

LE MENESTREL

DEBUSSY : IMPRESSIONNISTE OU EXPRESSIONNISTE ?

On attribua à Debussy les qualificatifs les plus divers et les plus contradictoires.

Certains musicologues virent en lui un symboliste, d'autres un réaliste ; les uns l'apparentèrent à Watteau, les autres à Fragonard ou à Rameau. Mais l'épithète qui lui fut presque généralement appliquée est celle d'« impressionniste ».

Cette épithète dont Debussy lui-même se défendit est-elle justifiable ?

Un point de départ commun semble d'abord rapprocher les œuvres du chef de l'impressionnisme et celles de Claude Debussy : l'amour de la nature.

« Filons d'ici, l'endroit est malsain ; on y manque de sincérité », dira Monet en quittant l'atelier de Gleyre.

« Ils regardent dans les livres à travers les maîtres, remuant pieusement cette vieille poussière sonore, écrira Debussy à propos des musiciens. C'est bien, mais l'art est peut-être plus loin... On n'écoute pas assez autour de soi les mille bruits de la nature ; on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe, et nous avons vécu au milieu d'elle, jusqu'à présent, sans nous en apercevoir. »

Appliquant ces principes, Debussy rejettera les fleurs artificielles des romantiques. A l'exemple du peintre des *Nymphéas* il voudra, lui aussi, créer un art de plein air, exprimer les jeux de la lumière sur les eaux, le mouvement des feuilles agitées par le vent. Il le voudra. Mais y parviendra-t-il ? Dans un sens, mais qui n'est pas celui de Claude Monet ni d'aucun de ses usfructiers : Sisley, Renoir, Degas et Pissaro.

*
**

Le peintre impressionniste reproduit la nature telle qu'elle se présente à lui, sans recherche de la composition, sans apport personnel. Il ne se préoccupe nullement de l'agencement des objets : peu importe si les masses se balancent mal, s'il y a un vide d'un côté du tableau, si la ligne d'horizon est surélevée ou surbaissée à outrance, pourvu que la scène soit reproduite avec vérité. L'impressionniste ne compose pas et la plupart de ses tableaux se déroulent sans que rien ne retienne l'attention sur un point plutôt que sur un autre. Ceux-là sont photographiés en plein mouvement. Cette caractéristique, que d'aucuns — et non sans raison — considèrent comme un défaut, apparaît particulièrement nette sur les paysages de Renoir, où l'herbe est couchée par le vent, où les arbres s'inclinent vers le soleil, où les rivières passent, entraînées par le courant.

Une condition, pourtant, détermine le choix de l'artiste : la lumière. Car le peintre impressionniste aime la lumière par-dessus tout. Il l'aime au point de voir en

elle l'unique raison d'être d'une toile. Ce goût est, du reste, étroitement lié à son attirance pour la beauté naturelle des êtres et des choses. Un paysage de Monet est saturé de clarté, largement aéré. Par ailleurs, exception faite pour les ballerines de Degas, ce sont des femmes robustes, au visage fouetté par le vent, au teint rougi par le soleil, au corps vigoureux et sain que Renoir et Degas ont choisies pour modèles.

Quelle différence entre ces traductions fidèles et spontanées de sujets simples et les aristocratiques poèmes de Claude Debussy ! Dans quelle *Image*, dans quel *Prélude*, dans quelle *Estampe* relever cette liberté d'expression, ce dédain de l'idéalisme en soi, cette joyeuse exaltation de la nature en plein soleil ; et pourquoi les musicologues férus de classifications et de parallèles ont-ils cherché en Debussy un impressionniste alors que tout, dans son art, tend vers l'*expression*, la *subjectivité* ?

L'attitude créatrice de Claude Debussy est, en effet essentiellement différente de celle du peintre impressionniste.

« La musique, dira l'auteur de *Pelléas*, est destinée non à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux concordances mystérieuses entre la nature et l'imagination. »

Debussy nous place donc en présence d'une nature non reproduite mais transposée, recrée — de plus : composée, puisqu'à chaque fin d'œuvre c'est le retour au thème initial qui équilibre les plans et achève le tableau, selon le principe des classiques.

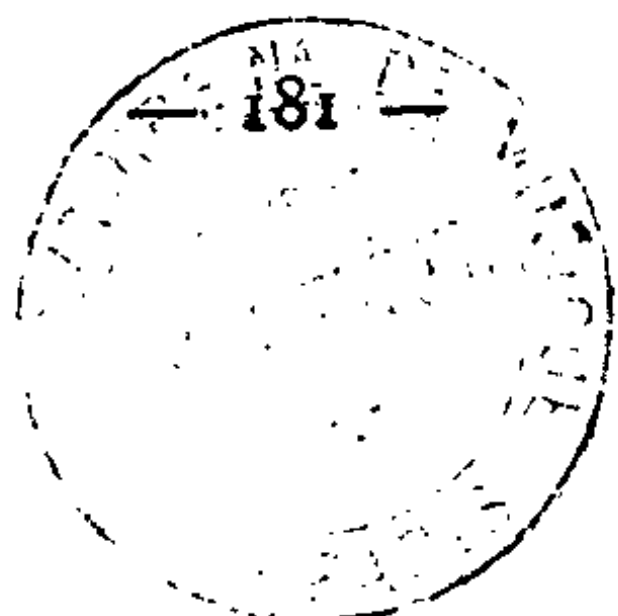
Ni description, ni évocation directe. Des impressions ? Pas davantage puisque l'intelligence, en l'occasion, domine la sensibilité.

