

Au-dessus, des bureaux ou tribunaux ; tableaux médiocres aux portes, l'un, entr'autres, qui représente les archontes d'Athènes : Archon, Basileus, Polémarchos. Plus haut et très haut, au comble d'un majestueux escalier, qui n'en essouffle pas moins, par-dessus toute la ville, toute la campagne environnante, la *Salle d'or*, c'est-à-dire, le *Triomphe de la ville elle-même*. La Ville-Dieu triomphe dans les nuages.

Mais comment triomphe-t-elle ? avec une insolence de femme et de ville, curieuse à observer.

Tout autour, les empereurs, romains, allemands, (avec allusion à Ferdinand II, sous qui fut bâtie la salle), avec inscriptions honorifiques, morales, épigrammatiques. Celle de Frédéric Barberousse est bizarre : *Ex aevis renatus, in aevis denatus*. Sévère : *omnia fui : nihil expedit* (ce qui implique que l'Empire est peu de chose). Trajan : *Si bonus, pro me, si malus, contra me* (Si l'Empire est bon, il est pour Augsbourg). Vespasien : *Lucri bonus odor*. (Un empereur même n'a pas méprisé le gain et l'a cherché, Dieu sait où).

Au-dessus des empereurs, au-dessus des fenêtres qui les dominant, planent, dans les fresques de la voûte, les images insolemment humbles de la ville elle-même. Au centre, elle triomphe sur un char, attelé de nobles, de cardinaux, etc., mais elle triomphe mieux encore dans les médaillons des coins. Ici travailleuses : *Nemo otiosus* ; là, entourée de médicaments : *Parcae arcentur* ; là enceinte montrant une ruche : *cives propagantur*. Enfin, au milieu de son ménage, fayence, casseroles de cuivre, bouillant sur le fourneau, baquet, etc., elle, belle et forte ménagère (1), tenant des clefs, et disant : *Omnia et ubique...* c'est qu'enfin, de ces clefs, elle ouvrirait toute chose, et les magasins des deux mondes, et les conseils des Princes... Et sur le fourneau que fait-elle bouillir ? distiller ? Est-ce une confédération des villes de Souabe et du Danube ? Est-ce la confession d'Augsbourg ?

Dans les grisailles du bas, l'idée du ménage est reproduite d'une manière assez bouffonne. L'enfant, dormant dans son maillot ; mais il peut dormir, un petit cochon pend tout cuit, le chat veille pour lui, et croque la souris ; au-dessus du porc, le boudin est déjà fait, etc.

(A suivre).

JULES MICHELET.

(1) Charme du repas dans les familles pauvres ; l'aliment, gagné par une main aimée, préparé d'une main aimée.

L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

(Suite et fin) (1)

Je croyais avoir un peu éclairci le problème dont je cherchais si péniblement la solution, lorsque je vis M. Dukas. A son tour il me proposa une conception fort originale de la tradition française et m'obligea de tout remettre en question : « Il n'y a de musique française, me dit M. Dukas, que la musique populaire. Sitôt que la musique devient un art véritable, elle suppose une certaine initiation, et dès lors elle perd son caractère proprement national ; le compositeur, en effet, qui doit apprendre son métier, en emprunte les procédés aussi bien aux maîtres étrangers qu'à ceux de son pays. Il y a un échange perpétuel de formules entre les nations musicales. La musique devient ainsi une langue universelle. Racine et Victor Hugo ont au moins ceci de commun qu'ils écrivent tous deux en français et c'est ce qui les distingue, à bien des égards déjà, de Goethe ou de Shakespeare. Il n'en est pas de même pour les musiciens. Si la personnalité du compositeur s'exprime dans son œuvre, les moyens qu'il emploie pour la traduire restent les mêmes, qu'il soit Français, Allemand ou Italien. Il n'y a donc pas d'art musical français au même sens où l'on peut dire qu'il y a une littérature française. Mais il y a la musique de Rameau et celle de César Franck, comme il y a aussi celle de Beethoven et celle de Richard Strauss ; et peut être la musique de Rameau diffère-t-elle autant de celle de César Franck que de celle de Beethoven ou de celle de Richard Strauss. L'art musical français, qui ne peut pas se définir par l'emploi d'un certain nombre de formules ou de procédés, par une certaine technique, ne peut pas davantage se caractériser par la tendance plutôt dramatique qu'on lui prête parfois. La musique française commença par être symphonique au XVII^e siècle ; c'est au XVIII^e seulement qu'elle devint surtout dramatique. — (Et sans doute, pensai-je en moi-même, ce culte préalable de la musique pure a été l'une des conditions nécessaires de la brillante production dramatique d'un Rameau. Nouvelle preuve en faveur de la théorie que m'avait suggérée M. Duparc.) — Au XIX^e siècle, après un long oubli, la musique symphonique revient en honneur, grâce à Berlioz, au moins en partie. Voilà un des rares musiciens de notre pays dont je dirai qu'il est bien français. Si l'on met à part quelques procédés sans grande importance, Berlioz n'a rien de germanique. Il est Français, parce qu'il est im-

