

Boronali s'exprimait ainsi :

« Posons les grands principes de la peinture de demain. Sa formule est l'Excessivisme... L'excès en tout est une force, la seule force... Piétinons les routines infâmes. Vivent l'écarlate, la pourpre, les gemmes coruscantes, reflet véritable du sublime prisme solaire : Vive l'Excès! ... »

Quel était donc ce Boronali ?

Le mot de l'énigme nous est révélé aujourd'hui.

Boronali, anagramme d'*Aliboron*, désigne l'âne *Lolo*, célèbre à Montmartre, où il gîte au cabaret du Lapin Agile... L'Excessivisme, en effet, est une simple mystification, hautement philosophique, imaginée par un de nos fantaisistes confrères qui a voulu prouver qu'avec un nom « bien italien », un bon pinceau et une queue d'âne, on peut arriver à « épater » le gogo moderne. Ayant donc baptisé Lolo « Boronali », il entreprit de lui faire peindre un tableau... avec sa queue, préalablement munie d'un pinceau. L'opération fut accomplie en présence d'un huissier, dont voici l'hilarant constat, publié par *Fantasio* :

« ... Nous nous sommes transporté au cabaret du Lapin Agile, sis à Paris, rue des Saules, où, étant devant cet établissement, M. X... a disposé, sur une chaise faisant office de chevalet, une toile à peindre à l'état de neuf. En ma présence, des peintures de couleur bleue, verte, jaune et rouge ont été délayées et un pinceau fut attaché à l'extrémité caudale d'un âne appartenant au propriétaire du cabaret... L'âne fut amené et tourné devant la toile, et M. X..., maintenant le pinceau et la queue de l'animal, le laissa par ses mouvements barbouiller la toile en tous sens, prenant seulement le soin de changer la couleur du pinceau... J'ai constaté que cette toile présentait alors des tons divers passant du bleu au vert et du jaune au rouge sans avoir aucun ensemble et ne ressemblant à rien... »

Ne ressemblant à rien ! j'ai vu le tableau, il est bien dans le genre « indépendant » et ne dépare aucunement l'exposition. Ce qui fait tache, au contraire, ce sont les toiles de trois ou quatre peintres de talent, égarés là.

REMY DE GOURMONT.

MUSIQUE

Claude Debussy : *Iberia* et *Rondes de Printemps*. — Le rythme et la musique espagnole. — La *Société musicale indépendante*.

Depuis *la Mer*, l'auteur de *Pelléas* semblait se confiner nonchalamment dans un mutisme relatif dont, insoucieux de ses raisons secrètes et de la gestation probable qu'il trahit, l'égoïsme de notre impatiente admiration n'était pas loin de lui faire un grief. Il a rompu enfin ce silence par une œuvre orchestrale assez considérable, un triptyque d'*Images* duquel nous connûmes d'abord au Châtelet le panneau central, **Iberia**, tandis que les concerts Durand conservaient le dernier tableau, **Rondes de printemps**, pour une audition postérieure ; l'autre pièce, *Gigue triste*, demeurant encore inédite. L'ac-

quiescement du compositeur à ce morcellement interdit de le discuter et paraît impliquer qu'il soit inoffensif. Il s'agit donc ici d'un ouvrage fort différent de *Nocturnes*, d'une suite de morceaux musicalement dénués d'unité essentielle, thématique ou autre. En ses trois mouvements dont les derniers s'enchaînent, (*Par les rues et les chemins, les Parfums de la nuit, le Matin d'un jour de fête*), *Iberia* d'ailleurs forme un ensemble homogène, visiblement complet en soi et de là plus exquise ou étincelante beauté. Jamais certes le musicien lui-même ni personne ne dépassa cette maîtrise, la verve, la souplesse ailée de cet art infiniment simple et subtil en l'eurythmie complexe de ses nuances, suprêmement harmonieux jusqu'en les plus crus disparates dont s'enchevêtre le réseau de son chatoyant pittoresque. Après une si longue attente, ce fut un régal savoureux et doux au cœur comme un retour, une quasi-pascale agape où la présente joie communiait avec les souvenirs passés et réveillait d'autres « images ». Nulle, à vrai dire, ne pâlisait devant la nouvelle arrivée, et certaines semblaient gagner singulièrement à la comparaison. Il serait vain de dissimuler que, parmi l'œuvre de Claude Debussy, cette prestigieuse *Iberia* apparaît plus peut-être un délassement du génie qu'un acte original, et la cause en est avant tout qu'ici l'inspiration du musicien se présente à nous déguisée, et affublée précisément du manteau clinquant le plus lourd à la personnalité musicale. Succédant de près à la *Rapsodie Espagnole* de Ravel, *Iberia* exciterait volontiers quelque irrésistible agacement à l'égard d'une espagnomanie qui devient encombrante et un tel engouement pour les rythmes transpyrénéens justifierait de plausibles appréhensions. La musique espagnole est vantée pour ses rythmes, mais ce qui fait sa gloire est aussi sa disgrâce et pour autrui peut-être son danger.