Sans doute l'emploi de la gamme sans demi-ton et les changements constants de tonalités communiquent-ils aux œuvres de Debussy une sensation de fuite. Mais les vibrations de ses harmonies minutieusement distillées, et que certains assimilèrent à celles des couleurs chez les peintres, nous semblent résulter d'une tendance plus philosophique qu'artistique. Il y a suggestion de l'idée d'infini plutôt qu'évocation de la vie, du mouvement. Là encore, prédominance de l'intelligence sur la sensation.

Enfin, comme *Pelléas* dont il a si parfaitement traduit le caractère symbolique, Debussy semble fuir la lumière. Sa musique, peuplée de visions fantomatiques, baigne dans une brume perpétuelle qu'il exprime par des gris extrêmement subtils, faits de multiples touches de couleurs pâles, distingués, raffinés, et d'une douceur que corrobore l'écriture même du musicien.

*
**

La confrontation de la technique d'un musicien avec celle d'un peintre ne saurait être très profonde puisque les matériaux employés constituent la base de la différenciation de leurs arts.



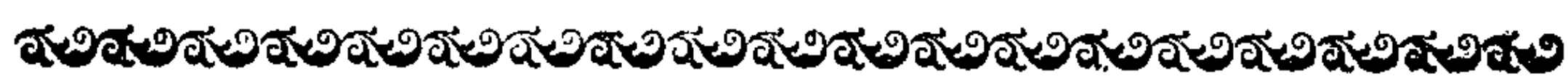
Des affinités d'écriture restent néanmoins, dans certains cas, indéniables.

En ce qui concerne l'école impressionniste, on sait le principe de Monet : diviser la couleur en touches juxtaposées.

Tel que l'applique le Maître de l'impressionnisme, ce procédé crée un éparpillement coloré dont on a beaucoup exagéré le caractère déliquescent. Si Monet divise la couleur, il totalise ses touches pour dessiner des objets ou des fragments d'objets.

Dans un tableau de Monet — mieux encore de Renoir, de Sisley ou de Degas — toute forme, vue à distance convenable, se détache avec netteté. Notons en outre que les impressionnistes couvrirent leurs toiles d'une pâte abondante. Les coups de pinceau y apparaissent souvent en relief, lancés avec une ardeur évidente. Debussy, au contraire, use de sa palette avec parcimonie. Il choisit des sonorités claires et les dispose légèrement. Les notes s'égrènent, isolées, distinctes. De ces notes naissent des lignes arachnéennes. Certaines s'élèvent jusqu'aux registres les plus élevés des divers instruments ; d'autres se raccrochent à une basse qui, se maintenant durant de nombreuses mesures, finit par perdre sa valeur d'appui. Et ces lignes qui s'enchevêtrent, s'évanouissent, se diluent, nous entraînent au delà des vérités sensibles des impressionnistes, dans un monde étrange et purement expressif, très proche de celui d'un Gauguin ou d'un Mallarmé.

Claude CHAMFRAY.



LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre de la Porte-Saint-Martin. — *Les Noces de Figaro*, musique de Mozart, version chantée de Jules BARBIER et Michel CARRÉ.

Les « Artistes associés » nous donnent une remarquable interprétation du chef-d'œuvre de Mozart. Il est vraiment réconfortant de voir de pareils chanteurs (qui sont en même temps de parfaits comédiens) : une Emma Luart, une Yvonne Brothier, une Ritter-Ciampi, un Bourdin, un Friant, faire passer au second plan toutes questions d'intérêt ou d'amour-propre pour s'unir avec le seul désir d'honorer la musique.

Nous avons rarement pu mieux sentir, derrière l'adaptation lyrique, la finesse d'esprit, l'habileté dramatique, la hardiesse de Beaumarchais, trop souvent négligées par les chanteurs. Et pourtant, comme la musique de Mozart prend encore, elle-même, du relief et de la vie par la comédie dont elle est le commentaire lumineux ! Tour à tour spirituelle et sensible, ironique et tendre, et toujours si jeune, si printannière, elle nous fait admirer à la fois la maîtrise et la spontanéité du petit dieu de la musique (et si je dis *petit dieu*, ce n'est point pour diminuer le génie de Mozart, c'est parce que je pense à un autre petit dieu qui s'appelait Eros...)

