



## L'Émotion de l'Artiste la Volonté de produire et l'Inspiration

Vivre c'est vibrer. Si loin que nous cherchions dans le passé, nous ne saurions nous rappeler un seul moment de notre histoire, qui ne soit une minute d'émotion, un de ces instants redoutés et bénis, où se rompt le rythme placide de l'existence quotidienne, au profit de quelque émotion plus ou moins vivée, plus ou moins longue.

Seules nos passions de tous ordres et de tous degrés, soi-disant « mouvements de l'âme », nés d'une rupture momentanée d'équilibre entre notre organisme physiologique et le milieu où il évolue, nous permettent de prendre conscience de notre propre vie.

Couler des jours dépourvus des luttes et des crises que les circonstances — au sens à la fois le plus général et le plus précis du mot — réservent aux natures fortement individualisées, c'est ignorer le goût de tout ce qui nous entoure et méconnaître cet univers, dont le contact douloureux ou bienfaisant nous révèle notre sensibilité.

Quand il se brûle au « choubersky » ou se fait une bosse au front contre l'angle de la commode, quand il savoure un éclair au chocolat ou s'extasie devant les bocaux du pharmacien, l'enfant prend conscience de lui-même, par les modifications d'équilibre que ces phénomènes : la tôle chaude, le cuivre ciselé, la crème sucrée, le liquide rose ou vert apportent à son organisme. Il se sent vivre.

Ernest Hello, dans son prodigieux livre de *l'Homme*, nous montre l'être humain constamment soumis à la vie de relation. Si la relation se rompt, l'homme s'étonne et rit ; si la relation se sent, l'homme s'émeut et pleure. Le rire et les larmes, voilà les deux gestes indissolublement liés à toutes les fortes variations de notre équilibre, sous l'empire du milieu extérieur. Dans les sociétés très civilisées, on s'habitue à dissimuler ces deux spasmes typiques, mais ils demeurent sous-entendus derrière toutes nos joies et toutes nos souffrances. Quand Charlemagne montra aux ambassadeurs persans les trésors de sa chapelle d'Aix, à la vue de ces merveilles d'orfèvrerie, étalées devant leurs yeux, ils

rirent du matin jusqu'au soir ; et, tout au long de la « Chanson de Roland », le puissant et vigoureux empereur fond en larmes, à chaque nouvelle inquiétante, à chaque souvenir attendrissant.

Nos rires et nos larmes, c'est toute notre vie. Mais de quelle diversité de rires, de quelle variété de larmes notre évolution ne se jalonne-t-elle pas !

Le soir, au moment où il allait s'endormir, on est venu chercher l'enfant dans son petit lit : « Viens vite, bébé ! viens voir comme c'est beau ! » Et, l'enveloppant dans un châle, on l'a porté jusqu'au seuil du jardin. Des centaines de vers luisants piquaient, le long des plates-bandes, leur lueur froide et bleue, comme si le ciel étoilé fût tombé dans les massifs de pivôines et de dahlias familiers.

La nuit, la calme nuit d'automne... Très haut, toute petite dans l'immensité sombre, la lune claire avance lentement. Ses reflets miroitent au pied de la falaise, en écus d'or, pareils à quelque trésor fabuleux, brassé par l'éternel remous, contre le granit des grandes roches tragiques. Et l'adolescent, debout dans la brise vivifiante, participe, le cœur en fête, à la mystérieuse féerie des rayons et des vagues.

Au sommet de la haute colline dénudée, le vent corne lugubrement. Un jour gris enveloppe les maigres buissons de genévriers qui se tordent sur le gazon triste. Pas une chaumière, pas un vivant à l'horizon. Et, si loin que l'œil puisse se poser, partout un immense moutonnement de sapins ou de croupes nues et sombres. Avec la morsure de la bise, l'homme mûr a senti son effroyable isolement dans l'espace, la solennelle fatalité de l'effort nécessaire et stérile.

Ainsi, tout au long de nos ans, la nature apostille de ses paysages gracieux ou désolés, romantiques ou grandioses, les phases de notre évolution psychologique. Un phare blanc sur la mer bleue, et voilà fixé dans notre mémoire le goût de l'amour que nous promenâmes à son pied. Un cygne glissant sur l'eau froide de l'étang, dans le parc tout blanc de neige et la saveur, amère et douce à la fois, d'un jour de crise et de résurrection ne s'effacera jamais plus de nos souvenirs.

C'est la part, la part gigantesque de la matière dans l'éducation de notre sensibilité. L'évocation rétrospective de chacun de ces sites, de ces tableaux indélébiles ressuscite en nous l'attitude qui détermina l'émotion de nos heures choisies ; et Frédéric Amiel a pu dire, en ce sens, dans une phrase célèbre, que tout paysage est un état d'âme.

