

*Ameliorait  
Bibliographie  
Boschet*

*MA 72*

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

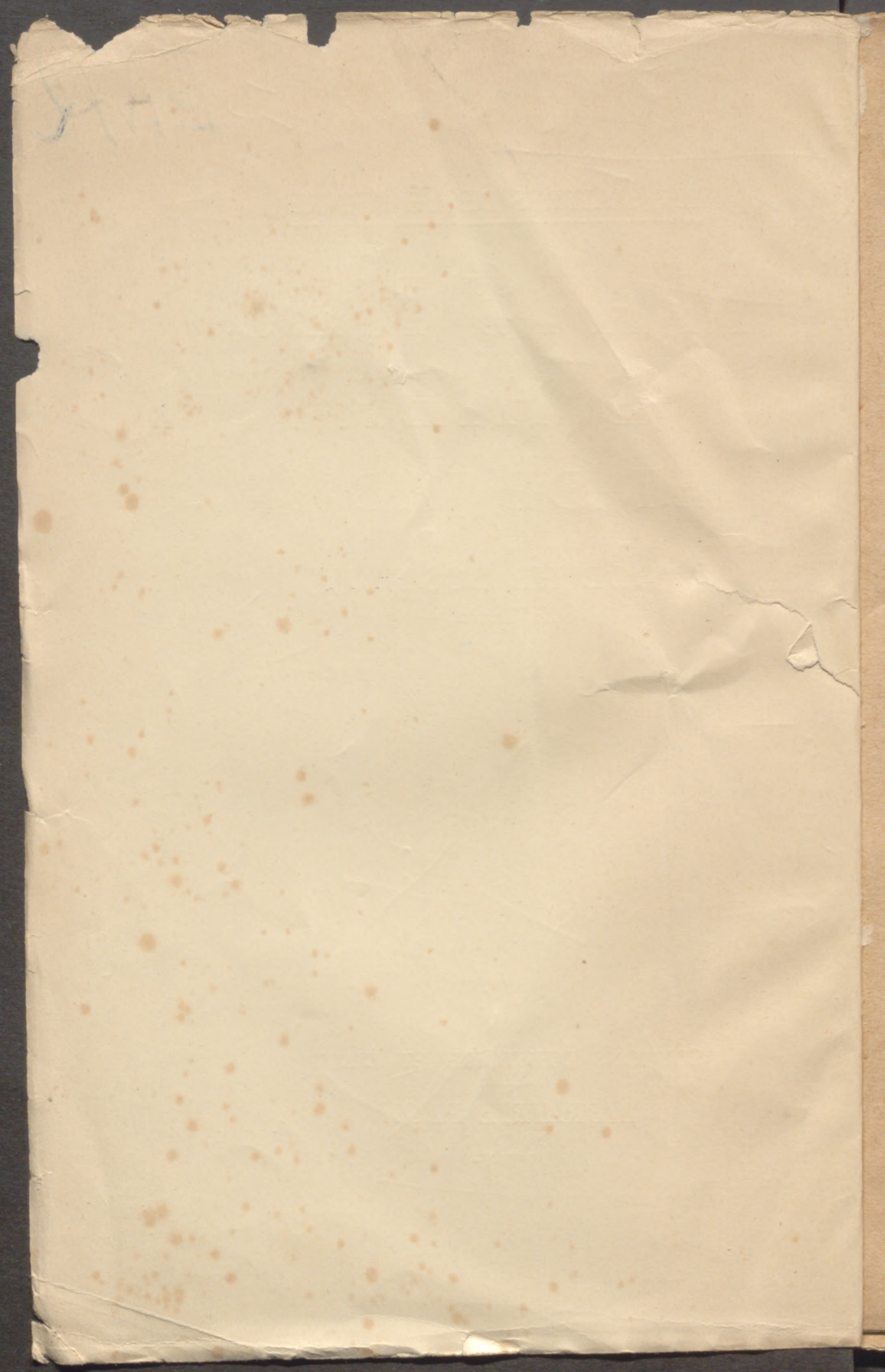
MAITRES  
D'HIER  
ET DE JADIS

PAR  
ADOLPHE BOSCHOT  
*de l'Institut*

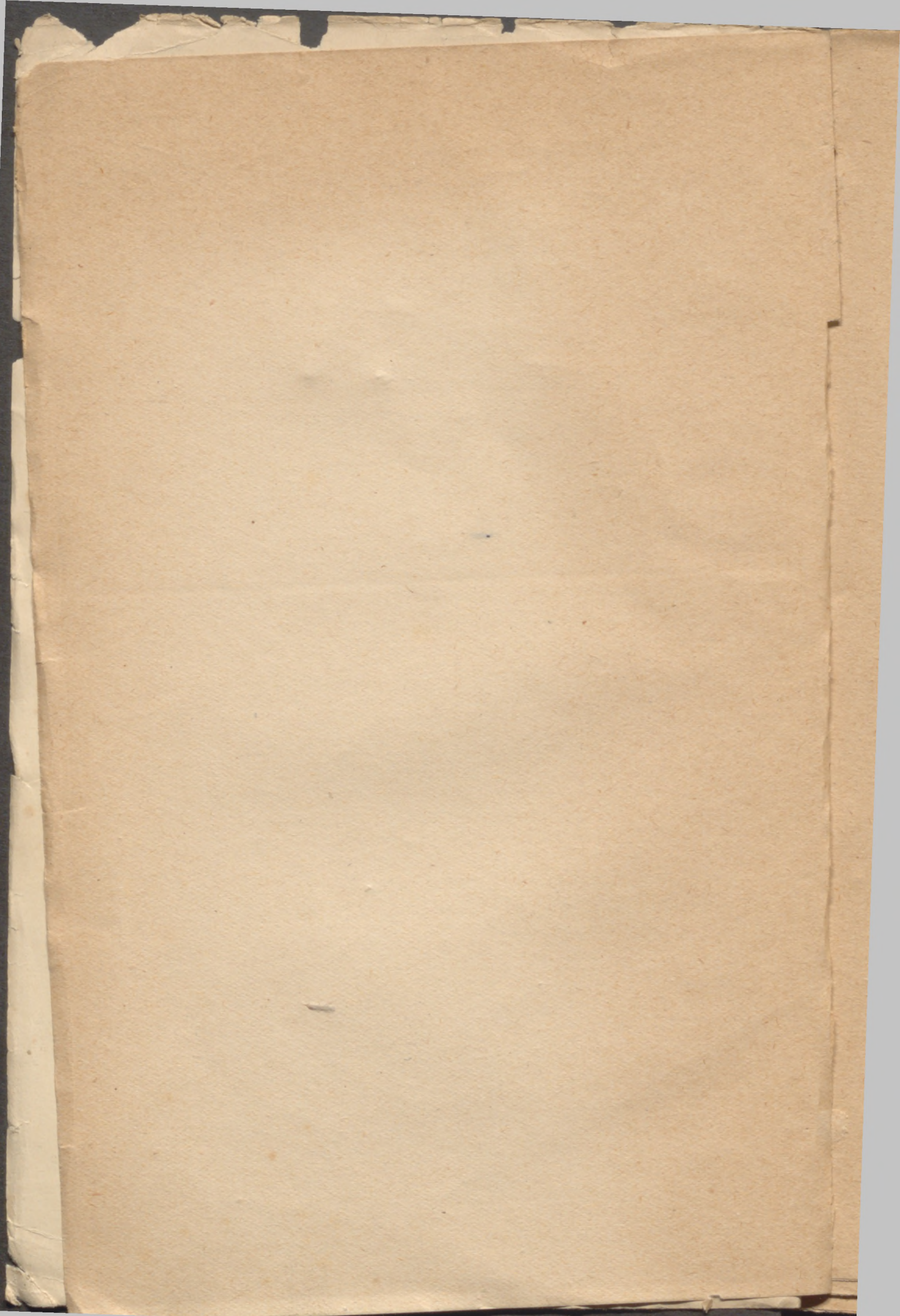


ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

LIBRAIRIE PLON  
PARIS



35  
11 A 12



MAÎTRES  
D'HIER ET DE JADIS

DU MÊME AUTEUR :

LIBRAIRIE PLON

- Une Vie romantique (Berlioz). 18<sup>e</sup> édition.  
Mozart. 12<sup>e</sup> édition.  
Musiciens-poètes. 8<sup>e</sup> édition.  
Entretiens sur la beauté. 5<sup>e</sup> édition.  
Chez les Musiciens (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> séries). 8<sup>e</sup> édition.  
Chez nos poètes. 5<sup>e</sup> édition.  
La Lumière de Mozart. 9<sup>e</sup> édition.  
La Musique et la Vie. 5<sup>e</sup> édition.  
Le Mystère musical. 6<sup>e</sup> édition.  
L'Histoire d'un romantique. Hector Berlioz.  
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts  
et par l'Académie française.)  
I. La Jeunesse d'un Romantique. 6<sup>e</sup> édition.  
II. Un Romantique sous Louis-Philippe. 6<sup>e</sup> édition.  
III. Le Crépuscule d'un romantique. 4<sup>e</sup> édition.  
Poèmes intérieurs. (*Pour paraître.*)  
Poèmes dialogués. (*Épuisé.*)

AUTRES LIBRAIRIES

- Théophile Gautier. 6<sup>e</sup> édition. (DESCLÉE DE BROUWER.)  
Œuvres de Théophile Gautier, rééditées avec préfaces et  
notes (*six volumes déjà parus.*) (LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES.)  
Le Don Juan de Mozart, traduction du livret original, — et  
aussi édition pour piano et chant, conforme au manuscrit de  
Mozart, avec le texte italien et une version française. (*Adoptée  
par l'Opéra de Paris.*) (LIBRAIRIE DURAND, éditeur de musique.)  
Les Noces de Figaro. (*Idem, — adopté par l'Opéra-Comique.*)  
(DURAND.)  
*Comme elles sont toutes. Così fan tutte.* (*Idem, — adopté par  
l'Opéra-Comique.*) (DURAND.)  
Le « Faust » de Berlioz. Texte revu et complété. (LIBRAIRIE  
DE FRANCE.)

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1944.

ms 86276  
in-8°  
Bibliothèque nationale  
II A 12

LES MAÎTRES DE L'HISTOIRE

Publiés sous la direction de J. et R. Wittmann

MAÎTRES  
D'HIER  
ET DE JADIS

PAR

ADOLPHE BOSCHOT

DE L'INSTITUT

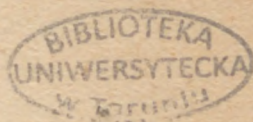


ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

LIBRAIRIE PLON

8, RUE GARANCIÈRE, 8

PARIS



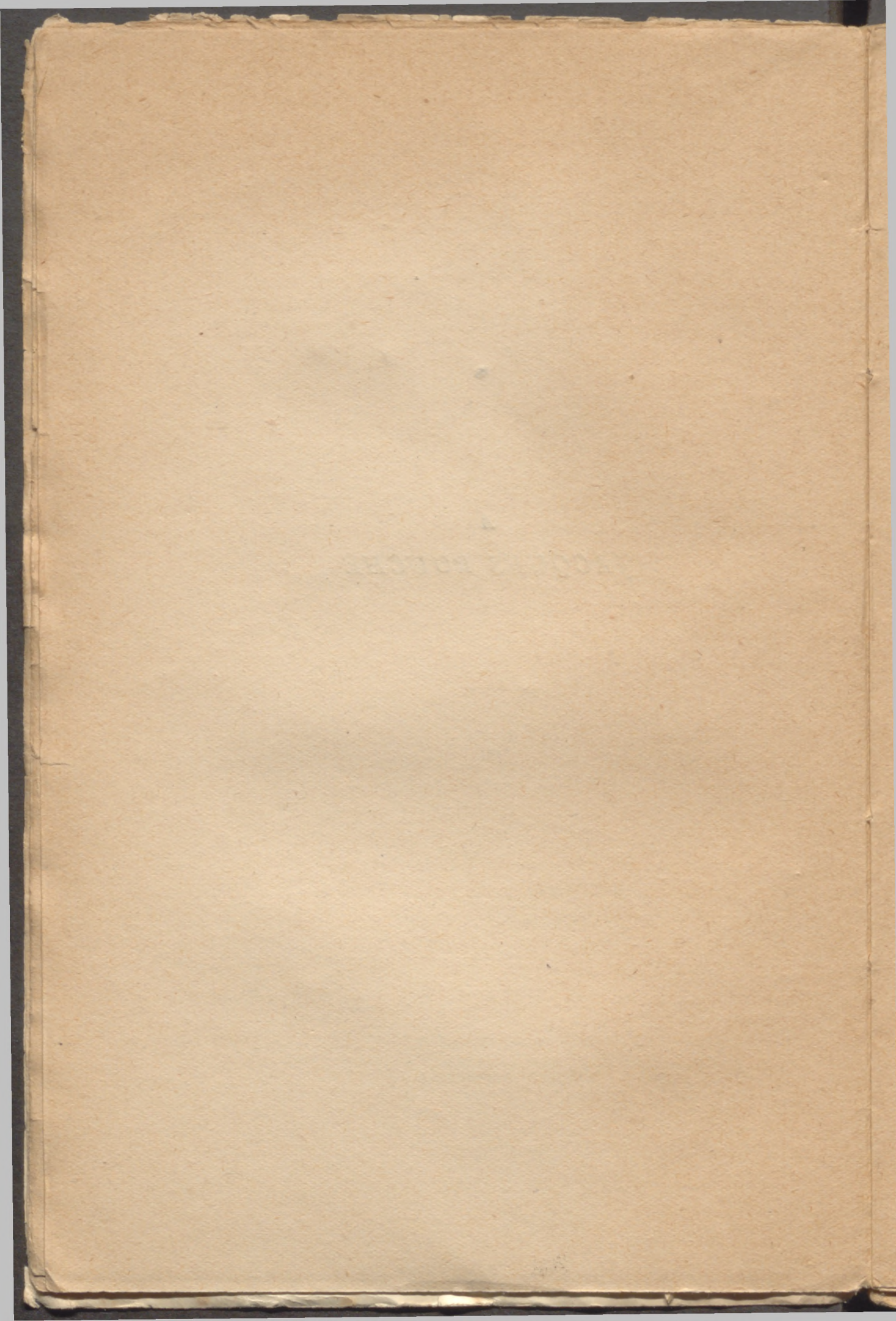
Copyright 1944 by Éditions d'Histoire et d'Art.  
Droits de reproduction et de traduction réservés  
pour tous pays, y compris l'U. R. S. S.

MS 7010  
De Moivre



A

JACQUES ROUCHÉ



MAÎTRES  
*D'HIER*  
ET DE JADIS

---

UNE PREMIÈRE  
AU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE

« *Le Déserteur* » de Monsigny

ESSAYONS, pour quelques instants, de nous rajeunir d'un siècle et demi, afin d'assister à une première du XVIII<sup>e</sup> siècle. Grâce aux documents d'alors, et surtout grâce à la « feuille des entrées », tâchons d'imaginer les principaux personnages d'une « chambrée » bien parisienne sous Louis XV. Toutefois, que cet imposant spectacle ne nous fasse pas oublier le modeste compositeur, dont la musique est l'âme de cette fête mondaine (1).

Dans l'histoire de notre ancien Opéra-Comique, où plus d'une œuvre charmante a conservé encore de la

(1) Sur la salle de l'ancien Opéra Comique, j'ai pu retrouver plus d'un détail grâce à l'érudit et regretté Martial Teneo, naguère archiviste à la Bibliothèque de l'Opéra.

jeunesse, la première représentation du *Déserteur*, en 1769, est une date importante. Quant au compositeur, Monsigny, sa bonhomie, son effacement, sa naïve sagesse forment un parfait contraste avec sa gloire soudaine et avec le monde brillant où il occupe un rang subalterne. Nous allons voir une mélancolique destinée le pousser vers un sommet éblouissant, — et puis le laisser redescendre, sans aigreur et même avec bonne grâce, vers un crépuscule d'oubli qu'il accueille comme une sereine délivrance.

Vers 1760, plusieurs pièces heureuses, les *Aveux indiscrets*, le *Maître en droit*, le *Cadi dupé*, venaient de le signaler à l'attention publique. Mais qui est-ce, ce nouveau musicien, dont tout le monde se met à parler?... C'est un homme modeste, timide, réservé, qui a tellement peur de se mettre au premier plan lui-même qu'on ne trouvera guère de traces de son existence. Peu de documents ; presque pas de lettres ; on ne le voit intriguer ni auprès des nouvellistes, ni chez les grands, ni chez les gens de théâtre. Quand ses partitions paraissent, il les signe M\*\*\* ; quand on joue de sa musique chez le roi, il ne fait même pas rectifier son nom, qui est défiguré sur le fastueux livret imprimé pour la cour.

Il était né aux environs de Saint-Omer, en 1729. Ses parents, malgré leur pauvreté, eurent six autres enfants. Si bien que l'aîné, notre futur musicien, fut bientôt utilisé à garder les troupeaux. Un jour, il reçut en cadeau un violon et s'exerça de son mieux. Parfois un carillonneur, s'intéressant à cet enfant docile, lui apprenait un peu de musique.

A dix-neuf ans, Monsigny vient à Paris ; il fait des écritures dans un bureau de finances. Quelques années plus tard, on le trouve chez le duc d'Orléans,

employé comme maître d'hôtel : un maître d'hôtel, parmi plusieurs autres.

Il nous faut imaginer ce qu'était alors la maison d'un grand seigneur, et surtout celle d'un prince du sang, petit-fils du Régent. Chez le duc d'Orléans, presque chaque jour, les divertissements se renouvellent. Souvent le prince joue lui-même avec ses comédiens favoris. Partout où il loge, il a son théâtre : dans sa demeure officielle au Palais-Royal, et aussi dans ses petites maisons du faubourg Saint-Martin et du faubourg du Roule, à Villers-Cotterets, au Raincy et autres résidences. Pour alimenter de pièces ce théâtre qui ne chôme pas, il dispose de deux fournisseurs attitrés, qui laisseront un nom, Carmontelle et Collé. — Dans ce milieu aimable, galant, assoiffé de jouissances et gourmet en jeux d'esprit, le tranquille Monsigny se trouve entraîné vers le théâtre. Il songe au genre musical qui est à sa portée et qui ressemble aux comédies qu'il voit sans cesse : il songe à l'opéra-comique.

Comme apprenti musicien, avait-il des maîtres pour le diriger?... La musique de Monsigny prouve qu'il fut surtout un musicien d'instinct, un autodidacte. Il faut tenir compte pourtant du voisinage de Philidor, l'un des créateurs de l'Opéra-Comique.

Mais voici une influence capitale dans la vie de Monsigny : un auteur dramatique, déjà célèbre, fort actif et poussé par le besoin, prend barre sur lui, le domine, le stimule, et se propose d'en extraire toute la musique qu'il contient : cet impérieux librettiste, c'est Sedaine, l'auteur du *Philosophe sans le savoir*.

La collaboration de Sedaine et de Monsigny commença par un petit acte, presque une courte opérette,

sur un sujet tiré d'un conte de La Fontaine : *On ne s'avise jamais de tout*. Le succès fut très vif.

Franchissons quelques années. En 1769, dans les *Mémoires secrets*, à la date du 4 mars, on lit ceci :

« *Le Déserteur*, opéra-comique du sieur Sedaine, dont le sieur Monsigny a fait la musique, annoncé depuis longtemps, mais retardé par les soins et embarras qu'a donnés au musicien la charge de maître d'hôtel de M. le duc d'Orléans, dont ce prince l'a revêtu, doit être enfin joué après-demain. Il y a eu hier une répétition presque aussi brillante que sera la première représentation. M. le duc d'Orléans, M. le duc de Chartres y étaient, et quantité de seigneurs qui ont trouvé cet ouvrage miraculeux. » — Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on connaissait déjà l'art de la réclame...

Dans la société élégante, parmi tout ce qui compte à la cour ou à la ville, quel désir d'assister à la première représentation du *Déserteur* ! Le 6 mars, dès quatre heures de relevée, quel brouhaha dans le quartier du théâtre ! Pressons-nous : le rideau est annoncé pour cinq heures. Plus nous approchons, plus les rues étroites sont encombrées de curieux. La rue Barbette est pleine de carrosses, de fiacres, de chaises à porteurs, de vis-à-vis, de paresseuses, de gondoles, de sabots et autres voitures. Il fait froid. On avance à peine ; toutes les glaces sont levées. Le populaire se presse pour admirer les fourrures, les habits de soie, les manches à trois rangs de dentelles et les coiffures poudrées. Il n'y a plus personne dans les échoppes de savetiers, de fripiers ou d'écrivains publics... Et déjà les ouvreurs de portières, les aboyeurs, les commissionnaires, bondissent au-devant de la pratique. Au coin de la rue Française et de la

rue Mauconseil, voici l'ancien hôtel de Bourgogne, où va se donner le spectacle (de nos jours, c'est le n<sup>o</sup> 29 de la rue Étienne-Marcel).

Dans la salle, remise à neuf depuis peu, le luxe tient du prodige. C'est à croire que la richesse, l'or et les pierreries de toute la terre sont là. Pourtant, la Du Barry n'y est pas. Mais la favorite royale y règne encore par la mode qu'elle impose. Toutes les femmes dont on parle — dont on parle trop — portent le même chignon lâche, prêt à tomber, dont le coiffeur Lamet, ancien amant de la Du Barry, s'est fait une spécialité. Ce chignon défaillant est retenu par une longue épingle, que termine un brillant et qu'on appelle « greluchon » (le mot avait aussi un autre sens).

Les robes, dans les loges, font un resplendissement de couleur, où s'épanouit une énorme floraison d'or. Soie jonquille, satin Mary d'un blanc écumeux, gros de Tours de teinte incarnadine, satin égyptien d'un ton émeraude, lampas de bleu Nattier...

Sur ces fonds chatoyants et solides, sur le miroitement des tissus aux larges cassures, quelle fantaisie, quelle débauche d'ornements : fleurs brodées d'or, fleurs peintes au naturel, torsades, guirlandes de feuillage, nœuds de paillons roses, bouquets de plumes... Mais, là-bas, éblouissante, plus blanche qu'un lis, cette robe de velours blanc avec un « corps » rebrodé de paillons et paillettes..., c'est la Duthé, la reine de Cythère (et des princes royaux). Sur elle, sur les autres « demoiselles du bon ton » — sur la belle Sophie Arnould qui trône parmi un groupe d'adorateurs dans la loge du comte de Lauragais, — et aussi sur les femmes de la cour, sur les parvenues de la finance, quel ruissellement de bijoux : épauettes

de brillants, colliers de perles « en esclavage », sardoines jaunes gravées par Barrier, montres en breloques de Romilly, — et aussi, plus modestes, plus « sensibles », des « souvenirs » en émail, avec une peinture en grisaille.

Mais le spectacle ne commence donc pas!... Pourquoi faire attendre?... Il est déjà cinq heures... Impatiemment on regarde le rideau, et on la trouve bien grave, bien grande, cette Muse austère, cette Thalie, couronnée de lierre, et qui tient un bel écusson bleu, où l'on peut lire : *Castigat ridendo mores...* Heureusement, au-dessous, afin de flatter le goût d'alors pour la nature et même pour les bergeries, une guirlande annonce les projets champêtres de l'Opéra-Comique : *Pastorum carmina ludo.*

Au parterre où l'on se tient debout (car les bancs ou les chaises n'y seront introduits que plus tard), — au parterre, dans le groupe des hommes, on discute, on discute. Groupe sombre, mais encore fort coloré ; très peu de noir, mais des habits bleu céleste, puce, ponceau, chamois ; des fracs marron à boutons d'or, et surtout, fort à la mode depuis peu, des étoffes souples à tons changeants.

Enfin, l'orchestre commence l'ouverture. C'est Lejeune qui dirige sa petite troupe ordinaire : dix violons, deux quintes (c'est-à-dire deux altos), deux flûtes, deux hautbois, deux cors, trois violoncelles, deux bassons, deux contrebasses et un timbalier... En général, l'ouverture est peu goûtée. Ce n'est que de la musique ; et l'on s'étonne que Monsigny ait voulu faire le symphoniste : qu'il laisse donc cela aux gens de l'Opéra !

Le rideau se lève. Le dialogue de Sedaine, les ariettes de Monsigny, si touchantes, si « naturelles »,



la voix et le jeu des acteurs séduisent tout l'auditoire. Les acteurs, c'est Caillot, c'est Mme Laruette. Une fois la toile baissée, on les loue, on les discute, on se redit des anecdotes sur leur compte.

Mais voici un groupe bien bruyant, hommes de lettres, hommes de théâtre, gazetiers, musiciens : Duni, Philidor, Grétry, Collé, Marmontel ; voici Chevrier, un satiriste dont un livre à clef, le *Paris*, court les salons, passé sous le manteau ; voici le chevalier de la Morlière, un pirate des coulisses ; et voici Dorat, le doux, le fade, le tendre idyllique... Et ce gros homme qui pérore longuement, lourdement, doctoralement, pour démontrer que les Français n'auront jamais de musique, c'est le baron Grimm, un Allemand... Mais voici Diderot, avec Greuze ; et tous deux ils reconnaissent dans *le Déserteur* un art apparenté à celui qu'ils prônent : retour à la nature, peinture des mœurs bourgeoises, et non plus les éternelles redites d'allégories fades ou de mythologies fatiguées ;... et voici Joseph Vernet, mélancolique continuateur de Claude Lorrain : il donne le bras, affectueusement, à Moreau le jeune, qui vient d'illustrer *les Grâces*.

Au second acte, le succès se concentre sur l'acteur Clairval. C'est presque une révélation ; on est plus qu'étoané : Clairval, dans le rôle du vieux soldat Montauciel, Clairval n'a pas été commun. Comme il fait des progrès, comme il se dégrasse, cet ancien perruquier... Et combien son rôle a de relief, de verve soldatesque !

Au troisième acte, l'émotion du public est à son comble. Chacun de crier au chef-d'œuvre, à l'œuvre inoubliable..., et chacun, déjà, de chercher comment on pourrait bien rentrer chez soi. Il est neuf heures. La

rue est encombrée. Les aboyeurs n'en finissent pas d'appeler les voitures. Quelques hommes de lettres et philosophes, à pied comme il convient, se dirigent vers le Café des Beaux-Esprits, rue Dauphine ; des couples s'arrêtent dans des rôtisseries pour souper et savourer quelque andouillette de Troyes, ou une bonne poularde du Périgord, fort déceimment arrosée d'un chaud et vermeil Bourgogne, bien dépouillé, et qui ne coûte que quelques sols... Cependant, çà et là, parmi les rues étroites, obscures sous de rares lanternes qui se balancent au bout d'une corde, les carrosses à sept glaces se dispersent, précédés de leurs coureurs en livrée galonnée ; les chaises à porteurs cheminent lentement, guidées par un laquais qui porte une torche. Et dans le théâtre, où vient de naître avec éclat un chef-d'œuvre, — dans le théâtre désert, silencieux et tout noir, les guetteurs de service, fatigués, indifférents, et qui sont aussi des philosophes sans le savoir, achèvent déjà leur ronde, et ils ont fini d'éteindre les dernières chandelles.

*Le Déserteur* avait tout pour plaire à un élégant auditoire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les grands seigneurs aux jabots de dentelles, les dames à paniers affectaient d'aimer la nature et allaient la chercher dans de coquettes bergeries.

Sur la scène, la pièce leur faisait voir des gens du commun et des paysans : vertueux, soumis, honnêtes, avec une âme pomponnée de bons sentiments, ces « enfants de la nature » étaient aussi peu réels que dans un conte moral ou philosophique. — Quant à la partition de Monsigny, naïve, tendre, « sensible », modèle de grâce et de vivacité enjouée, elle mérite d'être placée parmi les plus séduisantes de notre

ancien opéra-comique. Au bout d'un siècle, le romantique et frémissant Berlioz l'admirait encore.

Dans la carrière de Monsigny, la première représentation du *Déserteur* marque le point culminant. — Nous venons d'assister à un éclatant succès mondain ; regardons, un instant, comment ce triomphateur, dont l'adolescence fut si modeste, sut finir sa vie avec simplicité.

Après plusieurs œuvres moins heureuses, il cessa bientôt de composer. C'était un sage : il sentit que son cœur ne chantait plus. Quand Sedaine insista pour qu'il fît la musique de *Richard Cœur de Lion*, Monsigny lui rendit le livret, doucement mais fermement, et lui écrivit :

« Je ne puis faire votre pièce ; prenez Grétry. »

On aime une telle loyauté, une telle connaissance de soi-même.

Bientôt 89, la Révolution, la Terreur... Pour Monsigny, un état voisin de la misère. Sa vue s'affaiblissait : il était menacé de devenir aveugle. Il se retira faubourg Saint-Martin, hors les murs, derrière la Foire Saint-Laurent, où il avait fait jouer ses premières pièces. Il avait la jouissance d'un petit jardin.

Quand on choisit, en 1795, les membres du nouvel Institut, on l'oublia ; quand on fonda le Conservatoire, on l'oublia. Monsigny se résigna, bonnement, simplement. Le théâtre que ses œuvres avaient enrichi, lui servait une modeste pension. Le musicien délaissé, jadis applaudi, attendait la mort, sans la craindre et sans l'appeler. Aucune amertume, aucun regret, quand il songeait aux hommes et à ce qu'on appelle de la gloire : il continuait à aimer la vie, comme une belle chose qui s'éloigne.

Il avait quatre-vingt-quatre ans, lorsque l'Institut, en 1813, l'élut parmi ses membres.

Monsigny ne quittait plus guère sa retraite suburbaine. « Mais l'été, rapportera sa fille, il se promenait encore dans son jardin ; il en revenait toujours avec une rose à la main ou à la boutonnière. »

Le 14 janvier 1817, il s'éteignit.

Il était si bon qu'il serait désolé de nous attrister. Il nous demanderait plutôt de l'oublier, afin de nous laisser doucement émouvoir et charmer par sa musique. Je crois bien qu'il rougirait un peu, s'il me voyait étendre à cette musique ce que Voltaire écrivait à Sedaine, pour le remercier du livret du *Déserteur* :

« Monsieur, c'est un grand art que celui de rendre les hommes heureux pendant deux heures. »

LE  
SENTIMENT  
DE LA NATURE

*dans la Musique dramatique française  
au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> Siècle*

LE théâtre musical ou lyrique, tel qu'il fut mis d'abord à la mode par Mazarin puis par Louis XIV, l'emportait sur le théâtre littéraire, tragédie ou comédie, par la richesse de la mise en scène : décors somptueux, changeant d'un acte à l'autre, — *machines*, c'est-à-dire chars, monstres, groupes de nuages, qui, descendant du haut des frises ou remontant dans les bandes bleutées du ciel, amenaient sur le théâtre les apparitions des dieux mythologiques ou les emportaient vers les sommets éthérés de l'Olympe. Une tragédie, pour respecter « l'unité de lieu », dogme dramatique que l'on avait cru emprunter d'Aristote, n'avait guère pour décor que le vestibule d'un palais : cela facilitait, cela légitimait, grâce aux portes nombreuses, les entrées et les sorties des personnages divers. Telle comédie se passait dans une rue, telle autre dans un salon. Mais un opéra utilisait des décors multiples et donnait beaucoup d'importance à la figuration ; car un opéra était, en grande partie,

un ballet, c'est-à-dire un ballet de cour, le plus souvent sur un sujet mythologique.

Le xvii<sup>e</sup> siècle français était fort épris d'ordonnance logique, ainsi qu'en témoignent le palais et les jardins de Versailles; il s'efforçait, fidèle disciple de la *raison* cartésienne, de ramener toute œuvre littéraire ou artistique à une unité organisatrice et directrice. Il chercha donc à unir, à unifier dans un effet totalisateur, les divers éléments du théâtre lyrique; il demanda à la musique des instruments et des voix d'être non seulement l'expression des sentiments des personnages, mais encore, çà et là, de se mettre en concordance avec le décor. Par exemple, si le décor représentait un paysage riant, lumineux et calme, la musique devait avoir ce même caractère de grâce aimable et accueillante; si le décor montrait une grotte sinistre au milieu de rochers sauvages et tumultueux, et telle qu'une Andromède pouvait y être prisonnière en attendant son héros libérateur, la musique devait être sombre et farouche. — Ainsi les compositeurs, pour mettre d'accord (et nous dirions aujourd'hui pour mettre en *correspondance*) le caractère de leur musique et le caractère du décor, furent amenés à exprimer, dans le théâtre dramatique, leur propre sentiment de la nature. Bien entendu, ils le firent avec les ressources techniques de leur époque, et aussi en subissant ses habitudes de pensée. Mais de telles ressources et de telles habitudes, fort différentes des nôtres et capables de nous surprendre au premier abord, ne doivent pas nous empêcher d'apprécier maintes pages des vieux opéras, où le sentiment de la nature a trouvé une expression sincère, émouvante, poétique et profonde.

On a souvent assuré que ce sentiment était une acquisition toute moderne ; on a même prétendu, sous une forme un peu paradoxale, que le sentiment de la nature n'était pas naturel, mais artificiel. A vrai dire, tous les sentiments humains, sous leur forme actuelle, résultent d'une séculaire élaboration. A chaque époque, d'une génération à une autre, ils sont dans la dépendance du milieu intellectuel et social. En tout ce qui est de l'homme, et notamment dans ses sentiments, il y a une évolution fatale. Mais il y a aussi un fonds que l'on peut dire permanent, tant son évolution est lente ou presque indiscernable. Deux siècles, c'est peu de chose pour changer un sentiment dans sa réalité profonde : ce qui change, c'est surtout la forme de son expression.

On trouverait facilement des textes dans nos auteurs littéraires du xvii<sup>e</sup> siècle, pour prouver qu'on aimait déjà la nature et qu'on savait la regarder avec une pénétration attentive, et même avec une délicate tendresse. Deux auteurs, dès qu'on y pense, se présentent tout de suite pour fournir des exemples abondants et délicieux : c'est Mme de Sévigné et La Fontaine. La spirituelle et raisonnable marquise ne donnait pas toute son âme à la vie de cour et de salon : en Bretagne, près de Vitré, elle se plaisait aussi à vivre avec elle-même, toute seule, ou plutôt dans la silencieuse compagnie de ses arbres et de son potager, sur ce joli coteau qui domine la vallée des Rochers. Sous les premiers soleils d'avril, elle allait y surprendre ce qu'elle appelait joliment « la petite pointe du printemps ». Et même elle regardait, comme avec les yeux d'un peintre moderne, le léger brouillard ambré que font les bourgeons des peupliers, car ce ne sont pas de minuscules feuilles

vertes, mais plutôt des gouttes de miel. Quant à La Fontaine, combien de mots évocateurs, combien de vers musicaux, sentant l'odeur des bois et tout mouillés encore de rosée, chantent à jamais dans notre mémoire. Et si l'on veut citer l'un des plus grandioses levers de soleil qu'on ait jamais écrits, et qui annonce les éloquentes *maestosos* d'un Chateaubriand ou d'un Gustave Flaubert, c'est dans Bossuet qu'on le trouve, vers la fin de son *Traité de la Concupiscence*.

De tels témoignages des écrivains, auxquels s'ajoutent ceux des peintres, notamment ceux de Poussin et de Claude Lorrain, nous prouvent que le sentiment de la nature était aussi vivant, aussi profond, au XVII<sup>e</sup> siècle qu'à notre époque. Mais il s'exprimait sous d'autres formes. Et nous allons voir quelles formes s'imposaient alors aux compositeurs dans la musique dramatique.

\*  
\*  
\*

Au théâtre, un compositeur doit forcément compter avec deux éléments différents, mais qu'il tâche d'unifier : l'un est le livret, et l'autre la musique. Parlons d'abord du livret.

De nos jours, si nous cherchons un exemple à propos de l'expression du sentiment de la nature dans le théâtre musical, nous trouvons tout de suite dans notre souvenir une page célèbre entre toutes : c'est l'*Invocation à la Nature*, dans la *Damnation de Faust*. Certes, il ne faut pas oublier qu'Hector Berlioz écrivit son œuvre pour le concert ; mais elle était conçue dans une forme qui se rapprochait de la forme théâtrale, et la preuve c'est l'immense, le



durable succès que la *Damnation* remporte depuis tant d'années sur un très grand nombre de scènes musicales. Or, que voyons-nous dans *l'Invocation* écrite par le compositeur romantique? C'est l'expression directe, immédiate, sans aucun détour ou subterfuge, de son propre sentiment. On pourrait dire que, dans cette page, un tel sentiment se révèle à l'état pur. En effet, Berlioz lui-même écrivit les vers de son livret, et ceux-ci sont vraiment une poésie sincère et pleine d'un lyrisme spontané. Bien plus, le personnage qu'il met en scène, bien qu'il porte le même nom et le même costume que dans le poème philosophique de Goëthe, est beaucoup moins le docteur Faust qu'un artiste de 1830, un romantique, un Jeune-France, c'est-à-dire Hector Berlioz lui-même. Ici, le docteur Faust n'est qu'un pseudonyme transparent, exactement comme René correspond à Chateaubriand, Stello à Alfred de Vigny, et Olympio à Victor Hugo. De tels exemples, qui évoquent le souvenir de souverains chefs-d'œuvre, montrent clairement, ainsi qu'on l'a dit avec raison, que le lyrisme romantique est l'expansion spontanée de chaque âme d'artiste, l'expression directe de leur *moi*.

Au xvii<sup>e</sup> siècle, les usages, les habitudes du public, ne permettaient pas aux artistes de parler d'eux-mêmes avec autant de liberté. Pour exprimer l'émotion que leur donnaient les spectacles de la nature, ils ne pouvaient guère parler en leur propre nom : ils devaient faire intervenir, entre eux-mêmes et le spectateur, un personnage traditionnel, dans un cadre fourni par l'histoire ou par la légende mythologique.

En voulons-nous une preuve évidente? Allons au Musée du Louvre. Rappelons-nous que nos peintres modernes nous présentent des paysages sans per-

sonnages et sans affabulation, et regardons les tableaux de Poussin et de Claude Lorrain. Il n'y en a presque aucun où n'intervienne un souvenir de la mythologie ou de l'histoire ancienne. Voici, par exemple, d'admirables, de grandioses et poétiques frondaisons : elles se suffisent à elles-mêmes, elles nous émeuvent par le sentiment dont Poussin les anime. Mais au xvii<sup>e</sup> siècle, on demande encore autre chose : on veut un titre historique, et un personnage, si petit soit-il, qui donne son nom à la toile. De même Claude Lorrain : il peint de rayonnants, d'aériens et transparents couchers de soleil ; de telles visions enchantent notre rêverie par leur grandeur et leur sérénité ; elles nous suffisent par leur beauté plastique... Mais au xvii<sup>e</sup> siècle, on se plaît à découvrir, dans les ombres d'une architecture stylisée, quelques personnages de la mythologie ou des poèmes homériques.

Une semblable habitude se retrouve, à cette époque, dans les livrets fournis aux compositeurs : ces musiciens ne peuvent alors exprimer leur sentiment de la nature sans employer les paroles d'un personnage traditionnel et qui se meut dans un cadre imposé d'avance. Ce personnage est forcément un héros de la fable, ou d'un poème consacré par l'admiration comme les poèmes du Tasse. Et il apparaît aux spectateurs dans le costume pompeux des personnages de tragédie. Alors les rois de théâtre, les héros ou les guerriers, les Agamemnon, les Achille, les Hippolyte, les Xerxès ou les empereurs romains, revêtent des armures éclatantes, se coiffent de vastes casques empanachés comme des catafalques, tandis que les reines et les héroïnes, les Clytemnestre, les Iphigénie ou les Andromaque, se meuvent lentement, solen-

nellement, dans de vastes, de lourdes robes à paniers, et déclament avec noblesse, tout en songeant à ne pas ébranler la volumineuse construction qui leur sert de coiffure. Vraiment, sous de tels apprêts, le sentiment de la nature pouvait-il s'exprimer avec un parfait naturel?

Par bonheur, un genre tempéré, beaucoup moins guindé, était alors à la mode. A côté des héros, on aimait les bergers et les pâtres ; et nous allons parler des pastorales et des bergeries. On s'autorisait des églogues, des idylles, des bucoliques des anciens, et aussi des passages à demi champêtres de l'Arioste et du Tasse. Des poèmes intitulés *Bergeries*, comme ceux de Racan, avaient touché plus d'un lecteur et même plus d'une précieuse. Cette habitude de sensibilité, un peu coquette et artificieuse, un peu trop jolie, un peu rêvasseuse et minauidière, aboutira, dans le galant XVIII<sup>e</sup> siècle, aux paysanneries sentimentales de l'Opéra-Comique : alors, au milieu d'arbres véritables et dans la grande lumière qui descend du ciel sur les jardins de Trianon, on construira les trop petites, les inconsistantes maisons du *Hameau* de Marie-Antoinette.

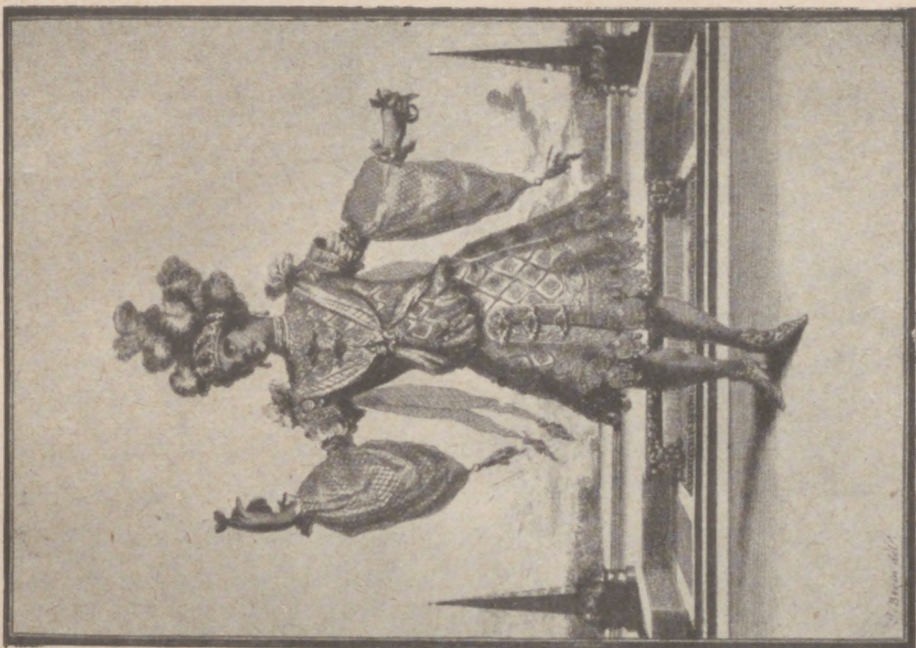
Telles sont donc les habitudes de pensée, tel est le décor que les modes imposaient aux compositeurs de musique dramatique. Personnages traditionnels, cadre historique ou légendaire, noblesse du ton ; mais, par moments, rêveries ou attendrissements dans le goût de l'idylle ou de la pastorale. Toutes ces habitudes se retrouvaient dans le livret. Voyons maintenant celles qui influaient sur la musique.

Une des caractéristiques les plus évidentes de la musique dramatique en France, et qui s'est maintenue depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la création du

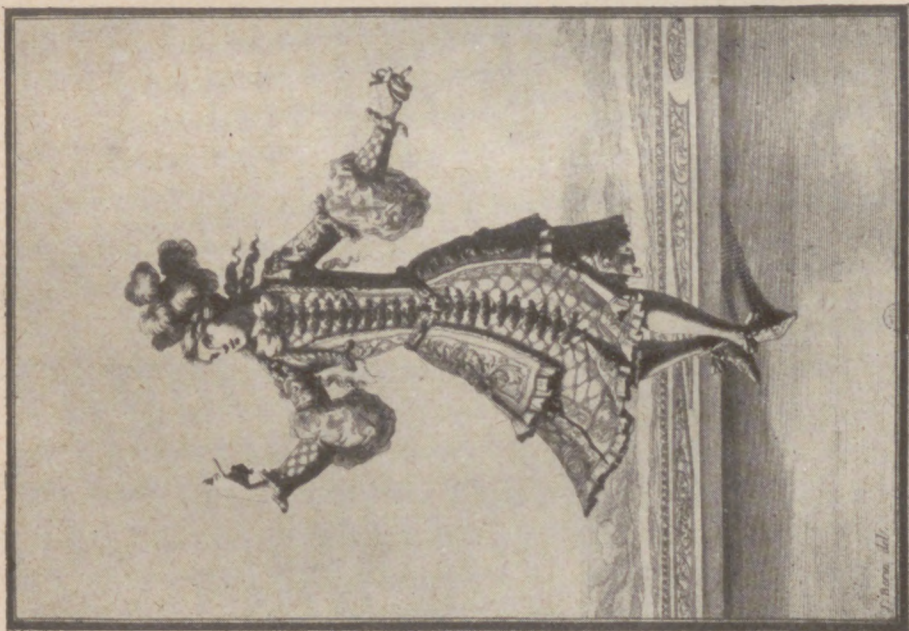
drame lyrique par Wagner, nous est indiquée par le nom officiel que le théâtre de l'Opéra, malgré les changements de régimes politiques, porta presque continuellement. Ce nom est : « Académie de Musique et de Danse ». Bien que Gluck au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis les pièces historiques de Meyerbeer au siècle suivant, aient contribué à réduire la part qui revenait à la danse dans l'ensemble du spectacle, cette part n'a jamais disparu complètement du genre opéra, et elle était fort importante, sinon prépondérante à l'époque de Lully et à celle de Rameau. À côté du poème chanté et de la partition instrumentale, le spectacle fourni par les décors, les machines, la mise en scène, et surtout par les « entrées de ballet », accaparait principalement l'attention du public d'autrefois. Même si le sujet était tragique, le goût régnant exigeait de nombreux et importants épisodes de danses.

D'ailleurs, la musique instrumentale, soit musique de concert ou musique de chambre, ne s'était pas encore dégagée, pas encore libérée, des formes rigides, des formulaires, ou pour mieux dire des moules et des *gaufriers* que lui imposait la musique de danse. Les auditeurs, pour n'être pas déroutés, se plaisaient à reconnaître certains types musicaux : gavottes, menuets, sarabandes et autres formes ou coupes musicales, qui correspondaient à des figures de danse. Pour chacune d'elles et d'après son titre seul, on prévoyait et l'on retrouvait avec plaisir son mouvement, son rythme, ses reprises et son développement.

Aussi, dans un spectacle musical, tout ce qui n'était ni air ni duo, ni récitatif dramatique, revenait presque fatalement aux entrées de ballets, lesquelles utili-



Cliché E. H. A.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR, BALLET

Costumes gravés par Jean Bérain



saient presque toujours les formes traditionnelles de la musique de danse, gavottes, menuets, sarabandes et autres.

Dans ces intermèdes, dans ces repos du drame, le sentiment de la nature trouvera l'occasion de s'exprimer. Il devra donc le faire en utilisant les formes musicales que nous venons d'indiquer et que lui imposent tout à la fois les habitudes du public et l'état de développement où était alors arrivée la musique instrumentale. En veut-on quelques exemples? Considérons seulement la partition écrite par Rameau, en 1733, pour son *Hippolyte et Aricie*. Dans cette pièce, qui a un sujet apparenté à la dramatique *Phèdre* de Racine, l'action s'interrompt çà et là. Voici un épisode qui nous montre les nymphes dans le calme des forêts : on y trouve deux menuets et deux gavottes. Autre épisode, qui nous fait voir des matelots devant l'immensité de la mer : on y trouve un rigaudon et un autre « rigaudon en tambourin ». Enfin, dernier épisode qui sert de conclusion à la pièce : il nous ramène près d'une paisible forêt, et nous entendons, nous voyons danser une chaconne et deux gavottes.

Faut-il croire que les formes de musique de danse s'opposent à l'expression d'un sentiment sincère et spontané? Ce serait là une prévention bien aventureuse, et que rien ne légitime. Une forme musicale peut toujours être animée, et l'on peut dire renouvelée, par la musique expressive qu'y influe un compositeur bien doué. De même, la forme du sonnet est une forme vide ; mais de vrais poètes, un Ronsard, un du Bellay, et récemment un Baudelaire, ont pu la rendre vivante, grâce à leurs émotions les plus personnelles. Et que dire de toute la poésie pas-

siennée que Chopin sut faire frissonner dans ses valse ou ses mazurkas : sous l'apparence d'une musique de danse, c'est bien souvent de la musique toute pure, jaillie du cœur d'un grand artiste, et qui remue le nôtre.

Après avoir indiqué comment le sentiment de la nature fut amené à s'exprimer dans les œuvres dramatiques d'autrefois, il faudrait évoquer quelques exemples caractéristiques, empruntés à la musique française depuis les glorieuses années de Louis XIV jusqu'au déclin de l'ancien régime.

Durant cette époque, trois noms de compositeurs s'imposent plus que tous autres à notre admiration : Lully, Rameau et Gluck. De Lully, ce serait d'abord un fragment extrait d'un ballet pastoral, intitulé le *Triomphe de l'Amour*. Imaginez une sorte de féerie pompeuse, dans « un lieu magnifiquement orné », où l'on voit apparaître des dieux de la mythologie et des figures allégoriques, Vénus, Diane, la Nuit, le Silence, les Grâces, les Amours et les Plaisirs, des driades et des naïades, ce qui n'empêche pas les librettistes Benserade et Quinault d'introduire des Indiens. Les danses, les airs et les chœurs s'emploient à célébrer divers aspects de l'amour ; et la chaste Diane, craignant de céder à un tel sentiment, supplie la Nuit de rendre le calme à son cœur. C'est ainsi que Lully, selon le goût théâtral et pastoral du grand siècle, donne une expression de son sentiment de la nature.

\* \* \*

Une telle musique est évidemment fort différente des accents lyriques et passionnés que nous trouvons, par exemple, dans l'*Invocation à la Nature* de la Dam-



*nation de Faust*. Le langage musical des deux siècles n'a pas les mêmes ressources, et le cadre qui détermine l'expression du sentiment est tout autre au xvii<sup>e</sup> siècle, qu'à l'époque romantique. Le Faust de Berlioz s'abandonne à ses rêveries panthéistiques et désespérées, devant un farouche décor de rochers tumultueux, de forêts secouées par le vent de la tempête, tandis que les échos répercutent le caverneux mugissement des torrents. Au contraire, autour de Diane, de Vénus et des Grâces, le décor de Lully évoque une forêt scrupuleusement stylisée, avec des charmilles taillées en arcades régulières, et telles que le Grand Roi pourrait y faire une promenade d'apparat, suivi par un respectueux cortège de seigneurs empanachés et de duchesses en jupes de brocart.

Néanmoins ce cadre fastueux n'empêche pas toujours Lully d'atteindre à l'émotion.

Lully, au comble de la gloire et de la fortune, mourut en 1687. Mais la vogue de son théâtre, l'ascendant de son style musical et dramatique ne disparurent pas avec lui. Un demi-siècle plus tard, son influence était encore toute puissante, lorsque Rameau, en 1733, débuta au théâtre par un chef-d'œuvre, *Hippolyte et Aricie*.

Rameau avait alors cinquante ans. Durant les trente années qui s'ouvrent encore à son activité créatrice et à son labeur sans relâche, il va élaborer vingt-quatre œuvres théâtrales, opéras, ballets héroïques, pastorales ou tragédies lyriques.