(1) Voir la *Revue Bleue* du 26 mars 1904.

prégné de la chanson populaire française ; il en adopte les tournures et les rythmes. Il manque du sentiment harmonique, et c'est en cela peut-être qu'il est le plus français ; il se rattache à cette lointaine tradition d'où est sorti le chant grégorien ; chez lui, la mélodie est au premier plan et de premier jet, elle sert de fondement à toute la construction musicale ; elle engendre l'harmonie au lieu d'en dériver. La mélodie germanique au contraire est essentiellement de formation secondaire ; simple épanouissement de l'harmonie, elle sert de couronnement à l'édifice musical sans être le moins du monde nécessaire à sa solidité. Bach et Beethoven seuls font exception parmi les Allemands. Aujourd'hui nous semblons revenir aux tendances primitives de notre race ; nous imitons la belle indépendance de nos mélodies populaires, qui se moquent de la carrure et de la tonalité. A ce point de vue, peut-être l'ignorance de Berlioz a-t-elle été un bien pour nous ! Sans le savoir, il a eu d'heureuses audaces qui nous ont invités à la révolte. Un art musical français est sur le point de se constituer. Malheureusement un gros obstacle subsiste : la division des esprits. Il nous manque un idéal commun qui fasse l'unité de nos préoccupations aussi bien esthétiques que sociales. »

M. Dukas me parlait lentement, avec circonspection. Il voulait être précis et impartial. Malgré ses réserves, il me donnait une définition de la musique française telle qu'on n'en peut désirer de plus nette. Il l'opposait absolument à la musique germanique. Mais je me demandais si M. Dukas ne prenait pas pour une différence de races une simple différence d'époques. La chanson populaire dite française et le chant grégorien sont-ils vraiment français ? Ne représentent-ils pas plutôt une forme de musique commune, pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, à toutes les nations, latines et germaniques ? Et si la chanson populaire allemande nous paraît si différente de la chanson française, n'est-ce pas seulement parce qu'elle s'est surtout développée au temps de la Réforme et sous l'influence du choral protestant ? Les Français d'aujourd'hui me semblent avoir perdu le sens des tonalités et des rythmes primitifs, tout comme les Allemands eux-mêmes. Je ne crois vraiment pas que telle chanson du pays breton ou basque, de l'Auvergne ou de la Normandie éveille en moi les souvenirs obscurs de mes origines ; elle me paraît au contraire avoir la même saveur étrange que tel chant grec, écossais ou chinois. Aujourd'hui il est de mode d'introduire dans une sonate ou une symphonie des thèmes populaires français ; mais la plupart du temps les thèmes restent des sujets de développements extérieurs à l'œuvre dont ils sont le prétexte et ils lui fournissent sa matière sans l'inspirer véritablement.