Avant comme depuis Wagner, mais surtout depuis, d'innombrables esthéticiens ont proclamé *le rythme* l'élément générateur et primordial de la musique. « Au commencement était le Rythme », disent-ils en parodiant l'Écriture. Le mot a fait fortune, et on n'est pas surpris que l'Espagne plus que quiconque en puisse profiter. Il faudrait s'entendre. Que le rythme ait donné naissance à l'art sonore, donc à la *sensibilité musicale*, c'est une hypothèse gratuite qui, à la réflexion, se divulgue aisément paradoxale. En revanche, on peut soutenir que, s'il n'engendra point la musique, le rythme en est et fut l'inséparable compagnon, et constitua dès l'origine, en ses combinaisons rudimentaires, l'inévitable truchement du plus primitif empirisme instrumental ou vocal. Élément inéluctable, mais non essentiel, primaire d'abord plutôt que primordial et, en somme, extra-musical en principe, le rythme s'atteste d'autre part un moyen d'expression au maxime degré caractéristique et, en cette qualité, son évolution dans notre art est significative. Il y a en effet rythme et rythme, et il a

fallu bien des siècles pour que, dérivé de la marche et de la danse, puis fruit de spéculations plus ou moins abstraitement intellectuelles, le rythme fût avec quelque spontanéité désinvolte capable de traduire le sentiment dans les combinaisons sonores ou d'aider le chant des paroles à l'exprimer. Les deux catégories fondamentales du Geste et du Verbe se sont peu à peu pénétrées, enrichies d'apports réciproques, encore que parfois d'un bienfait reconnu contestable à l'usage. Notre symphonie s'éloigne si délibérément du type « musique de danse » dont Wagner lui voulut infliger l'épithète, que tels des susdits esthéticiens rythmophiles, M. V. d'Indy, par exemple, dénoncent la stérilité et déplorent la tyrannie d'une uniformité métrique instaurée par la barre de mesure, et de quoi la polyphonie d'un Josquin était indemne. Alors que la prédominance d'un rythme stéréotypé jusqu'en sa complexité éventuelle apparaît spécifique à un art *monodique* et s'est perpétuée surtout dans la musique de ce genre, comme chez les Arabes et les Persans, léguée par un passé séculaire, il est remarquable et notoire que, spécialement depuis *Tristan*, devancé par maintes pages de Liszt, notre art *harmonique* tend d'instinct à s'affranchir du joug d'une symétrie imposée, à priori subie, pour aboutir dans le domaine du rythme à une libération totale. Et, de cette inconsciente et féconde impulsion, s'ensuit un graduel accroissement des ressources expressives propre à une vérité d'accent à la fois plus nuancée, plus stricte, plus profonde et, partant, de plus en plus apte à l'objectivation de la sensibilité créatrice. Désormais le rythme innombrable, en marche vers une absolue licence intuitive, est devenu essentiellement un moyen d'expression spontanée au service de cette sensibilité. A l'extrême opposé de ce dénouement dont l'essentiel « individualisme », seul idoine à la manifestation du génie, paraît nécessiter une longue hérédité de culture, nous trouvons au contraire une sensibilité obtuse ou inculte hypnotisée par un rythme brutalement stéréotypé, mais de prépondérance indiscutée. La musique des Nègres ou des Sauvages d'Amérique est ainsi faite à peu près exclusivement de rythmes martelant l'unisson de monodies embryonnaires. C'est de souche identique et d'une élaboration analogue que provient, en réalité, où que ce soit parmi les civilisations plus avancées ou supérieures, la musique de danse, au rythme préalable obligatoire, d'extraction généralement populaire et revêtant, en la diversité de ses aspects, un caractère autochtone particulièrement représentatif. Expression stéréotypée d'une sensibilité multiple, commune, donc anonyme, le rythme encore ici règne et gouverne en autocrate. Le contenu tout entier de l'œuvre musicale est sous sa dépendance; il détermine la structure et la portée de l'arabesque mélodique; le mètre issu de lui prescrit modulations et cadences dans les compartiments d'une forme subalterne, ancillaire, soumettant à ses lois par là

