

Qu'on ne s'imagine pas, du reste, qu'il s'agisse ici « d'imitation de la nature » au sens descriptif de l'expression, ainsi que l'entendaient les encyclopédistes. Vincent d'Indy traduit seulement, à l'aide de la musique, les rapports qui s'établissent entre la nature et l'homme, et fixe l'équivalent sonore des impressions visuelles reçues.

Ce même sentiment de la nature, nous le retrouvons au deuxième acte de *Fervaal* (1889-1895), dans les longues gammes des nuées, lourdes écharpes de brumes, lentement déployées avec l'indicible et inquiétante puissance de la matière en mouvement. L'Ardèche, encore et toujours, a inspiré le musicien. Tout son drame la chante, soit dans les hommes, soit dans les choses. C'est l'âme rêveuse et mélancolique des montagnes qui parle dans la prodigieuse scène de la théogonie druidique, une de celles qui font le plus d'honneur à l'originalité du maître. Sur le fond brouillé et grésillant du quatuor divisé, les bassons, les clarinettes basses, puis les flûtes déroulent implacablement, avec des voix toujours renaissantes, les nuées, les nuées éternelles, les grandes passantes. De l'orchestre s'élève lentement, avec un caractère de saisissante fatalité, une gamme à tons entiers, et Kaïto apparaît dans une atmosphère d'un fantastique troublant. Toute cette poésie étrange fut sentie au grand air, sous le ciel sombre; là seulement, Vincent d'Indy put écouter ces voix multiples, qui s'enchevêtrèrent en murmurant dans le mystère. L'effet en est inoubliable; pareille scène suffirait à la gloire d'un musicien et d'un poète, car elle déborde d'inventions inattendues et d'efforts vers le sensible, qui n'avaient jamais été atteints.

Quant à la couleur des thèmes, au dessin monodique, ils demeurent nettement et franchement agrestes. Par leur forme dissymétrique, par leur tonalité, par la disposition des intervalles, les thèmes de l'auteur de *Fervaal* appartiennent à la grande famille populaire. Folkloriste passionné, il a écrit une *Symphonie pour piano et orchestre* (1886) sur un thème cévenol, dans laquelle l'alliance du piano et de l'orchestre révèle, une fois de plus, sa maîtrise de manière de timbres. Ce thème est une « pastourelle lente », mélodie sans paroles, qui porte le numéro 79 dans le recueil des *Chansons populaires du Vivarais* publié par l'auteur chez l'éditeur Durand. A la même tendance se peut rattacher la *Fantaisie pour hautbois et orchestre* (1888). Le motif principal de *Fervaal* lui-même, « fa, si, ut, fa », n'a-t-il pas l'allure d'un *buchage*, d'un cri de grand air? Celui de *Guilben*, avec son triolet ascendant « ré, fa, la », préparant sa conclusion, témoigne de la même origine, pendant que le crochet initial de son dessin exprime à merveille la puissance de séduction de la belle Sarrazine. De même, le fruste « chant de guerre » en *sol majeur* respire,

dans sa raideur sauvage et rude, l'inspiration populaire. On y sent battre le cœur de ces montagnards farouches, qui devaient écrire dans notre histoire la page glorieuse d'Alesia. La musique de chambre de Vincent d'Indy peut fournir des exemples analogues et montrer à quel point il est pénétré de l'essence de la mélodie populaire; nous retrouvons, en effet, la teinte agreste qui lui tient au cœur dans le charmant mouvement du *premier quatuor en si b.* (1890), écrit dans la manière d'un lied populaire. Le motif générateur du *deuxième quatuor en mi* pour cordes (1897). « sol, la, ut, si », offre une saveur particulièrement campagnarde, par son contour et par l'inflexion ascendante « la, ut, si ». La ronde « Dans la tour du Palais » du premier acte de *l'Etranger* figure au recueil cité plus haut sous le numéro 64. On puiserait à pleines mains des exemples analogues dans les œuvres de l'auteur de la *Symphonie cévenole*. Ceux que nous venons d'indiquer permettent de bien établir une de ses caractéristiques les plus accusées.

