

oui ! J'ai pris dans ce livre tout le *délirium tremens* de Coupeau ; j'ai copié des phrases que le docteur a entendues dans la bouche de lecteurs alcoolisés ; j'ai suivi ses observations de savant pas à pas, et, certes, si vous voulez bien comparer l'*Assommoir* à son ouvrage, vous trouverez la matière d'un nouveau réquisitoire.

Vous ne me connaissez pas, monsieur ; mon passé littéraire m'aurait permis de ne pas répondre. Il ne peut venir à la pensée de personne que je sois un plagiaire. C'est là une invention comique. Je prends mes documents où je les trouve, et je crois les faire miens. Le plan de l'*Assommoir* a été arrêté en 1869, avant même que le *Sublime* ait paru. Si la mode avait été d'indiquer à la fin des romans les sources, croyez bien que j'aurais cité l'ouvrage de M. Denis Poulot, avec beaucoup d'autres. Mais, ce qui est bien à moi, ce sont mes personnages, ce sont mes scènes, c'est la vie de mon œuvre, et cela c'est l'*Assommoir* tout entier.

Veillez agréer, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

ÉMILE ZOLA.

Paris, le 16 mars 1877.

Ce qui prouve que Zola était vraiment un romancier consciencieux, qui s'appuyait sur les documents les plus sérieux. Que n'a-t-il connu le phonographe et le cinématographe !

R. DE BURY.

MUSIQUE

M. Cocteau et la musique. — *Socrate* de M. Erick Satie. — *Le Bœuf sur le Toit* au Théâtre des Champs-Élysées.

Dans une revue d'avant-garde qui s'intitulait *Aujourd'hui*, je lisais il y a quelque temps un poème de M. Jean Cocteau sur *Naples*, où maintes prestes notations laisseraient présumer que peut-être son signataire aurait bien du talent s'il était moins préoccupé de couper la queue de son chien et voulait enfin se résoudre à ne plus avoir dix-sept ans. J'y fus frappé, — on le serait à moins, — par le vers que voici :

On me propose de coucher avec le Vésuve.

Je pensai à part moi : « Je retiens un petit. » Il semble que M. Cocteau ait cédé à l'invite et que le fruit de cette conjonction empédocléistique ait vu le jour sous les espèces du *Potomak*, « mégaptère coelentéré rêvant aux phénomènes de l'infini dont sa gélatine est l'image ». Je confesse ne connaître le volume où sont

narrés les exploits de ce « monstre symbolique » que par le compte rendu qu'en fit, dans *le Temps*, M. Paul Souday, qui joua à l'auteur la farce spirituelle d'en citer quelques extraits dont celui-ci :

Odile rêve au bord de l'île,
Lorsqu'un crocodile surgit.
Odile a peur du crocodile
Et, pour éviter un « ci-git »,
Le crocodile croque Odile.

Cai raconte ce roman.
Mais peut-être Cai l'invente.
Odile est peut-être vivante,
Et je crois bien que Cai ment.

Un autre ami d'Odile, Alligue,
Pour qu'on répande cette mort,
Se démène, paye et intrigue,
Moi, je trouve qu'Alligue a tort.

M. Souday n'ajouta pas que cet hommage inespéré à leurs mânes désuets réveilla de leur long sommeil Alphonse Allais et Rodolphe Salis épatés, dont le cri traversa joyeux les Champs-Élysées chatnoiresques : « Ohé ! Ohé ! le petit Panpan n'es pas mort ! Soyons polis. » Sur quoi le chœur des ombres montmartroises chevrotèrent, livides, en *fa bémol* mineur, la réponse à l'aimable envoi :

Titin' port' de la flanelle,
Tant pis pour elle !
Guguss' Port' - Maillot-Neuilly,
Tant mieux pour lui !

