

sacré de servir leur souverain britannique de la manière qu'il préférerait. »

Cet impérialisme n'excluait pas la modération et laissait libres toutes les décisions.

Le Canada français comprit parfaitement celle qu'avait prise le premier ministre. Il rendit justice à la pureté de ses sentiments patriotiques, et, bien que des manifestations pro-boers eussent été faites à Montréal pour répondre à des provocations jingoïstes, il sut gré à sir Wilfrid Laurier d'avoir empêché, par sa présence au pouvoir, des troubles plus graves et des divisions plus funestes.

Aux élections de 1900, la guerre du Transvaal devint une arme à deux tranchants entre les mains des conservateurs. Ceux-ci disaient aux Canadiens français : « Réélirez-vous sir Wilfrid, partisan de la guerre ? » et aux Anglais : « Allez-vous garder sir Wilfrid, qui n'a laissé faire qu'à son corps défendant ? »

L'homme d'État eut réponse à tous les politiciens ; le patriote se fit acclamer, et le Canada garda sir Wilfrid parce que sir Wilfrid est un grand, un vrai « Canadien », dont l'impérialisme anglais est, en somme, d'ordre idéal et platonique, mais dont le nationalisme canadien est fortement réel et concret.

* *

D'une dualité d'origines fonder une unité nationale, sans chercher à affaiblir ou détruire les caractères particuliers ni la langue de chacune des races ; élever la période de paix et de prospérité, que traverse actuellement le Canada, à un état de stabilité et de permanence ; développer toutes les forces et les ressources du pays ; profiter même *de la diversité des goûts et des aptitudes pour constituer un élément sérieux de progrès et de civilisation* (1), telle est, nous semble-t-il, la tâche entreprise par le premier ministre du Dominion : il n'en est pas de plus pacifique ; il n'en saurait être de plus belle.

GILBERT GILENCY.



LA PEINTURE MUSICIENNE ET LA FUSION DES ARTS

Nous sommes difficilement en mesure de discerner les intentions, les presciences qui émeuvent et orientent l'époque où nous sommes nous-mêmes des parties agissantes : le recul nécessaire ne nous est pas donné. « Le flambeau, dit le proverbe oriental, n'éclaire point sa base. » Toutefois, nous pouvons

(1) *L'Union des Deux Canadas*, par L.-O. David.

parfois saisir quelques linéaments généraux de la figure morale que nous aurons aux yeux de l'avenir. La mêlée si dense et si intéressante de nos artistes a conscience de certains mouvements qui, plus que d'autres, l'agitent et la coagulent. On pourra, avec un minimum d'erreur, dire notamment qu'un désir de la fusion des arts est assez clairement manifesté depuis quelque vingt ans.

C'est un problème très difficile. Il a plusieurs données qui s'équivalent. Mais poser un problème, c'est déjà lui donner un commencement de solution, et cette solution est ardemment recherchée par les plus originaux et les mieux doués de nos artistes. La théorie wagnérienne a été la première et la plus précise des solutions proposées : nous nous apercevons aujourd'hui de son imperfection et de ses inexactitudes. L'œuvre d'art rêvée par Wagner, englobant la peinture, le drame, le chant, l'orchestre, la mimique, est pratiquement condamnée à une réalisation médiocre. La concordance continue de ces éléments ne peut être réussie et maintenue que dans quelques passages culminants. Nous avons tous constaté que dans une représentation wagnérienne c'était toujours, en fin de compte, le lyrisme évocateur et puissamment suggestif de l'orchestre qui rachetait les défaillances physiques des acteurs, les ridicules de la machinerie ou du décor, et compensait l'équilibre rompu. La musique à programme, la peinture à intentions littéraires, n'ont guère donné de résultats satisfaisants. Le préraphaélisme anglais, né d'une si noble pléiade d'esprits élevés, s'est académisé et affadi dans des rébus symboliques pour avoir poussé à l'extrême ses projets, et les seuls musiciens qui nous aient consolés de la musique à programmes, les Charpentier, les Richard Strauss, ont été précisément ceux chez qui la force du talent était toujours prête à relever les défaillances des programmes commentés.

Au fond, ce grand désir date du second romantisme : exprimé par Baudelaire dans le fameux sonnet « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » ; exprimé par Berlioz dont il a souvent desservi le génie, il a été repris et systématisé par Wagner, dont la volonté pensa pouvoir grouper des ressources exceptionnelles, royales, et qui, même en cas de réussite absolue, n'eût pu que limiter sa théorie à son œuvre, créer un phénomène de beauté, inimitable sans le secours d'une nouvelle réunion de ces ressources. Le cas fut sagement prévu par Mallarmé (*Réverie d'un poète français sur Wagner*), à un moment où le wagnérisme enivrait toute une génération de poètes symbolistes et mélomanes. Récemment, le *Pelléas et Mélisande* de M. Claude Debussy, qui fut si délicieusement encadré et où s'inaugura une diction lyrique absolument neuve, semble bien

avoir donné la mesure de ce que le goût d'un grand artiste sensitif, à la fois subtil et logique, peut essayer dans cette voie dangereuse ; et l'on s'apercevra plus tard que cette œuvre, parmi de hauts mérites d'inspiration et de technique, aura eu de plus l'importance d'une date de l'art moderne, marquant l'arrêt du tact esthétique, le juste degré de réaction respectueuse contre l'excessive application des idées wagnériennes.

