

# JÉZABEL



Elle exagère encore cet état d'impression,  
dont elle eut soin de peindre et d'imprimer son ouvrage.  
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

C'est de la musique qu'il s'agit, de notre surhabile musique moderne, que ses zelateurs croient neuve et qui est, en réalité, si surannée, de cet art qu'ils prétendent avancé et qui l'est, effectivement, mais au sens où on l'entend, quand on parle d'un gibier trop fat ou de la beauté faisandée d'une princesse, masquant, sous le blanc gras et les poudres de couleur, sa faiblesse et sa décrépitude.

A deux ou trois reprises déjà, les idées que l'on s'approprie à développer ici, là-dessus, ont été exprimées sous la même signature. Celui qui les expose aujourd'hui de nouveau, d'une façon plus affirmative et plus complète, voudrait que l'on comprit bien dans quel esprit il soutient une thèse de nature à surprendre, sinon à choquer la grande majorité de ses lecteurs. Il souhaiterait surtout que l'on ne se méprenne pas sur le caractère d'une théorie, qui n'est inspirée ni par hostilité individuelle contre aucun compositeur contemporain, ni par esprit de parti, ni par dépit d'auteur. L'écrivain, qui tient ici la plume, admire et aime profondément plusieurs des musiciens de son temps, tout en condamnant leur esthétique. Il prie que l'on relise, si l'on en doute, ses récents articles sur l'*Etranger*, sur *Messidor*, sur *Pénélope* et que l'on veuille bien se souvenir comment il accueillit, à leurs premières auditions, les *Nocturnes* de Debussy ou le *Daphnis et Chloé* de M. Ravel. Il est parfaitement indépendant, ne sort d'aucune école, n'appartient à aucun groupe, n'a besoin ni matériellement, ni moralement, de l'appui d'aucune chapelle et ne se considère lui-même comme créateur dans aucun art, mais comme un simple dilettante, — comme un amateur très averti, si vous voulez. Il a voué son adolescence et sa jeunesse au culte passionné, profond et exclusif de l'art, sans parvenir à s'attacher de préférence ni à la musique, ni à la peinture, ni à la poésie, ni à l'architecture, ni à la danse. Ce fut sa faiblesse évidente, cette multiplicité de goûts. On la lui a souvent reprochée ; on l'en a maintes fois raillé. On l'assimila parfois aussi, pour la diversité de ses moyens d'expression, aux artistes de la Renaissance. Il ne mérite ni cette indignité, ni cet excès d'honneur. Mais il croit sincèrement, ayant atteint la pleine maturité de son âge, que la possibilité de comparer entre eux les différents arts et leurs évolutions lui confère, du moins comme critique et comme esthéticien, un sens philosophique du relatif, une clairvoyance qui peuvent manquer, qui manquent certainement aux connaisseurs cantonnés dans une compétence unique, et une force d'argumentation, contre laquelle bien des petites colères de spécialistes se sont brisées déjà.

Cette aptitude de « touche à tout » méthodique et méditatif lui permet d'affirmer que si, dans cent articles publiés par cette même revue, où paraissent aujourd'hui ces lignes, il a semblé à tant de musiciens indignés un affreux réactionnaire, un abominable « *laudator temporis acti* », un détracteur systématique de toute nouveauté, ce sont ces musiciens, ces musicographes les rétrogrades... et qui se trompent. Quand il a montré quelque hostilité contre les écoles symphoniques ou polyphoniques soi-disant novatrices, jeunes et indépendantes, c'est toujours parce que, beaucoup plus audacieux dans ses tendances, beaucoup plus virulent dans ses aspirations, beaucoup plus libre dans sa sensibilité que les « connaisseurs » musicaux, il a trouvé toutes ces œuvres, écloses depuis vingt ans, étonnamment conservatrices, vieilles de style et froidement académiques.