Ce qui fit aboyer Cerbère tout ahuri, cependant que Nietzsche dans un coin, cogitant sur « le retour éternel », savourait plein d'orgueil sa perspicacité prophétique. Cette actuelle palingénésie toutefois exagère. Les modestes ancêtres étaient sans prétention. Ils ne songeaient qu'à rigoler, parfois avec esprit. Le nouveau Chat-Noir se targue de fonder une « école » dont M. Jean Cocteau serait le chef ou, pour le moins, l'esthéticien. Dans le même article, M. Souday signale quelques-uns des principes de la méthode potomakote, énumérés en un « postambule » où le novateur se flatte d'avoir réalisé :

Des paragraphes contradictoires... mais de temps en temps une phrase, comme ces grosses colombes toutes chaudes que Robert-Houdin attrape n'importe où. Une incandescence qui se gèle... une nébuleuse qui se coagule... un rapt à l'inconnu. Des choses dont on espère qu'elles vont croître et qui avortent. D'autres qu'on souhaitait mieux réussir, d'autres qui surprennent, d'autres qu'on ne comprend plus après les avoir écrites, d'autres qui détestent l'intelligence et sans lesquelles on dort bien...

Il n'échappera pas combien cette philosophie est ressemblante à celle des gosses mal élevés qui, en métro, autobus ou chemin de fer, dégoisent, le doigt dans le nez, tout ce qui leur passe par la tête, en décochant des coups de pied dans les jambes voisines sous un œil maternel attendri. Mais, si M. Cocteau s'en tenait à la « littérature », outre que ma rubrique en serait récusée, ça n'aurait pas grande importance. Les mots que les littérateurs rassemblent ont habituellement si peu de sens, pour eux autant que pour autrui, que leur principal intérêt gît dans les images qu'ils évoquent, et il n'en manque pas ici d'amusantes, de joliment tournées en leur cocasserie voulue. Mais la musique est un art qui ne souffre pas l'équivoque ; auquel, quoi qu'en imagine M. Benda, l'imprécision est inaccessible ; dont le langage participe de la rigueur mathématique ; où une bévue de quelques vibrations sur des centaines provoque *ipso facto* un pataqués. Il est scabreux d'en pérorer quand on ignore son idiome ; quand celui-ci n'affecte le tympan que comme un bruit éventuellement harmonieux, mais vague, à l'instar de l'effet que produirait un sonnet de Leopardi sur quelqu'un ne sachant pas l'italien. On ne peut guère douter que ce ne soit le cas de M. Jean Cocteau, qui n'en ressentit point le moindre inconvénient pour s'ériger théoricien de la musique. Dans une plaquette qu'il baptisa *le Coq et l'Arlequin*, il a publié récemment les fondements de sa doctrine sous forme d'aphorismes à la Nietzsche qui sont bien réjouissants, surtout quand il s'aventure à lâcher un instant le paradoxe plumitif pour serrer de plus près l'art musical. C'est ainsi qu'on y lit à la page seizième :

Beethoven est fastidieux lorsqu'il développe, Bach pas, parce que Beethoven fait du développement de forme, et Bach du développement d'idée. Beethoven dit : « Ce porte-plume a une plume neuve — il y a une plume neuve à ce porte-plume — neuve est la plume de ce porte-plume » ou « Marquise, vos beaux yeux... » Bach dit : « Ce porte-plume a une plume neuve pour que je la trempe dans l'encre et que j'écrive,

etc... », ou « Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour, et, cet amour, etc... » Voilà toute la différence.

