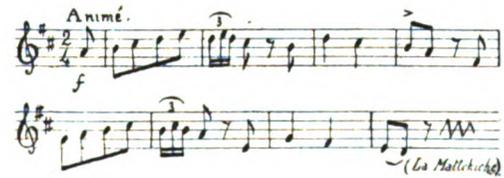


LA MODE ET LA PERSONNALITÉ



LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

<i>La Mode et la Personnalité</i>	JEAN D'UDINE.
<i>L'Organiste</i>	H. GAUTHIER-VILLARS.
<i>A propos du Salon Musical</i>	JACQUES MÉRALY.
<i>Les Fastes du Grand Opéra</i> (suite)	JEAN D'UDINE.
<i>Les Grands Concerts</i>	JEAN D'UDINE.
<i>La Vie musicale à Vienne</i>	L. DE HERZ.
<i>Lettre de Londres</i>	LÉO DIENSIS.
Correspondances de: <i>Montpellier, Tourcoing.</i>	
<i>A travers les Revues.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Bibliographie. — Nouveautés musicales.</i>	

La Mode et la Personnalité⁽¹⁾

DANS la petite ville de Basse-Bretagne où s'écoula ma première enfance, il y avait plusieurs peintres-vitriers. L'un d'eux, un ivrogne fieffé, que l'on nommait, par antiphrase, « Kôfic-dour » (petit ventre d'eau) excellait à décorer d'enseignes mirobolantes les magasins de la localité. Bien avant le violoniste Hubermann, il avait imaginé d'attirer l'attention du public par des affiches à trois étages :

Lududu !

Lududu !

Lududu !

ce qui signifie quelque chose comme « poudrette » ou « guano du Pérou ». Et quoi qu'il ne soit pas devenu aussi célèbre que M. Cézanne, il avait sûrement plus de goût que ce dernier.

Lorsque revêtu de sa blouse blanche, éclaboussée de taches multicolores, il grimpa à l'échelle double pour écrire sur une façade : DÉBIT DE BOISSONS, Kôfic-dour, assoiffé d'idéal autant que de tafia, ne manquait point de s'écrier pieusement : « Que le dieu des beaux-arts inspire mes pinceaux ! » Le dieu des beaux-arts favorisait cet humble serviteur ; il lui suggérait des formes de lettres inouïes et des couleurs éblouis-

(1) Les exemples musicaux et les figures se rapportant à cet article se trouvent plus loin, sur la première page du hors texte intérieur.

santes. J'aimais à le regarder peindre, tandis que ma bonne restait bavarder avec les commères et je contemplais ses innovations typographiques bouche bée...

Ses confrères n'avaient pas autant d'audace que lui ; sur l'entablement des boutiques ils moulaient des caractères plus sages. Une année pourtant, Kófic-dour fit école. N'imagina-t-il point de barrer tous ses A majuscules avec une ligne brisée en forme d'accent circonflexe à l'envers, au lieu de l'horizontale classique. Cela me parut une trouvaille de génie. Je l'imitais sur mon ardoise. Et cette fois, il faut le croire, les autres peintres du pays partagèrent mon admiration, car l'on ne vit bientôt plus, sur toutes les enseignes, que des A majuscules, barrés à la nouvelle mode, par des angles en supination.

Sans m'en douter, j'avais vu fonctionner là, sous une forme très simple et très claire, le mécanisme de toute évolution artistique, avec ses deux facteurs principaux : la *mode* et la *personnalité*. Cependant, comme la plupart de mes contemporains, j'ai exalté inconsidérément, durant de trop longues années, celui d'entre eux que je crois aujourd'hui le moins actif, je veux dire la personnalité des artistes, pour mépriser, comme il sied aux délicats, l'autre facteur capital et prééminent : la *mode*.

Il serait facile d'étudier la valeur respective de ces deux agents d'évolution dans l'histoire des lettres ou de la peinture. Nous demanderons plutôt à la musique de nous renseigner là dessus, car, de tous les arts, c'est elle qui, depuis un certain nombre d'années, — un siècle environ, — exige le plus tyranniquement de ses ministres qu'ils se montrent personnels. On entend par là que les mélodies, les harmonies, les rythmes de chaque compositeur ne ressemblent pas à ceux des autres musiciens. Exigence singulière et dont ne s'inquiète point la masse, fidèle à son rôle inconscient et souverain ! Dites à un profane, à l'un de ces innombrables auditeurs, ignorants mais de bonne volonté, par et pour qui la joie de l'art existe après tout, dites-lui donc qu'un opéra nouveau est personnel, il vous répondra, j'en suis sûr : « Je m'en moque, pourvu qu'il soit joli ! » Et cette réponse sera juste.