L'histoire des arts nous les montre tous en perpétuelle évolution. Chaque artiste du passé, selon les phases du goût général de chaque époque, apparaît tour à tour, aux générations successives, merveilleux ou nul, médiocre ou sublime, puis définitivement démodé ou décidément génial... Une sorte de synchronisme a voulu qu'au cours des siècles, les arts plastiques (architecture, sculpture, peinture, arts appliqués) et la littérature, poétique ou dramatique, philosophique ou oratoire, obéissent à la fois à un idéal unique et atteignent ensemble, par un style à peu près similaire, à l'apogée de leur perfection.

Mais nous ne savons pas, ou nous ne savons que très vaguement, si, du temps de Périclès ou d'Auguste, la musique entra véritablement dans ce concert de beautés concordantes, au même instant et avec les mêmes caractères que les autres produits de l'émotion humaine. Pendant notre admirable treizième siècle, il semble que les chants liturgiques atteignirent un aussi haut degré d'expression que les cathédrales, que leurs vitraux et que leurs orfèvreries. Mais la force est de reconnaître, si l'on n'est pas spécialiste et que l'on soit de bonne foi, que, malgré le charme un peu vieillot et les beautés réelles, mais fort éparses, d'un Monteverde, d'un Cambert, d'un Lully, d'un Campra, d'un J.-B. Moreau, la musique du dix-septième siècle n'égalait point la charmante perfection, la sûreté de forme et l'intensité d'accent des autres arts contemporains. On ne rencontre, sous Louis XIV, ni un Bossuet symphonique, ni un opéra comparable au *Cid*, à *Phèdre*, ou au *Misanthrope*. La musique, à partir de la Renaissance, s'est mise en retard sur les autres productions de la sensibilité humaine, tout en les dépassant peut-être comme splendeur, mais elle les dépassant tardivement. Et il faut descendre jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, pour trouver, dans les œuvres de Gluck et de Mozart, le pendant musical de nos grandes tragédies classiques et jusqu'aux symphonistes allemands, pour rencontrer, dans le royaume sonore, les pairs de Shakespeare, de Rabelais, de Pascal ou de La Fontaine.

Depuis cinquante ans, les arts plastiques et les lettres ont évolué chez nous, d'une façon prodigieusement rapide et fertile. L'impressionnisme, en peinture, avec son culte de la division du ton, et son souci presque exclusif des valeurs et de l'atmosphère, et le symbolisme, en littérature, avec son parti-pris analogue de nuances, d'ellipses et de sous-entendus, sont nés, se sont développés selon leurs moyens respectifs, ont prospéré, sont morts et les voici, depuis près de vingt années déjà, supplantés par des écoles à la vision plus large, au langage plus mâle, aux partis-pris de simplification plus grande et de construction plus solide. La musique, elle, en retard d'un demi-siècle sur les autres arts, nage encore, patauge, dirais-je volontiers, en plein impressionnisme. Et quand on aura, pour juger sans passion de ce phénomène, un recul suffisant, on s'apercevra que, de même qu'un Rameau et un Couperin s'apparentent aux poètes de la Pléiade ou à Philippe de Champaigne bien plus qu'à Watteau et même qu'à Racine ou qu'à La Bruyère, de même un Vincent d'Indy ou un Debussy, un Paul Dukas ou un Florent Schmitt, un Ravel ou un Roussel sont beaucoup plus près de Claude Monet et de Gustave Moreau, des divisionnistes et des pointillistes, voire de Delacroix ou de Besné, que des peintres à tons plats, à formes sculpturales et à style dense qui, à la suite de MM. Cottet et Simon, de MM. Maurice Denis et Vuillard, représentent désormais les aspirations plastiques de la race. Et rien n'est plus discordant qu'un opéra de nos jours, si admirable soit-il, joué dans les décors, toujours fort beaux d'ailleurs, de M. Deshayes.