Admirez combien c'est simple et péremptoire. Le malheur est que M. Cocteau serait fort embarrassé pour expliquer *musicale-*ment ce qu'il veut dire. Avant tout, on doit observer qu'assimiler le « développement » de Bach à celui de Beethoven, c'est à peu près comme si on comparait « un libertin » du xvii^e siècle à un du xx^e. Ce sont choses qui n'ont guère de commun que la dénomination. Ensuite il resterait à demander à M. Cocteau ce qu'il entend musicalement par « développement de forme » et « développement d'idée ». Qu'appelle-t-il un « développement de forme » ? Est-ce un « développement » commandé, dicté par la « forme musicale » adoptée ou bien le travail thématique, la modification multiple de la « forme » d'un thème, autrement dit, d'une « idée » musicale, ce qui se rapporterait alors bien plutôt au « développement d'idée », — lequel, d'ailleurs, ne saurait guère, musicalement, signifier autre chose, à moins que M. Cocteau ne comprenne par là une sorte d'argumentation sonore ayant pour but de « développer » une conception de l'esprit, une « idée » plus ou moins générale ou particulière. En somme, on ne saisit pas très bien quelle « idée » M. Cocteau eut en la cervelle. Il nous donne heureusement un exemple emprunté à Molière, et nous pouvons nous en servir. Une bonne moitié, sinon plus, de la musique instrumentale de Bach, seule en cause en l'espèce, étant constituée, comme chez tous les clavecinistes, d'anciennes formes de danses quasi-stéréotypées, ne comporte pas de « développement ». Dans les *Concertos*, où il accepta les formes usuelles et le modèle de Vivaldi et de Corelli, Bach développe de deux manières, dont la première est l'alternance de deux thèmes distincts confiés, l'un à l'orchestre et l'autre au clavecin solo, et alors il « dit », pour parler comme M. Cocteau : « Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. — Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche. — Marquise, vos beaux yeux... — Le ciel s'est habillé..., etc... » Le second « développement » des *Concertos* est fait d'un thème unique transposé dans les tons voisins et duquel les rentrées sont séparées par des intermèdes divers et libres, modulant fréquemment en « progression », ce qui aboutit à une forme de *Rondo* rudimentaire. Bach « dit » donc ici : « Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. — Le seigneur Jupi-

ter sait dorer la pilule. — Marquise, vos beaux yeux... — Moi, votre ami ; rayez cela de vos papiers. — Marquise, vos beaux yeux... — Cachez ce sein que je ne saurais voir. — Marquise, etc. ». Et on ne peut évidemment reconnaître là qu'un « développement de forme » au seul sens discernable musicalement dans cette locution. Le « développement », dans la *Fugue*, est intimement lié à la « forme » de cette composition et soumis à ses lois. Il consiste dans la reproduction « en imitation » à la quinte, à la quarte et dans les tons relatifs d'un thème unique dont les reprises sont entrecoupées de « divertissements » confectionnés de fragments de ce thème lui-même ou de son « contresujet ». Si bien que Bach « dirait » alors : « Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. — Me font mou, me font mou. — Marquise, vos beaux yeux... — Rir dam rir, rir dam rir. — Marquise, ... — Beaux yeux me, beaux yeux me. — Marquise..., etc. » Mais la « forme » de la *Fugue* est spécialement féconde en artifices d'écriture. S'il présente son thème « par augmentation », Bach « dit » quelque chose comme : « Maaarquiise, voos beaux yeueux mee fononont mouououriir d'aaamour » ; si c'est « par diminution » cela deviendrait à peu près : « M'quis', vos b'x yeux m'font m'ri d'mou », tandis que le « renversement par mouvement contraire » fournirait approximativement : « Quisemar, beaux vos me yeux mour font d'amirour », et le mouvement rétrograde » exactement : « Roumad riroum tuofem xeuy xeaueb sov, Esiuqram ». Pris à la lettre, c'est à cela que nous conduit inévitablement l'exemple de M. Cocteau, si nous en usons logiquement pour transcrire les phases successives du « développement » de Bach. J'avoue lui abandonner le soin de décider s'il s'agit là du « développement de forme » ou du « développement d'idée » qu'il distingue. Mais, outre que *omnis comparatio claudicat*, M. Cocteau a parlé en « littérateur » qui ne connaît la fugue que de nom et le « développement » de Bach que peut-être par les confidences d'un ami facétieux ou candide. En réalité musicale, tout développement est toujours, plus ou moins, à priori, un « développement de forme », puisque la forme même de la composition en dépend dans son ensemble. Et le « développement » de Bach l'est plus que tout autre, puisque les formes traditionnelles qu'il employait lui en imposaient l'ordre, la marche et jusqu'aux éléments entre lesquels il

