

MUSIQUE

Bach et « l'art pour l'art ». — OPÉRA-COMIQUE : *La Tosca*, de MM. Sardou et Puccini.

La Société des Concerts a deux séries d'abonnés. Dans l'incomparable petite salle du Conservatoire, ces privilégiés se succèdent, entassés et recueillis, pour entendre le même programme à huit jours de distance. Il y a quelques mois, on dut donner une séance supplémentaire. Le *profanum vulgus* avait réclamé; et *la Passion selon saint Jean* fut jouée trois dimanches. Il n'est jamais trop tard pour parler de Bach. Son succès évident nous honore, mais son œuvre, indifférent à l'oubli comme à la vogue, est inaccessible aux soucis d'actualité. Si exceptionnel pourtant qu'en apparaisse l'intérêt musical, cette *Passion* est quasiment une composition de circonstance. Bach semble l'avoir achevée un peu à la hâte, au commencement de 1723, à Coethen, où il attendait sa nomination au poste convoité à l'école et à l'église Saint-Thomas de Leipzig. Afin d'inaugurer dignement ses fonctions de *Cantor*, il tint à préparer un ouvrage important pour les solennités de la Semaine Sainte, dont la coutume s'était établie, depuis 1721, dans la ville saxonne. Mais, les circonstances ayant retardé d'une année la réalisation de ses désirs, la *Johannes-Passion* fut exécutée seulement le 7 avril 1724. On y remarque, dans les airs confiés aux solistes et alternant avec la narration évangélique, une certaine disparité d'allure, d'inspiration, de matériel orchestral, et on est induit à conjecturer que Bach y utilisa des pièces antérieurement composées, auxquelles il adapta, grâce à quelques coupures, des poésies religieuses alors estimées et répandues d'un nommé Brokes. L'hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable qu'on constate, en revanche, une parfaite unité de style dans les récitatifs ou chœurs interprétant le texte de la *Passion*. Quelques-uns de ces chœurs offrent même la particularité curieuse, et rare chez Bach, d'être, en tout ou partie, de constitution musicale identique. Il fallait que Bach fût bien pressé pour se répéter si volontiers, car sa verve était fouguese et inépuisable; et il semble avoir ici recherché et exploité, quelquefois assez gratuitement, les occasions de ce qu'on appellerait aujourd'hui *leitmotiv*. Entre *la Passion selon saint Jean* et *la Passion selon saint Mathieu*, écrite six ans plus tard (1729), il y a la différence d'une chapelle à une cathédrale. Mais la chapelle est d'assises robustes, de voûte hardie et sûre. C'était un rude maître-maçon, celui qui

l'édifia si vite et en sculpta, avec cette vigueur, les rosaces et les ogives.

Le génie de Bach (1685-1750) fut immense, d'une richesse, d'une variété et d'une profondeur qui rendent son œuvre comme insondable. On a pu dire de cet œuvre que toute la musique était contenue dans son univers, et c'est à très peu près exact à l'égard de tout l'art précédent. Au point de vue des combinaisons polyphoniques et des formes, on peut même avancer que l'œuvre de Bach contient en puissance toutes les ressources possibles de l'art musical. Mais ce n'est plus vrai, et c'était impossible, pour les combinaisons harmoniques. A ce dernier propos, aussi bien que pour la souplesse expressive et la liberté de l'inspiration ou du rythme, Bach eut même, de son vivant, des émules souvent heureux. Couperin le Grand (1668-1733), son aîné de 17 ans, et Rameau (1683-1764), son contemporain, représentent une manière de romantisme harmonique et mélodique assez comparable à celui dont Schubert et Weber ont empourpré l'époque beethovénienne. En Bach se totalise superbement un long passé d'efforts qu'on pourrait dénommer « les années d'apprentissage » de l'art musical. Six siècles d'empirisme et d'application avaient abouti à la maîtrise d'un Josquin des Prés (1450-1521). Les contrepointistes gallo-belges avaient parachevé peu à peu une forme de « musique pure », le *canon*, dont Josquin épuisa le premier les combinaisons essentielles. Puis, durant presque deux cents ans, la polyphonie semble s'évertuer à la création de sa forme idéale, d'une forme nouvelle affranchie, comme l'autre, du joug étranger de la parole et du sujet, constituant un organisme musical complet et autonome. Et de l'imitation canonique naquit, par une lente évolution, la *fugue*. Quand Bach s'en empara, la fugue était une forme déjà concrète, mais gauche et prédestinée peut-être à la fixité stérile du canon. Il en fit la forme polyphonique absolue, à la fois déterminée et libre, une et innombrable. De toutes les formes qu'il employa, la fugue est la seule que Bach ait épuisée. Elle est le fondement, l'essence indélébile de tout son art et y apparaît comme la somme anticipée de toute polyphonie.