Au fond, le problème peut être plus fructueusement résolu si l'on en transpose les données, si on ne s'obstine plus à les extérioriser, si on les place sur un plan idéal, dans la conscience. Le théâtre a hypnotisé longtemps tous les regards : le théâtre à orchestre, temple d'une religion de voluptueux magnétisme, offrant en apparence la réunion de toutes les façons d'impressionner l'esprit et les sens, a tour à tour captivé les théoriciens, de Wagner à Mallarmé lui-même. On s'obstinait à y vérifier une conception juste dans le principe, fautive dans l'application. (Quelques naïfs allaient même jusqu'à proposer de joindre la satisfaction de l'odorat à celles des autres sens, en répandant des parfums dans le théâtre et en les variant selon les couleurs des décors et les sonorités de l'orchestration. Ces rêves de pachas se fussent résolus par une migraine immanquable : ils aboutirent à une réaction contre la trop ambitieuse visée.) Depuis quelque temps, on déplace le problème : la musique symphonique et la peinture d'intimité le ramènent, loin du théâtre, à une intériorité qui sera peut-être la solution la plus efficace, le meilleur moyen de toucher à l'apaisement de ce désir de fusion des arts sans sortir des limites naturelles de la perception humaine.

Admettre la simultanéité des impressions du spectateur n'est logique qu'à la condition de ne pas excéder cette simultanéité sous peine de détruire la perception distincte des diverses impressions dont le faisceau doit se réunir dans la conscience. En somme, on s'aperçoit aujourd'hui que rien n'était plus vain que d'essayer de réunir ce faisceau sur une scène, et de faire extérieurement, avec des machines vivantes ou inertes, un travail qui doit être accompli dans l'âme de chacun pour garder son mystère, son charme, sa qualité esthétique. Dans un ordre d'idées où tout doit agir par suggestion, on s'acharnait à réaliser, à rendre tangible, à aligner sur la scène non pas même des motifs de suggestion, mais leurs résultats. Tous ceux qui ont vu jouer des drames wagnériens savent que cette transposition, loin d'aider à la suggestion, choquait : il leur fallait toujours recourir à la magnétique effusion de l'orchestre et fermer les yeux pour n'être pas dérangés par les décors de clinquant, les dragons mécaniques et les défauts plastiques de tel ou tel interprète.

Est-ce à dire que la fusion des arts soit une utopie ? Oui certes, si on l'extériorise. Et qu'on ne dise pas qu'elle cesserait de l'être si l'organisation du spectacle arrivait à être parfaite. C'est cette pensée qui a fait perdre tant de temps autour de la belle erreur wagnérienne : c'est précisément avec les progrès vers cette pseudo-perfection extérieure que s'amoin-drait la suggestion. Elle comporte, cette perfection, un ensemble de conditions que la plus extraordinaire fortune n'obtiendrait peut-être pas : mais, y consacra-t-on un milliard, la fautive position de la question se démontrerait plus fortement encore. C'est un système heureux des idées toutes récentes que de l'avoir compris et d'avoir quitté cette grande erreur d'esthétique préconçue, démentie par les faits après avoir tourné tant de têtes et obscurci tant de belles cervelles. C'est là que devait échouer l'utopie romantique. Mais la fusion des arts n'est plus une utopie, si on l'intériorise, c'est-à-dire si, constatant en elle un besoin de la conscience, on la laisse s'opérer dans la conscience elle-même.

Le développement de la musique au XIX^e siècle, foudroyant, a fait pour ainsi dire circuler un fluide nouveau : cette mystérieuse transcription de l'âme dans les sons, cette traduction du domaine métaphysique en un langage impressionnant directement le système nerveux, est un fait d'une importance incalculable dans l'histoire de la sensibilité humaine. On peut comparer l'introduction de la symphonie dans les mœurs à la révolution qu'a causée la révélation de l'électricité. Les arts, autrefois nettement séparés, ont senti un frisson, une intuition obscure : et la musique semble avoir réveillé en eux le sentiment des correspondances secrètes qui les reliaient sans qu'ils parussent s'en douter. Comme elle est le rythme lui-même, et le rythme en mouvement, elle a créé un lien entre les divers rythmes, immobiles en sculpture et en peinture, mouvants en poésie. Elle enveloppe les divers arts et en recompose les rythmes partiels dans le sien. Elle en relie les points d'attache, et quand elle vibre, tous vibrent à leur manière.