ne lui était loisible que de choisir. Au fond, la forme préétablie détermine si strictement, ici, l'enchaînement de son contenu, que le terme propre serait, non pas « développement », mais plutôt « processus ». Mais on peut dire aussi que tout « développement » n'en est pas moins également un « développement d'idée » par les modifications qu'y subissent les « idées » musicales ou thèmes. A cet égard, le « développement », chez Bach, est encore en genèse, et même quelque peu en retard sur son époque, où naissait justement la « forme-sonate » bithématique avec, au centre, une « fantaisie libre » sur les thèmes de l'exposition. C'est cette « fantaisie libre » que représenta désormais et que représente aujourd'hui notre terme technique de « développement » pour lequel, à côté des vocables *Thematische Arbeit* et *Durchfuehrung*, les Allemands ont très personnellement conservé l'expression *freie Fantasie*. Cette « libre fantaisie », quoique partie intégrante de la « forme », ne saurait guère compter essentiellement pour un « développement de forme », puisque son intervention affranchissait l'artiste de toute forme préétablie, en lui conférant toute latitude d'évoluer à sa guise, à son caprice, à sa « fantaisie » par la trituration des « idées » thématiques. Les éléments de ce « développement » et jusqu'à la fragmentation des thèmes, sont en germe dans les « divertissements » de la *Fugue*, et cela, non seulement chez Bach, mais depuis, cent ans auparavant, Frescobaldi. Il arrive même que, comme certains de ses contemporains ou devanciers, mais avec une incomparable puissance, Bach ait pressenti l'organisme de la « forme-sonate » en son eurythmie libérée. Deux chefs-d'œuvre dont M. Cocteau ignore plus que probablement l'existence, le prodigieux *Prélude* de la grande fugue d'orgue en *sol* mineur et le non moins extraordinaire *Prélude* d'orgue en *mi* ♯ de la *Klavier-Uebung*, annoncent génialement le « développement » plus complexe et décidément synthétique du final de la *Symphonie Jupiter*. Par ailleurs, la superposition des thèmes, dans les double, triple ou quadruple fugues, devient un procédé de « développement » exploité par Berlioz dans l'*Ouverture de Benvenuto* et la *Fête chez Capulet*, par Wagner dans *Tristan*, les *Maîtres-Chanteurs* et la *Tétralogie*, et depuis par bien d'autres. Ce « développement thématique » qui, si les mots ont un sens, ne peut être qu'un « développement d'idée » fut le « développement » de Haydn et de Mozart,