L. DE LA LAURENCIE.

(A suivre)



RÉFLEXIONS

SUR

La Musique et la Parole

Deux articles excellents de M. Sauerwein, parus ici (1) me donneront l'occasion de revenir sur un sujet également cher aux musiciens et aux poètes. Il y a beaucoup à dire en ceci pour nous tous: nous commençons à peine à nous rapprocher, à sympathiser, à étudier mutuellement nos techniques, après nous être boudés trop longtemps et nous être laissés séparer par les faiseurs de livrets et de vers de romances. Les musiciens sont censés ne pas savoir écrire et en tirent l'avantage de dire bien moins de sottises que les poètes: il est assez aisé de comprendre la technique des vers quand on est harmoniste, le contraire n'est aucunement vrai. Poètes et musiciens auxquels le wagnérisme a fait pressentir la fusion des arts, nous sommes-là en présence aux frontières de nos arts, nous faisant des signes amicaux, en bons voisins, mais de part et d'autre d'un

(1) *La musicalité du discours* (1^{er} juillet). *Schopenhauer et la musique* (1^{er} novembre).

fossé limitrophe. Faut-il le sauter ou le combler? Là-dessus nous discuterons longtemps encore, car la discussion est féconde: en cette revue, on a pris la salutaire coutume de faire une large place à l'étude théorique des intersections des arts. Les articles de M. Sauerwein ont pour moi le grand mérite d'être très nets, et d'exposer parfaitement les appréhensions d'un musicien qui ne se laisse point abuser par des mots engageants. Revenons un peu, avec lui, sur ces délicates questions mitoyennes.

Et tout d'abord, M. Sauerwein a bien raison de s'élever contre l'abusif usage des termes musicaux dans la peinture et la poésie: mais qu'il prenne garde qu'il n'y a là que des analogies et non des identités, et qu'ensuite la poésie est beaucoup plus réservée que la peinture dans l'emploi de ces termes. Les mots valeur, harmonie, gamme, tonalité, ne sont en peinture que des termes comparatifs, et ils ont un sens pictural propre, ils comportent des définitions qui n'évoquent pas l'art des sons combinés. Un peintre peut s'en servir en ignorant toute musique, ces mots désignent pour lui des notions de son état. Il y a parallélisme des termes dans les deux arts, mais non par imitation ou impuissance à trouver un vocabulaire spécial à chacun d'eux. Whistler, qui se servit le premier des mots harmonie, symphonie pour désigner ses toiles, pensa sans doute à la musique. Mais jamais il n'usa du terme: « Symphonie en blanc majeur ou en gris mineur » et cela, c'est la prétentieuse fantaisie de certains peintres qui l'a risqué, ce qui a suffi pour amener de justes critiques, dont le seul tort a été de considérer ces dénominations du snobisme comme de véritables assertions esthétiques. Whistler savait bien que les termes *majeur* et *mineur* n'avaient pas de sens pictural. Gautier, en titrant un poème « symphonie en blanc majeur » a écrit un non-sens; son poème est simplement la description d'une série d'objets blancs, et *majeur* veut dire qu'il n'y en a que de tels, c'est-à-dire rien du tout. Les correspondances des couleurs aux sons ne se prêtent aucunement à une terminologie musicale. Le sonnet des voyelles de Rimbaud est une fantaisie individuelle. On a dit que Rimbaud eût très bien pu, six mois après, se tromper d'attributions en oubliant celles de son sonnet. En admettant même, ce que je crois, qu'il ait réellement senti des correspondances précises de voyelle à couleur, il ne peut s'agir que d'une sensibilité individuelle ne donnant pas motif à une généralisation théorique. Nous avons tous plus ou moins senti de

telles analogies sans être pour cela des « névrosés », mot qui n'a aucun sens.