Pourtant le musicien qui veut bien me lire m'objecte déjà : « S'il n'y avait pas de compositeurs personnels, la musique piétinerait toujours dans le même cercle, n'évoluerait point, se stériliserait dans une froide imitation des anciens, comme le théâtre en vers du premier empire et de la restauration se figeait en des pastiches faussement grecs et romains, avant que le jeune Hugo ne fit sonner le cor d'Hernani. » D'accord ! Mais je prétends que la personnalité la plus accusée d'un compositeur n'a de valeur évolutive et par conséquent d'efficacité réelle que dans la mesure où la mode consacre ses trouvailles et les transmet à la postérité, et que la mode, ne consacrant et ne transmettant qu'une très petite part d'entre elles, un créateur très original peut fort bien ne pas fournir à son art plus d'éléments viables qu'un auteur considéré comme dépourvu d'originalité. Les A barrés en chevron de Kófic-dour sont peut-être la seule de ses innovations qui ait influencé l'art de l'enseigne dans le Haut-Léon, parce que la mode a bien voulu s'en emparer. Or, quand j'y repense, je n'oserais même pas affirmer que cet ivrogne fut réellement l'inventeur du nouveau caractère. Il l'a propagé, c'est certain, mais ne le tenait-il pas d'une autre personnalité moins exubérante et moins fertile que la sienne ?

Revenons à la musique. Voici Wagner, dont la forte personnalité semble indéniable et qui a influencé prodigieusement toute la musique née postérieurement à ses chefs-d'œuvre. Faudra-t-il dire qu'il fut un grand génie parce qu'il se montra très personnel ? ou simplement qu'étant un grand génie, dont les œuvres sont très belles, il sut imposer sa personnalité à la mode, faire consacrer plusieurs de ses formes et les emmagasiner définitivement dans l'arsenal des sonorités modernes ? Cette deuxième hypothèse me paraît la bonne. Elle est même si vraie que la plupart des inventions

musicales de Wagner sont peut-être empruntées à Liszt et à Cornélius, qui, pour des raisons mystérieuses, dont la foule seule est juge, n'auraient pas su les imposer à la mode et eussent disparu sans influencer sensiblement le goût musical. Si bien qu'après coup, et instruits par l'histoire de l'art, nous arrivons à ce résultat paradoxal, que des auditeurs plus avertis auraient dû, à l'apparition de *Tristan et Yseult*, refuser tout mérite à cet opéra, *comme manquant de personnalité!!!* Mais qui donc alors connaissait suffisamment les poèmes symphoniques de Liszt, pour retrouver ses inventions au passage, dans le chef-d'œuvre wagnérien ?

Il a fallu la mode, sous sa forme grimaçante : le snobisme et sous sa forme encaillée : la vogue, pour que la personnalité de Wagner laissât définitivement son empreinte sur toute la musique européenne. Je n'ai même été parfaitement convaincu de l'assimilation du wagnérisme par l'art occidental que le jour où je vis la *Polka des English*, qui commence comme les *Pompier*s de Nanterre, au lieu de répéter symétriquement, comme eux, trois fois de suite son dessin initial, offrir au contraire, dans ses huit premières mesures, quatre rythmes disparates, dont le troisième chromatique (1). Le soir de 14 juillet où j'entendis jouer cette danse, sur la place de l'Opéra, je fus bien convaincu que la *Walkyrie* avait bien réellement fait son œuvre dans l'établissement d'en face, et c'était la mode qui, une fois de plus, avait accru de la sorte le trésor des beautés artificielles.

D'ailleurs de quoi est faite une personnalité dite très originale ? La plupart du temps beaucoup moins d'une richesse d'invention extraordinaire que de l'emploi systématique de quelques formules, toujours les mêmes. Un homme qui a beaucoup d'idées et leur trouve un très grand nombre d'expressions diverses est un génie, mais ne passe nécessairement ni pour un novateur, ni pour un créateur exceptionnel.