Autrement dit et pour tout caractériser d'un mot, quand les lettres et les arts plastiques sont entrés résolument — pour un temps au moins, car la roue tourne toujours — dans les voies de la synthèse, la musique s'attarde encore, tout entière, dans les sentiers battus de l'analyse.

Il faudrait, pour que nous sortions de cette situation, que quelques compositeurs de génie, jouant un rôle analogue à celui que Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec et le grand Puyis remplirent en peinture, au moment même où triomphaient les coupeurs de cheveux en quatre et de couleurs en mille, apportassent à la musique des œuvres définitivement libérées de la préoccupation obsédante de l'harmonie subtile et rare et ne s'attachassent plus qu'à la ligne mélodique et aux volumes sonores, pour en tirer des effets vivants et nets.

dits et forts, et non point, comme le font exclusivement tous les musiciens modernes, à la volupté raffinée des successions sonores et à la richesse pléthorique des timbres. Notez bien que ces musiciens n'auraient pas tout à inventer. Il faudrait manquer de sens philosophique à un degré rare pour croire qu'un homme, si doué fut-il, pourrait recréer un art de toute pièce. De même que ces peintres libérateurs, ces indépendants, que j'ai nommés plus haut, renouaient avec les traditions du Moyen Âge et du quinzième siècle, par l'intermédiaire de Manet et d'Ingres, de même, soyez-en sûrs, les vrais novateurs musicaux, que nous attendons encore, se rattacheront fatalement aux maîtres de jadis par les quelques artistes contemporains qui tenteront parfois, plus ou moins consciemment, de s'évader de la discipline scholastique, si funeste à nos harmonies hypertrophiées. Il y a eu, chez nous, des indications intéressantes dans ce sens ; la plus remarquable et la plus complète fut sûrement *le Rèc.*, de M. Alfred Bruneau, si adorablement simple par endroits, de tonalités si franches, de facture si rigoureuse et si nette, si sobre et si libre. Camille Erlanger nous donna aussi quelques pages qui, dérivées des Ouvertures de Beethoven comme sens du tragique, et même comme homogénéité de plan, tendaient vers une structure musicale beaucoup plus robuste, plus ferme et plus dépouillée que tout le reste des œuvres contemporaines. Quelques autres « jeunes » compositeurs, MM. Rhené-Baton, Jean Huré, Louis Brisset, par exemple, dans leurs premiers ouvrages, aspirèrent à cet aspect limpide et catégorique d'aquarelle japonaise ou de mosaïque byzantine. Mais les plus illustres comme les moins connus de ceux que je viens de citer, échouèrent dans leur tentative, soit qu'eux-mêmes, intoxiqués par leurs études harmoniques, se laissassent griser de nouveau par le poison des sonorités complexes, des modulations outrancières, des frottements insidieux, soit que, par fausse honte, ils reculassent devant une simplicité voulue, qu'ils entendaient sûrement taxer de maladresse ou de pauvreté par tous les nababs de la dissonance, par tous les prestidigitateurs de la fugue et du contrepoint (1).

Il semble que Claude Debussy, qui, par son goût délicat et sûr, a prolongé de trente ans et peut-être davantage, l'agonie de la musique analytique, en faisant croire, grâce à la carrure parfaite de ses breves inventions, qu'elles avaient un semblant de vie spontanée, alors qu'elles ne se tiennent que par une symétrie artificielle, née de répétitions constantes et masquée par des colorations exquises, il semble que Debussy, à la fin de sa trop courte carrière — plus d'une page de *Saint-Sébastien* en témoigne — aperçut la nécessité de tendre vers des formes plus larges et plus sûres, vers des masses plus tranquilles et plus homogènes, vers des plans d'une polychromie moins fiévreuse. Il est mort sans avoir achevé cette évolution ébauchée. Mais il est permis de douter qu'avec ses habitudes techniques, il eût pu la pousser bien loin. Tout porte à penser, au contraire, que seul un parfait autodidacte (comme Cézanne le fut en peinture) peut entreprendre de ces révolutions fécondes et les mener heureusement à terme, car seul il est foncièrement libre des croyances dogmatiques, qui ligottent toute audace et dévient toute sensibilité.