C'est là qu'il faut chercher l'explication à ce fait, en apparence obscur : que le besoin de la fusion des arts s'est manifesté sous l'influence de la musique. Elle était bien le seul principe unificateur, enveloppant, magnétique, qui pût prétexter une tentative comme celle de Wagner. S'il y avait un élément de conciliation, un « corps conducteur de l'électricité du beau », c'était bien celui-là. Les conséquences ont été frappantes. Les artistes se sont rapprochés ; les poètes sont devenus des fervents de la musique, et ont essayé d'augmenter par elle les rythmes restreints dont ils disposaient. Ils sont revenus à l'antique conception orphique, à savoir que la poésie

n'est pas narrative ni éloquente, mais avant tout un chant : et cette idée a créé la génération de Verlaine, puis des vers-libristes. Les musiciens, d'autre part, se sont rapprochés des poètes comme pour leur demander de combiner les rythmes des syllabes et ceux des notes pour créer un modèle de poème chanté où les paroles et le chant seraient homogènes. Les peintres enfin se sont tournés vers la musique avec deux pensées distinctes : les impressionnistes, épris des combinaisons de la couleur, ont conçu la peinture comme une symphonie de tonalités, et les récentes découvertes sur l'identité des ondes sonores et des ondes lumineuses ont introduit dans la peinture des idées musicales. Les intimistes, venus ensuite, ont conçu la peinture comme une transposition de l'émotion par la couleur, et ont demandé à la musique des secrets psychologiques, afin de toucher l'âme par les ombres et les lumières comme par les sons. Le mouvement a été irrésistible ; mais, abandonnant enfin l'erreur de l'œuvre d'art-cyclique, du théâtre centralisant et matérialisant les diverses formes, la génération actuelle a cherché à opérer la fusion par suggestion intérieure. La musique a passé à travers tout cela comme un courant de rayons X, révélant à travers la brume des sensations esthétiques les parties solides, l'ossature commune à l'art tout entier.

Il existe certainement dans la conscience — et c'est le seul fondement plausible d'un raisonnement sur l'art — un plan de conciliation de tous les arts. Le fondement de l'esthétique, c'est la morale : nous n'avons de connaissance des arts que par l'impression morale qu'ils nous laissent. Nous mesurons l'émotion de beauté au degré d'enrichissement ou d'appauvrissement de notre moi. (Il est à peine utile de faire observer que le mot *morale* est pris ici dans une acception purement philosophique, entièrement distincte de l'idée de bien et de mal, de moralité ou d'immoralité. L'art n'est ni moral ni immoral ; il est *amoral*, et ce que nous entendons par morale, c'est la substance consciente. Nous tomberions, et ferions tomber le lecteur, dans la plus déplorable erreur, celle qui a engendré les pires déclamations sur l'art moral ou immoral, si nous ne précisions dès maintenant les termes.) Il y a un moment où la contemplation des lois et des rythmes de la nature arrive, dans un être créateur, doté de la faculté d'exprimer, à un tel degré de puissance, à une telle lucidité, qu'il se trouve placé dans l'état de compréhension philosophique pure : s'il y demeure, il s'énonce philosophiquement. Mais s'il est capable de transcrire par images, c'est-à-dire en langage d'art, les sons, les couleurs, les formes lui apparaissent comme des claviers dont il peut jouer indifféremment. Ce sont des notions interchan-

geables, comme les vitres multicolores d'un phare, se succédant devant un même feu.

Évidemment très peu d'hommes atteignent à ce degré de génie, dont Vinci par exemple a laissé un des plus admirables témoignages. Mais si l'on peut citer un très petit nombre de contemplatifs assez puissants pour avoir laissé des signes matériels de cette ubiquité dans la réalisation, du moins il n'est pas niable que tout artiste a l'instinct de s'y efforcer. Une logique unitaire régit toute composition d'art. Les divers arts en sont les efflorescences ; elle est le tronc invisible. Et notre âme, construite de façon à essayer toujours de retrouver l'unité, c'est-à-dire Dieu, sous la multiplicité des aspects de la vie, sent très bien que les sons, les couleurs, les formes, dépendant d'un rythme central qui est le principe vital lui-même, sont des notions interchangeables. Elle établit tous les jours entre un beau ciel, une musique, un geste, un regard, des relations intérieures. Les œuvres d'art sont simplement des procédés inventés pour tâcher de fixer ces relations de façon qu'on les retrouve à volonté : ce sont des procédés arithmétiques. Et les lois de ces procédés sont communes. Mais il est évident que si l'on essaie d'extérioriser ces suggestions au delà d'une certaine limite, on les détruit du même coup. Il faut les faire pressentir. Il faut faire pressentir l'identité des rythmes, mais non pas juxtaposer les formes qui en résultent. La vie seule est assez vaste pour les juxtaposer sans les confondre.