Je parlais tout à l'heure de Liszt et de Wagner. A ne juger ces maîtres que par la fertilité inventive, il paraît aujourd'hui certain que le premier était plus remarquablement doué que le second. Le public contemporain ne s'en est pas aperçu, le public ne sait jamais gré à un artiste de se renouveler ; au contraire, il aime les spécialistes et le plaisir intellectuel de reconnaître est chez lui si grand, que les redites sont le plus sûr élément de succès d'un créateur.

Pourquoi ne pas prendre un autre exemple parmi des compositeurs tout à fait contemporains ? M. Debussy passe aux yeux de bien du monde pour un novateur absolu. Est-on sûr pourtant qu'il soit l'inventeur des tournures de phrases et des groupements harmoniques qui caractérisent aujourd'hui sa manière ? Je n'entends pas insinuer par là que ce compositeur exquis soit incapable de trouvailles personnelles, mais je ne suis pas certain que ces dernières constituent la partie la plus remarquable de son œuvre, et je me demande, en revanche, s'il n'aurait pas emprunté à quelque devancier les formes dont l'emploi systématique est qualifié de « debussysme ». Kófic-dour avait imaginé pour ses enseignes, bien des fioritures qui ne lui attirèrent pas d'imitateurs et qu'on ne sut point apprécier, tandis que ses A chevrons lui valurent le rang de chef d'école parmi les barbouilleurs du canton. C'est ainsi que, de nos jours, M. Eugène Grasset, qui a tant innové dans le domaine décoratif, est surtout connu par le caractère d'imprimerie qui porte son nom, et qui, soit rencontre fortuite, soit imitation voulue, n'est autre que l'elzévir compact de la Renaissance.

M. Debussy a subi d'abord l'influence des Russes. Je connais une *Romance* de lui, écrite en 1892 sur des paroles de Paul Bourget, et qui est bâtie sur un thème presque

(1) J'emploie ici le mot *rythme* dans le même sens que M. Mathis Lussy : « Groupe de sons dont le dernier apporte à l'oreille le sentiment d'un repos plus ou moins complet. »

textuellement emprunté au scherzo de la première symphonie de Borodine. Ce n'est point ce style qui prédomine dans son œuvre postérieure. Une de ses *Chansons de Bilitis* débute aussi par un accompagnement extraordinairement semblable à la *Berceuse de poupée*, des « Chambre d'enfant » de Moussorgsky. Ce n'est pas encore là, quoiqu'on dise, la plus forte influence qu'ait subi le chef de la jeune école française. Mais si je place sous les yeux de musiciens, même fort cultivés, les deux fragments suivants, l'un de M. Debussy, l'autre de M. Bruneau, presque tous, je le parie, hésiteront à décider lequel est de l'auteur de *l'Ouragan*, lequel de l'auteur des *Nocturnes*. (Voir fig. 1 et 2).

On mettrait les chercheurs sur la bonne voie en leur disant que la phrase qui paraît le plus être de M. Bruneau, est de M. Debussy et réciproquement. Je ne dis pas, notez bien (1), qu'il soit facile de confondre une œuvre entière de Bruneau avec une œuvre de Debussy ; je prétends noter seulement que le délicieux psalmodiste de *Pelléas* doit beaucoup de son originalité au chantre génial du *Rêve*, et que le public fait bien souvent ainsi tenir la personnalité d'un artiste moins dans ce qu'il a inventé, que dans ce qu'il a exploité continûment.

Il est si difficile de découvrir la part d'invention réelle dans une œuvre artistique ! Prenez, par exemple, les compositions de jeunesse d'un grand génie. Si vous êtes son contemporain et que vous examiniez ces pièces à leur apparition, il vous sera presque toujours impossible d'y reconnaître le germe d'une personnalité future. Plus tard, au contraire, quand vous aurez vu éclore les chefs-d'œuvre de ce maître, il vous deviendra fort aisé de discerner, jusque dans ses premières créations, les prémisses de son originalité future.

Et puis les ressemblances d'un auteur avec un autre dérivent de tant de causes, sont soumises à tant d'influences diverses ! Et combien de rencontres fatales, qui semblent le résultat d'une inconsciente imitation ? N'est-il pas fort naturel que les créateurs d'une même époque réagissent fréquemment de même sorte à des conditions de milieu identiques.