La souriante ironie de M. Debussy me fit oublier ces graves problèmes. « La musique française, me dit M. Debussy, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut, avant tout, *faire plaisir*. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français ! Cet animal de Gluck a tout gâté. A-t-il été assez ennuyeux ! assez pédant ! assez boursoufflé ! Son succès me paraît inconcevable. Et on l'a pris pour modèle, on a voulu l'imiter ! Quelle aberration ! Jamais il n'est aimable, cet homme ! Je ne connais qu'un autre musicien aussi insupportable que lui, c'est Wagner. Oui ! ce Wagner qui nous a infligé Wotan, le majestueux, le vide, l'insipide Wotan !... — Après Couperin et Rameau, quels sont, selon vous, les grands musiciens français ? Que pensez-vous, par exemple, de Berlioz ? — Berlioz est une exception, un monstre. Il n'est pas du tout musicien ; il donne l'illusion de la musique avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. D'ailleurs je ne vois pas grand'chose de particulièrement français en lui. Le génie musical de la France, c'est quelque chose comme la fantaisie dans la sensibilité. — Et César Franck ? — Oh ! César Franck n'est pas français, il est belge. Mais oui ! il y a une école belge ; après Franck, Lekeu en est un des plus remarquables représentants, ce Lekeu, le seul musicien, à ma connaissance, qui ait subi l'influence de Beethoven. L'action de César Franck sur les compositeurs français se réduit à peu de chose ; il leur a enseigné certains procédés d'écriture, mais leur inspiration n'a aucun rapport avec la sienne. — Quel nom citerez-vous donc qui représente à vos yeux la musique française du XIX^e siècle ? — J'aime beaucoup Massenet. Massenet a compris le vrai rôle de l'art musical. Il faut débarrasser la musique de tout appareil scientifique. La musique doit humblement chercher à *faire plaisir* ; il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites. L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut que la beauté soit *sensible*, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous ayons aucun effort à faire pour la saisir. Voyez Léonard de Vinci, voyez Mozart. Voilà les grands artistes ! »

Avec M. Debussy nous revenions à la définition la plus répandue de la musique française : musique facile, élégante, sensuelle, — définition répandue au moins chez nos voisins d'outre-Rhin : je n'en veux pour preuve que cette lettre que m'écrit le Dr Arnold Schering, directeur de la *Neue Zeitschrift für Musik*,

revue musicale fondée à Leipzig en 1834, par Robert Schumann :

« En général (1) la considération des Allemands pour la musique française a sensiblement augmenté pendant ces dernières années ; cela tient aux rapides relations internationales des deux pays ; la presse et les chefs d'orchestre étrangers qui viennent diriger nos concerts nous apportent des informations rapides et sûres. Seulement nous, Allemands, nous sommes des rêveurs, nous aimons à chercher le fondement dernier de tout être et de toute forme, par opposition aux peuples latins qui mettent au premier rang l'esprit, l'élégance, l'harmonie à tout prix. Il s'en suit que la musique française moderne ne trouve pas chez nous le terrain qui lui convient. Même les ouvrages les plus remarquables des compositeurs français passent auprès des Allemands pour extérieurs — *piquants, mais sans contenu, sans profondeur — spirituels, mais sans émotion*. Un très bon musicien me disait une fois au sujet d'un concert de Saint-Saëns : cette musique là sonne *comme du verre* et il exprimait ainsi, un peu durement, mais d'une façon significative, le principe de toutes nos critiques. Le lied français, en particulier, ne nous est pas très sympathique ; nous aimons mieux le lied contrapuntique (Brahms, Reger) et nous tenons pour superficiel ce qui surprend seulement par une agréable tournure mélodique. Pour moi personnellement, je prise *très haut* la production française moderne et je m'efforce, toutes les fois que je l'étudie, de laisser de côté mon *germanisme* et d'entrer dans la peau d'un Latin. Cela m'a réussi souvent, et j'en ai eu de grandes joies. Par exemple j'estime infiniment — et je m'oppose en cela à beaucoup de mes collègues — le *Jongleur* de Massenet, parce que j'ai cherché à m'expliquer le sujet et l'esprit de cette musique d'après la manière de sentir propre aux Français. Malheureusement nous entendons trop rarement ici les opéras français contemporains. La *Louise* de Charpentier, vous l'avez constaté, n'a reçu que des éloges de la critique allemande. »