Où commence l'erreur, c'est dans la codification de ces impressions. Tout le talent de M. Charles Henry n'a pas abouti à nous faire sentir que la forme d'épaules de la Vénus de Milo était belle parce qu'elle pouvait être décomposée en certains angles et triangles d'un rapport géométrique agréable à nos yeux : les pointillistes ont eu beau mathématiser les rapports chromatiques d'un paysage par l'observation et le dosage des couleurs complémentaires, la théorie nous a intéressés mais les œuvres ne nous ont pas frappés d'admiration comme Ruysdaël ou Turner par qui ces lois sont souvent violonnées. Il y a eu des gens pour répandre dans une salle de spectacle des parfums appropriés au sens de certains vers et concordant à un certain éclairage, et ils ont simplement créé le fou rire et la migraine. Toute littéralité dans ces questions aboutit à l'échec pratique : le problème est donc mal posé. Les identités existent, mais simplement à un titre individuel et critique : les connaître sert à s'expliquer certains rapports, mais c'est à la nature seule qu'il appartient jusqu'ici de les réaliser. J'écris ceci dans un paysage adorable : le soleil descend, le vent murmure, la brise passe sur les champs de fleurs de Grasse, l'ouïe, la vue, l'odorat jouissent sans peine d'une coïncidence de sensations mutuellement accrues. Cela se renouvelle tous les jours : nous n'en sommes pas encore là, même à Bayreuth ! Gaston La Touche m'écrivait : « Je ne me figure pas bien une robe jaune en musique. » Eh ! certes, mais pourquoi se la vouloir figurer ? C'est dans l'ordre de la logique, suppléant à l'insuffisance de la sensibilité, que nous constaterons avec profit et sans erreur risible les rapports, les similitudes des sons et des couleurs : nos sens sont faibles, et qu'on ne nous interdise pas ces recherches sous prétexte qu'un raisonnement sur ces similitudes est vain si nos sens ne peuvent en profiter, — car où en serions-nous dans la science si notre logique inductive n'avait pas pris depuis très longtemps le parti de dépasser l'expérience de nos sens ? Nous devons calculer les identités des sons et des couleurs comme les astronomes calculent l'étoile dont la lumière ne nous sera visible que dans des siècles. Est-ce à dire que nous devions agencer des tableaux rouges sur des mélodies en fa avec des vers où les i dominant, en respirant de la frangipane ? Mais notre compréhension critique s'augmentera de connaître les correspondances scientifiques des arts, comme nous comprenons et aimerons mieux une

belle créature nue en connaissant le jeu caché des artères, des muscles, des nerfs, de tout ce qui donne la vie organique, sans pour cela préférer la vue de l'écorché à celle de l'être revêtu de son épiderme.

Il n'en a pas été autrement pour l'erreur des poètes de l'harmonie imitative, cette plaisanterie de sauvages. L'allitération est un jeu puéril, autant que cette « rime d'œil » que l'on opposait jadis à la « rime d'oreille » et qui nous semblait déjà au collège le comble de l'absurdité. Le vers ne peut songer à lutter avec la musique de par ses combinaisons de voyelles, qui ne sont auprès de la gamme que de misérables moyens sonores, un harmonica auprès d'un orgue. L'évocation d'un paysage par les vers ne naît pas d'une harmonie imitative, mais d'un principe tout différent. Ce principe, c'est l'allusion. M. Sauerwein a très clairement expliqué qu'elle naît et il y a dans l'harmonie imitative : mais où son raisonnement reçoit une conclusion qui m'a tout à fait étonné, c'est lorsqu'il déclare que le désir des poètes de se rapprocher de la musique par la mise en valeur de la musicalité syllabique les conduit à un système poétique construit sur l'allusion et la transposition musicale de la pensée. C'est précisément le contraire qui est arrivé, même chez les symbolistes. Il y a vers et vers l'objection de M. Sauerwein, excellente contre le vers régulier, tombe devant le vers libre, forme d'art nouvelle qui s'imposait, et qui a vraiment été commandée impérieusement par l'antinomie de la musique et de la poésie.