Si, dès l'enfance, on vous accoutume à considérer comme dissonant tel groupe de sonorités, comme seul logique tel mouvement du mélòs, comme pauvre telle marche parallèle des parties, comme nécessaire telle préparation ou telle résolution, voici fixées en vous des manies factices et inguérissables, des exigences auditives dont vous demeurerez à tout jamais l'esclave. Il faudrait, pour aiguiller nettement la musique sur une voie nouvelle, un homme, non certes ignorant des chefs-d'œuvre du passé, mais totalement ignorant des procédés d'analyse de ces chefs-d'œuvre, — le mot « analyse » revient ici, non plus dans son sens philosophique, mais dans son acception scolaire de démontage pédagogique. Il faudrait qu'il ne sût pas que les accords se construisent sur une basse et sont considérés comme formés de tierces superposées. Il faudrait qu'il ne sût pas ce qu'est une appoggiature, ni ce qu'est une pédale, ni ce que sont un retard et une anticipation... Des sentiments à exprimer, des spectacles naturels à évoquer, des mouvements à transcrire et pour palette des rythmes et des gammes, voilà pour lui l'indispensable et le suffisant !... Et moins il puiserait de tons sur cette palette, moins il alambiquerait ses rythmes, moins il chargerait ses harmonies, moins il s'abandonnerait à la virtuosité toujours excessive de la forme, moins il userait d'agréments inutiles et de délicatesses vaines, plus il accroitrait et rajeunirait le patrimoine de la beauté sonore, indignement dégradée sous le maquillage des stériles artifices et le fatras des ornements spécieux.

(1) On s'étonnera peut être que nous ne citions pas Moussorgsky parmi les artistes qui ont tenté d'ignorer une musique moins conventionnelle et plus directe. Mais nous nous en tenons strictement aux compositions françaises et étrangères, quelle que soit la valeur artistique d'un *Fortis*, *Comptons*, si ce sont là des sonorités exemptes de préjugés et hontes en couleur, elles n'en conviennent pas moins un son d'une ligne harmonique et d'un chatouillement orchestral, qui n'offrent qu'un caractère très médiocrement synthétique.

Il ne suffirait pas, hélas ! pour que triomphassent des errements si neufs, qu'ils naquissent sous des doigts inspirés, il conviendrait de plus (et sans doute ceci serait-il plus difficile encore) il conviendrait que les techniciens de la musique, les chefs d'orchestre, les directeurs de théâtres lyriques et leurs conseils, les critiques, les connaisseurs... et les bons confrères acceptassent les rudes entorses données par le génie à leur savante routine, à leurs sacro-saintes habitudes, à leurs intangibles décalogues !

Je me souviens que, quand j'avais vingt ans, un peintre riche de succès et combien pauvre de talent ! mais alors dans toute la plénitude de sa vogue, me parlant d'un confrère, dont le jardin était mitoyen au sien, d'un confrère qui est devenu l'une des gloires de la jeune peinture, me disait, en tendant le poing vers les espaliers du voisinage : « Un tel ? c'est un misérable ! » Quelques lustres ont suffi pour que tout le monde aujourd'hui soit d'accord sur celui des deux artistes qui était le misérable, malgré sa rouerie professionnelle et ses gros tarifs.

Forcément il en serait de même en musique, le jour où un synthétiste pur nous présenterait ses premières œuvres. Je n'ai pas à m'attarder sur un phénomène bien humain et d'autant plus redoutable que les traditionalistes (et les musiciens les plus libérés de nos jours deviendraient immédiatement traditionalistes pour la circonstance) seraient de très bonne foi dans leur réprobation. Ce qu'ils diraient tous, je vais prendre l'exemple de deux critiques pour vous le résumer, de deux critiques pleins de talent et d'intelligence l'un et l'autre, et qui, bien que tout à fait différents de tendances, se rencontrent étrangement dans leurs principes d'appréciations : M. Reynaldo Hahn et M. Emile Vuillermoz.