Ces miracles d'impression, opérés en nous par un cadre fugitif ou par la vision cinématographique d'une heure, toute passion les provoque aussi, d'une façon moins précise peut-être, mais plus intense et plus irrésistible encore. Chacune de nos amours, chacune

de nos haines, en détruisant momentanément notre équilibre, imprime en nous son rythme et qui ne s'effacera plus. M. Lionel Dauriac, dans son beau livre sur Richard Wagner, a dit, à propos des relations du maître illustre et de Mathilde Wesendonk :

« A ceux qui se plaindront de l'impossibilité, pour l'homme, de faire, sur les sommets, un peu plus qu'une halte éphémère, nous dirons qu'entre une passion qui s'apaise et un amour qui s'éteint, il est peut-être permis de voir une différence. Il n'est pas plus de passion éternellement dévorante qu'il n'est de mal éternellement déchirant. Ceux qui éprouvent l'illusion de cette éternité-là, s'en délivrent ordinairement par la mort. Passé la période aiguë, les grandes amours imitent les grandes maladies dont on sait que le corps garde à jamais les traces. Et parce qu'ils ont cessé de nous asservir, on se figurerait volontiers qu'ils ont cessé d'être. La vérité est qu'ils sont descendus au plus profond de nous, pour y prendre, graduellement et insensiblement, la sérénité des choses éternelles. Cela ne veut pas dire qu'on n'aimera plus désormais. On aimera peut-être encore et ailleurs : après Mathilde Wesendonk, Cosima de Bülow. Mais l'empreinte de l'être ardemment et profondément aimé reste indestructible : indestructibles aussi les effets de ce renouvellement intérieur, sans lequel il n'est point d'amour vrai. »

Chaque sentiment comporte, en effet, des gestes particuliers et qui nous divulguent, peu à peu, le caractère essentiel de la vie : le mouvement. Depuis la première communion, frissonnant de mysticisme puéril, jusqu'au physicien, qui découvre, dans une attitude d'orgueilleuse patience, la photographie à travers les corps opaques ou la télégraphie sans fil, tous les êtres perfectionnent sans cesse leur métrique intérieure ; et la vie la plus pauvre en événements contient quelques-unes de ces brisures de rythme, sources de douleur ou de joie, sans lesquelles nous serions aussi inertes que les cailloux du chemin.

Les travaux de la pensée, les plus abstraits en apparence, s'accompagnent eux-mêmes de cette mimique essentielle.

Je n'oublierai jamais mon premier raisonnement. J'avais peut-être trois ou quatre ans ; je me tenais debout dans l'embrasement d'une fenêtre. Il pleuvait. Je regardai longtemps le lit qui se trouvait dans la chambre, et je me dis : « Un lit, c'est fait pour se coucher ». Je savais, et depuis longtemps, que je couchais dans mon petit lit. Mais je constatai alors, pour la première fois, ma faculté de généraliser et d'abstraire, et l'ivresse que j'en conçus me fit entrer soudainement dans un monde nouveau, comme si l'attitude déductive que je venais de prendre me conférait une seconde naissance.

Que d'émotions du même genre tout homme n'éprouve-t-il pas, chaque fois qu'entre les phénomènes il découvre des rapports qu'il n'avait pas encore perçus ! Le tressaillement de l'inventeur ou du philosophe, devant la vérité qui se dévoile, n'est ni moins vif, ni moins sacré que celui de l'amoureux étreignant dans ses bras les formes qui le troublent.

Qu'est-ce donc qu'un artiste, sinon l'être particulièrement sensible aux mouvements produits en lui par les émotions de toutes sortes, et soucieux de conserver le souvenir de ses attitudes successives, en fixant chacune d'elles dans quelque matière inaltérable, qui en assure la survivance et en facilite indéfiniment l'évocation.

Tous les hommes, à vrai dire, sont capables d'élaborer les rythmes que leur ont fournis la nature et le sentiment, puisque tous les vivants, même les bêtes, sont doués d'imagination. En se plaçant au point de vue que je viens d'indiquer, on définirait précisément l'imagination : la faculté de créer des rythmes nouveaux par des combinaisons de rythmes antérieurement enregistrés. Et le rêve, qu'on le prenne au sens propre du mot, comme le mirage du sommeil, ou dans le sens figuré, comme la faculté de s'évader des contingences, est bien un phénomène de même ordre que la création artistique.

Le rêve, même le songe, nous apporte en effet des rythmes capables de modifier notre mentalité, c'est-à-dire l'équilibre de nos attitudes, aussi fortement que les faits et que les passions de la vie réelle. A ce point que, réciproquement, un homme habitué à vibrer continuellement sous l'influence de ses méditations ou des œuvres créées par les autres artistes, en arrive à prendre des habitudes de rythme psychique telles que les faits de sa vie réelle, eux-mêmes, se teintent de je ne sais quelle irréalité et prennent un caractère presque aussi subjectif que les rythmes imaginaires, dont il est saturé. A force de rêver le rêve, on en vient à rêver la vie.

Cependant l'imagination, fût-elle extrêmement développée, n'est ni une faculté suffisante, ni même une faculté nécessaire pour assurer à celui qui la possède le génie artistique.

Pour que celui-ci existe, il faut, je le répète, que les rythmes ressentis ou imaginés soient cristallisés dans une forme inaltérable (mots et phrases d'une langue définie, sons, couleurs, marbre, bois ou pierre). L'existence du *double*, du « substratum » dans lequel se fixe le rythme, est essentielle à l'existence du phénomène artistique. La perception ou la conception de l'attitude la plus charmante ou la plus tragique du monde, si elle ne s'extériorise, si elle ne s'incarne dans une matière palpable (arts plastiques), dans un mouvement susceptible de mesure (poésie, musique), n'a pas artistiquement plus de valeur que n'en aurait, dans l'industrie, une

quantité d'électricité formidable, produite par un générateur quelconque, et qui se perdrait dans l'espace, au lieu d'être captée sous forme de courant. Pour qu'il y ait phénomène artistique, le rythme conçu par l'artiste ne suffit pas ; il faut encore le rythme senti par l'amateur. Et l'œuvre qui lie ces deux formes d'attitudes doit avoir une existence concrète, consister en signes matériels, pour solidariser les émotions d'être également matériels.