L'œuvre de Bach appartient tout entier à la musique « pure » et purement « polyphonique ». Ici, le mot « accord » n'a plus de sens. Son harmonie, celle même de ses Chorals, résulte de la connexion éventuelle ou du choc de voix indépendantes, respectivement nanties d'une personnalité propre. Ce sont des individualités « monodiques », des thèmes, qui se

superposent, comme ils se poursuivent dans ses fugues et ailleurs, pour se rencontrer, s'étreindre, ou se heurter par une course parallèle et distincte. Et qu'ils s'élancent ensemble ou l'un après l'autre, le nombre des coureurs une fois arrêté reste immuable comme leur office. Aucun d'eux n'a le droit de changer de place ou de se dérober; et, sans avoir toléré quelque intrusion auxiliaire, ils se rejoignent au but, juste autant qu'ils sont partis et pas un de plus. C'est le couronnement de l'art *polyphonique*. Le caractère « instrumental » est la marque de la « musique pure ». Même dans ses airs ou duos, dans ses grandes compositions vocales, l'art de Bach possède foncièrement ce caractère. Malgré les beautés qui abondent dans ses œuvres vocales, il semble que le musicien répugne à soumettre son inspiration aux exigences du verbe. Quelques passages des récitatifs de *la Passion selon saint Jean* le montrent malhabile dans ses velléités de dramatisation. Il souligne parfois une parole d'une intention exagérée ou puérile, et s'il atteint à l'émotion adéquate et profonde, c'est qu'il viole outrageusement les lois de la prosodie et du discours, en faisant vocaliser sur deux mots — (... et Pierre « pleura amèrement. ») — les six mesures d'un *adagio* de poignante tristesse. Les chœurs des Juifs sont d'admirables fugues ou fugatos construits sur de courtes phrases inlassablement répétées. Bach réduisait naturellement les sentiments énoncés à un schéma expressif, et interprétait un « état d'âme ». La couleur et le mouvement choisis persistent invariables jusqu'à la fin du morceau ou, si celui-ci se dédouble, pour chacune de ses parties. Airs, chœurs, ariosos alternent comme une succession de teintes uniformes. L'ensemble est dominé par une opposition tranchée, où s'absorbent les nuances, de deux tons généraux, l'un éclatant, l'autre grisâtre. Le texte des intermèdes lyriques n'est pas moins morcelé, ressassé, que celui des chœurs dramatiques. Comme le sujet sacré lui-même, les états d'âme ne sont que prétexte à polyphonie magistrale. Tandis qu'il plaint son Rédempteur et s'accuse, la voix du chrétien canonise, en contrepoint double, avec le Hautbois de Chasse ou la Viole de Gambe. Le chanteur pourrait, sans dommage, être remplacé par un instrument. C'est la musique pour la musique, la *musique pure*.

L'œuvre de Bach est pour déconcerter les détracteurs impénitents de « l'art pour l'art ». Berlioz s'en gaussait, qui abusa précisément des procédés du fugato, des entrées en « imitation », *par indigence* de maîtrise et de musicalité