Le premier, joli chanteur, aimablement inspiré et sage académisant, ne peut point parler de musique, fut-ce d'une opérette, sans se placer immédiatement sur le terrain quasi-liturgique de l'écriture. « Le minimum d'orthographe », « l'orthographe élémentaire », « la technique indispensable », « la pureté des harmonies », « l'art du développement » ; voilà les expressions qui reviennent sans cesse sous sa plume et qui ne signifient point le rapport logique de la forme au fond, l'équilibre des éléments, la clarté du style, la concision du discours, la justesse du coloris, toutes choses indispensables, j'en conviens. Non ! chez lui, ces mots expriment uniquement, je le gage, la soumission plus ou moins éclairée aux théories des bons auteurs et à la discipline des conservatoires, aux sages traditions des fugues d'école et des cantates de concours. Qu'un morceau de musique commence dans un ton et s'achève dans un autre, tout est perdu ! Le charmant homme, le délicieux chanteur voit rouge. M. Reynaldo Hahn ne veut plus savoir si ce morceau est joli, original, agréable de tour et piquant d'expression. Cet air commence dans un ton et s'achève dans un autre : inutile d'écouter le goujat qui attende de la sorte aux lois de la civilité puérile et honnête.

Ne revenons pas ici sur l'éternel argument de « l'orthographe » et de l'architecture harmoniques, comparaisons déplorablement trompeuses avec deux arts, qui ni ne répondent aux mêmes demandes, ni n'obéissent aux mêmes nécessités que la musique. Ceci demanderait tout un autre article. Mais il importe de noter au passage, que ce culte de la belle écriture est trompeur et peut égarer complètement les connaisseurs qui s'estiment le plus avertis. Qui donc, parmi les admirateurs des Goncourt, se doutait, quand parut *Madame Gervaisais*, que ce livre — il suffit de le lire attentivement pour s'en convaincre — est littérairement plus mal écrit qu'un roman de Georges Ohnet, infiniment moins bien à coup sûr que du Jules Verne ou de l'Octave Feuillet ? Prenez garde, messieurs les puristes, qu'avant 1950 on ne vous démontre, pièces à l'appui, le pauvre style de vos plus mahus et plus raffinés barreaux de croches ! Car votre orthographe, j'en ai bien peur, n'est que de la rhétorique et votre architecture qu'un échafaudage branlant.

Le cas de M. Vuillermoz est plus curieux... et tend, au fond, au même résultat. Je vis, un jour, un jeune compositeur lui présenter une de ses œuvres. J'ignore ce qu'elle valait, mais je m'attendais à ce que cet ardent défenseur des causes qu'il croit nouvelles jugeât de la composition par ses oreilles. Quelle erreur ! Il ne se mit pas au piano, lui non plus, mais, tout comme un grave professeur, prit le « papier » entre ses mains, le flaira, regarda la suite des tonalités, les « mouvements des parties », les modulations, les accidents les « signes » de la musique. À l'inverse d'un académisant, il s'indigna, bien entendu, que tout cela fut trop sage, trop discret, trop prévu, qu'il n'y eût pas six dissonances par mesures, et quinze fois de Reber ou de Durand consciemment bousculées dans chaque ligne. L'ouvrage ne l'intéressait pas. Fétichisme à rebours, mais fétichisme de technicien encore, qui veut savoir la grammaire pour faire des fautes exprès, naïf ! Deux ans plus tard, le même critique écrivait textuellement ceci, à propos d'une autre œuvre (bonne, mauvaise ou détestable, il n'importe ! c'est l'esprit dans lequel le « jugement » est rédigé qui