sinon l'intégrale substance, du moins l'enchaînement tonal et les virtualités expressives de l'harmonie elle-même. Le champ de la création individuelle, aux prises avec un tel schéma, apparaît singulièrement rétréci; l'originalité de l'artiste y est musicalement plus ou moins servie, parfois réduite à l'accessoire, à quelque alambiquée recherche du détail et au brio de la parure extérieure, acculée à la virtuosité superficielle. Sans doute, il y a des degrés dans cette incompatibilité principielle. Rythme, mètre et forme sont les termes d'une progression qui en jalonne la mesure et la décroissance insensible. Il est clair que la priorité du dernier comporte la plus large latitude. Certaines formes de danse ont fourni d'emblée l'armature de leurs compositions aux clavecinistes de jadis, sans perceptible ou grave détriment pour leur personnalité distincte, et on en reconnaît chez Couperin la norme asservie et transfigurée par la musicalité la plus profonde, la sensibilité la plus originale. Pareillement, avec le rondo, le menuet, telle alternante symétrie de coupe ou précise carrure métrique put survivre dans la symphonie pour une assimilation évolutive, mais, guidée par un inconscient instinct, l'inspiration individuelle se détourna toujours plus nettement, et jusqu'à l'abandon définitif, des formes où l'importance du rythme s'accusait la plus forte, la plus caractéristique, et avant tout de celles où, comme dans la gigue, la sicilienne et la bourrée, l'action de ce rythme affectait plus ostensiblement la ligne mélodique, et frisait, pour ainsi parler, de tout près le « mélisme ». Le mélisme, élément par excellence monodique, est le stade suprême de la prépondérance oppressive du rythme, régissant ici en despote l'essence même de la matière purement musicale, et l'association du mélisme au rythme stéréotypé condamne fatalement un art à l'extériorité la plus stérile, le fige irrémédiablement en une inamovible encore qu'éventuellement savoureuse inertie, dépourvu désormais de quelque efficace prétexte d'évolution, puisque constitutivement incompatible avec la libre fantaisie créatrice autant qu'inapte à l'expression de la sensibilité individuelle. C'est le cas de tout art monodique en général et, même en notre Europe, plus ou moins celui de la plupart des danses populaires, mais surtout de tels arts « nationaux » ou régionaux caractéristiques où se constate une influence orientale due, soit à la proximité de l'Asie ou à la filiation des peuples, ainsi que chez les Russes et Scandinaves, soit, comme chez les Hongrois, aux Tsiganes. C'est, à la plus haute puissance, le cas de la musique espagnole qui ne consiste, au fond, qu'en rythmes et mélismes, et en rythmes les plus stéréotypés, mélismes les plus caractérisés qui soient. Additionnant en son agrégat bariolé les Maures et les Gitanes, tarée de monodisme indélébile, elle stagne depuis des siècles en une sorte d'hypnose indolente, accagnardée dans l'esclavage de ses rythmes capricants ou