naturelles, Wagner y prenait tous les jours un bain de contre-point pendant qu'il composait *les Maîtres-Chanteurs*, y reconnaissait « le génie allemand et protestant », « le secret de la Nature et du Monde », « le livre cabalistique du Nécromant éblouissant le microcosme de la lumière du macrocosme » et disait éprouver une « impression magique » en écoutant certaine fugue du *Clavecin bien tempéré*. Le premier y voyait un travail de mandarin, de complication vaine et savante, dénué d'émotion, de sens et de « but ». A son insu, Wagner y imprégnait son génie de syntaxe purement musicale, mais en même temps, son imagination bâtissait un drame romantique sur les ébats variés du « Sujet », de la « Réponse » et du « Contresujet ». Wagner était plus musicien ; tous deux étaient poètes. Wagner traduisait en images poétiques ses sensations musicales. Berlioz, ne sentant rien, ne pouvait rien traduire et ricanait. Tous deux étaient « wagnéristes ». L'art grandiose et complexe de Bach est aujourd'hui bien loin du nôtre. Notre sensibilité ne peut plus en être touchée que médiatement. Celle de Berlioz s'y refusait par ignorance et besoin de symbolisation objective. Il a fallu une longue éducation pour encourager, chez nous, l'enthousiasme d'un public d'amateurs toujours plus nombreux. Mais cet art affecta-t-il jamais directement la sensibilité populaire ? Celui que nos voisins tiennent aujourd'hui pour le plus « allemand » de leurs grands hommes, l'incarnation de la « profondeur » nationale, prit-il jamais contact avec l'âme allemande de ses contemporains ? Nous savons, par un procès-verbal officiel du 21 février 1706, que Bach, alors organiste à l'église de Arnstadt, dut comparaître devant le consistoire et se vit reprocher de troubler les chants des fidèles par la fantaisie de ses accompagnements et les variations dont il dénaturait la mélodie des Chorals.

Devenu extérieur à notre sensibilité actuelle par l'archaïsme de son expression, l'art de Bach demeura sans doute étranger de tout temps à la sensibilité élémentaire des foules, aussi bien qu'à toutes sensibilités non musicales. Et cependant, cet art est impérissable. Il est improbable que, pas plus que la nôtre, les sensibilités futures ne confèrent au style fugué le monopole exclusif d'exprimer leurs joies, leurs deuils ou leurs violences, indistinctement. Bach employa rarement d'autre moyen d'expression. Il écrivait une messe comme une chanson à boire et *vice versa*, prétendait Berlioz. De plus en plus le rapport apparaîtra factice, dans l'art de Bach, entre le sujet

ou le sentiment et son interprétation musicale; la relation, déjà précaire à nos yeux, s'abolira bientôt tout à fait. Et pourtant, cette « musique pure » est assurée désormais de durer plus longtemps que les poèmes berlioziens. Elle survivra peut-être à Beethoven. Elle force notre admiration et s'impose peu à peu à notre sensibilité moderne écœurée déjà de romantisme. Aussi longtemps que le jeu des combinaisons sonores captivera des cervelles humaines, l'œuvre de Bach restera, pour tous ceux qui voudront le connaître, une source des plus hautes jouissances *musicales*. Ici l'émotion, devenue « esthétique », en devient imprescriptible. Née d'intuition naturelle, d'affinités en quelque sorte « électives » entre l'ému et l'œuvre d'art, elle croît avec la connaissance. Elle a dissocié l'objet et le sujet, l'art et son prétexte. Sans cesser d'être instinctive, elle est devenue consciente et spécifique. En est-elle moins profonde, moins « humaine » ? Ceux qui l'affirment en parlent à leur aise : ils ne la connaissent point.

« L'art pour l'art » est un cliché commode, mais absurde s'il entend qualifier péjorativement l'acte de la création artistique. Qui que ce soit est-il un « artiste » pour une autre raison que l'art contenu dans son œuvre ? Et en quoi consiste cet art ? Son essence ou sa qualité dépendrait-elle du sujet de l'œuvre, du « but » ou de l'émotion de l'artiste, ou bien de l'effet produit sur autrui ? Mais cet effet est différent chez chaque individu. Pour avoir fait divaguer Wagner et ronchonner Berlioz, l'art de Bach est-il défini ? En est-il consacré ou condamné ? Et si les compétences mêmes ne s'accordent pas, en appellerons-nous au suffrage universel ? Hier il aurait répondu, chez nous : *Valse bleue* ; ailleurs : *Florodora*. Existe-t-il du moins une corrélation entre la qualité de l'œuvre d'art et les aspirations de son créateur ? La beauté artistique résulterait-elle de l'émotion de l'artiste, sa condition et sa mesure ? Mais, entre la tristesse d'Olympio et celle de M. Coppée, il n'y a aucune différence d'ordre psychique, à peine, — « hélas ! » — d'ordre intellectuel. Certaines gens, pourtant, observent qu'elles ne se ressemblent pas ; et il ne reste guère, pour expliquer cet avis, que le choix et l'agencement des mots par quoi s'exposent ces tristesses. On ne peut empêcher personne de vague à l'âmer en vers ou en musique, mais il y a bien longtemps que cela se fait et, depuis Adam et Eve ou l'anthropopithèque, le champ de nos émotions ne s'est peut-être pas accru d'un tout petit arpent. Les amoureux s'écoutent volontiers répéter toujours la même chose. C'est un plaisir inoffensif. Si l'amou-

reux est musicien ou poète, et qu'il édite ses langueurs, il a des chances pour intéresser, outre sa famille et sa bonne amie, quelques couples de fiancés inconnus. Il y a une communion des âmes sœurs. Toute sensibilité finit par rencontrer son expression adéquate et rêvée. *La Grève des forgerons* et *le Vase brisé* ont leurs fervents qu'ahurit *l'Après-midi d'un faune* ou *Simone*, que consternent *les Jeux rustiques et divins* et *la Bonne chanson*. La sincérité des poètes égale celle des admirateurs. L'émotion leur est commune et incontestable. On ne peut dénier non plus l'une et l'autre au camp adverse, chefs et féaux. Alors, où est la beauté artistique ? Où sera le génie ? Ici ou là ?

L'humanité fait comme les amoureux ; elle redit toujours les mêmes choses. Mais elle les redit autrement. A travers les siècles, l'instrument de sa sensibilité n'a changé que de forme. Lyre chélonienne, viole ou harpe, c'est toujours la même « âme » qui vibre, les mêmes éternelles causes dont l'impulsion fait résonner les cordes. Mais le nombre de celles-ci augmente sans cesse. Il est loisible à chacun d'y pincer. Mais il se trouve que l'humanité garde la mémoire de ceux-là seuls qui surent en tirer des accords inentendus, ou tendre une corde nouvelle. On constate, dans tous les arts, une évolution immémoriale et constante des combinaisons de la matière première employée : signes, mots, sons, couleurs, lignes, masses, perceptions ou idées. Et il se trouve que l'histoire de cette évolution est tout entière écrite dans les œuvres d'art que le temps dut respecter. Les générations se les transmettent pieusement et les appellent des chefs-d'œuvre. Leur beauté étonne ou émeut les sensibilités successives. Elles paraissent immortelles. En quoi se distinguent-elles des œuvres oubliées, sinon de ce que l'artiste, des propriétés virtuelles de la matière de son art, y déduisit des combinaisons insoupçonnées et logiques ; ou qu'il y épuisa splendidement des combinaisons ébauchées ; c'est-à-dire, y fit justement, peut-être sans s'en douter, de « l'art pour l'art » ? Et, en effet, les artistes de cette espèce sont généralement d'abord méconnus. Comme s'ils ne se souciaient pas d'être compris, au risque même du ridicule, ils revêtent leur pensée d'une forme neuve, personnelle, — *originale*. « Originale » ou, dit Littré, « qui paraît inventée, imaginée sans modèle, sans souvenir antécédent ». Et, en ce faisant, il advient qu'ils contribuent à l'évolution de leur art. Leurs œuvres se suivent et s'enchaînent comme un cortège prédisposé, d'ordre assigné et neces-

saire. L'absence de l'une d'elles laisserait une lacune dans la vie d'une langue ou d'un art ; ce qui vient après n'aurait plus de sens.

Il semble que l'activité artistique puisse être assez bien définie : une application harmonieuse des facultés de l'organisme humain, soumise à des lois d'évolution déterminées. Il y a deux facteurs de l'œuvre d'art, l'artiste et la matière d'art employée. C'est une présomptueuse illusion que d'estimer inerte cette matière de l'art. Elle compte pour plus qu'on ne croit, même dans ce qu'on nomme la pensée. Cette matière est susceptible de combinaisons possibles, variables selon sa nature, mais rigoureusement subordonnées à celle-ci, spécifiques. D'autre part, les facultés de nos sens se sont développées progressivement, par une marche ininterrompue du simple à un composé dont la complexité toujours croissante est périodiquement dissimulée sous une contraction synthétique. Dans l'œuvre des grands artistes, apparaît une sorte d'harmonie préétablie entre leurs facultés naturelles et les propriétés de la matière d'art exploitée. C'est sans doute ce que nous appelons le génie. Ils discernent des rapports inaperçus et des possibilités de combinaison dont la réalisation devient pour nous « la beauté ». Ce n'est pas seulement pour ce qu'elles ont de nouveau, de personnel, que ces combinaisons sont belles ou géniales, mais pour ce qu'elles ont en même temps de spécifiquement logique. Une originalité forcée, arbitraire, n'est que le masque de l'impuissance ; et nous le découvrons bientôt. Il s'ensuit que la beauté artistique est d'essence spéciale, indépendante absolument du sujet ou du but de l'œuvre d'art. Ce qui explique que « l'Enfant poutilleux » de Murillo soit plus « beau » que ses propres Assomptions et que les nymphes de M. Bouguereau ; que de la viande de boucherie peinte par Rembrandt soit plus « belle » qu'une odalisque de M. Cabanel ou une *Mater dolorosa* de M. Flan-drin. Et cela explique bien d'autres choses. Il s'ensuit aussi que la « beauté » d'une œuvre d'art est exclusivement constituée de ce que cette œuvre contient d'« art pour l'art ». C'est toute la raison de la gloire de Bach.