Harmonie imitative, rime, voilà de détestables moyens de musique verbale. La musique du vers est tout autre, ou plutôt il faudrait avoir deux mots. Les blancs qui séparent un vers de l'autre et une strophe d'une autre ne sont pas des artifices typographiques, ce sont des intervalles, des silences, des soupirs qui ont leur valeur. Le principe de la poésie, ce n'est pas le chant des voyelles, c'est le rythme, et la qualité donnée aux mots, différemment de la prose, par leur place syntaxique, par leur réciprocity. Or, la variabilité de cette place étant limitée étroitement par le vers à forme fixe, il s'ensuivait que l'on cherchait à remplacer la monotonie du rythme par : 1° le chant des voyelles et diphthongues ; 2° les rejets ; 3° l'usage des ternaires. C'était tout ce dont on pouvait disposer. Il fallait bien faire du bruit vocal puisqu'on ne pouvait varier indéfiniment le rythme, seul principe vraiment commun à la musique et à la poésie, et capable de mettre celle-ci à même de suivre sa sœur Jégère sans se trop essouffler.

Or, le vers libre, et lui seul, peut créer

une poésie qui réponde au désir de la fusion des arts qui nous étirent. Avec lui, plus d'imitation : ce que l'harmonie imitative voulait, c'était moins imiter les bruits de la nature que suggérer les mouvements précipités ou alentis que ces bruits créent par l'émotion dans le cœur ou dans la voix — la transposition psychologique. Or, comment ceci se traduit-il en nous ? Non par des sons, mais par des rythmes, et là est la conciliation logique des deux arts. La recherche d'un rythme assez flexible et extensible pour reconstituer l'émotion, la suivre et l'exprimer dans toutes ses modifications incessantes, la recherche en somme d'une rythmique continue et non intermittente, voilà le but du vers libre — et par là on rejoint la musique pure, c'est-à-dire l'allusion aux bruits naturels et leur transposition, l'expression psychologique de l'univers. Mais c'est précisément parce que les poètes du vers libre renoncèrent à la vaine lutte de s'essouffler dans l'harmonie imitative par les chocs des voyelles et des consonnes qu'ils en vinrent à cette nouvelle conception, en désavouant les poètes du vers régulier. Je conseille à M. Sauerwein de relire les plus beaux poèmes de Verhaeren ; il y verra que les effets sont obtenus par les rythmes et cadences, alors que l'harmonie imitative est absente : la langue de Verhaeren est sonore comme l'éloquence, et rien de plus, c'est l'interchange continu des rythmes qui se modèle sur le mouvement à exprimer et qui produit avec bonheur et logique ce que la poésie à forme fixe cherchait dans le choc des syllabes.

Quelle est l'opération de la musique dans la conscience, dans le domaine de l'expression symphonique de « la nature naturée » pour prendre la vieille locution philosophique ? (*Symphonie pastorale*, *Orage des Troyens* par exemple). C'est de se substituer au travail lui-même de la sensibilité réceptive, de donner à la conscience, toute faite, la transcription abstraite, émotive du spectacle décrit. La musique ne double pas l'orage ou la scène pastorale : elle en donne la qualité d'émotion, elle fait le travail que la sensibilité aurait à faire, elle est l'intermédiaire entre le phénomène et la pensée. Cela, la poésie peut le faire aussi. Et plus les rythmes poétiques seront variables, plus la transposition, l'allusion seront riches de ressources. C'est ici le point où la musique peut être, non pas imitée par la poésie, mais analogue à elle (1).

(1) Cf. les idées de Mallarmé dans la *Musique et les Lettres* : rien de plus juste n'a été dit. Et c'est lui-même qui a engagé les symbolistes à la distinction entre les procédés de l'un et de l'autre, à l'aversion pour l'harmonie imitative.

Et la musicalité de la poésie est toute entière dans l'abondant renouvellement des rythmes : les tonalités syllabiques n'ont pour ainsi dire aucune importance auprès de ce principe capital.