A la Porte-Saint-Martin, les décors et les costumes sont pimpants et créent une atmosphère de luxe léger. La mise en scène de M. Max de Rieux est fort intelligente et d'un mouvement excellent. La chorégraphie de M. Veltchek, sur le menuet d'une symphonie de Mozart, est charmante. Quant à l'orchestre, il s'est montré souple et docile sous la baguette de M. Frigara.

M. B.

CONCERTS DIVERS

Festival Gabriel Fauré. — Pour inaugurer la série des grandes manifestations musicales qui doivent se produire au cours de la Saison de Paris, il était tout naturel de consacrer un Festival à l'œuvre de Gabriel Fauré, un des plus grands maîtres de la musique française moderne.

La soirée qui a eu lieu mardi à l'Opéra, avec le concours de l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, sous la magnifique direction de M. Philippe Gaubert, a remporté un succès considérable, justifié tant par la valeur des œuvres que par l'excellence des interprètes.

Ce fut d'abord le *Requiem*, avec, comme solistes, M^{me} Ninon Vallin et M. Ch. Panzéra (M. B. Lauth tenant l'orgue), puis le *Madrigal* à quatre voix, chanté par M^{mes} Ninon Vallin et Germaine Cernay, MM. José de Trévi et M. Ch. Panzéra, suivi de la *Ballade* pour piano et orchestre, exécutée par M^{me} Marguerite Long qui y triompha.

La seconde partie du programme comportait, après l'exécution par l'orchestre des trois morceaux de la Suite de *Shylock* (Epithalame, Nocturne et Finale) le Prélude et le second acte de *Pénélope*, dont une exécution intégrale fut donnée avec M^{mes} Germaine Lubin (splendide Pénélope), Germaine Cernay (Euryclyée), MM. José de Trévi (Ulysse), Martial Singher (Eumée), Chastenot (un berger).

Comme la chose avait été faite à l'occasion de la 2.000^e représentation de *Faust*, une grande partie des artistes de l'Opéra avaient bien voulu accepter de rehausser l'éclat de cette manifestation en participant opportunément, avec les chœurs de l'Opéra, à l'exécution des ensembles vocaux du *Requiem* et de *Pénélope*.

Orchestre symphonique de Paris (23 mai). — L'attention publique est au renouveau de l'amitié franco-italienne, qui reçoit actuellement au Petit-Palais une haute et radieuse consécration. Pierre Monteux, désirant qu'Euterpe ait sa part, nous offrait jeudi un concert franco-italien, dont œuvres et artistes des deux pays se partageaient le programme. A Rossini incombait d'ouvrir la séance par la vive et spirituelle ouverture de cette *Italienne à Alger* qui triomphait à Venise l'année même où naissaient Wagner et Verdi. Fruit d'une jeunesse féconde, cette ouverture fixe déjà le type dont ne s'écarteront plus guère les ouvertures buffa-rossiniennes avec leur double crescendo soulevé d'une vie exubérante. Puis une jeune pianiste, au jeu clair et délié, M^{lle} Maria Curcio, nous fit entendre l'adaptation pour accompagnement de cordes faite par M. Boyau Ikonomow de la transcription de Bach pour clavier de ce *Concerto en ré mineur* de Benedetto Marcello, où nous retrouvons, sûr et ferme, le style du toscan Bernardo Pasquini et de Scarlatti le fils. M^{lle} Maria Curcio eut ensuite dans le *Concerto* pour piano et orchestre de Ravel une insigne occasion de nous montrer tout ce qu'elle sait. Il faut louer l'équilibre et le soutenu qu'elle donne à la grande et belle phrase du second mouvement, l'efficace précision qu'elle confère au tumultueux dynamisme de la dernière partie.

A Maurice Maréchal était destiné de nous révéler une *Fantaisie* pour violoncelle et orchestre de Jean Françaix, *Fantaisie* qui lui est d'ailleurs dédiée. Ce jeune et agréablement doué musicien, dont les productions n'ont pas encore tout le poids et la consistance qu'elles ne manqueront pas d'acquiescer, manifeste une jolie et sympathique sensibilité et un renoncement, dont on ne saurait trop l'approuver, au désir d'étonner et de faire, au sens propre du terme, de l'inouï. La muse de Jean Françaix, qui a suivi la mode et fréquenté le cirque et le music-hall, n'en a, toutefois, que peu retenu. Elle est certes promise à des œuvres sérieuses et fortes. L'éclatant et large final qui termine la *Fantaisie* nous en est le sûr garant.

Pour clore le concert, M. Alfred Casella vint au pupitre diriger, avec Maria Curcio au piano, ses *Scarlattiana*, d'une facture indéniablement brillante et subtile, mais qui ne laissent pas d'apparaître par trop scolastiques et sentant, comme on dit, la lampe.

Roger VINTÉUIL.