Nous avons le plus grand tort, à notre époque, d'abuser de tous les mots. Nous disons de l'homme sensible et cultivé, qui ne manque pas un concert Colonne et qui va souvent au musée du Louvre, mais qui n'a jamais improvisé deux mesures de musique ni tenu un crayon : « Un tel est si artiste ! » Ce n'est pas vrai ; nous devrions dire seulement : « Un tel est amateur. » On demandait un jour à Richepin quel était, à son gré, le plus grand poète de notre temps. Il répondit plaisamment : « Un capitaine en retraite de ma connaissance, qui, tous les matins, prend son café, allume sa pipe, va s'asseoir au jardin devant ses rosiers et se f. t à rêver. » Richepin badinait. Un homme, quels que soient son imagination ou son idéalisme, s'il ne compose pas de vers, n'est pas un poète. Il aime et sent la poésie, c'est un amateur. Il ne fixe pas des attitudes dans de la matière sonore et ne mérite pas le nom d'artiste.

Bien des personnes, d'ailleurs, croient qu'elles créent des mouvements, quand elles ressentent à peine ceux que leur impose la vie. J'ai fréquenté jadis un homme prodigieusement borné au point de vue de la sensibilité artistique et particulièrement dénué de tout sens musical ; il me disait souvent avec un grand sang-froid : « Quel dommage que je n'aie pas appris le solfège et l'harmonie ! Je composerais des symphonies admirables, que j'entends chanter en moi. »

Hélas ! il y a des gens aussi dénués que celui-ci de sentiment artistique et qui apprennent, en effet, l'harmonie et le solfège. Ce qu'il y a de terrible, c'est qu'ils écrivent des symphonies !... Mais c'est l'envers du problème, et nous l'examinerons un jour.

J'ai connu également une jeune fille et son père, fort bien équilibrés du reste, et d'esprit positif en apparence ; ils avaient contracté une singulière habitude. Ils imaginaient des romans ou plutôt un roman unique, sans conclusion, comme la vie réelle. Ils ne l'écrivaient jamais, le continuaient indéfiniment et collaboraient sans cesse. Ils connaissaient réciproquement leurs personnages, avaient fixé mentalement les caractères de leurs héros et s'entretenaient, dans leurs promenades quotidiennes, des faits et gestes de ces êtres imaginaires. Le plus sérieusement du monde, le père disait à sa fille : « Tu sais, Jeanne, Paul Letellier épousera bientôt Fernande ; leurs parents les ont

fiancés. » Et Jeanne répondait avec conviction : « Oh ! papa, comme Louise va être jalouse ! comme elle va souffrir ! »

Les inventions et les analyses psychologiques de ces deux fantaisistes valaient peut-être celles de Balzac ; pourtant ce n'étaient pas des artistes. Ils ne l'étaient même pas au degré de tel fournisseur de feuilles populaires, qui invente des personnages absurdes, les lance dans d'in vraisemblables aventures, mais « couche » tout cela sur le papier, donne un corps, un semblant d'existence à ses élucubrations, et « fait répandre bien des larmes à tous les lecteurs ».

Si risibles qu'ils paraissent, mes dilettantes du roman-feuilleton ne diffèrent pas essentiellement des autres dilettantes. Le « non-vouloir » produire ou l'incapacité de produire, c'est tout un. Le Carolus Dubroquens d'Anatole France qui, toute sa vie, porte son grand tableau « là », dans sa tête, manque de la qualité la plus indispensable à l'artiste, la volonté de produire, j'allais dire, la volupté de produire. Il ne faut pas l'oublier : la stérilité est le vice capital d'un créateur, comme sa vertu première est la fécondité. Fécondité relative, sans doute ; pas n'est besoin de remplir toute une bibliothèque, comme Dumas père. Mais, tout de même, le « délicat ciseleur » qui réalise péniblement une douzaine de sonnets dans sa vie, ou rature, pendant vingt ans, dix pièces de piano, est tout près de n'être qu'un impuissant. Rêver de se survivre, tâcher de conférer à tous ses frissons une forme incorruptible, c'est là le caractère essentiel du tempérament artistique.

Madame Péchin, la ménagère des Tintelleries, veut avoir une âme immortelle ; l'artiste brûle également d'immortaliser ses émotions. Et les aspirations de l'un et de l'autre dérivent probablement d'une commune horreur pour le *non-être*, d'un atavique besoin, qui assure à la fois la perpétuité de l'espèce et la perpétuité de la pensée. Tout homme de bonne foi, ayant tenu la palette ou couvert de notes les portées de cinq lignes, est contraint de s'avouer qu'il a toujours accompli ces besognes, les premières fois du moins, avec l'unique et ferme espoir de laisser derrière lui l'éternel témoignage d'une heure d'enthousiasme ou de souffrance.