Avant d'atteindre la cinquantaine, son génie musical et son ingéniosité de théoricien de la musique s'étaient manifestés par des productions vraiment novatrices. Ses *pièces pour clavecin*, ou ses *pièces en concert* (c'est-à-dire ses trios) sont restées justement

célèbres. Il en est où son sentiment de la nature s'est librement exprimé, et parfois avec un réalisme des plus pittoresques et fort inattendu. Songeons, par exemple, à deux pages si nettement évocatrices, l'une intitulée *le Rappel des Oiseaux*, et l'autre *la Poule*. Celle-ci, véritable impression de campagne, nous suggère la vision d'un poulailler, d'une cour de ferme où les poules picorent devant les portes de l'étable. Nous sommes donc très loin des décors symétriques où les héros de la mythologie et les dieux du paganisme chantent des airs nobles en prenant des attitudes imposantes. Mais ne craignons rien : les tragédies lyriques vont nous y ramener.

Aussi bien, pour faire contraste avec les pages pittoresques que nous venons d'évoquer, telle autre page, également de Rameau, prouverait la noblesse et la force expressive de son génie musical. Dans *Castor et Pollux*, on trouve une sorte de méditation sur la mort. Un tel sentiment, croyons-nous, se mêle souvent au sentiment de la nature. Devant l'ensemble des êtres et des choses qui se renouvellent sans cesse, l'homme pense forcément à la brièveté de sa vie. Quand le printemps renaît, quand les herbes et les fleurs sortent de l'humide jonchée des feuilles de l'autre été, comment ne pas songer à la fragilité de tout ce qui vit, et à l'universelle, à l'inévitable présence de la mort? Obsédé par cette fatalité, Alfred de Vigny s'écriait :

*Ne me laisse jamais seul avec la nature,  
Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur.*

La tragédie en musique *Hippolyte et Aricie* fut l'éclatant début de Jean-Philippe Rameau. Dans une page célèbre, une voix de femme, la voix « d'une

bergère », dialogue avec quelques instruments, notamment deux flûtes et deux violons ; elle chante une ariette de caractère pastoral, dont les premières paroles sont : *Rossignols amoureux, répondez à ma voix Par la douceur de vos ramages...* Évidemment, ces paroles ont une intention cachée : si la bergère demande aux rossignols amoureux de répondre par leur ramage, c'est pour faciliter la tâche du compositeur. Car ces rossignols ne manqueront pas d'obéir à la suggestion de la bergère ; et ainsi le compositeur pourra confier à deux flûtes et à deux violons les trilles, les traits légers, les grupettos et les triolets virevoltants, chargés de représenter les ramages des rossignols aussi amoureux que possible.

Au premier abord, on peut s'étonner que dans une tragédie, qui rappelle par ses personnages l'ardente et farouche *Phèdre* de Racine, le compositeur ait pu intercaler un épisode champêtre et d'une douceur, d'une mièvrerie bien conventionnelle ou affectée. Mais il faut savoir que Rameau, se conformant au goût de son époque, avait demandé à son librettiste, l'abbé Pellegrin, de modifier profondément la tragédie racinienne. Il lui fallait, en effet, trouver un plan qui comporte non seulement cinq actes, mais encore un prologue et qui motive des changements de décors, des chœurs, des airs, et aussi des entrées de ballet. Le librettiste, dans son prologue, montrait donc la forêt d'Erymanthe, peuplée d'habitants rustiques et de nymphes, parmi lesquels il faisait apparaître Diane, l'Amour et Jupiter. Or, les dieux imposent leurs décrets aux humains : ils préparaient donc la tragédie qu'on allait voir. Mais leur conversation fatale ne manquait pas de s'accompagner des évolutions des nymphes et des habitants de la forêt,

si bien que les airs, duos et chœurs suscitaient une première gavotte, une seconde gavotte, un rondeau pour les Amours, un premier menuet, un second menuet, et, pour finir, une marche solennelle et d'un mouvement lent.

Après le galant et pastoral spectacle d'un tel prologue, la tragédie, convertie en spectacle musical, se déroulait d'abord dans le Temple de Diane, et ensuite devant une grotte d'aspect terrifiant, et qui représentait l'entrée des enfers. Et puis, sur les bords de la mer, Hippolyte était dévoré par un monstre dont la gueule vomissait des flammes. Par bonheur, Diane sauvait ce parfait amant et le rendait à la tendresse de la douce et plaintive Aricie. La tragédie-ballet, après une longue succession de marches, de menuets et d'autres menuets en rondeau, de rigaudons et d'autres rigaudons en tambourin, — la tragédie-ballet pouvait donc se terminer par une sorte d'apothéose idyllique et champêtre. Le théâtre représentait, assure le livret, « des jardins délicieux », où la tendre héroïne Aricie, « couchée sur un lit de gazon, s'éveillait au bruit d'une douce symphonie ». La princesse était entourée des nymphes de Diane et des habitants des forêts ; les violons, en traits légers et dont les notes rapides étaient liées deux à deux, évoquaient le passage des zéphyrs dans les frondaisons taillées symétriquement comme celles d'un parc à la française ; les figurants circulaient en marches compassées ; les choristes prononçaient les paroles « Chantons sur la musette » ; les premiers sujets de la danse, dans une évolution « gracieuse » évoluaient au son d'une chaconne ; et, avant de finir par deux gavottes, cette tragédie-ballet faisait entendre une *Ariette* chantée par une bergère : c'est la page célèbre

« *Rossignols amoureux* », où le sentiment de la nature s'exprime avec une artificieuse coquetterie.

\*  
\* \*

Un des sujets, un des thèmes les plus anciens de la légende, de la littérature et par suite du théâtre, est la lutte qui peut s'élever dans le cœur d'un homme, entre le devoir et l'amour. Une telle situation évoque dans nos souvenirs toute une pléiade de noms : Hercule aux pieds d'Omphale, Ulysse dans l'île de l'enchanteresse Circé, Énée qui se perd dans une forêt avec Didon, Télémaque qui s'attarde dans l'île de Calypso, Tannhäuser qui s'amollit sur la montagne où règne Vénus, Parsifal qui ne traverse pas sans danger les voluptueux jardins où l'entourent Koundry et les Filles-Fleurs... Dans toutes ces fables, le charme de la femme unit sa séduction à l'enchantement de la nature : les mirages de l'amour se mêlent à la captieuse douceur du décor.

Au xvi<sup>e</sup> siècle, un poète italien, Le Tasse, avait chanté, dans sa *Jérusalem délivrée*, les amours de Renaud et d'Armide. Son harmonieuse évocation des jardins d'Armide avait enthousiasmé de nombreux lecteurs, et un tel succès coïncidait avec la mode des pastorales. Les peintres, les poètes, les musiciens n'avaient pas manqué de montrer l'enchanteresse dans ce palais de verdure bruissantes où elle retenait Renaud loin des combats. Lully avait composé une *Armide*; cent ans plus tard, Gluck, en 1777, conduisit une nouvelle Armide sur la scène de l'Académie Royale de Musique.

Dans ce chef-d'œuvre, le chevalier Gluck, avec la mâle autorité de son génie, donna une des plus

caractéristiques expressions du sentiment de la nature du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il évoqua tout ensemble les délices de l'amour et le charme des jardins où règne la beauté d'Armide.

Comment ne pas rappeler aussi les pages mélancoliques et touchantes, où il évoqua ces paysages enchantés que le rêve des hommes se plaît à imaginer comme le séjour d'un bonheur éternel?... Cette fois-là, Gluck traitait, après tant d'autres artistes, l'admirable fable d'Orphée. La lyre et les chants de ce légendaire poète avaient une puissance merveilleuse : grâce à leur pouvoir d'incantation, il put quitter le monde des vivants afin d'aller chercher, jusque chez les morts, son Eurydice qu'il ramena, hélas pour un seul instant, sous la lumière du ciel.

Lorsque Gluck donna son *Orphée* à Paris, en 1774, les scènes qui montrent d'abord les Furies dans une partie rougeoyante des Enfers, puis les « Ombres heureuses » dans les prairies pâles et bleutées des régions élyséennes, s'imposèrent avec éclat à l'admiration des premiers auditeurs. Jean-Jacques Rousseau les célébra tout de suite avec ferveur. Le contraste avec le tableau des Enfers rendait encore plus poétique, plus idéale, la sereine évocation du bienheureux au-delà qu'aucun regard vivant n'a pu même entrevoir, mais que la rêverie des hommes a toujours imaginé à la ressemblance des plus calmes et des plus souriants spectacles de la nature.

Pour un Virgile, les rives mystérieuses où Énée revoit l'Ombre douloureuse de Didon, ressemblaient à quelque vallon mélancolique, où les grands arbres d'un bois sacré laissent tomber la majesté de leur silence. Pour un Dante, la région paradisiaque où souriait la rayonnante vision de Béatrix transfigurée

par la mort, ressemblait à un bois d'oliviers en fleurs, sur les bords onduleux de son Arno florentin. Quant à Gluck, en imaginant les surnaturelles prairies où les « Ombres heureuses » glissent sur les asphodèles sans même courber leurs tiges, il pénétra de poésie les aspirations parfois artificielles de la vieille pastorale dramatique : il donna au sentiment de la nature, une des expressions les plus émouvantes et les plus douces, et tout empreinte d'un idéal sublime.

L'EXOTISME  
ET LES  
PERSONNAGES POPULAIRES  
AU XVII<sup>e</sup> ET AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

DANS le chapitre précédent, j'ai parlé de la musique dramatique française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle et j'ai insisté notamment sur la façon dont le sentiment de la nature y avait été exprimé. Nous avons constaté que l'Opéra français utilisait surtout des sujets nobles, empruntés le plus souvent à la mythologie ou à des fictions poétiques moins anciennes mais consacrées par le succès. D'une part, cet opéra était une sorte de tragédie en musique ; d'autre part, les décors changeant d'acte en acte ou même deux fois dans un même acte, — les *machines* qui faisaient descendre du ciel sur la terre les héros et les dieux de la fable, — les intermèdes dansés, les cortèges et les déploiements de la figuration, constituaient une sorte de spectacle féerique.

Toutefois, s'il est vrai, comme l'écrivait Pascal, que « l'éloquence continue ennuie », il est également certain qu'un spectacle toujours noble, toujours consacré à des sujets anciens et trop uniquement graves, austères et commandant le respect, menace, presque à coup sûr, d'engendrer une lassitude inséparable de la monotonie. Le spectateur aspire à voir autre chose, à entendre des paroles moins héroïques et



tombant de bouches moins illustres. Les auteurs des livrets et les musiciens furent donc amenés à chercher, ne fût-ce qu'à titre épisodique, des personnages nouveaux, capables de stimuler, de réveiller l'attention, et de faire contraste avec le personnel, trop souvent vu et revu, des héros tragiques et des dieux de la mythologie.

Puisqu'il s'agissait aussi de varier, de diversifier les décors et les costumes, on pensa tout naturellement à entraîner l'imagination des spectateurs vers des pays encore mal connus et à demi fabuleux, c'est-à-dire vers tout ce qui n'était pas l'Europe la plus proche de la France. Ainsi des personnages étrangers ou exotiques furent incorporés dans la musique dramatique française du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle. Nous allons donc nous occuper d'un tel exotisme.

Au xx<sup>e</sup> siècle, et bien que les Français passent pour ignorer la géographie (ce qui est un jugement peu équitable), la plupart des spectateurs ont des idées assez précises sur les peuples de notre continent et même du nouveau monde. Non seulement les voyages d'affaires ou les croisières d'agrément se sont multipliés, mais encore les publications de toute sorte et même les films documentaires qui ont tant de vogue dans les cinémas, nous ont fait connaître les aspects des pays les plus lointains, les costumes, les visages, les mœurs des hommes les plus différents de nous. Dans les musées d'ethnographie, dans les expositions universelles ou coloniales, nous avons pris contact avec les hommes de toute race et de toute couleur, répandus sur la surface de la terre tout entière.

Au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, malgré les récits des

marins, des missionnaires, ou des commerçants qui trafiquaient sur les terres lointaines, l'ensemble du public, et même du public cultivé, n'avait presque aucune idée précise sur tout ce qui n'était pas compris dans les cinq ou six nations de l'Europe Centrale. Tout cela paraissait sauvage, à peine humain, car tout cela différait de ce qu'on était habitué à voir soit dans nos campagnes, soit dans nos villes, soit à la cour du roi. Lorsque Montesquieu, en 1721, dans ses *Lettres persanes*, s'écrie : « Comment peut-on être Persan ? », il traduit un sentiment général. Alors, on pensait que, à moins d'habiter vers le centre de l'Europe, il était presque impossible d'être un homme et que, à moins de savoir faire la révérence pour être présenté au roi, il était impossible d'avoir quelques idées raisonnables. Aussi les auteurs de comédies ou d'opéras, pour trouver des personnages vraiment curieux et tout à fait exotiques, n'avaient pas besoin de les faire venir du bout du monde. Sans chercher des Chinois ou des Américains, il leur suffisait, par exemple, de présenter des Turcs. Le public, d'avance, était prêt à sourire, ou plutôt à rire et à se moquer des Turcs qu'il verrait au théâtre, car, dans la réalité, quand il voyait un Turc véritable, il se demandait : « Comment peut-on être Turc ? », — et tout le monde, y compris le Grand Roi, même quand il recevait avec faste un ambassadeur de la Sublime Porte, — tout le monde, s'étonnant d'un tel costume, d'un tel langage, considérait ce pacha plein de gravité orientale comme un personnage bouffon et drôlatique. La tâche des auteurs et des musiciens en était singulièrement facilitée.

Peut-être, sur ce point, va-t-on croire que j'exagère avec complaisance : je vais donc présenter

une preuve assez curieuse, où l'on verra Molière et Lully collaborer dans un intermède exotique.

En novembre 1669, un envoyé de la Sublime Porte fut reçu à la cour de Louis XIV. Il s'appelait Soliman. Il était homme de confiance du Grand Seigneur, ou, si l'on traduit en style du XVII<sup>e</sup> siècle, il était une façon de « gentilhomme de la chambre ». En turc, un tel titre correspond à *Muta ferraca*; or, ce sont ces deux mots que les récits d'alors donnent comme le nom même de l'ambassadeur. Cette confusion est déjà un symptôme de l'ignorance générale; mais ce n'est rien encore. Pour recevoir l'ambassadeur turc, et dans le dessein de le frapper d'admiration, Louis XIV, sur un trône d'argent, s'était revêtu d'un brocart d'or où scintillaient des constellations de diamants. Quant à sa majestueuse perruque, elle était surmontée d'un chapeau étincelant de pierres, avec un bouquet de plumes gigantesques.

Le Turc, sans rien perdre de son impassible gravité, ne montra aucune surprise. Après l'audience, on l'interrogea. On lui vanta les magnifiques parures de Louis XIV. Il répondit que le Grand Seigneur, quand il sortait, faisait habiller son cheval avec plus de magnificence. Une telle réponse fit scandale. Elle fut rapportée aux oreilles de Colbert et à celles de Louis XIV. Si bien que Molière, peu après, lorsqu'il prépara des spectacles pour un voyage du roi au château de Chambord, reçut l'ordre d'y introduire, comme épisode comique, une *turquerie*. Telle est l'origine de la *cérémonie turque*, qui est mimée et dansée à la fin du quatrième acte du *Bourgeois gentilhomme*. Non seulement Lully en composa la musique, mais encore il dansa le rôle du Mufti, tandis que Molière tenait celui de M. Jourdain, et

même, en voix de fausset, chantait un couplet comique.

Un autre exemple peut nous prouver combien les personnages étrangers ou exotiques avaient alors de facilité pour amuser les spectateurs et susciter le rire. Personne ne prenait au sérieux ce qui venait d'un peu loin.

Au début de 1715, un ambassadeur de Perse fut reçu solennellement à Versailles. Louis XIV, déjà touché par la mort et qui n'avait plus que quelques mois à vivre, fit un douloureux effort pour présider à cette audience ; il ployait sous le poids des pierrieres et des brocarts brodés d'or. Il parut fort cassé, maigri, avec un visage livide. Cependant, parmi cette splendeur lugubre et presque funèbre, plus d'un témoin et même l'introducteur qui servait d'interprète, se demandaient si cet ambassadeur persan n'était pas un vulgaire imposteur. On en discuta beaucoup et les langues se délièrent. Deux siècles plus tard, les érudits n'ont pas tout à fait éclairci la question. Mais cette étonnante ambassade d'un persan eut au moins une heureuse influence : Montesquieu, très peu après, profita de la curiosité générale pour lancer ses *Lettres persanes*.

Les quelques faits que je viens d'évoquer prouvent donc que la majorité des spectateurs, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, avaient des idées fort confuses sur tout ce qui ne venait pas du centre de l'Europe. De nos jours, nous réservons le mot d'*exotique* pour ce qui vient de très loin et, par exemple, de la Chine ou du Japon. Sous l'ancien régime, l'exotisme commençait à des distances beaucoup plus courtes ; la Turquie notamment, la Grèce, l'Égypte, fournissaient des personnages étranges et pittoresques,

sans qu'on eût alors besoin de les chercher ni dans les Indes ni dans les Amériques.

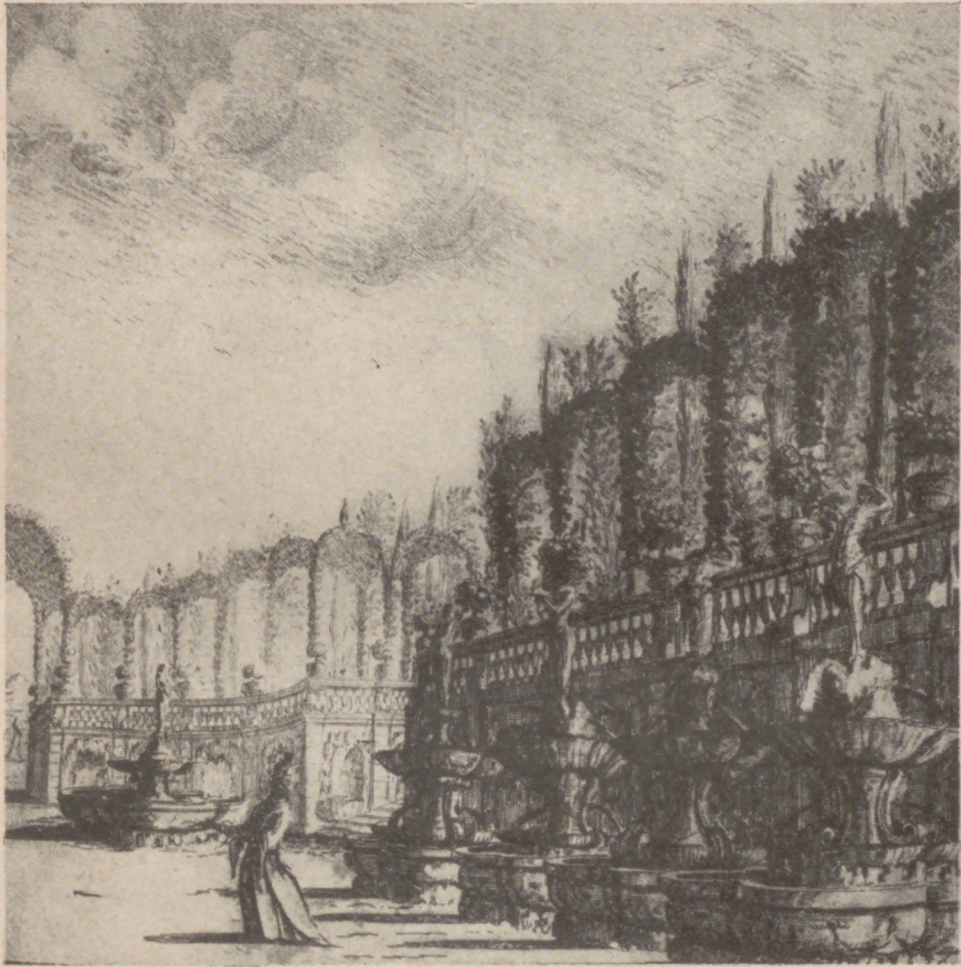
Depuis un siècle, grâce aux œuvres romantiques qui nous ont donné le goût de la couleur locale, grâce aux travaux des historiens qui nous ont montré que les hommes diffèrent d'une civilisation à une autre, grâce aux voyageurs qui nous ont rapporté tant de photographies ou tant de films évocateurs et strictement fidèles, nous sommes devenus beaucoup plus difficiles lorsqu'on met en scène un paysage et des personnages exotiques. Nous avons tous vu trop de documents exacts pour que nous puissions nous contenter d'un décor ou d'un costume exagérément fantaisistes. Mais, sous Louis XIV et même sous Louis XV, un ballet d'opéra pouvait se passer soit en France soit aux Indes, sans avoir besoin de beaucoup changer ni les costumes, ni les décors. A vrai dire, tous les pays, toutes les époques, étaient représentés, sauf quelques menus changements, à la ressemblance de la cour de Versailles. Si l'on doute que cette mode, cet uniforme à la française, ait été imposé aussi bien aux Grecs de l'Antiquité qu'aux Hébreux de la Bible, aux Romains du siècle d'Auguste et aux multiples personnages des pays exotiques, il suffit pour s'en convaincre soit de se promener dans un musée comme le Louvre, soit de lire les mémoires ou les correspondances de l'ancien régime soit de regarder les gravures qui représentent quelque scène de tragédie, soit encore de feuilleter les dessins qui servirent de modèles pour les costumes de théâtre.

Grâce à de tels documents dont l'authenticité est certaine, on peut constater que les personnages des opéras ou des ballets mythologiques paraissaient sur la scène avec des costumes qu'ils auraient presque

pu, sans attirer l'attention, porter à la cour ou à la ville. Les danseurs portaient un haut de chausse d'apparat, renflé à la hauteur des hanches par un tonnelet qui n'avait pas tout à fait cessé d'être à la mode, après avoir fait fureur au *xvi<sup>e</sup>* et au *xvii<sup>e</sup>* siècle. Les danseuses ne négligeaient pas de faire bouffer leurs jupes imposantes sur les baleines largement arrondies de leurs paniers. Et toutes les têtes, aussi bien celles du beau sexe que celles du sexe moins favorisé, étaient empanachées d'énormes plumes multicolores.

Pour mieux préciser ce qu'était un ballet exotique sous Louis XV, j'ai relevé, d'après les dessins originaux ou d'après les indications des anciens costumiers, quelques détails qui semblent caractéristiques. Par exemple, voici des costumes, dans un ballet de Rameau, intitulé *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*. Ce ballet porte en sous-titre *les Dieux de l'Égypte*; et, en effet, il se passe en Égypte. Nous allons donc constater comment on se représentait alors les dieux des Pharaons. En voici un, qui est le dieu des Arts. Le costumier du *xviii<sup>e</sup>* siècle lui donne une « toque à la grecque » comme il l'aurait évidemment donnée à Apollon. Sur cette toque, il plante des plumes blanches à quatre rosettes bleues chenillées d'argent; enfin, il y attache « cinq aunes de rubans »... Oui, je copie textuellement : « Cinq aunes de rubans ». Or, une aune correspondait à un mètre et vingt centimètres... Cinq aunes de rubans, cela fait donc six mètres de rubans... Et cela ne semblait pas excessif quand on coiffait un dieu égyptien avec une toque à la grecque.

Passons aux nymphes. Sur leur haute coiffure, qui ressemble à celle d'une marquise, se plante une touffe



Cliché E. H. A.

DÉCOR D'OPÉRA ITALIEN AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
Gravure de Jean Berain





de plumes blanches et roses. Quant à leurs jupes, elles s'arrondissaient sur de vastes paniers qui feraient très bien dans un portrait peint par Nattier ou par l'un des frères Van Loo.

Voici un Égyptien de l'Opéra. Le costumier écrit textuellement : « Coiffure faite en carcasse, couverte de satin rose ; quatre rosettes vertes ; perruque à cadenettes ». Un tel Égyptien doit être un personnage noble. En effet, pour les bergers égyptiens, le costumier se contente de prescrire : coiffures avec toques, plumes et perruques.

Et tous ces danseurs, hommes et femmes, ont des gants. Les gants sont presque toujours de couleur blanche, ainsi que les chaussures. Parfois ils sont de la couleur du costume. Lorsque les danseurs représentent un personnage subalterne, ils n'ont droit qu'à des souliers noirs, bien qu'ils portent des bas blancs.

Quittons l'Égypte, et passons dans une partie moins civilisée de l'Afrique. Pour *Zaïs*, que Rameau donna en 1749, les « Afriquains » (*sic*) ressemblent assez à d'élégantes petites porcelaines de Saxe, lesquelles font penser à une mascarade de Trianon, à une fête galante sous les charmilles taillées géométriquement et sur les boulingrins rectilignes d'un parc seigneurial. Ces « Afriquains », pareils à tous les autres danseurs, ont la tête surmontée de plumes, car le bouquet de plumes est inévitable. Du moins prennent-ils un petit air sauvage et barbaresque, grâce à des boucles d'oreilles en clinquant, et surtout grâce à d'innombrables pendeloques métalliques, les unes enfilées en colliers qui brinqueballent sur leur poitrine, les autres accrochées aux basques de leur tonnelet.

Quant aux « Afriquaines », elles sont aussi élégantes, aussi minaudières, que les « petites maîtresses », ou les « bichettes » les plus enrubannées ; du moins ont-elles quelques pendeloques, qui bruissent autour de leur cou et dans les franges de leurs jupes ; et même, elles brandissent un petit tambour de basque fixé au bout d'un manche.

Surtout ne croyons pas que ces peuplades de l'Afrique, si galamment représentées sur la scène royale de l'Opéra, aient eu jadis la liberté ou la licence de se montrer dévêtues. C'est à peine si leurs costumes, un peu écourtés, laissent voir la moitié inférieure de la jambe. De nos jours, la mode du nudisme et la vogue des bains de soleil nous ont habitués à des spectacles qui nous font penser à la beauté, soit qu'ils nous la montrent de loin en loin, soit surtout qu'ils nous donnent le déplaisir de voir tout autre chose. Mais, il y a deux ou trois siècles, si l'on était plus libre, plus vif et plus vert en propos (même dans la meilleure société), on gardait beaucoup plus de retenue que nous dans l'exhibition publique de la chair vivante. Bien plus, lorsqu'une danseuse avait à figurer une statue, on ne manquait pas de revêtir la statue, c'est-à-dire la danseuse, exactement comme une grande dame qui assiste à une soirée d'apparat. Ainsi, dans la *Pygmalion* de Rameau, le rôle de la statue que le sculpteur anime à force de l'aimer, était tenu par une femme aussi complètement habillée qu'une duchesse douairière sur un imposant portrait de famille : cette statue, qui aurait dû être grecque, et tout au plus vêtue d'une molle et ondoyante draperie, légère comme de l'air tramé (*ventus textilis*), — cette statue portait un corsage avec des manches à bouf-

fettes, une jupe en brocart sur des paniers évasés, une « coiffure montée et en perle ». Même ses mains n'étaient pas nues, car cette Galatée en style Louis XV les cachait sous d'inévitables gants blancs.

Ainsi le souci d'introduire ce que nous appelons de la *couleur locale*, dans les passages qui montrent soit des personnages anciens, soit des personnages étrangers ou exotiques, n'existait guère avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Les spectateurs ne se préoccupaient ni de vérité, ni même de lointaine vraisemblance ; et les librettistes, ainsi que les compositeurs, se conformaient au goût de leur époque. Il ne faut donc pas demander aux musiques dansées par les Turcs de l'Opéra, par les Indiens ou par les « Afriquains » de Lully et de Rameau, d'avoir le moindre caractère ethnique. De nos jours, pour dépayser l'imagination de l'auditeur, un compositeur recourt à des instrumentations spéciales, il fait des emprunts aux divers folklores, il utilise des gammes qui diffèrent de nos gammes usuelles, il emploie des rythmes qui rompent avec nos rythmes binaires ou ternaires, et ainsi la musique prend un aspect étranger ou étrange. Tous nos orchestres ont tellement fait entendre de musiques russes, que nos actuels compositeurs ont de l'orientalisme plein leur encrier ; quant à la musique nègre, elle en débordait aux environs de 1930. Mais à l'époque de Lully, à celle de Rameau, ou même à celle de Gluck, on ne soupçonnait nullement un exotisme aussi perfectionné. Vraiment, quel serait l'étonnement du Grand Roi, s'il revenait parmi nous, et si, quittant le solennel palais de Versailles pour visiter la plus modeste demeure française, il découvrirait un auditeur de la T. S. F. qui lui dirait : « Sire, que Votre Majesté daigne tourner ce bouton ; elle

aura le plaisir d'entendre les mélopées que l'on chante, en ce moment même, au delà des mers ! »

Fatalement, Louis XIV répondrait :

— Je croyais qu'on y dansait des gavottes et des menuets, comme je l'ai vu sur mon théâtre. Moi-même, j'ai dansé le rôle d'un Égyptien, dans une comédie-ballet de Molière. Est-ce que l'ingénieux Baptiste m'aurait trompé?... »

Baptiste, c'était Lully. Dans la *comédie-mascarade* intitulée le *Mariage forcé*, il avait imaginé, avec Molière, un divertissement pittoresque. On y voyait des « Bohémiens ». Mais lorsque le Roi-Soleil voulut danser un de ces rôles, on changea les Bohémiens en Égyptiens, par respect pour la dignité royale.

D'ailleurs, les personnages étrangers ou exotiques dansaient sur le théâtre les mêmes danses que les seigneurs à la cour ; et la musique, jusque dans sa gaieté, gardait quelque gravité cérémonieuse.

\* \* \*

De tous les ballets de l'ancien répertoire, celui qui est resté le plus justement célèbre, c'est le *ballet-héroïque*, donné en 1735 par Rameau sous le titre de *Les Indes galantes*. Outre un prologue, il comprenait trois grandes entrées de ballet, auxquelles Rameau ajouta bientôt une quatrième entrée. Le sujet importe peu ; il fut souvent remanié par Rameau lui-même : de son vivant, on publia *seize* livrets (je dis *seize*), qui comportent de profondes différences. Le musicien, n'attachant d'importance qu'à sa musique, méprisa complètement cette pièce protéiforme ; il négligea de reproduire les récitatifs ; il publia seulement quatre grandes suites vocales

et instrumentales, qu'il intitula « *Concerts* ». La première édition complète parut seulement de nos jours, dans l'admirable collection Durand, plus d'un siècle et demi après la première représentation.

Parcourons la table des *Indes galantes* : nous y trouvons, à côté des airs, des duos et des chœurs, nombre de menuets et de gavottes, et quelques rigaudons ou chaconnes. Pourtant ce ballet devrait nous entraîner d'abord chez les Turcs, puis chez les Incas du Pérou, puis en Perse, et enfin dans un pays indéterminé où habitent des « Sauvages ».

En réalité, malgré ces titres exotiques, nous restons en France. C'est donc l'équivalent d'une somptueuse fête à la cour que nous devons imaginer lorsque nous écoutons les pages qui caractérisent l'exotisme, tel que le conçut Rameau dans son ballet-héroïque des *Indes galantes*.

Dans cette suite d'orchestre, les morceaux les plus célèbres appartiennent à l'acte, ou plus exactement à l'*entrée de ballet*, qui était intitulée *les Sauvages*. Les amateurs qui jouent du piano savent qu'un des fragments reproduit une célèbre pièce de clavecin, intitulée aussi par Rameau *les Sauvages*. Cette pièce, avec son rythme énergique et ses *reprises* en rondeau, avait conquis, bien avant la composition des *Indes galantes*, la faveur des clavecinistes et du public élégant. Pour profiter de cette vogue, Rameau intercala une page aussi populaire dans son ballet.

De nos jours, on chercherait une couleur instrumentale plus évocatrice, plus exotique, que la tessiture vraiment française de l'orchestration de Rameau. Mais n'oublions pas que, sous Louis XV, l'orchestre de l'Opéra ne fournissait aux compositeurs qu'un nombre restreint de pupitres : outre le quintette des

cordes, il n'y avait que quelques instruments à vent, flûte, hautbois et cors, une batterie insignifiante et un clavecin. L'évocation musicale des pays étrangers, lointains, était donc rendue fort difficile.

D'après nos idées modernes, elle aurait été nécessaire, si l'on considère le sujet de certaines pièces de l'ancien répertoire. On lit en effet des titres tels que la *Sérénade vénitienne*, le *Ballet chinois*, le *Huron*, la *Caravane du Caire*, les *Pèlerins de La Mecque*. Par malheur, en fait d'exotisme musical, de tels titres en promettent beaucoup plus que les œuvres n'en fournissent.

C'est encore le cas d'une charmante pièce d'orchestre, l'*Ouverture du Calife de Bagdad*. Elle fut écrite par Boïeldieu en 1800. Ce naïf et tendre musicien, né sous Louis XV et formé en dehors de toute influence romantique, est vraiment un fils de l'ancien régime. Son *Calife de Bagdad* est une aimable ou, comme l'on disait alors, une « sensible turquerie », dont la musique n'aurait pas manqué de plaire à un galant auditoire d'avant 1789 : on peut encore l'entendre avec plaisir.

\*  
\* \*

Quand on parcourt les livrets et la musique dramatique de l'ancien régime, on est étonné de les voir sans cesse tourner dans un cercle assez restreint de sujets. Toujours, sauf de rares exceptions, toujours ces dieux de la mythologie, toujours des héros de fables utilisées cent fois, et toujours des rois ou des princes qui, quels que soient leur pays et leur siècle, ressemblent à des rois et à des princes qui auraient pu vivre à Versailles. En vain, pour diversifier leurs

pièces, pour fuir cette monotonie, les auteurs avaient eu recours, de loin en loin, à d'autres personnages, à des étrangers, Turcs, Indiens, « Américains » ou sauvages. Ceux-ci, ni dans leurs costumes, ni dans leurs paroles, ni dans la musique qu'on leur avait destinée, ne différaient beaucoup, comme nous venons de le voir, des personnages conventionnels et inévitables.

A toute force, sous peine de lasser le public, il fallait chercher autre chose. On eut donc l'idée de sortir de la cour, du grand monde des rois et des seigneurs, et l'on introduisit sur la scène des personnages populaires. Ceux-ci y étaient si peu habituels, si nouveaux, si peu attendus, qu'ils semblèrent vraiment étrangers ou presque exotiques. En voulons-nous une preuve? Nous la trouverons tout bonnement dans le *Bourgeois gentilhomme*. En effet, Molière et Lully joignirent à cette comédie un ballet intitulé le *Ballet des Nations*. Parmi les danseurs de diverses nations, on voit des Espagnols, des Suisses et des Italiens, c'est-à-dire des étrangers. Mais voici d'autres danseurs, présentés comme s'ils venaient de terres étrangères, et ce sont des Gascons et des Poitevins. A quel titre ces Français, d'origine populaire, sont-ils donnés comme des étrangers?... C'est qu'ils font contraste avec les « gens du bel air », qui étaient des seigneurs de la cour ou, tout le moins, des bourgeois distingués de la ville.

En introduisant sur la scène un tel élément provincial ou populaire, le théâtre musical suivait l'heureux exemple de la comédie et celui des libres parodies de la foire. Ce mélange des personnages, cette fusion des genres, contribuèrent, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la naissance et à la forma-

tion de nos délicieux opéras-comiques d'autrefois.

Ainsi, le désir de s'évader vers des terres nouvelles afin d'y trouver des personnages nouveaux et une musique nouvelle, ayant peu réussi avec les épisodes étrangers ou exotiques, devait être plus heureux en utilisant les ressources de la fantaisie populaire. De nos jours, que n'imaginerait-on pas, en lisant ce titre d'une pièce donnée sur l'Opéra de Louis XIV, le *Ballet de Viliéneuve-Saint-Georges*? Ou encore, ce titre d'un ballet pastoral représenté sous la Régence : les *Plaisirs de la Campagne*?... Mais le théâtre de l'ancien régime ne pouvait rompre brusquement ni avec la noblesse des spectacles tragiques, ni avec la sensibilité un peu fade des pastorales ou des bergeries ; il ne pouvait pas non plus trouver, comme par enchantement, les ressources musicales et la palette instrumentale qui seront parmi les féconds apports du siècle suivant.

Du moins, il faut rendre justice à une œuvre spirituelle et charmante, dont la bonhomie et la cordiale sincérité ont gardé, au bout de plus d'un siècle, le pouvoir de nous plaire encore aujourd'hui. C'est le *Déserteur*, opéra-comique donné par Monsigny en 1769. La pièce, à la façon d'une pastorale ou d'une bergerie, se passe dans un monde fantaisiste et couleur de rose. Ce garde-français qui déserte, cette prison où on le retient avant de le fusiller, ne sont inventés que pour nous faire sourire. Et voici un naïf villageois, un jeune homme plus niais que nature, qui rencontre le vieux briscard Montauciel. Celui-ci, qui a bu force bouteilles mais qui n'oublie pas sa raideur militaire même en titubant, chante un air, demi-noble et demi-goguenard, qui semble parodier les grands airs et les roulades des tragédies-



lyriques ou des oratorios. Après quoi, Montauciel force le timide coquebin à chanter : le villageois niais chante un air pleurard et ridicule.

— Morbleu, s'écrie le vieux briscard, votre chanson est bonne pour un enterrement. Écoutez-moi !

Et il entonne une chanson bachique.

Bien plus, il force le tremblant coquebin à rechanter son air d'enterrement, pendant que lui, à toute voix, entonne à nouveau son couplet bachique. Les deux airs, si différents mais soudain superposés, loin d'engendrer une cacophonie, se font valoir par leur contraste : ils s'harmonisent de la façon la plus imprévue et la plus spirituelle.

Une telle page, pleine de verve, semblait « un coup de génie » au romantique Hector Berlioz ; elle plaisait aussi au nostalgique et sceptique Henri Heine... Au bout d'un siècle et demi, depuis cette première représentation du *Déserteur* où elle souleva les acclamations, elle séduit encore les auditeurs les plus modernes. Dans le théâtre musical de l'ancien régime, si les évocations exotiques nous semblent manquer de pittoresque et de couleur, en revanche les accents populaires d'un Monsigny, grâce à leur vérité et à leur franchise, restent encore un des vifs agréments de nos charmants opéras-comiques du XVIII<sup>e</sup> siècle.

LA  
PETITE CHRONIQUE  
D'ANNA MAGDALENA BACH  
OU  
UNE AIMABLE SUPERCHERIE (1)

DE tout temps, d'ingénieux littérateurs, au lieu de publier certains de leurs ouvrages sous leur propre nom, les ont donnés sous des noms d'emprunt, et parfois sous des noms illustres. C'est là un moyen de piquer, de réveiller la curiosité des lecteurs ; et cela peut être un artifice de la politique, ou même une manœuvre intéressée pour fausser l'histoire. On a toujours fabriqué de faux mémoires, de faux souvenirs et de fausses lettres.

Il y a plus de vingt siècles, c'était déjà un exercice d'école, un jeu, chez les Grecs de la période alexandrine ; à Rome, on fit de même par imitation ; et cette mode de supercherie littéraire s'est conservée

(1) Peu après 1930, un auteur qui se cache sous l'anonymat, fit paraître une soi-disant *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, seconde femme du cantor. Un tel ouvrage, d'ailleurs ingénieux et agréable, obtint beaucoup de vogue en Allemagne, en Angleterre et en France. On crut, en général, à son authenticité. Quant à nous, dès que nous connûmes la traduction française, nous signalâmes que ce prétendu document était fabriqué d'un bout à l'autre et absolument moderne. L'étude qu'on va lire parut le 2 janvier 1936 dans *l'Écho de Paris*.

chez tous les peuples modernes. Faut-il rappeler la vogue prodigieuse qu'obtinent, pendant plus de cinquante ans, les « poèmes d'Ossian »? Or, ces pseudo-poèmes, attribués à un barde écossais du III<sup>e</sup> siècle, avaient été fabriqués par Mac-Pherson au milieu de XVIII<sup>e</sup>.

Lorsqu'il s'agit d'un ouvrage d'imagination ou d'une œuvre d'art, roman, pièce de théâtre, tableau ou statue, il n'y a que demi-mal. Les érudits peuvent dissenter sur la personne d'Homère ou sur celle de Shakespeare, cela ne change rien à notre légitime admiration pour *Hamlet* ou pour le prodigieux récit du retour d'Ulysse à Ithaque.

Il n'en va plus de même lorsqu'une publication se donne pour un document historique et se couvre d'un grand nom. Par exemple, nous serions heureux de pouvoir consulter d'authentiques *mémoires* écrits par Beethoven sur lui-même. Au contraire, nous n'accorderions que l'attention la plus défiante à des *Mémoires de Beethoven*, si demain quelque libraire astucieux les faisait fabriquer par un auteur anonyme.

En ce qui concerne Jean-Sébastien Bach, on vient de se livrer à un semblable artifice. Un opuscule de quelque deux cents pages obtient, nous assure-t-on, des milliers et des milliers de lecteurs; traduit dans presque toutes les langues, il remporte un succès fracassant.

Nous n'y voyons aucun inconvénient; mais à la condition expresse que l'on tienne cet ouvrage pour ce qu'il est. C'est un roman, une œuvre d'imagination, un récit apocryphe. Malgré le titre qu'il porte indûment, ce n'est en rien un document historique. La seconde femme de Jean-Sébastien Bach n'est nullement l'auteur de ce livre; et le titre,

*Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach*, n'est qu'une aimable et habile supercherie.

Nous le disons fort librement ; car, avec la même sincérité, nous engageons vivement à lire un tel livre : il est d'une lecture fort agréable ; il peut favoriser selon ses moyens la diffusion, la vulgarisation de la vérité historique : sur les faits, il ne contient pas d'erreurs graves et il a été rédigé avec soin. Toutefois il convient de le lire à peu près comme un récit de Jules Verne ou d'Alexandre Dumas, les *Trois Mousquetaires*, ou *Vingt mille lieues sous les mers*.

\* \* \*

Jean-Sébastien Bach a été l'objet de nombreux et d'excellents travaux. Sur son œuvre et sur les conditions de son existence, on possède une imposante *somme* de renseignements précis et véridiques. Au premier rang des ouvrages dignes de créance, il faut placer les deux volumes publiés, peu après 1870, par Spitta.

Toutefois, de tels documents ne montrent guère que les faits *extérieurs* de l'existence du grand *cantor*. Sur ses pensées, sur sa vie intime, sur son *âme*, nous ne savons presque rien. Peu de lettres de lui, et ce sont des lettres d'affaires, ou des réclamations concernant ses fonctions d'organiste et de fonctionnaire musical. Aucune confidence valable, soit de lui, soit d'un de ses fils ou d'un élève. Les souvenirs, recueillis par Forkel bien après la mort de Bach, sont inconsistants, incomplets, et souvent contredits par des documents certains. Vraiment, sur cette âme profonde, qui vit encore dans l'émouvant lyrisme de la musique du vieux maître, chacun de

nous peut avoir des intuitions personnelles et d'ordre sentimental ou artistique, mais aucun historien ne peut presque rien dire de précis et de démontrable.

De quel prix seraient les souvenirs de sa seconde femme, si elle les avait écrits elle-même ! Hélas, ces pseudo-souvenirs viennent d'être imaginés, cent quatre-vingts ans après la mort de Bach, par un auteur qui se cache sous l'anonymat.

Si cette *Petite Chronique* était authentique, le premier soin d'un éditeur serait d'établir, de prouver cette authenticité. On nous dirait comment on a découvert le manuscrit, où il était conservé, et l'on ne manquerait pas de reproduire en fac-similé quelques pages de l'écriture d'Anna Magdalena. Quelle belle occasion, pour un érudit, de composer une docte et longue préface !

On ne prend pas de telles précautions indispensables. En revanche, dans une note de quelques lignes, on fait, dès les premiers mots, un aveu terrible :

« Cet ouvrage a paru *anonymement* en Angleterre et en Allemagne. »

Nous soulignons le mot *anonymement*, car il mérite de retenir l'attention. Que peut-il vouloir dire ? Si l'ouvrage est vraiment écrit par Anna Magdalena Bach, quel titre peut être plus exact et moins *anonyme* que *la Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach* ? Imprimer le nom de l'auteur, quoi de moins anonyme ?

Mais on ne publie pas le nom de l'auteur véritable ; et l'éditeur l'avoue, non sans naïveté, en imprimant que l'ouvrage a paru *anonymement*.

Pour quiconque s'est occupé de Bach et a pris quelque habitude du travail historique, l'aimable su-

percherie de ce livre ne peut faire aucun doute.

Avant de le prouver par des faits, avouerai-je une impression? Ce livre a une saveur et un charme qui sentent le roman écrit par une femme. On peut supposer que l'auteresse, romancière esthète, d'âme sensible et d'imagination poétique, aime Bach à travers sa musique et s'en fait une image surhumaine. Oui, en rêve, elle est devenue l'épouse d'un « surhomme », comme dirait Nietzsche. Son livre artificieux est aussi une confidence spontanée. De même si l'auteresse s'était éprise de Napoléon, elle l'aurait épousé avec un siècle de retard. Et puis, à force de lire les innombrables livres qu'on a publiés sur son héros, elle aurait écrit le récit de ses songes ; elle en ferait un beau volume, en assurant qu'elle vient de découvrir, dans un « guéridon empire », soit un *Carnet bleu de Joséphine*, soit un *Carnet rose de Marie-Louise*. Mais ce « guéridon empire » serait plutôt une table tournante.

Revenons à des arguments plus sérieux. A la rigueur, d'après ce qu'on sait d'Anna Magdalena, qui fut la seconde Mme Bach (*Frau Bachin*), il n'est pas absolument impossible qu'elle ait pu écrire des souvenirs sur son mari, car elle lui survécut durant dix années. Mais c'est là une hypothèse très peu vraisemblable. Par contre, ce qui est évident c'est qu'elle ne pouvait pas écrire le livre qu'on publie, « anonymement », sous son nom. En effet, presque à chaque page, ce livre est marqué, est pénétré par l'esprit du xx<sup>e</sup> siècle, et non pas du tout par celui du xviii<sup>e</sup>.

Les menus détails, introduits ou plutôt plaqués pour faire de la couleur locale, de la couleur d'époque, et pour nous donner le change, ne font que mieux

souligner la disparate. *Toutes les fois* que la nuit vient on nous rappelle l'éclairage à la chandelle ; et même la pseudo Anna Magdalena nous apprend comment il faut moucher une chandelle pour qu'elle éclaire bien. Quand elle écrit, quand elle copie de la musique, ou quand Sébastien Bach prend la plume, la pseudo *Frau Bachin* ne manque pas de nous dire et de nous répéter qu'on se sert d'une plume d'oie... Or, rien ne décèle un pastiche comme l'accumulation des détails inutiles et faussement précis... Jadis, de semblables détails ne retenaient pas l'attention, et on ne les signalait pas. Combien de fois, dans ses *Lettres*, Mme de Sévigné a-t-elle parlé de sa plume, qu'elle laissait « courir la bride sur le cou » ; mais bien que ce fût une plume d'oie, jamais elle n'a parlé de « sa plume d'oie ». Un tel anachronisme, dans une lettre faussement ancienne mais fabriquée de nos jours, ferait sourire comme ce seigneur féodal qui, dans un drame écrit après 1830, s'écriait : « Nous autres, gens du moyen âge. »

Sauf de telles maladresses, le récit imaginé par l'auteur « anonyme » est assez ingénieux. Il utilise, forcément, les documents déjà connus ; et l'on voit reparaître force anecdotes, qui sont un agréable démarcage. Un historien de la musique peut les prévoir : s'il n'y pensait plus, il les reconnaît dès les premiers mots de chaque épisode. En parcourant cet ouvrage, je me demandais si je verrais l'histoire de la barrique de vin. En effet, une lettre de Bach à son cousin Jean Élias a été retrouvée, dans laquelle il raconte, avec d'amusants détails, ses démêlés avec l'octroi municipal et avec les voituriers qui lui ont apporté à domicile une barrique à moitié vide... Je n'ai pas été déçu : l'auteur anonyme, afin de nous

faire pénétrer dans la vie intime de Bach, n'a pas négligé l'anecdote de la barrique. Et il a cité, *textuellement*, plusieurs passages de la lettre authentique.

Voilà qui est grave, malgré un aspect plaisant. Comment Madame Bach, écrivant soi-disant en 1757, pouvait-elle avoir entre les mains la lettre envoyée au cousin Jean Élias en 1748?... Dans son dénuement, elle n'avait plus aucun papier de Bach, ni surtout une vieille lettre pour une barrique de vin. Dès lors, comment peut-elle *citer* ce document, qu'un érudit a retrouvé longtemps après?

Il en va de même pour tous les autres documents qu'elle cite, sans négliger de les mettre entre guillemets : elle ne pouvait pas les avoir sous les yeux en 1757, lorsqu'elle est censée écrire ses souvenirs. Par contre, après 1900, il était très facile à l'auteur anonyme d'en disposer tout à loisir. Il n'a pas manqué de le faire.

Quand il utilise ou quand il cite de tels documents, il craint d'éveiller la légitime défiance des lecteurs. Il essaie donc de les endormir et de leur donner le change. Par exemple, s'il s'agit d'une lettre parvenue depuis longtemps à un lointain destinataire, il fera dire par Anna Magdalena qu'elle la sait encore par cœur, ce qui permet d'en reproduire, *textuellement*, de longs passages.

On avouera que la ficelle est un peu grosse.

\*  
\* \*

Outre les faits déjà connus, et rappelés dans ce livre apocryphe avec une fidélité suffisante, qu'est-ce que la pseudo *Frau Bachin* a pu inventer d'elle-même? Très peu de chose, et seulement des détails



sans portée aucune, plaqués dans ce récit « romancé », et qui s'efforcent de lui donner un aspect d'intimité. Quand le jeune ménage arrive à Leipzig, on nous assure que Sébastien Bach sauta le premier de la voiture. Vous n'y voyez sans doute aucun inconvénient.

Cà et là, sa femme nous révèle que Bach lui pose une main sur l'épaule, l'attire contre sa poitrine, ou la prend sur ses genoux et l'embrasse. Personne n'y contredira, puisque cette seconde épouse mit au monde quatorze enfants en treize années (1722 à 1735). C'était là, exactement du simple au double, un progrès sur la première épouse qui, en treize ans, n'avait eu que sept enfants.

Si on ne sait à peu près rien sur l'âme de Bach, on n'en sait pas davantage sur celle de sa seconde femme. On peut imaginer avec vraisemblance les événements extérieurs de sa vie, évaluer son budget de ménagère, car on connaît les appointements du *cantor* et l'on peut présumer son casuel. On sait qu'Anna Magdalena avait une jolie voix de soprano, s'intéressait à la musique et faisait de bonnes copies musicales : ses copies finirent même par ressembler aux manuscrits de Bach... Mais quelles étaient ses idées, ses sentiments, ses aspirations intimes?... Autant d'hypothèses.

En tout cas, il y a des hypothèses vraisemblables, et d'autres qui sont en contradiction avec l'esprit de l'époque où elle vécut. Peu avant 1750, à Leipzig, dans l'ombre de l'église Saint-Thomas, la *Frau Bachin* ne pouvait avoir, ni sur les arts en général, ni sur les cantates hebdomadaires du *cantor*, ni sur les exercices didactiques que fabriquait son mari comme un excellent professeur et un fournisseur

infatigable, les mêmes idées que nous avons désormais. De son vivant, le *génie* de Bach n'était évident pour personne. Presque toute son œuvre était encore inédite, et le peu qu'on en avait publié ne s'était pas vendu. A sa mort, ses manuscrits furent dispersés, partagés entre ses fils, et sa femme n'en garda rien. Elle tomba bientôt à la misère. Elle put se dire que son mari, même si elle l'admirait encore et lui conservait de la tendresse, n'avait guère réussi. D'ailleurs la mode musicale changeait : on ne voulait plus de contrepoint ; on désirait de la musique aimable et « galante ».