Enfin des compositions qui nous paraissent, quand nous les lisons pour la première fois, presque pareilles à celles d'un autre auteur, perdent beaucoup de ce caractère de ressemblance, lorsqu'on les étudie de plus près. Je sais une mélodie charmante de M. Ch. Kœchlin, *Dame du Ciel*, que je trouvais à première lecture, exclusivement fauréenne et qui me semble, aujourd'hui que je l'ai souvent accompagnée, tout à fait kœchlinienne. Si bien que la personnalité d'un auteur est un phénomène relatif de plus à ajouter à la série infinie des phénomènes relatifs : elle tient autant à l'auditeur qu'au compositeur lui-même. C'est ainsi qu'il peut y avoir à Nantes un excellent musicien, qui, de très bonne foi, déclare M. Saint Saëns, le plus original des compositeurs modernes. Cet amateur a su découvrir la personnalité de son maître favori.

Je n'ai pas raconté l'histoire de mon peintre-vitrier, et n'en ai pas déduit les conséquences qu'elle me semble comporter pour mépriser les personnalités fortes, — les seules, au fond, qui soient intéressantes, — ni pour exalter inconsidérablement les bienfaits de la mode, mais pour remettre au point leurs relations, faussées en sens contraire par le snobisme et les petites chapelles. Il ne s'agit pas de s'agenouiller devant la mode, ni de lui faire de lâches concessions. C'est une maîtresse tyrannique, à laquelle il sied de résister souvent, mais c'est une maîtresse dévouée, puissante, plus perspicace qu'on ne veut bien le dire et ses services demeurent indispensables même à celui qui devance les goûts de la capricieuse donzelle.

(1) Comme on a voulu me le faire dire l'an dernier.

S'il est misérable de la flatter, il est fou de chercher à prévoir ses sourires du lendemain, et plus insensé encore de vouloir la violenter. Elle se donne à qui lui plaît, quand il lui plaît. Prétendre contraindre sa passion est aussi enfantin que de frapper la terre du pied, pour forcer le globe à changer de direction dans l'espace. C'est pourquoi cette course à l'originalité est un leurre, et nos ancêtres se montraient plus sages et plus réellement artistes que nous, qui sculptaient mille et mille fois la Vierge dans la même pose, portant l'enfant Jésus de la même manière, ou qui se servaient sans vergogne, pour leur sonate, de la phrase utilisée déjà par plus d'un confrère. Chaque artiste doué, créant ses formes intimes d'expression, y mettait assez de son empreinte individuelle pour nous toucher encore, et faire palpiter devant nous des créations vivantes. C'est en prétendant fabriquer à tout prix du nouveau qu'une race, un peuple, un siècle n'ont plus d'école ni de style (1). Quand on aura demandé depuis assez longtemps aux symphonistes de découvrir des accords nouveaux, aux peintres d'alam-biquer des colorations inédites, aux littérateurs de disloquer la syntaxe et d'hypertrophier le dictionnaire, on aura créé des virtuoses merveilleux, mais on aura tué l'art, l'art simple, égayant et consolateur.

Laissez donc à la mode le soin de faire évoluer toute seule le goût des belles choses. Elle ira moins vite, mais elle fera de la besogne plus durable que vos briseurs de traditions. Voyez les chansons populaires, ou si vous admettez qu'il n'y en a plus désormais, les airs de la rue ! Ils ne tâtonnent point en quête d'une originalité quelconque et pourtant ils changent eux aussi, et n'est-il pas curieux de constater que la vogue (je l'appelais tout à l'heure la forme encanaillée de la mode) consacre aujourd'hui les mélodies dont les rythmes féminins sont masculinisés, soit par la brusquerie, soit par l'accentuation tonique de leur muette finale, au moment même où la bicyclette, l'auto et la lecture des *Claudine* masculinisent aussi tant de femmes ! (Voir fig. 3.)

Il y a là un élément de variation autrement puissant que tous les efforts de l'individualisme le plus outrancier.