Cette lettre est des plus instructives. Venant d'un critique aussi bien intentionné, elle nous indique à quel point on ignore encore en Allemagne la jeune école française ; César Franck, Castillon, Ernest Chausson, Fauré, Vincent d'Indy, Duparc, Debussy, Dukas, sont inconnus là-bas. Quand on ne juge pas notre production musicale d'après le *Postillon de Longjumeau*, du moins c'est M. Saint-Saëns, c'est M. Massenet et M. Charpentier qui, seuls, représentent à Munich, à Leipzig, à Berlin, toute la musique française contemporaine. Ne nous étonnons pas après cela qu'on nous reproche de manquer de pro-

fondeur, d'émotion, de grandeur. Mais nous les avons aussi les musiciens profonds, émus et puissants : il faudrait les écouter ! Ne — nous indignons pas trop vite cependant. Malgré tout, la réputation de notre jeune école pénètre insensiblement en Allemagne, et les plus avisés de nos voisins commencent à s'en alarmer. Voici, à ce sujet, quelques mots très significatifs qu'a bien voulu m'écrire M. Hugo Riemann, le célèbre musicologue allemand :

« Je vous dirai (1) que, dans ce moment-ci, l'hégémonie allemande dans la composition musicale me semble un peu en péril d'être dépossédée par l'étranger et peut-être encore plus par les Français que par les Slaves. Mais tant que l'art français produit sous l'influence des derniers grands maîtres allemands, le danger n'est pas encore trop imminent. Attendons donc si la France ou l'Allemagne ou quelque autre pays produira le grand musicien d'une époque future. »

Ce qui paraît certain c'est qu'à l'heure actuelle les Allemands ne produisent plus rien de considérable et que leur génie musical, si fécond pendant deux siècles, languit ou s'épuise en efforts stériles. Chose curieuse ! tandis que l'un des rares musiciens de valeur qu'ils puissent opposer aujourd'hui à notre jeune école, Richard Strauss, se réclame de principes et use de procédés remarquablement analogues aux principes et aux procédés de l'art d'un Berlioz, la plupart de nos jeunes compositeurs professent un respect de la forme, un souci de la profondeur et de l'émotion, un goût pour les styles les plus sévères qui, jusqu'ici, avaient passé pour autant de caractéristiques de l'art musical allemand. Et, après tout, la question que nous posons, en cherchant à définir les nationalités musicales, a-t-elle un sens ? Ne devons-nous pas étendre la portée d'une remarque que nous présentions plus haut au sujet de l'invention mélodique et de l'invention harmonique ? L'époque, le moment historique n'influent-ils pas beaucoup plus sur les procédés de composition et même sur la nature de l'inspiration d'un musicien que les caractères de sa race ? En fait, le sceptre musical a passé, au cours des siècles, successivement d'une nation à l'autre : il appartient d'abord aux Flamands et aux Français pendant la Renaissance, les Italiens s'en emparèrent au xvi^e et au xvii^e siècle, puis ce fut le tour des Allemands, et du xvi^e au xix^e siècle les Français tentèrent en vain de reprendre leur ancienne supériorité : les noms de Rameau, de Grétry, de Méhul, de Berlioz, rappellent leurs plus méritoires efforts, et quelques-unes de leurs victoires sans lendemains. Mais quel que soit le peuple qui détienne pour un temps la maîtrise en

(1) Le texte original de cette lettre est en allemand.