Pouvait-elle, la pauvre femme, songer aux revanches de la postérité? Pouvait-elle deviner que cent et cent cinquante ans plus tard, Bach, réellement ressuscité, deviendrait « le Père de la musique moderne »? Pouvait-elle, en 1757, prophétiser l'action bienfaisante de Mozart, de Beethoven et du romantisme, les énormes publications de la *Bachgesellschaft* durant toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle? Enfin, pouvait-elle soupçonner que les théories de Kant et de Schopenhauer, les œuvres de Wagner et l'universelle fièvre du wagnérisme, nous feraient entendre la musique avec des oreilles et une âme métamorphosées?

La *Frau Bachin* que fait parler l'auteur récent et anonyme, est toute pénétrée de nos pensées du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un long chapitre sur l'œuvre de Bach, elle juge et s'exprime comme un bon musicographe d'avant-hier. Elle ne croit plus qu'elle a vécu auprès d'un brave, d'un bon et même d'un grand organiste : elle pense avoir vécu dans la gloire d'un roi de l'esprit, ou plutôt dans la flamboyante auréole d'un dieu : elle s'écrie, tremblante d'une ivresse

sacrée, qu'elle est « comme une petite rivière, aspirée par l'océan ».

C'est là de la littérature post-romantique ; c'est là de la fausse poésie. Impossible d'accepter pour vraisemblables de telles exagérations, nettement anachroniques : autant croire que Charles-Quint, le jour de son élection à l'empire d'Allemagne, en 1519, récitait déjà la lyrique tirade que Victor Hugo lui confiera dans *Hernani* de 1830. Mais ce qui peut être admissible dans la fiction théâtrale, ne l'est pas dans le domaine véridique de l'histoire.

L'histoire, quand elle reflète enfin toute la réalité humaine, quand elle est, selon le mot de Michelet, une « résurrection de la vie intégrale », apporte aussi au lecteur une part fortifiante d'émotion et de poésie. Mais cette part si noble n'a rien de commun avec la fausse sentimentalité des romans édulcorés et affadis.

Le véritable Jean-Sébastien Bach, subalterne fournisseur de musique, modeste salarié qui ne pense pas à son génie, mais qui crée une œuvre immortelle en faisant de son mieux le travail de chaque jour, voilà qui est simple et grand. Car cela est conforme non pas à une rêverie inconsistante, mais à la réalité même.

L'esprit souffle où il veut. La plus humble besogne, où un homme apporta son effort sincère, peut être transfigurée, par un souffle divin, pour des fins lointaines et mystérieuses. La vie du vieux *cantor* fut semblable à beaucoup d'autres vies médiocres et que le temps efface ; mais son œuvre continue, après deux siècles, de s'ouvrir à des destinées illimitées (1).

(1) Sur Bach, voir notre volume *Musiciens-Poètes*.

# HAYDN ET L'INSTITUT

OU

L'IMMÉDIATE CÉLÉBRITÉ DU COMPOSITEUR

VIENNOIS (1)

LORSQU'UN artiste aussi illustre que Joseph Haydn a porté le titre de « Membre associé de l'Institut », c'est chose naturelle que de rechercher quels furent, malgré l'éloignement, les rapports entre ce compositeur autrichien et l'Institut de France. Bien qu'on ait beaucoup écrit sur Haydn, et même quelques excellents ouvrages, je ne crois pas que ce point particulier ait été étudié jusqu'à présent.

Si on l'étudie, on pense d'abord à consulter les deux notices nécrologiques où l'Institut rendit hommage à ce musicien qu'on appelle souvent « le père de la symphonie ». De nos jours, les notices consacrées aux membres défunts sont précises, riches de faits et d'idées. Par malheur, les deux notices sur Haydn, lues à l'Institut en 1809 et en 1810, n'ont guère de telles qualités. Leurs auteurs sont excusables : comment, à Paris, et peu après la mort d'Haydn, au-

(1) Une partie de ce texte fut lue à la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts, le 3 décembre 1938.

raient-ils pu se procurer de solides renseignements sur ce musicien qui vécut en Autriche? Il nous faut donc recourir aux documents d'archives, aux journaux et aux lettres de l'époque.

Dans les archives de l'Institut, on conserve un registre de grand format, où sont écrits les procès-verbaux des « Séances générales ». On appelait ainsi des séances mensuelles, non publiques, tenues par l'ensemble des membres de l'Institut.

Le 5 frimaire an X (26 novembre 1801), la Classe de Littérature et Beaux-Arts présente Haydn en première ligne. Le mois suivant, dans sa « séance générale » du 5 nivôse, l'ensemble de l'Institut nomme le maître viennois.

Par sa date, cette nomination prend une importance exceptionnelle. En effet, après la tourmente révolutionnaire et la suppression des Académies de l'ancien Régime, « l'Institut national des Sciences et des Arts » avait à s'organiser. Vers la fin de 1801, profitant d'une accalmie qui semblait promettre la paix européenne, il procédait, pour la première fois, à la désignation de *membres associés* choisis hors de France : on les appelait alors « des membres non républicoles ». Joseph Haydn est donc le premier en date dans la Classe des Beaux-Arts. Celle-ci ne pouvait faire un choix plus éclatant parmi les compositeurs étrangers, puisque Gluck et Mozart étaient morts depuis quelque dix ans, et que Beethoven venait seulement de dépasser sa trentième année.

Haydn, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, était déjà célèbre en France depuis quelque vingt ans. Il avait beau être confiné à Vienne, ou plutôt à Esterhaz, dans un emploi subalterne et « domestique » de fournisseur de musique pour le service d'un magnat hongrois,

on avait publié une de ses symphonies, à Paris même, dès 1764. Or, la première symphonie qu'il ait composée date de 1759 : on constate donc avec quelle rapidité sa musique, dès le début, s'était répandue hors d'Autriche. Bientôt, à Paris, les concerts spirituels, les concerts des Amateurs, firent applaudir nombre de ses œuvres presque à mesure qu'il les composait. Sa *Symphonie des Adieux* comporte, comme chacun le sait, une malicieuse et gentille mise en scène : durant le finale, les instrumentistes de l'orchestre, l'un après l'autre, ferment leur cahier de musique, soufflent la bougie de leur pupitre et quittent l'estrade. De cette façon, le finale, joué d'abord par le *tutti* des exécutants, ne l'est plus, que par un petit groupe qui diminue d'instant en instant : au lieu d'être un *crescendo* de sonorités, il devient un *diminuendo* qui parle aux yeux et amuse l'auditoire. Cette *Symphonie des Adieux* ne tarda pas à faire le tour de l'Europe : elle fut exécutée à Paris en 1784, par les soins de Legros. La même année, les *Concerts de la Loge olympique* demandèrent à Joseph Haydn six symphonies, qui furent jouées et gravées à Paris, et qui demeurent les plus importantes en attendant ses symphonies de Londres. A la veille de 1789, dans nombre de programmes parisiens, on voit deux symphonies à un même concert : très souvent toutes les deux sont de Joseph Haydn. Enfin, les *Sept paroles du Christ*, d'abord écrites pour orchestre et publiées en Autriche en 1786, sont exécutées à Paris deux ans plus tard.

La gloire d'Haydn s'était aussi répandue en Angleterre. Souvent on lui avait demandé de venir à Londres, pour diriger des concerts où il donnerait de nouvelles œuvres. Mais il ne voulait pas quitter,

même pour quelque temps, le service de ses protecteurs princiers. Il était habitué à une vie laborieuse, tranquille, sans grands désirs, sans grands imprévus, et toute remplie par des occupations forcées, qui revenaient régulièrement, quotidiennement : chaque jour, presque à heure fixe, il composait, il dirigeait des répétitions et ensuite un concert ou de la « musique de table ». Donc, chaque jour, dix ou onze heures de travail musical, ou parfois davantage, assuraient le bonheur de sa vie mercenaire. Il oubliait, à force de labeur, qu'il était le mari d'une femme acariâtre, farouchement dévote et avare. Il l'oubliait aussi en aimant une chanteuse, Mlle Bosselli. Quand la chanteuse mourut, il consentit à voyager : il partit pour Londres.

Sa terrible femme eut alors la gentillesse de lui écrire, pour l'engager à gagner beaucoup d'argent. Et même, elle lui avoua ce qu'elle espérait : « Je voudrais m'acheter, lui expliquait-elle, une maison de campagne, où je vivrai agréablement lorsque je serai veuve. »

Mais Haydn était un homme d'esprit : il vécut plus longtemps que sa femme, et s'acheta la petite maison pour lui-même.

Ses deux séjours à Londres, entre 1790 et 1795, lui permirent d'entendre de grandioses exécutions des oratorios de Haendel. Il composa à son tour des oratorios, *la Création*, puis *les Saisons*. Ces deux œuvres connurent une vogue immédiate : la brusque diffusion de l'une d'elles va nous ramener à Paris et à l'Institut.

*La Création*, pour sa première audition publique, fut donnée à Vienne, en mars 1799. Le pianiste Steibelt, qui avait entendu l'œuvre en Autriche et

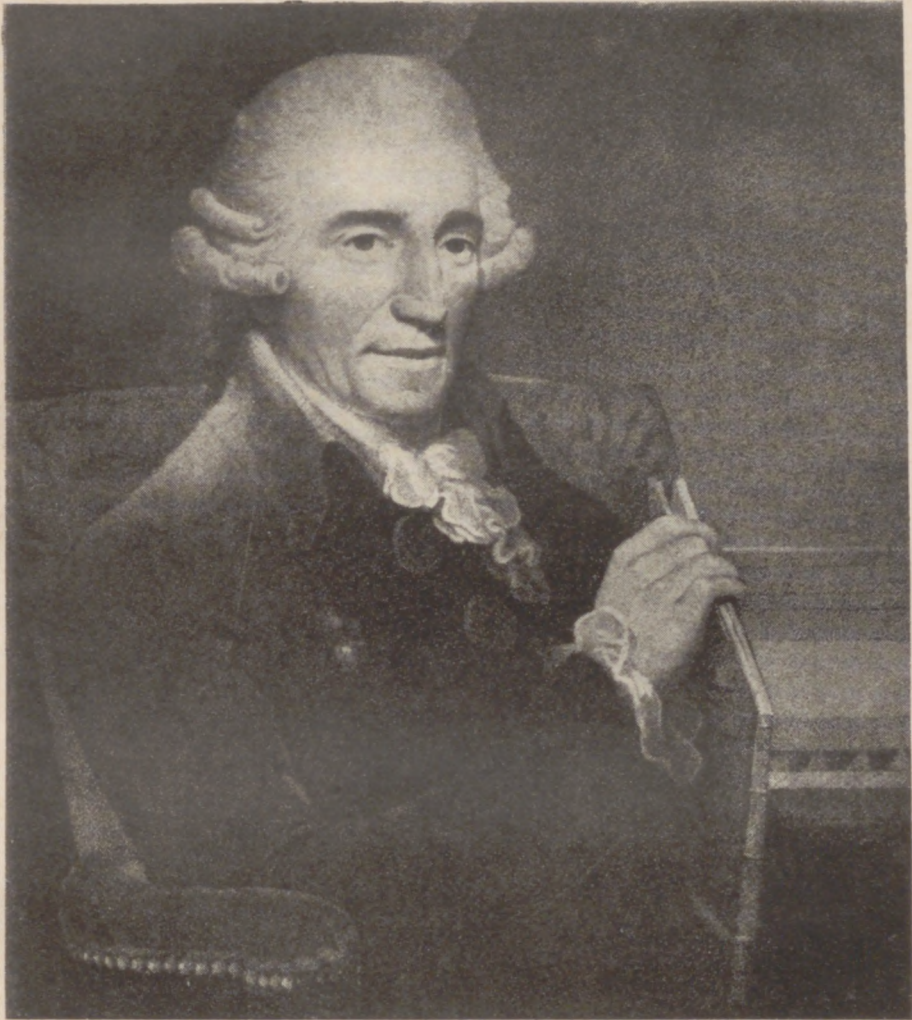
qui en avait fait un arrangement, la prôna à Paris : elle fut annoncée pour le 24 décembre 1800, à l'Opéra, qu'on appelait alors le Théâtre de la République et des Arts.

Ce soir-là, 3 nivôse an IX, c'était une grande solennité musicale. Bonaparte avait décidé d'aller entendre l'œuvre nouvelle et déjà célèbre. Dans le public, on savait que le Premier Consul se rendrait au théâtre : sur son parcours, depuis les Tuileries jusqu'à la rue de Richelieu (car l'Opéra occupait alors l'emplacement du square Louvois actuel), il y avait force curieux et admirateurs. Mais aussi ses ennemis le guettaient. Déjà son cortège, à travers les rues étroites qui ont disparu pour faire place aux jardins du Louvre et du Carrousel, avait gagné la rue Saint-Nicaise, qu'on appelait encore, en style révolutionnaire, « la rue Nicaise ». Soudain, sur une charrette qui obstruait la circulation, éclate une « machine infernale »... Le Premier Consul était déjà passé depuis quelques secondes : on releva du moins vingt-deux morts et cinquante-six blessés.

Dans le Théâtre de la République et des Arts, on ignorait l'attentat : Bonaparte parut, acclamé, et l'on commença de jouer *la Création*. Bientôt la sinistre nouvelle se répandit dans le public et parmi les artistes : c'est dire que l'on écouta peu, ce soir-là, le chef-d'œuvre d'Haydn.

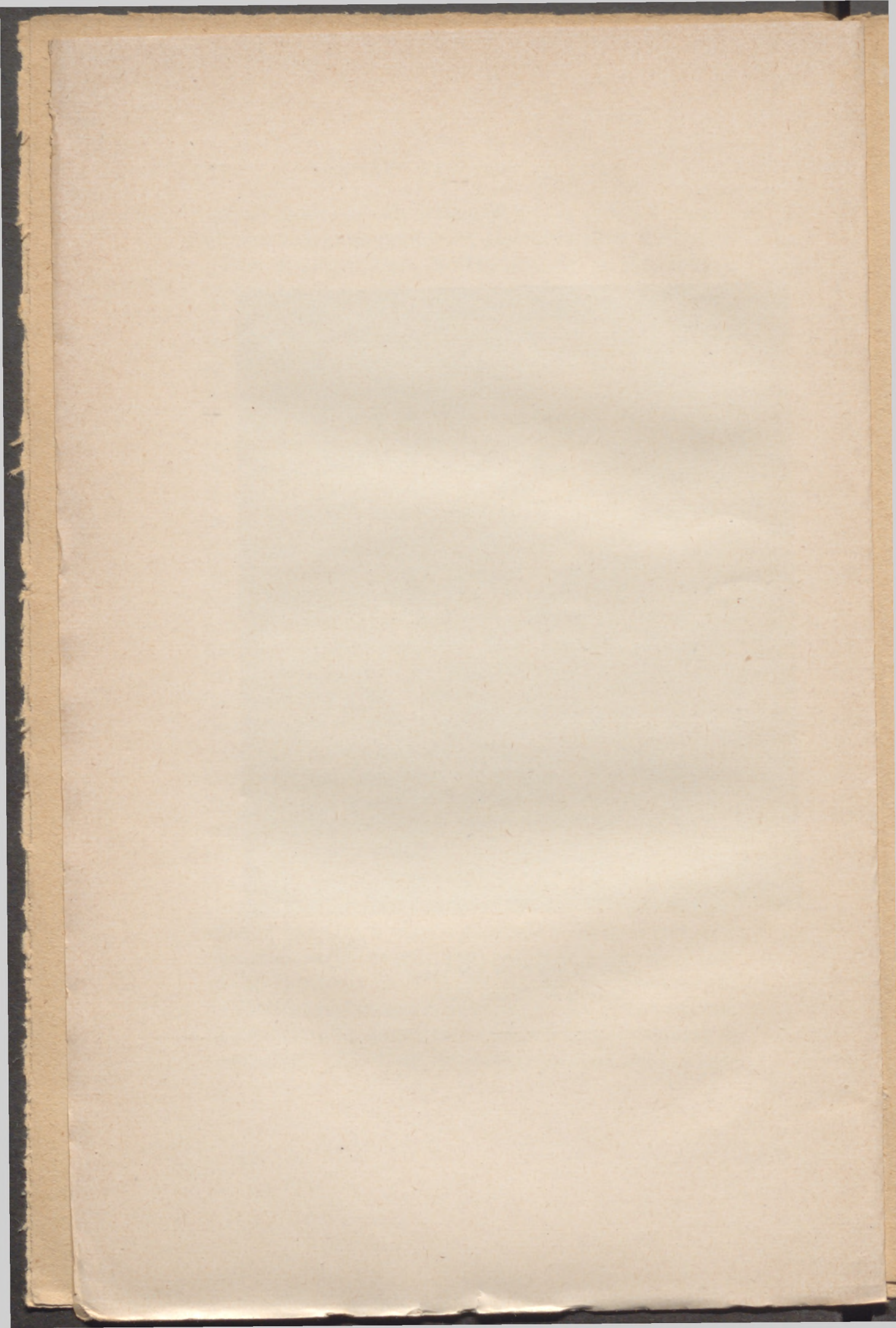
Deux jours plus tard, l'Institut tenait, comme chaque mois, sa « séance générale ». Faut-il rappeler que Bonaparte, depuis 1797, était membre de l'Institut ? Il aimait ce titre ; et les autres membres de « l'Institut national des Sciences et des Arts » étaient flattés d'être les « confrères » de ce Premier Consul qui ressemblait déjà à un empereur. Evidemment, l'Ins-





Cliché E. H. A.

JOSEPH HAYDN EN 1792  
Gravure de Thomas Hardy



titut ne pouvait pas rester indifférent à l'attentat de la veille.

On lit donc dans le procès-verbal du 5 nivôse :

« L'Institut arrête que tous ses membres réunis (ce jour-là il y avait 90 présents) se transporteront chez le Premier Consul, aussitôt qu'ils sauront pouvoir y être admis, afin de témoigner au premier magistrat de la République et à un confrère qui leur est infiniment cher, leur vive satisfaction de le voir sauvé du danger que lui a fait courir l'affreux attentat commis le 3 nivôse au soir. En conséquence, le Président, séance tenante, prend les mesures nécessaires pour savoir l'heure où l'Institut national pourra être reçu par le Premier Consul. »

Il faut se souvenir que l'Institut siégeait alors dans le Museum de la République, c'est-à-dire dans le Palais ci-devant royal du Louvre, et que Bonaparte habitait le Palais du Gouvernement, c'est-à-dire le Palais des Tuileries. Du Louvre aux Tuileries, la distance n'est pas longue. D'ailleurs, la séance donnait le temps d'attendre, car l'ordre du jour était fort chargé.

Enfin, rapporte le procès-verbal, « le Président fut informé que l'Institut national pourrait être admis chez le Premier Consul à sept heures ». Il lève la séance et, avec les quatre-vingt-dix membres présents, il se transporte au Palais du Gouvernement.

On peut deviner que les discours furent éloquentes, selon le goût de l'époque. Le discours du Président commençait par ces mots :

« — Citoyen Consul, collègue infiniment cher à tous les membres de l'Institut... »

Si l'on imagine le décor et les costumes de cette scène, il faut éviter une inexactitude dans le pitto-

resque. Vers 1800, les citoyens aimaient le panache et l'uniforme. On est donc tenté de croire, tout d'abord, que l'Institut, ou tout au moins son Bureau, avait revêtu l'habit vert. Ce serait là une légère anticipation : l'habit vert ne date que de mai 1801 (1).

L'attentat de la « rue Nicaise » avait évidemment distrait l'attention publique de l'œuvre nouvelle ; et il vient encore de nous éloigner un peu du vieux maître. Toutefois, la solennité musicale, qui avait attiré tant de monde et même des conspirateurs, est une preuve manifeste de la gloire, ou plutôt de la popularité de Joseph Haydn vers 1800. Si nous cherchons un peu après cette date, nous constatons qu'au Conservatoire de Paris, pour les « exercices d'élèves » (qui seront bientôt le germe de la célèbre Société des Concerts), on jouait des œuvres d'Haydn plus souvent que de tout autre compositeur. De 1801 à 1807, pour 46 « exercices d'élèves », nous lisons 44 fois la mention : *Symphonie d'Haydn*. C'est seulement en 1807 que le nom de Mozart, mort en 1791 et dont les opéras connaissaient le succès à Paris, commence à figurer, de loin en loin, comme auteur de symphonies : la musique instrumentale de Mozart mettra long<sup>t</sup>emps, en France, avant d'être prise au sérieux... Quant à Beethoven, qui, en 1807, n'a que trente-sept ans, ses premières symphonies commencent déjà d'être jouées dans les « exercices d'élèves ». Vingt ans plus tard, presque au lendemain de sa mort, la Société des Concerts se fondera : elle se donnera la mission spéciale de les faire entendre.

A propos du si rapide succès, à Paris, des sym-

(1) Voir la précise et charmante communication de M. Jacques Rouché (séance du 25 octobre 1924).

phonies d'Haydn, quelques remarques semblent s'imposer. D'ordinaire, l'œuvre des musiciens se répand hors de leur pays grâce à deux adjuvants : ou bien le compositeur voyage, dirige lui-même ses compositions ou se fait applaudir comme virtuose ; — ou bien des succès au théâtre se propagent, de scène en scène, à travers des pays étrangers. Or ces deux moyens de diffusion manquent à Joseph Haydn. D'une part, il ne fit que quelques essais au théâtre, à Vienne, ou plutôt dans le palais de son maître et seigneur le prince Esterhazy ; mais ces essais furent malheureux et sans lendemain. D'autre part, sauf deux séjours tardifs en Angleterre, jamais il ne quitta Vienne ou ses environs immédiats.

Comment se fait-il donc que des symphonies ou des quatuors à cordes, composés pour les fêtes d'un prince hongrois ou pour les concerts de quelques amateurs, se soient répandus d'eux-mêmes, si vite, sans nuls adjuvants extra-musicaux, à travers l'Europe et surtout en France et en Angleterre ?

Bien que depuis un siècle on ait inventé les chemins de fer, le télégraphe, l'aviation, le phonographe et la T. S. F., il ne faut pas croire que les œuvres de valeur se répandent plus facilement et plus vite aujourd'hui qu'autrefois. De nos jours, on produit beaucoup plus, et sans doute trop ; si bien que les belles œuvres ont grande peine à se dégager des flots inutiles de la médiocrité, et aussi des flots menaçants de la laideur et de la malfaçon. Une publicité résolument commerciale, et si j'ose dire *commercialisée, standardisée*, capte les moyens de diffusion, et favorise de préférence les œuvres (ou les produits) qui s'adressent non à l'élite mais à la foule, et qui sont d'un gros rendement financier. Ainsi l'amour

de l'art est combattu par l'amour du chèque.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, et peut-être depuis la Renaissance, dans la plupart des arts et dans la musique, la diffusion, d'un pays à un autre, se propageait d'une élite à une élite. Si tel virtuose, tel chanteur ou musicien d'orchestre, après avoir pris contact avec un groupe d'amateurs et de connaisseurs dans un pays, se rendait dans un autre pays, que faisait-il, sinon de célébrer, d'apporter comme une nouveauté ce qui avait plu à cette élite? Ainsi, ce qui franchissait les frontières, ce n'était pas, comme trop souvent de nos jours, du n'importe quoi exporté par des firmes commerciales, mais c'étaient des œuvres éprouvées, des œuvres de choix : elles avaient été classées par un choix libre, désintéressé, et le plus souvent clairvoyant, car il émanait d'auditeurs cultivés.

Quant à ce choix, pourquoi se prononça-t-il, si vite et partout, en faveur d'Haydn? Pourquoi une telle vogue, si brusque, si spontanée? C'est que l'œuvre d'Haydn répondait à un ardent besoin de l'époque : alors on aimait l'esprit et la gaieté, on leur faisait fête, et l'on avait le pressant appétit d'en jouir. Certes les musiciens, encore de nos jours, sont unanimes à reconnaître la perfection technique d'une telle œuvre, sa structure logique et claire, la certitude et la limpidité de son style, l'ingéniosité de ses « développements » ou de ses passages de liaison, sans oublier une orchestration vraiment géniale, inventée par lui, expressive, variée, et qui donne à chaque instrument une sorte de voix personnelle, ou plutôt d'individualité qu'on soupçonnait rarement avant lui.

A dire vrai, ces qualités techniques n'ont, sur la

plupart des auditeurs, qu'une portée limitée. Ce qui les a séduits, et en Autriche, et en Angleterre et en France, c'est l'agrément, l'esprit et l'entrain. Vou-lons-nous une contre-épreuve de cette remarque? La voici : pendant que l'allègre musique d'Haydn conquiert le monde, la souveraine et profonde mu-sique de l'immense Sébastien Bach, mort peu avant, reste prisonnière à Leipzig et glisse vers l'oubli. Sa gloire, pour renaître, doit attendre les générations suivantes. Ce que veut le XVIII<sup>e</sup> siècle finissant, c'est la gaieté. En musique (et cela peut s'étendre aux autres arts), il est entraîné par son goût pour un style aimable, joli, spirituel et *galant* : ce style, les historiens musicaux l'ont appelé *la galanterie*. L'an-cien régime, vieilli, usé et près de disparaître, s'étourdit en des mirages d'adolescent.

Le clairvoyant Carpani, qui connut intimement Haydn, put constater de quelle source jaillissait sa musique, et comment les premiers auditeurs furent attirés par cette Jouvence séductrice. Carpani, en 1812, publia un livre fort curieux : plus d'un historien, et Fétis notamment, furent très sévères pour ce livre, au lieu de le remercier de tout ce qu'ils lui avaient emprunté. En le relisant, j'ai relevé une phrase qui me semble dire beaucoup en peu de mots, sinon pénétrer jusqu'à l'essentiel. « La musique d'Haydn, écrit-il, *obtient sur les auditeurs cette supériorité dont jouit l'homme gai dans la société.* » Oui : qu'on se représente la société si aimable, si *sociable*, du XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'on comprendra la vogue toute naturelle de la musique d'Haydn. Spi-rituelle, enjouée, elle parut, et elle plut.

Et c'est pourquoi, parmi une faveur si générale et si légitime, lorsque l'ensemble de l'Institut de

France s'occupa, pour la première fois, d'élire un membre associé, il donna la préférence au maître viennois.

\*  
\* \*

Cette nomination d'Haydn lui fut notifiée dans les formes alors prescrites. Il reçut, avec un avis officiel, une médaille réglementaire où son nom était gravé.

Ses amis, et après eux ses biographes, rapportent qu'il fut extrêmement sensible à ce haut témoignage : il pleura d'émotion et de joie. Il résolut de remercier dignement l'Institut et de préparer une réponse. Toutefois, il n'en établit pas le texte lui-même, semble-t-il bien. Un littérateur ami, le librettiste Carpani, combina les termes de cette réponse. Du moins Carpani le rapportera bientôt dans son ouvrage sur Haydn.

J'ai vainement cherché, dans les archives de l'Institut : certes, la lettre est mentionnée dans les procès-verbaux, mais on n'en retrouve le texte nulle part, pas même dans les liasses de lettres de l'an X. Ce résultat négatif m'a peu surpris : il était presque à prévoir. Quiconque a fait des recherches historiques sait que les collections d'archives, soit nationales, départementales ou autres, ne gardent qu'une faible partie des traces du passé. Une remarque de Fénelon, qui avait le sens de l'histoire (même sans être archiviste), reste toujours clairvoyante à plus d'un égard : « En histoire, écrivait-il, on ne sait la vérité que par morceaux. » Il faut donc se résigner, malgré qu'on en ait, à ne trouver que des vérités fragmentaires et souvent des probabilités discontinues.



Les dernières années d'Haydn offrent un spectacle mélancolique. Pendant plus d'un demi-siècle, son métier sans relâche, ou plutôt son esclavage, ne lui avait guère pesé : le compositeur était soutenu par son abondante fécondité, et surtout par ce génie toujours jeune, enjoué, allègre, qui donne à sa musique un sourire d'esprit et d'élégante insouciance. Soudain, vers ses soixante-dix ans, le maître est vaincu par les fatigues de l'âge. Désormais il n'est plus que l'ombre de lui-même. Il cesse de composer. Avec une bonhomie charmante, il expliquait pourquoi : « Jadis, disait-il, les idées venaient à moi ; maintenant, il faudrait aller les chercher, et je n'ai pas l'habitude de faire des visites. » Affaibli, sujet aux étourdissements, il ne quittait plus son modeste cottage de Gumpendorf, dans un faubourg de Vienne. Si bien que le bruit de sa mort se répandit.

Carpani a raconté une telle anecdote ; Stendhal, dans son intelligent démarquage de Carpani, l'a racontée à son tour, et presque dans les mêmes termes. Voici le texte de Stendhal :

« En 1805, les journaux de Paris annoncèrent la mort d'Haydn. Comme il était membre honoraire de l'Institut, cette Compagnie illustre, qui n'a pas la pesanteur allemande, fit célébrer une messe en son honneur. Cette idée amusa beaucoup Haydn. Il répétait : « Si ces Messieurs m'avaient averti, je serais allé moi-même battre la mesure de la belle *Messe* de Mozart (?) qu'ils ont fait exécuter pour moi. » Et Stendhal ajoute : « Haydn, malgré sa plaisanterie, était, au fond du cœur, fort reconnaissant. »

J'ai vérifié cette anecdote, d'une part dans les archives de l'Institut, et d'autre part dans les jour-

naux du temps. Elle n'est vraie qu'en partie. D'abord, il ne faut nullement y mêler l'Institut. Et puis, comme il arrive souvent, Carpani et son copiste Stendhal ont confondu, ont agglutiné sur un seul point, des faits séparés par plusieurs mois.

En novembre 1804, on donna, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, une imposante exécution du *Requiem* de Mozart : il y avait deux cents musiciens, et l'église était « garnie de tapis ». Ce fut, semble-t-il, la première exécution solennelle, à Paris, de ce fameux *Requiem*, qui est à peine de Mozart.

Quant à la cérémonie en l'honneur d'Haydn (cérémonie prématurément posthume), ce ne fut pas une messe, mais un concert. Le *Courrier des spectacles* du 27 nivôse an XIII (17 janvier 1805) l'annonce en ces termes :

« *Salle Olympique, rue de la Victoire.* — Les concerts de Cléry commenceront sans retard le 6 pluviôse... Le premier concert sera consacré à la mémoire du célèbre Haydn... On entendra un morceau à plusieurs voix, composé exprès par M. Cherubini, et un *Concerto* de violon de M. Kreutzer, pris dans les thèmes d'Haydn. »

Six jours plus tard, même annonce : à Paris, on continue de croire qu'Haydn est mort.

Mais le *Courrier des spectacles*, le 6 pluviôse, change de ton. Il publie :

« On peut annoncer avec certitude que le célèbre compositeur Haydn, loin d'être mort comme on l'avait annoncé, jouit, au contraire, de la meilleure santé... Si cet illustre musicien eût été instruit plus tôt de ce qui le concerne, il serait venu lui-même à Paris diriger l'oratorio qu'on doit exécuter pour sa fête funèbre. »

Haydn vécut encore quelques années.

Le 11 mai 1809, les troupes de Napoléon, après une vive canonnade, entrèrent à Vienne. Quelques jours plus tard, un officier français, fervent admirateur d'Haydn, se présenta au musicien dont la pensée était déjà bien vacillante. L'officier, pour rendre hommage au vieux maître, s'approcha du piano-forte et chanta un air de *la Création*. Haydn, ému, et comme réveillé par sa propre musique, embrassa l'officier dont le chant lui rappelait son génie de naguère... Et puis, les jours suivants, sa faiblesse empira. Dans la nuit du 31 mai, il s'endormit pour toujours.

Ses obsèques, parmi le trouble de la guerre, furent fort modestes. Une messe, probablement avec peu de musique, fut dite dans la petite église de Gumpendorf, et le corps fut inhumé dans l'humble cimetière qui entourait cette église d'un village de banlieue.

Quelques semaines plus tard, à Vienne, dans l'église des Écossais, on exécuta solennellement, en l'honneur d'Haydn, le *Requiem* de Mozart. « A cette pieuse cérémonie, rapporte Carpani, on vit plusieurs personnages distingués de l'armée française et les plus hauts seigneurs de la ville. » Le jeune Stendhal, qui était parmi les assistants, rapporte qu'il y remarqua un membre de l'Institut, en costume.

Quel était ce membre de l'Institut, et à quel titre assistait-il, en costume, à cette cérémonie?

L'Institut n'avait pas envoyé à Vienne un délégué, pour le représenter officiellement. Ce n'était pas dans les usages, et les procès-verbaux ne portent nulle trace d'une semblable démarche. Il faut donc conclure qu'il y avait à Vienne, avec l'armée de

Napoléon, un ou plusieurs membres de l'Institut. Bien plus, — et cela peut nous étonner aujourd'hui, — ces confrères d'autrefois avaient emporté leur habit vert dans leurs cantines de campagne.

Mais il ne faut pas oublier quelles étaient les habitudes sous le premier Empire, et l'obligation, pour chaque personnage officiel, d'avoir un uniforme ou un costume d'apparat. L'Empereur voulait faire revivre le faste de l'ancienne Cour et rivaliser avec les autres Cours royales ou impériales. Aussi bien, les Conventionnels, les membres du Directoire ou du Conseil des Cinq-Cents avaient assez montré leur goût pour les costumes décoratifs et pour le panache. Stendhal lui-même, malicieux et fantaisiste, quand il écrit à sa sœur Pauline et lui parle de la cérémonie de la veille en l'honneur d'Haydn, ne manque pas de spécifier qu'il y assistait « au deuxième banc et en uniforme ». Car notre futur romancier, fort épris de musique, servait alors, dans les armées napoléoniennes, au titre « d'adjoint aux Commissaires des guerres ». Ce beau titre correspond à ce que nos troupiers, depuis fort longtemps, appellent un « riz-pain-sel ».

Près de Stendhal (commissaire ou riz-pain-sel), quel pouvait être ce membre de l'Institut en costume? On manque d'indication précise. Il faudrait savoir quels membres de l'Institut étaient alors à Vienne, et choisir parmi eux : comment faire ce choix?... Néanmoins, deux noms peuvent retenir l'attention avec vraisemblance : Pierre Daru, et surtout Vivant-Denon (1).

(1) J'ai consulté mon savant ami, M. Gaston Brière, conservateur au château de Versailles. Il me répond, d'après ses dossiers

Le comte Pierre Daru, cousin et protecteur de Stendhal, l'effrayait par sa puissance de travail et par sa brusquerie impérieuse. Parvenu, après de longs services, au faite de la hiérarchie administrative, Daru était alors intendant général. L'armée, dont il devait assurer les vivres et les munitions, s'installait à peine en pays conquis et se préparait à des opérations imminentes : elle était au lendemain de la sanglante victoire d'Essling, à la veille de la bataille de Wagram, et Napoléon terminait alors maintes notes de service en répétant les mots : « activité, activité, vitesse »... L'intendant général, retenu sous les soins écrasants de sa charge et fort peu soucieux de musique, avait-il le temps ou le désir de venir écouter un *Requiem* en l'honneur d'Haydn ?

Quant au baron Vivant-Denon, présent alors à Vienne et en marge de l'armée, il pouvait trouver des loisirs. Était-ce un artiste ou un amateur d'art ? Peintre, graveur, archéologue, lithographe, collectionneur et un peu frotté d'esthétique, il eut aussi le talent d'être un homme fort aimable. Avant la Révolution, il avait fait partie de l'ancienne Académie royale de peinture, comme « artiste de divers talents ». Favori de Joséphine et de Bonaparte, il suivit l'armée d'Égypte, et fut réintégré dans l'Institut, comme peintre, par un arrêté consulaire. Directeur des Musées, il accompagna l'Empereur dans maintes campagnes, et notamment en Autriche : la guerre, en effet, ne diminuait pas l'intérêt tout particulier que Napoléon portait aux œuvres d'art. Pour les accumuler à l'ombre de son trône, il

sur les Musées : « Denon, du 7 au 10 juin 1809, choisit des tableaux, à Vienne, en compagnie de Daru, dans la galerie du Belvédère, pour les faire envoyer à Paris, au musée Napoléon. »

leur prêtait généreusement le désir de venir à Paris ; et le directeur des musées impériaux avait pour mission d'aller au-devant de ce désir... Quant à la cérémonie funèbre, on peut supposer que Denon, membre de la Classe des Beaux-Arts, se rappela que Joseph Haydn était un associé de cette Classe. Pour mieux la représenter, il put donc penser à revêtir son costume d'Institut.

Nous pouvons maintenant en venir aux quelques lignes où Stendhal mentionne la cérémonie funèbre. Bien que ce dilettante, ce romancier se laisse souvent entraîner par sa fantaisie, on peut tenir son témoignage pour véridique, car il concorde avec ce qu'on sait par d'autres documents.

Donc, dans le dernier chapitre de la *Vie d'Haydn*, Stendhal rapporte qu'il assistait à la cérémonie :

« J'y rencontrai quelques généraux et quelques administrateurs de l'armée française. Ils avaient l'air touché de la perte que les arts venaient de faire. Je reconnus l'accent de ma patrie. Je parlai à plusieurs, entre autres à un homme aimable qui portait, ce jour-là, l'uniforme de l'Institut de France. »

Et Stendhal ajoute :

« Je trouvai ce costume fort élégant. »

Tels sont les faits, telles sont les remarques que j'ai pu rassembler à propos, ou plutôt autour de cette question : *Haydn et l'Institut*. L'un était à Vienne, et l'autre à Paris : il ne faut donc pas s'étonner que les contacts (si l'on peut employer ce mot) furent peu nombreux. Pour traiter un tel sujet, j'ai dû faire, et je m'en excuse, comme ces décorateurs auxquels on donne une petite tapisserie pour orner un grand panneau : ils sont obligés d'attribuer plus d'importance à la bordure et à l'encadrement.

# HECTOR BERLIOZ

CRITIQUE MUSICAL (1)

L'INFLUENCE de Berlioz journaliste et critique fut considérable. Elle s'exerça, dans d'excellentes conditions de diffusion, durant quelque trente ans. Il y a plus : avant 1830, elle commençait de jeter des germes féconds ; et de nos jours encore, elle continue d'agir, puisque les livres de Berlioz sont réimprimés. Ils sont lus et relus ; ils sont commentés ; chaque semaine, dans les programmes des concerts ou dans les publications spéciales, ses jugements sont longuement cités et passent sous les yeux de milliers de lecteurs. On a donc là les preuves d'une influence multiple, tenace, encore efficace. Oui, Berlioz, comme critique (et aussi comme musicien), est resté une grande force stimulante.

Et si l'on veut bien constater qu'il avait un haut sentiment de l'art, un esprit ouvert et cultivé, un cœur sincère et tendre (malgré des outrances et des bizarreries), et que son génie musical aspirait noblement à des formes expressives et belles, il faut reconnaître que l'influence d'un tel *musicien-poète* est

(1) Lecture faite à l'Académie royale de Belgique, le 2 février 1938, pour y prendre séance comme membre associé.

profondément bienfaisante, même quand il l'exerce par ses écrits de critique. Parfois telle phrase ou telle métaphore pourra nous surprendre. Mais ce n'est là que le revêtement de la pensée : chaque époque suit la mode, dans le langage, comme dans les habits. Ce qui importe, c'est de découvrir si une pensée est riche, généreuse, bien née, et si elle aspire vers les sommets.

Berlioz avait la première qualité de l'artiste et du critique : il *aimait* son art. Il l'a prouvé par toute une vie de luttes ardentes, où il s'est consumé, et par une précoce vieillesse toute remplie d'épreuves et d'un poignant désespoir.

Il aimait l'art avec passion, avec fièvre, avec emportement. Nerfs vibrants, imagination impulsive, la sensation d'art, chez lui, devenait une secousse profonde, et provoquait une irruption de lyrisme. Il pleurait, il tremblait. « Coups de foudre, volcanismes » étaient les mots dont il se servait souvent, et qui lui convenaient. — Quelle joie, s'il écoutait la *Symphonie pastorale!* — Quelle souffrance, si le *Caïd*, ou tel informe flonflon, devenait pour lui un supplice tortionnaire !

— « Fretin de crétiens et de gredins, monde d'empoisonneurs, infâme goût musical, marais puant et grouillant de moustiques, » voilà les expressions sincères, spontanées — les réflexes verbaux — qu'on trouve dans ses lettres. Il les adoucissait, évidemment, dans ses chroniques ; mais il ne pouvait guère cacher sa souffrance et son indignation.

Au contraire, quels enthousiasmes, quels chants de reconnaissance, lorsqu'il entend du Gluck, du Beethoven ou du Weber !

Ainsi, l'amour, la passion exaltée de l'art, une



sensibilité frémissante, une imagination explosive, voilà le germe de sa critique.

Et voilà qui la fait vivante, voilà qui l'impose au lecteur. Elle peut plaire ou déplaire, agacer, faire sourire, sembler excessive et trop « Jeune-France »... N'importe : elle agit, elle sème des idées, elle fait naître des réflexions. Elle est un *ferment actif*. Elle aussi, comme Hernani (et comme quelques artistes de 1830), elle peut dire : « Je suis une force qui va. »

Et c'était une force spontanée. Tout jeune, avant même d'entrer au Conservatoire, notre romantique avait pris la plume pour polémiquer. Plus tard, épuisé, vaincu par la vie, il se plaindra d'avoir si longtemps traîné le boulet du feuilleton musical. Mais bien souvent, et surtout durant ses années les mieux remplies, il écrivit pour le plaisir de s'épancher : une nécessité intérieure l'y contraignait.

En 1823, il débute au *Corsaire*. Il attaque les *dilettantes*, c'est-à-dire les tenants de la musique italienne, et il prône les tragédies lyriques de Gluck et de ses successeurs. Il assure qu'il a « lu les partitions, et qu'il a approfondi avant de juger ». En effet, il avait alors dix-neuf ans et demi.

Déjà, dans ce début au *Corsaire*, et malgré des inexpériences juvéniles, on admire sa crânerie, sa netteté, son mordant, la robustesse de sa conviction, et aussi la facilité, l'allant de son style. Déjà, bien qu'entraîné par le démon de la musique, le futur Berlioz fait sentir des dons de journaliste et même d'écrivain. Il sera le héros du romantisme musical, mais il a reçu une solide, une classique éducation littéraire : il sait du latin, il aime Virgile ; il s'est enthousiasmé pour Chateaubriand, mais il s'est nourri aussi de notre XVIII<sup>e</sup> siècle : il saura prendre les

procédés cursifs, piquants, enjoués de Voltaire. A vingt ans, encore apprenti croquesol, Hector Berlioz, outre les germes de son génie musical, a déjà le tour de main d'un bon chroniqueur.

Bientôt, dans le compagnonnage des romantiques, il se complétera : il apprendra le coloriage et la truculence ; les récits fantastiques d'Hoffman lui donneront le goût de la fantaisie et de l'extraordinaire ; Jules Janin, le sémillant « J. J. » des *Débats*, lui communiquera son papillotage fashionable et boulevardier. Aussi bien, de lui-même, notre Dauphinois ne manquera ni de finesse, ni d'esprit, ni même de calembours ; et ses enthousiasmes, sa passion lui donneront de l'envolée et de la poésie : il sera donc, bientôt, un chroniqueur remarquable. Enfin, et surtout, quelles intuitions ne devra-t-il pas à son génie de musicien-poète ?

Durant quelques années, écoutant les partitions au théâtre et les relisant à la bibliothèque, il se mûrit. Il profita aussi des entretiens d'un maître vraiment providentiel : c'était le chevalier Lesueur, auteur d'innombrables essais sur la musique, la philosophie et la morale. Ses traités sont encore inédits ; mais jadis, sur les manuscrits, j'ai pu les dépouiller, et tracer un portrait de ce « novateur d'avant 89 ». (Voir la *Jeunesse d'un Romantique*, chapitre IV). Le chevalier Lesueur fournit au jeune Berlioz une notable partie de ses idées, et surtout une orientation de pensée qui étaient bien adaptées aux besoins, aux nécessités intimes qui fermentaient chez son disciple favori.

— « Monsieur le rédacteur, si Gluck revenait, il sourirait de pitié... » C'était encore, deux ans plus tard (en 1825), une chronique de l'apprenti musicien

Nous ne pouvons insister sur toutes ces pages de jeunesse. Mais on voit que Berlioz, bien avant son Prix de Rome (obtenu à vingt-six ans et demi, en 1830), ne se faisait pas faute d'écrire dans les journaux : chroniquer, polémiquer, combattre pour ce qu'il aimait et combattre contre ce qu'il n'aimait pas était un besoin de sa nature ardente et prime-sautière.

En 1830, premier grand article. Il paraît au *Correspondant*. C'est un manifeste où le récent lauréat de l'Institut se pose en révolutionnaire, et qui a pour titre : *De la Musique classique et de la Musique romantique*.

Pensionnaire de la Villa Médicis, il publia, dans la *Revue Européenne* (1832), une *Lettre d'un enthousiaste sur la musique en Italie*. Il n'était enthousiaste que par antiphrase :

— « Avant le lever de la toile, l'orchestre fait un certain bruit; on appelle cela une *ouverture*; mais c'est un misérable tissu de lieux communs dont les orgucs de barbarie ne veulent plus. »

Pour parler avec ce dédain et cette autorité, le jeune lauréat de l'Institut avait déjà quelque droit : en 1830, il venait de composer cette *Symphonie fantastique* qui reste encore si vivante, si éblouissante, au bout d'un siècle...

Peu après son retour de Rome les conditions de vie vont changer pour Berlioz. Il se marie : il épouse l'actrice Harriett Smithson, qui est ruinée. Bientôt la pension du lauréat va toucher à sa fin ; et Berlioz, marié contre le gré de sa famille, n'en reçoit plus de subsides. Bien plus, voici une nouvelle charge : la naissance d'un fils... Le compositeur est donc contraint de chercher une ressource, un gain immédiat dans la critique musicale.

Alors, comme pour Théophile Gautier (le « pauvre Théo »), comme pour tant d'autres artistes ou poètes qui « font le métier de leur art », va commencer un long supplice, qui durera trente ans. A heure fixe, sur n'importe quel sujet, sur les pauvretés de la veille, sur des partitions sans idées et sur des chanteurs sans voix, sur des chefs-d'œuvre tantôt bien joués et tantôt écorchés vifs, il va falloir improviser des chroniques. Et comment dire tout ce qu'on pense?

Dès lors, sans cesse, Berlioz exhalera sa rancœur et son dégoût :

— « Sur quoi le ferons-nous, cet immortel feuilleton? » s'écrie-t-il dans *le Rénovateur*.

Quand on lit ce feuilleton, et beaucoup d'autres de lui, on comprend son déplaisir.

— « Écouter des opéras-comiques et en rendre compte, voilà ma mission, » avoue-t-il un autre jour. En effet, que valaient donc, et que sont devenus, ces innombrables opéras-comiques qui paraissaient (et disparaissaient)? Le malheureux Berlioz en a entendu des centaines, pendant trente années.

Après *le Rénovateur*, ce fut la *Gazette Musicale*, et surtout le *Journal des Débats* (à partir de 1835) qui publièrent ses chroniques musicales.

Collaborer aux *Débats*, journal officieux des Tuileries; devenir un familier de la toute-puissante famille Bertin et servir de secrétaire musical à Mlle Louise Bertin; aider cette musicienne-amateur pour la mise au point de sa *Esmeralda* à l'Opéra, — voilà, pour le jeune Berlioz, un véritable coup de partie. Sa rubrique lui donne une « position armée », constate-t-il. Il obtient des commandes officielles, des exécutions dans les cérémonies publiques, et il

force même, avec son *Benvenuto*, les portes de l'Opéra.

Trop remuant, trop adroit, il tient trop de place sur le marché musical de Paris. Va-t-il donc, si jeune, imposer son génie?... On l'attaque; on fait tomber son *Benvenuto*. Combien de jaloux, d'envieux, d'ennemis implacables! On fait expier au compositeur d'être aussi un « journaliste ». Par exemple, un Cherubini, chargé d'honneurs et Directeur du Conservatoire, écrit au ministre, afin de desservir Berlioz : — « Ce n'est pas un musicien, c'est un journaliste. » Or, à cette date (1838), Hector Berlioz a déjà composé la *Symphonie fantastique*, *Harold*, le *Requiem*, *Benvenuto*, sans oublier les *Huit scènes de Faust*, c'est-à-dire la moitié de la future *Damnation de Faust*. De telles œuvres, ce n'est pas mal, pour un « journaliste qui n'est pas musicien », du moins au jugement de Cherubini. Mais ce Directeur du Conservatoire, ce fonctionnaire qui se prend pour le premier musicien de la France (officiellement), craint et méprise quiconque, écrivant dans un journal, ne glorifie pas, servilement, un si haut fonctionnaire. A cette haine s'en ajoute une autre : Cherubini, « l'illustre vieillard », est l'auteur d'un *Requiem* qu'on ne joue plus; et le jeune Berlioz est l'auteur d'un *Requiem* que l'on vient de jouer dans une cérémonie officielle.

Au milieu des musiciens alors en concurrence et plus petits que leur vanité, parmi les « pygmées » et les « mirmidons », ce « journaliste » combattait pour le grand art. Ses dieux étaient Gluck, Beethoven, Weber. Ce fut aussi Mozart, lorsque, enfin, il le découvrit après 1850. Il n'hésitait pas à proclamer que la vraie musique s'entendait plus souvent au concert qu'au théâtre. Et qui lui donnera tort, si l'on

considère les programmes et les affiches sous Louis-Philippe et sous Napoléon III?... Il accomplissait ainsi une grande besogne d'assainissement musical, et l'on peut dire de salubrité publique : par ses articles, il recrutait des auditeurs pour les concerts symphoniques, et il contribuait à *maintenir Beethoven au programme*. Sans trêve, il bataillait pour la salut du style et de l'expression ; il poursuivait de ses sarcasmes les compositeurs ou les exécutants mal doués et dangereux, les chanteurs à roulades et les virtuoses acrobates, les favoris des succès frelatés, et tous ceux qu'il fustigeait de cette épithète ou plutôt de cet anathème : « les athées de l'expression ».

Il faudrait insister sur l'action bienfaisante de Berlioz, et sur la reconnaissance que nous lui devons encore aujourd'hui. Chroniqueur inlassable et très lu, organisateur de concerts avec orchestre, il lutta plus de trente ans pour *acclimater* à Paris et en France la musique symphonique. Dans un tel labeur, il compromit sa très modeste fortune, dépensa une activité prodigieuse, ruina sa santé et abrégea sa vie. Certes, il travaillait aussi, ce faisant, pour imposer son œuvre de compositeur et lui donner de la diffusion ; mais, tout ensemble, il s'efforçait de purifier le goût musical du public, qui donnait toute sa faveur à Meyerbeer, Hérold, Adam, Auber, Thomas, en attendant de se ruer, sous le Second Empire, dans les flonflons de l'opérette.

