

L'Art

ET

L'ESPRIT SCIENTIFIQUE

Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs que M. Jean d'Udine compte à partir d'aujourd'hui parmi les collaborateurs du *Monde Musical*.

Très apprécié comme critique d'art, Jean d'Udine a publié, en dehors d'un grand nombre d'articles de revues, plusieurs volumes qui l'ont classé parmi les meilleurs écrivains. Rappelons ses *Lettres paradoxales sur la musique*; son roman musical : *Dissonance*; ses *Petites Lettres pour la Jeunesse* (sur le Jugend-album de Schumann); les *Caractères des Musiciens*, à la façon de Théophraste et de La Bruyère; sa belle étude sur Gluck dont nous avons parlé; enfin *l'Ecole des amateurs*, actuellement sous presse.

Nous nous garderons de pousser plus loin la présentation. La personnalité de notre collaborateur est assez saillante pour que nos lecteurs la découvrent sans peine.

A. M.

Les découvertes de la science se sont tellement multipliées au cours du XIX^e siècle, et leurs conséquences philosophiques ont acquis, depuis quelques années, une importance si prépondérante dans la pensée humaine, qu'aucun individu cultivé ne peut s'en désintéresser totalement. Désormais tout le monde se tient plus ou moins au courant des problèmes que posent et que résolvent peu à peu la physique, la chimie, la biologie, l'archéologie, la linguistique. L'histoire et l'histoire naturelle, par leurs progrès quotidiens, modifient continuellement nos façons de penser. Beaucoup d'artistes, disons mieux, tous les artistes intelligents semblent croire que ces connaissances scientifiques doivent aussi modifier nos façons de sentir et d'exprimer nos sentiments par la plume, l'ébauchoir, l'archet ou le pinceau. S'ils ne voyaient dans les relations de l'Art et de la Science qu'un rapport indirect, je serais tout à fait de leur avis et moi-même, tout le premier, je crois à la transformation probable des sujets artistiques sous l'influence croissante de nos connaissances positives. Je suis même persuadé que, sous cette influence, l'Art, qu'il soit plastique ou sonore, inclinera de plus en plus vers la décoration pure j'entends l'embellissement de la vie à l'exclusion d'une sentimentalité d'origine plus ou moins mystique. Il est incontestable que déjà la *Mutlichkeit* correspond beaucoup plus aux aspirations musicales de la masse que les romances attendrissantes chères à nos mamans. Je ne serais pas éloigné de voir dans cette évolution, à laquelle j'applaudis volontiers, un contre-coup du rationalisme grandissant.

En revanche, je me refuse à suivre les artistes et les critiques qui ne peuvent plus préférer un speech, ni écrire dix lignes sur la peinture ou la musique, sans invoquer la science, ses données matérielles et ses indications philosophiques. Je m'y refuse pour deux raisons. La première, c'est que la plupart des artistes parlent de ces questions comme les aveugles des couleurs, sans se douter de ce qu'elles sont, en demeurant dénués à un point extraordinaire de tout esprit scientifique et imprégnés, au contraire, d'un métaphysisme honteux et confus, mais indéracinable. La seconde, c'est que j'estime, — je le disais à l'instant et j'y insisterai plus loin — que les découvertes des savants ne sauraient avoir aucune influence directe sur les sentiments ni sur les formes artistiques.

Un livre récent, les *Trois crises de l'Art actuel*, de M. Camille Mauclair, livre très remarquable par certains côtés, par sa forme d'abord, par le sincère amour de l'art qu'on

y respire, et par la logique excellente de quelques-unes de ses parties, vient encore de ramener toutes mes réflexions sur ce sujet capital.

Dans un premier chapitre, intitulé « la Mythologie scientifique », M. Mauclair, avec la finesse de vue et l'élevation de pensées qui le caractérisent, expose « la nécessité et la difficulté également extrêmes de créer un symbolisme nouveau dans l'art pictural »,... il pourrait dire plus généralement : « dans l'art ». Je ne vais pas discuter le chapitre entier point par point. Mais immédiatement je note, chez ce zélé d'un esprit philosophique plus neuf et plus vrai que la mythologie chrétienne, un attachement excessif aux doctrines symbolistes. Les vérités positives n'ont pas plus besoin d'être représentées que défendues, et l'antropomorphisme de tout symbolisme, de toute allégorie est absolument fatal.