Le problème de la fusion des arts devrait donc logiquement se réduire non à une fusion de résultats, mais à une fusion de principes. Ainsi les couleurs résultent des inégales vibrations de la lumière : si on les mêle sur une palette, on obtient un gris sale. Les arts résultent des variations du rythme (et lumière et rythme sont les formes du mouvement vital) ; si on les mêle, on obtient une cacophonie. Un tableau ne doit pas amalgamer poésie et musique ; mais il doit, s'il est beau, faire sentir qu'il y a en lui un peu des lois éternelles, et qu'entre les lois qui l'ont créé et celles d'un beau poème et d'une belle symphonie, une identité mystérieuse existe. Cette identité, si nous passons au poème ou à la symphonie, nous la retrouverons, et en elle nous sentirons une solidarité avec les lois de la belle peinture. C'est une opération qui ne peut se faire que dans la conscience.

On concevra aisément qu'il y aurait beaucoup de choses à dire sur cette théorie des arts interchangeables, sur la recherche des principes d'une esthétique unitaire, et sur la fusion de l'esthétique et de l'éthique. Encore que les lecteurs de cette revue soient familiarisés avec ces questions délicates et le vocabulaire un peu ardu qu'elles nécessitent, nous

devrons nous excuser d'avoir abordé ce terrible problème auquel pourrait s'appliquer l'expression que Nietzsche employait pour désigner ses recherches sur la morale : la *transmutation de toutes les valeurs*, l'alchimie qui, décomposant tous les arts, en retrouvera un jour le corps simple au fond du creuset de la conscience. Nous devons nous excuser surtout d'avoir tardé à aborder notre sujet, qui est l'influence de la musique sur la peinture. Mais on comprendra maintenant qu'il était impossible de parler de cet aspect partiel de la grande question, sans rappeler quelques observations générales sur la genèse de l'influence que nous allons examiner.

On peut considérer l'impressionnisme comme un rapprochement inconscient de la peinture vers la musique. L'impressionnisme, si du moins nous adoptons ce terme vague, inexact et imposé par le hasard, — c'est le fait d'un groupe de peintres étudiant avant tout la qualité de la lumière en se référant aux lois de l'optique, et s'efforçant de reconstituer sur leurs toiles les véritables mélanges des couleurs du prisme en décomposant les tons qui nous apparaissent et en juxtaposant les sept couleurs par touches séparées, de façon que leur mélange se fasse non sur la toile mais dans notre œil, lentille vivante où les tons de l'arc-en-ciel se concentrent.

En supprimant les mélanges tout faits sur la palette et appliqués sur la toile, en considérant les ombres comme des lumières qui ne se différencient des parties lumineuses que par le dosage prédominant de certaines couleurs (bleu, violet, vert), en tenant compte des reflets, c'est-à-dire des colorations intermédiaires (complémentaires) résultant du voisinage de deux tonalités, l'impressionnisme a créé une révolution dans la technique de la peinture. Il est arrivé à considérer un tableau comme le développement logique de la lumière. La lumière et son étude, ce n'est pas toute la peinture, mais c'en est l'essentiel, et c'est pour avoir vigoureusement étudié ce côté de leur art que les grands impressionnistes, Manet, Monet, Renoir, Degas, ont été et paraîtront considérables dans l'histoire de leur art. Ils ont ouvert des routes spacieuses aux peintres futurs. Or, le développement logique de la lumière dans leurs œuvres est absolument constitué comme le développement symphonique d'une idée musicale. Une idée, en musique, est une combinaison de timbres générateurs de développements tonaux relatifs à chacun de ces timbres et se maintenant dans des rapports réciproquement proportionnels à ceux de ces timbres entre eux. (Ainsi encore, en géométrie, s'engendrent des polyèdres sur chacune des faces d'un polyèdre primitif.) L'impressionniste qui prend pour thèse, pour idée, par exemple, un orangé, et qui combine sur toute sa toile les gammes de tonalités réagissant

sur cet orangé ou s'en influençant, procède exactement comme un musicien. Les admirables paysages de Claude Monet ne sont pas autre chose que des symphonies d'ondes lumineuses; et la musique de M. Debussy, fondée, non sur l'enchaînement de motifs, mais sur la puissance comparée des sons en eux-mêmes, se rapproche singulièrement de ces tableaux; c'est un impressionnisme de taches sonores. Pour M. Monet et pour lui, une couleur, un son sont des sentiments. Le sentiment ne jaillit pas de l'application de ce son ou de cette couleur à une idée distincte, mélodie chantée ou descriptive, expression de visage : pour eux le sentiment est inclus dans le violet ou dans le *ré* majeur. (Ainsi Inaudi *pensait en chiffres*. Il n'eût pas plus atteint à sa prestigieuse rapidité de calcul que ce peintre à sa géniale puissance de perception des nuances ou ce musicien à l'exceptionnelle subtilité qui fait de lui le plus rare harmoniste de l'époque, si tous trois n'avaient la faculté de penser *directement* dans leurs langages transposés, nombres, sons ou couleurs.)