J'ai commencé par une anecdote empruntée à la peinture en bâtiment, je finirai par un exemple tiré de l'art égyptien. Dans ses collections, le Louvre possède une cuiller à fards, sculptée sur les bords du Nil, voici plusieurs millénaires. Elle représente, avec un très faible relief, un esclave à demi-nu tenant lieu de manche et portant sur l'épaule un fardeau de forme ovale qui sert de partie creuse. (Voir fig. 4). Au milieu des autres ouvrages du même pays, cet ustensile surprend par son caractère japonais : technique, réalisme de l'expression, mouvement et sentiment décoratif de l'ensemble, tout, jusqu'au type et à l'anatomie du personnage, ferait croire à l'amatteur non prévenu qu'il a sous les yeux une pièce fabriquée au Nippon, il y a tout au plus quelques centaines d'années. Il s'est donc trouvé, dans la vallée nilotique, un artiste probablement isolé dont la personnalité inclinait précisément vers les formes qui caractérisèrent trente ou quarante siècles plus tard l'art extrême-oriental. Voyons-nous que cette tendance nettement originale ait influencé l'art égyptien ? Pas le moins du monde. Le réalisme qui se rencontre dans nombre de statues, au pays des Pharaons, ne se confond aucunement avec l'impressionnisme japonais et le japonisant sans le savoir, qui sculpta cette cuiller en bois, non seulement n'exerça aucune action effi-

(1) Cette tendance est tellement générale aujourd'hui que, dans l'art industriel, nous constatons la même rage de changement, fatale à l'éclosion d'un style logique et véritablement moderne. Je vais dans les grands magasins pour acheter un tapis que j'y ai vu, voici quelques mois. « On ne fabrique plus ce modèle. — Il ne plaisait donc pas au public ? — Pardon, monsieur, mais il ne se fait plus ; il datait de deux ans. » On a de la sorte le plaisir d'écrire sur les catalogues : *Créations nouvelles* ; mais on n'arrive pas à discerner les préférences de la masse, ni à synthétiser les aspirations de notre époque.

cace sur le goût de son pays, mais peut-être déplut-il, et sûrement il ne songea pas à se faire gloire de modeler un peu différemment de ses contemporains.

Le temps n'était pas encore venu où le musicien rougirait d'employer les mêmes harmonies que son confrère, où le littérateur, pour remporter le prix au concours de nouvelles, écrivait dans un style éminemment original : « Le tiroir béa, nanti d'un revolver », où il devait y avoir autant de styles que d'architectes et où le flacon à parfums lui-même, soucieux d'étonner les foules, cesserait d'être cylindrique, sphérique ou rectangulaire, pour affecter la forme ingénieuse d'une fonte de pistolet ou d'un gigot de mouton. (Voir fig. 5.)

Jean d'UDINE.

L'Organiste

LE vieux maître prépara lentement la registration de ses trois claviers, abaissa la pédale d'appel des anches, ouvrit la boîte expressive et accoupla le *grand orgue* au *récit* ; puis, le cortège nuptial se faisant attendre, il éteignit l'ampoule électrique qui illuminait le pédalier luisant et me parla d'une voix chagrine, comme feutrée :

— A Dieu ne plaise, mon cher enfant, que je vous détourne du pieux dessein que vous formez de vous destiner à l'état d'organiste. Nul projet ne pouvait m'agréer davantage, venant d'un élève aussi attentif à mes conseils que vous le fûtes toujours. Mais hélas ! le découragement habite ma vieille cervelle. Voilà plus de vingt ans que je m'efforce de chanter les louanges du Seigneur sur ce merveilleux instrument, et la fin de ma carrière s'assombrit de doutes cruels. Je crains d'avoir fait œuvre vaine en m'escrimant des pieds et des mains au sein des harmonies sacrées ; je redoute d'avoir contribué malgré moi à une profanation en n'offrant à Dieu que des musiques indignes de lui...

— Pourtant, protestai-je avec conviction, aucun organiste n'a plus que vous, Maître, le scrupule du répertoire sacré ; le choix de vos exécutions fut toujours inattaquable !

— Sans doute, murmura le vieillard en secouant la tête ; mais ma conscience est aussi troublée que si, cédant à de détestables exemples, je jouais devant le tabernacle des arrangements d'opéras ou des romances à la mode. Je ne suis pas extrêmement rassuré à la pensée que Bach et Saint-Grégoire furent les deux pôles de ma vie artistique : le vieux Cantor n'était pas infallible et l'autorité du saint Pontife ne me sauve pas de l'incertitude où vous me voyez plongé. Je crois, mon pauvre enfant, ajouta-t-il en baissant encore la voix, je crois que le style religieux n'a jamais été découvert !

Et, comme je le regardais avec stupeur, le vieil organiste continua :
— Avez-vous jamais réfléchi à la quantité prodigieuse d'inepties