Ceci ne veut pas dire que j'en conclus à une antinomie radicale de l'Art et de la Science; bien au contraire, car je repousse énergiquement la proposition de M. Mauclair : « l'art n'est pas viable sans une symbolique qui résume et transpose les idées générales de l'époque. » Voici une affirmation tout à fait gratuite! Voulez-vous représenter la lumière par une jeune femme versicolore, le transformisme par un souple jeune homme? Je ne vous empêche aucunement de peindre Iris pour décorer un laboratoire d'optique, ou Protée pour orner un amphithéâtre de biologie. Je crois même que si vous voulez, coûte que coûte, des symboles, les vieux valent autant que tous ceux que vous pourriez inventer. Je suis sûr, en revanche, que cela ne sera jamais dans l'esprit de la science. Cela ne lui sera pas contraire non plus. C'est en dehors d'elle et rien ne sera changé dans le monde des formes et de la pensée.

Loin de moi l'idée que M. Mauclair ne comprend pas les théories scientifiques; il semble, au contraire en maints endroits, les pénétrer fort bien. Mais il en oublie la nature dès qu'il repart d'art et le vieil homme mystique reparait alors chez lui avec une insistance troublante. N'est-il pas infiniment curieux par exemple, de voir le soi-disant apôtre d'une peinture plus ou moins « moniste », écrire encore des phrases dans ce goût : « Il n'existe aucune théorie physique ou psychologique capable de démontrer qu'un agglomérat quelconque de matière soit privé de vie et par conséquent d'une forme de conscience, et il en existe beaucoup, par contre, qui laissent supposer inversement que tout agglomérat remanié, extrait de la matière, travaillé, soumis à une certaine géométrie de formes, en vue d'un but, emprunte de ce fait même une conscience et une vie, appréciables par hypothèse, sinon par constatation »

Je ne sais pas au juste quelles sont les théories nombreuses (?) qui permettent une telle hypothèse, mais je suis sûr qu'elles ne sont pas scientifiques du tout, à moins que l'on ne fasse perdre aux mots vie et conscience leur sens habituel. On peut dire alors tout ce que l'on veut et ce n'est plus que de la littérature. Je suis également bien certain que lorsque le père Chardin peignait un sucrier, il ne songeait pas, mais pas du tout, à la « conscience » de la porcelaine, et que, s'il rencontrait Mauclair, il lui taperait amicalement sur l'épaule, et, souriant sous sa grande visière, lui dirait gentiment : « mon compère, il faut vous purger! »... J'ai même peine à croire que l'ingénieux prosateur ait, quoiqu'il en dise, la moindre sympathie pour l'esprit scientifique. Lui qui ose écrire un peu plus loin : « J'ai souvent pensé qu'un portrait, même mauvais, devait vivre, parce

que le fait de récréer sur une toile des yeux, un nez, des lèvres, de la chair, c'est-à-dire les signes éternels de l'être humain, suffisait à fixer là, dans ce symbole peint, un peu de de l'universelle force attractive des formes. » L'universelle force attractive des formes, qu'est-ce que cela peut bien être ???... Si l'hypothèse était le moins du monde scientifique, je plaindrais fort la Vénus de Milo; elle doit être bien incommodée de n'avoir pas de bras!

Vous m'en voulez de plaisanter et me dire que par vivre, quand il s'agit d'une statue, vous n'entendez point se promener la nuit, après que les gardiens sont allés se coucher. Alors, n'en parlons plus! Mais si les mots, avec vous changent toujours de sens, nous ne ferons pas de la science fameuse et je vous renvoie à *l'Esprit géométrique* de Pascal, que vous avez besoin de méditer.

M. Mauclair possède d'ailleurs, dans cet art de parler pseudo-scientifiquement des maîtres illustres, et les propos qu'il nous rapporte de génial Rodin et du pauvre et grand Carrière appartiennent, pour la plupart, à ce nouveau pathos esthético-scientifique, expression incomplète et souvent très-fausse de leurs conceptions intuitives. Ces propos m'empêchent certes pas le premier d'être un grand sculpteur et le second d'avoir été un grand peintre, mais leurs amis devraient les rapporter avec plus de discrétion.