C'est pourquoi je disais, tout à l'heure, que l'imagination créatrice n'est pas, chez l'artiste, une faculté suffisante, ni même une faculté nécessaire. Le plus sûr moyen de produire un chef-d'œuvre n'est pas d'inventer d'extraordinaires péripéties, des cas de conscience exceptionnels, d'étranges combinaisons de sons, de lignes ou de couleurs, mais simplement d'écrire, d'une main précise et fiévreuse, sous la dictée de la vie. Combien de merveilles n'ont-elles pas été léguées à l'humanité par des littérateurs ou des artistes, médiocres d'ordinaire, le jour où, sous l'empire d'une forte émotion, ils se sont bornés

à transcrire pieusement et fidèlement, à copier le rythme que la douleur ou la passion venait d'imprimer à leur cœur ?

Nous verrons ultérieurement que le caractère le plus essentiel de l'œuvre d'art est le style, expression souveraine de la personnalité de l'auteur. Il ne faut donc pas m'arrêter tout de suite et m'accuser de dire que l'œuvre d'art doit être la *photographie* de la nature, la représentation directe des phénomènes ; il y aurait lieu de discuter là-dessus les opinions du rationalisme pur. Mais il est bien entendu que l'imitation dont je vante l'efficacité est celle de l'attitude humaine en présence du phénomène, et non pas l'imitation du phénomène lui-même. Tout un art — la musique — disparaîtrait, si je prétendais le contraire : une symphonie, inspirée par un soleil couchant ou par l'amour paternel, ne peut être évidemment la copie de ce soleil ni de cet amour ; mais la *transcription* (et la plus fidèle sera la meilleure) du rythme directement suggéré au compositeur par ce spectacle ou par ce sentiment (1).

En tout cas, le principe dont il importe de se pénétrer dès l'abord, sous peine d'errer sans cesse, quand on parle des ouvrages de l'art, c'est qu'ils n'ont de valeur qu'à proportion de leurs attaches directes avec la vie. Elle seule peut découvrir les rythmes efficaces enfermant, dans leurs mystérieux rapports de durée, d'intensité, de forme, une puissance irrésistible. Et la matière modelée sous l'empire d'une attitude sincèrement émue est seule capable de suggérer aussi des attitudes qui provoquent une émotion spontanée.

La volupté de produire, dont je parlais plus haut, peut devenir si impérieuse chez certains êtres qu'elle s'exerce pour elle-même sans préoccupation de laisser de trace, sans aucun souci de perpétuer le souvenir de l'exaltation fécondante. L'artiste, dans ce cas, donne encore une forme matérielle à son rythme intérieur, mais il ne la fixe pas d'une façon durable ; il ne se préoccupe pas d'en affermir les contours par un travail d'élimination et de perfectionnement.

Cette sorte de productions fugitives et brillantes n'est autre, on le devine, que l'improvisation. Elle existe dans tous les arts, même dans ceux qui demandent le concours d'une substance permanente, comme la sculpture et la peinture. L'esquisse est le témoin séduisant, mais incomplet, de ces heures brèves, où, troublé par un site, par une

physionomie, par un modelé, par un coloris qu'il imagine ou qu'il aperçoit, l'artiste en transcrit, le plus rapidement qu'il peut, sur le papier ou dans la cire, les éléments essentiels. De cette esquisse, conçue dans la fièvre, il ne tirera peut-être jamais une statue ni un tableau ; il ne l'a ébauchée que pour elle-même, pour l'ivresse de palper les insaisissables rapports entre ses sensations optiques et l'état d'âme qu'elles déterminent en lui, sans arrière-pensée de transmettre son émotion. Et c'est une folie de notre époque de faire figurer, après coup, dans les expositions, ces documents, dont la principale valeur tient plus à leur genèse qu'à leur existence même.

Pourtant, il faut le reconnaître, la séduction des esquisses est infinie. La transmutation soudaine d'un rythme inspirateur en une matière définie et mesurable a quelque chose de magique. Parce que la rapidité de l'exécution supprime toute apparence de mécanisme intermédiaire, entre le frisson de l'artiste et son expression, celle-ci paraît jaillir directement au contact de celui-là, sans aucune déperdition de mouvement. Image directe de la vie, l'improvisation en paraît une image animée. A cela tient sans doute que tant de peintres ou de sculpteurs, même parmi ceux qu'ont stérilisés des habitudes académiques, font des esquisses émouvantes. Mais seuls les grands génies, c'est-à-dire les génies très humains, sont capables de conserver à des œuvres patiemment construites, longuement travaillées, ce caractère frémissant et passionné qui fait le charme des ébauches.

Le prestige de tout un art, celui des japonais, tient précisément à son caractère d'improvisation. A considérer leurs admirables aquarelles, leurs prodigieux netzkés, qui semblent exprimer en dix traits de pinceau, en quelques coups de burin, tout un paysage, tout un organisme vivant, on oublie vite que l'art peut et doit provoquer en nous autre chose que ces sensations intenses, mais un peu superficielles, et l'on est tenté de croire que la puissance de la peinture et de la sculpture tient moins à la quantité d'émotion suggérée par les œuvres, qu'au rapport entre cette quantité et les éléments matériels employés pour la faire naître. Qui sait d'ailleurs si là n'est pas la vérité ? Prétendre mesurer ce qui n'est pas mesurable : la somme de frissons renfermés dans un ouvrage d'art, serait dangereux et fou. Et l'on peut dire en faveur de l'impressionisme — emploi systématique de l'improvisation picturale — que partout où un peu de nature est directement transmis avec une sincérité parfaite, la nature est complètement représentée. Le mythe eucharistique est le mythe esthétique par excellence : de même que Jésus se trouve tout entier, avec son corps, son sang, son âme et sa divinité, dans chaque hostie et dans

chaque fragment d'hostie, de même la vie est renfermée toute entière, avec ses rires, ses larmes, son évolution sans fin et sa décevante caducité, dans chaque œuvre, dans chaque fragment d'œuvre créée par un artiste de génie, depuis le bout de draperie ciselée par Phidias jusqu'à l'humble rondelle d'une poignée de sabre japonais, où quelques filets de pluie font fléchir un roseau.

