

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

1-104

# PORTRAITS DE MUSICIENS

PAR  
ADOLPHE BOSCHOT  
*de l'Institut*

I



ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

LIBRAIRIE PLON

PARIS

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

PORTRAITS

DE

MUSICIENS

PAR

ADOLPHE BOSCHON

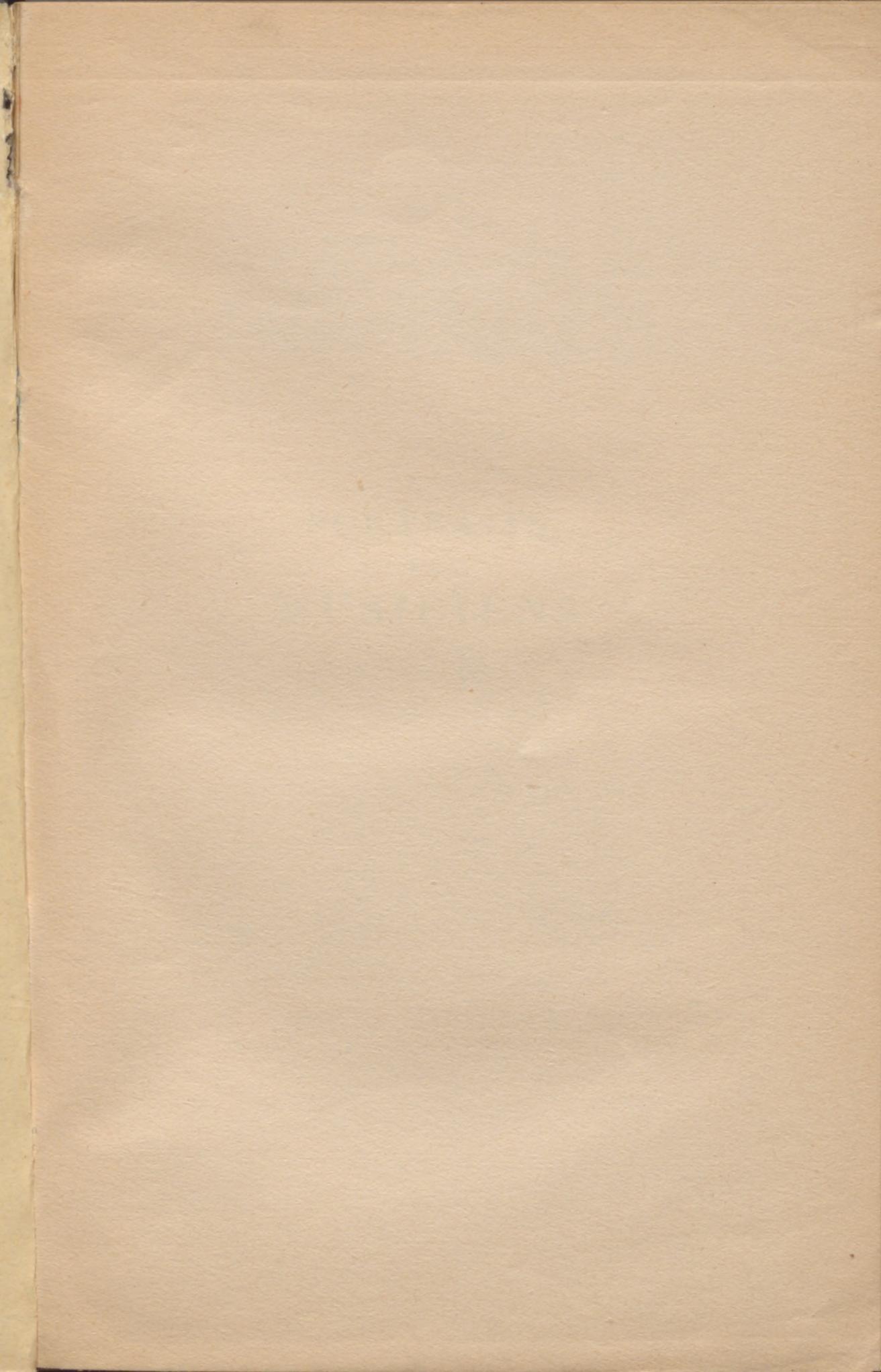
I



TRAITE DE MUSIQUE

PAR

PARIS





PORTRAITS  
DE  
MUSICIENS

## DU MÊME AUTEUR :

### LIBRAIRIE PLON

- Une vie romantique.* BERLIOZ. 22<sup>e</sup> édition.  
MOZART (collection *les Maîtres de l'Histoire*). 16<sup>e</sup> édition.  
MAÎTRES D'HIER ET DE JADIS. *Idem.* 8<sup>e</sup> édition.  
MUSICIENS-POÈTES. *Idem.* 8<sup>e</sup> édition.  
ENTRETIENS SUR LA BEAUTÉ. 5<sup>e</sup> édition.  
LE FAUST DE BERLIOZ. 8<sup>e</sup> édition.  
CHEZ NOS POÈTES. 5<sup>e</sup> édition.  
LA LUMIÈRE DE MOZART. 12<sup>e</sup> édition.  
LA MUSIQUE ET LA VIE. 5<sup>e</sup> édition.  
LE MYSTÈRE MUSICAL. 5<sup>e</sup> édition.  
PORTRAITS DE MUSICIENS. 8<sup>e</sup> édition.  
SOUVENIRS D'UN AUTRE SIÈCLE (*pour paraître*).  
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. 16<sup>e</sup> édition.  
II. UN ROMANTIQUE SOUS LOUIS-PHILIPPE. 12<sup>e</sup> édition.  
III. LE CRÉPUSCULE D'UN ROMANTIQUE. 12<sup>e</sup> édition.

### AUTRES LIBRAIRIES

- THÉOPHILE GAUTIER. 6<sup>e</sup> édition. (DESCLÉE DE BROUWER.)  
ŒUVRES DE THÉOPHILE GAUTIER, rééditées avec préfaces  
et notes. (GARNIER.)  
LE DON JUAN DE MOZART, traduction du livret original,  
— et aussi édition pour piano et chant. (DURAND.)  
LES NOCES DE FIGARO. *Idem.*  
COMME ELLES SONT TOUTES. (*Così fan tutte*). *Idem.*

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

*Publiés sous la direction de J. et R. Wittmann*

---

PORTRAITS  
*DE*  
MUSICIENS

PAR

ADOLPHE BOSCHOT

*de l'Institut*

I



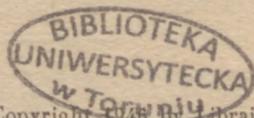
ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

---

LIBRAIRIE PLON

8, RUE GARANCIÈRE, 8

PARIS



Copyright 1924 by Librairie Plon.

Droits de reproduction et de traduction réservés  
pour tous pays, y compris l'U. R. S. S.

M87606

Dz 110(13)

# LETTRE

## AU LECTEUR

---

Janvier 1946.

**D**ANS ces Portraits de Musiciens, j'ai réuni des pages qui datent de plusieurs années. