

L'ART & LES ARTS

Dans un article paru ici-même en juillet dernier, j'ai traité une première fois la matière qui m'occupe encore aujourd'hui. Je voudrais suivre cette question en une série d'articles que le temps ne m'a pas permis d'écrire jusqu'ici. On m'excusera, en raison de l'intérêt du sujet, d'essayer de relier mes idées, à six mois de distance, et de chercher aujourd'hui, avec chaque artiste (quelle que soit la branche qu'il cultive) à découvrir le But, qui est le même pour tous, et où doivent aboutir leurs routes convergentes.

Mettons, d'abord, les choses au point. Je n'entends point, par *but*, le succès, mais la réalisation la plus parfaite que chacun puisse donner de son œuvre. Une belle réalisation n'emporte pas fatalement la réussite matérielle. Il se peut même qu'elle lui soit opposée. L'être doué d'originalité, qui se crée une méthode pour discipliner sa production s'affirme violemment. Si sa personnalité est en désaccord avec les tendances de la majorité de ses contemporains, il n'obtient aucun succès, ce qui ne l'empêche pas d'être un grand artiste.

A celui-là, du reste, il aura suffi de créer. L'essentiel n'est pas que l'œuvre *plaise*, mais qu'elle *existe*. On a ensuite le temps devant soi. Il faut savoir patienter, gagner lentement les cerveaux et se répéter cette phrase, dont je ne puis me rappeler l'auteur : « Le Temple de la Gloire est plein de morts « qui n'y étaient pas de leur vivant, et de « vivants qu'on s'empresse de mettre à la « porte dès qu'ils sont morts ». Il faut, surtout, *ne pas lâcher l'ombre pour la proie*, et s'assurer du solide, qui, dans le cas présent, est, précisément, l'ombre.

Pour tant d'hommes, l'Art, cette « revanche sur la vie » (R. de Sizeranne) ne fût que le lieu d'évasion, l'Asile, le Charme qui aide à vivre !

Oui, les Arts agissent sur nos pensées, notre sensibilité, notre volonté, à la façon de philtres magiques ; c'est pourquoi, les assimilant de façon mi-sérieuse, mi-plaisante, aux Enchantements, nous appliquerons aux artistes le précepte que M. Eliphas Lévy propose aux aspirants à la Magie : « Il faut savoir pour oser. Il faut oser pour vouloir. Il faut vouloir pour avoir de l'empire. »

Retenons tous ces trois principes : il faut Savoir, Oser, Vouloir, pour accomplir l'œuvre d'art. Mais, qu'est cette œuvre, en elle-même ? Péladan nous répond : « C'est l'harmonie d'une vision avec le procédé qui l'exprime ». Il faut encore y unir « toutes les perfections que l'esprit peut concevoir sur un thème donné ». « Il ne suffit pas, écrit-il, qu'une œuvre satisfasse l'idée. Il faut qu'elle soit un tremplin d'enthousiasme, un déterminant de pensées... L'unification en-

tre le concept, l'âme et la forme de l'œuvre ne peut se produire que par la Beauté. La Beauté est l'unité des œuvres d'art ». Il nous donne encore ce commandement : « Simplifier pour intensifier ».

Et puisque nous cherchons à réunir ce qui est apparu aux penseurs comme conditions essentielles de toute belle réalisation, ouvrons l'*Idéal dans l'Art*, de Taine.

Le résumé est que : le but de l'art est de manifester quelque caractère notable et de le rendre dominateur. L'œuvre est d'autant meilleure, selon Taine, que le caractère est plus notable et plus dominateur. Il l'est quand il est le plus stable, le plus élémentaire. Le caractère se manifeste plus clairement dans l'œuvre que dans la nature, par la convergence des effets. L'auteur expose finalement ceci : « Le chef-d'œuvre est celui dans lequel la « plus grande puissance reçoit le plus grand « développement. L'œuvre supérieure est celle où le caractère qui, dans la nature, a « la plus grande valeur possible, reçoit de « l'Art le surcroît possible de valeur ».

Taine assimile encore la *bienfaisance* à la perfection. Ceci tend à conseiller « l'art moralisateur » alors que la morale et l'art sont choses distinctes. Nous adhérons, sauf en cela, à l'ensemble de sa théorie. Et surtout, nous rappellerons l'affirmation de Péladan, selon qui trois conditions sont essentielles au chef-d'œuvre : Intensité, Subtilité, Harmonie.

Ce sont là de nobles principes, et l'artiste s'ennoblit en l'acceptant.

Concevons maintenant un thème. Je ne spécifie pas un thème *musical*, mais un *thème de pensée*, de *création*, tiré, soit de la Vie (l'artiste exprimant l'Amour, la Mort, la Joie, l'Effort ou le Désespoir). — de l'Histoire ou de la Légende (comme Bach illustrant la *Passion*) et Wagner, le *Mythe de Siegfried*) — de la Nature (tel Wagner encore devant l'immense coulée du *Rhin*, les *Murmures de la Forêt*, ou, plus près de nous et dans un autre cadre, Debussy avec *Pagodes*, *Jardins sous la pluie*, Chausson avec son *Paysage*) ou, encore tiré de l'Art lui-même (voyez Liszt traduisant son émotion devant le *Penseur* de Michel-Ange, ou devant les poèmes de Dante).

Sauf de rares exceptions, les thèmes de création sont traduisibles par plusieurs arts. L'*Adoration des Mages*, l'*Annonciation*, *Siegfried et Fafner*, ou les *Eolides*, peuvent désigner des groupes sculpturaux, des tableaux ou des symphonies. C'est la manière dont ces thèmes seront conçus qui dictera à l'artiste la forme d'art dans laquelle il les traduira. Je pensais à cela, lorsque j'écrivais : « Ne vous trompez pas d'art ». En déconseillant les transpositions dangereuses, ma pensée était

qu'un sculpteur, par exemple, n'aurait pu sans folie songer à traduire l'idée contenue dans ce titre : *Reflets dans l'eau*, alors qu'un musicien, un peintre ou un poète le peuvent aisément.

L'un sera tenté par les formes décoratives des symétries inverses, par le jeu délicat des valeurs d'un même paysage contemplé à la fois dans les milieux différents de l'air et de l'eau, par la vision simultanée des mêmes formes sous des aspects précis et délayés. Il peindra. Un autre y discernera le mouvement du cours d'eau, le friselis des ondes emportant des images vagues, des lueurs fuyantes, le charme du mirage atténué et tremblant d'un paysage fantôme, la sensation de l'indécis, de l'éphémère, de l'irréel, d'une réverbération fluïdique d'objets matériels. Ce sera le musicien.

Le poète synthétisera peut-être les deux visions.

De même, dans le sujet des *Rois Mages*, d'aucuns ressentiront l'attrait d'un groupement original de masses, l'aspect sculptural se précisera à eux, avec le sens des volumes, leur équilibre, l'ampleur possible des drapés, et la tentation des beaux coups de pouce à donner à la glaise, la prévision des plans divers où coulera la lumière, où s'amassera l'ombre. D'autres sentiront picturalement la somptuosité des couleurs et des formes, le pittoresque du décor, la mise en toile, la qualité de l'éclaircissement dans le bleu profond des nuits orientales, ou son étrangeté dans la crèche mystérieusement illuminée. D'autres encore, musiciens, ceux-là, auront l'immédiate notion d'un rythme, de la marche d'une caravane, au pas scandé des lents chameaux, du choc périodique des instruments à percussion, du nasillement des flûtes arabes, accompagnant la mélodie langoureuse des voix, et la clarté scintillante de l'étoile les vrillera d'un trille aigu et persistant. Mais qu'un littérateur, insuffisamment renseigné intitule son roman : « *Symphonie littéraire* », et fasse dans sa préface l'aveu candide de confondre le rythme avec la mesure, et de croire à l'identité, ou à l'équivalence parfaite des *modos* grammaticaux et musicaux, cela fait rêver... Les meilleurs vouloirs sont parfois malheureux quand le désir de la production immédiate détermine de faire les études nécessaires à la réalisation de projets, qui, plus mûris, eussent, tel celui-ci, été, sans doute, abandonnés...

Le sujet une fois adopté, et la forme d'art choisie, si dix sculpteurs, dix peintres, ou dix musiciens se mettent au travail, les dix œuvres, dans chaque branche, seront aussi différentes que le tempérament de chaque individu le sera de celui de ses confrères.

Ecartant même les thèmes d'imagination et plaçant des peintres devant un même spectacle de nature, offrant à tous un objet identique, le phénomène se produira encore.

Dans *Une année dans le Sahel* (dont je n'ai plus le texte sous les yeux), Fromentin dit quelque chose comme ceci : « Quand vous regardez une place arabe, au plein so-

leil, où des enfants jouent ? Est-ce : une place au soleil ? ou le soleil sur une place solaire éclatant ? Les enfants jouent ? Les enfants jouent ? Les effets à l'extrême ? Quoi qu'il en soit, le, qui a été le maître aura pour l'artiste — ou l'auteur —

Il lui faut de l'effet, et en fait de l'ouvrage.

C'est ici qu'il « Simplifier, pour active. Elle rayonne où elle ne captivantes. On pitoyablement tout à l'effet, c'est-à-dire la première.

Les éléments hiérarchisés, harmonisés, par des moyens techniques donner leur portée.

Ici, le choix c'est ce qui procède.

Cependant, productions seront à productions, tonalité, etc.

Je choisis ces thèmes en fonction de leur sensibilité de leur sens.

Il est des tableaux qui sont de l'Andante. Un tableau dominant une dominante chromatisme.

Enfin, une œuvre plastique, ont une

Il est rare de la genèse d'une œuvre pour avoir fait le thème : le *Corbeau* des artistes, qui pèsent le rôle de la fonction prodigieuse.

Il s'en faut de l'analyser d'aussi près productions, la rai son *labour* lement, la trouv leur magistrale née).

Ce travail, bien que, précède l'automatique. La période où se cherche », et génie poursuit le que personnelle la puissance et l'

Savoir parfait fois difficile. Or le sait souvent subconscience n'a face de la raison heure, sa *Philos.*

leil, où des enfants jouent, que voyez-vous ? Est-ce : une place arabe ou des enfants jouent au soleil ? ou : des enfants, qui jouent au soleil sur une place arabe ? ou : la lumière solaire éclatant sur une place arabe ou des enfants jouent ? » Voilà, en effet, trois conceptions d'un même thème, qui feront varier les effets à l'extrême.

Quoi qu'il en soit, c'est la sensation initiale, qui a été le noyau de son œuvre, que l'artiste aura pour but d'éveiller chez le spectateur — ou l'auditeur — au moyen de celle-ci.

Il lui faut donc déterminer, avant tout, l'effet, et en faire le point de concentration de l'ouvrage.

C'est ici qu'il faut se répéter le précepte : « Simplifier, pour intensifier ». L'idée est active. Elle rayonne en tous sens, et les régions où elle nous entraîne sont parfois bien captivantes. On devra, pourtant, rejeter impitoyablement tout ce qui ne sera pas essentiel à l'effet, c'est-à-dire, *expressif de la sensation première*.

Les éléments adoptés seront, à leur tour, hiérarchisés, harmonisés, et on décidera des moyens techniques les plus propres à leur donner leur portée la plus grande.

Ici, le choix de chacun sera différent, et c'est ce qui produira les différents styles.

Cependant, pour tous, quatre déterminations seront à prendre : proportions, mouvements, tonalité, dispositions.

Je choisis ces termes en raison de l'universalité de leur sens.

Il est des tableaux, des statues, des poèmes qui sont des Adagios, des Presto, des Andante. Un tableau possède une tonique, une dominante colorées, parfois une sensible, des chromatismes.

Enfin, une œuvre musicale, littéraire ou plastique, ont un plan.

Il est rare de recevoir des confidences sur la genèse d'une œuvre d'art. Edgard Poë, pour avoir fait les siennes au sujet de son poème : le *Corbeau*, a droit à la reconnaissance des artistes, qui devraient tous les lire, pour peser le rôle de la volonté dans cette création prodigieusement exaltante du génie.

Il s'en faut que tout créateur puisse analyser d'aussi près, à propos de ses propres productions, la marche de ce que je nommerai son *labour d'inspiration* (car c'est, réellement, la trouvaille des moyens idéaux et leur magistrale mise en œuvre qui constitue le génie). Ce travail peut s'opérer, en lui, à son insu, bien que, souvent, ici, la conscience précède l'automatisme.

La période où l'on dit d'un artiste : « Il se cherche », est, précisément, celle où son génie poursuit le vocabulaire spécial, la logique personnelle qui conféreront à son verbe la puissance et l'autorité.

Savoir parfaitement ce qu'on veut est parfois difficile. On le sent toujours, mais on ne le sait souvent que tard. La volonté de la subconscience n'affleure pas toujours à la surface de la raison. Laforgue exposa, à son heure, sa *Philosophie de l'Inconscient*, et, cer-

tes, un de ses mots : « L'art reconnaîtra les siens », est toujours à méditer.

Mais, en tous cas, on sait toujours fort bien *ce qu'on ne veut pas*, et c'est de là qu'il faut partir.

Qui ne conçoit, par exemple, le ridicule du tableau de genre porté à la dimension d'une fresque, ou du « petit rien » drapé dans l'ample toge de la symphonie ?

Dans un autre domaine, sans condamner la polytonalité, qui peut donner des résultats intéressants, pourvu que les tons employés présentent certains rapports, n'est-il pas évident que des tons différant entre eux de sept altérations ne se peuvent pénétrer qu'à la condition que les sons appartenant à l'un et à l'autre soient présentés *mélodiquement*, c'est-à-dire, successivement, juxtaposés en des traits, même très rapides, de façon à ce que ce soit l'oreille qui en fasse la synthèse, ainsi que l'œil opère la synthèse des tons purs, devant les toiles des impressionnistes ; on en pourra obtenir de l'éclat. Ainsi, si l'on fait tourner rapidement un disque couvert des sept couleurs du prisme, le résultat est la lumière blanche. Mais, si on opère *harmoniquement* le mélange des tonalités précitées, l'amalgame sera pareil à celui qu'on obtient en mélangeant les couleurs complémentaires *sur la palette*. Chacun sait que c'est, là, un ton noirâtre et dégoûtant, sans qualité, cauchemar de l'œil.

Ce ton, dans les ateliers, porte un nom, qu'au seizième siècle, ma plume eut pu tracer. Elle ne le peut plus, aujourd'hui. Si vous en êtes curieux... postez-vous au coin de la rue Bonaparte, et demandez au premier rapin qui passera...

*

**

Reprenons la question des rapports de mouvement, tonalité, construction, dans les différents arts.

Le poète J. Laforgue sentit ces rapports lorsqu'il écrivit : *Lento* en tête des alexandrins qui ouvrent sa *Marche funèbre pour la mort de la Terre*. Ce poème est une forme à refrain, constitué par la reprise, après chaque strophe, du quatrain initial, retour de thème obsédant :

O convois solennels des soleils magnifiques,
Roulez et déroulez vos vastes masses d'or.
Doucement, tristement, sur de graves musiques,
Prenez le deuil très lent de votre sœur qui dort.

Non seulement ce thème est *largo*, mais le déroulement grandiose des quatre vers ne donne-t-il pas l'impression de l'équilibre stable du mode majeur dans l'ordre de tons bémolisés, avec (dans le premier) une modulation vers un ton plus clair ?

Regardez le *Penseur*, de Michel-Ange. C'est un *Largo* funèbre également. Considérez les grands pans d'ombre horizontaux qui le barrent, et produisent cet effet de solennité mortuaire qui convient à une statue tombale... Le génie de Liszt n'en a-t-il pas trouvé l'équivalence dans les lents accords graves et pleins dont il a « barré » son thème, monotonement, et qui donnent la sensation, vers la fin, de l'opacité, grâce au heurt voulu des demi-tons ?

Que les nécessités tonales soient absolues,

dans l'ordre du son ou de la couleur, cela nous semble certain aussi, jusqu'à présent, bien que les rapports de tonalités (et de modalités) soient variables à l'infini.

En peinture, la construction tonale est souvent, très apparente. Tel tableau affirme un tonique rouge, une dominante jaune, une sous-dominante bleue (ou un aspect tonal inverse). Cela se perçoit surtout lorsque le même sujet est traité par deux maîtres, avec une disposition générale, dictée par le thème de pensée, à peu près semblable, car la principale différence porte alors sur le *ton*. C'est lui qui rend distincte l'expression de chaque œuvre, plus exaltée avec les rouges et les jaunes, plus rêveuse dans un accord de verts et de bleus.

On se rendra facilement compte de ceci, en considérant, au Louvre, les deux *Christ apparaissant à Madeleine*, de L. di Credi et d'Albertinelli, qui voisinent dans la longue galerie.

De même, l'assise tonale paraît indispensable à la musique. Ceci n'empêche pas deux tonalités de coexister, et de causer une heureuse impression. Je ne crois pas non plus à l'absolue nécessité de conclure dans le ton où l'on a commencé. Nous sommes accoutumés à construire sur la base d'une tonalité initiale et finale. Mais pourquoi n'aurions-nous pas un ton *central*, ou même, n'établirions-nous pas la domination d'un ton sur les autres par de simples rapports de proportions, en donnant, dans la série modulante, la place prépondérante au ton choisi comme fondamental ?

La disposition, c'est-à-dire le *plan* est un élément très déterminé dans tous les arts. Le *Sonnet*, la *Ballade*, le *Rondeau* sont formes aussi délimitées que la *Sonate*, le *Lied*, le *Rondo* musical.

Chaque peintre rythme son œuvre à sa manière. Fra Bartholoméo adopte fréquemment l'agaçante symétrie d'un personnage central flanqué de deux autres se faisant pendant, comme deux chandeliers de chaque côté d'une pendule. Le *Supplice de Savonarole*, de Henry de Groux, est une composition en spirale. Raphaël inscrit souvent ses personnages dans un triangle, et maintes fois, ce triangle est la base de toute sa composition, dont le plan général est triangulaire et se décompose en triangles.

Il est des compositions en X, en S, sans compter l'ambiguïté de telles œuvres construites avec des perpendiculaires, que viennent traverser des courbes et des contre-courbes, et dont la captivante sensation d'équilibre instable approche de celle que donnent les musiciens en combinant des rythmes binaires et ternaires.

La sculpture nous offre des rapports identiques.

Le développement thématique y apparaît également. Le groupe de « Coureurs », au Luxembourg, est une œuvre à un seul thème, présentée avec de légères variantes dans sa ligne. Le geste onduleux, thème rythmique de l'*Annonciation* de Boticelli, se présente, dans la Vierge et l'Ange qui se font face, à

la façon du *sujet* et de la *réponse*, dans un « fugato ».

La même ondulation se développe dans le détail des draperies et dans l'envol des gazes légères qui s'affaissaient lentement, derrière l'Ange agenouillé.

Le triangle cher à Raphaël, et signalé plus haut, ne joue-t-il pas, lui aussi, le rôle de cellule thématique ?

Dans les chefs-d'œuvre, la concordance parfaite de tous les éléments éclate aux yeux des moins prévenus. L'ésotérisme du Saint-Jean de Léonard de Vinci ne peut se pénétrer que par la longue contemplation. Pourtant, dans ce prodige pictural, se révèle, de suite, l'alliance étroite de la forme, qui n'est ni féminine, ni masculine, mais androgyne, avec le *clair obscur*, et avec cette tonalité exaltante parce que participant de la teinte d'un or chaud qui serait pénétré de lumière, mystérieusement, et qui n'est ni la *grisaille*, à cause de l'éclat de son ton, ni une *harmonie colorée*, attendu que ce ton, tout en variant prodigieusement de *valeur*, reste unique. Qui ne sentira l'accord, avec tout cela, des gestes contradictoires de la tête inclinée, et en léger recul vers l'épaule, et du bras qui s'érige vers l'avant et la droite ? L'expression double des yeux méditatifs et de la bouche qui sourit ne renforce-t-elle pas, à son tour, la signification de l'ensemble, dont l'indécision très intentionnelle crée un courant souterrain de pensée si intense et si continu ?...

Ainsi, en vue d'une autre impression : celle du repos contemplatif, le premier Prélude du *clavecin bien tempéré* de Bach nous présente la même convergence d'effets.

Le ton ? *Ut majeur*. Ni la clarté des tons diésés, ni l'ombre des tons bémols. Un rythme presque immuable. La mélodie ? Presque nulle. Une simple décomposition d'accords. Et l'harmonie y ondule à peine, et réalise, dans ses enchaînements, le plus grand nombre possible de notes communes. Sa base en est, presque constamment, une sorte d'immobile *pédale*.

Ce calme, ce repos, à peine effleuré de légères nuées, de discrètes lumières, devait, de toute nécessité, présenter le caractère accessoire de monotonie. Mais la monotonie engendre l'ennui. Donc, le Prélude devait avoir à la fois : suffisamment de longueur pour que l'impression fut produite, pas assez pour que la lassitude intervienne. Et la mesure est si exacte qu'elle nous oblige à admirer le tact délicat de J. S. Bach.

Quant aux lignes diverses qui s'harmonisent, et dirigent l'œil dans un tableau, ne sont-elles pas soumises, en ce qui concerne l'élégance de l'écriture *plastique*, aux mêmes lois qui régissent la *polymétrie* ? Quelles analogies ne découvre-t-on pas dans ce domaine ?...

Et, puisque nous traitons de l'arabesque sonore, la progression dite *marche harmonique*, n'est-elle pas la transposition exacte du *dessin courant* ?

Ce dernier ne trouve son emploi que dans l'art *ornemental* ; ainsi, la *marche d'harmonie nous semble liée à la seule musique décorative*. Appelons ainsi les pièces auxquelles leurs auteurs n'assignent d'autre but que de

satisfaire à une *sensualité auditive élémentaire*, par un jeu de sons et de rythmes, comme un tapis coloré, aux dessins géométriques satisfait à la *sensualité visuelle*.

Entendons-nous. Cette musique n'a nul rapport avec celle que certains musiciens nomment : « musique pure ». Car ils désignent par là toute la musique symphonique et de chambre en tête de laquelle ne figure aucun « programme » écrit, sans s'apercevoir que les dites œuvres fournissent, pour la plupart, la somme de notes la plus passionnée qui ait été tracée depuis le commencement du monde.

La musique décorative devrait être sans passion, sans signification. Elle semble, ma foi, fort difficile à écrire, la mélodie, le rythme, l'harmonie étant *des éléments expressifs*, qu'on le veuille ou non.

Il faudrait prendre soin qu'un contour mélodique, un dessin rythmique, une couleur harmonique soient immédiatement neutralisés par des contours, des rythmes, des couleurs opposés, que les échanges s'y fassent avec une impitoyable rigueur, afin que nulle *intention* ne s'y puisse découvrir.

Encore ne pourrions-nous faire qu'elle se montre *absolument* inexpressive.

Il est des tapis gais, mélancoliques, des tentures joyeuses ou sinistres. Nos tissus sonores seront comme eux. « Personne ne peut sortir de son individualité », a dit Shopenhauer. Notre « décor musical » reflétera, malgré nous, notre état d'âme, avec la fidélité d'un miroir.

Ce qui a été dit tantôt des « marches d'harmonie » peut s'appliquer à toutes les formules toutes faites, que la fréquence de leur emploi classent parmi les lieux communs, mécanisations de la pensée. Ces mécanisations constituent le « style lâche », au sujet duquel nous partageons l'avis de Delacroix, lequel décrétait : « La peinture lâche est la peinture d'un lâche. » — ce qui ne signifie pas qu'on se doive stérilement appliquer à faire du nouveau à tout prix, même au prix de l'absurdité, de la laideur, de ce que Huysmans, enfin, nommait : *l'inart*.

Les jeunes compositeurs que la critique avancée considère comme pas assez « bolchevistes » font taire, dans bien des cas, leur sincérité, et fabriquent, à la grosse, des choses pimentées, dédiées aux snobs.

La complication extrême est extrêmement facile à réaliser. Si je ne craignais d'encourager les raseurs, en leur fournissant des moyens superflus d'exercer leurs ravages, j'indiquerais de suite une douzaine de moyens ingénieux et faciles, propres à obtenir de consternantes imprévions.

Il en serait d'une telle musique comme des poèmes d'auteurs obscurs, dont parle Faguet dans son « Art de lire », et dont il conseille la « traduction en langue vulgaire » comme exercice d'esprit : « Contraignez Acis à dire : Il fait froid. »

Le véritable artiste écrit son œuvre sans souci des minuties chères aux empaleurs de mouches. Les coups de matraque des apaches de l'art ne requièrent point non plus son atten-

tion. S'il sent simplement, il s'exprime avec simplicité.

Et, sans faire de la musique de « jeune vieux », ou de « vieux jeune », en se tenant entre deux eaux, ou, si l'on aime mieux, en ménageant, à la fois, la chèvre, le chou et le loup, on peut, au moins chercher à se prémunir contre cette « maladie du siècle », qui est : l'obsession de la singularité.

JEANNE THIEFFRY.

UNION SYNDICALE des Compositeurs de Musique

Fondée sur l'initiative de M. Carol-Bérard qui sentit l'imprudence pour les compositeurs de rester isolés alors que dans l'état actuel de la société tous les autres intellectuels songeaient à la nécessité de se grouper, l'Union syndicale des Compositeurs de Musique poursuit des buts multiples, notamment : l'établissement d'un contrat-type ; l'assimilation du loyer des musiciens au local des industriels permettant la prorogation des baux ; l'organisation de coopératives de tout genre (tant d'édification que d'alimentation) ; un nouveau statut du domaine public ; l'aide aux compositeurs sous toutes ses formes — voire la création d'une « Maison des Musiciens » où pourraient s'abriter momentanément les compositeurs ayant besoin de repos, et définitivement les compositeurs âgés, sans fortune ; et, d'une façon générale, la défense, en toutes circonstances, sur le terrain économique et social des intérêts professionnels, moraux et matériels des compositeurs.

Ces buts, dont quelques-uns nécessiteront un considérable et tenace effort, seront atteints d'une façon complète seulement quand tous les compositeurs auront compris qu'il est de leur devoir et de leur intérêt de s'unir.

L'importance du groupement est telle déjà que des pourparlers engagés avec des associations musicales de pays étrangers permettent d'envisager, dans un avenir relativement peu lointain, la réunion d'un congrès international où pourrait notamment être étudiée, pour le plus grand profit des musiciens français, la question de la réciprocité des droits d'auteurs.

L'Union syndicale des Compositeurs de Musique fait partie, depuis le début de la Confédération des Travailleurs Intellectuels (C.T.I.), où elle est assurée d'un appui sympathique et très important.

La prochaine assemblée générale aura lieu le 14 mars, à la Salle Gaveau ; les compositeurs désireux d'y assister peuvent, dès maintenant, écrire à cet effet à M. Carol-Bérard, secrétaire général de l'Union syndicale des Compositeurs de Musique, à la « Maison de Balzac », 47, rue Raynouard, Paris (17^e).

Parmi les membres de l'Union syndicale se trouvent réunis, sans préoccupation de tendances esthétiques : MM. Vincent d'Indy, président ; Gustave Charpentier, Gabriel Faure, Henri Rabaud, membres de l'Institut ; André Messager, Paul Dukas, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Grovlez, Gabriel Pierné, Balliman, Pierre de Bréville, Raymond Charpentier, Camille Chevillard, Eug. Cochet, Albert Doyen, L. Durey, André Gailhard, Philippe Gaubert, Alexandre-Georges Reynalder Hahn, Ch. Koechlin, Sylvio Lazzari, P. Le Flem, M. Maurice-Lévy, Roland Manuel, J. Pillebois, Jean Poueigh, G. Samazeuilh, Erik Satie, Déodat de Séverac, Welsh, etc.