(1) Texte original français.

l'art musical, il emprunte toujours au peuple qui l'avait précédé dans la gloire d'accomplir les chefs d'œuvre tous ses moyens, toutes ses traditions, tout ce qui peut soutenir et faire valoir ce qu'il y a de purement personnel dans une inspiration. Les Italiens du xvi^e siècle commencent par imiter les Français. On ne sait peut-être pas assez à quel point la musique de Bach et Haendel ressemble à celle des Italiens du xvii^e siècle, et si nous nous sommes mis à notre tour depuis quelques années à l'école des Allemands pour préparer notre future renaissance, nous n'avons certainement pas eu tort. Il n'y a jamais qu'une musique en un même temps et les écoles des différents pays ne semblent s'opposer que parce qu'on les prend à différentes époques.

..

Je crois que M. Romain Rolland ne serait pas très éloigné d'adopter cette opinion. Il m'écrit :

« Mon cher ami,

« Y a-t-il en musique une école française ? Il ne me semble pas (à prendre du moins le mot : école, dans son sens exact). Je vois plutôt une suite de petites écoles, dirigées par des personnalités, de valeur très inégale, dont la plupart ne sont pas françaises : Josquin et Roland de Lassus au xvi^e, Lulli au xvii^e, Gluck et Grétry au xviii^e, Rossini, Meyerbeer ou Franck au xix^e.

« Y a-t-il en musique un esprit français ? Assurément. En musique comme ailleurs. Le contraire serait peu vraisemblable. Même à supposer que les artistes n'eussent pas cet esprit, un public français le leur imposerait toujours ; et, de fait, on retrouve les caractères français dans toute la musique dite française (même quand elle est écrite par des Allemands, des Italiens ou des Belges), du xvi^e au xx^e siècle.

« Quels sont ces caractères français ? Les mêmes, pour une part, en musique que dans les autres arts. Je n'essaierai pas de définir une fois de plus l'esprit français et d'énumérer « cette clarté, cet ordre, ce bon sens » et cette liste de qualités, que notre peuple s'accorde d'ordinaire : (les qualités que tout peuple se reconnaît volontiers, expriment plutôt ce qu'il souhaite d'être que ce qu'il est). Je ferai remarquer seulement que cette liste est toujours très incomplète, et qu'il est difficile de caractériser exactement le peuple qui créa *Tristan* (le premier, celui du moyen âge) et les cathédrales gothiques, avec leurs verrières orientales (son invention propre), qui créa plus tard le *Discours de la méthode*, et le grand art rationnaliste du xvii^e siècle, qui créa le mouvement d'indépendance des esprits du xviii^e et la Révolution, etc., etc., et qui n'a pas fini. On ne caractérise

jamais un peuple que par ses aspects momentanés en sacrifiant tous les autres.

« Cependant, à nous restreindre à la musique française depuis trois siècles, il semble qu'on puisse y reconnaître comme caractéristiques (entre autres) : 1^o des dons littéraires appliqués à la musique : un sens oratoire et dramatique, qui se traduit par la justesse (atteinte ou cherchée) des récitatifs, de la déclamation, etc. ;

« 2^o Des dons visuels appliqués à la musique : une tendance à juger la musique, du dehors, comme une architecture ou un dessin, non comme une langue psychologique, à la façon allemande ; une prédilection, et une intelligence spéciale, d'une part pour les descriptions en musique, de l'autre pour les recherches de timbres et de nuances ;

« 3^o Un certain tempérament individualiste, qui s'exprime par un goût médiocre pour le chant en commun, pour l'harmonie et, au contraire, un goût naturel et un don marqué pour la mélodie libre, bien plus libre et plus souple que la mélodie allemande.