Oyez plutôt la métaphysique de M. Rodin : « Une femme, une montagne, un cheval sont construits selon les mêmes principes et leur conception est identique ». Ils sont construits selon les mêmes principes si l'on remonte à l'atome ou à l'éther plastique initial. Mais c'est bien loin, et qu'est-ce que cela peut faire au point de vue sculptural? Une cellule de substance-cheval, une cellule de substance-Louis-Fuller et une cellule de substance-granit ne sont déjà plus pareilles. Et quand on parle de la « conception identique » de ces trois phénomènes, je ne comprends pas ce que cela signifie, à moins que l'on ne se figure un bon Dieu législateur, qui émet des lois *a priori* et tire des plans comme un architecte.

Ce beau langage, ce « grand parler » comme dirait Wells, ne m'inquiéterait guère, si tout le monde n'avait désormais à la bouche les mots de force et d'énergie, de filon et de polyèdre, et ne voulait faire croire à une conversion dont j'ai cure et qui n'est en somme que l'anticléricalisme de l'art.

Lisez maintenant M. Carrière dans *l'Homme visionnaire de la réalité*; au milieu de réflexions assez banales sur les formes de divers squelettes, il écrira des choses comme celle-ci, propos d'un rhinocéros : « Ses vertèbres, modèle de plantes grasses, sont d'accord avec la terre plantureuse où il règne. » Remarquons en passant ce pur verbalisme; il y a des plantes grasses qui poussent dans des terrains parfaitement maigres. Le rhinocéros, poursuit l'artiste, « est l'image en mouvement du sol qui le produit. » Oh! littérature, voilà bien de tes coups!

Est-ce à dire que je repousse de telles comparaisons? Certainement oui, si elles affectent ce style de bible matérialiste et prétendent à un caractère scientifique. Aucunement si elles ne constituent que des modes d'expression artistiques et imagés. J'applaudis de tout cœur, par exemple, à la belle phrase de Pierre Loti décrivant, dans *l'Inde*, des rochers en forme d'éléphants et de grosses branches aux courbements de troupes : « C'est, dit-il, comme si la nature de ce pays avait été obscurément préoccupée, dans tous ses enfantements, de

Manuel pratique de l'Accordeur de Pianos et Harmoniums

traitant de l'accord et de la réparation de ces instruments, contenant, en outre, des principes élémentaires d'acoustique et différents procédés de travail, par MM. E. NUGUES, Ingénieur E.C.P., H.-C. POUGET et Ch. MARTIN. Ouvrage orné de 98 gravures, En vente chez M. L. PINET, 66, cours de Vincennes, Paris (12^e), et 52, rue de Bondy, Paris (10^e).

certains formes animales particulières, comme si la conception de l'éléphant avait été en forme ici, de toute antiquité, même dans la pensée inconsciente qui façonna le granit des pyramides. » A la bonne heure ! Voici un poète qui s'exprime en poète et ne déguise pas ses visions mythiques sous un masque de positivisme transcendant.

Je n'ai pas encore cité d'écrivains musicaux, parce que l'esprit dont je m'occupe s'insinue par eux sous une autre forme, plus technique, que j'étudierai plus loin. Cependant ne voit-on pas M. Vincent d'Indy lui-même, (sans doute par l'inconscient désir de se donner, malgré ses convictions bien connues, l'air moderne et scientifique), ne le voit-on pas écrire dans son préface sur César Franck : « Le développement de l'art pourrait être assez justement comparé à l'état d'un arbre dont les invisibles racines s'alimentent des sucres de la terre, sources de la vie matérielle comme les religions sont celles de la vie artistique. Bientôt le rythme de l'arbre se fait jour, etc... »

De cette tige, d'abord si ténue, sortent peu à peu des branches qui ont pour mission d'engendrer elles-mêmes un certain nombre d'autres rameaux... Tout rameau vigoureusement attaché sur le tronc principal saura, sous l'action fécondante de la sève, porter feuilles, fleurs et fruits, mais toute branche qui, soit pour cause d'accident ou de maladie, soit par refus de recevoir le suc nourricier, se sera séparée de l'entité traditionnelle est fatalement destinée à se dessécher et à mourir... »