Une observation simple a-t-elle frappé le lecteur? Je veux parler de la communauté de certaines expressions propres autant à la peinture qu'à la musique. Les mots : ton, gamme, note, étude, chromatisme, harmonie, valeur, thème, motif, sont nécessairement en usage dans ces deux arts, et sont employés indifféremment par les musiciens et les peintres, dans des acceptions presque identiques. Il faut voir là, non pas un effet de l'insuffisance du vocabulaire, mais un parallélisme profond des deux arts, un instinctif besoin de réunion. On m'a cité un mot singulièrement net du grand coloriste Monticelli : « Ce que représente mon tableau, disait-il, femmes, parcs, paons ou fleurs, c'est le décor de la pièce, mais les couleurs de ces choses, voilà l'orchestre, et la lumière, c'est le ténor. » Formule frappante et valeureuse! Elle nous donnera un précieux renseignement d'esthétique. L'esthétique a été si déformée par les théoriciens étrangers à l'art, qu'elle est devenue jargon de pédants : elle devrait être la plus naturelle, la plus vivante des sciences, la plus fidèle à la vie observée. Elle est la science de la sensibilité, la science de la saveur des beautés de la vie, et il a fallu toute la maussaderie de la critique pour lui donner un aspect rébarbatif qui rebute autant les artistes que le public. Un mot comme celui de Monticelli, une coïncidence de termes aussi soutenue que celle que je viens de rappeler, en disent plus long que tout raisonnement : on y saisit sur le vif un désir, une évidence.

Taine a dit un mot fameux, qui a été souvent commenté : « Avant cinquante ans, la poésie se dissoudra dans la musique. » Il sera aujourd'hui plus exact de dire : « La musique engagera tous les arts à

rechercher en eux-mêmes des procédés symphoniques communs. » Et nous pourrions nous permettre de corriger cette parole déjà ancienne du grand essayiste en nous fondant sur l'étude de résultats qu'il n'a pu que prévoir. La peinture et la poésie ont travaillé dans ce sens, et en sculpture, dans le domaine du rythme fixe, il s'est trouvé un artiste de génie, Auguste Rodin, pour suggérer le mouvement par de véritables symphonies des formes. Les craintes de Taine sont présentement déjouées. Mais sa proposition, ainsi modifiée, reste une indication extrêmement importante. La poésie a cherché à tirer parti de la musicalité syllabique et a envisagé la syntaxe non plus comme un règlement abstrait, mais comme le principe rythmique du discours, et c'est ce qui restera de l'effort des symbolistes de 1888 à 1900 : la sculpture a cherché les rapports du rythme mouvant d'un être au rythme fixe de sa représentation matérielle : la peinture a cherché l'identification des ondes lumineuses aux lois des ondes sonores. Claude Monet en a donné l'exemple le plus saisissant ; mais il est d'autres peintres qui ont, après lui, demandé à la couleur pure une signification morale. Ceux-là sont nos récents intimistes (1). Je me plaisais récemment à parler ici, dans une étude sur le Salon de la Société nationale, du plus captivant d'entre eux, de Henri Le Sidaner, qui est déjà un maître et qui comptera parmi les plus grands artistes de demain. Il témoigne pleinement de l'union de la peinture et de la musique. Sur un thème simple, maison mirée dans un canal nocturne, vieille demeure où traîne un rayon crépusculaire, toits neigeux sous la lune, il ordonnance de suaves et subtiles séries de tonalités fragmentées, posées par des touches transparentes, plus petites et plus discrètes que celles dont se sert Monet. Celles de Monet, plus distinctes, créent sur la rétine une impression de papillotement intense, comme les atomes de la lumière de midi. Celles de Le Sidaner sont assez petites, assez peu saillantes pour qu'on n'en distingue qu'un léger tremblement. L'œil va d'une touche à l'autre, parcourt les gammes de nuances sans jamais arriver à une couleur franche : ainsi, dans le soir, à l'heure où l'on voit moins clair, est surprise la minute où c'est encore le jour et où déjà c'est la nuit, l'heure exquise où la lune qui se présage se mêle au soleil qui s'en va. En ces toiles de Le Sidaner, une émotion pure s'élève et va toucher l'âme. L'art matériel disparaît ; on ne pense ni aux pâtes, ni à l'huile, ni à la toile. On voit les pierres, les feuilles, le ciel, l'eau, admirablement exprimés chacun dans sa subs-