languides, de ses mélismes capiteux, hors de quoi elle n'existe pas, et auxquels toute appréciable altération apportée la défigure. On en peut concevoir pourquoi, si l'Espagne possède une musique « nationale », — et même parce qu'elle en possède une et celle-là, — elle resta stérile en musiciens créateurs. A moins, comme chez le palearinien Vittoria, de se déraciner de fond en comble, la sensibilité indigène est impuissante à féconder d'infécondables impressions natives et quotidiennes, à dominer l'envoûtement d'une ambiance intangible où, parmi le frétillement des guitares, la clameur des « *Olle!* » et le fracas des castagnettes, elle gît et somnole, amusée, en marge de toute culture, à l'écart d'une évolution dont les individualités géniales sont à la fois les conséquences et les facteurs. A moins de ne plus être espagnole, la musique espagnole est vouée à l'avortement monodique du mélisme accouplé au rythme stéréotypé, sans que même la substitution d'une harmonie postiche à son accompagnement simpliste entame pour si peu que ce soit ce caractère. On s'en expliquerait assez qu'en dépit de la séduction que de prime abord il exerce, du plaisir qu'on y prend quelque temps, on se puisse lasser bientôt de ce papillotant rabâchage, où l'harmonie est aussi désarmée qu'entravée et annihilée la sensibilité individuelle, où la verve et la fantaisie originales n'ont loisir de se déployer qu'en décor, dans la dextérité de facture, le ragoût pittoresque des timbres, l'orfèvrerie de variations superficielles, au risque du chichi de menus signolages. On ne s'étonne pas non plus que, de même que la *Rapsodie Espagnole* de Ravel, l'*Iberia* de Claude Debussy apparaisse la composition la plus extérieure et la moins personnelle de l'auteur. Le thème ne pouvait prêter qu'à une enluminure, au jeu d'un piquant intermède où se délasse une activité créatrice, et si, bien mieux que son excuse, l'exceptionnelle qualité du résultat de part et d'autre en est assurément la justification péremptoire, on ne peut se tenir pourtant de quelque inquiète réflexion sur la tendance que semble déceler une telle rencontre. Les plus rarement doués de nos artistes éprouvent-ils vraiment tant de joie à colorier des livres d'images, à peinturlurer des décalques ? N'ont-ils donc rien à nous dire d'eux-mêmes et dans leur langage, qu'il leur faille emprunter une âme et un idiome étrangers ? La musique allemande mourut d'incontinence subjective ; la nôtre serait plutôt menacée par un excès contraire. Notre tempérament sociable, le sentiment inné du ridicule, notre goût, où certaine pudeur intervient, favorisent en nous une objectivité aisément circonspecte, nous dissuadent de nous livrer, et à notre insu nous induisent en un culte de la beauté plastique de quoi notre mentalité lucide se satisfait trop volontiers peut-être. L'écueil de l'impassibilité, voire olympienne, est la virtuosité oiseuse. Redoutons-en la conclusion décevante. Rien n'y pourrait mener plus sûrement que, non seulement la phobie du

pathos, la méfiance de l'enthousiasme et le mépris hautain des confidences, mais le renoncement ultime à sa sensibilité propre qui quasi-logiquement s'en déduit, *Les Rondes de Printemps* démontreraient combien est superflu celui-ci pour la splendeur d'une maîtrise énonçant ici librement un émoi personnel et magnifiant son expression sonore. Cette œuvre paraîtrait dénoter la genèse de quelque occulte mutation dans la manière de l'auteur. Son lyrisme toujours objectif s'y empreint d'une musicalité plus intime, plus dense, plus virile, qui gagne en profondeur contemplative ce dont s'atténue son éclat, son pittoresque et, peut-être aussi, sa fraîcheur juvénile d'antan. En sa maturité réfléchie, il semble que le génie du musicien traverse une période d'évolution pleine de promesses.