« Toutefois on remarquera que cet esprit français s'étant traduit le plus souvent dans des génies étrangers, n'a pu se dégager entièrement jusqu'ici, qu'à de très rares exceptions. Ses interprètes allemands, italiens, ou flamands, cherchant à s'accommoder à l'esprit de la nation, n'ont réussi à en exprimer que les traits les plus généraux, les plus européens. L'opéra de Gluck est, comme il dit lui-même, un opéra « international », « une musique propre à toutes les nations ». L'opéra-comique du xviii^e siècle même, qui a des caractères d'émotion, d'esprit et de forme très français, — outre qu'il ne représente qu'une fraction infime de la nation, une toute petite société, — est beaucoup plus mêlé d'italien, et peut-être même d'allemand qu'il ne semble à première vue. Quant à l'opéra du xix^e siècle, il repose le plus souvent sur des soubassements italo-allemands : un style n'est pas français parce qu'il est une moyenne entre les deux grandes races musicales qui entourent la France.

« D'autant plus y aurait-il lieu pour nous d'étudier de très près l'originalité des très rares maîtres français de premier ordre que nous ayons : les musiciens du temps de Charles IX et d'Henri III, que Henri Expert a retrouvés, surtout Claude le Jeune, — Rameau et Berlioz. Les génies étrangers, naturalisés français, ont beaucoup plutôt exprimé l'intelligence française (ses principes artistiques), que le tempérament proprement français. Ce tempérament, je le trouve surtout chez un Berlioz, pour qui vous savez que j'ai la plus grande admiration, en dépit de la défaveur dont il est actuellement l'objet dans la critique française ; défaveur qui me semble un état de

transition nécessaire entre l'incompréhension totale et la pleine connaissance de ce génie trop original pour que sa grandeur féconde puisse encore être appréciée quarante ans après sa mort. Il me semble que Berlioz devrait être pour tout musicien français le miroir où il pourrait apprendre à se voir avec ses plus hautes qualités et ses pires défauts, qu'il faut bien se garder de supprimer d'ailleurs, s'ils sont intéressants : l'individualité d'une figure est faite autant de ses défauts que de ses qualités.

« Et maintenant est-on sur la bonne voie, à l'heure actuelle ? Il y a certainement un bel effort aujourd'hui, pour constituer une école française. Je ne crois pas que le point de départ, l'imitation et le culte de Franck, ait été bien français. Je ne crois pas que la route suivie depuis le soit beaucoup plus. Le commerce assidu des grands classiques allemands et des primitifs italiens, de Bach et de Palestrina, est évidemment excellent pour former de solides musiciens ; il ne peut pas du tout suffire à former des musiciens français. C'est le plus souvent avec des principes allemands, imparfaitement assimilés, que la plupart de nos musiciens et de nos critiques *de toute école*, inconsciemment, écrivent et jugent de la musique, encore aujourd'hui. M. Debussy est de beaucoup le plus émancipé. Peut-être fera-t-il école ? Toutefois, le caractère excessivement raffiné de son art, d'ailleurs très original, me fait craindre que si cette école réussissait à se former, elle fût plutôt une école parisienne qu'une école française : ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

« A vrai dire, je crains qu'il ne puisse y avoir d'école musicale vraiment française, que le jour où la France sera un peuple vraiment musicien. Elle ne l'est pas. Elle le fut. Elle fut même, je crois (au *xvi^e* siècle), le plus grand peuple musicien de l'Europe. Elle le redeviendra peut-être. Aucun art n'est le monopole d'une race, et les caractères dits de race ne sont le plus souvent que des caractères de siècle.

« J'espère donc qu'une éducation musicale plus étendue (on commence à l'introduire dans l'enseignement général), et des conditions sociales plus favorables (plus de loisirs pour le peuple, une vie moins fiévreuse, plus intime, intelligente et sociale), amèneront ce renouveau d'une nation musicale, et par suite d'une école nationale en musique. Ici comme ailleurs, les conditions sociales d'une nation sont les conditions vitales même de l'art. Si les premières ne s'améliorent pas, l'existence même de l'école musicale française serait bien compromise, — comme pourrait le devenir — qui sait ? — celle de l'école allemande, qui ne se porte pas trop bien à l'heure qu'il est, et — le plus grave — ne s'en aperçoit pas ».