On s'est fait du vers une idée si fautive, que l'on a peine à se le figurer sous cette forme, dont les lieder de Schumann peuvent assez bien donner l'exemple rythmique. Cela conduit des esthéticiens de la réelle valeur de M. Sauerwein à écrire : « Les poètes ont de tout temps tenu à varier leurs rythmes. Il y a deux façons. La première est de modifier la longueur des vers et leur disposition : celle-là n'est qu'apparente. La seconde est de varier la place des accents dans l'intérieur des vers, de sorte qu'à côté du rythme fictif et extérieur qui est le vers on crée de nouveaux rythmes imprévus... » On sent dans cette phrase à la fois la prescience du vrai et le préjugé atavique du vers à forme fixe. Eh ! non, le vers n'est pas un rythme fictif et extérieur, c'est un choix des termes courants au degré de leur concert rythmique, c'est une association tonale, qui n'a rien de fictif — à moins qu'on n'entende par là qu'elle est volontaire — et qui est purement subordonnée à l'émotion intérieure. Et il est inexact de penser que le « rythme extérieur » (sans doute M. Sauerwein veut parler de la rime, qui n'est pas un rythme mais une cessation de celui-ci), soit différent des « rythmes intérieurs » du vers, car un vers, c'est un mot, c'est une composante, et un vers peut commencer au milieu d'une ligne et se terminer au milieu de la ligne suivante. J'appelle ici *vers* une combinaison logique de rythmes, et *ligne* cette file de douze syllabes que les typographes limitent, et qui n'est un vers qu'aux yeux des rimeurs. A quoi bon alors garder ce dispositif de douze, si peu logique que les poètes réguliers, dès qu'il leur faut cesser le ronron (qu'on me passe le mot), et imiter un peu plus brusquement une émotion vive, sont forcés d'user et d'abuser du rejet ? Le fait seul qu'ils aient inventé le rejet montre que le vers fixe est une création sans logique foncière. C'est une rallonge à une ceinture trop courte. Quant aux « accents dont la place varie à l'intérieur du vers », ils constituent simplement des vers plus courts mis bout à bout « pour l'œil ». En réalité le dispositif rythmique devra être réglé non sur une unité respiratoire, mais sur les mouvements irréguliers de la parole selon l'émotion du passage. On a assez dit que l'alexandrin avait été reconnu la mesure naturelle de l'émission de la voix sans essoufflement : c'est un pur enfantillage que cette formule. Je suis toujours stupéfait de la voir répétée par M. Sully Prud-

homme, qui est un penseur délicat et parfois profond, mais fait des vers didactiques, de belle prose rimée. Mais je suis certain que M. Victor Maurel, qui écrit en cette revue des choses si curieuses, aurait un avis absolument opposé sur cette réglementation arbitraire de l'émission, qui est constamment démentie par la façon dont les gens parlent sous le coup d'une émotion dans la vie courante. Cette erreur respectée mène M. Sauerwein à dire que « modifier la longueur des vers et leur disposition est une façon seulement apparente de varier le rythme ». Seulement apparente ! Mais c'est tout le secret du rythme ! Quand aurons-nous fini de conserver dans les yeux l'arrangement typographique d'un poème au point de le scinder machinalement en 12-12, etc. comme un annélide, au lieu de le voir tel qu'il est, un organisme vivant et solidaire en toutes ses parties ? La vérité, c'est que le vers libre est le seul qui satisfasse à la logique ; et quand Banville écrivait : « On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime », on a peine à croire qu'il ne raillait pas. Hélas ! c'est un principe de cabotin de la Comédie, c'est malheureusement trop vrai !

