

pas absolu, mais restreint dans une certaine mesure par le principe de l'inviolabilité du secret des correspondances privées (Aubry et Rau, t. VIII, § 760);

Attendu que la protection spéciale de la loi du 22 mars 1886, sur le droit d'auteur, ne paraît devoir s'étendre aux lettres missives que pour autant qu'elles constituent une œuvre littéraire; c'est la production d'art que la loi protège, œuvre musicale, œuvre plastique, œuvre de littérature; or, la plupart du temps, la correspondance privée n'est pas une œuvre littéraire, elle se borne à la communication de faits divers, à l'expression de sentiments à leur occasion, sans qu'il se révèle chez l'auteur la moindre préoccupation d'art;

Attendu que, dans ces dernières conditions, il convient de rechercher uniquement si les lettres sont ou non confidentielles, ou si l'auteur a marqué sa volonté d'en demeurer le propriétaire;

Attendu que la correspondance privée, non littéraire, et non confidentielle, est la propriété du destinataire; qu'il lui est loisible de la publier à ses risques et périls;

Attendu que semblable publication pourrait, en effet, constituer, suivant la nature des lettres, une indiscretion, une transgression du code des devoirs de l'amitié qui vaudrait à celui qui la publie la mésestime non seulement de l'auteur des lettres, mais éventuellement de tous « les honnêtes gens », ou bien même une offense à la considération ou à la mémoire de l'auteur pouvant donner ouverture à son profit ou au profit de ses héritiers à une action en dommages-intérêts;

Attendu que la lettre de Félicien Rops, publiée dans le n° du 16 juin 1908 du *Mercury de France*, quelque intéressante qu'elle soit, tant en raison de la personnalité de son auteur qu'en raison des idées qu'elle exprime et de son style primesautier, ne peut être classée parmi les œuvres littéraires protégées par la loi du 22 mars 1886; que, d'autre part, elle n'a pas le caractère confidentiel, puisqu'elle se termine même par les mots : « Garde ma lettre, j'en ferai un jour un article sur tout cela, ou tu le feras »;

Attendu que le défendeur, loin de nuire par cette publication à la mémoire de Félicien Rops, a certainement contribué à rehausser l'éclat du mérite de cet artiste;

PAR CES MOTIFS :

Donnons acte au demandeur de ce qu'il évalue la demande à trois cents francs pour la compétence. Déclarons l'action recevable, mais non fondée, l'en déboutons et le condamnons aux dépens.

§

Pro « Scholâ ». — Nous recevons de M. G. Uribe H. la lettre suivante :

Paris, 5 juillet 1909.

Monsieur le Directeur,

Lecteur assidu du *Mercury*, je me hasarde à vous demander de vouloir bien accueillir dans votre revue les réflexions suivantes que l'article de M. Jean Marnold, paru dans le numéro du 16 juin dernier, sur *la Nationale* et *la Schola*, m'a suggérées et qui pourront être de quelque intérêt pour vos lecteurs.

M. Marnold, dans l'article cité, nous dit n'avoir pu assister aux concerts de la saison dernière. Il est fâcheux que la grippe et le rhumatisme l'en aient empêché. La retraite forcée, la mauvaise humeur inhérente à toute maladie l'ont amené à des idées par trop erronées sur le mouvement musical actuel et lui ont fait attribuer à d'inexactes causes les défauts de nos jeunes compositeurs. C'est ainsi qu'il prétend que « la crise inquiétante » qu'à son avis traverse *la Nationale* est due à l'influence prépondérante de *la Schola* dans le comité directeur. Acceptons la réalité de cette crise. D'où provient-elle ? De cette épidémie dangereuse déjà constatée à plusieurs reprises : le debussysme. Le concert d'orchestre de *la Nationale* en est le plus convainquant témoignage, comme le fit remarquer un critique connu.

Ce n'est pas *la Nationale* qui traversa cette crise, c'est l'art national lui-même et il est naturel que cette société nous serve de thermomètre pour mesurer le mal, puisqu'elle nous révèle la plupart des œuvres nouvelles. M. Marnold se lamente de rencontrer si rarement, même chez « les plus jeunes élus », « une instinctive assimilation des innovations debussystes ». D'après lui le défaut des compositeurs d'aujourd'hui — sauf M. Ravel, qui suit les pas du Précurseur ! — c'est le retard de l'harmonie. C'est ainsi que M. Marnold trouve le quintette de Schmitt, à cet