(1) Besnard et Carrière, puis René Ménard, Gaston La Touche, Berton, Simon Bussy, Prinnet, Henri et Marie Duhem, Henri Martin, Édouard Vuillard, se rattachent brillamment à cet ordre d'idées.

tance, mais on les voit à travers la pensée poétique qu'ils dégagent. On en voit ce que la musique fait comprendre lorsqu'elle exprime, dans Beethoven, d'immortelles transpositions de la nature. Cette musique n'est pas imitative, et cette peinture non plus n'est pas imitative. Elle rend les aspects ; mais, par un prodige de subtilité tendre, elle s'y superpose ; l'artiste semble nous les montrer par transparence sous une vitre qui serait historiée et fleurie d'une sorte de givre de ses rêves. En lui s'unissent la peinture et la musique par une extraordinaire faculté qui lui est propre, celle de faire chanter les tons, — et nous voilà revenus aux termes musicaux, et il n'y en a pas d'autres ! En un art plastique et un art immatériel, Le Sidaner nous montre qu'il y a une conciliation suprême.

S'il peint la crête d'un mur où rosit le dernier flet d'un couchant, il étudie les diversités du gris des pierres par de véritables phrases de nuances, analogues aux successions de saveurs d'un vin rare ou d'odeurs d'un bouquet composite, et le rose et fleurement de la lumière se dégage et s'affirme comme la résolution d'une harmonie compliquée, comme ces hymnes d'une douceur et d'une fermeté infinie qui s'élèvent pour conclure les tumultueux enchaînements d'accords dans la musique de piano de Schumann.

Monticelli, lui aussi, ne fut qu'un chant de couleurs, chant violent, somptueux, sensuel. Il avait une perception si spéciale de certaines nuances qu'on ne les retrouve nulle part. Elles sont inconnues, et pourtant on sent qu'elles sont des liens logiques entre deux couleurs connues. Il devait avoir un œil construit autrement que le nôtre, comme ceux des insectes qui, dans leurs facettes, gardent certainement une vision du monde dont rien ne peut nous donner l'idée. On a découvert des étoiles dont la lumière ne nous arrivera que loin dans l'avenir, par le seul calcul des probabilités : Monticelli donne aussi cette impression d'avoir noté des tons qui devaient s'intercaler entre d'autres, et la musique de Claude Debussy révèle également des transitions auditives que l'on ne soupçonnait pas. Telle page de lui semble étrange, parce qu'elle commence la musique là où on pensait qu'elle finit d'être perceptible, et les techniciens de l'orchestre pressentent pour cette raison toute une musique à venir dans les œuvres de cet exceptionnel « écouté ». Au reste la science, depuis Chevreul et Helmholtz jusqu'à Charles Henry et à Lippmann, intervient ici pour affirmer que nous sommes très loin d'avoir atteint notre maximum de perception auditive ou chromatique, et elle prouve que l'augmentation en ce sens a été lentement continue depuis des siècles. L'histoire de la musique le prouve aussi, comme

l'ont montré récemment M. Vincent d'Indy, les travaux d'Hugo Riemann, et comme l'a sagacement rappelé, en des études de psychologie musicale dont la haute valeur fait regretter la rareté, l'érudit et compréhensif esthéticien qu'est M. Jean Marnold. L'impressionnisme et la musique nouvelle, de Borodine à M. Debussy, sont certainement des symptômes de cette évolution.

Elle semble aller contre la fusion des arts : car enfin, si l'affinement de la perception humaine tend de plus en plus à faire trouver dans le son et la couleur en eux-mêmes la signification là où on n'y trouvait que l'impression, cela exclura l'adjonction d'éléments littéraires, logiques ou raisonneurs. Une toile finira par agir sur le regard, puis sur l'esprit comme un tapis, sans avoir besoin d'autre sujet que celui d'une couleur et de ses développements ; elle ne représentera rien que des tons : et déjà la musique se contente de s'appeler fugue, étude ou sonate, pour nous suggérer des choses que la littérature pourrait longuement raconter. Mais cette illusion n'est qu'apparente. En effet, la fusion extériorisée des arts sera de plus en plus utopique ; mais l'étude de leurs origines rythmiques sera de plus en plus unitaire, et on peut prévoir un moment de perfection où un homme qui aura saisi les lois du rythme musical ne pourra pas ne pas comprendre celles du rythme pictural ou poétique — un moment aussi où le critique reconstituera en lui-même l'ensemble de ces lois et possédera ainsi une formule de synthèse pour apprécier les directions de l'art dans son époque. On ne verra plus cette anomalie barbare d'un grand peintre ou d'un grand poète fermés à la musique, ou réciproquement, de même qu'on ne verra plus un grand artiste se contenter, comme on ne le voit que trop, d'une morale bourgeoise qu'il n'aura jamais pris la peine d'examiner, s'étant depuis l'enfance attaché à développer en lui la compréhension de la vie colorée ou sonore, et ayant laissé, autour de cette fleur monstrueuse et unique, le champ de sa conscience en jachère.