Indépendant, sincère, sculevé par ses hautes aspirations, Hector Berlioz, dans ses chroniques, restait un bon et loyal serviteur de la musique. A propos des autres compositeurs et de ses contemporains de talent, même quand ils étaient plus jeunes que lui,

il savait être clairvoyant : il leur rendait justice et n'hésitait pas à les louer. Même Gounod, qui avait écrit son *Faust* après l'échec de la *Damnation de Faust*, recevait un légitime tribut d'hommages. Après avoir loué jadis Glinka et Félicien David, notre Berlioz savait aussi reconnaître les mérites de Bizet et de Reyer. Quant au jeune Saint-Saëns, alors débutant et déjà plein de maîtrise, Berlioz écrivait : « C'est un lion musical et un pianiste foudroyant. » Enfin, sur Chopin, on aimerait à citer une page de 1833. Nous disons 1833 : à ce moment, Chopin n'a que vingt-trois ans. Or, dans la chronique de Berlioz, le génie de ce « poète de l'intimité » est deviné d'une façon prophétique. Nous avons cité cette page si pénétrante dans notre volume intitulé le *Mystère musical*.

Quant aux rapports de Berlioz et de Wagner, et, par contre-coup, quant à « l'engrenage Berlioz-Liszt-Wagner », c'est une question complexe. On la fausse, dès qu'on ne l'étudie pas en la replaçant au milieu des circonstances journalières. Nous l'avons fait ailleurs avec détail. En bref, on peut dire que ces trois génies se rendaient justice au fond d'eux-mêmes : ils sentaient, d'intuition, qu'ils étaient des êtres exceptionnels et de premier plan. Toutefois, les différences d'un génie à l'autre entravèrent parfois une parfaite compréhension. Les rivalités de la vie surgissaient. Liszt, plus favorisé du sort, et avec une magnifique générosité d'âme, échappait à toute petitesse de jugement. Mais, hélas ! entre Berlioz et Wagner (plus jeune de dix ans) se glissaient trop d'idées différentes et trop d'intérêts contraires. Bien plus, Wagner, sans avoir *ni lu ni entendu* certaines œuvres de Berlioz, avait écrit sur elles des choses

cruelles. Et de « bons amis » l'avaient appris à Berlioz (1)...

En 1860 et 1861, Berlioz est déjà touché par la mort; c'est l'ombre de lui-même; il désespère d'entendre ses *Troyens* à l'Opéra. Or, voilà que Wagner apporte *Tannhäuser* et le fait prendre par l'Opéra : les *Troyens*, ainsi, sont évincés... Entre les deux concurrents, combien de ragots de camarades ! Combien de potins ! La seconde femme de Berlioz, chanteuse ratée et qui ne chante plus, distille son fiel et le verse, à domicile, sur les plaies de Berlioz moribond... Vraiment, on peut admirer que l'article de 1860 sur Wagner soit encore aussi clairvoyant et aussi favorable... Déjà, aux *Débats*, Berlioz se faisait souvent remplacer par son fidèle ami Joseph d'Ortigue. Peu après, au début de 1864, il se dêmettra de sa rubrique.

A plusieurs reprises, il avait publié des recueils d'articles : *Voyage musical*; — *Soirées de l'orchestre*; — *Grotesques de la Musique*, — et *A travers Chants*. Ces recueils, chose bien rare, obtinrent des lecteurs. Chose plus rare encore, ils sont réimprimés au bout de trois quarts de siècle.

Une telle survie, outre la merveilleuse vitalité de sa musique, impose une conclusion :

Berlioz est plus grand qu'on ne croit.

(1) Sur ce jugement lancé trop gratuitement par Wagner, voir notre volume : *le Crépuscule d'un Romantique*, p. 300 et note.



LE  
ROMANTISME  
ENCORE VIVANT

L'HISTOIRE ET LES « VIES ROMANCÉES »

LE CAS BERLIOZ

LORSQU'ON parle des artistes romantiques et de leurs œuvres, on suscite aussitôt des discussions passionnées. Les uns approuvent et glorifient, les autres contestent et dénigrent. De telles contradictions apportent au moins une certitude réconfortante. Elles prouvent que les romantiques de 1830 sont encore vivants : ils survivent, même quand on les combat, dans nos idées sur l'art, dans les jeux habituels de notre imagination, dans nos émotions sentimentales, et jusque dans les sensations que réveillent en nous les œuvres récentes et le spectacle de la nature.

Les poètes ou artistes qu'on appelle des classiques, et dont la gloire grandie par le temps semble immuable au-dessus des controverses, sont aussi l'objet de jugements contradictoires. Plus leurs œuvres ont de rapports, soit par des ressemblances soit par des oppositions, avec les aspirations du jour, plus les appréciations sont divergentes. Même les ma-

niels scolaires, qui n'échappent guère aux préventions des modes successives, ne sont pas unanimes pour parler des hommes qui appartiennent à une époque éloignée de nous. Toute histoire des siècles passés porte le reflet des années où elle fut écrite. Législateurs d'autrefois, ministres, rois ou conquérants disparus depuis des siècles, sont jugés d'après les idées que chacun de nous porte dans notre politique contemporaine. Pour juger les artistes, même partialité, même passion, même diversité. Il est établi, comme des vérités indiscutables, que Raphaël, Rembrandt, Rubens sont des génies. Toutefois écoutez deux interlocuteurs d'aujourd'hui, soit peintres, amateurs ou historiens d'art, parler de ces artistes suprêmes ou de telle de leurs œuvres : bientôt vous constatarez de profondes, d'irréductibles divergences dans leurs jugements. Ingres, par exemple, frémissait d'indignation devant Rubens, et le traitait de « boucher ».

Les modes, les engouements se succèdent et se chassent plus vite de nos jours qu'autrefois, surtout s'il s'agit d'apprécier nos artistes contemporains. Une telle diversité fiévreuse, qui prend naissance dans nos esprits, se projette dans les appréciations que nous portons sur les hommes d'autrefois.

Malgré tant de contradictions inévitables, certains artistes et poètes de 1830, doués d'un merveilleux pouvoir d'attraction et de suggestion, continuent d'être actuels : leurs œuvres vivent encore tout près de nous, séduisent notre imagination et trouvent le chemin de nos cœurs. Non pas toutes leurs œuvres, car dans ce que fait un homme, eût-il du génie, et même dans ce que fait la nature, il y a toujours du déchet. Les six cents compositions de Mozart,

toutes intéressantes pour le mozartien ou pour l'historien de la musique, n'ont pas toutes, pour l'auditeur moyen, le même pouvoir de séduction ni la même vie enchantée. Dans la production du gigantesque Sébastien Bach, une part importante a surtout une valeur didactique, tandis qu'une autre part, imposante par son ampleur et sa diversité, reste à jamais vivifiée par l'émouvant lyrisme de ce musicien-poète.

Hector Berlioz, malgré les variations du goût et les sautes capricieuses de la mode, reste encore une grande force vivante. La *Symphonie fantastique*, les *Huit Scènes de Faust* (c'est-à-dire la moitié de la *Damnation*), datent de 1830 et des années précédentes. A moins de vingt-sept ans, ce Jeune-France au génie ardent et novateur, encore élève au Conservatoire et ne profitant que d'une éducation musicale presque rudimentaire, créait tout d'un coup, par une illumination prodigieuse, des œuvres qui provoquent encore l'enthousiasme du public au bout de plus de cent ans. C'est là un fait peut-être sans équivalent dans toute l'histoire de la musique.

Quant à sa vie, elle est un des cas les plus caractéristiques parmi les artistes ou littérateurs de 1830. Si on oublie un moment leurs œuvres pour ne considérer que leur existence, on constate que Berlioz a été plus profondément, plus continûment romantique que tous ses contemporains de génie. Il l'a été plus sincèrement, et même avec une sincérité où il y eut parfois entraînement, outrance, pose, désir d'étonner la galerie, galéjade de croque-sol ténébreux, dantesque et foudroyé. Il amplifiait ses émotions ; il les orchestrait, dans son langage lyrique : le coup de cymbale devenait un « Feux et Tonnerres ! »... Un

tel excès est partie intégrante du romantisme accompli : s'il faisait défaut, le héros Jeune-France ne serait pas complet.

La vie d'Hector Berlioz est une de celles qui peuvent être connues avec le plus de détails précis et datés. En 1900, un peu avant le centenaire de sa naissance, j'avais commencé d'étudier cette existence romanesque. Déjà elle avait été l'objet de bons ouvrages, et deux volumes de lettres de Berlioz avaient été publiés. On constatait déjà que ses *Mémoires*, récit précieux si l'on sait n'en pas être dupe, ont une valeur documentaire qui exige une sévère révision. Ils sont un assemblage de fragments publiés à des époques diverses et souvent remaniés par Berlioz même : avant de les utiliser, on doit donc procéder à une minutieuse « critique de texte » (1).

Plus je travaillais à construire une *Biographie*, plus les documents surgissaient de toutes parts, et plus je me passionnais pour mon travail de précise reconstruction. La famille du compositeur me communiquait tous ses papiers, notamment nombre de lettres alors inédites ; un savant collectionneur, Charles Malherbe, mettait à ma disposition quelque trois cents lettres manuscrites, la plupart inexactement publiées ou complètement inédites ; des compositeurs, des historiens, des archivistes, des cri-

(1) Sur ce point, qui est fort important, sur la bibliographie générale et sur les sources particulières des divers chapitres, voir les trois volumes de notre *Histoire d'un Romantique*. Voir notamment dans le premier volume l'introduction sur la *Biographie*, et les annexes sur la méthode et sur les confrères qui m'ont aidé, comme de véritables collaborateurs. Plusieurs ont été touchés déjà par la mort. Je garde, à tous, une affectueuse et fidèle reconnaissance.

tiques, des amateurs d'art, s'intéressant à mon effort, me signalaient ou m'apportaient quantité de documents. Moi-même, je passai cinq mois à Bévenais, près de la Côte-Saint-André, pays natal de Berlioz, et je fis maintes recherches dans les archives de Grenoble; à Rome, je compulsai les papiers de la Villa Médicis. D'autre part, en dépouillant des collections de journaux depuis 1821 jusqu'à 1869, c'est-à-dire durant les années actives de ce musicien qui fut aussi un journaliste et qui sut fort bien jouer de la presse, je découvris nombre de détails révélateurs ou de précisions indiscutables, sans oublier tout ce que m'apprenaient les feuilletons de Berlioz, ceux de ses amis (comme Reyer) ou de ses ennemis; sans oublier non plus l'examen de ses partitions manuscrites. Si bien qu'en 1913, après plus de douze ans d'un labeur exclusivement berliozien, je pus réunir, pour ses quarante années productives, *plus d'un document par jour*.

De toute cette masse de textes, de notes et de fiches, masse si encombrante que j'ai dû la laisser dans une maison à la campagne, je m'efforçai de tirer un récit lisible, c'est-à-dire pas trop long. Il occupe trois gros volumes, dont le dernier parut en 1913. Un lecteur voulut bien m'écrire que si l'on additionne le nombre des pages du récit, en négligeant les pages de tables et d'annexes, on trouve le chiffre fatidique de 1830. Un chiffre si élevé m'effraye, et j'avoue que je n'ai pas vérifié l'exactitude de cette troublante coïncidence.

De ces trois volumes qui constituent *l'Histoire d'un Romantique*, je fis un extrait, cinq fois plus bref. Il parut en 1920, sous le titre d'*Une vie romantique*.

Depuis cette date, on a publié, à propos de plus d'un artiste ou d'un écrivain, beaucoup de « *vies romancées* ». Je ne puis dire tout ce que je pense de ce genre bâtard : j'aurais l'air d'un littérateur sans aménité. Mais tous les historiens dignes de ce nom, tous les critiques, tous les lecteurs cultivés et lettrés savent que l'histoire est une chose, et que le roman en est une autre. Il est naturel, il est bon qu'un Alexandre Dumas écrive *les Trois Mousquetaires*, puisque cet ouvrage donne un légitime plaisir à de très nombreux lecteurs. Du moins il importe de ne pas confondre un tel roman d'aventures avec une histoire de Richelieu et de Louis XIII. Les *vies romancées* engendrent trop souvent de semblables confusions. Elles y réussissent d'autant mieux que, s'adressant à un public nombreux et forcément mêlé, elles peuvent être lancées grâce à une énorme publicité. Un livre d'histoire, ne provoquant pas un aussi gros rendement, ne peut jamais être l'objet d'un tel effort publicitaire.

Rappellerai-je qu'on a récemment poussé l'astuce jusqu'à inventer de faux documents? On a fabriqué, par exemple, de prétendus *Souvenirs* qu'aurait écrits la seconde femme de Sébastien Bach. (Voir plus haut, page 44.) Ce pastiche, agréable à lire et qui utilise adroitement des travaux sérieux, fut lancé comme il convenait et traduit dans plusieurs langues : il inonda les librairies de l'Europe et du Nouveau-Monde.

Si les vies romancées et autres productions similaires peuvent être trop souvent confondues avec les travaux des historiens, c'est qu'elles s'appuient sur ces solides travaux. Elles en bénéficient, mais sans l'avouer. On pourrait dire qu'elles en sont parfois

le démarcage, si ce mot n'était désobligeant. D'ailleurs comment faire la preuve d'un démarcage? Ne vaut-il pas mieux se résigner et sourire?... On m'assure qu'un collectionneur anglais déclarait non sans humour : — « Ce gentleman s'est approprié un de mes bibelots ; cela me prouve que le bibelot n'était pas mauvais... » J'acquiesce à ce détachement plein de sagesse. Car vraiment, si un historien a trouvé une part de vérité, il doit la communiquer aux autres hommes, afin que ceux-ci la connaissent et tâchent d'en profiter ou même de s'en servir. Il y a deux mille ans, Virgile constatait, dans un vers à jamais proverbial, que les abeilles ne font pas leur miel pour elles-mêmes. Les abeilles n'ont pas changé ; les hommes non plus.

Depuis la guerre de 1914, çà et là, on a encore publié des documents sur Berlioz, et notamment des lettres. Je les connaissais déjà pour la plupart. Quant aux documents qui m'avaient échappé et que j'ai considérés ensuite avec grand soin, j'ai constaté qu'ils firment ceux que j'avais utilisés. Hector Berlioz, épistolier et journaliste dont la plume était alerte, écrivait parfois plusieurs lettres le même jour, ou la veille et le lendemain : il suffit le plus souvent de connaître l'une d'elles. Dans ces lettres si rapprochées, s'il pouvait varier l'expression selon chaque destinataire, il racontait du moins les mêmes choses. Désormais une lettre inédite pourra, comme me le prouvent celles dont je dispose, fournir quelques nuances, quelques expressions curieuses : il est fort probable qu'elle ne révélera rien d'important.

En histoire, il arrive parfois un moment où un sujet est *mûr*, parce qu'on dispose de la somme presque

totale des documents nécessaires: Alors l'historien, le biographe, peut estimer, à quelques égards, qu'il travaille comme un ouvrier des Gobelins qui reconstituerait une tapisserie d'après des données suffisantes : à un certain moment il n'y a plus de doutes possibles ni sur le dessin ni sur les couleurs ; toutes les laines sont retrouvées et bien à leur place ; on constate qu'il n'y a plus de trous ni de manques. Toutefois rien d'humain n'est parfait ni définitif. Dans l'existence de Berlioz, il reste, avant la fin de 1842, quelques mois connus avec moins de précision. Des troubles amoureux travaillaient alors notre romantique ; il allait fuir avec Marie Recio : ses heures trépidantes, où la volupté tenait tant de place, ont laissé des documents moins nombreux. On peut espérer qu'on en retrouvera pour cette période de crise ; mais cet espoir semble fragile.

Quant au récit que nous avons donné dans *Une Vie romantique*, nous l'avons désiré scrupuleusement exact. S'il paraît romanesque, c'est que Berlioz le fut lui-même. Et il faut bien qu'un portrait ressemble à son modèle.

Aventures d'amour, suicides, extases, rugissements de douleur, activité fébrile, lutte pour l'argent, misère et ruine, triomphes enivrants, chutes à plat, « volcaniques » aspirations à l'idéal, hantise de la mort, grandes envolées lyriques jusqu'aux sommets du rêve, vieillesse désespérée qui semble l'agonie et le martyr d'un fantôme, — vraiment, rien n'a manqué à Berlioz, et pas même les illuminations du génie, pour être le héros le plus représentatif du romantisme français.

L'âme d'une époque vit en cet homme prodigieux.



Et déjà, avec le recul d'un siècle, avec le changement des mœurs, des passions et de l'équilibre social, cette brillante génération de 1830 se transforme dans l'esprit des hommes. Déjà elle prend un caractère étrange et mystérieux.

ERNEST  
REYER <sup>(1)</sup>

MESSIEURS,

L'ACADÉMIE des Beaux-Arts m'a fait le grand honneur de me déléguer pour porter la parole dans la cérémonie qui nous rassemble autour du monument d'Ernest Reyer. L'Académie, en effet, tenait à joindre son hommage aux témoignages de légitime admiration qui s'adressent aujourd'hui à l'un de ses anciens et illustres membres.

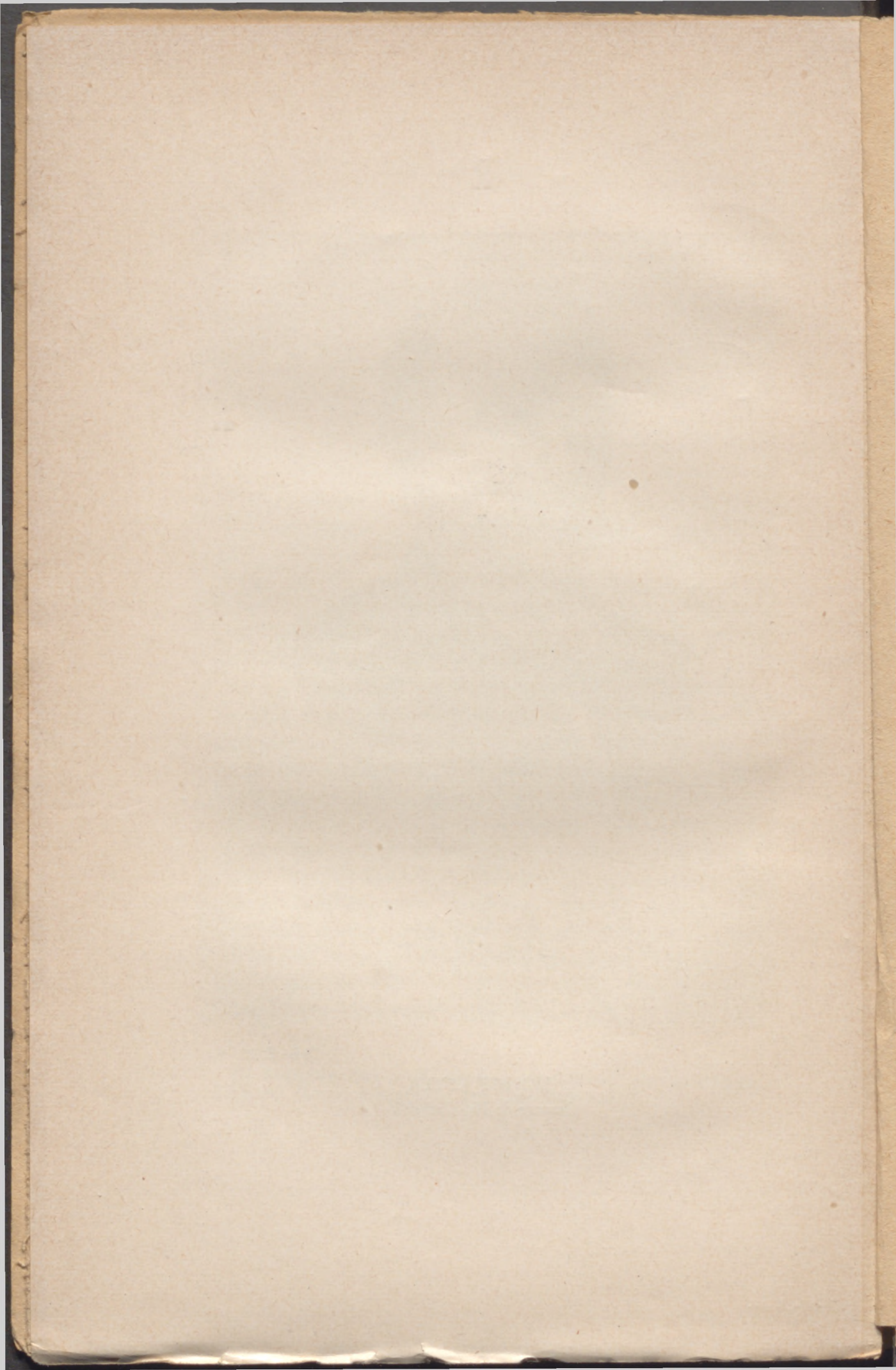
Vous dirai-je les pensées qui m'assaillent lorsque je vois revivre, grâce au talent du sculpteur, un énergique et intelligent visage que j'ai souvent aperçu dans ma jeunesse? Je n'étais qu'un lycéen, déjà épris de musique, lorsque *Sigurd* s'imposait enfin sur la scène de l'Opéra de Paris. Très vite, cette œuvre me devint familière et je la sus par cœur : aussi, quelle émotion, lorsque je rencontrais son auteur célèbre, soit chez des parents qui étaient d'ailleurs d'origine marseillaise, soit dans les couloirs ou les coulisses de l'Opéra. C'était avant l'Exposition universelle de 1889. — Une quinzaine d'années plus tard, Reyer séjournait rarement à Paris : il se plaisait

(1) Discours prononcé pour l'inauguration du monument d'Ernest Reyer, à Marseille (16 décembre 1934).



Cliché E. H. A.

ERNEST REYER  
Gravure de Ph. Cathelain



surtout, avec une quiétude que ne troublait même pas sa propre gloire, à retrouver, sur les bords de la mer azurée, l'apaisante et limpide lumière qui avait caressé ses regards d'enfant. Alors, après une longue vie de travail et d'épreuves, après des succès durement conquis, son âme de poète savourait encore le spectacle d'une nature harmonieuse, avant de s'endormir dans la mort. Nous pouvons croire que sa méditation avait moins de tristesse que de sérénité lorsqu'il songeait à sa fin prochaine, et regardait le soleil descendre vers l'horizon des flots et disparaître.

A cette même époque où il se détachait de la vie, Ernest Reyer entrait déjà dans l'histoire. Déjà je voyais son buste de marbre dressé dans une Bibliothèque où je fréquentais assidûment. C'était à l'Opéra. Les garçons de service me redisaient qu'ils connaissaient fort bien ce buste de marbre, mais qu'ils n'avaient jamais vu Reyer en personne, bien qu'il fût le bibliothécaire depuis de longues années. Du moins sa pensée, toute sa pensée, était là ; elle y demeure encore, car, outre ses partitions, Reyer avait donné à la Bibliothèque la collection complète de ses feuillets musicaux. (1)

Combien d'après-midi ai-je passés à lire, plume en main pour prendre des notes, cette abondante collection : elle nous livre, au jour le jour et pendant plus de quarante ans, les impressions et les jugements de cet artiste sincère, vibrant et primesautier. Combien d'idées sur la musique et combien de renseignements sur les musiciens de jadis, dans ces chroniques publiées d'abord au *Courrier de Paris*, puis au *Journal*

(1) Sur la Bibliothèque de l'Opéra, voir notre volume *Chez les Musiciens*, deuxième série.

*des Débats*. Sans doute devinez-vous ce que j'y cherchais de préférence et ce que j'y trouvais abondamment : c'étaient des documents sur Hector Berlioz dont j'écrivais alors une ample biographie, — sur cet Hector Berlioz, dont Reyer fut le disciple reconnaissant, l'ami fidèle, affectueux et tendre.

Aussi, Messieurs, une si longue intimité avec l'œuvre et la pensée de Berlioz et avec celles de Reyer, va me permettre de vous proposer quelques réflexions que je crois essentielles, si l'on veut comprendre ces deux maîtres et se représenter exactement ce que fut leur destinée.

Écoutons d'abord un aveu d'Ernest Reyer.

En 1886, il portait la parole pour l'inauguration de la statue de Berlioz à Paris. Ce jour-là, comme je l'ai constaté sur une gravure de journal illustré, il était en costume d'académicien ; et ce détail n'est pas sans importance. En effet, c'est le costume de Berlioz, et c'est l'épée de Berlioz, légués à Reyer par le grand disparu comme à un successeur légitime, que Reyer portait, devant la statue même de Berlioz.

Dans son discours, d'un ton si émouvant par sa flamme poétique et par son ardente conviction, Reyer faisait un aveu qu'il faut méditer. Il y parlait de lui-même. Toutefois, se conformant à un usage de la bonne compagnie et à une habitude de son vieil ami Théophile Gautier, il ne disait pas *je*, il disait *nous* ; mais tous les auditeurs comprenaient que c'était là un aveu personnel. Voici donc ses paroles :

« Berlioz n'a pas fait d'élèves ; mais il a eu des disciples. Nous sommes de ceux-là. Et s'il ne nous a pas été donné de suivre ses leçons, s'il ne nous a rien enseigné, du moins nous a-t-il beaucoup appris. Il nous a appris à connaître les chefs-d'œuvre et à

honorer le grand art ; il nous a appris, et n'avait pour cela qu'à se donner en exemple, que le premier devoir d'un artiste est d'être soucieux de sa dignité toujours, mais particulièrement dans les relations que les nécessités de sa carrière lui imposent ; il nous a dit que les génuflexions devant certains potentats de hasard étaient une indigne faiblesse, et les concessions au mauvais goût une lâcheté. »

Quel était ce « mauvais goût », et quels étaient « ces potentats de hasard » ? C'était le mauvais goût qui régnait alors dans les théâtres lyriques ; et ces « potentats de hasard » n'étaient autres que les directeurs de ces mêmes théâtres. Nous voyons là les deux puissances qui opprimèrent la vie de Berlioz et celle de Reyer : contre ces deux tyrannies, un artiste libre et novateur lutte sans trêve. Voilà le drame qui se renouvelle chaque jour, et qui menace de rebuter, sinon d'étouffer l'artiste indépendant qui ne veut pas abdiquer son originalité native.

Reyer, musicien d'instinct plus encore que par l'effet d'une patiente culture, aspirait à laisser chanter dans ses œuvres les mélodies qui naissaient en lui-même. Les maîtres choisis par lui pour l'initier à une forme d'art qui lui resterait personnelle, c'étaient surtout Gluck, Weber et Berlioz. Il se souciait peu de ce qu'on appelle « musique pure », soit symphonie ou musique de chambre ; il aspirait surtout à écrire des compositions dramatiques.

Or, au lendemain de 1848, alors qu'il se fixe à Paris, que trouve-t-il dans les théâtres ? A l'Opéra, c'est le triomphe asphyxiant des drames composites, hybrides, trop ingénieusement éclectiques du Berlinois Jakob-Liebmann-Meyerbeer. Au Théâtre-Italien, ce sont les roulades, fioritures, virtuosités,

prouesses et acrobaties vocales qui se donnent pour du *bel canio*. Quant à l'Opéra-Comique, en grande partie déchu, et où l'on n'entend guère les œuvres charmantes de l'ancien répertoire français, il est voué alors aux niaiseries sentimentales, aux fades romances, aux paysanneries les plus conventionnelles et les plus fatiguées, dans lesquelles les paroles et la musique font assaut de platitude. Ce n'est pas tout : une telle décadence va bientôt empirer quand surgira, sur les petits théâtres, la vogue torrentielle de l'opérette. Vraiment, dans un tel milieu musical, combien d'obstacles accumulés devant un musicien qui respecte son art !

Telle est la fatalité qui pesa sur la vie de Reyer depuis 1848 jusqu'au succès de *Sigurd* à Paris, c'est-à-dire pendant plus de vingt-cinq ans. Rendons hommage à son courage obstiné et à ses inflexibles convictions d'artiste. N'oublions pas qu'il lui fallut atteindre sa soixante-troisième année, pour voir enfin les premières preuves de son succès et de sa gloire.

Hélas, rien, pas même la gloire, n'arrête le cours fatal de la vie. La vie humaine, la vie universelle, ainsi que le constatait l'antique Héraclite, est un incessant combat de forces contraires. A peine le succès de *Sigurd* était-il consolidé à Paris, que se produisaient les premiers signes de l'invasion wagnérienne, et bientôt se déclarait la fièvre du wagnérisme intolérant. Tout cédait devant un maître impérieux, longtemps méconnu, mais dont le formidable génie, transfiguré par l'exaltation des musiciens, des amateurs et même des snobs, semblait se lever soudain dans le ciel de l'art, comme un soleil surnaturel devant qui tout s'efface.



Depuis 1857, au cours d'un voyage outre-Rhin, Ernest Reyer avait commencé à reconnaître le génie de Wagner et à proclamer, loyalement, cette admiration dans ses feuilletons musicaux. La chute de *Tannhäuser*, en 1861, ne laissait guère prévoir que le répertoire de l'Opéra, quarante ans plus tard, serait surtout constitué par *Tristan*, *Les Maîtres chanteurs* et l'énorme ensemble de la *Tétralogie*. Devant cette invasion, qu'allait-il advenir de *Sigurd* et de *Salammbô*? Et surtout quels jugements sur ces deux œuvres circulaient alors dans les cénacles d'avant-garde, où se prépare parfois l'opinion du proche avenir?

Alors Ernest Reyer, touché par la vieillesse, ne put échapper à des pensées mélancoliques. On a souvent cité une de ses paroles, où il cède à une émouvante résignation :

— « Il ne nous reste plus, disait-il, qu'à jeter un regard douloureux sur le passé, à saluer l'avenir, et à tomber avec grâce. »

Mais c'est là une parole dite dans un jour de tristesse et d'abattement : loin d'admirer sa sérénité, trop absolue pour être tout à fait humaine, il nous semble plus équitable de protester contre cette humilité excessive et imméritée.

Dans les changements de ce monde, et plus encore dans la succession si rapide des modes artistiques, le combat que se livrent des forces opposées est sans relâche. Dans le domaine de la musique théâtrale, les engouements du public évoluent, ou plutôt se chassent l'un l'autre, avec une brusquerie déconcertante mais qui ne s'apaise jamais. Toutefois l'histoire de l'art apporte un espoir réconfortant aux artistes dont les œuvres se défendent par leur accent

original ou leur beauté accomplie. Les modes passent ; mais les œuvres des *artistes-poètes*, dans lesquelles s'est exprimée une âme qui ne ressemble à nulle autre, gardent une jeunesse et un charme que le temps ne détruit pas. On peut oublier certains chefs-d'œuvre, on peut négliger de les reprendre sur les théâtres ; mais il vient un jour où ce sont les chefs-d'œuvre qui nous reprennent, car ils se font aimer de nouveau et retrouvent le chemin de nos cœurs. Alors, quand les chefs-d'œuvre renaissent ainsi, les jugements des coteries qui les condamnaient, tombent enfin à l'oubli et au néant.

Ici, entre Français, et devant un artiste qui fut vraiment un Latin par la clarté du style et par le goût des heureuses proportions, nous pourrions faire notre examen de conscience. Il ne s'agit pas de nous fermer aux grandes œuvres qui nous viennent de l'étranger, ni de soutenir que certaines œuvres médiocres, nées chez nous, leur sont supérieures. Mais il faut tâcher de reconnaître à chaque artiste son mérite véritable, impartialement. Sans déprécier les écoles étrangères, il faut enfin proclamer l'éminente valeur de la musique française, depuis un lointain passé jusqu'à nos jours. Dans l'époque moderne et depuis le romantisme, un siècle qui a produit, dans le seul domaine musical sans considérer les autres, des compositeurs comme Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, Lalo, Bizet, Chabrier, Massenet, Fauré et Debussy, — pour ne citer que les morts, — est assurément un grand siècle.

Parmi de tels artistes, dont chacun eut son style et son originalité propres, Ernest Reyer occupe une place glorieuse. Son œuvre reste surtout vivante par l'abondance, la noblesse, la netteté et le pouvoir

expressif des idées musicales. C'est là un éloge que nul ne lui refuse. C'est là aussi la raison efficace qui lui attire et continuera de lui attirer de nombreux admirateurs.

Sincère et véritable artiste, il respecta son art ; il souffrit une longue adversité, car il ne voulut jamais transiger avec les exigences de son idéal. Grâce à une telle conscience et à une telle conviction, il put écrire plus d'une page où il fit revivre son âme même. Cette âme, qui se révèle à travers sa musique, est une âme de poète. Elle s'élève sans effort aux pures et nobles pensées ; elle sait les traduire dans un style limpide, vigoureux, et sans ornements superflus. Ame tendre, rêveuse, souvent magnifiée par les magiques coups d'ailes du lyrisme, mais toujours éprise de concision et de vérité, elle porte l'empreinte du meilleur humanisme et de notre longue civilisation franco-latine. Bien plus, durant l'adolescence où l'être se forme, elle se pénétra d'un charme apparenté au ciel de la Grèce ; car elle grandit et s'épanouit en s'ouvrant à l'harmonieuse lumière de la Provence (1).

(1) Sur Reyer, voir notre volume *Chez les Musiciens*, deuxième série. — Dans *le Faust de Berlioz*, nous avons montré comment Reyer, après avoir veillé le cadavre de Berlioz durant la première nuit funèbre, devint un apôtre berliozien ; il contribua, par son ardente conviction, à faire renaître la *Damnation de Faust*, alors méprisée en France. Ce fut une véritable résurrection.

# SUR SAINT-SAËNS

## I

LE CENTENAIRE DE SAINT-SAËNS (1)

UN centenaire, quelle épreuve dangereuse ! Elle coïncide souvent avec la période la plus difficile, la plus ingrate, qu'une œuvre traverse après la mort de son auteur. Car la faveur du public est inconstante ; le goût change ; une génération qui arrive à la maturité apporte d'autres besoins et d'autres rêves que la génération précédente : l'un de ses gestes inévitables, c'est de secouer les statues que ses pères avaient élevées soit à leurs véritables grands hommes, soit à leurs idoles.

Saint-Saëns n'a pas à redouter une telle défaveur. La valeur de son œuvre fut reconnue par les témoignages les plus hauts ; et sa force de résistance fut démontrée par une longue suite d'épreuves. Toujours, dès les débuts si précoces d'un tel artiste, ses compositions musicales s'imposèrent aux connaisseurs et à des maîtres tels qu'un Berlioz, un Gounod ou un Liszt ; mais toujours elles eurent à lutter

(1) Octobre 1935. — Saint-Saëns est né à Paris le 9 octobre 1835.

contre des coteries puissantes, ou même contre les différentes modes qui régnaient tour à tour dans le goût musical.

Parce que Saint-Saëns, à plus de quatre-vingts ans, obtint et mérita d'imposantes funérailles ; parce que sa renommée posthume reste éclatante non seulement en France mais dans le monde entier, on oublie que sa vie entière fut un combat ininterrompu et des plus âpres. Il avait vu mourir Berlioz presque méconnu et désespéré. Aurait-il donc le même sort que ce grand novateur qu'il aimait ?

Avant 1870, Saint-Saëns se fait apprécier d'une petite élite par des symphonies et par de la musique de chambre. Mais alors il n'y a pas de public en France pour de telles compositions. Il écrit son chef-d'œuvre qui deviendra le plus populaire, *Samson et Dalila*. Mais il doit attendre durant vingt années, avant que l'Opéra, en 1892, se soucie de monter cette œuvre capitale. A Paris, c'est l'époque du wagnérisme militant et intransigeant : comment traite-t-on alors l'auteur de *Henri VIII* ? Et que dit-on de lui, lorsqu'une faveur, légitime certes, mais intolérante, exalte César Franck et son école ? -- « Saint-Saëns n'est qu'un prix de Rome manqué », imprimait sans relâche un critique, d'ailleurs fort cultivé, mais qui était élève de Massenet. Parmi les amis de Debussy, on répétait que Mendelssohn n'était « qu'un parfait notaire », et l'on ajoutait que Saint-Saëns était un « Mendelssohn français »... En 1910, dans une de mes premières chroniques musicales à *l'Écho de Paris*, je proclamai mon admiration pour Saint-Saëns : le lendemain, quelques-uns de mes amis n'avaient plus l'air de me reconnaître ; combien de visages hostiles, de sourires dédaigneux, ou de

poignées de mains condescendantes !... Certains musiciens, me prenant par le bras, essayaient de me guérir de ma folie : admirer ce vieil organiste, fi donc ! je n'étais pas à la page !

Et pourtant, malgré vents et marées, malgré les dénigrement des coteries, la gloire d'un tel maître grandissait toujours. Son œuvre s'imposait, même à ceux qui la combattaient, par la puissance du style et la beauté de la forme. De telles qualités bravent les jugements de la mode et triomphent du temps. Quelques-unes des œuvres les plus accomplies de Saint-Saëns parurent vers 1860 : elles gardent encore leur éclat et leur charme. Classiques dès leur naissance, elles furent défendues par l'élégance et la sûreté de leur style musical, contre les hasardeuses injustices des modes passagères.

Saint-Saëns, cependant, ne faisait rien pour amortir ses détracteurs, ni pour s'attirer des admirations complaisantes. Combatif, irritable, avec une franchise stimulée par des nerfs à fleur de peau, il était tout le contraire d'un manœuvrier ou d'un *bénisseur*. Il aimait trop son art pour ne pas dire leur fait à tous ceux qui lui semblaient compromettre la musique. Jamais il ne pratiqua la tactique qui a pour devise : « Pas d'ennemis à gauche. » Dans une période souvent anarchique, où l'on improvisa plus d'une théorie afin de masquer le manque de culture, il s'en tenait au principe donné par Mozart dans une de ses lettres : « Il faut que la musique reste toujours de la musique. »

Quelle musique, demandera-t-on?... Il aurait répondu, ou plutôt il répondait par ses écrits et par ses œuvres : « Celle que m'ont apprise Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Beethoven, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Liszt, » sans oublier bien d'autres maîtres,

car sa curiosité, son désir de perfectionnement, étaient insatiables. A quinze ans, encore élève au Conservatoire, il avait acquis déjà une *écriture* bien rare à cette époque : seul parmi ses camarades, élèves d'Halévy ou de Benoist vers 1850, il faisait son étude quotidienne et passionnée de *l'Art de la Fugue* de Sébastien Bach et du *Clavecin tempéré*. Aussi, dès les prodigieux et précoces essais d'un tel débutant, Berlioz déclarait :

« Il sait tout ; il ne lui manque que de l'inexpérience... »

Soixante-dix ans plus tard, à quatre-vingt-cinq ans, Saint-Saëns étudiait encore. A son dernier séjour à Paris, je le revis dans son petit appartement de la rue de Courcelles. Il me montra un opéra inachevé de Joseph Haydn, *Orfeo*, dont il analysait l'instrumentation. Ingres faisait de même ; quelques jours avant de mourir, à quatre-vingt-sept ans, il levait un calque d'après Giotto, et il disait : « *C'est pour apprendre.* »

La maîtrise d'un Saint-Saëns, durant toute sa longue et féconde carrière, ne fut jamais contestée, même par ceux qui lui déniaient d'autres qualités. Elle rayonne dans ses grandes œuvres ; elle prolonge un reflet de lumière jusque dans les pages improvisées, ou qui restent au second plan dans un ensemble aussi vaste.

Cette certitude du style, acquise si jeune et entretenue par une production et une méditation de chaque jour, était devenue si naturelle, si spontanée, qu'elle s'affirme avec une aisance merveilleuse. C'est là un savoir impeccable, mais qui ressemble à un jeu : il n'exclut ni la fantaisie, ni l'esprit, ni l'imprévu, ni le charme de ce qui est parfait sans effort. Un si

prestigieux artiste disait avec raison et bonhomie : « Je vis dans la musique comme un poisson dans l'eau. » On doit remonter jusqu'à Mozart et Bach, pour trouver autant de science et autant de facilité souveraine.

\*  
\*  
\*

Grâce à cette maîtrise, l'influence de Saint-Saëns fut considérable et n'est pas près de s'éteindre. A vrai dire, et même si l'on cite le nom de Gabriel Fauré, elle ne s'exerça guère directement, strictement, comme d'un maître à un disciple. Mais dans le monde musical, parmi les compositeurs et dans le public, elle agit, ainsi que le disent les chimistes, par « l'action de présence ». Chacun savait que Saint-Saëns « était là ». Lui-même, par ses polémiques, par ses chefs-d'œuvres qui continuaient à être joués, contestés ou admirés, ne permettait pas d'oublier qu'il y a, dans la musique comme dans tous les arts, une perfection évidente et nécessaire. On la retrouve dans les pages les plus accomplies des chefs-d'œuvre. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe qu'un seul style, ni que chaque artiste créateur n'apporte sa marque personnelle. Mais cela signifie que chacun doit s'efforcer d'atteindre, selon son génie propre, à un maximum ou à un idéal d'expression et de beauté.

C'est pourquoi Saint-Saëns, par son ascendant incontesté, malgré ses boutades ou ses écarts dans la polémique, malgré même quelques œuvres qui sont un inévitable déchet dans une abondante production, fut une haute et souveraine autorité dont le rayonnement dépassa les frontières de la France. A l'étranger, et jusqu'en Amérique, sa puissance d'attrac-



tion était celle d'un symbole ou d'un drapeau. Artiste impeccable, il orientait les âmes vers les forces spirituelles qui sont incluses dans l'Art et la Beauté.

Ses chefs-d'œuvre continuent d'exercer cette action bienfaisante. Ils ont pour eux la collaboration mystérieuse mais certaine du génie gréco-latin, enrichi et modernisé par le génie de la France.

## II

## SAINT-SAËNS, TÉMOIN D'UN SIÈCLE

*Sa correspondance générale.*

Lorsque Saint-Saëns mourut (1921), il était encore discuté, attaqué, et même parfois vilipendé. Ni son grand âge, ni sa longue renommée, ni ses chefs-d'œuvre, n'avaient désarmé de nombreux détracteurs. Les vivacités de sa parole ou de sa plume de polémiste, ses boutades, ses jugements tranchants, ne manquaient pas de stimuler les confrères, musiciens ou critiques, qui ne l'aimaient pas.

— « On dit que j'ai mauvais caractère, nous confiait-il un jour. Mais c'est parce que j'ai du caractère. Je ne suis pas un *bénisseur*. » Et l'octogénaire, en disant cela, accentuait les mots avec la fermeté, avec la passion d'un jeune homme.

Oui, malgré les années, Saint-Saëns était resté en pleine lutte. A quatre-vingt-six ans, à l'Opéra, il dirigeait encore le travail de ses interprètes pour une reprise d'*Ascanio*. Soudain, quelques semaines plus tard, on apprend qu'il vient de mourir, brusquement, à Alger.

Grâce à l'apaisement que la mort apporte sur son nom, on commence à voir l'œuvre de Saint-Saëns se conquérir l'admiration et le respect qu'elle mérite. Avec le recul, on en découvre mieux la hauteur et la beauté. On oublie les boutades de l'auteur et les polémiques irritantes ; bien plus, car dans toute création humaine il y a une part de déchet, on oublie certaines compositions moins méditées et qui ne furent que des bagatelles secondaires ou des pages volantes. Mais aussi, peu à peu, avec une certitude inéluctable, on voit les véritables chefs-d'œuvre de Saint-Saëns grandir et prendre leur place importante dans l'histoire de la musique, ainsi que l'on voit les sommets d'une montagne s'élever au-dessus des autres collines à mesure que le recul du voyageur élargit son horizon.

\*  
\* \*

Récemment, en rangeant quelques liasses de papiers et de journaux, je mis la main sur un paquet de lettres que m'avait écrites Saint-Saëns. Et j'en relus quelques pages.

Quelle vivacité de plume, quel esprit vif, imprévu, prime-sautier ; combien d'idées et de souvenirs... Évidemment, la publication d'une *Correspondance générale* de Saint-Saëns serait pleine d'intérêt.

Il avait une admirable mémoire. Non seulement il savait par cœur toute son œuvre musicale, et pouvait jouer, immédiatement, telle page qu'il avait écrite cinquante ou soixante ans auparavant. Et cela peut être affirmé par des chanteurs qu'il accompagna par cœur, *ex abrupto*, sans changer une seule note à l'accompagnement. — Mais encore une telle mémoire

le servait en dehors du domaine musical. Tout ce qui était passé sous le regard de Saint-Saëns restait gravé dans son cerveau et réapparaissait, fidèlement, au moindre appel. On dit, selon La Fontaine,

*Quiconque a beaucoup vu  
Peut avoir beaucoup retenu;*

mais lui, qui avait vu tant de choses et tant d'hommes durant ses quatre-vingts ans si actifs, il avait tout retenu.

Sa vision était très nette. Son esprit si cultivé, si bien équilibré, mettait les choses en place et les clarifiait. Dans sa mémoire, images, idées, jugements se rangeaient sous des mots exacts, précis, et qui adhéraient à leur contenu comme de fidèles étiquettes.

C'est pour cela qu'il écrivait fort bien. La netteté de son style, l'agrément et l'imprévu de plus d'une formule, ne sont pas sans rappeler à leur manière le nerveux pétilllement de Voltaire épistolier.

D'ailleurs, si un tel musicien n'est pas gêné dans le maniement des mots, c'est aussi qu'il aimait et connaissait nos écrivains classiques. Pour Hugo, prodigieux artisan verbal, Saint-Saëns avait un véritable culte. Lui-même, agréable poète ou versificateur, il fit souvent des exercices de contrepoint littéraire en travaillant ses essais de poèmes. Sur tels brouillons, on peut lire un grand nombre de variantes. Or c'est là un travail d'assouplissement que rien ne remplace et qui est des plus utiles.

\* \* \*

En décembre 1910, alors qu'on fêtait ses soixante-quinze ans, je m'étais déjà dit tout cela. Si bien que j'eus l'idée de lui demander d'écrire des *souvenirs*. Mais comment faire réussir un tel projet? Lui-même avait déclaré qu'il *n'écrivait jamais de Mémoires*.

Je parvins toutefois à obtenir, pour *l'Écho de Paris*, la collaboration assez régulière de Saint-Saëns : à ce propos, il faut louer un directeur qui garda les bonnes traditions de la presse littéraire. Pendant quelques mois, le dimanche, Saint-Saëns publia des articles qui fournirent ensuite la matière d'un livre : *École buissonnière* (1).

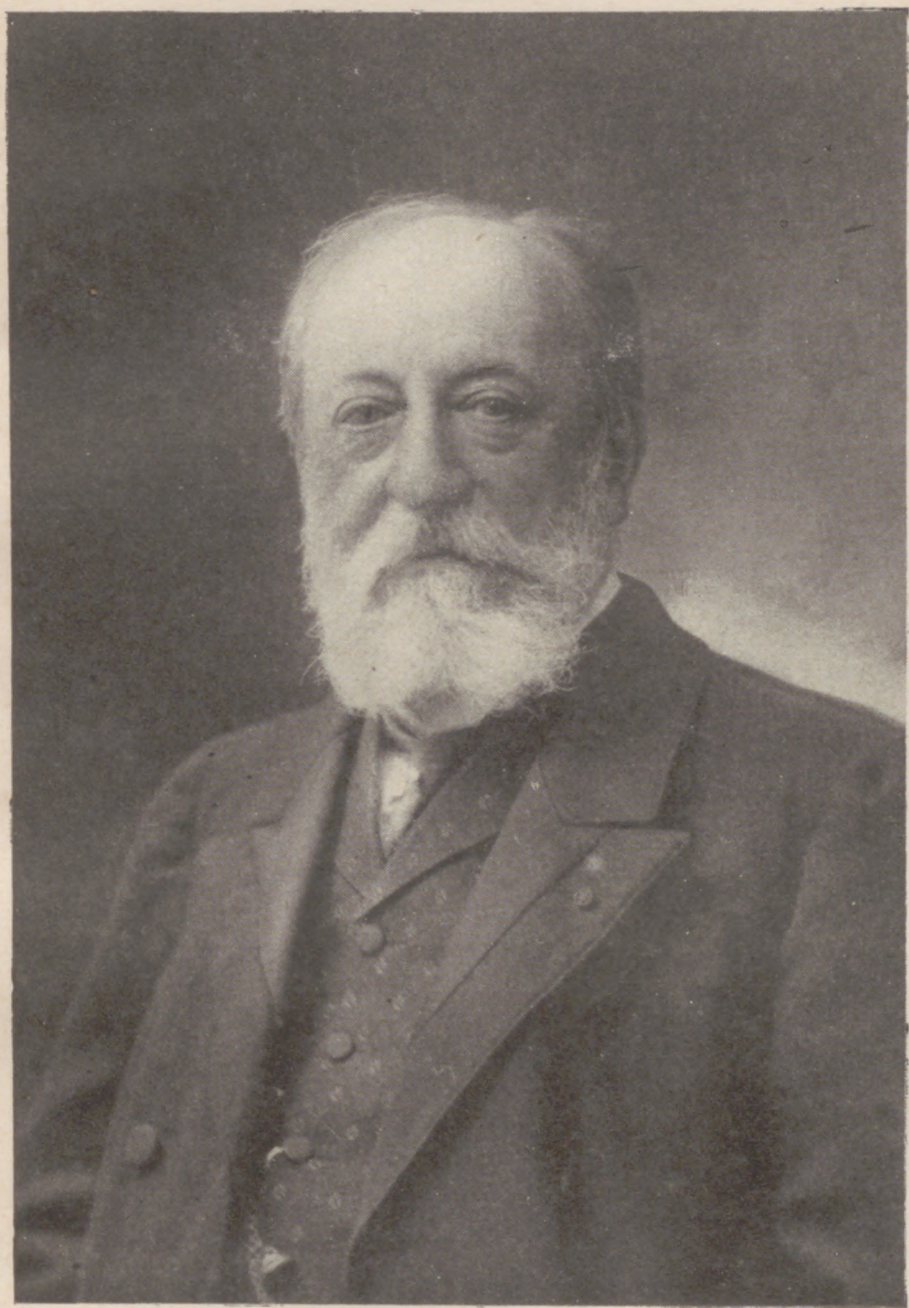
Un autre volume pourrait être publié si l'on réunissait d'autres articles et d'autres essais.

Il faudrait aussi publier sa *Correspondance générale* (2).

J'ajoute qu'il y a urgence. Les papiers, malgré l'adage, disparaissent presque aussi vite que les paroles. Tel qui les garde et comprend leur valeur peut mourir demain. Or, que feront ses héritiers? Et que feront les héritiers de ses héritiers?... Quand on recherche, vingt ou trente ans après sa mort, des lettres d'un homme illustre, ou son *Journal* (comme celui d'Eugène Delacroix, dont plusieurs années ont été perdues dans une voiture); ou encore lorsqu'on

(1) Sur cette série des articles de Saint-Saëns, voir ci-dessous, pages 109 et suivantes.

(2) M. Bonnerot, son ancien secrétaire, a déjà entrepris d'en réunir les éléments. Tous les amis de Saint-Saëns, s'ils ont encore quelques lettres, devraient les communiquer à M. Bonnerot.



Cliché Paul Nadar.

CAMILLE SAINT-SAËNS



recherche des manuscrits musicaux, combien de disparitions !

Par exemple, en ce qui concerne Saint-Saëns, je sais qu'une véritable hécatombe eut lieu chez lui, en son absence. Une domestique, pour « faire de l'ordre », brûla de vieux papiers qui encombraient quelque armoire, ou l'un de ces recoins poussiéreux que l'on appelle un *débarras*. Dans ces paperasses de rebut, il y avait des lettres de Berlioz, de Wagner, de Liszt, pour ne citer que ces trois noms glorieux.

Pendant cinquante ans, Saint-Saëns voyagea : donc il écrivit aux amis lointains. Six cents lettres à Gallet, son librettiste ; neuf cents lettres à son vieil ami Lecocq ; certainement plusieurs centaines à ses éditeurs et amis, MM. Durand père et fils. Il y a aussi des lettres importantes (moins cursives, plus appliquées), pleines d'aperçus sur la musique et adressées à des souverains ou à des princes : au roi Albert, au roi Manoël, à la reine de Danemark, au Khédivé d'Égypte... Et combien d'autres lettres à des parents, à des amis, à des confrères.