Dans les arts qui nous émeuvent par l'intermédiaire du son — la musique, la poésie, l'art oratoire — l'improvisation offre mieux encore que dans les autres, son double caractère de spontanéité presque absolue et d'évanescence à peu près fatale. Elle y atteint aussi son maximum de charme et de pouvoir. Je ne parle pas seulement du plaisir légèrement puéril que tout homme, même sage et réfléchi, prend au côté sportif du phénomène. On aime à entendre un orateur improviser. (Les poètes n'improvisent plus guère désormais sauf dans quelques races primitives, où je doute qu'ils produisent des chefs-d'œuvre.) Mais on admire trop souvent, pour elle-même, la facilité de celui qui peut organiser des phrases correctes et sonores, sans être arrêté ni par leur structure ni par le choix des mots, et le danger couru par l'improvisateur nous intéresse plus que le sens du discours. L'auditeur, — il est légion — qui déclare, en rentrant chez lui : « Je n'ai pas très bien compris ce que disait un tel, mais il parle si bien ! » a tout juste éprouvé la même émotion que le spectateur du cirque devant l'équilibriste qui aurait pu se rompre la tête et ne l'a pas fait. Je ne jurerais pas que certains orateurs illustres n'aient pas dû leur célébrité à cette faculté d'étonner les foules par leur débit, plutôt qu'à la justesse de leur pensée ou qu'à la sincérité de leur lyrisme.

Mais à côté de cette séduction d'essence inférieure, que nous retrouvons dans la virtuosité, l'improvisation oratoire présente la même qualité merveilleuse que l'improvisation plastique : l'expression directe et spontanée de l'émotion de l'artiste. Jamais orateur, limant ses périodes dans le silence du cabinet, et les présentant au public, même avec un art achevé, ne touchera ses auditeurs comme celui qui leur présente sa pensée, sous une forme incorrecte peut-être, mais toute palpitante d'élan et de sincérité, assouplissant la matière verbale au feu de son enthousiasme la forgeant sous le marteau de sa conviction. Ah ! le piteux spectacle offert par ces messieurs qui se disent conférenciers, s'assoient tranquillement devant le public et lisent, avec des grâces préparées, des propositions pâles et proprettes, mollement agencées trois semaines à l'avance ! Faut-il que leur cœur batte faiblement dans leur poitrine, pour n'avoir jamais jeté là ces feuillets interposés entre leur sujet et le public qu'il s'agit de persuader et d'émouvoir, pour ne

(1) Qu'on ne m'oppose pas non plus les œuvres décoratives ou de musique pure ! Il serait facile de démontrer qu'une sonate, un rinceau, un menuet, un cul-de-lampe ne sont eux-mêmes que la transcription de mouvements, qui, pour n'être pas directement inspirés par la vie, résultent du moins de combinaisons de rythmes émotifs et exigent de leurs créateurs la même sensibilité générale que la composition d'un opéra ou d'une toile historique.

s'être jamais dressés, insoucieux du qu'en dira-t-on et des incorrections insignifiantes de la forme, et n'avoit pas jeté toute vive en pâture à leurs frères, dans une ivresse orgiaстique, une âme agitée de divins tressaillements ! Comment se fait-il que les musiciens d'aujourd'hui, hypnotisés par la peur d'une faute de construction ou d'une banalité, aient eux-mêmes abandonné, presque tous, cet art de l'improvisation, qui procure, à qui le pratique, l'ineffable jouissance de contraindre l'atmosphère où nous baignons à répéter les mouvements les plus mystérieux de son cœur, à propager en ondes mélodieuses les moindres frémissements de sa chair. S'assimiler l'espace ! Joie de conquérant, dont ils se privent, par je ne sais quelle fausse pudeur ! Gloire inoffensive et désintéressée, que leur interdit leur timidité vaniteuse ! J'ai parlé de la volupté de produire, c'est-à-dire de fixer dans la matière durable les plus fugitifs de nos rythmes intérieurs ; mais, pour l'artiste véritable, pour celui qui tremble sans cesse au centre de la vie, comme la feuille de peuplier dans la brise, ce n'est pas assez de cette volupté-là ! Confiant dans l'éternelle souplesse de sa pensée, dans l'éternelle fertilité de son désir, il doit se gaspiller. L'improvisation est la forme généreuse de ce gaspillage : Savonarole harangue d'une langue âpre et violente les florentins luxurieux ; le vieil Hokousai sabre, avec son inlassable pinceau, la feuille qu'il jettera tout à l'heure dans le vent ; Liszt répand sur ses disciples de Weimar les torrents harmonieux déchaînés par son génie de prince-évêque, porteur de l'encensoir et de l'épée !