Quelque effet qu'ait pu produire l'œuvre du vieux maître sur la sensibilité de ses contemporains, quelles qu'en furent vraiment les intentions extra-musicales, cet œuvre n'est plus guère aujourd'hui pour nous que de la musique pure ; et il fut probablement toujours surtout cela. Il n'y en a pas d'autre peut-être, dans toute la musique, ou les aspirations sentimen-

tales se traduisent par des formes et des combinaisons sonores aussi musicalement complètes en soi, plus puissantes de verve et de logique spécifiques, de génie purement musical. Et cet œuvre, dispersé et presque ignoré pendant quatre-vingts ans, publié pour la première fois intégralement plus d'un siècle après la mort de l'artiste; qui ne parle plus pour nous le langage des passions; qui, même au point de vue musical, est pour nous l'expression, admirable mais archaïque, d'une époque révolue, d'un stade d'évolution dépassé; cet œuvre, à peine découvert et rassemblé, s'est élevé si haut, il nous a paru si grand, que son ombre semble s'étendre sur la musique tout entière. Il n'est aucun nom que nous osons inscrire, dans l'art musical, au-dessus de celui de Bach. Les génies les plus rares ne sauraient réclamer qu'une place à ses côtés. Son œuvre ne peut périr parce qu'il est un « fait » qu'on ne peut rayer, supprimer de l'art des sons; parce qu'il constitue un phénomène objectif indépendant des causes étrangères qui en ont fourni le prétexte, des effets ou émotions accessoires que l'artiste en voulut ou sut provoquer, du but éventuel, si noble fût-il, à quoi l'artiste eut l'illusion de destiner son ouvrage. Et sa beauté en est irrévocable. Le mirage évanoui, elle dure comme, aux théogonies, aux cultes et aux fois, survit la beauté des idoles et la majesté des temples. Quels dieux perdus cachent-elles sous leur marbre? A quel demiurge furent-ils voués jadis? Quelles adorations, quelles cruautés ont protégé leurs sanctuaires? Quelles vies y furent immolées; combien de cœurs, consolés ou ravis? — Tout ça n'a pas d'importance. Il ne reste que l'art pour l'art : et il reste « la Beauté ».

§

Nos bons voisins d'Italie nous ont envoyé leur jeune reine. C'est très gentil de leur part, d'autant qu'elle est monténégrine et jolie. Qu'ils y aient ajouté leur petit roi et son grand plumet, je n'ai rien à en dire ici; mais ils devraient bien garder leur musique. Ce n'est pas que M. Puccini ne se distingue avantageusement de ses confrères « veristes ». Il possède une routine de métier, une « élégante » habileté d'écriture et d'orchestration dont MM. Mascagni et Leoncavallo se manifestent candidement dépourvus. Mais on paraît être bigrement en retard au delà des Alpes. M. Puccini nous arrive avec un bagage un peu défraîchi. « C'est notre Massenet, à nous !... », déclarait à son propos un impres-

rio romain récemment interviewé. Et voici que cet homme intrépide nous rapporte *la Tosca*. MM. Sardou et Massenet à la fois : ce serait la résurrection des morts. Malheureusement, il y a belle lurette que Michel-Ange est enterré, qui s'essaya assez glorieusement au sujet, et il faut venir de bien loin pour ignorer que le jugement dernier et définitif est rendu à l'égard de telles ombres illustres mais obstinées. Nous dûmes donc resubir *la Tosca*, retraduite de l'adaptation transalpine en un français original où le poète Paul Ferrier affirme une confiance plutôt désarmante aux vertus intrinsèques de la rime :

Ah ! je respire !