— et aussi de Beethoven. De sorte qu'en taxant de « développement de forme » le « développement » de Beethoven, et celui de Bach de « développement d'idée », M. Cocteau avance précisément le contraire de ce que l'examen démontre. S'il advient nonobstant, en effet, que Beethoven soit « fastidieux lorsqu'il développe », — quoique cependant pas toujours, témoin le « développement » de l'*Appassionata*, — c'est que, pour le sourd qu'il était, la musique n'est alors qu'un « moyen » au service d'une mentalité romanesque, et son « développement d'idée » nous « dit » alors, non pas ce qu'imprima M. Cocteau, mais : « Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. Femmes, femmes que la nature créa pour notre supplice, qui punissez quand on vous brave, qui poursuivez quand on vous craint, dont la haine et l'amour sont également nuisibles... Beauté, ... être ou chimère inconcevable, abîme de douleurs et de voluptés !... O Julie !... » Naturellement, si on n'est pas à l'unisson, si on souhaite et attend « de la musique avant toute chose » et même rien que « de la musique », on est déçu, et trop souvent, chez Beethoven, et pour bien des raisons purement musicales dont l'origine fut la disgrâce sensorielle dont son infirmité l'accablait. J'ai tenu à répondre sérieusement à M. Cocteau, — encore que sommairement et, partant, superficiellement, car il ne serait pas trop d'un gros livre pour analyser congrument le « développement » chez Bach, — parce que je ne crois pas impossible qu'il ne soit plus sincère, en son tréfonds, que ses boniments n'en ont l'air, et qu'il ne finisse par se persuader qu'il est tout de même préférable de connaître les choses dont on prétend parler. Prétendant parler de musique, il lance des arrêts sans appel ou édifie des idées générales d'après des impressions subjectives visiblement les plus confuses. Dans son *Coq et l'Arlequin*, il ne craint pas de raisonner sur la « brume » wagnérienne, appliquant sereinement le nébuleux de sa perception personnelle à la musique la plus précise qui peut-être ait jamais été ; de quoi la mélodie se grave inconsciemment dans la mémoire comme un trait de burin sous l'acide et indélébile entre toutes ; dans laquelle, de l'art musical tout entier, il est le plus impraticable de changer une note, à l'harmonie comme au mélòs, sans la défigurer et qu'on s'en aperçoive aussitôt. C'est ainsi que l'honnête rôtisseuse de la Reine-Pédauque trouvait l'oraison de Sainte-Marguerite « difficile à

lire, parce que les mots en étaient tout petits et à peine séparés ». Du moins savait-elle pourquoi et indiquait-elle que « le petit caractère lui tirait les yeux hors de la tête ». M. Cocteau, lui, insiste imprudemment sur « la longueur » de l'œuvre de Wagner et « l'ennui » qu'il en éprouve, sans paraître soupçonner un instant que cet avis et ce résultat ne proviennent peut-être de son incapacité d'exercer longtemps son attention, faiblesse ordinaire aux vieillards et l'un des plus troublants symptômes d'imminente anémie cérébrale. Au risque d'essayer son mépris, oserai-je dévoiler à M. Jean Cocteau que bien souvent, après avoir relu, peut-être pour la centième fois, *Tristan* ou *les Maîtres-Chanteurs*, j'en recommence immédiatement la lecture avec un plaisir aussi vif et un intérêt toujours nouveau. Au surplus, j'en pourrais dire autant pour *le Clavecin bien tempéré* ou *la Messe en si* de Bach, le *Miserere* de Josquin, le *Trio* de M. Maurice Ravel et, d'ailleurs, à peu près tous les chefs-d'œuvre de l'art musical. Car on se lasse de tout excepté de connaître, et c'est ainsi qu'il faut agir pour tâcher de connaître un peu. On n'a pas lu ce qu'on n'a pas relu et, on a beau le relire et relire, on n'a jamais approfondi et épuisé un vrai chef-d'œuvre. Mais ces explications m'ont entraîné plus loin que je ne supposais. Je continuerai la prochaine fois.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition de Tableaux ; galerie Georges Petit. — Exposition de peintures de M. Fix-Masseau ; galerie Georges Petit. — XI^e salon de la Société des Artistes décorateurs ; musée des Arts décoratifs. — Exposition de M. et M^{me} Paul Deltombe ; galerie Druet. — Exposition Edmond Heuzé ; galerie Pesson.

A l'Exposition de tableaux, galerie Georges Petit, une belle série de Raffaëlli. L'art de Raffaëlli est profondément émouvant par la franchise de son vérisme, par son éloignement de toute déformation et le refus de toutes les facilités et de tous les effets anecdotiques que l'on peut tirer de cette violence faite à la nature. Un tableau de Raffaëlli dégage toute la puissance du vrai, capté dans le jeu le plus compliqué de ses nuances ; cet art est un miroir qui réfléchit toutes les lignes et note tout le charme des apparences. Le sujet est complètement maîtrisé et c'est tout le style, sous ce procédé, qui lui est si souvent fâcheux, la stylisation. Raffaëlli n'émoude pas ; réduire n'est pas traduire. Don-