où est le génie : c'est qu'il devine ce qui doit plaire à tous et qu'en découvrant les sources de son propre plaisir, il trouve du même coup celles du plaisir des autres. Il leur invente des plaisirs qu'ils n'auraient pas su se procurer d'eux-mêmes et devant lesquels ils boudent parfois d'abord.

L'impressionnisme n'est donc peut-être, dans son fond, qu'une apparence. Il reste au moins une méthode.

* *

J'ajouterai que, dans l'évolution générale des arts, l'impressionnisme vient nécessairement à son heure.

Aux primitifs, encore innables, succèdent les classiques qui possèdent la perfection de leur métier et qui prennent pour objet de leur observation ce qu'il y a de plus simple et de plus commun, donc de plus général, de plus universel. Rien n'a encore été dit. Rien n'est usé.

Les romantiques, pour renouveler la matière et l'art, sont déjà obligés de s'attacher à des cas plus particuliers; ils recherchent volontiers le bizarre, l'étrange, le monstrueux, ou tout au moins l'individuel.

L'individu qui s'offre le plus naturellement à leur contemplation, ce sera leur moi.

Mais ce moi, ils le considèrent encore comme une « substance », comme une unité permanente. Ils le décomposent en des éléments relativement stables, idées, images, sentiments, passions, désirs, volontés.

Un sentiment, une passion, ont leur durée, qui peut être considérable, et, au milieu de leurs transformations, conservent toujours quelque chose d'identique à soi. Pour les exprimer musicalement, de grands thèmes et de grands développements seront nécessaires.

Mais enfin, le romantisme s'use, parce que la matière qu'il a prise pour objet s'est épuisée : toutes les passions ont été exprimées : tous les cas particuliers, individuels, même les plus exceptionnels, ont été décrits ou suggérés.

C'est alors, fatalement, le tour de l'impressionnisme. Dans la voie de l'analyse, l'artiste ira plus loin. Dans la considération de son Moi, il ne s'arrêtera plus à ce qui demeure, mais il suivra ce qui passe. Les sentiments relativement permanents, les passions durables, seront décomposés à leur tour en des éléments moindres, en des états de conscience plus restreints : on descendra vers l'infiniment petit; on tâchera de saisir l'instant qui fuit, l'impression dans son incessante mobilité; on essaiera de traduire le pur devenir dans son flux perpétuel.

On ira plus ou moins loin dans cette voie, mais il suffit qu'on s'y engage et qu'on s'y avance quelque peu

pour qu'on appartienne à la catégorie des artistes dits impressionnistes.

Et dans leur façon de composer, de rassembler les moyens d'atteindre le public et de l'émouvoir, ces artistes procéderont d'une tout autre manière que leurs devanciers. Plus de longues phrases, ni de longs développements. C'est « l'impression » qu'ils tâcheront de faire naître d'une touche vive et pénétrante. Ils détestent l'éloquence. Ils feront court, et leur brièveté, leur concision ne les empêchera pas d'obtenir des effets d'autant de puissance et d'autant d'émotion que les plus impérieux des classiques et les plus fougues des romantiques.

* *

Nous voici au terme de notre exposé. Nous croyons avoir démontré que le mot impressionniste a, quoi qu'on en ait dit, un sens, qu'il en a même plusieurs, et de justifier son application à Debussy.

Après cela nous reconnaitrons tant qu'on voudra, — nous l'avons déjà déclaré, — qu'on ne définit pas un artiste d'un mot et que la richesse de l'art debussyste débordé l'étroitesse de toutes les définitions dans lesquelles on voudrait l'enfermer. Debussy est impressionniste et il est bien autre chose encore. C'est entendu. Mais il est cela aussi et d'abord. Quelque jour nous pourrions rechercher ce qu'il est encore, et pourquoi, et comment.

Paul LANDORMY.

~~~~~

## LA SEMAINE MUSICALE

**Théâtre Bériza.** — *Véritable histoire de Mignon et de Wilhelm Meister*, d'après Goethe, trois actes et neuf tableaux de MM. Joseph DENIS et Léon CHANCEREL ; musique de SCHUMANN.

Avec une ténacité, un courage inlassables, qui méritent l'admiration la plus vive, M<sup>me</sup> Bériza poursuit son effort noblement désintéressé, en s'inspirant du plus pur idéal artistique. Au premier rang de ses préoccupations figure la mise en lumière des ouvrages anciens ou modernes auxquels il semble désirable de « restituer leur véritable vie dramatique » ; et c'est sans doute pourquoi M<sup>me</sup> Bériza a cru devoir inaugurer sa nouvelle saison par une adaptation scénique de l'histoire de Mignon et de Wilhelm Meister, qui constitue un simple épisode des « Années d'apprentissage » du *Wilhelm Meister* de Goethe et qui a été popularisée, aussi bien en Allemagne qu'en France, grâce à la *Mignon* d'Ambroise Thomas, dont le succès universel ne s'est pas démenti depuis plus d'un demi-siècle.

Il est incontestable que le livret conçu par MM. Michel Carré et Jules Barbier ne se préoccupe guère de suivre avec fidélité la pensée de Goethe. Il se borne à retenir l'affabulation extérieure de l'épisode où Mignon se trouve mêlée, sans autre but que d'y chercher un prétexte à musique, en s'inspirant des tendances et des formules qui, à l'époque, s'imposaient impérieusement aux compositeurs dramatiques. On ne doit donc pas être surpris que, des deux volumes touffus où un des plus grands esprits modernes a, par la bouche de ses personnages, exprimé ses propres idées et abordé les problèmes les plus élevés de la philosophie, de la religion, de l'art, de l'esthétique et même de la sociologie, des librettistes d'opéra-comique n'aient