Fut-il terreur pire ?

Je voyais partout la face d'un sbire !

et une rare, encore qu'opiniâtre témérité d'enjambement :

C'était pour

Moi la trame d'un doux roman d'amour !

.....

Guette

La Tosca, dis-lui en cachette.....

Fais mieux ! Porte-lui cette

Lettre !.....

Mais, outre M. Massenet, M. Puccini connaît aussi Gounod et Meyerbeer. Il doit même avoir entendu une ou deux fois le premier acte des *Maîtres Chanteurs*. Au vieux mélo dont nous avons joyeusement oublié les ficelles, il incorpora la salade de souvenirs adroitement travestis, et la confiture de ses inspirations... personnelles, si j'ose dire. Il en résulte un singulier méli-mélo auquel on ne saurait toutefois refuser une certaine homogénéité, due sans doute à l'inconsciente et adéquate connivence des tendances associées. A quelque point de vue que ce soit, je m'avoue incapable de découvrir un rapport perceptible entre *la Tosca* et ce qu'on peut se permettre d'appeler un art dramatique ou musical. Avec ses gros effets de torture, de poignard et de fusillade, entrecoupés de romances roucoulées, c'est grossièrement puéril, prétentieux ou fade, — et ça tient de la place. Le plus mauvais des nombreux ouvrages que nous annonce M. Carré vaut probablement autant, sinon mieux, que *la Tosca*. Était-il bien urgent d'aller chercher ailleurs une œuvre au moins médiocre, et de lui sacrifier quelques soirées, alors que tant de nos jeunes ou vieux compositeurs attendent, et que le retour de M. Jean Perrier nous promet la reprise impatiemment désirée de *Pelléas* ?

L'interprétation fut, en somme, excellente. Si M. Beyle joue mal, il chante bien. Que M. Dufranne chante ou joue, son talent le démontre digne d'un emploi meilleur que le rôle du pantin-policier Scarpia. Mlle Friche, que nous cédâmes à Bruxelles, est pavée de bonnes intentions. Cette jeune et agréable personne jouit d'une mimique exubérante et de regards démesurés où la prunelle implore et poursuit vainement l'abri d'inaccessibles paupières. La voix est puissante et belle. Le temps et l'étude ne peuvent manquer d'être favorables à une bonne volonté aussi sincère, aussi impétueuse, secondée par d'évidents dons naturels. La direction de M. Messenger, la mise en scène de M. Carré, les décors de Jusseaume sont ce qu'ils sont d'ordinaire et, dans l'espèce, parmi les plus précieux atouts de *la Tosca*. Oserai-je pourtant une menue réserve? Il y a au dernier tableau, indécis d'abord dans le clair obscur auroral, un gros bêta de nuage énorme qui ressemble vaguement au dragon de l'Apocalypse et qui, jusqu'à la fin de l'acte, pendant que le drapeau du Château Saint-Ange clapote au vent du matin, reste immobile, implacable et figé dans sa lourde masse, se colore et s'éclaire peu à peu, pour se détacher enfin, brutal et toujours pétrifié, sur un ciel d'un bleu cru, opaque, terne et criard, exaspérant et invraisemblable. Ce n'est, certes, pas un ciel d'Italie, mais c'est peut-être un ciel d'opéra « veriste ». — Serait-ce un symbole?

JEAN MARNOLD.

LETTRES ANGLAISES

L. E. Kastner : *A History of French Versification*, xx-312 p., cr. 8°, 5 s. 6 d., Oxford University Press. — Revues : *The Independent Review*. — *The World's Work*. — *The Cornhill Magazine*. — *The Fortnightly Review*. — *The Monthly Review*. — *Weekly Critical Review*. — *Academy and Literature*. — *Saturday Review*.

Alors qu'en France certains critiques affectent vis-à-vis d'une école récente de poètes une partialité inquiète ou une indulgence risible, un grand nombre d'esprits distingués en Angleterre ont étudié sérieusement le mouvement poétique de ces vingt dernières années qui tend à affranchir de règles surannées la poésie française et l'a en réalité déjà grandement transformée. Un parnassien comme M. Edmund Gosse, un novateur comme M. Arthur Symons ont accordé une attention intelligente aux œuvres de Vielé-Griffin et d'Henri