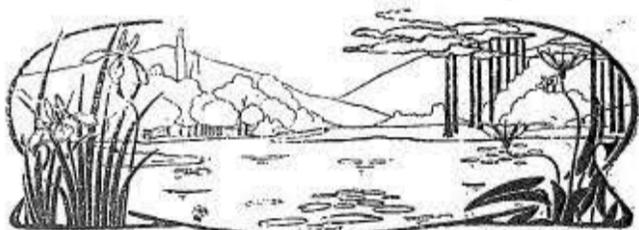
Voilà de la botanique de musicien, et quel naturaliste, même religieux, ne sourirait désormais de ce finalisme candide : les branches qui ont pour mission d'engendrer des rameaux ?

La vérité c'est que les artistes feraient mieux de ne pas chercher pour leurs théories intuitives une base scientifique, dont elles n'ont que l'apparence. L'esprit scientifique et l'esprit artistique se rencontrent rarement chez le même individu. La rigueur ils peuvent se trouver réunis dans un esprit critique ; je me demande si jamais un producteur, sauf Gœthe, les a possédés ensemble.

Chose étrange, tout de même ! Lorsqu'il s'agit, non plus d'artistes parlant un langage qui voudrait être scientifique, mais de « scientifiques » aimant l'art et se consacrant à son étude, nous constatons, entre leurs croyances positives et leur langage d'esthéticiens, un désaccord non moins frappant. Je ne parle pas de savants comme Hæckel, qui ne se pique pas de sentiment artistique, et à qui nous ne saurions en vouloir de manquer de goût et de vouloir transformer les cathédrales en palmariums et en apurariums. Encore est-il fort curieux de voir le grand prêtre du monisme, dès qu'il prétend s'occuper d'art, oublier les plus élémentaires conditions de la vie, et ne pas réfléchir que ses animaux et ses plantes mourraient tout de suite, faute de lumière, à Notre-Dame de Paris, ou sous le dôme de Cologne. Je songe à certains écrivains de culture scientifique étendue, mais en même temps d'un réel sentiment artistique, musical et pictural tout ensemble, tels par exemple M. Maurice Griveau ou le Dr Elie Faure. Aussitôt qu'ils s'occupent de problèmes artistiques, on dirait que ces naturalistes perdent le bénéfice de leurs connaissances positives ; ils retombent dans un mysticisme déguisé mais indéniable et se laissent inconsciemment transporter, — si puissante est la force des habitudes séculaires ! — par la notion métaphysique de l'idéal, qu'ils réprouvent sûrement en tant que biologistes.

JEAN D'UDINE.

(La fin au prochain numéro).



DOGMES MUSICAUX

Styles et Genres



COMME ON L'A VU précédemment, des titres spéciaux nous indiquent la nature de différentes œuvres musicales et nous avertissent de leur structure, ce contour extérieur de

la Forme que d'aucuns prétendent être la Forme, tout entière.

Nous avons entrevu, aussi, que le style est la particularité que l'on apporte dans les détails de la Forme, dans le choix et la disposition des motifs, des accords, des tournures modales, des rythmes superposés.

La plupart des pédagogues enseignent que le style varie d'après le genre de composition auquel on l'applique.

Par exemple, ils assurent que les motifs propres à la musique pure diffèrent de ceux que l'on doit employer dans la musique dramatique (ou à programme).

Ils croient devoir déterminer des différences dans l'harmonisation, et surtout l'instrumentation, qui conviennent à l'une et à l'autre.

Il leur arrive de dire « ce thème n'est pas symphonique, il serait bon dans un drame » et l'on se souvient de cette page amusante où M. Saint-Saëns raconte que son maître lui reprocha d'avoir introduit des trombones dans une symphonie, affirmant que ces timbres sombres doivent être réservés pour le genre dramatique.

Et comme l'illustre compositeur français, encore timide, objectait que Beethoven utilisa les trombones dans ses symphonies, le professeur répondit, sans trop d'embarras, que ces œuvres seraient plus symphoniques si Beethoven s'était abstenu de cette hardiesse (!)

Ainsi le Dogme va toujours contre les innovations du génie, même incontesté.

De nos jours, on permet les trombones dans la musique pure, mais beaucoup en prétendent exclure tout autre instrument à percussion que les timbales (!).