Par son ampleur et sa pénétration, la réponse de M. Romain Rolland me semble digne de clore, — au moins provisoirement — le débat. A cette longue enquête je ne veux pas ajouter une conclusion personnelle qui prendrait nécessairement des proportions trop considérables, si elle devait concilier en une théorie systématique les points de vue si divers précédemment développés. Il me suffira pour cette fois d'insister en finissant sur une idée qui devrait, selon moi, orienter tous les progrès futurs de notre école française.

Des intentions de grand art, de musique sérieuse, sévère, puissante et profonde, se manifestent de tous côtés en France. Hier encore c'était de la *Scola cantorum* que partait le cri de guerre contre la routine, contre l'esclavage des formes : « Le discours libre dans la musique libre, la mélodie continue, la variation infinie, le culte de la nature, l'art populaire ! » tout cela malheureusement un peu trop entremêlé encore de retours vers le passé, et vers un passé bien lointain. Mais peut-être après tout qu'en attendant les œuvres de l'avenir nous ne pouvons protester, autrement que par cet appel à nos gloires oubliées, contre notre déchéance présente, et contre des tyrannies trop proches. N'importe ! On parle surtout de liberté dans ce programme d'action esthétique, et c'est le principal. Assez longtemps en France nos musiciens furent de timides conservateurs qui tuèrent l'art musical sous leurs étroites réglementations. Tous les génies n'ont-ils pas été révolutionnaires ? Et n'est-ce pas à tout moment la révolution qu'on doit prêcher aux artistes — au moins une fois qu'ils sont sortis de l'école ?

Mais ce n'est pas tout de parler de liberté. La liberté ne convient qu'aux forts, qu'aux robustes, elle ne convient qu'aux génies. Il nous faut des génies. — Mais où les trouver ? — C'est au peuple qu'il faut les demander. C'est au peuple qu'il faut faire connaître, qu'il faut faire aimer la musique, pour que du peuple sortent un jour les grands musiciens. Notre art musical n'est pas populaire ; il doit le devenir s'il veut être grand. Et qu'on ne se méprenne pas sur la signification des mots que j'emploie ici. J'entends que la neuvième symphonie de Beethoven est de la musique populaire, car elle ne réclame pour être comprise aucun raffinement mondain, mais au contraire la plus entière simplicité. Jusqu'ici nous n'avons eu que des musiques de cour ou de salon, depuis les madrigalistes du *xvi^e* siècle jusqu'à M. Debussy. Tant que nous n'aurons pas produit autre chose, nous ne compterons pas en face de l'Allemagne. — Mais il ne tient qu'à nous de re-

trouver le contact perdu de la nature, la naïveté des impressions sincères et des émotions profondes. M. Debussy lui même pourrait frayer la voie nouvelle, j'en suis convaincu; et certaines pages de *Pelléas et Mélisande* ou du *Quatuor à cordes* me semblent révéler chez lui une puissance d'émotion sincère et directe qu'il devrait dégager des formes trop volontairement élégantes dans lesquelles il se plaît à la contenir. Cet art populaire que nous attendons avec impatience n'est pas le vain jeu d'esprit auquel tant de nos musiciens aiment à se livrer, et qui consiste à construire sur des thèmes bretons, auvergnats ou basques une variété prestigieuse de développements ingénieux : passe-temps de délicats ! badinage d'archéologues ! musiques agréables, mais sans âme et sans foi ! Non, c'est une autre musique, plus profonde et plus saine que nous réclamons de nos compositeurs ! Mais nous leur demandons sans doute plus que la plupart d'entre eux ne peuvent donner : car il faut être « peuple » pour chanter comme le peuple, et nos musiciens vivent trop à la ville ou dans les châteaux. L'art musical n'a pas été, et ne sera jamais l'œuvre d'aucune noblesse. Il appartient aux pauvres gens qui seuls savent en jouir sans le profaner, qui seuls aussi lui ont donné ses maîtres.