Même en supprimant les billets sans grand intérêt, remerciements ou compliments, cette *Correspondance* devrait comprendre au moins trois mille sinon quatre mille lettres. Or, dans la dernière édition de la *Correspondance* de Voltaire, établie par Louis Moland, il n'y a qu'un peu plus de dix mille lettres.

Nous ne citons pas de tels chiffres pour indiquer une relation d'importance entre ces deux *Correspondances générales*. Les chiffres ne peuvent mesurer ni l'intérêt des idées ou l'agrément de la forme, ni la valeur historique ou littéraire ; et c'est là ce qui compte avant tout. Du moins, étant donné les lettres ou les articles que l'on connaît de Saint-Saëns

et ce que l'on est en droit de supposer, de tels chiffres démontrent que sa *Correspondance* mérite d'être recueillie et publiée. Ils font aussi prévoir sa portée, sa diversité et son ampleur.

Dans la *Correspondance* de Voltaire, les lettres écrites par ses amis sont loin d'être négligeables. Un Condorcet, un d'Alembert, un Buffon, un Rousseau, un Vauvenargues ou une grande Catherine, pour ne citer que quelques noms, lui adressèrent des pages fort curieuses. Quant à l'étonnant Frédéric II, qui fut par surcroît un remarquable écrivain français, le moins qu'on en puisse dire, c'est que son génie fut le plus digne de parler à celui de Voltaire. Tous deux s'aimaient, se détestaient, se recherchaient, se brouillaient, et ne pouvaient se passer l'un de l'autre. Leur dialogue par lettres reste délicieux.

Pourquoi, parmi les correspondants de Saint-Saëns, n'y aurait-il pas aussi quelques figures d'un haut intérêt?... Par exemple, Liszt et Wagner lui écrivirent. On connaît toute la valeur de la correspondance de ces deux extraordinaires musiciens, qui furent aussi deux grands esprits. Quant aux écrits et aux lettres de Berlioz, leur intérêt et leur agrément s'imposent à tous les lecteurs. Bien plus, en dehors du monde des compositeurs, Saint-Saëns, parmi les gens de théâtre ou les instrumentistes virtuoses, les savants, les littérateurs, les hommes politiques, dut aussi avoir des interlocuteurs soit du premier ordre, soit au moins curieux et pittoresques. Tous, ou presque tous, doivent avoir apporté leur note personnelle dans « cette ample symphonie aux cent timbres divers ».

Enfin, n'oublions pas qu'une telle *Correspondance* s'espace sur un grand nombre d'années. On peut



dire que Saint-Saëns fut le témoin d'un siècle, ou du moins des trois quarts.

## III

## SAINT-SAENS ET MASSENET

*Publiant leurs « Souvenirs » (1).*

Deux artistes exerçant le même art, dans une même patrie, à la même époque, et connaissant la gloire l'un et l'autre, sont presque toujours, même malgré eux, en compétition de succès, en concurrence ou en rivalité. Saint-Saëns et Massenet ne purent pas échapper à cette fatalité inéluctable. Comme il arrive souvent, leur opposition ne venait pas seulement d'eux-mêmes et de la nature de leurs deux talents différents ; mais elle était forcément accrue par les circonstances et par les amis ou les défenseurs de chacun d'eux. Quant à leurs deux livres de *Souvenirs*, on va voir que la publication de l'un suscita la publication de l'autre, comme une réplique immédiate.

Au mois d'octobre 1910, on annonça un « grand Festival Saint-Saëns ». On le donna, le 19 octobre, en l'honneur des soixante-quinze ans du maître. Deux ou trois jours avant, un soir, par téléphone, le

(1) Les faits rapportés dans ce chapitre étaient encore récents et intacts dans ma mémoire, lorsque j'écrivis ces quelques pages. Oubliées parmi d'autres papiers, elles restèrent inédites pendant plus de vingt-cinq ans. Je les retrouvai lors d'un déménagement, quand je vins habiter à l'Institut. Je les complétois, et elles me fournirent le discours d'usage, le *pensum*, qui incombe au Secrétaire perpétuel pour la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts (séance du 14 novembre 1942).

directeur de *l'Écho de Paris*, afin d'aider au succès de ce festival, me demanda une chronique sur Saint-Saëns. Et une chronique à écrire d'extrême urgence, évidemment. Le mot *urgent* est bien plus impératif dans les journaux que dans les administrations. C'est ainsi que « *tout à l'heure* », au XVII<sup>e</sup> siècle, voulait dire « tout de suite, immédiatement » ; tandis que, de nos jours, il signifie « dans un moment, ou dans quelques heures » (1).

En songeant à cette chronique « urgente », — car, même pour un article, on réfléchit parfois avant d'écrire, — je cherchai ce que je pourrais présenter sinon de nouveau, au moins de non rebattu. Déjà, en effet, on avait beaucoup écrit sur Saint-Saëns... Soudain, je me rappelai que, en dépouillant de vieux journaux pour documenter la biographie de Berlioz, j'avais noté que le tout jeune Saint-Saëns avait joué du piano dans le château des Tuileries, devant Louis-Philippe.

Je retrouvai facilement cette note, cette « fiche », et l'utilisai dans ma chronique (voir *Chez les Musiciens*, première série).

Tout en écrivant, je me disais :

« Mais ce Saint-Saëns, depuis 1848 jusqu'à nos jours, il a connu tout le monde. Quels *Souvenirs* il écrirait, s'il le voulait... Avec son infailible mémoire et sa netteté de style, oui, quels *Souvenirs!*... »

Pour amorcer une telle idée, je glissai, dans ma

(1) Dès 1908, *l'Écho de Paris* m'avait demandé d'écrire des « chroniques de tête ». — En octobre 1910, il me confia la critique musicale. Sauf l'interruption de 1914 à 1918 (car je fus mobilisé dans une unité combattante), je tins constamment la rubrique musicale, jusqu'à la disparition de *l'Écho de Paris* en 1938. — Sur les collaborateurs littéraires et artistiques de ce journal, voir ci-dessous, p. 142.

chronique, la formule : « Saint-Saëns, *témoin d'un siècle* » ... Un siècle ; j'exagérais un peu !

Je fis part de mon idée à mon directeur. Tout de suite, je fus chargé de tâcher d'obtenir de tels *Souvenirs* pour *l'Écho de Paris*.

Comment saisir Saint-Saëns?... Comment le saisir « tout à l'heure », c'est-à-dire sans aucun retard?... Car ma chronique, dès que publiée, pourrait donner la même idée à un autre journal... Or, avec Saint-Saëns, à cause de ses coups de nerfs, de ses boutades ou de ses vivacités explosives, les rapports les meilleurs s'agrémentaient parfois de bourrasques ; et je n'étais pas sans appréhension.

Ce matin-là, on répétait le Festival ; le maître assistait à la répétition.

Prudemment, pour tâter le terrain, j'allai donc, à la sortie des musiciens, demander si la répétition avait bien marché. J'appris que Saint-Saëns était enchanté. — C'était le moment de le saisir, ou du moins d'essayer.

Il sortit.

Je l'abordai. — Après quelques mots de circonstance, je lui dis que ma chronique, sur lui et son œuvre, paraîtrait le lendemain en tête de *l'Écho de Paris*, et je lui proposai de le ramener chez lui, rue de Courcelles, dans mon taxi.

Il accepta. -- Je le tenais.

Mais comment amener la conversation sur cet épineux projet de *Souvenirs*?... Je lui parlai de son concert devant Louis-Philippe et je m'applaudissais déjà de cette glissante transition, quand il m'arrêta court :

— Moi, s'écria-t-il, je n'ai jamais joué chez Louis-Philippe!... Qui donc vous a raconté ça?

— Cher maître, les journaux du temps...

— C'est une erreur!...

Je me demandai, avec inquiétude, s'il fallait insister. Serait-ce adroit?... Ou bien quelque nouvelle rebuffade... A tout hasard, j'insistai :

— Cher maître, votre professeur Stamaty vous a conduit chez le roi, au château des Tuileries ; vous aviez onze ans, et vous portiez un grand col blanc, rabattu sur votre veston...

Le visage de Saint-Saëns se radoucit à ces souvenirs lointains. Je repris confiance.

— Le journal d'autrefois, continuai-je, parle de vous comme d'un enfant prodige, déjà célèbre. Il dit que vous jouiez déjà comme Liszt et Mozart...

— Non, pas comme Liszt, interrompit Saint-Saëns ; mais il ne contesta pas l'expression « comme Mozart ».

— Enfin, cher maître, peu de jours après votre concert, la duchesse d'Orléans vous a fait remettre une belle montre en or.

— C'est vrai, fit-il en souriant... Mais qu'est-ce qui vous a dit tout ça ?

— Les journaux de l'époque ; et je le rappellerai demain dans ma chronique.

— Eh bien, vous pourrez ajouter qu'on m'avait fait venir chez le roi, afin de montrer à un petit prince qu'un enfant pouvait jouer du piano, et même en bien jouer. Ce prince, assurément, n'aimait pas la musique (comme on dit dans le *Faust* de Gounod) ; car, pendant que je jouais, le petit prince faisait plus de bruit que moi : tantôt il caracolait sur son cheval mécanique, et tantôt il tapait sur un tambour ! »

Saint-Saëns avait souri. L'affaire, le jour même fut conclue : *l'Écho de Paris* annonça qu'il publierait, chaque dimanche, les *Souvenirs* de Saint-Saëns.

Ajouterai-je qu'en quittant le taxi qui nous ramenait de la répétition, le maître, impulsif selon son habitude, me lança la flèche du Parthe? Il me dit :

— Puisque vous vous occupez de Berlioz, connaissez-vous un poème ou un livret plus absurde que celui de la *Damnation de Faust*?

J'avoue que je n'écoutai guère sa démonstration, ou plutôt sa boutade : je pensais uniquement à bien amorcer ses prochains *Souvenirs*.

Si je rapporte cette boutade, c'est surtout pour dire avec quelle précaution il faut rapporter celles de Saint-Saëns. D'une semaine à l'autre, ou d'un jour à l'autre, elles se contredisaient, et c'était tout naturel ; c'était sincère. Cet admirable musicien, si complètement maître de son art, ne fut pas toujours le maître de ses nerfs ni de son esprit capricieux.

Parce que sa musique est claire et parfaitement ordonnée, c'est-à-dire composée, on croit que ce compositeur (ou constructeur, ou combineur, ou architecte d'ensembles sonores), était un homme froid, impassible, uniquement intellectuel, sans cœur et sans vives impulsions d'artiste. C'est inexact. Durant toute sa vie, c'est-à-dire jusqu'à ses quatre-vingt-six ans, dans ses rapports avec ceux qui l'abordaient, dans ses lettres, dans sa conversation ironique, fantaisiste et qui était le délassement de son travail, il garda les fougades de la jeunesse. Ses mots, que l'on rapporte comme des jugements médités, étaient surtout la récréation de ce grand laborieux : il s'amusait alors, il s'ébrouait, pétulant et juvénile en propos, de même qu'un collégien s'évade de la classe et bouscule ses camarades, pour détendre ses nerfs.

De telles boutades, mal comprises et perfidement

colportées, lui firent beaucoup d'ennemis. — Il avait une réelle bonté. Mais son esprit, à force d'être piquant, se hérissait d'épines. Parmi ses contemporains, cet artiste si cultivé restait trop clairvoyant pour être toujours content, et trop loyal pour être toujours aimable. Comme dans *le Misanthrope*, c'était Alceste rabrouant Philinte. Par caractère, il était l'opposé de l'artiste arriviste, politicien et louvoyeur. Il parlait trop, il écrivait trop, et toujours trop sincèrement et avec trop de vivacité. Comme l'on dit familièrement, il ne savait pas ménager la chèvre et le chou. Une telle cause s'ajoutant à d'autres, il n'était pas homme de théâtre.

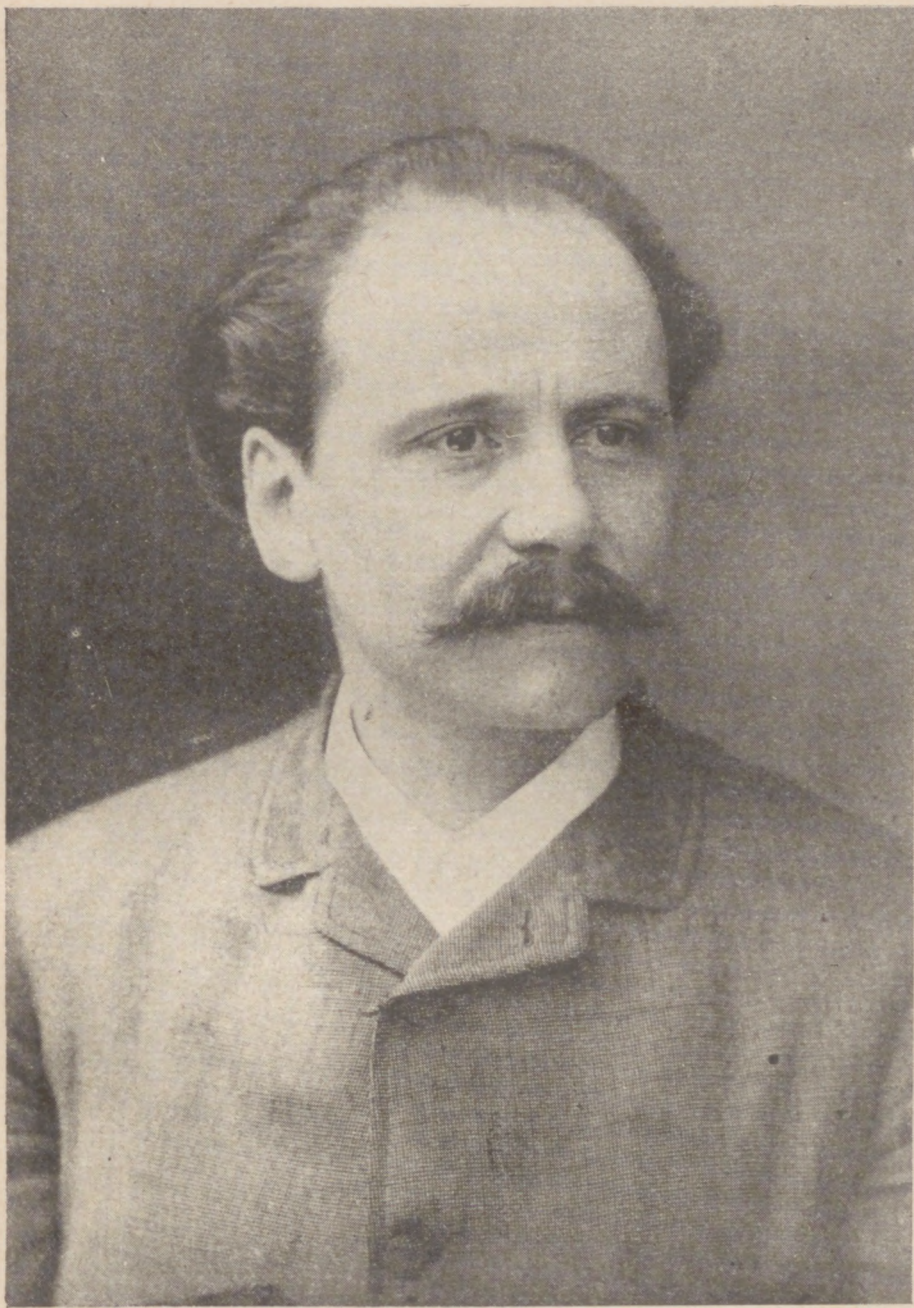
\* \* \*

Homme de théâtre, Massenet l'était indiscutablement. Et c'est pourquoi il va surgir ici, en coup de théâtre.

Ses succès durables ont prouvé son intelligence scénique, sa sensibilité toujours à vif, son art et ses dons de musicien théâtral, la qualité si personnelle, si prenante, si séduisante de sa mélodie. Malgré les sautes de la mode, son apport personnel, son génie, est indéniable.

Massenet chanta, et il plut.

Il avait tout pour plaire. Il voulait plaire : il savait plaire. Ne dédaignons pas de telles qualités : elles sont agréables et se font rares. Il sut les communiquer, par le sortilège de sa musique, à sa troublante Manon et aux tendres héroïnes de ses opéras et de ses comédies lyriques. Sa parole, les inflexions de sa voix, la caresse de son regard, annonçaient déjà sa mélodie : celle-ci, même sous son fard de théâtre,



Cliché Paul Nadar.

JULES MASSENET





est l'image sincère d'une âme prompte à s'émouvoir.

Oui, la mélodie de Massenet, caressante, scuriente, délicieusement féminine, est un écho de lui-même. Comme elle, il avait tant de charme, que ses coquetteries disparaissaient sous ses grâces. A force de plaire, il voulait être le seul à capter tout le succès. Car le succès donne envie du succès. Mais le public peut se lasser. Bien plus, au théâtre, selon le caprice des dieux et aussi des directeurs, des chanteuses et des machinistes, le compositeur court la chance des réussites ou des échecs. Le voilà donc contraint de toujours recommencer la lutte, c'est-à-dire de produire sans trêve. Aussi, quel labeur, quel effort quotidien, auquel Massenet n'a jamais manqué, car le public veut toujours du nouveau : il est un consommateur insatiable ; et sans cesse, son goût change... Ah le public !... instable, distrait, fuyant, plus capricieux, plus insaisissable que les flots de la mer.

Mais ce public, que dit-il?... Quelle est cette nouvelle qui se répand?... On annonce des *Souvenirs* de Saint-Saëns?...

En effet, *l'Écho de Paris* les annonçait. Et cela fit bientôt apparaître un aspect imprévu de la vieille et tenace rivalité Massenet-Saint-Saëns.

D'après l'annonce du journal, l'auteur de *Samson* allait donner des façons de *Mémoires*... Donc Massenet surgit. Il vint à *l'Écho de Paris*, et tout en faisant les plus grands éloges de son rival, il insinua :

— « Moi aussi, je publierai des *Mémoires*. Et même, ils sont écrits... »

Si bien que *l'Écho de Paris*, d'un dimanche à l'autre, fit alterner la signature de Saint-Saëns et celle de Massenet.

De tels articles, signés de noms aussi glorieux,

s'imposèrent à l'attention. Toutefois ni les uns ni les autres ne répondirent complètement à ce que j'avais espéré. Habitué au travail documentaire par lequel se prépare l'histoire, j'avais surtout pensé à provoquer la publication de détails personnels, de confidences, de lettres même, afin de préparer des matériaux, ou afin d'amorcer des pistes de recherches, au service des futurs historiens.

Écrire des *Souvenirs* peut être fait de bien des manières. Chacune d'elles dépend de l'auteur et des circonstances où il écrit. Son caractère, son humeur, sa bienveillance ou sa rancœur, voilà ce qui donne le ton général de son récit rétrospectif ou la couleur de certaines pages épisodiques. Tel narrateur cherche des nuances multiples, changeantes comme la réalité journalière, tel autre voit toutes les choses en noir ; Massenet, se retournant vers son passé, ne songeait qu'à évoquer une féerie aux teintes d'aquarelle, en rose tendre et en bleu pâle.

C'est dans un monde bienheureux et chimérique qu'il nous entraîne avec ses *Souvenirs*. Certes, au bout d'une glorieuse carrière, il pouvait être satisfait et même optimiste. Mais il avait trop lutté, trop peiné parfois, pour que sa clairvoyance native et sa finesse inquiète pussent lui permettre d'oublier que toute existence, même éclairée par le bonheur, comporte aussi quelques ombres. Les ombres, il les supprimait. Il montrait que tous ceux qu'il avait rencontrés dans la vie, étaient tous aimables, tous charmants, serviables, fidèles et dignes de reconnaissance. Il les aimait tous, assurait-il. Peut-être espérait-il que tous l'aimeraient en retour, et que les disparus avaient dû l'aimer.

Ces *Souvenirs* pleins de mansuétude, où chaque

adjectif semblait un geste de bénédiction, avaient bien peu l'allure qui convient à un journal parisien. Mais que faire?... De tels articles, extraits d'un récit déjà rédigé, et mis au net, ne pouvaient plus être modifiés, revivifiés par leur auteur. Celui-ci, aussi bien, ne se souciait nullement d'avoir le mordant d'un Saint-Simon, ni même les vivacités d'un Berlioz. D'ailleurs il était encore vivant : il ne publiait pas des *Mémoires* posthumes, des *Mémoires* à retardement, où l'on peut, sans aucun danger, dans son cercueil, malmener des hommes sans défense parce qu'ils sont morts, eux aussi.

Quant aux articles de Saint-Saëns, ils étaient, l'un après l'autre, rédigés quelques jours avant chaque publication. J'essayai donc, mais en vain (bien que prudemment) d'insinuer au maître que des *Souvenirs*, écrits par lui, seraient précieux pour l'histoire des musiciens et de lui-même, sans oublier ce qui concerne d'autres artistes, des littérateurs ou parfois des hommes politiques. Il avait fréquenté tant de gens divers, célèbres, illustres, et aussi plus d'un homme d'État ou d'un monarque... Par malheur, au cours de ces articles, il parla souvent de sujets généraux : en deux cents lignes, il ne pouvait guère que les effleurer.

Au contraire, dans ce cadre restreint, il aurait pu évoquer plus d'une scène curieuse, ou dessiner un portrait, un croquis évocateur. En rappelant une rencontre, une anecdote, une boutade, ses souvenirs personnels sur Rossini, Liszt, Berlioz, Wagner, Gounod, Fauré, sur les grands virtuoses, ou sur des hommes connus hors du domaine musical, auraient eu un intérêt précis, documentaire. — De telles « tranches de vie » sont à jamais perdues.

Avant d'être envoyés à l'imprimerie, les manuscrits des deux compositeurs me passaient sous les yeux. Certes, je n'avais le rôle ni d'un censeur ni d'un correcteur, mais celui d'un intermédiaire amical et déférent.

Massenet, sans doute pour me flatter, — et je le dis sans vanité aucune, car sa gentillesse était proverbiale, — Massenet m'avait demandé de relire et même de corriger son texte. Tous ceux qui ont connu cet homme si aimable, peuvent imaginer comment il savait dire : « J'ai confiance, je m'en remets à vous, » et autres cajoleries touchantes... Quant à son texte, évidemment, je n'y changeai rien, sauf quelques peccadilles de style ou citations inexactes. Par exemple, je me rappelle un « *beatus qui potuit rerum* »... Ce *beatus* était moins heureux que *felix*.

Le texte de Massenet était écrit sur de grandes feuilles de beau papier très épais. A gauche de l'écriture, le long du bord extérieur de la marge, on voyait le zigzag des ciseaux qui avaient découpé ces feuilles dans un cahier : celui-ci, par conséquent, devait être assez épais et relié. Donc, comme Massenet me l'avait dit, et comme il le dira en tête de ses *Souvenirs* publiés, il avait déjà écrit tous ces passages avant de les donner à l'*Écho de Paris*. Bien plus, il les avait déjà mis au net, copiés et fait relier. — L'écriture était grosse, verticale, posée, lente, appliquée : elle datait sans doute de quelques années, c'est-à-dire d'une époque où Massenet avait de soixante-trois à soixante-cinq ans. Déjà c'était l'écriture d'un homme touché par la maladie. Il devait mourir à soixante-neuf ans... Enfin, et ceci montre son esprit d'ordre et le prix qu'il attachait au texte original de ses *Souvenirs* : après l'impression dans le

journal, Massenet redemandait son manuscrit. Un peu après, durant les quelques mois qui lui restaient à vivre, il prit le soin de revoir son texte et de le compléter : on le constate dans le livre de *Souvenirs* qui parut après sa mort.

Le texte de Saint-Saëns, à mesure de la publication, était improvisé pour le dimanche suivant. Sur le mince papier écolier, rayé, quadrillé, qui lui servit souvent pour sa correspondance, l'écriture était curieuse, déliée : une belle *anglaise penchée*, d'une élégance, d'une fermeté, d'un jet vraiment prodigieux pour un homme presque octogénaire. Mais il devait mourir, encore vivace, à quatre-vingt-six ans. Ce texte hâtif, c'était de la conversation courante. Aucune rature. Sur le papier, Saint-Saëns redisait ce qu'il avait dû maintes fois dire en conversation : sa mémoire conduisait sa main, et l'entraînait. Aussi, comme des paroles qu'on laisse s'envoler, il négligeait ses manuscrits. Jamais il ne les redemanda. J'ai gardé les premiers qui parurent, puis j'ai remis les suivants, à titre d'autographes, à mon directeur. — Aucun de ces manuscrits, soit de l'un ou de l'autre compositeur, ne passa par l'imprimerie. Afin de conserver en bon état de tels autographes, je dictais le texte à une dactylo, et l'on imprimait d'après la copie tapée à la machine.

A propos de ces articles des deux maîtres, voici encore deux séries de faits qui semblent significatifs. Elles montrent de quelles façons différentes le public considérait ces deux musiciens illustres, l'un portant l'étiquette de symphoniste ou musicien pur, et l'autre celle de compositeur de théâtre.

Dans les milieux d'artistes ou de littérateurs, on me parlait des articles de Saint-Saëns. A l'étranger, ils étaient beaucoup reproduits par les journaux ou

commentés par les revues : les coupures de l'*Argus* affluaient. En revanche, à Paris comme en province, quand c'était le dimanche de Saint-Saëns, la vente du journal n'augmentait nullement : sur le gros public, sur l'acheteur au numéro, le Saint-Saëns ne portait pas. Il n'accrochait pas.

De leur côté, l'autre dimanche, les articles de Massenet ne suscitaient aucun commentaire verbal parmi les artistes, et presque aucune citation dans les feuilles. En revanche, dans les grandes villes, dans les quartiers riches de Paris, la vente au numéro montait. Tous les journaux (on le constatait naguère) se vendent un peu moins le dimanche que les jours de semaine ; mais le dimanche de Massenet était un dimanche moins « creux ». Telle est l'attrance d'un homme de théâtre. Le public achetait ; le public devait espérer une chose sensationnelle, affriolante, ou quelque histoire de femmes. Annoncer les *Souvenirs* d'un homme de théâtre, c'est déjà répandre une senteur de poudre de riz, une *odor di femina*, avec un froufrou de confidences... Un attrait semblable fait les attroupements à la porte des théâtres, devant « l'entrée des artistes ».

Les articles des deux compositeurs, après avoir obtenu deux succès si différents, fournirent la matière de deux volumes. Massenet mourut en août 1912, et ses *Souvenirs* parurent peu après. — Saint-Saëns, en 1913, publia *l'École Buissonnière*, avec le sous-titre : « *Notes et souvenirs* ». Les deux volumes, chez le même éditeur, portaient deux couvertures semblables. Je ne dis pas deux couvertures fraternelles.



Désormais ces deux maîtres appartiennent à l'histoire de l'art. Non seulement ils ont laissé une renommée glorieuse, mais encore, parmi leurs deux productions si abondantes, ils eurent le talent et le bonheur de réaliser des chefs-d'œuvre qui, pour des qualités diverses, continuent de vivre et trouveront longtemps encore de fervents et légitimes admirateurs. Pascal, dans ses *Pensées*, écrivait : « On ne s' imagine Platon et Aristote qu'avec de grandes robes de pédants. C'étaient des hommes comme les autres, et riant avec leurs amis. » Que ne donnerait-on pas pour avoir sur les hauts esprits d'il y a vingt siècles, quelques anecdotes authentiques, caractéristiques, et quelques-uns de ces « petits faits vrais » que Stendhal et Sainte-Beuve jugeaient avec raison significatifs et révélateurs.

La diffusion d'une œuvre d'art, surtout dans le domaine musical, ne dépend pas seulement de sa valeur intrinsèque et des circonstances générales. Le caractère du compositeur, son habileté dans la vie, son entêtement, ses attaches ou ses antipathies parmi les groupements artistiques et même parmi ceux de la politique ; ses brusqueries, ses accès de franchise, son intransigeance ou sa timidité, voilà de multiples éléments qui influent beaucoup sur la prise de contact entre l'œuvre, les interprètes et le public. Et voilà aussi qui entre en jeu dans les jugements portés sur cette œuvre dès sa naissance, et même longtemps après.

D'autre part, l'âme d'un artiste, sa réalité profonde, se reflète dans son œuvre, comme elle se mani-

feste parfois dans ses paroles et dans ses habitudes quotidiennes. Plus on pénètre jusqu'à cette personnalité cachée, mystérieuse et sans cesse agissante, mieux on comprend et plus on aime ce qu'une œuvre et un artiste contiennent d'original et d'unique. Ce don individuel, intransmissible et ne ressemblant à nul autre, anime la beauté formelle des chefs-d'œuvre, leur communique un charme vivifiant, et leur donne, malgré le cours du temps qui emporte tant de choses, la renaissante jeunesse qui est le privilège du génie (1).

(1) Sur Saint-Saëns, voir nos volumes *Chez les Musiciens* (première et deuxième séries). — De même, sur Massenet. Voir aussi les pages ci-dessous, p. 137 à 139.



# MORT DE VINCENT D'INDY

3 décembre 1931 (1)

C'ÉTAIT un maître.

Il mérite ce titre et le gardera dans l'avenir, parce qu'il écrivit des œuvres accomplies : elles s'imposent par la noblesse de leur conception, par la logique de leur ordonnance et par la classique beauté de leur style ; elles peuvent servir de modèles et contiennent un enseignement : elles sont vraiment des œuvres de maîtrise.

Il était aussi un maître pour d'autres raisons. Par son autorité de premier disciple de César Franck, par son long rôle de chef d'école, par son activité prépondérante dans la direction de la *Schola Cantorum*, par le légitime ascendant de son enseignement oral et de ses ouvrages didactiques, par sa courageuse attitude, par son humeur combative dans la défense de sa doctrine ou plutôt de son *credo* artistique, Vincent d'Indy, jusqu'à la fin de sa laborieuse carrière, conserva l'impérieuse figure d'un maître.

(1) Dans *l'Écho de Paris* du lendemain, cette étude, forcément, fut très abrégée.

Jadis, dans une époque de violentes passions, Dante, pour atteindre aux idéales régions de l'immortelle Béatrice, avait élu Virgile pour guide radieux : *Signore, duca e maestro*. A notre époque, le doute détend plus d'une volonté. Mais lui, Vincent d'Indy, avec une ardente, une intransigeante conviction, avec une foi qui avait élaboré un système cohérent et logiquement coordonné, il se choisit, pour lui-même et pour ses disciples, plusieurs maîtres apparentés : César Franck, Wagner, Beethoven et Bach. Il vit en eux les plus certains, les plus authentiques Pères de la Musique. D'après leurs compositions, dont il dégagait des caractéristiques essentielles, il construisit une doctrine musicale qui contenait aussi (peut-être naturellement) une esthétique et une morale.

Au nom de cette doctrine, il composa ses œuvres, il fonda et dirigea la *Schola*, il enseigna, il gouverna ses élèves, il commanda, il approuva ou il gourmanda, rendant une justice sans complaisance et qui s'appliquait au présent comme au passé, à ce qu'il aimait, à ce qu'il comprenait et même à d'autres choses, car il en vint parfois à se croire infailible et omniscient. Tels génies consacrés, s'ils contredisaient à ses règles — un Mozart, un Schubert, un Chopin ou un Schumann — furent parfois durement rabroués par ses arrêts inflexibles et qui se croyaient sans appel.

Le maître légiférait en maître.

Et il condamnait, il excommuniait plus d'un contemporain. Quelques artistes trop modernes ne purent manquer, quand ils recevaient ses coups, de redire le vers de La Fontaine : « *Notre ennemi, c'est notre maître.* »

Lui-même, dans les dernières années de sa vie,

poussant à l'extrême une autoritaire tendance qui lui était naturelle, il a dit, il a écrit une phrase effrayante, pleine de menaces et d'anathèmes. En effet, elle affirme, implicitement, qu'il y a en art une vérité absolue, et que celle-ci peut être l'objet d'une connaissance certaine, impersonnelle et d'ordre démonstratif. Donc, Vincent d'Indy écrivait et répétait volontiers :

« Maintenant (c'est-à-dire maintenant que je suis vieux), je *sais* ce que c'est que *composer*. » Et il insistait sur le sens étymologique : un *compositeur* est un artiste qui assemble, combine, équilibre et agence, qui construit un ensemble (*componere*).

Faut-il rappeler que Beethoven, parvenu à sa « troisième manière », condamna son juvénile et printanier *Septuor* : « A cette époque-là, aurait dit l'auteur des *Derniers quatuors*, je ne savais pas composer. » Évidemment, le *savoir* de Beethoven parvenu à son formidable crépuscule, n'était plus le même que dans l'aurore de sa jeunesse. Mais Beethoven aussi, corps et âme, avait changé : pour s'exprimer, il lui fallait un autre style, un autre savoir. Toute œuvre d'art, reflet de son auteur, est nécessitée par l'homme vivant qu'elle exprime.

Les amis, les fervents disciples de Vincent d'Indy peuvent faire remarquer, non sans raison, que certaines formules de leur maître ne doivent pas être prises au pied de la lettre. Selon ses leçons ou confidences orales, plus encore que par ses écrits, il concevait l'enseignement de la composition musicale, à peu près comme un peintre qui enseignerait les lois de la peinture en promenant ses élèves à travers les musées, et en orientant par ses paroles leur étude ou leur admiration. Pour Vincent d'Indy, les leçons

les plus pratiques, les plus efficaces, étaient fournies par des *exemples commentés*. En cela il adoptait une règle toute naturelle, et même se conformait aux habitudes de beaucoup de professeurs, ou de tel compositeur (comme Massenet notamment) faisant sa classe au Conservatoire. Mais d'Indy, au lieu de prendre ses exemples dans un champ restreint, et de n'avoir en vue que la musique de théâtre (y compris l'*entraînement* pour écrire une cantate de prix de Rome), voulait donner à ses disciples une culture plus vaste, plus élevée, sans rendement immédiat dans un concours scolaire, et absolument désintéressée. Il choisissait donc ses exemples dans toute l'histoire de la musique, depuis le chant grégorien jusqu'à nos jours. Son érudite curiosité, loin de s'en tenir aux textes communément étudiés, alla même jusqu'à faire rééditer de vieux chefs-d'œuvre tombés à l'oubli.

En suivant le cours du temps, ou en passant d'une école à une autre, il s'appliquait à mettre en relief, nous assure-t-on, l'apport personnel de chaque grand artiste. Il s'arrêtait à peine aux musiciens estimables, simples échos de leurs devanciers; mais il parlait avec insistance, avec enthousiasme, des novateurs : ceux-ci, grâce à leur propre façon d'être émus et de s'exprimer, avaient enrichi le style musical. Ainsi faisait-il comprendre que l'étude clairvoyante du passé n'engage pas le compositeur de demain à une imitation servile et paresseuse. Une œuvre d'autrefois, si elle reste encore vivante, avait une vie personnelle lorsqu'elle naquit : originale, spontanée, nécessaire à sa date et pour le musicien qu'elle exprime, elle était et elle reste animée par l'âme même de son auteur. Si bien que d'Indy,

remontant jusqu'à la source intime et individuelle de l'œuvre, était conduit à faire découler sa doctrine musicale d'une doctrine intellectuelle, morale, et même religieuse. Cet enchaînement (ou cette dépendance) était loin de déplaire à son esprit systématique, organisateur et autoritaire. Lui-même, idéaliste, formé sous l'ascendant du christianisme et demeuré fidèlement catholique, il croyait et enseignait que la source la plus vivifiante de l'art était l'amour, — l'amour dans sa forme la plus haute qui est la Foi, et avec son objet le plus haut qui est Dieu. Aussi son *Cours de Composition* s'ouvre-t-il par ces paroles d'une hymne : *prima virtus caritas*.

De telles aspirations doivent être reconnues et saluées avec respect. Sincères et constantes chez d'Indy, affirmées par le travail quotidien et par les épreuves que la vie apporte, elles étaient fortifiées encore par son culte de César Franck. Elles trouvaient aussi un adjuvant et un soutien dans la « communion spiritualiste » qui animait le premier groupe de la *Schola* et des disciples franckistes. Ce sont elles, avec des nuances diverses, que l'on discerne chez Bordes, Duparc, Chausson, et même chez des esprits d'un idéalisme plus « laïc », tels que Paul Dukas ou Albéric Magnard.

Dans la pratique journalière de l'enseignement, ces hautes aspirations, sans cesser d'être présentes et agissantes, étaient forcément voilées par d'autres considérations et par des soucis plus humbles. Des élèves, qui se proposent d'écrire de la musique, cherchent nécessairement, et pour leur immédiate commodité, à s'assimiler un vocabulaire et à donner une forme à leurs essais de composition. Leur guide est donc conduit à étudier des *formes musicales*, à

les analyser, et à montrer leur filiation. Or, de ce voyage à travers le temps et les styles, une idée risque de se dégager, si captieuse qu'il est difficile de lui échapper : en rapprochant quelques œuvres séparées par les siècles, on la voit naître d'elle-même. Par exemple, si, d'une part, on considère un motet du XVI<sup>e</sup> siècle ou une aimable *danserie*, et, d'autre part, un grand choral pour orgue de Sébastien Bach, la Symphonie avec chœurs, ou les pages les plus émouvantes de la *Tétralogie*, il est difficile de ne pas penser à un enrichissement de la forme musicale et à un *progrès*. On en vient donc à estimer que, jusqu'à nos jours, l'évolution de la musique eut pour but et pour fin, d'amener l'épanouissement de quelques chefs-d'œuvre suprêmes : ceux-ci montreraient quelles sont les formes les plus riches et les plus accomplies de l'art musical. Par conséquent, le devoir impérieux du compositeur moderne serait d'abord de connaître à fond, de s'assimiler leur langage et leur structure qu'il pourra utiliser selon ses besoins.

A force de vivre avec de telles œuvres souveraines, non seulement l'esprit, en les rapprochant dans son ardente admiration, leur prête ou leur découvre une parenté de plus en plus intime, mais encore il s'habitue à ne plus s'ouvrir qu'à la musique qui leur ressemble, les prépare ou en dérive, et à rejeter ce qui est d'un autre style. Si bien que l'esprit devient exclusif, partial et injuste tout en cherchant à voir clair ; et bientôt, oubliant, dédaignant ce qui contarie ou contredit ses habitudes, il perd le sens du relatif et se croit en possession d'un dogme certain et absolu. Alors, pour peu qu'on l'attaque dans ses préférences passionnées ; pour peu que les partisans d'autres écoles musicales émettent d'autres prin-

cipes, l'esprit se contracte : comme une troupe menacée qui se resserre sur ses retranchements, il s'enferme dans des formules qu'il juge inexpugnables. — Telle fut, presque fatalement, l'évolution de Vincent d'Indy. Se rappelant la longue enquête qu'il avait poursuivie dans l'histoire de la musique, mais qu'il avait dirigée pour la faire aboutir uniquement vers quatre ou cinq génies unifiés par son culte exclusif, il crut avoir acquis une certitude définitive, règle suprême de tous les styles, et il déclara, ébloui par sa propre conviction : « Je *sais* ce que c'est que *composer*. »

Une telle formule, si on l'accepte dans toute sa rigueur, peut devenir terrible. En esthétique, c'est du Torquemada. Par bonheur, Vincent d'Indy était assez artiste pour oublier parfois sa doctrine : par exemple, il avait (avec raison) un culte profond et une sincère tendresse pour le romantique et pittoresque *Freischütz*. Ainsi, dans le dogmatique enseignement de Vincent d'Indy, plus d'une formule doit être acceptée avec quelque réserve ; elle doit être limitée, nuancée, diversifiée, et rendue assez vague, assez souple, pour ne plus entraîner à d'injustes exclusives. Comment serait-elle infaillible, cette impérieuse formule, et comment nous serait-elle toujours profitable, si elle tend à nous rendre moins sensibles à l'art et à l'âme d'un Mozart, d'un Schubert, d'un Schumann ou d'un Chopin ?

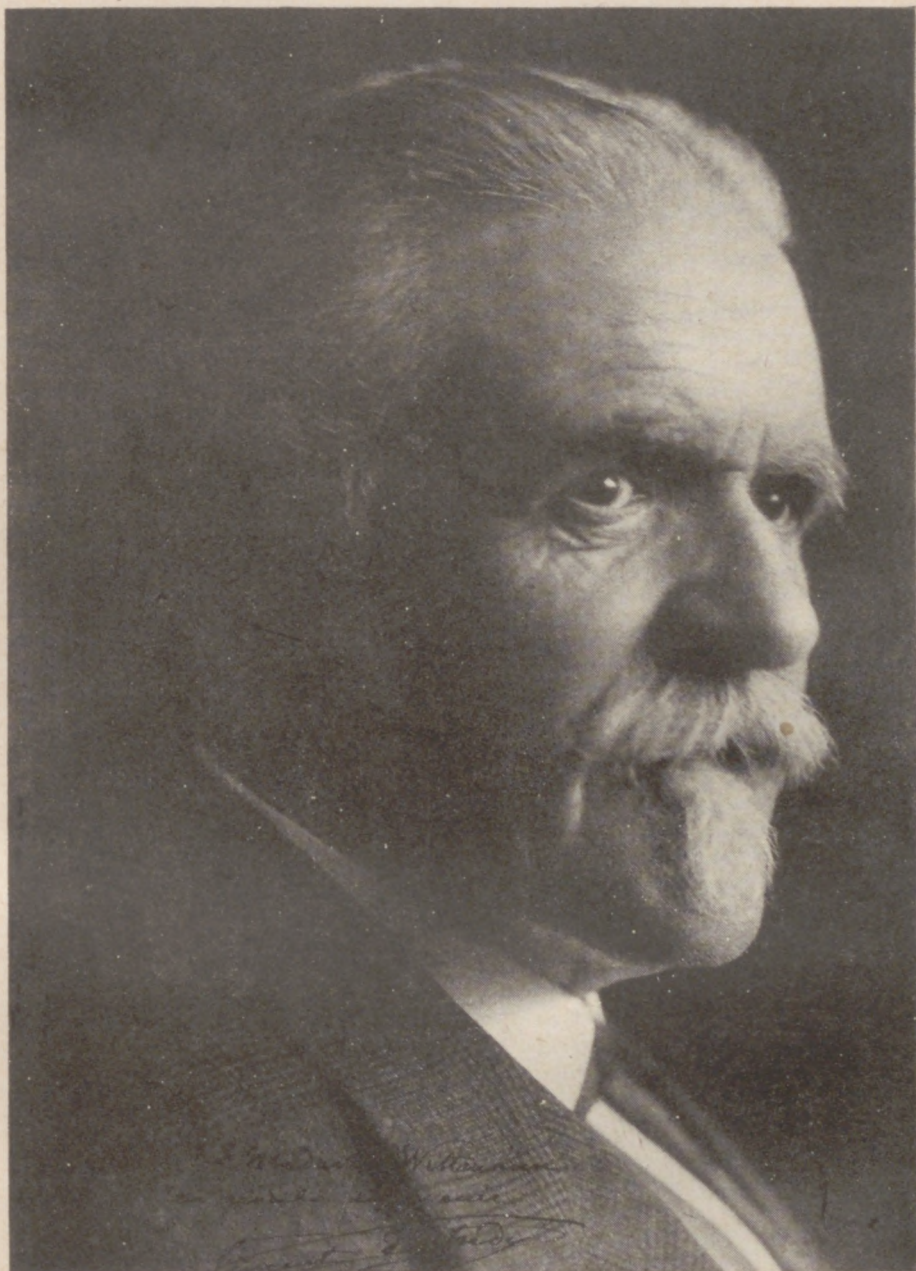
Le *savoir* est une partie constitutive de l'art. Toutefois, peut-on négliger le domaine de l'intuition et du mystère ; peut-on oublier les oasis enchantées où fleurissent la grâce, le caprice et la fantaisie ? Là, plus d'enseignement, plus de construction *a priori*, plus de formulaires ; là, tout semble s'épanouir,

spontanément, avec la liberté du rêve et dans une lumière surnaturelle... Mais Vincent d'Indy, ébloui par le désir de la perfection, voulait s'instruire lui-même, voulait *savoir*, voulait enseigner, voulait s'évader de l'incertitude et de l'inconstance du goût personnel, voulait atteindre, même dans l'art, à l'absolu d'un dogme systématisé. Il fut donc amené à chercher des autorités dans le passé : un tel apport historique est une des qualités de son *Cours de Composition*. En étudiant l'évolution de la musique, il s'efforça d'y découvrir des courants d'influence et des filiations ; il considéra surtout la successive et progressive élaboration de certaines formes musicales (forme-sonate, travail thématique, cyclisme, grande variation...). Mais ainsi, attachant son esprit surtout à ce qui est le *vêtement* de la musique, il devint peu à peu moins attentif, moins sensible à la musique elle-même, au mystère de son expression et de son charme, au dialogue intérieur que l'âme des musiciens-poètes établit avec la nôtre.

On a souvent déclaré : « D'Indy est un constructeur musical, un *combineur* ;... il écrit pour les yeux autant que pour les oreilles ; il prépare de péremptoirs exemples que les professeurs pourront analyser avec admiration ; il triture le thème A, le superpose au thème B, utilise la *tête* de A pour en tirer un développement épisodique ;... une telle musique s'adresse à l'intelligence des auditeurs plus qu'à leur sensibilité ;... elle est belle, mais froide, et touche peu ; parfois elle ne s'abstient pas d'être âpre et rêche : il lui manque la douceur et l'agrément, le *dulcia sunt* du bon Horace, le « je ne sais quoi », la fantaisie, l'abandon, la grâce, l'imprévu... »

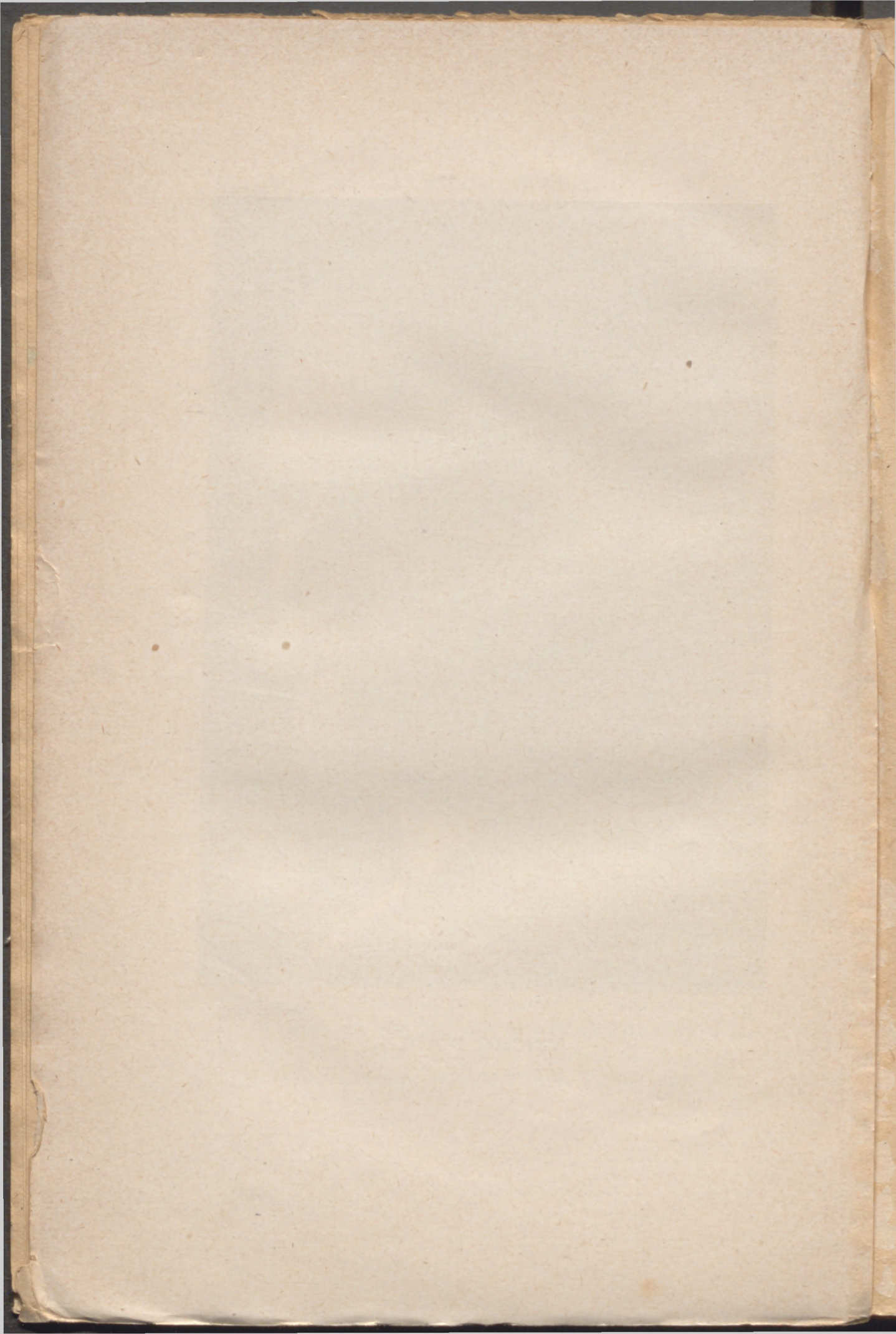
De tels reproches peuvent être justes pour plus





Cliché Lipnitski.

VINCENT D'INDY



d'une page, surtout parmi les compositions de sa maturité studieuse. Mais dans les œuvres de sa jeunesse et jusque dans son *Saint-Christophe*, qui est son dernier drame lyrique, combien de pages, tout en gardant une tenue et un style où s'affirme une volonté réfléchie, sont colorées, émouvantes, poétiques, animées par un profond sentiment de la nature, magnifiées par un lyrisme puissant et spontané : elles méritent d'être placées, sans pâlir, auprès des pages les plus célèbres, parmi les symphonies ou les drames musicaux. Il suffit de citer la trilogie de *Wallenstein*, *Istar*, la *Symphonie cévenole* (avec piano), le *Jour d'été à la montagne*, le second acte de *l'Étranger*, de nombreux passages de *Fervaal* et son finale grandiose et pathétique. Un artiste-créateur, un poète, une âme amplement humaine (*mens divini-or*) vivent dans ces pages hautes et pures, qui sont une gloire de la musique française contemporaine.

Naguère, dans nos divers volumes, nous avons étudié quelques œuvres de Vincent d'Indy et nous avons rendu hommage au légitime ascendant de son enseignement, à sa courageuse attitude devant certaines musiques aventureuses. Il tenait une place éminente dans le monde musical, non seulement en France, mais encore à l'étranger. Son nom était devenu le légitime symbole d'un haut idéal, à la fois artistique, intellectuel et moral. Oui, le nom de Vincent d'Indy était un drapeau, auquel pouvaient se rallier les plus nobles aspirations.

\*  
\* \*

La mort d'un tel maître va donc laisser un grand vide.

En quelques années, c'est-à-dire depuis l'armistice de 1918, voilà trois grands musiciens français que la mort nous enlève, après une longue vie pleine d'œuvres : Saint-Saëns, Fauré, d'Indy.