nous intéressent) il disait : « On ne remplace pas du premier coup sans dommage par l'enthousiasme et la foi les minutieuses techniques des arts qui sont aussi des métiers. Or, d'année en année, le « métier », dont il fut quelque temps à la mode de médire, nous fait comprendre davantage sa noblesse. Jamais il ne fut plus bienfaisant et plus secrètement puissant dans les coulisses de nos théâtres, que depuis le moment où l'art tenta de s'affranchir de sa tutelle. » Voilà qui serait parfait, j'en conviens, si, par métier, l'on entendait le métier individuel de l'artiste, métier nécessaire, en effet, mais métier personnel, spécial, que le critique a le devoir d'accepter et d'étudier, tel qu'il a plu au créateur de se le constituer, et non point de juger d'après celui dont il a l'habitude et qu'il a rencontré tout fait dans les traités pédagogiques et dans les œuvres antérieures. C'est bien à ce métier-ci que M. Vuillermoz faisait allusion dévotement, car il ajoutait : « Nous aurions fait bien volontiers cet effort héroïque (d'oublier tout ce que nous avons appris, afin de pouvoir goûter un spectacle sans préjugés techniques), si nous avions été invités à explorer en compagnie d'un nouveau Stravinsky ou d'un élève de Schoenberg les régions inconnues qui sont au delà du métier, mais pour piétiner désespérément en deçà de la frontière familière... à quoi bon? »

Comment, à quoi bon?... Voici vraiment un aveuglement étrange, de la part d'un esprit qui se dit libre et ami de la nouveauté ! A quoi bon? Mais précisément, mon cher confrère, au renouvellement d'un art, à son progrès, à son rajeunissement qui ne s'obtiennent jamais qu'en remontant très loin en deçà des techniques fatiguées par un trop long usage et non point en renchérisant encore sur leur complexité malade et stérile.

C'est en cela que les peintres de nos jours ont été infiniment plus sagaces, plus audacieux et mieux inspirés que les musiciens. Ceux-ci n'ont vu, dans les primitifs de leur art, qu'un prétexte à recherches historiques et à régals de dilettantes, flattés de comprendre des beautés qui échappent à la masse. Mais quel est donc l'admirateur de Monteverde ou de Rameau, dont les œuvres rappellent, fût-ce de très loin, la facture encore dépouillée de ces vieux maîtres?... Tandis que les autres, les sculpteurs et les peintres contemporains, j'entends ceux qui mènent aujourd'hui l'évolution de leur art, ont demandé aux imagiers égyptiens, assyriens et médiévaux, aux mosaïstes de Ravenne, aux fresquistes de l'époque romane, aux émailleurs et aux verriers gothiques des leçons de naïveté, de sensibilité naturelle et d'éloquence directe. Le prix des longs tâtonnements puérils, des balbutiements timides, la valeur de la lutte contre des matières ingrates, que leur enseignaient ces ouvrages archaïques, les a libérés du préjugé des valeurs rares et du ton précieux, de toutes les jongleries du clair obscur, « où l'esprit sans l'âme triomphait ». Cet effort libérateur vers la simplicité d'un art à l'enfance, pas un seul compositeur contemporain ne l'a tenté encore, sauf peut-être M. Bruneau, qui, du reste, après *Le Rêve*, a changé d'orientation.

Et M. Vuillermoz, montrant le bout d'une oreille mal échappée à la forte discipline des conservatoires, continue tranquillement : « Que de temps perdu ! Nous voilà condamnés à reconstituer l'harmonie, à réapprendre la règle du jeu, à souffrir cruellement en étudiant le maniement — si difficile — de l'accord parfait et de ses renversements, à trébucher dans les fausses relations et les « enchaînements d'amateurs », à boîter sur les mauvaises basses, à nous déchirer le tympan aux fagots d'épines des accords hérissés de fautes grossières,

à nous faire pincer l'oreille entre deux quintes mal jointes, etc., etc.