Mais, hélas ! l'improvisation n'échappe pas plus que les autres formes de création artistique aux imperfections de toutes les choses humaines. Elle s'évanouit presque fatalement, sans laisser de trace ; car l'enregistrement par le phonographe ou la sténographie d'une mélodie ou d'un discours improvisés n'est qu'un vain effort pour saisir l'insaisissable. Présentés au public, sans corrections, en dehors de l'atmosphère ardente qui les vit naître, ils comporteraient toujours trop de fautes pour entraîner l'admiration du lecteur, et corrigés de ces défauts, qui, font partie intégrante de leur structure, ils perdraient l'équilibre mobile, auquel tient justement leur puissance expressive. D'autre part, l'instantanéité de l'improvisation n'est, elle-même, qu'apparente. Pour fonctionner avec une rapidité merveilleuse, le mécanisme transmutateur qui, d'un occulte mouvement de l'être, fait un morceau de musique ou de peinture, n'y joue pas moins, tout entier, avec tous ses rouages. La lumière, elle aussi, parcourt l'étendue avec une vitesse qui dépasse notre imagination et paraît infinie. Elle met pourtant huit minutes à venir jusqu'à nous de l'astre qui nous fait vivre. L'émotion d'un artiste, fût-ce d'un musicien, a beau se trans-

former rapidement en ondes sonores, cette transformation n'est ni instantanée, ni rigoureusement spontanée. L'homme le plus doué du monde, à son heure de passion la plus intense, ne créera pas une minute d'harmonies expressives sans avoir exercé longuement, à l'avance, ses facultés créatrices. Il faut apprendre, ou tout au moins s'apprendre à improviser, comme on apprend à écrire, à composer de la musique ou à peindre. L'organiste en pleine exaltation, malaxant ses claviers, n'accomplit pas une besogne psychique moins complexe que le professeur, qui, sagement, à sa table de travail, agence une fugue à quatre voix. L'improvisateur appartient, au même titre que les autres artistes, à la catégorie des transformateurs de sensations et les phénomènes qui président à sa production ne sont ni moins nombreux, ni soumis à des nécessités moins impérieuses que les phénomènes dont s'accompagnent les créations plus réfléchies. Ils s'enchaînent ou s'engendrent plus rapidement les uns les autres, et voilà tout !

Le psychologue n'a donc pas à étudier spécialement le mécanisme des improvisations, leur genèse présentant exactement les mêmes caractères que la genèse de n'importe quelle œuvre d'art. Mais j'ai tenu à insister sur cette extériorisation particulière de nos rythmes intérieurs, parce qu'on y surprend, avec plus d'intensité qu'ailleurs, l'effervescence particulière dont s'accompagne toute production véritablement artistique et que l'on nomme l'inspiration.

Qu'est-ce donc que l'inspiration ? J'avoue que si j'étais obligé d'y voir une cause de la volonté créatrice, j'inclinerais à penser, avec les esprits religieux, que l'inspiration, au sens étymologique du mot, est un souffle d'en haut, invitant impérieusement l'artiste à donner un corps à des idées d'origine supérieure, dont il est l'intermédiaire élu. Sans aller chercher aux frissons des créateurs cette origine mystique, il me semble plus simple d'y voir, non point une cause, mais une simple résultante.

Regardez jouer des enfants ! Comme parfois ils restent mornes et impuissants à faire naître en eux le plaisir ! Ils échangent sans conviction vingt idées contradictoires, établissent des conventions compliquées, essayent de les appliquer, n'aboutissent à aucun résultat, s'embrouillent, se chamaillent et s'ennuient. D'autres fois, au contraire, vous les voyez saisis d'un désir ardent d'organiser telle partie ; tout de suite ils se comprennent, ils connaissent parfaitement les règles du jeu, et, comme ils sont adroits, exercés à courir, assouplis aux mouvements qu'il s'agit d'effectuer, les voilà tout de suite en pleine action ! Leurs figures rayonnent, une ardente conviction illumine leurs regards. Comme ils s'amuse ! Comme ils sont surexcités ! Si vous les arrachez à leur partie, il leur faudra longtemps pour reprendre goût à la vie réelle.

Dans ce monde imaginaire de jeu, le rythme de leur petit être était si différent du rythme que vous prétendez les contraindre à reprendre !... N'est-ce pas là, dans un domaine plus humble, l'image parfaite, je dirais mieux, le caractère même de l'inspiration ? Ces enfants n'ont pas bien joué, parce qu'ils étaient surexcités ; ils se sont surexcités parce qu'ils ont bien organisé et bien réussi leur jeu. Ce n'est point parce que l'artiste est inspiré qu'il sent naître en lui la volonté de produire et qu'il crée dans la joie ; c'est parce qu'ayant été ému dans sa sensibilité d'homme, et ayant voulu traduire son émotion par le langage des arts, il a su entreprendre cette traduction, par la force de son désir et qu'il a pu le faire, grâce à la culture antérieure de sa faculté créatrice. Tous les hommes sont inspirés ; tous à un moment de leur vie, ont connu cette ivresse de pouvoir exprimer les sentiments les plus profonds de leur cœur, ne fût-ce que dans un aveu d'amour balbutiant et délicieux ! Mais cette flamme, qui nous brûle et que nous adorons, ne brille qu'une minute et s'éteint tout de suite, nous laissant plus tristes et plus désemparés qu'avant. Pensez-vous donc que, chez un Michel-Ange ou chez un Beethoven, le souffle, le fameux souffle daigne gratuitement poursuivre son intervention mystérieuse et fertilisante, jusqu'à ce qu'ils aient achevé les fresques de la Sixtième et la Symphonie avec chœurs ? Ou ne croyez-vous pas plutôt que ces maîtres, dans l'épanouissement de leur liberté et de leur autonomie, ont su entretenir chez eux le foyer de l'émotion, en voulant s'immortaliser avec plus de force que nous autres, et en sachant acquérir la plénitude humaine du pouvoir, par l'exercice patient et quotidien de leur technique ? Une sensation cruelle ou douce nous atteint. Nous souhaiterions la fixer dans un poème et nous prenons notre carnet. Les premiers vers naissent dans l'exaltation du moment ; ils nous semblent inspirés. Ils le sont en effet, puisque leur création même entretient quelques minutes notre surexcitation bienfaisante. Mais voici que déjà une rime ne vient pas, une césure nous arrête, la construction d'une phrase nous préoccupe. Notre volonté fléchit, notre enthousiasme tombe et, vaincus lamentablement par l'insuffisance de notre métier et par la médiocrité de notre vouloir, nous renonçons à l'extériorisation d'une attitude, dont le rythme s'est trop vite effacé pour que nous puissions le saisir en son originalité native. Victor Hugo, lui, puissamment paisible et vigoureux, monte sur sa terrasse vitrée de Jersey. Il sait l'idée générale qu'il veut développer ce matin, prend tranquillement la plume et commence sa tâche. Les vers s'alignent machinalement, par le simple jeu d'une habitude admirablement entretenue ; peu à peu le vertige de la fabrication ravit le poète, il oublie son plan, ses préférences