M. Sauerwein présente la vraie réponse mais s'en effraie, parce qu'il croit que ce sont les harmonies imitatives qui conduisent à la poésie de transposition, alors que, comme en musique, c'est le désir d'en finir avec l'imitation de la vie qui pousse à ne donner des choses que l'allusion, c'est-à-dire à créer, musicalement ou poétiquement, la matière dont se nourrit la conscience. Et M. Sauerwein, comme tous les musiciens, ne se figure pas cette unité d'opération de son art et du nôtre, et il déplore que la poésie devienne « l'allusion vague et musicale à la pensée, au lieu de l'expression solide et précise qui l'enferme et la fixe immuablement. » Mais il a l'honnête consolation d'errer avec M. Sully-Prudhomme : ce qu'il demande là, c'est le langage de l'essayiste, de l'historien, du savant, du critique ou de l'orateur. La poésie ne peut pas et ne doit pas être cela. Ce fatal mot de « pensée », que de confusions il crée ! La pensée du poète, ce sont les images. Un poète ne pense pas, il associe des analogies, il trouve des rapports entre des choses qui n'en semblaient pas avoir, il est grand en raison du nombre d'images, c'est-à-dire de similitudes, qu'il constate. C'est sa manière de penser ; le savant, le critique définissent, le poète évoque. Et il ne peut le faire que par la transposition et l'allusion : ce sont les prolégomènes à toute poésie — et voilà pourquoi la poésie est une musicalité rythmique, non syllabique, pourquoi les deux arts se

rejoignent dans leur façon métaphysique de commenter l'univers, pourquoi enfin la musicalité verbale est absurde dans l'effet syllabique et logique dans l'effet rythmique, que seul le vers polymorphe peut développer à souhait. Voilà pourquoi... je suis vers-libriste. Mais où je suis d'accord avec M. Sauerwein et avec tous les musiciens, avec plaisir, c'est où reconnaître que le vers qui cherche à imiter la musique est puéril. Les beaux vers qui donnent l'impression d'être musicaux (Verlaine) ne « se mettent pas bien en musique ». C'est qu'ils ont la leur, et elle n'abdique pas devant les sons : cela démontre clairement que l'émotion « musicale » que nous sentons en les lisant ne dépend pas des timbres (voyelles) mais des rythmes.

Varions indéfiniment le rythme et cessons de considérer le vers comme une *ligne*, voyons le circuler librement dans l'ensemble du poème, limitons-le au nombre de paroles émises selon que la contraction vocale est, de par l'émotion, plus ou moins forte, nous serons dans la vérité. Il y aura ainsi profit pour un poète à étudier au piano les combinaisons rythmiques de Schumann ou d'autres maîtres, car le rythme l'enrichira sans l'entraîner à l'imitation des timbres par les voyelles. Dans cette région s'accomplit la fusion et non la confusion des deux arts. Et je pourrais essayer de démontrer de même que les rapports de la poésie et de la peinture sont rythmiques, et qu'il est logiquement possible de décrire un tableau en vers, d'en exprimer du moins la composition et les valeurs, par la place syntaxique des termes. En ce cas la progression descendante que l'œil est obligé de suivre pour lire les vers placés les uns au-dessous des autres peut être très utile pour faire sentir les divers plans d'un tableau. Car enfin, si l'on écrit les vers les uns au-dessous des autres, il faut bien que les blancs servent à quelque chose, sans quoi il n'y aurait qu'à disposer le texte comme de la prose. Mais ceci m'entraînerait à étudier le dessin du vers, et j'ai déjà à m'excuser d'un commentaire si aride. Je préfère dire quelques mots du rôle métaphysique de la musique et du vers. Il leur est presque commun, et là-dessus je prie qu'on se réfère aux idées d'Edgar Poë, auprès desquelles je balbutie sans intérêt.

C'est avec un respectueux assentiment aux principes de ce grand génie que je rappelle que l'évocation métaphysique de la musique et du vers est due, non à une rivalité dans l'art des sonorités, mais à la communauté du rythme considéré par l'une et l'autre comme l'élément fondamental de