égard, vieux d'un demi-siècle, et les œuvres que nous révéla le concert mentionné de *la Nationale*, en retard « de quelque chose comme entre vingt-cinq et quarante ans ». On voit clairement que M. Marnold n'a pas assisté à ces concerts et qu'il juge *ad referendum*. Comparons les appréciations de M. Marnold à celles de M. Lalo dans le feuilleton du *Temps* du 23 mars. « Hormis deux ou trois (compositeurs) gardés par une discipline plus forte, tous ont produit des morceaux uniformément, intrépidement, candidement, éperdument debussystes ou ravellistes, comme il vous plaira : je sais mal distinguer..... La forme, ils la rejettent, ils la méprisent;..... ce n'est point parce qu'ils ont vaincu et dominé la forme; c'est tout au contraire parce qu'ils sont impuissants à concevoir et à remplir une forme musicale. » Et qu'y voit-on ? L'amour des formules, le goût de « cette collection de menus clichés qui constituent tout leur style », cette reproduction mécanique de « certaines suites d'harmonie et certains timbres d'orchestre empruntés à l'auteur de *Pelléas* ».

M. Marnold nous apprend, non sans indignation, pourquoi M. Ravel a donné sa démission à *la Nationale*, nous laissant deviner par là ce qui nous vaut les bizarres affirmations que nous nous sommes proposé de réfuter. M. Marnold veut que non seulement les innovations les plus hardies y soient favorablement accueillies, mais encore les essais des débutants « en respectant les plus disparates tendances ». Belle idée, d'une ampleur idéale et dont la presse, je crois, nous offre le plus remarquable exemple.

Les critiques qui s'adressent au système d'enseignement pratiqué à *la Schola* sont d'une injustice flagrante. M. Marnold qualifie cet enseignement d'arbitraire et de dogmatique, et prétend que le programme tracé par M. d'Indy lors de la fondation de cet institut n'a pas été suivi. — Quel est ce soi-disant dogmatisme ? N'est-ce pas un fait parfaitement constaté que l'enseignement de *la Schola* vaut précisément par son esprit large, qui n'exclut aucun des progrès modernes, voire même ceux de M. Hugo Riemann, qui semblent tant inquiéter M. Marnold ? « Cette éducation si forte, et que certains ont coutume de prétendre étroite et tyrannique, est au contraire celle qui sait le mieux laisser intacte la nature et la personnalité; elle nourrit chacun de principes et de savoir, sans imposer à personne une manière et une empreinte; cette discipline sévère, fondée sur l'étude approfondie de toutes les formes et de toute la musique, est plus propice à l'indépendance que ne sont d'autres enseignements.... » Ainsi s'exprime M. Lalo en parlant de *la Schola*.

L'esprit religieux de M. d'Indy préoccupe M. Marnold. Il ne peut admettre qu'un traité de composition s'occupe des sept facultés de l'âme. En admettant que le chapitre d'introduction soit faux, que la genèse de l'idée musicale ne s'effectue pas comme l'indique M. d'Indy, quelles influences pourraient avoir dans la pratique ces quelques principes de philosophie ? Le caractère d'enseignement assigné à toute œuvre d'art par M. d'Indy pourrait-il arrêter l'essor de l'art musical français ? Il me semble qu'il y a plus de dogmatisme, au contraire, plus d'intolérance à ne vouloir reconnaître d'intérêt qu'à des œuvres moulées sur celles de M. Debussy.

On analyse à *la Schola* les œuvres musicales à partir des premiers documents connus de l'époque médiévale jusqu'aux productions actuelles. On y étudie la structure de chaque forme et ses transformations. L'élève n'est nullement tenu de suivre telle ou telle règle, telle ou telle école. Il est bien libre de s'engager dans la voie que son bon critérium, fortifié par l'étude des maîtres, lui aura indiquée. Jamais, à *la Schola*, une composition ne sera mal notée parce que telle idée est plus ou moins belle. L'idée ne s'acquiert pas : celui qui n'en saurait avoir ne fera jamais rien qui vaille. On n'y reproche pas non plus aux élèves le choix de leurs harmonies. L'harmonie évoluant sans cesse ne saurait être à elle seule la base de la musique. Le compositeur peut employer telle ou telle harmonie, son œuvre paraîtra demain surannée si ses trouvailles dans ce sens en constituent le seul mérite. Sur quoi portent alors les corrections ? Sur des erreurs de plan, sur la forme, sur les proportions, somme toute, sur la structure générale, c'est-à-dire sur ce que le maître, seul, est à même de discerner, grâce à sa longue expérience. De là, comme on l'a fait remarquer, cette diversité dans les œuvres des élèves de *la Schola*. Chacun d'eux, tout en acquérant une parfaite connaissance de la construction, conserve ses qualités propres, sa personnalité.