Un beau rêve, dites-vous ? Mais non : une belle réalité ! Songez donc qu'il n'y a pas quarante ans que Monet est venu démontrer par son seul instinct les lois les plus subtiles que Chevreul et Helmholtz ont codifiées. Il n'y a pas quarante ans que le grand Whistler a commencé d'appeler *Harmonies en bleu et argent* ses nocturnes où se jouent quelques tons essentiels. Il n'y a pas quarante ans que Verlaine a demandé « de la musique avant toute chose », et que les vers-libristes ont enrichi la poésie d'un certain nombre de nouvelles formes rythmiques, non en ruinant l'ancienne prosodie, comme on le leur a faussement reproché, mais en lui en juxtaposant une nouvelle. Et déjà nous en sommes venus à un

tel point que nous ne pouvons examiner toutes les questions effleurées en ce trop bref article. Il y eu, à la suite de la révélation wagnérienne, un instant où l'on a pu craindre le vertige de la confusion, cet instant qu'on a, bien inexactement, appelé le décadentisme : mais déjà l'équilibre s'est refait, et la fusion des arts a repris son orientation logique. Le problème, posé selon son vrai sens, s'achemine à la solution.

Ce sera une commotion profonde, et il faudra que la critique s'arrache au *farniente* où elle se complait trop, il faudra qu'elle s'arme de clairvoyance, d'érudition et de facultés synthétiques pour suivre les progrès de cette évolution de la sensibilité esthétique. On parle en ce moment de la réfection de la critique, bien compromise par les mœurs du journalisme américanisés, par la réclame et par le fantastique débordement de la librairie.

Si la critique ne se relève pas d'un seul coup à la hauteur de ses devoirs, si elle sommeille davantage elle connaîtra une définitive faillite morale, et ses petits comptes rendus routiniers, dénués d'idées générales, ne seront plus lisibles. Nous touchons à un moment où le critique devra être supérieurement intelligent, ou se restreindre au rôle d'annoncier quotidien que le journalisme actuel lui offre. Il devra connaître la technique de tous les arts pour pouvoir établir une valable méthode comparative, il devra presque, en présence d'une œuvre, reconstituer en lui-même les procédés qui l'auront mise au jour. S'il n'est pas doué de la sensibilité qui se sert de ces procédés pour créer, du moins n'y aura-t-il entre lui et l'artiste que cette différence. Il sera en possession des mêmes lois ; il sera, lui aussi, un créateur arrêté à la phase logique. Un tel critique fera œuvre d'amour, et sera par excellence l'homme qui comprend, l'homme qui sait, constate et prévoit ; l'homme qui, au lieu de faire de l'esthétique une ennuyeuse et diffuse promulgation de truismes solennels, en fera une science heureuse, claire, active, une respiration aisée de la vie, appuyée fortement sur la psychologie et la morale. Cette critique-là sera la science des racines, la science des relations entre les diverses opérations de l'esprit, aussi à l'aise devant la géométrie que devant la peinture, ne concevant rien de disparate, rien d'isolé, rien d'anormal dans l'ensemble du développement intellectuel qui reflète la continuité de l'univers. Et comme la racine de toutes les opérations de l'esprit, c'est la compréhension de la vie universellement immanente par des êtres de passage qui en saisissent un instant la grandeur, une telle critique esthétique sera intimement reliée à la métaphysique et à l'étude de la conscience ; elle pourra reconstituer cet empire d'Alexandre qu'est l'intellectualité contemporaine.

C'est à la reconstruction d'une critique aussi noble, d'un « essayisme » digne d'Emerson et de Taine, que le mouvement de la fusion intérieure des arts fera tendre d'abord certaines consciences d'élite. Elle sera le soutien et le contrôle indispensable de l'évolution nouvelle, et il faut la considérer comme une nécessité de demain.

CAMILLE MAUCLAIR.