— Non ! vous plaisantez ! C'est M. Saint-Saëns ou tout au moins M. d'Indy qui a écrit cela et non point un fervent de Ravel et de Roussel, un suppôt de Moussorgsky et de Stravinsky? — Je ne sais pas. Vous trouveriez ces belles choses dans le *J. I. M.* du 15 février 1914, à la page 51 et à la page 52. M. Vuillermoz croit, tout comme l'auteur d'*Ascanio* aux « fautes » d'harmonie, aux dogmes des « basses basses et des enchaînements corrects... pour pouvoir ensuite les violenter verticalement. Et l'on croirait, en écoutant les invectives de ce verticaliste ténébreux, entendre quelque chanoine Docteur de la messe fulminer contre les « mécréants », contre les « vils matérialistes », car quel plaisir prendrait-on à célébrer des messes noires ou à y assister si l'on n'avait foi tout d'abord en la transsubstantiation?

Qu'il vienne donc le synthétiste musical que j'appelle de mes vœux les plus ardents ! Hélas ! je ne le connais pas et bien sincèrement je ne fais allusion à personne. Mais, vous pouvez m'en croire, les admirateurs de *Samson* et les admirateurs de *l'Oiseau de Feu* l'attendent avec leur fusil chargé, sur la même épaule.

Malgré tout, je n'ai pas peur. Quand celui qui doit surgir dans vingt ans? dans cent ans? je l'ignore, mais il surgira fatalement quand celui qui doit surgir apportera au monde, excédé de pontificalisme sonore et surchargé d'harmonies diluées jusqu'aux extrêmes limites de l'impondérable, sa musique honnête, émue et robuste. Je suis sûr qu'on l'entendra vite et qu'on l'aimera passionnément. Au nom de la « grammaire » offensée, les puristes pourront crier au scandale et parler de régression, leur bloc s'effritera tout de suite sous le talon libérateur de l'innocent « par compassion sachant ». Car celui-ci aura pour lui ce qui leur manque si complètement désormais : une âme, une âme sensible et franche, une âme libérée de toute cette infernale armature de sensations « standardisées », de tous ces rouages paradoxaux d'une orchestration à huit cylindres, de cette carapace odieuse d'accords inextricablement imbriqués, à travers lesquels ne passe plus un soupir sincère, un souffle rassérénant, un cri de joie. Il sera délivré du cortège interminable des règles factices et des ties séduisantes et de tous les oripeaux symphoniques, dont se drape la vieille danserichissime et fripée qu'on ose appeler la musique, il aura le bien précieux entre tous : la jeunesse et ce talisman : l'amour.

Tout ce qu'il y eut de beau dans les accents du passé : *Fagots* de Bach, *Symphonies* de Mozart et de Beethoven ou drames de Wagner, *Orphée* ou *Guillaume-Tell*, musique de Berlioz ou de Borodine, *Faust* ou *Manon*, *Le Roi d'Ys* ou *le Rêve*, *Falstaff* ou *Pelléas* gardera sa valeur et sa puissance d'émotion. Mais la jeune musique, la vraie jeune, se lèvera caudate et nue, et simple, simple, simple, dans la fraîcheur de l'aube. Et je vous jure que ni ses gestes précis, ni ses chants colorés, ni son expression pure ne rappelleront en rien les sursauts spasmodiques et les râles qui semblent à tant de gens aujourd'hui les suprêmes splendeurs d'un art épuisé, qui frétille et minaud, sous les fanfanes comme la mère d'Athalie, et dont la hideur, « cet horrible méchant d'os et de chair meurtris et traînés dans la fange », apparaîtra si vite à tous les yeux, sous les éclatants rayons de quelques beaux chants péremptoires et de leur harmonisation sobre et crue !

JEAN D'UDINE