Sans doute s'étonnera-t-on que le troisième n'ait pas été, comme les deux autres, membre de l'Institut. Certes, cela ne change rien à sa musique. Mais il serait injuste de croire que les musiciens et les autres artistes de l'Académie des Beaux-Arts aient dédaigné Vincent d'Indy. Presque tous désiraient l'avoir pour confrère à l'Institut. Il le savait, et on l'en assura d'une façon non douteuse : je le dis parce que j'ai lieu d'en être sûr... Il préféra garder l'attitude frondeuse qui est naturelle chez un débutant, mais qui l'est moins chez un maître aussi traditionnel, chez un chef d'école qui semblait être un chef de gouvernement, et même un chef de gouvernement autoritaire. Peut-être ne sut-il pas oublier de petites antipathies qui ne devraient plus compter ni à un certain âge, ni à un certain niveau de renommée. — Parmi les forces intellectuelles de la France, et ici nous envisageons ce qui concerne les arts, l'Institut est un organe régulateur : son influence risquerait d'être diminuée si nombre d'artistes, quand ils sont aussi respectés que Vincent d'Indy, refusaient d'apporter l'appoint de leur expérience et de leur renom.

Durant ces dernières années, les œuvres de Vincent d'Indy, soit au théâtre, soit dans les concerts symphoniques, n'occupaient plus la place qu'elles méritent. Le monde musical, en effet, a toujours subi les caprices des modes passagères : après le cataclysme de la guerre de 1914 et dans le remous social d'une fiévreuse après-guerre, le public, ou du moins

une remuante portion du public, s'engoua de tentatives aventureuses. Aussitôt Vincent d'Indy se dressa, en « loyal serviteur », contre cette irruption du barbare et de l'informe. Il fut donc traité de réactionnaire et de tardigrade : les agités de l'extrême-gauche s'efforcèrent de rejeter son œuvre et sa personne dans le magasin des accessoires périmés.

Par bonheur, quand une œuvre est forte et belle, on peut la réduire au silence durant quelque temps, mais on ne la supprime pas. Le jour où elle reparaît enfin, elle prouve sa vitalité. Plusieurs fois, échappant à un ostracisme immérité, telles compositions de Vincent d'Indy furent inscrites, durant ces dernières saisons, aux programmes des concerts : chaque fois, de longues acclamations, saluant le compositeur, le vengèrent du silence où l'on voulait le condamner.

Bien plus, lorsque lui-même dirigeait l'orchestre, ou lorsqu'il était présent dans la salle, il pouvait constater que la ferveur des auditeurs, enfin consciente de ce qu'il avait apporté dans le patrimoine musical, le remerciait non seulement de ses chefs-d'œuvre, mais encore de son enseignement toujours orienté vers les sommets, et du haut exemple que sa conscience d'artiste avait donné avec une fermeté sans défaillance. Et ainsi, par un mouvement spontané vers la justice, le public des concerts faisait prévoir à l'artiste déjà touché par les années, quel serait le jugement de l'avenir.

# ALFRED BRUNEAU

MESSIEURS (1),

Selon une touchante tradition de votre Compagnie, la notice sur la vie et les œuvres d'Alfred Bruneau aurait dû être écrite par son successeur, Paul Dukas. Celui-ci, qui fut non seulement un célèbre compositeur mais aussi un esprit d'une ample culture et un juge pénétrant des œuvres musicales, n'aurait pas manqué, en des pages nobles et sereines, de tracer un magistral portrait. Hélas, les meilleurs projets des hommes sont souvent renversés par la soudaine apparition de la mort. Quelques mois après Bruneau, Paul Dukas ajoutait un nouveau deuil à la musique française.

La famille d'Alfred Bruneau, et notamment la compagne dévouée qui partagea les émois de ses longues luttes d'artiste et qui veille pieusement sur sa mémoire, ont bien voulu me demander de rédiger la présente notice. C'est là un honneur que je dois apparemment à ma vieille, à ma fidèle amitié pour Alfred Bruneau, et à une sincère admiration que je n'ai jamais craint d'affirmer, surtout lorsqu'il était violemment combattu.

(1) Notice lue à l'Académie des Beaux-Arts, le 16 janvier 1937.

D'ailleurs, à combien d'époques de sa longue carrière fut-il lâprement discuté! Nous verrons que, dans ces attaques, les passions politiques étaient au moins aussi actives que les rivalités musicales ou les compétitions suscitées par des succès de théâtre.

\*  
\*  
\*

Le nom d'Alfred Bruneau s'imposa au public, dès 1891, avec le succès d'un drame lyrique intitulé *le Rêve*, joué sur la scène de l'Opéra-Comique. Quarante ans plus tard, son nom était encore replacé au premier rang de l'actualité musicale par une pièce représentée sur la scène de l'Opéra. Ainsi, sa production artistique, si l'on y ajoute les quelque dix années de ses essais de début, s'étage sur un demi-siècle.

Il faut donc, tout d'abord, rendre hommage à la continuité d'un effort si généreux, et saluer la tenace conviction d'un artiste qui a gardé fidèlement, au cours de sa longue carrière, les hautes aspirations de sa jeunesse.

Alfred Bruneau naquit à Paris, au printemps de 1857. Dès son enfance, il se développa dans une atmosphère chargée de musique. Son père était bon violoniste; il s'occupa aussi, durant quelques années, d'édition musicale. Dans le quartier de l'Opéra, rue Meyerbeer, il avait fondé une maison d'édition, et c'est lui qui fit paraître, notamment, quelques œuvres de César Franck encore méconnu, telles que *Psyché*, ou telles que la *Procession* devenue ensuite si célèbre.

A seize ans, Alfred Bruneau entra au Conservatoire, dans une classe de violoncelle; il y était élève

de Franchomme, l'ancien ami de Chopin. Bientôt premier prix de violoncelle, il travailla ensuite l'harmonie avec Savard, puis la composition avec Massenet, et, en 1881, il obtint un second Prix de Rome.

Impatient de chercher et de trouver sa voie, il rompt avec l'enseignement officiel et les concours. Le voilà qui compose de la musique de chambre, des mélodies, des chœurs, des morceaux symphoniques, un ballet, et même une messe de *Requiem*. Par telles de ses œuvres d'essai, comme *Kérim*, drame en trois actes et qui fut joué au Théâtre-Lyrique, le jeune musicien prend contact avec le public, et il constate ce qui porte dans les pages qu'il écrit.

Déjà, dans ce Paris d'avant l'Exposition universelle de 1889, où une immense « douceur de vivre » rendait moins âpres les années d'apprentissage et les débuts des artistes, Alfred Bruneau voyait comment se préparent les renommées. Chaque soir, vers cinq heures, il rapportait, après « lecture et correction », les épreuves dont un éditeur de musique, qui publiait alors force auteurs, lui avait confié la révision. Humble besogne, qui augmentait les ressources du musicien et de son jeune ménage, elle l'introduisait dans les coulisses parisiennes de la gloire théâtrale.

C'était chez l'éditeur Hartmann. La petite boutique du boulevard de la Madeleine, bientôt jugée trop modeste, avait été délaissée pour un vaste entresol de la rue Daunou. Actif, entreprenant, audacieux même, Hartmann, pour lancer les compositeurs qu'il éditait, avait contribué à fonder les Concerts-Colonne. Grâce au talent d'Édouard Colonne, et aussi grâce à la soudaine révélation de la *Damnation de*



*Faust*, ressuscitée miraculeusement, ces nouveaux concerts s'étaient conquis la faveur d'un vibrant et nombreux public. Hartmann était donc une puissance de la vie parisienne. Aussi, tous ceux qui gravitaient autour des théâtres, et qui cherchaient une chance de succès, affluaient chez Hartmann. Compositeurs en quête d'un livret ou librettistes en quête d'un compositeur, directeurs sans théâtre ou impresarios sans vedettes, chanteurs sans engagements ou décorateurs sans commandes, cantatrices qui espèrent un rôle, courriéristes en chasse d'un potin de coulisses, mondains oisifs qui ont une heure à tuer avant d'aller au cercle, passaient chez Hartmann pour rencontrer ses auteurs favoris, qu'entouraient chanteurs et chanteuses, entrepreneurs de tournées, journalistes, échetiers du *Gil Blas*, du *Figaro* ou du *Gaulois*...

Soudain, un compositeur encore jeune, d'allure élégante et nerveuse, sortait d'une porte dissimulée sous une tapisserie. Cette porte mystérieuse menait à un bureau qui n'était qu'à lui, et dans lequel, fébrilement, se préparaient les affaires de théâtre. Malgré sa hâte et ses soucis, ce compositeur souriait toujours ; toutes les mains, il les serrait avec une affection infatigable et un plaisir renaissant ; il lançait des boutades, des gamineries, des mots spirituels ou même des calembours ; — et puis, prestement, il disparaissait dans son bureau de réception, entraînant soit un impresario qui l'attendait, soit un acteur qui postulait un rôle, soit une chanteuse mondaine qui voulait déchiffrer une mélodie et prendre, assurait-elle, les précieuses indications du maître.

Ce maître, c'était Massenet. Aux yeux éblouis de Bruneau, humble correcteur d'épreuves, Massenet,

avec une féminine séduction, apparaissait dans la charmante auréole de sa gloire naissante. C'était lui, ce triomphateur souriant et gracieux, que Bruneau avait vu débiter, au Conservatoire, comme professeur de composition, de fugue et de contrepoint. Alors les trois enseignements, réunis dans une seule classe, étaient donnés par un seul maître. Un matin, à la rentrée d'octobre 1878, introduit par le directeur Ambroise Thomas, Massenet, auteur applaudi de *Marie-Magdeleine*, des *Erinnyes* et du *Roi de Lahore*, avait pris possession de sa classe, avec une simplicité pleine de charme. Pour les élèves, ce maître n'était qu'un camarade un peu moins jeune. Déjà les honneurs venaient à lui ; et lui, avec une coquette gentillesse, il allait au-devant d'eux, pour ne pas les faire attendre. Déjà décoré, le mois prochain il entrera à l'Institut, à trente-six ans, en passant devant Saint-Saëns, son aîné de sept ans.

Massenet, dans sa classe, est toujours en train, toujours content, toujours aimable ; jamais il ne gronde, jamais il ne blâme. Quand il parcourt les essais de ses élèves, il approuve, il encourage. Si par hasard quelque chose lui plaît moins ou même lui déplaît, il s'assied devant le piano et, avec la facilité que donne le talent, avec un à-propos merveilleux, il improvise un nouveau texte ; et puis, comme pour s'en excuser, il dit à l'élève émerveillé : « L'idée est de vous ;... c'est ça que vous vouliez faire. » Aussi, combien on l'aimait, ce séducteur ! Les moindres indications de ce maître clairvoyant, prime-sautier, doué d'un infailible instinct du théâtre devenaient des stimulants, et parfois de fécondes semences, dans l'esprit de ses élèves enthousiasmés. Éveilleur prodigieux, enchanteur inspiré, il entraînait les apprentis musi-

ciens dans les mirages lyriques du monde théâtral. Quant à la fugue et au contrepoint, il laissait volontiers à un élève vétérans le soin de les enseigner. En revanche, quelle révélation inoubliable, lorsque lui-même, pianiste excellent et doué de la voix la plus expressive, il rendait vivante quelque grande page de Gluck, de Mozart, de Rossini ou de Gounod ! Une telle classe, très peu scolaire, mais toute frémissante sous l'impulsion juvénile d'un artiste passionné, suscita plus d'un compositeur dont le nom devint célèbre.

Sur Alfred Bruneau, l'influence de Massenet fut active et bienfaisante. Lui-même, avec une reconnaissance qui l'honore, le reconnaîtra lorsqu'il sera devenu un maître à son tour. Évidemment, cette influence se combinait avec les autres que lui imposait le milieu musical d'alors. Attiré par le théâtre et par les orchestres symphoniques, l'apprenti musicien, sans rester étranger à la renaissance de la musique de chambre et aux concerts que donnait la Société Nationale, était surtout porté vers les grandes œuvres qui répondaient alors aux aspirations des jeunes artistes et qui avaient encore l'irrésistible ascendant de la nouveauté. Au premier rang de ces œuvres initiatrices, il faut placer les compositions orchestrales de Berlioz, notamment cette *Damnation de Faust* longtemps méconnue et condamnée au silence, mais qui venait de ressusciter quelques années après la mort de son auteur désespéré. Hector Berlioz restait aussi un guide précieux, un artiste qui stimule l'imagination d'un disciple, grâce à son génial *Traité d'instrumentation*, où tant de maîtres, tel un Saint-Saëns, apprirent un métier expressif et pittoresque. Dans les concerts ou à l'Opéra-Comique, les pages éblouissantes d'un Bizet et d'un Lalo

répandaient le goût d'une instrumentation variée, chatoyante et à une couleur vigoureuse. Quant à l'œuvre colossale de Wagner, elle était encore loin d'avoir conquis son importance dominatrice. Même dans les concerts symphoniques, elle ne pénétrait que peu à peu et parmi les tumultueuses manifestations des auditeurs; *Tannhäuser* ne s'était pas encore relevé, à l'Opéra, de sa chute scandaleuse de 1861; *Lohengrin* se voyait arrêté par le contre-coup d'un incident sur la frontière franco-allemande; et il n'était pas encore question, évidemment, de représenter à Paris ni *Tristan*, ni les *Maîtres Chanteurs*, ni l'épique et immense *Tétralogie*.

\* \* \*

Or Alfred Bruneau, grâce à son ami l'architecte Frantz Jourdain, venait de faire la connaissance d'Émile Zola. Tout de suite, une affinité de nature lia entre eux une amitié confiante. Dès que Zola, en septembre 1888, publie le roman intitulé *le Rêve*, il accorde à Bruneau d'en tirer un livret, avec la collaboration du parolier Louis Gallet. En moins de deux ans, la partition est complètement composée : le 16 juin 1891, elle paraît sur la scène de l'Opéra-Comique.

Succès éclatant. En quelques mois, il se propage sur les théâtres de l'étranger. Si bien qu'il faut constater que c'est là une date importante dans l'histoire de la musique française au théâtre. Dès qu'il paraît, ce drame lyrique s'impose comme une œuvre puissante et novatrice. Des polémiques s'engagent autour de cette pièce qui semble révolutionnaire. Les uns l'attaquent, mais les autres exaltent les nouveautés

qu'elle contient. On l'accusait d'être wagnérienne, et de trop utiliser les *leitmotivs* : étranges et graves reproches, à une époque où l'œuvre de Wagner était encore contestée à Paris, et fort mal connue.

De tels reproches, d'ordre musical, portaient moins dans le public qu'un autre reproche, qui nous surprend désormais : on blâmait le compositeur d'avoir mis sur la scène des personnages contemporains. « Eh quoi, lui disait-on, vous faites chanter des Parisiens en paletot et en veston ! » On oubliait que les personnages des *Noces de Figaro*, à l'époque où Mozart leur confia ses merveilleuses mélodies, ressemblaient exactement à leurs premiers auditeurs : en 1785, dans le trouble crépuscule de l'ancien régime, l'intrigant Figaro, le Comte, la Comtesse, la soubrette Suzanne et le galant petit page Chérubin, étaient, tout à la fois, sur la scène et dans la salle.

Au milieu des polémiques qui l'accueillirent, la partition du *Rêve* s'attirait des admirateurs par sa force lyrique, son accent de vérité, sa déclamation juste et toujours expressive, ses nouveautés dans le langage harmonique, la couleur et la poésie de son instrumentation.

Dirai-je que je me rappelle encore avec quelle émotion, quel emballement, dans le feu de mes vingt ans, j'écoutais cette pièce et la jouais au piano?... Mais il vaut mieux citer quelques lignes d'une lettre de Chabrier. On sait de quel ton il écrivait à ses amis ; on connaît sa cordialité chaude, prime-sautière, et son vocabulaire de bon géant rabelaisien... Donc, il écrivait à Bruneau :

« Hein? Ça y est, cette fois ! Quel franc, quel sympathique, quel bon succès ! J'en ai de la joie plein la tête, et, si vous étiez là, vous verriez mes yeux qui

ont illuminé pour la circonstance. Enfin, c'est tapé, comme musique, et vous arrivez juste à l'heure où c'est cela qu'il faut donner et où c'est aussi cela qu'on veut... Vous voilà solidement posé, classé : c'est un début de maître, absolument. »

Dans la presse, où les articles *pour* et les articles *contre* allaient grand train, se produisit une initiative fort rare à cette époque. Un journal, qui réunissait alors les noms d'Edmond de Goncourt, Maupassant, Octave Mirbeau, Alphonse Daudet, Théodore de Banville, Catulle Mendès, Henry Fouquier, Armand Silvestre, et bientôt Anatole France, Bourget, Barrès, Huysmans, Henry de Régnier, Albert de Mun... Ce journal, où Henry Bauër s'était fait l'ardent défenseur de la pièce nouvelle, organisa un banquet en l'honneur du *Rêve*. A ce généreux appel de *l'Écho de Paris* et de son directeur Valentin Simond, tout ce qui comptait dans les lettres et dans les arts répondit avec empressement, afin de fêter le jeune triomphateur. Quarante ans plus tard, lorsque Bruneau m'accompagnait sur le seuil de ce même journal où je m'occupe de la musique depuis de longues années, ses yeux si vifs, si aigus et si bons, s'éclairaient d'un sourire lorsqu'il songeait encore au « banquet de *l'Écho de Paris* ».

Un début aussi éclatant est toujours dangereux ; car on attend l'auteur, on le guette, à l'œuvre suivante... Les envieux furent déçus : deux ans plus tard, nouveau succès, *l'Attaque du moulin*, drame en trois actes, tiré de la célèbre nouvelle d'Émile Zola.

Citons encore une lettre du bon et grand Chabrier :

« Aujourd'hui, c'est *l'Attaque du moulin*, une œuvre virile, vigoureuse, tendre, fougueuse, sentant la poudre et le canon, et une orchestration chaude et

nerveuse qui nous tenait chaud dans les fauteuils d'orchestre. On était heureux d'entendre de la belle musique d'un homme jeune, qui n'imité jamais personne, et qui est lui. Je sens qu'il a devant lui une carrière magnifique, et je suis content. »

Durant les quelques années qui suivirent *l'Attaque du moulin*, Alfred Bruneau, ardent au travail, composa deux grandes œuvres, dont la noblesse et la force dramatique s'imposent à l'admiration : c'est *Messidor*, et c'est *l'Ouragan*.

Ces deux drames lyriques bénéficiaient des vues géniales de Wagner sur la fusion de l'orchestre et des voix, ou plutôt sur la mutuelle pénétration de l'élément musical et de l'élément poétique. Mais, loin de s'asservir au système wagnérien, ces deux drames l'adaptaient à des sujets modernes, à des sentiments et à des idées qui sont de notre époque même.

Pour concevoir et réaliser de telles œuvres, Alfred Bruneau avait eu le bonheur de rencontrer, non pas un librettiste ordinaire, mais un véritable collaborateur, c'est-à-dire un esprit pouvant le comprendre, l'aider et le compléter. Une constante et fraternelle affection unit Émile Zola et Alfred Bruneau. Aucune des vicissitudes ou des épreuves de la vie ne put les séparer l'un de l'autre. Le compositeur, dans un livre intitulé *A l'ombre d'un grand cœur*, retraça l'émouvante histoire de leur fidèle amitié.

Quand deux artistes gardent aussi longtemps des liens aussi fraternels, c'est qu'il y a entre leurs deux esprits de profondes et mystérieuses « communications », pour reprendre un mot de Pascal. Ils sont reliés par des affinités invisibles, mais agissantes. Et c'est ainsi que Zola, se libérant enfin de l'intervention

d'un parolier, apportait à Bruneau les livrets en prose, mais fort poétiques, qui convenaient le mieux à la musique du compositeur : d'avance, ils étaient accordés avec elle, et d'avance ils la suscitaient.

Une telle collaboration, qui favorisait l'éclosion et le développement du talent si personnel de Bruneau, avait écarté plus d'un obstacle devant les débuts du musicien. Le nom discuté mais éclatant d'Émile Zola, les relations du célèbre romancier dans le monde parisien, ses liens avec la presse et son ardeur combative, avaient contribué à ouvrir très vite les théâtres devant les œuvres de Bruneau. On sait en effet quels longs délais d'attente durent subir à Paris maints autres compositeurs de grand talent. La renommée orageuse de Zola avait stimulé tout ensemble les éloges et les critiques sur les œuvres du musicien, et suscité autour d'elles une atmosphère de combat. C'était là des avantages incontestables, mais pleins de menaces. En effet, les polémiques où s'affrontaient jusqu'alors des convictions d'art, vont bientôt s'amplifier en mêlée tumultueuse et provoquer des luttes violentes jusque dans la rue, dès que les passions politiques, autour de l'affaire Dreyfus et du procès intenté à Zola, partageront toute la France en deux camps ennemis.

De tels faits, avec le recul du temps, sont entrés dans le domaine de l'histoire : on peut les évoquer avec une calme impartialité, *sine ira et studio*.

En février 1897, l'Opéra donne *Messidor*. Tout de suite, dans la presse, nouvelles polémiques. La pièce, malgré tout, poursuit sa carrière brillante et mouvementée. Le Théâtre de Nantes monte bientôt *Messidor* avec un succès qui se poursuit même durant



une seconde saison. Mais voici qu'Émile Zola, le 13 janvier 1898, dans *l'Aurore* que dirigeait Clemenceau, publie sa retentissante lettre ouverte au Président de la République, sous le titre flamboyant de « *J'accuse* ». Aussitôt, à Nantes, chaque soir où l'on joue ce *Messidor* de Bruneau et Zola, des manifestants se rassemblent autour du théâtre, des cris s'élèvent, des bagarres éclatent. On jugea donc prudent d'interrompre les représentations. Par contre-coup, plus d'un théâtre se ferma aux précédentes pièces de Bruneau et Zola.

Veut-on un témoignage de ce qu'on disait alors, dans certains milieux, de la musique de Bruneau? On le trouve, non pas dans les chroniques des critiques sérieux, mais dans les articles des folliculaires qui sont l'écho de la foule. Par exemple, certain agité, avec une exagération peut-être sincère mais assurément symptomatique, déclarait qu'une telle musique, aussi criminelle que la bombe de l'anarchiste Ravachol, méritait d'être poursuivie comme un péril national.

Or, une année avant que surgisse cet ouragan politique, Zola et Bruneau avaient projeté un nouveau drame musical. Et ce drame, par une rencontre imprévue, s'appelait *l'Ouragan*. — *Messidor* avait été le chant de la terre et du blé, le poème lyrique du travail humain. *L'Ouragan*, évoquant une île fabuleuse, perdue au milieu des orageuses splendeurs des flots infinis, allait chanter les passions humaines, aussi fatales, aussi farouches, aussi impitoyables que les éléments de la nature. Entre cette pièce et les circonstances dramatiques où vivaient alors les deux auteurs, quelle sombre analogie, quelle émouvante correspondance. Bruneau, fraternel et courageux,

partageait les dangers de Zola ; il l'accompagnait comme un fidèle garde du corps. Qui de nous, hélas, ne se rappelle cette époque de discorde civile ? Notre Paris, si noble, si généreux dans ses hauts élans de concorde et de fraternité, cède parfois à des entraînements, à des coups de folie collective, où on ne le reconnaît plus. Toute la journée, autour du Palais de Justice où Zola comparaisait devant les assises, une foule menaçante s'accumulait dans les rues et sur les quais. Elle s'énervait, elle *s'ensauvageait*. L'obscurité tombait vite, après ces pâles après-midi de février. Alors, sous le ciel noir, durant de longues heures, des huées, des hurlements, des cris de mort, poussés par des milliers et des milliers de poitrines, roulaient au loin dans les ténèbres, comme la menace formidable d'un élément déchaîné ; et l'on ne songeait pas sans effroi que cette foule immense concentrait sa colère et son délire sur un homme seul... Vraiment, lorsque l'histoire impartiale rappelle de si troubles épisodes, on éprouve, quand on aime la France, l'irrésistible besoin de chasser un tel cauchemar avec d'autres souvenirs ; et l'on pense, malgré soi, aux inoubliables journées de la mobilisation de 1914, où tous les cœurs français, avec une dignité et un calme pleins de noblesse, donnèrent un magnifique exemple de résolution guerrière et d'héroïsme civique.

Le 29 avril 1901, à l'Opéra-Comique ce fut la première représentation de *l'Ouragan*. Les passions politiques n'étaient pas encore apaisées : les polémiques recommencèrent, et l'on devine leur ardeur. Apparemment, on parlait de la musique et du livret ; mais les considérations musicales ou littéraires étaient moins agissantes que les sympathies ou les animo-

sités d'un autre ordre. Toutefois, un compositeur, que l'éclatant et légitime succès de son œuvre élevait au-dessus de la mêlée, n'hésita pas, avec courage, avec la clairvoyance que lui donnaient son talent et sa fidèle amitié pour Bruneau, à proclamer son admiration. Il est donc nécessaire de citer une telle page, publiée dans *le Figaro* par M. Gustave Charpentier :

« *Le Rêve, l'Attaque du moulin, Messidor*, sont les étapes réfléchies d'un esprit que la beauté visite, qu'habite une volonté tenace, irrésistiblement tendue vers les cimes. A chaque œuvre nouvelle, plus de grandeur apparaît... Les concessions, motivées par l'éducation et qui étaient rares aux premières œuvres, ont disparu. Dans *l'Ouragan*, M. Alfred Bruneau se dresse, telle son image morale... Son incisive volonté, son énergie farouche animent des héros puissants, pensifs aussi d'être des hommes. Et la fille de rêve, la gracieuse chimère, toute rose parmi les noirs destins, n'est-ce pas le coin de mystère que M. Alfred Bruneau, jalousement, garde en son âme?... Oui, tout Bruneau est dans ce drame. Ingénu, complexe, combatif ou tendre, souriant ou farouche, il apparaît multiforme par l'accent et un dans la pensée. »

Trente ans plus tard, Alfred Bruneau, dans un livre de souvenirs, faisait allusion à cette belle page. Il exprimait loyalement sa reconnaissance, en des lignes émues qui honorent les deux amis.

\* \* \*

*Messidor, l'Ouragan*, voilà sans doute les deux drames lyriques qui demeurent les témoignages les plus grands, les plus accomplis et les plus significatifs de l'apport personnel d'Alfred Bruneau. Ces deux

œuvres se sont conquis et ont gardé une place éminente dans l'estime et l'admiration des meilleurs amateurs de musique ; plusieurs de leurs pages symphoniques, souvent exécutées dans les concerts d'orchestre, reparaissent au milieu des chefs-d'œuvre classiques : même dans un tel voisinage, elles affirment hautement le style et la personnalité de leur auteur.

Cette personnalité, forte et instinctive, tenait étroitement aux fibres les plus intimes du cœur ; elle mettait impérieusement sous sa dépendance les inévitables et féconds apports de la tradition musicale et du milieu contemporain. Si bien qu'on la retrouve, cette personnalité de Bruneau, constamment semblable à elle-même et réfractaire aux influences de la mode, depuis l'époque où elle se révélait dans les poétiques scènes du *Rêve*, jusqu'aux années qui avoisinent le terme d'une longue et féconde carrière. Je ne puis faire ici une énumération complète et détaillée ; du moins, je citerai les principales productions de cet infatigable travailleur. Soucieux de diversifier les sujets où il appliquait les ressources de son talent, Bruneau explora maintes régions du lyrisme musical. S'écartant du drame, il se rapprocha de la comédie familiale avec *l'Enfant roi*, de la poésie naturaliste avec *la Faute de l'abbé Mouret*, de la fantaisie ou de la légende avec *le Roi Cardaule*, et de la féerie symbolique avec *le Jardin de Paradis*. Dans les drames romantiques de Victor Hugo, il choisit le pittoresque scénario d'*Angelo, tyran de Padoue* ; et, s'inspirant de l'histoire anecdotique de 1830, il évoqua la capricieuse figure de Virginie Déjazet.

Un tel producteur, dont les œuvres se produisirent

souvent au milieu des passions ameutées, devait rencontrer tout ensemble d'enthousiastes partisans et des adversaires tenaces. En 1923, à propos d'un de ses drames lyriques, nous écrivions :

« On discute encore M. Bruneau, on le combat parfois avec violence. Nous disons : c'est tant mieux pour lui. Contre lui, on a dit et l'on répète ce qu'on a dit (et ce qu'on dit encore) contre Berlioz, contre Reyer, contre M. Gustave Charpentier. A plus d'un égard, en effet, ils sont de la même famille, bien qu'à des rangs divers.

» Malgré tant d'attaques, de dénigrement, de sourires hautains, leurs œuvres continuent-elles à vivre? *Le Rêve*, *l'Attaque du moulin*, sont encore au répertoire; pourtant, ils datent de vingt et de trente ans. Combien y a-t-il de pièces musicales qui résistent à une aussi longue épreuve? — Bien plus, dans les concerts symphoniques, on applaudit encore tels préludes de *Messidor*, de *l'Ouvagan*, ou l'ardente évocation du *Paradou*. Et même aux concours annuels du Conservatoire, où tant de musiques récentes laissent voir leur vide, *l'Invocation à la forêt* affirme toujours sa sincère et prenante émotion.

» Ainsi, M. Bruneau répond par des faits : sa musique existe ; il a son originalité propre ; son œuvre contient un apport personnel ; il est ce qu'on appelle « un tempérament, une nature ».

» C'est quelqu'un. La preuve est faite

» Pourquoi le combat-on? C'est parce qu'il est un artiste sincère. Il écrit comme il est et comme il sent. Il a quelque chose à dire (ce qui est rare), et il le dit à sa manière (ce qui est rare aussi). Mais on lui reproche de ne pas prendre les vocabulaires à la mode.

» Nous croyons, au contraire, que l'un des plus réels mérites d'un artiste consiste à rester soi-même, fidèlement, spontanément. Certes, il ne s'agit pas de se figer dans une formule. Mais il faut évoluer, se perfectionner ou se grandir, selon les nécessités intérieures de sa nature individuelle. Cela n'est pas à la portée de tout le monde. »

Dans sa production si abondante, si variée, c'est lui, Bruneau, qu'on retrouve toujours. La sensibilité de l'auteur, l'émotion sincère qu'il ressent quand il s'unit à l'âme de ses personnages, la tendresse qu'il leur prête quand il leur confie les mélodies qui chantent en lui-même, le sentiment de la nature qui lui inspire ses plus grandes pages lyriques, — voilà les données intérieures, les états et les mouvements d'âme qui nécessitent et conditionnent son style musical.

Ce style, à le considérer de l'extérieur, se fait tout de suite reconnaître et s'impose par sa brièveté et sa clarté. Son accent direct est parfois intense jusqu'à la rudesse et à l'âpreté ; en revanche, même les pages de douceur et de tendresse restent pénétrées d'une mâle et saine vigueur. Un tel artiste ne se perd ni dans les recherches ou les subtilités de l'écriture contrapontique, ni dans les coquettes élégances d'une harmonie quintessenciée, ni dans les artificieux raffinements de la couleur orchestrale. Il se propose d'être lui-même, loyalement, et de franchir la rampe à force de sincérité. Il ne redoute ni de doubler la partie vocale par une partie d'orchestre, ni de renforcer une ligne mélodique par les tierces limpides d'une ligne parallèle.

A une époque où l'on jugeait paradoxal d'être moderne sans devenir wagnérien, Bruneau sut in-

corporer d'une façon personnelle le chant des voix et la déclamation lyrique à l'expressif développement de la symphonie orchestrale. Tout en se libérant des vieilles coupes en airs, duos, trios et ensembles — ce qui faisait de l'ancien opéra une succession de morceaux détachés, interchangeables d'une pièce à une autre, et parfois sans aucun lien organique avec l'œuvre où ils étaient placés, — Alfred Bruneau ne se refusa pas, et à juste titre, de composer des morceaux logiquement construits et d'une forme caractérisée. Il sut les relier à l'ensemble du drame, grâce à l'emploi de motifs conducteurs ou principaux. Ceux-ci n'interviennent pas à la façon des *leitmotive* wagnériens qui semblent souvent être des cellules génératrices d'où sortent des développements et qui s'agglutinent aux autres éléments musicaux ; mais ils interviennent surtout comme des rappels de thèmes, très facilement reconnaissables. Néanmoins, dans *l'Ouragan*, le motif onduleux et puissant qui évoque la formidable force de la mer, prend plus de trente formes différentes : il change d'aspect comme les flots tantôt assoupis et tantôt courroucés, tantôt éblouissants de lumière et tantôt sombres, tantôt silencieux sous les lueurs d'une aurore souriante, et tantôt mugissants et farouches sous les nuages noirâtres accumulés par la tempête. Ainsi, Bruneau, qui conduisit souvent ses méditations de promeneur solitaire sur plus d'une grève maritime, fut l'un des compositeurs qui ont évoqué, avec le plus de variété fidèle, le charme toujours nouveau d'un élément toujours changeant.

Outre ses drames lyriques où il faisait apparaître les passions de l'homme et les spectacles de la nature comme en de vastes fresques, il se plut aussi, comme

en de minutieux tableaux de chevalet, à évoquer certaines impressions d'un lyrisme plus intime. Lecteur passionné, il sut choisir de courts poèmes dont le sentiment lui agréait ; et, les transposant musicalement pour la voix, il enveloppa la ligne mélodique dans la subtile atmosphère qui se dégage d'un accompagnement où le piano se fait délicatement expressif. Ainsi naquirent plusieurs recueils de mélodies, notamment une quinzaine de *Lieds de France*, — *Plein air*, dix mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier, — les *Chansons d'enfance et de jeunesse*, sur des poésies de la tendre Marceline Desbordes-Valmore, et que Bruneau dédia paternellement à ses trois petits-enfants, — sans oublier, sur des poèmes d'André Chénier, un recueil de *Chants antiques*, auquel je ne pense pas sans une émotion affectueuse, puisque le compositeur me fit amicalement l'honneur de me les dédier. Malgré ce lien personnel, je n'hésiterai pas à dire toute ma pensée : les chanteurs n'accordent pas encore à de tels recueils de mélodies l'attention qu'ils méritent. Une fois de plus, un artiste est victime de sa propre renommée, ou plus exactement, de l'étiquette accolée à son nom. Parce que Bruneau est admiré, catalogué, en tant que musicien lyrique ou théâtral, on trouve tout naturel de peu considérer ses recueils de mélodies. C'est fort injuste. Et voilà une nouvelle preuve que les jugements des hommes, en art comme en beaucoup d'autres domaines, n'échappent guère aux préventions hâtives et sans motifs valables.

Quand on a énuméré un si grand nombre d'œuvres, on n'a pas encore signalé tout ce que produisit l'inlassable activité d'Alfred Bruneau. En effet, il fit bénéficier l'enseignement musical de son ardent



amour de l'art et de son expérience de compositeur. Pendant plus de vingt-cinq ans, succédant à Ernest Réyer et précédant Paul Dukas, il fut inspecteur général et visita les Conservatoires de province. D'autre part, au Conseil supérieur du Conservatoire de Paris, il fut un des membres les plus écoutés. Dans ces places de confiance, ainsi que dans maintes autres commissions, son intelligence prévoyante et son ascendant d'artiste ne pouvaient manquer d'exercer la plus heureuse influence.

De 1892 jusqu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire pendant quarante-deux ans, il remplit dans la presse parisienne les fonctions de critique musical. Il continuait ainsi la tradition des compositeurs-critiques, inaugurée en France et illustrée par Hector Berlioz, suivie avec éclat notamment par Ernest Reyer, Gabriel Fauré, Paul Dukas, et agrémentée, à titre épisodique, par les incursions fantaisistes et brillantes d'un Liszt et d'un Saint-Saëns. L'intervention de Zola, presque au lendemain du *Rêve*, fit entrer Bruneau au *Gil Blas*. Victor Wilder venait de mourir. Quand une place de critique devient vacante dans un grand journal, les candidatures sont fort nombreuses, et chaque candidat met en campagne le ban et l'arrière-ban de ses amis et protecteurs. Émile Zola intervint avec un argument sans réplique. Il venait de terminer son roman intitulé *Lourdes*. Il posa donc au journal un impérieux ultimatum : « Si vous voulez avoir *Lourdes*, déclara-t-il, prenez Bruneau. » Le *Gil Blas* prit le critique, et il eut le roman. Il publia *Lourdes* en feuilleton, moyennant cinquante mille francs. Et c'étaient des francs-or.

Quelques années s'écoulèrent. Zola entra au *Figaro* : Bruneau y entra avec lui. Peu après, les

remous de l'affaire Dreyfus provoquèrent plus d'un changement dans le personnel de la rédaction. Interrompant sa rubrique musicale, Alfred Bruneau fit un court passage à l'Opéra-Comique comme chef d'orchestre, puis il entra au *Matin* en 1903 : il resta le critique musical du *Matin* durant de longues années, jusqu'à sa mort en 1934.

Dès ses premiers articles, il avait conquis une légitime réputation d'écrivain musical. Il fut chargé de rédiger un *Rapport sur la musique à l'Exposition universelle de 1900*. Par la suite, il publia en librairie plus d'un volume où étaient recueillies ses chroniques du journal ou ses articles de revues. Je citerai au moins quelques titres : *la Musique française, la Musique russe, Musiques d'hier et de demain*, et je me garderai d'oublier une touchante brochure sur son maître *Massenet*.

Pendant plus de vingt ans, j'ai rencontré Bruneau dans les grands concerts et aux premières représentations ou aux « générales » des théâtres lyriques. Dans certaines salles, chaque semaine, au cours des six mois de la saison musicale, nous occupions des fauteuils voisins ; et pendant huit ans, le samedi, après la séance de l'Institut, nous faisons ensemble le chemin qui nous menait à quelque première audition. Alors, de quoi parlions-nous, sinon de la musique et des musiciens ? Si bien que j'ai pu lire, fort souvent, au fond de sa pensée. Ce que j'ai découvert, ce que j'ai admiré en lui, je vais le dire, afin de lui rendre la stricte justice qu'il mérite.

Son œuvre musicale, ainsi que ses entretiens amicaux, ou ses articles et ses livres, est l'expression spontanée de lui-même. Artiste sincère, doué d'une force communicative et enthousiaste, il por-

tait une flamme rayonnante et qui trompe rarement. Outre son ample culture, il gardait un fonds trop personnel, trop original, trop irréductible à tout autre, pour ne pas sentir que la suprême valeur de l'œuvre d'art, c'est d'exprimer l'âme de son auteur même.

L'expression intime et profonde, l'expression directe et sans formules d'emprunt, voilà ce qu'il aimait dans toutes les grandes œuvres, ce qu'il mettait en pleine lumière dans sa critique, et ce qu'il réalisa souvent dans les plus accomplies de ses productions. Il était épris de modernité. Il pensait, comme Goethe l'avait dit, que toute œuvre, pour être vivante et pour le demeurer, a besoin de naître en harmonie avec les forces vivantes, innombrables, impondérables mais toutes-puissantes, qui entourent sa genèse et son éclosion. Chaque époque, chaque race, chaque créateur, engendre tour à tour ses nécessités de style, qui sont intransmissibles.

Quant à Bruneau, par sa sensibilité frémissante, par son intelligence qui avait gardé l'ardeur de la jeunesse, par ses aspirations généreuses et tournées vers un haut idéal, il put magnifier ses dons et son talent de musicien jusqu'à devenir un artiste-poète, capable de s'élever à un puissant lyrisme. Les belles et grandes pages de son œuvre n'ont rien perdu de leur pouvoir évocateur ; car Alfred Bruneau, triomphant à l'avance de la mort qui le dérobera à nos yeux, sut mettre dans sa musique son cœur généreux et tendre, épris des nobles sentiments qui sont immortels dans le cœur des hommes.

# GABRIEL PIERNÉ

Parmi les compositeurs célèbres, qui portent si haut le renom et l'éclat de l'école française contemporaine, Gabriel Pierné avait su ajouter à sa légitime et grande renommée un charme et une séduction des plus personnels. On l'admirait pour son incontestable maîtrise, et on l'aimait pour sa bonne grâce et sa cordialité. Aussi, il y a quelques années, lorsque sa santé fut compromise, tous les amateurs de musique furent émus à la pensée qu'un tel artiste ne prendrait plus une part aussi active dans la vie musicale de Paris. Ensuite, la maladie sembla lui accorder quelque rémission. Et soudain, le 17 juillet 1937, il s'éteignit en Bretagne, dans un petit village où il espérait trouver la guérison (1).

C'était un bon et grand serviteur de la musique.

La célébrité, il l'avait acquise par son travail, par ses œuvres, et par un talent que n'altéraient ni l'orgueil ni la vanité. Il savait rester simple, accueillant, aimable. La gentillesse, la gaieté lui étaient naturelles. Son regard clair et malicieux brillait, malgré les années, comme le sourire d'une inaltérable jeunesse.

(1) Le 18 juillet 1937, cette étude parut dans *l'Echo de Paris*. Elle y fut, forcément, très écourtée.

Pourtant, Gabriel Pierné était né en 1863.

Fils d'un professeur au Conservatoire de Metz, il avait quitté l'Alsace en 1871 : sa famille, fuyant la conquête allemande, n'avait pas consenti à se laisser « annexer »

A Paris, presque enfant, il entre au Conservatoire, où le directeur Ambroise Thomas, autre Messin, vient de remplacer Auber. L'adolescent prodige remporte, d'année en année, toutes les médailles et tous les prix : solfège, piano, orgue, contre-point et fugue. Enfin, en 1882, le Grand Prix de Rome.

A dix-neuf ans, voilà donc Gabriel Pierné pensionnaire de la Villa Médicis. Ses camarades, les autres « Romains », ont parfois six ou douze ans de plus que lui. Il est leur benjamin : de taille moyenne, menu de corps, avec ses cheveux blonds et ses yeux bleus, il a un peu l'air d'un enfant de chœur, dépaycé parmi des rapins. Mais ce chérubin, ou cet « ange Gabriel », est vif, malin comme un bon petit diable ; si l'on s'amuse, c'est lui le boute-en-train ; si l'on s'avise de lui faire une niche, il répond aussitôt par une niche plus forte : il sait se faire respecter.

Et déjà ses dons musicaux s'affirment. Déjà, comme il le fera durant toute sa vie, il laisse voir qu'il se meut dans la musique comme dans l'atmosphère où il respire le plus facilement. Ce qu'il fredonne sans presque y penser, devient bientôt d'aimables bluettes dont les éditeurs sont ravis. Au piano, ce qu'il improvise a du charme, de la grâce, de l'imprévu, et semble naître spontanément sous ses doigts. Quel toucher ! On l'écoute jouer, rien que pour la beauté du son, pour l'élégance et la douceur du phrasé : c'est comme une conversation, une confidence ou une boutade, et l'on est émerveillé

de voir ces petites mains légères, qui frôlent négligemment le clavier, mais qui répandent de la musique comme une parole merveilleuse.

Sur le piano, on pouvait poser une partition. Aussitôt Pierné s'amuse à déchiffrer, et, sans même enlever la cigarette qui brûle au coin de sa bouche, il chante... Rien ne l'arrête, rien ne le surprend. Il devine, il simplifie, il escamote, il trouve des équivalents ; ce qui était difficile devient aisé : il rend clair ce qui paraissait embrouillé ; il met en lumière l'essentiel ; il accentue le caractère de l'œuvre, et il la fait vivre. Il est un lecteur prodigieux : sous ses yeux et sous ses doigts, l'orchestration la plus compliquée se clarifie dans une réduction lumineuse et instantanée.

De tels dons, une telle facilité et une telle puissance d'assimilation, furent développés par un travail opiniâtre et sans relâche. Élève de Massenet pour la composition, élève de César Franck pour l'orgue et son successeur au grand orgue de Sainte-Clotilde, Gabriel Pierné se forma sous l'ascendant de tous les maîtres, mais surtout des maîtres français : par la limpidité de son style et par l'ordonnance de ses compositions, il se place, plus qu'on ne le croit, dans la filiation de Saint-Saëns. Chose notable chez un compositeur qui eut ses trente ans peu après 1890, il échappa complètement à la fièvre wagnérienne qui régnait à Paris.

\*  
\* \*

En 1910, à la mort d'Édouard Colonne, il le remplace à la direction de la célèbre Association de concerts. Pendant plus de vingt ans, il se dévoue ardemment à cette tâche, qui est accablante :

chaque semaine, durant toute une saison de six mois, deux concerts publics, trois répétitions, sans oublier les réunions du comité, le choix des œuvres et des solistes et les mille difficultés, les tracas, les contre-temps, inséparables d'une grande entreprise qui nécessite tant de collaborateurs, et qui met en jeu tant d'intérêts divers, art, argent ou vanité. Pour un chef d'orchestre, et bien qu'il tienne une baguette à la main, combien de choses, combien d'hommes, combien d'influences cachées, qui ne se mènent pas à la baguette... A la tête d'une Association de Concerts, que deviendrait un musicien, s'il n'était aussi un diplomate?

Pour déchiffrer, pour « débrouiller » une partition, pour organiser le travail des répétitions et pour faire gagner du temps sans compromettre une étude sérieuse ; pour s'imposer à un orchestre et le tenir en main grâce à un ascendant de compositeur classé, Gabriel Pierné disposait d'avantages incontestables. Dans l'exécution des œuvres les plus diverses, il apportait la souplesse de son intelligence, la finesse et la sûreté de son goût. Aucune grande œuvre, à laquelle ce chef se soit montré inférieur ou inadapté. Bien plus, certains auteurs trouvaient grâce à lui, aux Concerts-Colonne, une traduction plus fidèle, plus vivante et plus lyrique, plus artiste que partout ailleurs. On peut dire qu'il avait quelques « spécialités », et non des moindres : c'étaient, notamment, le César Franck et le Debussy, le Lalo et le Saint-Saëns. Quant au Berlioz, le vieux berliozien que je suis n'a jamais été plus pleinement satisfait qu'aux Concerts-Colonne. Aussi bien, la tradition berliozienne d'Édouard Colonne et de Gabriel Pierné, est admirablement maintenue par M. Paul Paray.

Ajouterai-je que Pierné avait aussi, comme chef, une qualité plus rare qu'on ne le croit : il savait accompagner. C'est chose fort délicate, au cours d'un concerto ou d'une scène chantée, de saisir le caractère dans lequel l'exécute le virtuose ou le chanteur, et de conformer l'orchestre, immédiatement, à ce caractère fugitif et personnel. Cette adaptation instantanée, Gabriel Pierné la réussissait, l'imposait à sa troupe instrumentale, avec une spontanéité jaillissante, une intuition devineresse et presque magique.

\*  
\* \*

Sa réputation de chef aura porté quelque ombre dans l'esprit de certains auditeurs, sur sa légitime célébrité de musicien-compositeur. Les hommes, peu disposés à reconnaître un seul talent, le sont moins encore à reconnaître qu'un même contemporain ait deux talents différents. S'ils les reconnaissent tous deux comme ils sont obligés de le faire à propos de Gabriel Pierné, ils cherchent aussitôt quel est le plus évident, le plus populaire des deux, afin de diminuer l'autre. Et voilà qui est fort injuste.

Les compositions de Pierné offrent des caractéristiques analogues à ce que nous avons dit à propos de lui-même : toute musique, presque fatalement, porte le reflet de son auteur. Esprit souple, délié, prompt à comprendre bien des choses diverses et à les adapter facilement à son propre talent, cet ancien élève de Massenet et de César Franck, sans être gêné par ces deux influences divergentes, eut aussi le don, comme Saint-Saëns, de clarifier et de filtrer ce qui passait près de lui. Il sut résister à la grandilo-



quence et à la passion théâtrale du wagnérisme. Son goût d'artiste pour un style pur et raffiné, à la fois classique et moderne, élégant, mais orné de plus d'une subtilité harmonique ou orchestrale, trouva un aliment tout prêt dans les divers apports de Fauré et de Claude Debussy, des compositeurs russes du groupe des « cinq », et même dans des recherches audacieuses et toutes récentes. Ainsi, avec un discernement avisé, il élaborait les œuvres les plus variées, depuis des cantates-oratorios comme *la Croisade des Enfants*, *l'An Mil* ou *Saint François d'Assise*, jusqu'à des ballets comme *Cydalise* ou *les Impressions de Music-Hall*.

Au théâtre, il donna plus d'une dizaine de pièces, dont *Sophie Arnould* et *Fragonard* sont les plus récentes. Dans la musique de chambre, où sa production fut abondante, il prouva souvent sa maîtrise, et notamment dans son *Quintette*, dans son *Trio*, et dans ses *Variations pour piano*, qui sont célèbres désormais.

Si l'on cherchait à caractériser sa musique, on ne pourrait pas recourir à des formules générales. Ses diverses productions offrent une telle variété que le seul moyen d'être exact serait d'analyser chaque œuvre particulière. Il sut atteindre à la grandeur et à la noblesse dans plus d'une page de ses oratorios. Aspirant à la pure sérénité d'un Mendelssohn ou d'un Saint-Saëns, il sut aussi trouver des accents émouvants et un style nourri de contrepoint qui révélaient le disciple de César Franck. En même temps, il y joignait une subtilité et une richesse orchestrale où s'affirmait la main experte d'un maître résolument moderne.

A côté de ces hautes pages, son esprit et sa grâce

ne perdaient pas leurs droits. Tout en composant son *Saint François d'Assise*, par exemple, il notait de pittoresques tableaux où se reflètent ses impressions de voyageur : ils sont devenus populaires sous le titre de *Paysages franciscains*.

Combien de fois, sa fantaisie primesautière lui a-t-elle dicté des pages pleines d'esprit, d'imprévu, d'espièglerie, où sa virtuosité de manieur de notes s'en donne à cœur joie, mais sans qu'il cesse jamais d'être un musicien accompli. De telles pages auraient enchanté Mozart et Chabrier. On sent que Gabriel Pierné les écrivit pour son plaisir : c'est là le jeu d'un maître. On y retrouve à la fois l'élégante facilité d'une improvisation, et l'expérience que donne une féconde carrière de musicien. Une telle liberté, une telle adresse, peuvent faire songer à la virtuosité de ce Fragonard, que Pierné prit pour héros dans une comédie musicale.