§

Les lecteurs musicaux du *Mercur*e ont remarqué sans doute, imprimée dans les précédents *Echos*, l'intéressante circulaire annonçant la fondation de la **Société musicale indépendante**, sous la présidence effective de Gabriel Fauré. La liste des membres du comité est à soi seule un éloquent programme. Avec les noms de Louis Aubert, Caplet, Roger Ducasse, Huré, Kœcklin, Ravel et Florent Schmitt, sans compter le vigilant secrétaire Vuillermoz, les genres et les talents les plus divers y sont représentés, encore qu'indistinctement tous ces « jeunes » soient sortis du Conservatoire, — et la constatation est troublante. Qui donc eût supposé qu'une aussi abondante moisson germait et mûrissait rue Bergère dans l'ombre et le moisi de la Maison Dubois? Il ne faut décidément pas se fier aux apparences. Nos illusions perdues à la *Schola Cantorum* en témoignent. Qui l'eût cru il y a quinze ans? C'est précisément celle-ci qui provoque aujourd'hui la tacite protestation de cette *Indépendante*, où des artistes fort différents de nature et d'aspirations se sont groupés spontanément autour d'une bannière de progrès et de liberté. L'événement est la conséquence de la main-mise de la *Schola* sur la *Société Nationale* où, comme le rythme stéréotypé dans la danse, M. V. d'Indy règne et gouverne — inconsciemment peut-être — en dictateur, et applique avec une conviction aussi têtue que probe, à l'examen des œuvres présentées, les dogmes qu'ailleurs il enseigne. Il s'ensuivit des démissions, dont certaines retentissantes, puis, l'idée suggérée, enfin le projet proclamé de fonder la société nouvelle qui réunit bientôt les adhésions les plus variées et nombreuses. A côté de la *Nationale*, dévoyée peu à peu de sa destination originelle, l'*Indépendante* existe désormais pour tous ceux, qui, n'ayant point reçu la lumière scholaste, n'en ont pas moins tout de même évidemment droit à la vie, c'est-à-dire en l'espèce à l'exécution; et la profession de foi qu'elle affiche laisse augurer que, dépouillant tout

préjugé, elle soit aussi largement accueillante aux inconnus novices, dont la gauche intuition parfois recèle le génie, qu'hospitalière aux plus intrépides audaces. Le rôle qu'elle assume ainsi, abandonné par sa rivale, est de préparer l'avenir au milieu du plus libre présent. Dès mercredi prochain 20 avril, à la salle Gaveau, l'*Indépendante* inaugurerà ses séances par un concert auquel le maître Gabriel Fauré a réservé un cycle inédit de lieder, *la Chanson d'Eve*, et que clôturera la première audition d'un *Septuor* pour instruments et voix de Caplet. Par la même occasion, nous assisterons aux débuts d'un jeune élève de Ravel, qui fut une récente victime de l'ostracisme scholo-national ; incident dont les suites n'ont pas peu contribué à décider le mouvement d'où naquit l'*Indépendante*. Nous pourrions donc juger *de auditu* si vraiment la musique de M. Maurice Delage était absolument indigne de retentir auprès de celle de M. Pierre Coindreau ou de tel docte et frais émoulu bachelier scholiste. A tous égards, au demeurant, on ne saurait que se réjouir d'une solution qui rend chacun plus libre en son domaine, respecte ou libère toutes tendances, multiplie les comparaisons et crée, par une émulation concurrente, un stimulant qui ne peut être que précieux pour la vitalité de notre art musical.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Le 26^e Salon des Indépendants. — Il serait impossible de porter, sur cette exhibition énorme et composite, un jugement d'ensemble, s'il fallait tenir compte de tous ses éléments. Même en écartant les efforts tout à fait vains, qui abondent, et qui s'éliminent naturellement, même en ne retenant que les œuvres où s'affirment le talent et la sincérité, on ne pourrait sans arbitraire imprudence prétendre que ce Salon signifie, dans l'art vivant, telle direction, telle décision, vieille ou neuve, à l'exclusion de toute autre. Comme l'an dernier, comme toutes ces dernières années, ce sont des désirs contradictoires exprimés en des réalisations, trop souvent, imparfaites. Une fois de plus on constate l'épuisement de l'impressionnisme, l'orientation, de plus en plus nette, des meilleurs de nos jeunes artistes à la grande décoration. Cézanne et Gauguin restent les conseillers qu'ils écoutent, ils ont raison, le plus fidèlement. D'autres, et ceci m'enchanté, paraissent tout à coup se ressouvenir de la leçon de Puvis de Chavannes. Mais la plupart s'en tiennent à des recherches exclusivement techniques, où la critique regrette qu'ils s'attardent, où le public est incapable de les suivre. Le sens de l'art général, qui seul peut vivifier les techniques particulières, a été compromis dans l'esprit de plusieurs générations par la réaction nécessaire des Impressionnistes