toute vie et l'agent transmetteur de la nature à la conscience, du non-moi au moi. C'est cette divine mise en œuvre du rythme qui isole le vers de toute littérature et qui en fait un art étranger à l'idéologie et à ce qu'on appelle l'intelligence, un art situé entre la musique et le langage. Et ceci me ramène au très bel article de M. Sauerwein sur Schopenhauer, qui est vraiment une page comme trop peu de critiques musicaux en pourraient écrire. Puisque je cherche querelle à un confrère, je dirai encore qu'il s'est contredit d'un article à l'autre : contradiction peu grave d'ailleurs, due à l'habitude d'idées préconçues que tout le monde a malheureusement sur le vers. L'esprit lucide de notre ami a tellement soif de logique, que dans son premier article la vision réelle perçait sous des erreurs venues seulement d'un examen trop hâtif de la poésie, d'un ou deux postulats trop vite admis, et que dans son second article tout cela se répare et s'unifie sans qu'il s'en doute peut-être. Schopenhauer, comme il l'indique, a défini avec génie l'identité entre les mouvements de notre âme et les manifestations de la volonté dans l'univers, assigné au mot et à la note leur rôle mutuel, et parfaitement montré qu'un thème n'est pas une description, mais le résultat psychologique d'un contact avec un objet. Wagner est sorti de là tout entier, poète et symphoniste. Mais précisément tout ce que Schopenhauer a dit de la musique considérée comme agent métaphysique et exprimant « les choses en soi » c'est l'essentiel de la vraie poésie autant que de la vraie musique — et là gît la différence de la poésie et de la prose, là et non dans de risibles imitations de timbres, ou des cliquetis de syllabes, ou des caprices typographiques.

Une symphonie est à un paysage ce que la poésie est au langage de l'intelligence : une transposition de tous les éléments perceptibles en vue d'une résorption de ces éléments dans la conscience. La prose est toujours critique, la poésie et la musique ne le sont jamais. Construites sur le rythme, elles synthétisent grâce à lui tous les phénomènes et n'y font allusion que pour en extraire ce qui concerne « la chose en soi ». Toute chose dite en vers est à l'instant même emportée par le rythme dans un courant universel qui nous emporte aussi, loin de la place du monde où nous nous trouvons : et il y a un rythme dans toute parole et toute prose, mais c'est le fait de se confier volontairement et consciemment au rythme qui constitue la poésie, le fait admirable de se placer hors de l'espace et du temps, de supprimer les relativités entre la conscience et l'uni-

vers, de s'identifier au grand Tout. « Et le reste est littérature... »

Camille MAUCLAIR.



L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro la suite de l'étude de M. F. de Ménéil sur l'École Flamande, ainsi que la suite des articles de M. Victor Maurel sur le Don Vocal.



LES GRANDS CONCERTS

Ces derniers dimanches, nous eûmes, aux grands concerts, deux ou trois primeurs orchestrales, disons plutôt deux ou trois pièces inédites, car leur nouveauté d'invention ne me sembla pas des plus flagrantes.

Je m'étais promis un grand plaisir de *Stenka-Razine*, œuvre de jeunesse de Glazounow, et j'ai trouvé, dans ce poème symphonique, comme je m'y attendais, l'intense couleur particulière à l'école russe : mélancolie douloureuse et brutalité magnifique dont s'assombrissent et flamboient tour à tour les chefs-d'œuvre des « cinq ». Mais il manque à cette longue page d'orchestre de M. Glazounow ce qui assure l'immortalité aux travaux de ses maîtres, Rimsky et Borodine, la netteté de structure et la concision du rendu. Certes je ne suis pas un amoureux de l'art pour l'art, et je ne m'agenouille pas devant les formes vides, on le sait de reste ; mais, d'autre part, je ne puis dépouiller le vieil homme classique et ne crois pas qu'il y ait de composition parfaite, là où la pensée se dilue, où l'émotion ne prend pas, pour s'exprimer, les chemins les plus courts. Si *Antar*, (dont le thème féminin de *Stenka-Razine* rappelle un peu trop la marche triomphale), est un chef-d'œuvre, c'est que tous les effets de ligne et que toutes les fantaisies chromatiques du maître russe s'y inscrivent, suivant un plan net et volontaire, dans un minimum de durée. Le temps, en art comme en affaires, est chose précieuse et le moindre gaspillage qu'on en peut commettre gâte les intentions des plus habiles et des plus inspirés.