\* \* \*

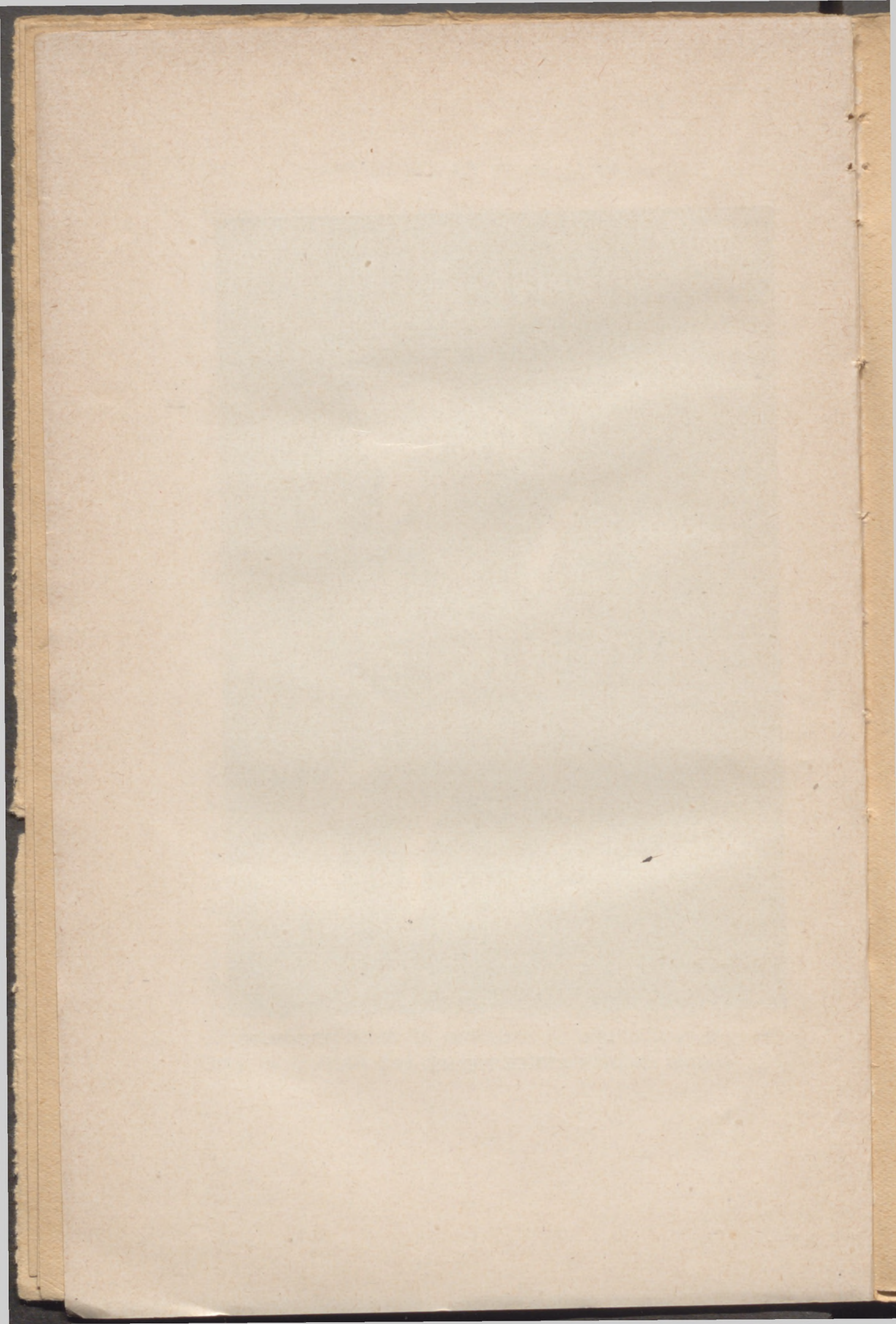
Tant d'œuvres, outre les Concerts-Colonne, ne l'empêchaient ni de s'intéresser au chant choral dans les écoles, ni d'être assidu à maintes commissions d'études musicales, soit au Conservatoire, soit au ministère de l'Éducation nationale, soit encore à la Société des Auteurs, soit au Conseil supérieur de la radio.

A l'Institut, dont il était membre depuis 1925, il manquait rarement nos séances du samedi. A tout ce qui concernait le prix de Rome et la Villa Médicis, il portait un intérêt affectueux. Quand on jouait les cantates du concours, ce merveilleux lecteur ne quittait pas des yeux les partitions manus-



Cliché M. H.

GABRIEL PIERNÉ



crîtes : il y cherchait beaucoup moins les inexpériences que les germes ou les fugitives promesses de talent.

Car il aimait la musique comme un élément natif : en elle, il sentait s'épanouir sa propre nature, comme l'oiseau dans l'air libre. D'autres artistes, d'autres musiciens-poètes, ont pris parfois la musique comme une confidente de leurs rêves ou de leurs souffrances ; quelques-uns, de loin en loin, l'ont fait parler comme la voix même de leur mystère intérieur. Quant à Gabriel Pierné, favorisé par des Muses aimables, par une durable jeunesse et par un esprit souriant, par un talent fait d'élégance et de grâce harmonieuse, il cultiva la musique comme une forme légère ou idéale du bonheur. Aucun langage musical n'eut de secret pour son intelligence, aucun ne résista à son labeur diligent et avisé.

Compositeur justement célèbre, animateur d'une grande société symphonique, tour à tour accueillant à Paris les œuvres étrangères et répandant les œuvres françaises à l'étranger, il fut un de ces Français qui accomplissent de grandes choses avec simplicité, et qui chaque jour, sans même le dire, collaborent au rayonnement de Paris et à l'attrait pacifique de la culture française.

# W I D O R

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL  
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

MESSIEURS (1),

Pendant une vingtaine d'années, à chacune des séances publiques de l'Académie des Beaux-Arts, vous avez vu, vous avez entendu mon éminent prédécesseur lire une notice où il mettait son tact, sa clairvoyante connaissance des hommes, et sa bienveillante autorité. Ce n'est pas sans émotion que je m'assieds à cette place où vos yeux le cherchent encore, tandis que vous retrouvez son image si précise, si vivante, dans votre amical souvenir.

Aujourd'hui, me conformant à l'une de nos traditions, je voudrais rendre hommage à la mémoire du maître qui vient de nous quitter. Compositeur, organiste, théoricien musical et professeur, il fut aussi, dans notre Compagnie, non seulement un excellent confrère que nous entourions de notre respect et de notre affection, mais encore le vigilant, l'actif, l'infatigable Secrétaire perpétuel qui, notamment par la fondation de la Casa Vélasquez, sut accroître l'ascendant de notre Académie, et propager l'influence libérale de la France.

(1) Notice lue à la séance publique du 4 décembre 1937.

\* \* \*

Oublions les derniers mois que la maladie vint assombrir. Ne songeons qu'au déconcertant paradoxe que Widor fut si longtemps : un vieillard sans vieillesse.

On savait qu'il avait plus de quatre-vingt-dix ans, mais on ne pouvait pas le croire. Causeur alerte, amusant, plein de boutades et d'anecdotes, l'oreille fine et l'œil malicieux, il n'avait rien de l'homme âgé. L'hiver, il ne portait même pas de pardessus (ou bien rarement) ; et, de son veston, où il était toujours fringant, s'échappait une éternelle lavallière qui semblait dire : « Widor, étudiant de 1880 ». Car jadis, pour ne pas même paraître cinquantenaire, il avait su se donner, une fois pour toutes, l'allure et la fantaisie d'un jeune musicien.

C'est à l'Institut, dans son cabinet du 25, quai Conti, qu'il semblait le plus juvénile. Comme des nouvelles d'hier, il racontait, en souriant et sans nulle mélancolie, des anecdotes qui dataient d'un demi-siècle ; sa mémoire, sa parole pittoresque leur donnaient la saveur de l'actualité. L'autre année, par exemple, il me disait :

— « J'assistais à l'enterrement de votre Berlioz... »

Or, tout en écoutant, je calculais en moi-même : « Mort de Berlioz, mars 1869... Widor avait alors vingt-cinq ans, et il faisait déjà partie du Tout-Paris, sous Napoléon III... »

— « Dans l'église de la Trinité, continuait-il, l'organiste joua, pour l'enterrement de Berlioz, le septuor des *Troyens*... »

Tout à coup, le téléphone sonnait.

— « Pardon, ne bougez pas, » disait Widor ; et il traversait deux salons en courant comme un jeune homme.

Pourtant, il était né en 1844, sous le règne de Louis-Philippe.

A onze ans, à Lyon, sa ville natale, il était déjà l'organiste attitré du lycée. Son père, organiste lui-même dans une église de Lyon, et qui avait commencé l'éducation musicale de l'adolescent, était fort lié avec Cavallé-Coll, le célèbre facteur d'orgues. Tous deux se consultèrent sur les études qui conviendraient le mieux à ce futur musicien, dont les précoces dispositions étaient déjà pleines de promesses. Ils convinrent que le lycéen, dès qu'il aurait achevé le cycle des études classiques, serait envoyé en Belgique pour suivre les leçons de deux maîtres réputés.

Le voilà donc, à Bruxelles, élève de Fétis, l'auteur de la monumentale *Biographie universelle des Musiciens* et l'un des plus tenaces pionniers qui défrichèrent l'histoire de la musique. — Pour l'orgue, Widor est l'élève de Lemmens, le grand organiste belge, qui fut aussi le maître de Guilmant, de César Franck et de Gigout.

Pendant ce séjour à Bruxelles, l'étudiant en musique se soumit à un plan de travail d'une extrême rigueur. Chaque jour, dès huit heures du matin, il s'assied devant les claviers de l'orgue, et ne quitte le grandiose instrument que vers la fin de l'après-midi. Aussi, chaque jour, avant l'heure du dîner, il peut exécuter devant Lemmens l'importante composition qu'il vient d'étudier et d'apprendre par cœur, — soit une grande fugue de Sébastien Bach ou d'un vieux maître, soit un prélude, soit un vaste



choral pour orgue du gigantesque *cantor* de Leipzig. Mais, avec cette tâche déjà considérable, il n'a pas fini le travail de la journée : chaque soir, prenant pour modèle le *Clavecin tempéré*, il compose une fugue à quatre voix. Le lendemain matin, dès sept heures, il la présente aux corrections du sévère et puriste Fétis.

Au bout d'un an d'un tel régime, qui aurait accablé un débutant moins impatient d'apprendre (et moins vigoureux), l'apprenti-organiste, en quittant Bruxelles, était en possession non seulement d'une virtuosité instrumentale hors de pair, mais des habitudes de style les plus efficaces pour la formation artistique d'un organiste-improvisateur et aussi d'un compositeur.

Une semblable maîtrise, dès que l'élève revient à Paris, ne tarde pas à lui attirer des encouragements de musiciens renommés. Saint-Saëns, César Franck, Ambroise Thomas, et même le déconcertant Rossini, toujours jeune et jovial malgré un demi-siècle de gloire, le prennent en affection. Quant au fidèle Cavallé-Coll, guide clairvoyant et affectueux, il va bientôt, par une deuxième initiative vraiment providentielle, orienter d'une façon décisive toute une longue existence.

En effet, tandis que l'organiste débutant remplaçait Saint-Saëns à la Madeleine, Cavallé-Coll, apprenant la mort de Lefébure-Wély, organiste à Saint-Sulpice, présente son protégé à M. l'abbé Hamon, curé de la paroisse. Sur une telle recommandation, Widor fut aussitôt choisi. Ainsi, en 1870, à vingt-six ans, il devenait le titulaire d'un orgue célèbre dans le monde entier ; et il devait rester à ce poste d'honneur durant plus de soixante années.

Le talent des virtuoses et celui des organistes improvisateurs peuvent s'imposer et devenir célèbres rapidement. Mais, par une sévère compensation, l'invincible écoulement du temps les entraîne avec lui. Quelques auditeurs privilégiés, seuls, en gardent le souvenir ; et puis eux-mêmes, à leur tour, ils disparaissent. Pour retrouver un écho des improvisations évanouies, il faut donc recourir à des témoignages dignes de créance, et par exemple à ceux de M. Marcel Dupré, qui maintient à l'orgue de Saint-Sulpice les hautes traditions de son prédécesseur et de son maître.

Les improvisations de Widor, ainsi que sa technique d'exécutant, étaient dominées, nous apprend son disciple, par un constant souci de clarté. Cette clarté, si nous songeons à ses compositions et aux jugements qui revenaient comme des aveux dans ses entretiens sur la musique, résultait d'une rigoureuse et logique construction. Aussi bien, dans les retouches qu'il apportait à ses œuvres, même longtemps après leur publication, il cherchait surtout à les mieux équilibrer et à rendre leur ordonnance plus stricte, plus facilement apparente, et en quelque sorte nécessaire. On pourrait dire qu'il se conformait, sans y songer peut-être, à l'immortel principe du vieil Horace : *lucidus ordo*. Par une intuition lui révélant que les lois de l'art correspondent aux lois de l'esprit humain, il estimait que l'ordre, c'est-à-dire l'harmonieuse réalisation que nécessite une idée organisatrice, est véritablement une source de lumière. La clarté d'une œuvre peut résulter de la sincérité et de la force de l'idée qui l'anime ; mais, pour être complète, elle exige aussi une exacte mise en place des éléments essentiels, des détails expres-

sifs, et leur mutuelle subordination. Malgré certains paradoxes en vogue de temps à autre, ce qui est clair a plus de chance de durer que ce qui reste obscur. Quelle que soit la séduction de la pénombre et de l'indéterminé, — quel que soit, selon une formule commode et à la mode, « le charme certain de l'incertain », — une œuvre, dont les parties s'équilibrent dans une clarté harmonieuse, se conforme aux lois mêmes de tout ce qui est vivant. Et nous constaterons, non sans une juste fierté, que c'est là une des traditions séculaires de la pensée et de l'art de la France.

Les éclatants mérites d'un tel organisten'avaient pas tardé à susciter un légitime intérêt. Chaque dimanche — et cela devait durer pendant toute sa longue carrière, — au grand orgue de Saint-Sulpice, le voici entouré d'élèves, de visiteurs venus de l'étranger, d'admirateurs et d'admiratrices appartenant au monde le plus choisi. Le petit salon, voisin de la tribune des orgues et meublé fort coquettement, abritait parfois des conversations brillantes où les vedettes de la musique et celles du Gotha dialoguaient avec le maître. Mais lui, dès qu'il les quittait pour s'asseoir devant les claviers étagés sous ses doigts, il concentrait toute sa pensée sur son improvisation. Il choisissait les jeux qu'il allait faire parler ; il actionnait les tirettes avec le même plaisir qu'un peintre charge sa palette de couleurs éclatantes ou pleines d'ombre ; et déjà, en élaborant la registration, il prévoyait le plan que le discours musical allait suivre, il pressentait quelles larges oppositions allaient s'équilibrer comme dans une architecture sonore, tandis que le rythme, soit par sa persistance, soit par d'impérieux rappel réguliè-

rement espacés, introduirait une puissante unité. Celle-ci d'ailleurs était renforcée par l'enchaînement et le retour des tonalités. S'il recourait aux modulations, c'était toujours à bon escient et pour un effet déterminé par le plan général : alors, la modulation, coïncidant le plus souvent avec un changement de timbre, prenait une saisissante valeur expressive : c'était comme un mouvement de pensée, un coup d'aile qui entraînait l'auditeur dans une autre atmosphère musicale. Mais toujours et malgré les développements ou les épisodes adventices, — toujours une improvisation de Widor restait logiquement construite. Car, me confiait-il dans ses entretiens amicaux, « il faut, dans une œuvre musicale, des proportions aussi calculées que dans un temple grec. »

La logique du plan, la pureté de la ligne, on les retrouve dans ses œuvres, et notamment dans ses *Dix symphonies pour orgue*. Quand elles parurent, ces symphonies, désormais classiques et familières à tous les vrais organistes, soulevèrent des discussions passionnées. Pourquoi un tel titre, disait-on ; et pourquoi traiter l'orgue comme un orchestre ? Mais, chaque dimanche à Saint-Sulpice, le compositeur, en improvisant, s'était mis à explorer, à expérimenter les innombrables ressources que lui fournissait un instrument prodigieux ; et il avait découvert un autre monde sonore, qui n'était pas celui de l'orchestre mais qui avait aussi des richesses illimitées. C'est pourquoi ces *Dix symphonies* qui s'imposent d'ailleurs par la haute tenue de leur style, marquent une date importante dans l'histoire de la musique d'orgue. Les deux dernières, *la Symphonie gothique*, et *la Symphonie romane*, furent jouées pour

la première fois par l'auteur même, lors de l'inauguration de deux merveilleux instruments de Cavallé-Coll : l'orgue de Saint-Ouen, à Rouen, en 1890 ; et celui de Saint-Sernin, à Toulouse, en 1894.

Comme compositeur, il aborde tous les genres : mélodies pour voix et piano, trio, quatuor et quintette pour piano et cordes, concertos pour l'orchestre et un virtuose soliste, sonates à deux ou pièces pour piano seul, messes, motets pour chœur ou double chœur, œuvres orchestrales pour le concert. Parmi ces dernières une vaste symphonie s'est conquise une place de choix dans l'estime des connaisseurs. Elle utilise avec maîtrise d'éloquents paraphrases des chants liturgiques ; elle s'impose par l'ampleur et la robustesse de sa construction.

Au théâtre il connaît le succès avec la *Korrigane*, *Maître Ambros*, *les Pêcheurs de Saint-Jean*, *Conte d'Avril...* Au Conservatoire il succède à César Franck comme professeur de la classe d'orgue, puis à Théodore Dubois, comme professeur de composition. Il se démet de l'enseignement officiel en juillet 1927, c'est-à-dire à quatre-vingt-trois ans. Théoricien de la musique, il avait précédemment publié un *Supplément* au génial et novateur *Traité d'instrumentation* de Berlioz.

\*  
\*  
\*

Élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1910, il est bientôt choisi par ses confrères comme Secrétaire perpétuel. C'était en juillet 1914, peu de semaines avant la mobilisation. Durant les quatre années de guerre, quels que fussent les dangers qui s'abattaient sur Paris, et même lorsque les Allemands s'en approchèrent de si près, Widor, avec zèle et fermeté,

remplit tous les devoirs de sa charge, et tint à honneur de ne pas s'éloigner de l'Institut. Lors d'un bombardement, la fenêtre de son cabinet de travail reçut une blessure de guerre : il fit coller une étoile de papier sur la vitre endommagée ; mais il tint à conserver sous son regard ce carreau où un éclat d'obus avait mis la signature de l'ennemi.

En 1916, alors que les quelques nations restées neutres doutaient encore de l'issue de la guerre mondiale, Widor, avec son ami Imbart de la Tour, le savant Edmond Perrier et l'illustre philosophe Bergson, entreprit un voyage de propagande patriotique en Espagne. Les quatre voyageurs firent des conférences à Madrid. C'est alors que Bergson, cherchant parmi tant de classiques définitions ou tant d'exemples du devoir moral, ce qui pouvait être le plus efficace, s'écria, dans un mouvement intuitif de son cœur : « Qu'est-ce que le devoir ? Qu'est-ce que la beauté morale ?... Il suffit, pendant la guerre, de regarder les mères et les épouses françaises. »

Au cours d'une conversation confiante, où les éminents voyageurs, par leur sincérité, faisaient aimer la France, le roi d'Espagne, Alphonse XIII, pour servir à la fois son pays et le nôtre, conçut un noble dessein. A cette époque, Madrid projetait d'édifier les vastes constructions d'une cité universitaire. Le roi dit à Widor : « Je donne à votre Académie des Beaux-Arts un terrain sur le plateau de la Moncloa ; vous n'aurez qu'à faire construire. »

Notre Secrétaire perpétuel, au nom de notre Académie, accepta. — Pouvait-il refuser ?... Toutefois, en acceptant, comment, et avec quelles ressources financières, pourrait-il faire construire ?

Durant une vingtaine d'années, ce furent des

angoisses sans cesse renaissantes. Il fallait trouver des millions. Et la monnaie française, en passant la frontière, était cruellement dépréciée par le change. Malgré tout, l'activité, la confiance, la force persuasive et aussi les poignants soucis d'un constructeur si audacieux, parvinrent à susciter de magnanimes mécènes, et même à déterminer une aide importante de l'État. En 1928, malgré ses quatre-vingt-quatre ans, — en 1932, malgré ses quatre-vingt-huit ans, — Widor put refaire le voyage de Madrid, et assister à des inaugurations partielles de la Casa Velasquez. Alors, grâce aux généreuses sympathies qui entouraient cette institution naissante, sa destinée semblait orientée favorablement. Alors, devant cet imposant monument d'où l'on domine la courbe d'une vallée lumineuse, on ne croyait pas à l'imminence des sanglants événements dont nous parlerons tout à l'heure.

Comme Secrétaire perpétuel, Widor eut à rédiger maintes notices sur les membres de l'Académie des Beaux-Arts. De tels éloges, concernant des confrères qui viennent de mourir, sont d'une rédaction particulièrement délicate. Les modèles du genre, et qu'on relit volontiers parmi ceux que le temps a rendus classiques, sont les *Eloges* de Fontenelle, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences. Cet esprit malicieux mais pénétrant fut touché par la simplicité, la cordiale gentillesse, et aussi par la noblesse morale de plus d'un savant ; si bien que maintes pages de Fontenelle, au bout de deux siècles, font revivre devant nous ces chercheurs passionnés qui furent aussi de braves gens et de grands cœurs : elles les évoquent avec une grâce, une bonhomie qui les enjolivent peut-être, mais qui nous persuadent de les aimer. —

Quant aux notices écrites par Widor, elles sont alertes, entraînantes, conservent l'aisance et le primesaut de sa conversation, et contiennent nombre de renseignements qui les feront consulter par les futurs historiens. Il a recueilli plusieurs de ces notices dans un volume, où il a joint aussi des souvenirs et des portraits. On y voit notamment des lettres de Rodin et de Debussy, montrant que tous deux allaient entrer à l'Académie des Beaux-Arts, si la mort ne les avait emportés pendant que la guerre de 1914 faisait différer les élections de l'Institut.

Parmi les compositeurs, Widor était le dernier survivant qui eût bien connu, et depuis longtemps, Saint-Saëns, Fauré, Franck, et la brillante pléiade des Reyer, Lalo, Delibes, Guiraud, Bizet et Massenet. De tout temps, il avait aimé les réunions artistiques et même mondaines. Partout on faisait fête à son talent et à son esprit. Les détails évocateurs jaillissaient de sa conversation. Sur Liszt, sur Wagner, sur Gounod, il contait de curieuses anecdotes qui lui servaient parfois à se tirer de difficultés où tant d'autres s'embarrassent. Combien de visiteurs, artistes, professeurs, élèves, aspirants à un prix de l'Académie, candidats à un fauteuil, et aussi confrères de l'Institut, venaient le consulter ou lui confier une préoccupation, un désir, un motif d'inquiétude. On avait confiance dans sa clairvoyante autorité ; et lui, avec l'ascendant que donnent l'âge, une belle carrière artistique, et l'activité la plus féconde dans ses hautes fonctions, il se sentait assez fort pour ne pas se diminuer ni par sa bonne grâce, ni par sa paternelle bonhomie. Parfois, il ouvrait lui-même sa porte ; mais le plus souvent elle n'était même pas fermée, et on le surprenait devant une



table très modeste, qui lui rappelait peut-être sa jeunesse d'étudiant. Il écoutait chaque visiteur avec bienveillance; puis, il introduisait une première anecdote qui mettait plus de laisser-aller dans l'entretien; bientôt une seconde anecdote faisait une diversion souriante; et, à la troisième anecdote, ce qui d'abord avait paru épineux, se trouvait amorti et presque oublié. Si même on était venu rendre visite à M. le Secrétaire perpétuel à propos d'une difficulté administrative, il avait assez d'esprit pour la résoudre, ou du moins pour l'é luder, grâce au charme d'une quatrième anecdote, tout à fait imprévue, et qui sortait d'un passé lointain: il la racontait avec enjouement, avec plaisir, et on l'écoutait en admirant la précision de sa mémoire et l'abondance de ses souvenirs.

Car, ayant beaucoup vu et beaucoup retenu, il pouvait citer mille menus faits ou menus propos, qui faisaient découvrir, comme à travers une lorgnette retournée mais singulièrement pénétrante, soixante-dix années de la comédie parisienne. Quel dommage, quelle perte irréparable, qu'il n'ait pas écrit tant de pages ou tant de paragraphes circonstanciés, dans lesquels les grands premiers rôles de l'art, du monde ou de la politique, nous seraient apparus, non plus dans leur attitude officielle ou avec leur masque de convention, mais bien avec leur physionomie la plus naturelle et la moins maquillée.

Quand un compositeur se plaît dans les réunions amicales, et lorsqu'il y exerce une heureuse et légitime influence, il est disposé à grouper des auditeurs afin de favoriser la diffusion de la musique. Widor sut donc organiser à l'Institut, dans les salles du musée de Caen, des réunions musicales qui se renouvelaient

le premier samedi de chaque mois. Il les aimait comme une création personnelle, et il l'a prouvé en leur faisant un don important pour qu'elles puissent continuer après lui.

On dit souvent qu'une Académie est une sorte de salon. Mais, à côté du salon officiel, qui peut risquer d'être un peu solennel ou un peu fermé, réduit à ses seuls membres réglementaires, Widor estimait qu'un autre salon ne serait pas sans utilité ni sans agrément. Des habitués y viendraient à leur gré, invités une fois pour toutes, heureux de se retrouver dans une salle de cet Institut, où l'on respire encore des traditions de courtoisie, de respect et d'indulgence mutuels. Une telle urbanité, léguée par plusieurs siècles de culture française, ne manque pas de faciliter l'ouverture de l'esprit, et de rendre le goût moins exclusif ou moins partial. La bienveillance envers les œuvres les plus diverses est comme une politesse supérieure qui nous engage à ne pas commencer par sourire de ce qui revêt une forme inaccoutumée. Cette bienveillance nous incite aussi à aimer chaque œuvre *pour* elle-même, et non pas à l'aimer *contre* une autre.

Aux œuvres belles et nobles, de même qu'à tout ce qui élève l'âme, Widor gardait un culte profond et vigilant : les circonstances journalières, si impérieuses, si menaçantes qu'elles fussent, ne pouvaient pas ébranler une telle foi, tournée vers l'espérance et toujours prête à l'action. Durant l'année qui vient de s'écouler (1937), les tragiques et sanglants événements d'Espagne ne cessaient pas d'obséder sa pensée. En quel état se trouvait la Casa Velasquez, inaugurée mais à peine achevée, et déjà bombardée à tant de reprises? Quand cette guerre fratricide, qui émeut

tous les cours français, parviendra enfin à son terme, comment, dans une paix assombrie par tant de deuils et tant de ruines, pourra-t-on faire renaître cette Casa qu'il chérissait comme son véritable enfant?... Mais Widor, bien qu'il ne parlât guère d'une préoccupation aussi angoissante, conservait la confiance des vrais idéalistes : « Si la Casa est en ruine, déclarait-il, nous la rebâtirons. » Car en lui-même une pensée, fortifiée par vingt années de luttes et consacrée par le succès, demeurait toujours vivante et toujours active : pour lui, fidèle à son entreprise généreuse, il estimait que nos jeunes artistes et littérateurs qui séjournent à la Casa Velasquez, tout en prenant contact avec le génie séculaire de l'Espagne, serviraient au rayonnement pacifique de la France. Une telle institution subit actuellement des heures cruelles. Mais la noblesse du cœur humain est de ne jamais désespérer, et ceux qui se croient philosophes peuvent redire, comme les vieux paysans, que, derrière la montagne où les ombres grandissent, il s'élèvera toujours de splendides aurores.

N'oublions pas l'exemple d'une intelligence et d'une volonté que ni l'âge, ni la maladie n'avaient pu abattre. Durant les derniers mois où il payait un tribut à la souffrance, — et alors que la tendresse et le dévouement de sa très aimante compagne l'entouraient avec une délicatesse attentive, — il gardait dans sa mémoire infailible les meilleurs souvenirs d'une longue vie écoulée. Par ses récits toujours indulgents, il nous apprenait à diriger notre attention non pas sur les ombres mais plutôt sur le côté lumineux des choses, — non pas sur les petites inévitables des hommes ou sur les désillusions qu'ap-

portent parfois les événements, mais plutôt sur les belles œuvres et sur les bonnes actions qui enrichissent notre patrimoine intellectuel et moral.

Vous tous, Messieurs, au mois de mars dernier, vous avez assisté avec émotion à ses obsèques. Vous avez remarqué que cet artiste célèbre, justement comblé de tous les honneurs, avait voulu qu'on les oubliât tous, et qu'aucun discours ne fût prononcé pour lui rendre hommage. En effet, lorsqu'il eut compris que la mort allait bientôt le libérer de tout ce qui porte un caractère humain c'est-à-dire périssable, il n'écouta que l'humilité du christianisme : préparant lui-même ses funérailles, il écarta le faste de toute musique profane ; seuls, les chants liturgiques, demanda-t-il, lui feraient un *Requiem* dans cette église où son talent et sa foi avaient si longtemps participé à célébrer l'office divin.

Malgré leur austérité imposante, ses obsèques, vous l'avez vu, réunirent une foule nombreuse et recueillie. Mais il faut rappeler aussi ce qui eut lieu la veille, presque sans témoins. Vers la fin de l'après-midi, le cercueil avait été transporté à Saint-Sulpice et déposé dans la crypte. Le soir, quelques parents et amis se réunirent dans l'église. Aucun apprêt. Ils étaient seuls, en tout petit groupe, dans la nef déserte et que l'obscurité rendait plus vaste. Les hauts piliers apparaissaient à peine, et les voûtes devenaient indistinctes. La nuit qui entourait l'église n'y faisait plus pénétrer aucune rumeur ; et l'homme qui venait de s'endormir pour toujours et de se détacher de nos agitations, entraît déjà dans la continuité du silence. Mais ses amis s'étaient réunis à Saint-Sulpice pour se rapprocher encore de lui. Alors les voix majestueuses de l'orgue, éveillées par un

disciple que Widor chérissait, redirent une des plus radieuses méditations de l'immense Sébastien Bach. Cette sublime prière, si familière à l'artiste qui venait de mourir, lui apportait un adieu suprême : l'adieu d'une musique qui fut l'initiatrice de sa jeunesse et l'amour de toute sa vie.

UN  
ESTHÉTICIEN  
QUATREMÈRE DE QUINCY

A chaque époque, la musique, l'histoire et la critique musicales subissent l'influence des idées et des modes régnantes : aucune activité artistique ne peut complètement s'isoler du milieu social où elle naît et se manifeste. Tout homme, même s'il lutte contre l'ensemble intellectuel qui fait pression sur lui, subit cette force collective. Parfois il parvient à la modifier quelque peu, s'il y insère un apport personnel.

De telles idées, conformes à des expériences séculaires, sont évidentes, indiscutables. Elles sont parfois négligées, ou déprisées, par des esprits moins soucieux d'observer le réel que de philosopher dans l'abstrait, sinon dans le chimérique. C'est pourquoi, dans le présent recueil de portraits musicaux, j'introduis le curieux profil de Quatremère de Quincy. Cet esthéticien, qui s'occupa surtout des arts plastiques, est oublié de nos jours. Mais il eut son heure d'influence et de célébrité. Les formes de son activité furent multiples. Dans les pages qu'on va lire, j'insiste sur le théoricien de l'art. On peut tirer quelque profit d'une méditation sur le cas d'un

esthéticien épris d'idées trop systématisées. Depuis la faillite de Quatremère, c'est-à-dire depuis plus d'un siècle, on a vu s'élever, à propos de la musique ou d'un autre art, maintes théories soi-disant philosophiques. On les a vu aussi tomber et disparaître. Mais le démon de l'abstraction nous entoure toujours de tentations fatales. L'exemple si caractéristique de Quatremère peut nous engager à moins y succomber.

Lorsqu'il s'agit des arts et en particulier de la musique, tâchons d'éviter les formules abstraites, fuyons les systèmes artificiellement élaborés, et n'oublions pas que les sensations gardent une importance primordiale. A propos d'une œuvre qui semble ne pas changer, les sensations varient d'un homme à un autre ; bien plus, chez un même homme, elles diffèrent selon son âge, selon son état physique ou moral, et selon les influences de la vie quotidienne. Il est donc inopportun et hasardeux de prétendre généraliser, abstraire, construire des systèmes, puisque les arts, créés et perçus par des êtres changeants, dépendent de multiples éléments qui vivent et, par conséquent, se transforment sans cesse.

\* \* \*

Dans l'été de 1839, Quatremère de Quincy, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, se démettait de ses fonctions. L'Académie, après avoir rendu hommage à vingt-trois années de dévouement et à l'autorité qu'il s'était acquise par de nombreux, de réputés travaux sur l'art et l'archéologie, lui conférait l'honorariat en l'assurant de toute sa déférente reconnaissance.

Pour résilier des fonctions qu'il remplissait avec

éclat, Quatremère pouvait invoquer non seulement son âge de quatre-vingt-quatre ans, mais encore l'état précaire de sa santé. Longtemps il avait été un infatigable travailleur. Membre de l'Académie des Inscriptions depuis 1804, il mena de front plus d'une tâche : doctes recherches, publications sur l'esthétique, ardentes polémiques soutenues soit par la plume soit par la parole, mandats législatifs ou municipaux, leçons de professeur, sans négliger une incessante participation à de nombreuses commissions instituées par l'État ou par la Ville de Paris. Dans tous les groupements où l'on s'occupait d'art, on trouvait alors le nom et l'active influence de Quatremère de Quincy. Sa pensée agissait non seulement en France, mais aussi hors de nos frontières, grâce au retentissement de ses ouvrages traduits en plus d'une langue, grâce aux liens qui l'unissaient à maintes Académies étrangères dont il était membre associé. Partout, la continuité de son labeur et l'étendue de son savoir, mis en valeur par son caractère autoritaire, lui donnaient un ascendant considérable. Ses jugements doctrinaux et leurs formules impérieuses avaient imposé en plus d'un pays ses idées comme des dogmes intangibles.

Mais tandis qu'un tel esthéticien, impassible, inébranlable, restait fidèle à lui-même, solidement retranché derrière ses arguments comme derrière des remparts inexpugnables, — autour de lui, le monde des arts avait continué de subir des influences diverses, d'évoluer, et de suivre la route fatale où les jours et les années entraînent tout ce qui participe à la vie générale. Lui, Quatremère, il s'immobilisait, comme le héros d'une cause éternelle ; il se dressait sur un sommet escarpé, tandis que ses contemporains



continuaient leur marche, et s'éloignaient de lui. A ses yeux, c'était là une noble solitude ; aux yeux des autres, c'était de l'abandon.

Ses idées dataient d'avant 89. Or, en un demi-siècle, tout avait changé en Europe. Mais lui, champion d'une théorie qu'il croyait classique mais qui était surtout artificielle, car elle rompait avec les traditions de nos artistes nationaux ; — lui, ardent propagateur de la doctrine idéal-antique qui s'était épanouie un moment avec les sculptures de Canova et les compositions antiquisantes de Louis David, il s'était fermé les yeux devant les batailles et les triomphes du romantisme. Même les succès d'un Géricault ou d'un Delacroix, vers 1820, ne l'avaient pas ébranlé. Il avait essayé de résister au mouvement rénovateur des Jeune-France. Toutefois pouvait-il ne pas constater que la révolution de 1830 avait marqué un tournant dans l'orientation des esprits ? L'écroulement d'un trône, la fin d'un système politique, coïncidaient avec l'irruption d'une nouvelle génération de poètes, d'artistes, d'historiens et de littérateurs. C'étaient Lamartine, Vigny, Dumas, Hugo, Musset, Berlioz, Delacroix, Corot, Decamps, Rude, Barye, Michelet, Balzac, Sainte-Beuve, Théophile Gautier, pour citer seulement les noms les plus glorieux.

Aussi, en 1839, Quatremère de Quincy, lutteur obstiné mais vaincu, comprenait qu'aux fatigues de son grand âge s'ajoutaient douloureusement d'amères et profondes désillusions. Peut-être, songeant aux artistes que le public acclamait autour de lui (et parfois contre lui), se rappelait-il une maxime d'un moraliste désenchanté ; — peut-être se redisait-il, avec La Rochefoucauld : « C'est

une grande folie de vouloir être sage tout seul. »

Avait-il eu raison? S'était-il trompé? Question angoissante pour un octogénaire qui se retire de la lutte. Quand le combat cesse, la fièvre tombe; la poussière et les mirages de la bataille s'évanouissent. A quelle cause, si longtemps, avait-il sacrifié toutes ses forces? N'aurait-il été que le soldat d'une chimère?... Dès lors, combien de méditations attristées, de doutes, et peut-être de regrets: il va encore rester dix ans à repasser, dans son esprit qui se voile, les idées qui firent la noblesse d'une vie qui ne lui appartient déjà plus.

Quant à nous, au bout d'un siècle, et malgré l'austérité hautaine de cet âpre dialecticien, nous ne pouvons pas nous approcher de lui sans respect. Et peut-être trouvons-nous quelque profit à méditer sur ses idées qui ne sont plus celles de notre époque. De tels changements nous invitent à l'indulgence, et nous conseillent une prudente modestie. Auprès d'un doctrinaire aussi sûr de lui-même et aussi intransigeant, on constate une fois de plus que, parmi la mobile complexité des hommes et des choses, il est au moins opportun de garder un esprit souple et un cœur bienveillant. Les formes de la vie et de l'art se renouvellent sans cesse. Ce que l'on condamne un jour, comme une forme insolite, contient peut-être un germe de beauté. Nul ne peut prévoir ce qui fleurira demain. Et les Grecs, que Quatremère de Quincy croyait connaître, auraient dû lui apprendre que l'avenir est un enfant qui dort sur les genoux des dieux.

\* \* \*

Quatremère naquit sous Louis XV, en 1755, au moment de la grande faveur de Mme de Pompadour et alors que paraissait l'*Encyclopédie*; il mourut un an après la révolution de 1848. Pendant cette existence, qui dura exactement un siècle moins six années, combien d'événements, qui changèrent la face du monde! Mais Quatremère ne changea pas. Tout jeune, en effet, au double titre d'artiste et d'archéologue, il avait trouvé la vérité. Du moins il le croyait. Et sa foi était totale.

Issu d'une ancienne famille de bourgeois parisiens, il s'éprend, dès le collège, de l'antiquité gréco-romaine. En cela, sans le savoir peut-être, il subit la pression de la mode qui s'installe vers 1770, la nouveauté qui séduit plus d'un esprit, c'est le retour à l'antique, et à un antique sévère. Une telle aspiration va bientôt se révéler dans plus d'une œuvre et dans l'accueil du public. Ce sera, par exemple, la vogue parisienne des tragédies lyriques de Gluck, où les personnages mythologiques ne déclament pas sans gravité; — ce sera l'engouement pour le didactique ouvrage de l'abbé Barthélemy, *le Voyage du Jeune Anacharsis*; ce sera les essais poétiques où André Chénier, d'abord élégiaque alexandrin, s'efforcera de devenir un moderne Lucrèce; enfin, dans les rues et sur les places publiques, ce sera le succès populaire des fêtes de la Révolution, qui ne choqueront personne par leurs étranges mascarades à l'antique.

Quant à Quatremère, tandis que cet adolescent se forme en respirant ce qui est diffus autour de lui,

son goût des arts plastiques l'entraîne à sculpter ; son goût de la méditation l'engage à étudier les ouvrages des théoriciens de l'art, notamment ceux de Caylus. Ils viennent de combattre les surcharges souvent maniérées du style Régence, du style *rocaille*, les galantes jolieses, les mythologies enrubbannées, les nudités fardées et les amours potelés que l'on a prodigués partout, dans les dessus de portes, dans les trumeaux encadrés de rinceaux chantournés et tarabiscotés, sur le dos des fauteuils, dans les illustrations des almanachs, et jusque sur le couvercle doré des tabatières à musique. Foin de cette décoration trop facile, affadie : le trésor de l'art, elle le dissipe en menue monnaie. Foin de ce luxe efféminé ! L'engouement nouveau, — ce que l'on appellerait aujourd'hui le nouveau *slogan*, — c'est de revenir, c'est de s'élever à la mâle simplicité des anciens.

A vingt et un ans, indépendant grâce à sa fortune familiale, il entreprend un pèlerinage en Italie. Il s'y attarde ; il y reviendra. Rome, la Sicile, Paestum, Naples, Pompéi que des fouilles viennent de rendre à la lumière, les livres de l'archéologue brandebourgeois Winckelmann récemment traduits en français et qui ont alors le charme de la nouveauté ; les entretiens avec des artistes ou des théoriciens épris comme lui de l'art antique, notamment avec Canova, Mengs, et avec le jeune peintre Louis David qui est son aîné de sept ans et qui s'impose à lui, — voilà quelles nourritures spirituelles, chaque jour, s'incorporent à sa pensée.

Celle-ci, comme il est naturel, accueille surtout et conserve presque uniquement les apports qui s'harmonisent entre eux et qui ressemblent à ce

qu'elle aime. D'autres esprits peuvent se plaire, se distraire d'eux-mêmes, tromper leur mobilité ou leur inquiétude, parmi la changeante féerie des formes et des couleurs où ils trouvent de la beauté. Ils risquent de se disperser en des passe-temps sans lendemains ; ils cèdent à leurs engouements, à leurs caprices ; ils prennent pour règle passagère la jouissance de chaque heure qui passe : ils deviennent sceptiques ou dilettantes. Tout au contraire, la pensée de notre artiste-théoricien est éprise d'unité, d'affirmation systématique, de certitude démonstrative. Elle ne se fiance pas, dans une coquette inconstance, avec les multiples apparences de la beauté. Ce que cette pensée impérieuse veut aimer afin de s'y donner tout entière et à jamais, c'est le Beau, — le Beau absolu, immuable. Mais où est-il, parmi tant d'œuvres diverses ? Il n'est, totalement, en aucune d'elles. Pour Quatremère, ce Beau absolu existe hors d'elles, au-dessus d'elles : il a précédé leur naissance dans le temps, car il est une essence éternelle, une entité métaphysique. Par delà chacune des plus hautes beautés, l'esprit de l'homme doit chercher et concevoir l'*idée* du Beau.

Ainsi Quatremère, pour organiser, systématiser, unifier ses impressions ou ses jugements de sculpteur, d'archéologue et de théoricien de l'art, emprunte à Platon son idéalisme transcendantal. Il édifie ainsi pour lui-même une esthétique cohérente, qu'il peut exposer ou déduire avec un enchaînement et une logique analogues à l'inflexible rigueur des sciences abstraites. Une telle esthétique a l'évident défaut d'être une construction de l'esprit, un système rigide, « fermé » (comme dirait Bergson), et qui laisse hors de ses prises l'immense diversité de la vie

et les apports personnels de maints artistes créateurs, même parmi les plus grands. Ni Michel Ange, par exemple, ni les peintres vénitiens ou flamands, ni Rembrandt, ni les paysagistes soucieux de se mettre à l'école de la nature, ni les intimistes comme Chardin, ni les portraitistes, ni les primitifs d'aucune école, ne pouvaient être accueillis dans un système aussi rigoureusement dogmatique.

On peut imaginer, à la façon des ingénieux et démodés *Dialogues des morts*, une rencontre de Quatremère et de l'Hamlet shakespearien. Hamlet lui aurait dit, comme sur l'esplanade d'Elseneur : « Il y a plus de choses sous le ciel de l'art que n'en rêve votre philosophie. » Et Quatremère, avec une conviction qui n'admet aucune réplique, lui aurait déclaré : « Ce qui est hors de mon système n'a aucune valeur d'art, ou mieux n'existe pas ; car j'ai déterminé l'essence du Beau. » Et le doctrinaire intransigeant, farouche, aurait tourné le dos à Hamlet (ou même à Shakespeare), avec un dédain magistral.

Or, son imposante esthétique, si l'on cherche à préciser sur quelles observations, sur quels faits tangibles elle s'appuyait, avait une base bien précaire et fort étroite. Il parlait d'antiquité. Mais quelle antiquité avait-il sous les yeux ? En Italie, ou dans les musées français, il ne pouvait considérer, aux environs de 1800, que des œuvres gréco-romaines, des répliques affaiblies, des œuvres composites et de basse époque, des sculptures de la décadence hellénistique. Au premier rang de ces œuvres alors si célèbres, et que certains antiquisants tenaient pour « les canons du goût », on plaçait par exemple le *Laocoon*, le *Torse du Vatican*, ou l'*Apollon du Belvédère*. C'est seulement dix ou vingt ans plus tard que

les frises du Parthénon, le fronton du temple d'Egine et la *Vénus de Milo*, révélant d'autres aspects de la beauté antique, changèrent les idées des artistes et des archéologues sur la sculpture grecque. On se libéra d'un idéalisme souvent fade ou conventionnel ; on admira moins des formes élégantes mais souvent amollies ; et l'on devint plus sensible à des formes nobles et vigoureuses, qui atteignent à la beauté par leur harmonie et leur équilibre, mais qui gardent aussi la précision, le caractère individuel et le frémissement du modèle vivant.

Devant cette résurrection d'une antiquité plus pleinement, plus hautement grecque, Quatremère de Quincy fut embarrassé. D'une part, il était assez artiste pour sentir la révélation apportée par des marbres d'une telle splendeur. Ému par les frises du Parthénon qu'il vient aussitôt admirer à Londres, il écrit à son cher ami Canova : « Toutes nos études sont à recommencer. » D'autre part, âgé déjà de plus de cinquante ans et captif, depuis sa jeunesse, de ses propres idéologies, pouvait-il s'en évader pour une libération définitive ? Pouvait-il, tout à coup, se donner d'autres habitudes d'esprit ? Pouvait-il changer son esprit même, qui lui faisait trouver tant de charme dans ses entretiens avec le démon de l'abstraction ?

Et puis, ces statues du Parthénon ou celles du temple d'Egine, formes sublimes mais si voisines de la nature et si éloignées d'un idéalisme artificiel, elles sont tout de suite célébrées par ses propres ennemis comme une glorification d'un art réaliste ou naturaliste. Mais le naturalisme, la soumission à la réalité, la fidèle observation du « modèle vivant », c'était bien, au jugement de Quatremère, une erreur

dangereuse. Cette menaçante nouveauté, qui s'appuyait sur les forces de la vie et s'autorisait d'exemples aussi augustes, se dressait contre une esthétique néo-platonicienne ; elle venait renforcer le mouvement d'innovation et de liberté qui allait bientôt aboutir au triomphe du romantisme. Les théories de Quatremère avaient abouti à l'académisme des marbres de Canova et au néo-classicisme des compositions picturales que Louis David avait conçues sous l'ascendant des statues gréco-romaines. Et voilà que parmi les antiques de la meilleure époque, et bientôt en admirant les sculptures de nos cathédrales, on trouve et l'on trouvera chaque jour des précurseurs, des répondants, des maîtres qui font autorité et qui révèlent des principes vivifiants. Ce passé millénaire, qui revient au jour comme s'il apportait une seconde Renaissance, il légitime, il renforce l'ardeur impatiente, les aspirations des artistes en qui fermente la jeunesse. Et ces recrues d'hier, pour s'imposer de haute lutte, sont déjà groupées, en marche, prêtes à l'assaut, sous la rutilante bannière du romantisme.

Quatremère, fort de ses inébranlables convictions et du devoir qu'elles lui imposaient, entreprit la résistance. Pendant plus de vingt ans, il la soutint sans défaillir. Il possédait un dogme, une certitude ; donc, il combattit pour les défendre ou plutôt pour les imposer. Dans tous ses ouvrages, articles de journaux (qui tournaient souvent en polémiques), livres de théorie, études historiques sur *Raphaël* et sur *Michel Ange*, préface aux *Lettres de Poussin* (qu'il fut le premier à éditer), notices nécrologiques qu'il rédigeait pour l'Académie des Beaux-Arts, — dans tous ses ouvrages, deux désirs constants, obstinés, se font jour à chaque occasion : d'une part, exalter un idéal platon-



rien, vers lequel son esprit s'élevait quand il méditait à propos de marbres antiques mais de valeur secondaire ; — d'autre part diminuer, ou plus exactement mépriser tout ce qui n'était pas conforme à la doctrine dont cet idéal était le couronnement suprême, la haute cime d'où tout le reste découlait avec une nécessité logique, abstraite, et froidement, cruellement inéluctable.

Cette attitude de législateur, de dictateur ou de prophète, n'était ni sans grandeur, ni sans danger. On admire la ténacité de cet octogénaire indomptable, qui reste seul de son propre avis. Une telle conviction agressive ne va pas sans quelque héroïsme. Hélas, à combien de railleries, de quolibets et d'affronts l'a-t-elle exposé ! On déformait son nom. On lui déniait toute intelligence, tout sentiment artistique. On le prenait comme personnage grotesque dans des dialogues fantaisistes et narquois. Bien plus, sous la Coupole de l'Institut, lorsque le Secrétaire perpétuel lisait une notice et partait encore en guerre contre ses contemporains, une jeunesse turbulente protestait violemment, et il fallait faire évacuer les tribunes... Mais rien n'arrêtait, rien ne corrigeait ce grand vieillard solidement charpenté. Il avait affronté, sur plus d'une tribune parlementaire, les orages des disputes politiques : sa voix gardait encore de l'éclat et du mordant. Quant à son visage, même muet, il annonçait une autorité implacable : tout en longueur, raviné, d'une pâleur ascétique, avec un menton massif, une bouche rigide, un front vaste, surélevé, solide comme un roc, sous une chevelure embroussaillée.

Sa force de caractère, son mépris des circonstances adverses, sa hautaine impossibilité de plier même

sous l'orage de la grande Révolution et de la Terreur, s'accusèrent souvent avec un relief dramatique. Une fois au moins, Quatremère prouva que ses idées et son travail lui étaient plus précieux que la vie même. Élu député de Paris à l'Assemblée Législative, son activité, son indépendance, son dévouement au bien public ne tardèrent pas à lui faire des ennemis. Sous la Terreur, dénoncé par Marat, il est décrété d'accusation. On l'emprisonna le 2 mars 1794. L'ordre d'arrêt portait entre autres signatures celle de son ami Louis David. En vain une pétition signée par cinquante-deux artistes demande son élargissement. Il reste enfermé aux Madelonnettes. Trois mois, quatre mois se passent, avec une lenteur menaçante. Chaque jour, de la prison à l'échafaud, s'achemine une nombreuse, une pesante « fournée » de condamnés. Lui, pour oublier que la guillotine l'attend, le voilà qui ramasse de la terre dans le préau et se met à modeler un bas-relief. Tout à coup, c'est le 9 Thermidor ; Robespierre s'effondre. On ouvre les prisons. On l'annonce à Quatremère. Mais lui, il veut rester en prison : il ne pense pas à sauver sa tête ; il veut d'abord finir le bas-relief commencé.

Ici, peut-être touche-t-on au secret le plus caché de sa vie. Peut-être, au contact d'une mort imminente, plus cruelle encore parce qu'elle se faisait attendre, — cette âme toujours contractée, toujours glacée par la raison, s'ouvrit-elle soudain aux sources insoupçonnées de la tendresse... En tout cas, on peut méditer ou rêver sur le sujet auquel le prisonnier voulait donner une forme avant de mourir : c'était *l'Amour et l'Hymen*.

Plus tard, beaucoup plus tard, devant ce bas-relief qu'il fera mouler en bronze, il ne lui donnera

pas, pour origine, une émotion personnelle. Il évoquera le désespoir d'un autre détenu, dont le mariage récent était interrompu par un emprisonnement qui promettait la guillotine. Quant à Quatremère, pour se montrer inaccessible au trouble de la passion, il effacera peut-être de sa mémoire cette faiblesse d'avoir été touché, une seule fois, par l'amour (1).

Le mépris de la vie donne à ses dix dernières années, au milieu des souffrances et parmi les heures troubles où sa pensée devenait incertaine, une grandeur âpre et imposante. L'ancien Secrétaire perpétuel sentait qu'il se survivait à lui-même. Il appelait la mort. La mort, l'invincible libératrice, ne viendra donc jamais!... Faute d'elle, afin de rompre avec les vivants, il fermait sa maison aux visiteurs. L'un d'eux, pourtant, parvint un jour jusqu'à lui. Alors Quatremère, rassemblant ses forces défaillantes, le poussa vers la porte en lui disant : « J'ai pourtant acquis le droit d'être mort ; faites comme si je l'étais. »

Stoïcisme abrupt : il domina son caractère, sa vie et ses idées. Dès sa jeunesse, ce stoïcisme s'était élaboré sous l'influence de son entourage familial. Il faut relire la pénétrante étude de Renan sur l'orientaliste Étienne Quatremère. Elle est recueillie dans les *Questions contemporaines*. On y verra comment une vieille famille bourgeoise, de mœurs austères et même jansénistes, put contribuer à donner à notre dogmatique esthéticien sa rigidité de principes, son obstination, sa robuste confiance dans ses propres idées, mais aussi sa fermeté de caractère, le mépris de ses intérêts

(1) Le bronze de l'*Amour et l'Hymen* fut conservé par Adolphe Leclère, à Clamart. En 1870, la maison fut pillée : toutes les œuvres d'art disparurent.

personnels, son âpre passion du travail sérieux, et la hautaine dignité de sa vie.