## A l'Institut

La Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts. — Ellen'aguère varié depuis 1830.

— Le discours du Président. — Les Prix.

— Notice sur la vie et les œuvres de

G. Verdi par M. H. Roujon. — La suite d'orchestre de M. Marcel Rousseau et la cantate de M. André Gailhard.

Qui n'a pas lu le récit fait par Berlioz de la distribution des prix aux lauréats du concours de Rome à l'Institut ?

« Tous les ans, écrit le grand romantique, dans ses *Mémoires*, les mêmes musiciens exécutent des partitions qui sont à peu près aussi toujours les mêmes, et les prix, donnés avec le même discernement, sont distribués avec la même solennité.

Tous les ans, le même jour, à la même heure, debout sur la même marche du même escalier de l'Institut, le même académicien répète la même phrase au lauréat qui vient d'être couronné : « Allons, jeune homme, *maele animo* ; vous allez faire un beau voyage... la terre classique des beaux-arts. etc... »

Cela se passait en 1830.

En 1908, M. Luc-Olivier Merson, qui présidait la séance, ne s'est pas dérobé à la tradition et, aux jeunes espoirs groupés devant lui, il a redit les paroles sacramentelles « *Vous allez faire un beau voyage.* » Après le thème, les variations : « *Que vous êtes heureux et combien votre sort est enviable !* » « *Jeunesse... enthousiasme, foi tenace... plaines de l'Ombrie... lagumé... Raphaël, Titien, Carpaccio, Fra Angelico, Transjévère...* » et, pour conclure, un conseil paternel : « *Soyez gai.* »

Ne l'est pas qui veut, monsieur Luc-Olivier, et la gaité se commande moins encore que le talent. Mais comme vous avez raison lorsque vous dites : « *Les maîtres italiens vivaient à une époque autrement agitée que la nôtre... Malgré les désastres et les catastrophes auxquels ils assistaient, ils conservaient en eux une belle sérénité ; ils planaient au-dessus des misères humaines et, se retrempan dans la nature, ils conservaient intactes leurs qualités de charme, de grâce et d'élégance et préféraient sculpter ou peindre un sourire d'enfant, des héros sains et robustes, des femmes belles et gracieuses, plutôt que des malades des estropiés, des mourants et des morts.* »

Ce discours terminé, M. L.-O. Merson passe son Iorgnon au vice-président, qui entame la lecture du palmarès. Un à un les « aiglons » se rendent à la petite tribune présidentielle que surmonte le marbre du duc d'Aunale, et reçoivent, comme une hostie blanche, la communion académique. Elle consiste en un parchemin roulé dans une feuille de papier blanc, en une médaille d'or que Berlioz estimait valoir 160 francs (de quoi payer son terme avant de partir) et en une poignée de main présidentielle.

On est certainement moins gai en 1908 qu'en 1830 et le triomphateur n'a plus à enjamber les bancs de l'amphithéâtre, à déchirer au passage la robe de gaze d'une dame, à écraser le chapeau d'un dandy, pour arriver jusqu'à sa mère, à sa

cousine et à sa maîtresse, heureux quand il se s'accrochait pas le pied dans une banquettes et ne tombait lourdement sur une grosse dame, excitant ainsi les rires de tout l'auditoire.

Aujourd'hui le « Romain » se contente d'aller embrasser son professeur. On est moins gai qu'autrefois !

Du palmarès, extrayons seulement les prix décernés aux musiciens :

GRAND PRIX DE ROME. — 1<sup>er</sup> Grand Prix : M. André Gailhard, élève de M. Ch. Lenepveu. 2<sup>o</sup> Second Grand Prix : Mlle Nadia Boulanger, élève de MM. G. Fauré et Widor. *Mention honorable* : M. Ed. Flament, élève de M. Ch. Lenepveu.