P. LANDORMY.



La vie mentale

PROBLÈME SOCIAL DE L'ALCOOLISME

Tout récemment deux Américains, MM. Atwater et Benedict ont bouleversé le problème de l'alcoolisme. Par des expériences d'une précision jusqu'ici inouïe en physiologie, ils ont démontré que l'alcool était un aliment pour notre organisme.

Un homme enfermé dans une véritable cage, où tous les excréta étaient mesurés et comparés aux ingestions, a pu, dans son alimentation, remplacer le sucre par de l'alcool, sans que son travail diminue. L'alcool se comportait comme un aliment équivalent à ceux du même ordre. M. Duclaux, qui a le premier en France exposé ces recherches et les a acceptées comme bonnes, a soulevé une véritable indignation en rendant son opinion publique. Mais les faits sont les maîtres de nos pensées ; et dût-il en coûter à notre zèle social, il nous faut reconnaître le bien fondé d'une notion que le simple raisonnement chimique devait nous rendre très probable.

L'alcool est donc un aliment. Mais c'est aussi un poison. On dit quelquefois en physiologie que tous les produits que nous prenons comme aliments pour-

raient être des poisons, puisque l'eau elle-même, ce liquide qui fait les 2/3 de notre corps a été considérée comme toxique dans certaines conditions. L'alcool est un poison plus certain. Il tue à des doses relativement faibles ; et, donné à des quantités peu élevées, mais répétées tous les jours pendant des années, il modifie profondément tous les viscères et amène la mort en sclérosant, en dégénérant les tissus, et en appelant des maladies redoutables comme l'épilepsie et la tuberculose.

En outre, l'alcool est un excitant du système nerveux, et comme tel, il détermine après chaque excitation une période de dépression proportionnelle, si bien que le sujet est peu à peu fatigué, énérvé par ces oscillations brusques et marquées de son activité. Mais il y a plus encore : l'organisme s'accoutume à l'alcool comme à tous les poisons. Au début une dose légère suffit pour provoquer l'excitation recherchée ; puis il faut l'augmenter afin d'éprouver les mêmes impressions, si bien qu'on en arrive à des doses élevées pour avoir les mêmes effets nerveux.

Nous savons, d'ailleurs, à n'en pouvoir douter, que l'alcoolisme aigu ou chronique est la cause d'une proportion élevée de maladies mentales et de troubles organiques du foie, des reins, du cœur et du cerveau, qu'il se retrouve fréquemment dans l'étiologie du suicide et des morts accidentelles. Ceci est aussi sûr que c'est un aliment isodynamique au sucre.

L'alcool est donc un aliment suspect. Ses qualités doivent le faire tenir à l'écart du consommateur de volonté faible ; et qui connaît exactement la mesure de son pouvoir sur soi-même ?

Enfin, il est un aliment cher. Si on le compare au sucre, dont il se rapproche beaucoup par la constitution chimique et par son rôle dans l'alimentation, on note qu'il est beaucoup plus coûteux.

Aussi, le problème de l'alcoolisme est un des plus pressants et des plus graves, étant donné la consommation actuelle de l'alcool. Il y a un fléau social de l'alcoolisme, et la société a le devoir d'y porter remède. Je voudrais examiner, dans cet article, la manière rationnelle et au fond la plus pratique dont on peut guérir ce mal social.

Tout d'abord, une question préjudicielle se pose. La toxicité serait-elle due à la non épuration de l'alcool commercial ? Dès lors, la solution du problème de l'alcoolisme est toute trouvée ; il suffira de rectifier l'alcool pour lui enlever ses propriétés nocives ; une fois pur, l'alcool ne sera plus toxique, il restera seulement un aliment et le problème sera résolu.

Malheureusement MM. Joffroy et Serveaux ont