Quant à la classification des motifs symphoniques ou dramatiques, je n'ai jamais pu en obtenir une description bien claire.

Comme toujours, il convient de considérer les classiques et de voir si leur style diffère tellement, suivant qu'ils écrivaient des symphonies ou des drames.

On sait qu'il est recommandé de traiter l'oratorio en style théâtral et non symphonique.

Les œuvres liturgiques par contre — et cela ne s'explique pas — doivent être écrites en un style spécial, que nul n'a défini du reste.

J.-S. Bach composa des pièces symphoniques, des oratorios, des chorals et des messes.

Le style en est partout le même (2).

(1) Les ravissantes symphonies de l'école russe démentent nettement ce précepte.

(2) L'orchestration — à part l'orgue que l'on voit dans les messes et oratorios au lieu du clave-

Nous ne voyons même pas, chez lui, que les œuvres de musique pure diffèrent de celles à programmes (écrites sur des poèmes).

Nous remarquons seulement que, dans certaines pages — fantaisies, cadences de concertos, préludes, toccatas, — le maître se relâche un peu de la logique pure, habituelle à son style, et s'autorise à des hardiesses plus étranges.

Lisons Mozart : il composa des symphonies, des opéras, des messes, des fantaisies.

Le style est le même en toutes ces œuvres.

L'ouverture de Don Juan semble un premier allegro de symphonie, celle de la Flûte enchantée ferait un délicieux finale, la symphonie en sol mineur est plus dramatique qu'aucune page extraite des drames du maître ; tels passages du Requiem pourraient prendre place dans les scènes religieuses d'un opéra et il est, dans Don Juan, des périodes, majestueusement sinistres, qui ne paraîtraient pas déplacées dans une messe des morts.

On pourrait faire des remarques semblables sur toutes les pages de Mozart : dans toutes, même style, même orchestration... (1).

Dans l'œuvre de Beethoven, il y a aussi du théâtre, de la symphonie, de la musique religieuse.

Le caractère de chaque œuvre est bien nettement démarqué, le style est semblable.

L'allegro de la sonate 111 serait, orchestré, une prodigieuse préface de drame lyrique ; l'adagio du Clair de Lune ferait merveille dans un opéra ; la sonate des dieux semble un véritable poème symphonique, de même la Pastorale et la Neuvième. Par contre, l'ouverture de Léonore est aussi symphonique que l'orage de la Pastorale ou que les récits de la Neuvième et de la Sonate, op. 31 (n° 2).

Partout Beethoven établit le même équilibre étonnant entre une fantaisie exotique, éblouissante pour toujours, et une symphonie simple, à jamais admirable.

Sa messe est un poème symphonique sublime, conçu en un style qui ne serait nullement déplacé au théâtre.

Considérons-nous le grand dramaturge Wagner ? et pourrions-nous dire que les Préludes de Lohengrin et de Parsifal ne seraient pas des andantes sublimes dans une symphonie ; que les ouvertures de Tannhäuser et des Maîtres — bien que conçues dans la forme classique de l'ouverture — ne sont pas des pages symphoniques de premier ordre, séparées seulement de la pure logique beethovenienne par l'absence d'unité rythmique ?

Les scènes religieuses de Parsifal semblent-elles moins dignes d'être chantées à l'église que les messes de Bach, Mozart, Beethoven ?

Pour que la musique religieuse soit impressionnante, ne suffit-il pas que l'auteur ait su rendre, avec beauté, l'émotion des paroles et le sens intime de la cérémonie ? En est-il là autrement qu'au théâtre, et l'auteur lorsqu'il a la foi — il la doit avoir au moins au moment où il écrit — ne traduit-il pas, à l'église comme à la scène, des réalités avec de la beauté sonore ?

Qu'on en soit donc bien persuadé, ou plutôt qu'on le veuille bien constater les classifications de style ont été arbitrairement établies ; il n'est pas de style symphonique, ou dramatique ou religieux ; il faut seulement priser un

cin — ne diffère nullement, qu'il s'agisse d'une messe, d'une cantate sacrée, d'une cantate profane ou d'un concerto.

(1) On peut lire également Haendel, Hadyr, Rameau, et l'on verra la même uniformité de style dans les différents genres de composition.