Mlle Boulanger est particulièrement acclamée lorsqu'elle va chercher son diplôme de Second Grand Prix et tout fait présumer qu'elle ne tardera pas à obtenir le premier. Elle serait ainsi la première femme envoyée à la Villa Médicis par l'État.

Les prix résultant des fondations faites à l'Institut sont également proclamés. Nous avons déjà fait connaître ceux accordés aux musiciens. Rappelons-les cependant :

*Prix Trémont* (2.000 fr.), partagé entre un peintre et un sculpteur d'une part et entre MM. Ganaye et A. Philip, compositeurs de musique, d'autre part.

*Prix Chartier* (500 fr.), destiné à encourager la musique de chambre : M. Amédée Reuchsel.

*Prix Monbime* (3.000 fr.), destiné à l'auteur de la musique d'un opéra-comique : M. André Messager, pour son *Fortunio*.

*Fondation Pinette* (4 annuités de 3.000 fr.) en faveur des pensionnaires musiciens : M. Raoul Laparra. — Les 3.000 francs disponibles par suite de la démission de M. Caplet ont été partagés entre MM. Ph. Gaubert et H. Dallier.

*Fondation Buchère* (700 fr.) partagée entre Mlle Chanove et Mme Garchery, élèves au Conservatoire.

*Prix Beulé* (1.500 fr.), attribué au pensionnaire ayant fait le meilleur envoi : M. Raoul Laparra.

*Fondation Clamageran Hérold* (1.800 fr.) en faveur du Second Grand Prix de Rome : Mlle Nadia Boulanger.

*Fondation du Baron Alphonse de Rothschild* (12.000 fr.), prix triennal destiné à encourager les travaux d'un artiste de mérite ou à récompenser une carrière artistique : M. Urbain Bourgeois, peintre, et M. Alex. Georges, compositeur de musique.

La plus grande partie de la séance (55 minutes) est occupée par la lecture d'une *Notice sur la vie et les travaux de M. G. Verdi* par M. H. Roujon (1).

C'est un résumé très exact, vivant et coloré de la biographie du grand compositeur dramatique italien. Le distingué secrétaire perpétuel l'agrément d'anecdotes et, après avoir rappelé l'évolution du talent de Verdi, qui disait ne pas avoir peur de la musique de l'avenir, M. H. Roujon ajoute cette intéressante considération personnelle.

Ne pas avoir peur du perpétuel changement qui bouleverse les idées et les mœurs, ce n'est pas toujours aussi facile qu'on semble le croire. Comment, dans le chaos des choses qui se détruisent, discerner la clarté de celles qui se fondent ? Un grand écrivain contemporain, habile à parer l'antique pyrrhonisme de grâces rajeunissantes, conseille d'user à l'égard des nouveautés les plus troublantes d'une courtoisie qui a ses dangers. Son héros favori

(1) Cette notice a été reproduite *in extenso* dans le Supplément du journal *Le Temps*, du 8 novembre 1908.

prosaïques, sa syntaxe ; la tête lui tourne dans l'orgueil de sa force et de sa sérénité ; grisé de rythmes et de sonorités nouvelles, il s'inspire et s'immortalise librement, volontairement... Tous les grands maîtres en sont là ; et Fromentin nous montre avec raison Rubens se procurant chaque après-midi, d'un esprit calme et fier, cette exaltation fécondante, s'enivrant de formes et de couleurs, puis, la journée finie, se lavant les mains, « faisant seller un cheval et n'y pensant plus ».

A vrai dire, il importe peu pour l'artiste, et même pour l'esthéticien, de connaître l'essence de l'inspiration. Elle n'est, après tout, qu'un simple épiphénomène de la création artistique. Encore convient-il pratiquement de s'en rendre compte. Tant de paresseux, de timides ou d'impuissants, sorte de jansénistes de l'art, mettent leur inertie sur le compte de divinités malveillantes, qui leur mesurent parcimonieusement la « grâce » esthétique. Ils se documentent peureusement pendant des années, en attendant l'heure, qui ne vient jamais, où ils pourront sortir de leur pauvre soi-même ! Qui sait si une plus juste notion des choses ne leur rendrait pas un peu d'énergie et ne les déciderait pas enfin à quelque audace, vis-à-vis de l'inspiration, qui est femme et ne déteste pas qu'on la viole. Non, non ; ne nous y trompons pas : il n'est pas d'artistes privilégiés du ciel. Nous sommes tous capables d'être inspirés et de produire des œuvres d'art, dont la beauté tiendra surtout à la qualité de nos émotions et à notre expérience de la vie. Mais ne croyons pas que le désir de créer doive être la conséquence d'un état d'âme vertigineux ; il en est au contraire la source.

Et c'est avec raison, je pense, qu'en tête de cet article j'ai écrit, dans cet ordre :

L'Émotion de l'artiste, la Volonté de produire et l'Inspiration.

ALBERT COZANET.  
(Jean d'Udine.)

JEAN D'UDINE ayant abandonné l'Administration publique pour se consacrer dorénavant entièrement à l'Art, n'a plus de raison de conserver le pseudonyme sous lequel il s'était fait si brillamment connaître.

Il signera donc à l'avenir, comme ci-dessus, de son véritable nom : Albert Cozanet.

Notre éminent collaborateur suit en ce moment les cours de Gymnastique rythmique à Genève. Enthousiasmé par la méthode de Jacques Dalcroze, il se propose de la venir enseigner à Paris l'an prochain, tout en continuant ses travaux d'art et de littérature.