LES CAUSSES ET LES GORGES DU TARN

Pour aller aux gorges du Tarn, je me suis bien gardé d'obéir aux indications des guides. Au lieu de quitter le train de Paris à Banassac-la-Canourgue, pour me porter à Sainte-Énymie, tout en bas du Sauveterre, d'où les barques descendent le Tarn, j'ai voulu de mes jambes et de mes yeux, connaître le cadre de ces gorges plus émouvant que les gorges mêmes, parcourir, sous le grand ciel, la région des pierres, les causses plus mouvementés que la mer infinie. Le Parisien se contente, assis commodément dans sa barque, de descendre le défilé de la rivière jusqu'à Peyreleau. Là, après une bonne — ou mauvaise — nuit dans une auberge, il se félicite d'avoir plongé dans la profondeur des montagnes, et s'en retourne, enfant tôt satisfait, à la Ville, sans avoir touché la vie véritable, l'âme de ces plateaux dont il n'a, de sa barque, aperçu que les parois et les bords inaccessibles.

Je suis descendu d'abord, loin du Tarn, en pleine roche, à la halte du Crès, à mi-chemin de Sévérac et de Millau.

Entre deux tunnels, sur un causse grisâtre qui n'a pas de nom, la maisonnette de la Compagnie est seule. C'est le matin, un ciel bleu, une terre qui sent bon la rosée, les bois tout proches. Vers le hameau, un sentier mal tracé serpente, dans la mousse et les cailloux. Les rochers ou collines surplombent, couverts de chênes, brillants de genêts. Dans le fond du riant abîme, sous des noisetiers, et même des roseaux, le ruisseau, durant quatre kilomètres, gazouille ou se cache entre les pierres. L'agent voyer ne passe jamais par ici. Pourquoi y passerait-il, d'ailleurs ? La culture n'est pas possible. Ça paraît la fin du monde. Cependant, l'humanité, comme la plante sauvage, a poussé partout où il y a un peu de terre. Voici une métairie : des murs sans plâtre, une terrasse poudrée de cendres. Des enfants, leur mère au visage rôti, apparaissent à une fenêtre où une poule picore. Pour ces créatures qui vivent dans l'ignorance du monde, je dois être le passant miraculeux dont on parlera longtemps, et qui porte sur lui l'empreinte des cités où les hommes affinent leurs appa-

rences. Deux ornières se traînent au long du ruisseau, creusées par la carriole qui s'abrite sous le hangar : ces ornières sont l'unique lien unissant à l'humanité cette tanière de pauvres.

Les collines perdent leurs bois, montrent une nudité bleue. L'éclaircie est immense. Des vagues de rochers bondissent au loin. Soudain, je découvre le Crès. Les masures se confondent avec la terre grise, quelques-unes coiffées de chaumes, jusqu'en bas, au bord du ruisseau. Je suis recommandé au personnage du pays, à l'institutrice, bonne et riieuse paysanne, qui cherche à plaire, avec son menton poilu et ses cheveux frisés. L'école est perchée au-dessus du village, bâtie par quelque montagnard avec une solidité qui défie les orages de ce Rouergue de feu. Les pas de tant de générations ont poli les dalles de la cuisine. Une porte s'ouvre sur un réduit, où trois filles et un garçon se penchent sur des livres. Bons élèves pétris de nature, comme ils doivent s'ennuyer à apprendre la grammaire française, eux qui parlent si bien le patois de leur sol ! Et la géographie, avec sa nomenclature de contrées plus lointaines que le ciel, que doit-elle évoquer de rêves en leur esprit jaloux des mêmes pâturages et des mêmes sentiers, comme leurs moutons ?... Qui sait ! Dans ces têtes neuves, le germe d'un génie se relèvera peut-être, à la clarté des livres. En attendant, ils m'épient en-dessous, finauds et pâles, et me prennent pour un inspecteur. Je les interroge, puis leur donne congé.

En bas, de l'autre côté du ruisseau, autour d'une bâtisse délabrée qui sert à la famille des Nobles de jadis, la nature s'éveille. Des prés, des luzernes, et même quelques treilles. La bâtisse a grand air, toute en pierres de taille. L'escalier aux rampes ajourées, aux voûtes jaunies, nous conduit à une galerie vitrée dont une porte aux battants rongés comme par des rats s'ouvre sur un couloir où sèchent des figues. Ensuite, un salon vaste, des meubles qui sentent le fané ou montrent les os sous l'étoffe. Partout la vétusté, la poussière, et presque le désordre d'un être qui s'abandonne. Des épluchures d'amandes, des livres, des ouvrages de broderie, se mêlent sur le canapé. Des bustes, des écussons, des glaces dédorées décorent ce salon où l'on donnait des fêtes, il y a si longtemps, à l'âge charmant de la chevalerie.

La douairière, avec ses cheveux gris en coques et ses yeux ronds de chouette ; ses filles, l'une délabrée comme le château, l'autre, pimpante, rouge d'une jeunesse campagnarde, nous reçoivent avec urbanité, un peu d'affectation. Les mains longues, le visage long, elles rient de pouvoir causer des villes, du monde, de la littérature. Elles n'ont plus rien qu'un terroir mal cultivé, et leur nom. Chez elles trois sont accentués les traits de la race rouergate : le front