Inflexible, homme tout d'une pièce, plus porté à l'abstraction que sensible aux choses concrètes, esprit constructeur faisant graviter toutes ses idées autour d'un idéal métaphysique, il édifia une esthétique dont les limites précises lui semblaient garantir la force et la pérennité. On ne prend pas contact avec un travailleur aussi énergique, sans admirer la noble leçon de probité intellectuelle qu'il donne à tous, même à ceux qui s'élèvent contre ses théories. On ne peut oublier son influence ni sur David et son école, ni sur M. Ingres. Entre ces deux maîtres autoritaires et Quatremère de Quincy, l'amitié fut purement artistique et intellectuelle : elle porte donc un haut témoignage en faveur du docte esthéticien.

Toutefois, on peut avoir un regret. En se couvrant du grand nom de ce Goethe dont l'intelligence se laissait féconder par tant d'effluves divers, on est tenté de reprocher à Quatremère de ne s'être jamais laissé guider, sinon peut-être aux Madelonnettes, par « l'éternel féminin ». Aucun sourire, aucune fantaisie, aucune détente, ni dans son œuvre ni dans sa vie. Lorsqu'on parcourt ses ouvrages qui sont toujours vastes, et même ses opuscules qui ne sont jamais courts, on croit traverser de longues plaines où aucun ombrage n'invite au repos et à la rêverie. Vraiment, à propos de cet abstracteur qui vécut moins avec ses contemporains que parmi certaines œuvres de l'antiquité, on peut dire que s'il fréquenta les Muses les plus austères, il négligea trop l'aimable groupe des Grâces. Or celles-ci, comme si elles étaient femmes, se vengent toujours d'avoir été négligées.

Quand on le quitte, on n'est pas sans faire un retour sur soi-même. Pour peu qu'on se soit occupé d'art, d'histoire ou de critique artistique, on se demande si l'exemple célèbre de Quatremère de Quincy ne suffit pas à nous donner des doutes sur la valeur de toute esthétique trop systématisée. Au bout d'un siècle, et quand on a vu, sur les frontières de l'art, beaucoup d'autres théories paraître et disparaître, le recul du temps permet enfin de rendre hommages aux mérites d'un tel homme et d'un tel travailleur. Jadis les romantiques le malmenaient aussi durement qu'il les malmena lui-même. De nos jours, après les luttes apaisées, on peut rechercher, sans aucune prévention, les causes naturelles, inévitables, qui rendent ses théories, et peut-être beaucoup d'autres, précaires et caduques.

Quand il s'agit des arts, la faillite plus ou moins hâtive d'une théorie trop abstraite semble fatale. Peut-être ce qu'on appelle *esthétique* risque-t-il de s'égarer en une rêverie généreuse, trop féconde en éphémères illusions. A un moment donné, et dans un groupe social limité, certains esprits, sous l'effet d'influences passagères qu'ils croient durables sinon définitives, essayent d'expliquer le mystère de l'art, et ils pensent avoir réussi. Mais rien n'arrête le temps. Quelques années s'écoulent ; le milieu social évolue ; il comporte une autre mentalité ; d'autres hommes naissent, grandissent ; ils apportent de nouvelles aspirations ; d'autres œuvres, fort différentes des précédentes, sont d'abord méconnues ou discutées, puis elles s'imposent à leur tour à l'admiration. Alors, s'il y a des esprits portés à abstraire et à généraliser, ils élaborent, d'après les œuvres et les idées en faveur autour d'eux, une nouvelle esthétique. Celle-ci peut

sembler excellente, jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par une autre ; car, avec une nouvelle génération, le mystère artistique ne peut manquer de prendre de nouvelles apparences. Bien plus, il ne faut pas oublier que, d'un pays à un autre, il se révèle aussi de façon différente.

Pascal écrivait : « Les raisons me viennent après, mais d'abord la chose m'agrée ou me choque sans en savoir les raisons... Je crois, non pas que cela choquait par ces raisons qu'on trouve après, mais qu'on ne trouve ces raisons que parce que cela choque. »

Cette *Pensée* de Pascal met en lumière ce que chacun de nous peut constater en soi-même : dans les jugements que nous portons sur les œuvres d'art, la part de la sensation est primordiale. Autour de cette sensation toute personnelle, intransmissible dans sa qualité intégrale d'un homme à un autre, chacun de nous agglutine ses propres sentiments, ses propres idées, et aussi le souvenir de ses propres sensations. C'est dans un tel ensemble, dans un tel complexe, où se propage l'influx de la sensation d'art, — c'est dans un tel état d'âme, — que l'on découvre, comme le disait Pascal, les « raisons qu'on trouve après. » Et ces « raisons » gardent le reflet, l'accent, le coefficient d'importance, que la sensation leur a donnés tout d'abord et sans que nous en ayons conscience.

Chacun de nous est un microsome presque fermé, irréductible à tout autre, et qui pourtant communie avec le monde extérieur et avec d'autres êtres humains. D'une pensée à une autre, d'un cœur à un autre, il y a communication par des gestes, par le regard, par le ton de la voix, et surtout par le langage, ou par le livre qui est un langage écrit. Hélas, notre

langage, constitué d'éléments à peu près communs à nous tous, emploie forcément des mots génériques dont le sens résulte d'une abstraction. Comment notre langage peut-il donc traduire, sans la dénaturer, la sensation que donne l'œuvre d'art? Comment traduire, avec des mots d'usage commun, cette émotion intime, toute personnelle, variable même en chacun de nous selon les jours et les circonstances?

En réalité, dès qu'on parle d'une œuvre d'art, dès qu'on essaye de raisonner à propos d'elle, on commence à dénaturer l'émotion qu'elle nous donne : on commence à traduire inexactement, à transposer sur un plan intellectuel et abstrait, ce qui était vivant sur un plan émotif, intuitif.

Voilà sans doute la nécessité naturelle, inéluctable, que beaucoup d'esthéticiens, et Quatremère lui-même, ont parfois oubliée.

Si l'on constate cette impuissance de la parole, cette incompetence de la « raison raisonnante » en face des œuvres d'art, le mieux est peut-être de commencer par les admirer, par les aimer tout simplement. La beauté prend bien des formes diverses : Rembrandt ne ressemble pas à Raphaël, ni Albert Dürer à Rubens. A propos de l'un d'eux, si l'on construisait un système esthétique, il s'appliquerait difficilement aux autres maîtres. Mieux vaut donc s'efforcer de rester accueillant à tous les artistes-poètes, véritables créateurs d'âme, car ils accroissent et ennoblissent notre être intime. Comme l'écrivait Victor Hugo, avec son resplendissant vocabulaire lyrique, ils sont

*Ceux qui font reculer, plus loin dans l'infini,  
Le point sombre où l'homme commence.*

L'esthéticien, s'il nous entraîne dans les mirages de son système, nous éloigne, nous détache de l'œuvre qu'il croit expliquer. Entre elle et nous, il interpose son raisonnement. Bien plus, il nous incite à rejeter les autres œuvres qui ne s'y conforment pas. Mais l'historien, s'il est d'esprit souple et si l'érudition ne l'empêche pas de sentir en artiste; — le critique, s'il est bienveillant, plus sensible aux qualités qu'aux défauts, et s'il a l'amour et la connaissance de l'art dont il parle, peuvent tous deux nous aider à mieux comprendre les œuvres et à les aimer plus pleinement.

C'est pourquoi, depuis un siècle, l'esthétique, surtout si elle tend à ne se plaire qu'aux abstractions, a beaucoup perdu de sa créance. En revanche, l'histoire de l'art et la critique, surtout si elles se renforcent l'une l'autre dans le domaine des faits et sont vivifiées par une sensibilité sincère, ont conquis plus de faveur et plus de légitime portée.

De toutes façons, dans chacune de ces trois recherches sur l'art, différentes certes, mais auxquelles l'unité de l'esprit humain donne une parenté inévitable, l'intelligence ne suffit pas : il faut que l'intelligence soit mise en branle, stimulée et comme électrisée par la sensation artistique; — il faut encore que l'intelligence soit complétée, guidée, transfigurée par l'amour (1).

(1) Pour faire contraste avec Quatremère de Quincy, et pour montrer comment on s'est détaché, en histoire et dans la critique, des conceptions trop abstraites, on pourrait méditer sur le cas de Sainte-Beuve. Voir, dans nos *Entretiens sur la Beauté*, le chapitre sur *Sainte-Beuve initiateur de la critique moderne*.

Quant au chapitre sur Quatremère (imprimé ci-dessus), il m'a fourni plus d'un passage pour la lecture que je fis, comme Secrétaire perpétuel, à la séance annuelle de l'Académie des Beaux-



Arts (6 décembre 1940 ; voir les publications de l'Institut). Par cette lecture, je tenais à signaler combien les idées ont changé depuis Quatremère et l'école davidienne. Celle-ci, toute puissante pendant un demi-siècle à l'Académie des Beaux-Arts, la mit jadis en lutte, malgré quelques membres éminents, contre l'art indépendant, vivant et novateur. Elle croyait à un Beau absolu, et tendait à instaurer, en art, une doctrine d'État. — Désormais, grâce au progrès de l'histoire des arts, rien de semblable, rien d'aussi étroit, d'aussi exclusif, ne pourrait prétendre à une influence durable.

# LE GOÛT MUSICAL

ÉVOLUTION RAPIDE. LA MODE ET LE GOÛT  
ÉLÉMENTS STABLES

Lorsque deux amateurs de musique, ou deux critiques, parlent d'une œuvre musicale, ils sont rarement du même avis. Leur discussion, surtout s'ils sont jeunes, risque de se passionner. L'un d'eux peut essayer d'imposer son jugement à l'autre. Une telle tentative met cet autre sur la défensive et l'engage bientôt à attaquer le premier auditeur pour le faire changer de jugement. Dans ce combat de deux pensées juvéniles qui s'affrontent, les interlocuteurs s'animent, s'aigrissent, s'entêtent ; ils en viennent parfois à des paroles trop vives, désagréables, offensantes. Car chacun des deux, s'il ne le dit pas à l'autre, affirme en lui-même : « J'ai raison, l'autre a tort ; mon goût est bon, le goût de l'autre est détestable »... D'autres fois, par lassitude ou par prudence, ou par bonne éducation, les deux contradicteurs s'arrêtent de disputer ; et puis, pour calmer leur emportement, ils concluent en eux-mêmes ou ils s'avouent l'un à l'autre : — « Après tout, chacun a son goût personnel ; chacun reste libre dans ses préférences : autant de têtes, autant d'avis. » On le disait jadis en latin ; et telle formule devenue

proverbiale, où Térence avait imité les Grecs, pouvait rappeler que ces initiateurs, favorisés par Minerve aux yeux étincelants, surent découvrir, plus de deux mille ans avant nos psychologues, que chaque esprit individuel engendre nombre de jugements qui témoignent surtout de lui-même.

Le goût est-il donc uniquement chose personnelle? N'y a-t-il pas aussi un ensemble de données générales, communes à beaucoup d'esprits divers, et qui peuvent constituer une sorte de goût collectif?... Mais d'abord, qu'est-ce que le goût?

A propos du *goût musical*, n'essayons pas de proposer une ou plusieurs définitions. Ne donnons pas non plus dans des développements à visées métaphysiques ou transcendantes : j'aurais peur d'admirer leur captieuse profondeur en les écrivant, au risque de ne plus les comprendre dès le lendemain. Quiconque a fait des travaux d'historien, a pu prendre la modeste et prudente habitude de considérer surtout des faits, des faits que l'on peut vérifier et dont la réalité peut, en quelque sorte, être démontrée.

Le goût musical, pas plus que le goût littéraire ou le goût dans les arts plastiques, ne se définit guère, mais on peut constater ce qu'il est grâce aux effets qu'il produit. Il est chose concrète, vivante. Or, on ne définit que ce qui est abstrait. On définit, en géométrie, le triangle ou le cercle, qui sont des constructions de l'esprit ; mais, dans les sciences physiques, on ne définit pas le phosphore ou le mercure : on trouve plus utile de constater leurs propriétés. Au lieu d'imaginer des déductions logiques ou qui semblent telles, au lieu de s'égarer dans l'invérifiable ou l'irréel, d'inventer des mots et de supposer

des influences occultes, on organise désormais des expériences, on constate des faits et des liaisons de faits : chaque observateur à son tour, peut dresser les mêmes constats des mêmes faits. L'expérience, ou l'observation, et non pas le raisonnement dans l'abstrait, devient ainsi le fondement de la certitude.

Dans les études historiques, et même dans la critique d'art, il faut tâcher, autant que possible, de s'inspirer de la rigueur des sciences exactes. Faute d'y atteindre, le plus expédient est de se dépouiller de tout reste d'esprit scolastique, de tout désir de formuler une vérité séduisante mais chimérique, qui se donnerait comme immuable et absolue, hors du temps et de l'espace, et dégagée de tout rapport avec cet être limité, changeant et inconstant qui est l'homme même.

Les œuvres d'art ou de littérature n'arrivent à une existence complète, effective, que s'il y a un lecteur, un auditeur ou un spectateur qui les perçoit. Songeons à une statue grecque, à une tragédie de Corneille, à une « Fête galante » de Watteau, à un *Quatuor* de Mozart ou à un *Prélude* de Chopin, et nous constaterons forcément, à propos de chacune de ces œuvres, deux séries de faits distincts. D'une part, nous savons que ces œuvres existent : la *Vénus de Milo* et le tableau de Watteau sont dans les galeries du Louvre ; la tragédie de Corneille, le *Quatuor* de Mozart et le *Prélude* de Chopin, imprimés en de nombreuses éditions, sont conservés dans des bibliothèques publiques ou privées. Mais toutes ces œuvres, si personne ne les lit, ne les regarde ou ne les écoute, sont comme en léthargie, à demi-mortes. Pour qu'elles redeviennent vivantes, pour qu'elles réalisent les possibilités d'expression et de suggestion qu'elles con-

tiennent, il faut qu'un homme les lise, les regarde ou les écoute. Il faut qu'une sensibilité et une intelligence soient mises en branle par ces œuvres mêmes ; il faut qu'un homme vivant leur prête de sa vie propre.

Chaque lecteur, chaque auditeur élabore en lui-même une nouvelle création. Certes l'œuvre a été conçue et réalisée par son auteur ; mais elle est conçue à nouveau, fidèlement ou non, profondément ou non, par celui qui la perçoit, qui l'étudie, qui l'aime plus ou moins, et qui s'en fait une image où il met fatalement quelque chose de lui-même.

Un tel travail de *re-création* est inévitable, et l'on constate que les hommes l'ont toujours fait. Pensons, par exemple, aux poèmes d'Homère : est-ce qu'un Athénien du temps de Périclès avait sur eux les mêmes idées qu'un humaniste de la Renaissance ? Racine les concevait-il comme le fera Voltaire, et Voltaire comme Leconte de Lisle ? Allons dans un musée : nous verrons que ces mêmes personnages homériques furent habillés, par les peintres ou les statuaires de l'ancien régime, aussi pompeusement que dans les opéras de Lulli ou de Rameau. A l'époque révolutionnaire et sous le Premier Empire, ils prennent le sévère costume de l'école de David ; leurs tuniques, tuyautées à petits plis comme sur les marbres gréco-romains de l'époque hellénistique, semblent sortir du magasin du couturier esthéticien Winckelmann. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Clytemnestre devient Klytaimnestra ; elle recule dans un crépuscule barbare et forcené, où les alexandrins de Leconte de Lisle se font rocailleux et tonitruants. Plus près de nous, sous l'influence des archéologues qui ont découvert la civilisation égéenne fort antérieure aux poèmes homériques, ces mêmes héros de l'*Iliade*, recevant de

compositeurs post-wagnériens un renfort de grandiloquence orchestrale, deviennent des géants monstrueux : ni Sophocle ni Racine ne pourraient plus les reconnaître.

Telles sont les transformations, ou plus exactement les métamorphoses, que des personnages, dont la physionomie semblait fixée par un texte immuable, subissent à travers les siècles : ils changent, parce que les auteurs ou les artistes qui les recréent à leur tour changent eux-mêmes, ainsi que changent les lecteurs ou les spectateurs qui se remplacent avec le temps. D'une époque à une autre, on ne demande plus aux œuvres d'art, de fournir le même genre de plaisir. Tantôt on leur demande, comme au xvii<sup>e</sup> siècle, à l'époque d'un Racine, d'un Poussin ou d'un Lulli, une noblesse décorative, grave, maîtresse d'elle-même, et capable de s'harmoniser au décor de Versailles ; — tantôt, comme à l'époque du romantisme et durant le xix<sup>e</sup> siècle, on leur demande de l'éclat, du mouvement, de l'emportement lyrique, de la couleur, de la fantaisie et de l'imprévu, sans oublier cette note troublante et magique, ce halo de mystère, qu'apporte un panthéistique sentiment de la nature. Pour rendre plus sensible une telle évolution du goût, songeons à la surprise d'un Malherbe ou d'un Boileau s'ils renaissaient pour lire *la Légende des Siècles* ou *la Fin de Satan* ; — songeons à l'étonnement d'un Nicolas Poussin devant un paysage impressionniste de Renoir ou de Claude Monet ; — songeons à l'effroi des Violons du Roy si tout à coup, sur leurs pupitres éclairés par une chandelle, on avait déposé la *Chevauchée des Valkyries* ou l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*.

A chaque époque il y a donc, parmi les artistes et dans le public auquel ils plaisent, un ensemble d'habitudes et d'idées, une façon commune de sentir et d'imaginer ; et cet ensemble, qui n'est pas sans liaison avec l'état social et politique, constitue le goût régnant. Un tel goût, à une même époque, agit de façon analogue sur la littérature et sur chacun des arts.

Ce goût se modifie plusieurs fois par siècle. D'une façon générale, on a dit qu'il présente de nouvelles caractéristiques tous les trente ans : cette durée coïncide sensiblement, remarquait-on naguère, avec la durée moyenne d'une génération d'hommes. Mais ce nombre d'années, en ce qui concerne les changements du goût, ne doit pas être fixé d'une manière uniforme ; et pour les siècles que nous connaissons le mieux, il doit être légèrement diminué.

Il importe peu de considérer combien de temps, en moyenne, une génération reste sur la terre : dans l'enfance, dans la vieillesse, elle a peu d'action sur les arts ; mieux vaut considérer les quinze ou vingt années où elle est le plus active, le plus combative. De nos jours, l'évolution des goûts régnants semble plus rapide qu'autrefois. On vit plus vite : dans une même durée de temps, une automobile parcourt quinze ou vingt fois plus d'espace qu'un cheval ; jadis, quand les meilleures diligences s'appelaient les *accélérées*, entre une lettre et sa réponse immédiate, urgente (même si les correspondants étaient peu éloignés), il s'écoulait plusieurs jours ; alors il fallait être patient. Au vingtième siècle on décroche le téléphone : en trois minutes, on pose dix questions et l'on obtient dix réponses. Nous ne savons plus attendre. Nos imaginations, nos désirs font de même : on veut

des résultats immédiats, instantanés. Tel artiste veut être célèbre et appelé « cher maître », à l'âge où jadis on était encore un apprenti. Une célébrité improvisée, conquise en coup de main par la réclame et l'intrigue, dure peu. Tel autre artiste, s'il aime vraiment son art, s'il travaille avec soin, s'il médite son œuvre au lieu de jouer des coudes, risque d'être longtemps ignoré. On le néglige ; les marchands, les éditeurs, qui ne « pontent » pas sur lui, ne stimulent pas la publicité des journaux pour le « lancer sur le marché ». Et tant d'hâtives œuvres paraissent autour de lui, qu'elles le cachent au public... Malgré tout, après des années d'épreuves et parfois de misère, il « perce » enfin ; on l'admire, on s'engoue de lui ; on l'imité ; on le démarque ; on fabrique des pastiches, des doubles, des *simili*, d'après ce qu'il apporte d'original ; si bien que le public se lasse bientôt de l'avoir découvert : au bout de dix ans, ou de quinze tout au plus, l'admiration s'est fatiguée, sinon usée.

D'autre part, à qui plaisait-il ? Était-ce à une « génération » tout entière, y compris les enfants et les vieillards ?... Il plaisait, efficacement, aux hommes de vingt-cinq à quarante ou quarante-cinq ans. Les autres, s'ils sont trop jeunes, comptent peu et n'ont pas encore d'influence ; — s'ils sont trop âgés, c'est-à-dire peu enthousiastes, peu désireux de nouveauté, ils continuent, comme le remarquait La Bruyère, d'aimer « le souvenir de leur eunesse ». Ainsi, dans l'ensemble d'une génération, un artiste ne trouve qu'une *tranche* d'admirateurs utiles, efficaces. Cette *tranche* vieillit à son tour. D'autres spectateurs, d'autres lecteurs surgissent, jeunes, impatients, actifs : ils demandent autre chose. Et cette



autre chose est près d'eux, devant eux, fournie par des artistes nouveaux, ardents à déposséder les anciens et à leur crier : « Allez-vous-en !... Votre place, c'est au cimetière ! » Telle est, depuis toujours, la lutte pour la vie. Il y a vingt-cinq siècles, Héraclite constatait : « Tout s'écoule ; le maître des choses et des hommes, c'est *polémos*, c'est-à-dire la guerre. » Et M. de Voltaire, privilégié de la fortune et de la gloire, dans une société florissante et tranquille, s'écriait pourtant : « Le mot de la vie, c'est *sauve qui peut* ! » Quant à Victor Hugo, dans une formule visionnaire, sibylline, et qui a été répétée comme un oracle, il prophétisait : « Ceci tuera cela. »

On présente souvent le xvii<sup>e</sup> siècle, le « Grand Siècle », comme une période d'ordre, d'harmonie et de stabilité. On l'imagine aussi réglé, aussi compassé qu'un jardin géométriquement dessiné par Le Nôtre. Mais quand ce siècle était vivant, il subissait, comme les autres et comme nous, les mêmes lois de la vie : alors, comme toujours, c'était une lutte, une concurrence qui ne manquait pas d'âpreté. Moins ardente sans doute, moins rapide dans son évolution, elle détermina pourtant, en cent ans, quatre périodes principales dans les changements du goût. D'abord une survivance de la fin du siècle précédent. Puis un « goût Louis XIII » qui subsiste après la mort de ce roi, et que l'on peut caractériser par les chefs-d'œuvre de Corneille, les premières comédies de Molière, le *Roman comique* de Scarron et les eaux-fortes de Callot, l'architecture de la place Royale et des grands hôtels du Marais à Paris, la vogue des précieuses et du gongorisme espagnol. Ce « goût Louis XIII », aura deux siècles plus tard, la faveur de nos roman-

tiques et notamment de Théophile Gautier (1).

Une troisième forme du goût est souvent désignée par les mots : « école de 1660 ». La période ainsi évoquée coïncide avec le gouvernement personnel de Louis XIV, dès la mort de Mazarin ; elle groupe les noms de Molière (avec ses œuvres suprêmes), de Racine, La Fontaine, Boileau, Bossuet. Alors, on construit le château de Versailles ; on stylise la nature dans des jardins rectilignes ; et l'académique Le Brun régente les Beaux-Arts. — Enfin, dans les dernières années du siècle et les premières du siècle suivant, (époque inquiète, récemment étudiée dans le grand ouvrage de M. Paul Hazard), apparaît une autre façon de sentir et de comprendre : dans les écrits d'un La Bruyère, d'un Fénelon, d'un Bayle et d'un Fontenelle, se manifestent un autre esprit et d'autres aspirations, présages de la Régence et du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Rapidité analogue dans l'évolution du goût musical. Considérons, par exemple, le XIX<sup>e</sup> siècle. Durant les premières années, la tragédie lyrique est souveraine : le répertoire, à l'Opéra, comporte des œuvres de Gluck et de ses disciples, Lesueur, Kreutzer, Méhul, Spontini et autres ; peu de concerts d'orchestre ; mais l'on chante, dans les salons, des romances accompagnées sur la guitare. Remarquons que le piano est encore très peu répandu. Aux approches de 1830, une élite d'amateurs parisiens s'enthousiasme pour les drames de Weber et les symphonies de Beethoven ; au Conservatoire, Habeneck fonde la Société des Concerts. D'autre part, on respire la fièvre du roman-

(1) Sur « le goût Louis XIII », voir notre volume *Théophile Gautier*, notamment pages 135 à 137, et 290 à 295.

tisme ; les Jeune-France ne jurent que par Goethe et Shakespeare ; Eugène Delacroix bouleverse les salons de peinture ; Victor Hugo publie la préface de *Cromwell*. Quant à Hector Berlioz encore élève au Conservatoire, il écrit la *Marche au Supplice*, les *Huit scènes de Faust* qui, dès 1828, sont presque textuellement la moitié de la *Damnation de Faust*, et il termine la *Symphonie fantastique* au printemps de 1830, trois mois avant son Prix de Rome.

Au théâtre, le succès se détourne d'un tel génie trop novateur, trop intransigeant. L'éclectique, l'astucieux Jakob-Liebmann Meyerbeer capte la faveur publique, par *Robert le Diable* et par les *Huguenots* (1831 et 1836). Ce Jakob-Liebmann Meyer, arlequiné en Giacomo Meyer-Beer, il va régner durant un demi siècle, sur toutes les grandes scènes du monde entier. Cependant, sur la modeste scène de l'Opéra-Comique, on représente des pièces sur pièces : elles paraissent et disparaissent. On y voit des acteurs-chanteurs, mais on y entend bien peu de musique : c'est alors la déplorable décadence d'un genre charmant, inauguré jadis par Monsigny, Grétry et Philidor, joliment continué par Dalayrac et Boïeldieu, ressuscité un instant par Auber avec la *Muette*, et qui tombe d'année en année vers l'insignifiance intégrale : sous Napoléon III, il aura un sursaut nerveux, un ricanement moqueur avec Hervé, Offenbach et les confectionneurs d'opérettes.

En 1861, chute retentissante, scandaleuse, de *Tannhäuser*. Pourtant, vers cette date, nombre d'amateurs aspirent à une vraie musique. Ni la séduction du *bel canto*, ni les roulades ou les prouesses vocales du Théâtre-Italien, ni l'ascendant des chanteurs célèbres dans le monde élégant ne leur suffisent plus :

les concerts symphoniques, peu à peu, ont démontré que toute la musique n'est pas uniquement au théâtre. Le nombre des pianos s'est multiplié. C'est là un effet de l'accroissement de la richesse, coïncidant avec le développement industriel. Désormais, sur un piano qui est à eux, beaucoup d'amateurs peuvent jouer, pour leur plaisir, des sonates de Mozart ou de Beethoven, des nocturnes ou des scherzos de Chopin. Ils étudient même le *Clavecin tempéré* de l'immense Sébastien Bach, mais ils l'utilisent surtout comme exercice digital : la valeur expressive d'un tel chef-d'œuvre ne sera sentie qu'un peu plus tard par l'ensemble des amateurs et des musiciens professionnels (1).

Mais voici 1870. Berlioz vient de mourir. Ses *Mémoires* paraissent, sont lus avidement, sont dévorés par les littérateurs, les peintres, les amateurs de musique et tous les jeunes artistes. Peu après se fondent les Concerts-Colonne, et la *Damnation de Faust* égorgée en 1846, ressuscite. Succès foudroyant, succès populaire, et qui attire un vaste public vers les concerts d'orchestre.

Dès lors la musique symphonique ne s'adresse plus seulement à une élite restreinte, mais à des milliers d'auditeurs dont le nombre va s'accroître sans cesse. Converti par les exécutions dans les concerts, le public parisien va venir aux drames lyriques de Wagner dès qu'ils paraîtront au théâtre. Déjà surgissent, de toutes parts, articles, brochures, livres sur Wagner et sur ses théories. On les commente, on les explique, ces théories aux profondeurs indéfinies ; on les déforme, on les attaque, on les tourne en

(1) Voir le premier chapitre de notre volume *Musiciens-poètes*.

ridicule, on les défend, on les exalte, on y découvre une parole rédemptrice qui apporte un idéal nouveau et va donner, proclame-t-on alors, un sens sublime à l'art et à la vie humaine... On exagérait. Durant les quinze ou vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, ce fut le paroxysme de la fièvre wagnérienne. Cette fièvre, au bout de quelques années, se calma... Elle avait eu des conséquences heureuses : d'une part, elle avait contribué à installer, au répertoire des concerts et même des théâtres, les prodigieux chefs-d'œuvre de Wagner ; — d'autre part, ces chefs-d'œuvre, et même les délires du wagnérisme, avaient renouvelé, avaient enrichi le goût musical. On ne se détournait plus ni des œuvres suprêmes de Beethoven, telles que la *Neuvième symphonie*, la *Messe en ré*, ou les derniers quatuors ; on se mettait à aimer la musique de Schumann, longtemps dédaignée ; et l'on découvrait que Bach, malgré ou avec ses fugues et sa maîtrise contrapontique, était aussi un musicien expressif, un *Tondichter* (selon le mot de Wagner), c'est-à-dire un *musicien-poète*.

Telles sont, en bref, les principales sautes du goût musical en France, durant le XIX<sup>e</sup> siècle.

Une évolution si rapide, qui change nombre d'œuvres acclamées en œuvres périmées, pourrait faire croire que la musique, plus encore que les autres arts et que la littérature, est uniquement régie par la mode. Ce seul mot *la mode* va nous forcer à réfléchir sur une distinction de deux termes : *la mode*, *le goût*.

Ils s'opposent ; et pourtant ce que l'un des deux désigne, a des points de contact avec ce que désigne l'autre. De fait, quand on dit *le goût*, on sous-entend déjà *le bon goût* ; et quand on dit *la mode*, on désigne

plutôt un goût passager, instable, douteux, hasardeux ou suspect. Comment distinguer l'un de l'autre? Comment démontrer (à qui ne le sent pas) que tel goût est meilleur que tel autre?... Faut-il rappeler le vieil adage : des goûts et des couleurs on ne peut discuter?

Sur ce point, une explication assez nette est donnée par les célèbres pages de Pascal où sont distinguées deux formes d'esprit : l'esprit géométrique et l'esprit de finesse. On peut méditer sur ces *Pensées* : ce qu'elles suggèrent peut être adapté à l'objet qui nous occupe. On dira : d'un côté, dans les sciences, il y a matière à démonstrations soit logiques, soit expérimentales, et certains esprits, que Pascal appelle « géométriques », sont doués pour découvrir ou pour comprendre facilement de telles démonstrations. D'un autre côté, dans les arts, ou en morale, ou en psychologie et l'on peut ajouter en politique et en histoire, la part de l'intuition est grande. Ici, au lieu de dire « intuitif », un Bergson pourrait dire « donnée immédiate ». En effet certains esprits, que Pascal appelle « esprits de finesse », aperçoivent tout de suite, comme par une nécessité naturelle ou spontanée, telles ou telles idées qui n'ont besoin pour eux d'aucune démonstration : elles leur semblent évidentes, inévitables, indiscutables.

L'opposition dont parle Pascal entre les deux natures d'esprit demande quelque nuance ou quelque atténuation. On peut dire qu'elle nous signale l'existence de deux points extrêmes; mais entre ces points, il y a tout « l'entre deux », comme Pascal le reconnaît d'autre part. En ce qui concerne le goût dans les arts, presque rien ne peut devenir l'objet d'une démonstration rigoureuse et inéluctable, mais

plus d'une chose peut être l'objet d'indications fort vraisemblables, auxquelles la plupart des esprits donnent leur assentiment.

En effet, peu à peu, à mesure que les œuvres de divers caractères deviennent plus nombreuses; à mesure que l'histoire de l'art enregistre les grands et durables exemples donnés par les génies les plus originaux; à mesure que la connaissance des œuvres et de la vie des artistes devient de plus en plus précise, il se forme comme un corps de doctrine, ou du moins un ensemble d'habitudes intellectuelles, qui peut nous servir à motiver ou même à rectifier chacun de nos jugements personnels. Grâce à cet ensemble d'observations et de faits acquis, les intuitions de « l'esprit de finesse » reçoivent quelque certitude objective, capable d'être déduite, démontrée, et de s'adapter, au moins en partie, aux méthodes logiques des esprits déductifs ou « géométriques ». Tout à l'heure, par exemple, nous envisageons l'opposition de la *mode* et du *goût*. L'histoire des arts nous fournit de nombreux faits qui nous montrent qu'une *mode* ou une vogue, un engouement, suscitent une illusion fort passagère et font attribuer trop de valeur à des œuvres secondaires et qui plaisent peu de temps. Au contraire, un *goût* réfléchi, pénétrant et cultivé, permet de mieux découvrir et de mieux mettre en lumière les mérites durables des œuvres profondes, riches de sens, et qui, grâce à leur style tout ensemble personnel et traditionnel, demeurent fort longtemps, et parfois à travers les siècles, belles et expressives.

Mais il ne faut pas exagérer, dans les appréciations esthétiques, la portée de cet appoint en quelque sorte démonstratif. C'est encore Pascal qui nous signale avec justesse la façon captieuse dont fonctionnent nos

esprits : « Tout notre raisonnement, constate-t-il, se réduit à céder au sentiment ;... la raison est ployable à tous sens... » Nous jugeons et décidons d'*abord* ; et les raisons ne viennent qu'*après*, sollicitées, peut-être faussées, afin de motiver notre jugement. Une œuvre d'art éveille d'abord une sensation. Celle-ci dépend au moins de deux éléments : d'une part l'œuvre même, et d'autre part l'homme qui la perçoit. Or la sensibilité de cet homme est inséparable de tout son état d'être, physique et intellectuel. La qualité d'une sensation, soit agréable, soit indifférente ou désagréable, dépend non seulement de l'œuvre envisagée, mais aussi des habitudes acquises de l'amateur. La sensation suscite d'avance les raisonnements qui vont essayer d'en rendre compte, de l'expliquer ou de la légitimer. On peut dire qu'elle les contient en germe, qu'elle les nécessite, et que ceux-ci, à mesure qu'ils se développent et s'organisent, demeurent encore sous sa dépendance. En esthétique, ainsi que l'indique l'étymologie de ce mot, la part de la sensation reste primordiale (1).

Si importante soit-elle, elle n'est pas exclusive de tout autre élément. Rappellerai-je un mot d'Eugène Delacroix? Ce peintre de génie, dont la pensée fut si active, si riche et si clairvoyante, écrivait dans son *Journal* : « Le goût, c'est la maturité de l'esprit. » Car le goût ne s'improvise pas. Chez un homme bien doué, il résulte d'un long, d'un fervent commerce avec les véritables chefs-d'œuvre. La lecture fréquente des grands écrivains développe en nous le goût littéraire ; les musées, où nous voyons les immortels marbres grecs et les tableaux qui font la gloire des

(1) Voir ci-dessus les pages 196 à 199.



écoles modernes depuis un Giotto jusqu'à nos jours, affinent notre goût pour les arts plastiques. Enfin, puisque nous traitons ici du goût musical, ce sont les œuvres les plus accomplies des meilleurs compositeurs, qui nous servent d'enchanteresses initiatrices.

De telles remarques, dira-t-on certainement, n'ont guère le charme de l'imprévu ; et, loin de viser au paradoxe, elles se conforment à l'expérience la plus journalière. En effet j'ai voulu, pour m'en tenir à ce qui est pratique et certain, n'utiliser que des vérités évidentes et qui ont fait leurs preuves. Car, depuis la crise morale qui a suivi la guerre de 1914, de quoi, bien souvent, souffre-t-on dans le public et même parmi nombre d'artistes ? On souffre de ne plus avoir assez d'idées claires et certaines ; on manque de convictions stables, fortifiantes. Un tel désarroi résulte de ce qu'on n'a plus assez de culture, plus assez de « maturité d'esprit », plus assez de goût. On manque de lest intellectuel. Et alors, au hasard, selon le vent qui souffle, on donne dans maintes idées aventureuses et décevantes. Des peintres veulent nous persuader que le corps humain est un ensemble de cubes ou de tétraèdres. Des musiciens prétendent se mettre à l'école des nègres et nous charmer avec des notes qui grattent. Dans le public, quelques amateurs qui se piquent d'être à l'avant-garde, se figurent qu'ils nous annoncent l'art de l'avenir : moins ils comprennent, plus ils admirent... Ne soyons pas dupes de ces tentatives sans lendemain : durant plus de vingt ans, on les a vu naître et mourir, au jour le jour, les unes après les autres.

Si l'on cherche quelque persistance dans le plaisir,

dans la délectation, dans le *sursum corda* que suscitent les grandes œuvres, c'est au goût que l'on doit demander de choisir ces œuvres privilégiées. Mais un tel choix, même scrupuleux et réfléchi, même dirigé par les constats de l'histoire, n'est jamais dépouillé de toute partialité instinctive : de même en amour, « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ».

Dans l'esprit humain, les diverses formes d'activité sont profondément solidaires. L'art, la morale et la religion exercent l'un sur l'autre une influence mutuelle, comme si chacune de ces trois manifestations spirituelles était immanente aux deux autres. C'est pourquoi un Émile Boutroux pouvait écrire : « La philosophie est œuvre personnelle. En un sens, elle ne se transmet pas. Chaque homme fait son système, qui n'est autre chose que la mesure dans laquelle il sait prendre conscience de ses dispositions et de sa culture intellectuelle et morale. » De telles paroles, qui concernent la philosophie, peuvent s'appliquer au goût, soit littéraire, plastique ou musical (1).

\* \* \*

Dans les arts, et notamment dans la musique, la part de la sensation, comme nous l'avons déjà reconnu, est considérable. Cette sensation, toute individuelle, variable même selon les jours chez chacun d'entre nous, « donne le branle » à des idées et à des sentiments qui nous sont également personnels. Il y a donc là un élément, ou plutôt un agglomérat

(1) BOUTROUX. — Introduction à la *Philosophie des Grecs*, — *in fine*.

d'éléments, qui est propre à chaque sensibilité, à chaque conscience individuelles.

Mais ces états d'âme de chacun d'entre nous sont provoqués par certaines œuvres qui sont les mêmes pour tous. Certes, si nous entendons une symphonie de Beethoven, chacun de nous aura ses sensations, ses émotions personnelles; il pourra les exprimer à sa façon et juger de telle ou telle manière cette symphonie. Toutefois, outre les impressions *subjectives* qu'elle donne, cette symphonie de Beethoven présente aussi des caractères *objectifs*. Ces deux éléments, malgré leur nature différente, sont perçus par un même auditeur; dans sa conscience, ils lui apparaissent unis, ils se mêlent, se compénètrent, agissent et réagissent l'un sur l'autre, et se conditionnent mutuellement: si bien que la certitude de l'un n'est pas sans se communiquer à l'autre, au moins partiellement. Par exemple, il est incontestable que la *Symphonie héroïque* dure environ quarante-cinq minutes. Pour de la musique d'orchestre, pour de la musique « pure », c'est déjà une durée considérable. Or, pendant trois quarts d'heure, l'auditeur est constamment intéressé. Il faut donc que les idées soient grandes et belles, capables de fournir des développements expressifs; il faut aussi que le musicien ait su trouver ces développements, les combiner et les construire, et aussi leur donner l'agrément, la variété, la couleur d'une orchestration ingénieuse et appropriée à l'idée musicale. Faute de quoi, ces trois quarts d'heure d'orchestre paraîtraient interminables. Quelques auditeurs (et surtout quelques compositeurs contemporains) trouvent que les développements de Beethoven sont parfois un peu longs. Cela prouve surtout que nos contemporains sont pressés et aussi qu'ils ont

trop souvent entendu les Neuf symphonies : leur oreille et leur esprit se sont blasés... Mais l'auditeur moyen, surtout s'il n'est pas un « professionnel » de la musique ou de la critique musicale, ne fait guère de semblables réserves : les qualités que l'intérêt et la durée de l'œuvre permettaient de déduire comme très probables, l'immense majorité des auditeurs les tient pour certaines, d'après leur impression même.

L'audition des symphonies de Beethoven, si elle est répétée ainsi qu'on le constate par les programmes de nos concerts, donne forcément à l'auditeur certaines habitudes. Il se plaît, sans même analyser son plaisir, à entendre des musiques où il y ait une idée facilement saisissable, expressive, caractéristique ; il se plaît aux développements ou variations que cette idée engendre d'une façon naturelle ; il se plaît à retrouver un certain ordre, un certain style musical, une certaine logique dans l'enchaînement des accords et dans la succession des tonalités. Bien plus, tel autre jour, il entend une symphonie de Mozart, d'Haydn, ou de Mendelssohn, ou de Schumann ; et il reconnaît que ces auteurs, malgré l'originalité de chacun d'eux, emploient tous la même langue. Un autre jour, il entend du Schubert : malgré les modulations si subtiles et si poétiques de ce séduisant génie, c'est encore, dans l'ensemble, la même langue musicale. Elle n'est pas immuable ; elle n'est pas fixée une fois pour toutes : elle évolue avec le temps, puisqu'elle est vivante. Mais les apports personnels qui l'enrichissent et la diversifient, sont apparentés avec elle, de même que des greffes, pour continuer de vivre, doivent s'assimiler la sève de l'arbre qui les porte et les nourrit. Un grand compositeur, à mesure qu'il

est mieux compris, prend sa place dans la filiation de ses grands devanciers. Si bien qu'à les entendre tous, les habitudes de l'auditeur se renforcent, se précisent ; non seulement, d'un auteur à l'autre, il voit des analogies, mais il découvre aussi des différences, il dégage peu à peu ce qui est propre à l'un ou à l'autre, il pénètre plus avant dans l'originalité de chaque compositeur : en un mot, à vivre dans la musique, il la comprend mieux, il forme son goût, — il « mûrit son esprit ».

Si nous considérons un auditeur français contemporain, quels sont les musiciens qui contribuent le plus, et le plus utilement, à former son goût musical ? La réponse nous est donnée, pratiquement, par les programmes des grands concerts et des théâtres lyriques. Il faut aussi la compléter ou même la corriger. Par exemple, à l'Opéra-Comique et pendant des années, on a joué très souvent la *Tosca* et très rarement les *Noces de Figaro*. On nous assurait que Puccini faisait de meilleures recettes que Mozart. Je ne discute pas cet argument qui certes a cessé d'être valable ; mais je suis sûr que, pour former le goût musical, Puccini est beaucoup moins bon que Mozart.

Les meilleurs initiateurs sont les grands classiques, y compris les grands modernes, les grands « romantiques » qui deviennent classiques à leur tour. Bien plus, si profondes, si légitimes que soient notre admiration et notre reconnaissance pour ces initiateurs, nous devons accorder un vif intérêt aux auteurs contemporains. L'amour du passé ne doit pas nous rendre étrangers à la vie d'aujourd'hui. Personne n'a le pouvoir de s'abstraire de son époque, et nul ne peut l'essayer impunément. Un Goethe, génie si divers et si harmonieux, nous dirait, malgré son

culte de la Beauté antique, que la vie environnante, la vie aujourd'hui vivante et qui engendre déjà l'avenir, est une éducatrice, une collaboratrice dont aucune âme ne se sépare sans s'étioler. Soyons accueillants et sympathiques aux œuvres de notre époque ; mais n'oublions pas de faire un choix entre ce qui nous semble viable et ce qui se montre incomplet.

Les œuvres désormais classiques ont été nouvelles à leur jour, et alors discutées, sinon cruellement bafouées. Que cette pensée nous rende bienveillants, prudents et attentifs. Les soleils couchants ont leur grandeur et leur poésie mystérieuse ; mais il faut aussi se tourner du côté de l'aurore. Même quand l'aube est incertaine, qui donc peut être juge de ce qui n'est pas encore visible et de ce qui va peut-être surgir?... Demain est un inconnu, qui engendrera d'autres inconnus. A jamais l'avenir, comme le pensaient les Grecs, est un enfant qui dort sur les genoux des dieux.

FIN



## TABLE DES GRAVURES

---

	Pages
I. — LE TRIOMPHE DE L'AMOUR, BALLET.....	19
II. — DÉCOR D'OPÉRA ITALIEN AU XVII <sup>e</sup> SIÈCLE.....	35
III. — JOSEPH HAYDN. ....	59
IV. — ERNEST REYER.....	91
V. — CAMILLE SAINT-SAENS... .	107
VI. — JULES MASSENET.....	115
VII. — VINCENT D'INDY.. .	131
VIII. — GABRIEL PIERNÉ... .	163

---





## TABLE DES CHAPITRES

---

	Pages
Une première au XVIII <sup>e</sup> siècle. <i>Le Déserteur</i> de Monsigny..	1
Le sentiment de la nature, dans la musique dramatique française au XVII <sup>e</sup> et au XVIII <sup>e</sup> siècle.....	11
L'exotisme et les personnages populaires, au XVII <sup>e</sup> et au XVIII <sup>e</sup> siècle. ....	28
La petite chronique d'Anna Magdalena Bach, ou une aimable supercherie.....	44
Haydn et l'Institut, ou l'immédiate célébrité du compositeur viennois.....	54
Hector Berlioz, critique musical.....	71
Le Romantisme encore vivant; — l'histoire et les « vies romancées »; — le cas Berlioz.....	81
Ernest Reyer.....	90
Sur Saint-Saëns	
I. — Le centenaire de Saint-Saëns.....	98
II. — Saint-Saëns, témoin d'un siècle; sa correspondance générale.....	103
III. — Saint-Saëns et Massenet publiant leurs <i>souvenirs</i> .....	109
Mort de Vincent d'Indy.....	123
Alfred Bruneau.....	134
Gabriel Pierné.....	156
Widor, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts..	164
Un Esthéticien, Quatremère de Quincy.....	180
Le goût musical; évolution rapide; — le mode et le goût; — éléments stables.....	200
Table des gravures .....	221

---



ACHEVÉ D'IMPRIMER LE  
20 JUILLET 1944 SUR LES  
PRESSES DE PLON A MEAUX  
POUR LA TYPOGRAPHIE ET SUR  
LES PRESSES D'AULARD ET C<sup>ie</sup>  
A PARIS POUR L'HÉLIOGRA-  
VURE

*Autorisation n° 23613.*

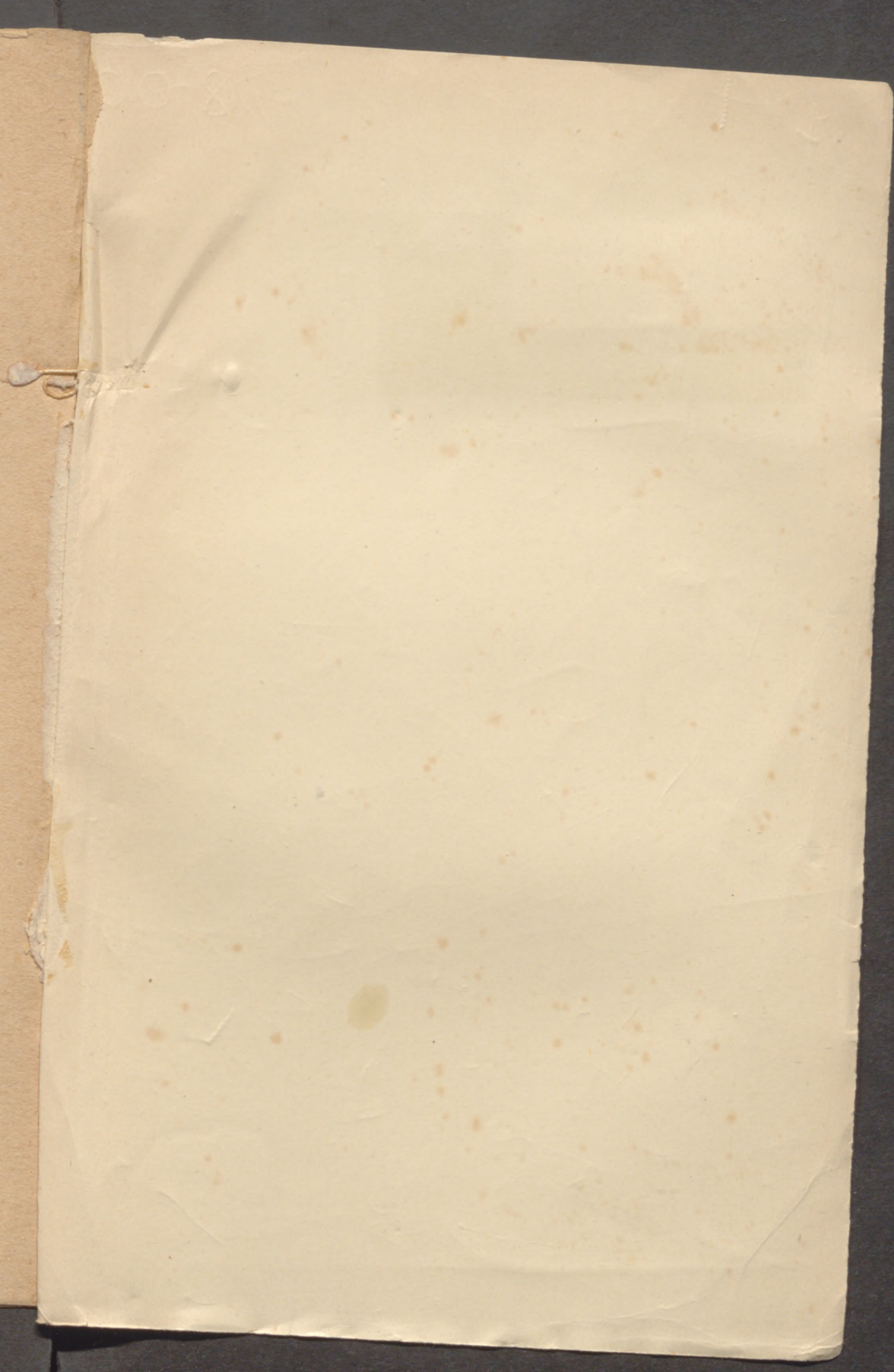
Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 1944.  
Mise en vente : 20 juillet 1944.  
Numéro de publication : 154  
Numéro d'impression : 3091.

80 /

Biblioteka Główna UMK



300047935118





## TABLE DES CHAPITRES

	Pages
Une première au XVIII <sup>e</sup> siècle. <i>Le Déserteur</i> de Monsigny..	1
Le sentiment de la nature, dans la musique dramatique française au XVII <sup>e</sup> et au XVIII <sup>e</sup> siècle.....	11
L'exotisme et les personnages populaires, au XVII <sup>e</sup> et au XVIII <sup>e</sup> siècle. ....	28
La petite chronique d'Anna Magdalena Bach, ou une aimable supercherie.....	44
Haydn et l'Institut, ou l'immédiate célébrité du compositeur viennois.....	54
Hector Berlioz, critique musical.....	71
Le Romantisme encore vivant; — l'histoire et les « vies romancées »; — le cas Berlioz.....	81
Ernest Reyer.....	90
Sur Saint-Saëns	
I. — Le centenaire de Saint-Saëns.....	98
II. — Saint-Saëns, témoin d'un siècle; sa correspondance générale.....	103
III. — Saint-Saëns et Massenet publiant leurs <i>souvenirs</i> .....	109
Mort de Vincent d'Indy.....	123
Alfred Bruneau.....	134
Gabriel Pierné.....	156
Widor, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts..	164
Un Esthéticien, Quatremère de Quincy.....	180
Le goût musical; évolution rapide; — le mode et le goût; — éléments stables.....	200
Table des gravures .....	221

87  
Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

1187010

Biblioteka Główna UMK



300047935118