Les ouvertures de Berlioz, qui se succèdent toujours au Châtelet, appuient cette thèse de leur brillant et fâcheux exemple. Il y a bien du génie dépensé dans ces pages mais que de divagations romantiques aussi, fatigant l'attention et gâchant les plus tragiques effets !

M. Chevillar donnait, le 15 novembre, la première audition d'un poème symphonique de M. H. Büsser : *Hercule au Jardin des Hespérides* et l'orchestre des Concerts Colonne joua, huit jours plus tard, un long, oh ! combien long ! fragment de la *Terre Promise* de M. Max d'Ollone : *les Villes Maudites*. Je suis

désolé d'avoir à parler dans le même article de ces deux œuvres de musiciens français. On viendra m'accuser encore d'être artistiquement un mauvais patriote. Je vous jure que j'ai fait tout mon possible pour admirer ces ouvrages, pour m'y raccrocher à quelques beautés au passage. Mais quoi ! de grands pans de murs, nus, revêtus uniformément d'un crépi monotone, grisâtre, sans une saillie, sans une anfractuosité, ne sauraient fournir le moindre point de repaire à l'œil ni le moindre point d'appui au pied.

Je pourrais analyser facilement ces deux pièces, l'une si vilaine de couleur, aigre et douceuse tout ensemble, l'autre sans éclat, sans force et sans saveur, d'un orientalisme conventionnel et plat. Cela n'en vaut pas la peine et je les aurais même passé sous silence volontiers si je ne croyais que nos jeunes musiciens peuvent faire mieux et beaucoup mieux, avec tout ce qu'ils savent ou plutôt avec tout ce qu'ils devraient oublier, avec un peu de laisser-aller, avec un peu de joie ! Eh ! quoi ! ne soyons pas si athéniens, si bien élevés, messieurs ! Vivons, vibrons, secouons-nous. Fuyons le monde, si les salons blanc et or nous affadissent à ce point. Soyons donc jeunes, ardents, un peu fous s'il le faut. Dansons, chantons, rions, souffrons, crions !!! Mais si nous peignons le jardin des Hespérides, ah ! tâchons de nous l'imaginer sous des couleurs moins sages, moins pâlottes. Eh ! que diable ! Il y a des pommes d'or dans ce jardin, il y fait grand soleil, et dans les allées où se promènent des femmes du nom de Gréthuse et d'Hypéretuse, il doit y avoir plus de babits d'oiseaux, plus de pétales pourprés, plus d'eaux vives et d'éclabousses lumineuses, plus de senteurs violentes et de coruscations !

Et quand on prétend décrire les visions érotiques d'une nuit de tentations, il me semble que l'on peut tout de même se forger des visions plus sulfureuses et plus alluciantes qu'une danse du ventre de la rue du Caire ! Ne fit-on que relire la page formidable de Huysmans, cette veillée à la Trappe, avant la confession de Durtal, on y glanerait l'image de voluptés autrement aigües, de désirs autrement térébrants, de jouissances atroces comme la piqure de pointes tour à tour lentes et brusques, et de ces secousses tétaniques qui brisent les nuques, démantibulent les mâchoires, et couvrent de sueurs froides les corps qui pantèlent. Mais voilà ! depuis que les grands quotidiens célèbrent, à vingt francs la ligne, le sadisme commercial d'un Félicien Champsaur ou d'une Jane de la Vaudère, on a perdu le sens profond, la terreur grandiose, et le dégoût religieux des grands stupres et l'on ne sait plus que secouer la menue ferraille des tambours de basque, et dodeliner de la mailloche par les deux bouts, sur les grosses cuisses anémiques, pour instaurer le règne de la volupté au rabais et de la débauche de calicots !

Tout le mal, j'en suis sûr, — c'est pour cela que je le répète au risque d'énervier mes lecteurs, — le mal ne vient pas du défaut d'inspiration chez les jeunes musiciens ; il dérive uniquement de la préoccupation excessive de