M. Marnold trouve le *Traité de Composition* de M. d'Indy incomplet, superficiel, incohérent, ce qui est en désaccord avec l'accueil enthousiaste et unanime qui lui fut fait. Partout, en Europe comme en Amérique, on attend l'apparition du second

volume de ce traité avec impatience. Quant à nous, les disciples du Maître, nous sommes sûrs de l'immense intérêt que ce volume éveillera dans le monde musical. (Notons en passant que l'ouvrage de M. d'Indy doit comprendre plusieurs tomes, ce dont M. Marnold ne paraît pas se douter.)

M. Marnold connaît-il maintenant un autre traité moins incomplet, mieux ordonné, un traité qui mentionne seulement les matières étudiées par M. d'Indy ? Le *Traité de Composition* de M. d'Indy viendra combler une inconcevable lacune, car ce sera le seul ouvrage sérieux existant sur la composition, basé sur des principes irréfutables.

Soutenir l'antodidactisme des grands musiciens est une absurdité qui témoigne d'une médiocre connaissance de leurs œuvres. Comment Bach, Beethoven et Wagner, pour ne citer qu'eux, auraient-ils réalisé leur œuvre sans une culture acquise, sans l'étude profonde du métier que leur art nous révèle, sans la connaissance des prédécesseurs dont l'influence dans leurs premières productions est telle qu'elle devient presque une imitation ? Le génie n'a rien à recevoir ? Allons donc ! Doit-il par contre s'inquiéter des opinions des musicographes ?

Pour fulminer contre la *Schola* il était nécessaire d'encenser le Conservatoire. M. Marnold est un de ceux qui ont le plus critiqué, avec raison, l'enseignement du vieux Conservatoire, « les formules de conventions caduques perpétuées chez nous par l'établissement officiel... l'ignorante routine d'un enseignement gangrené par les intrigues des concours ». Quelles sont donc les réformes tant prônées dudit « établissement » ? A l'exception des classes d'ensemble où professe depuis peu un Paul Dukas, qu'y a-t-il de changé rue Bergère ? Y emploie-t-on d'autres systèmes dans les cours de composition ? Ou bien ces systèmes sont-ils les mêmes où se forment MM. Debussy, Ravel, Schmitt, etc. ? M. Marnold nous cite ces trois compositeurs comme sortis du Conservatoire. On pourrait ajouter à ce compte M. d'Indy et même le « père Franck » qui y étudièrent. De deux choses l'une, ou l'enseignement n'y était pas mauvais quand M. Debussy y figurait comme élève, ou il l'était et alors on ne peut considérer l'œuvre de M. Debussy comme en émanant. D'autre part d'où sont sortis MM. Magnard, Albeniz, Séverac, Roussel, Labey et maints autres ? Du dogmatisme dangereux de M. d'Indy, ce qui ne les empêche pas d'être considérés aujourd'hui comme des représentants du génie musical français.

Tout en aimant et en admirant beaucoup M. Debussy, surtout le Debussy de *Pelléas*, on ne saurait voir en lui un chef d'école. A moins que l'école ne consiste, comme semble le croire M. Marnold, à ne pas étudier du tout, à se rir du passé. L'idéal du compositeur serait dans ce cas M. Rébikoff, comme l'a d'ailleurs observé un critique avancé. Celui qui « veut affranchir la musique de ses entraves, la forme et la tonalité », voilà le compositeur de l'avenir. Je n'oublierai jamais la soirée mémorable où il me fut donné d'entendre M. Rébikoff. Je possède un spécimen de ses compositions que j'aime particulièrement. C'est un morceau qui a pour titre *les Démones s'amuse* (il en est d'autres qui s'intitulent *Il danse, Elle danse, le Quadrupède danse*) avec la note suivante : « L'auteur aurait désiré que, dans ce tableau vivant, les démons ressemblassent au Lucifer de Franz Stouk » (*sic*). Chacun des chefs-d'œuvre que M. Rébikoff, caché derrière une toile afin de nous éviter toute distraction, nous révéla, ne dura que quelques secondes. Ce sont de pareilles mystifications que nos savants critiques veulent opposer au génie des Franck, des d'Indy, des Dukas. Le génie n'a rien à recevoir ? Du moins n'a-t-il que faire de leurs assertions.

Je vous prie d'excuser, monsieur le Directeur, la longueur de ces réflexions que je n'ai pu abréger vu l'importance de l'article de M. Marnold, et d'agréer, avec mes remerciements anticipés, l'assurance de ma considération très distinguée.

G. CRIBE H.



Le prix du roman en Angleterre. — Les éditeurs anglais, tout comme leurs confrères de France, se trouvent aux prises avec les difficultés que cause l'avilissement du prix de vente des romans. Un roman nouveau se vend habituellement six shillings (7 fr. 50) et les réimpressions, non illustrées, coûtent six pence (0 fr. 60), au meilleur marché, si bien qu'un volume de 120.000 mots (on compte en mots en Angleterre) coûte le même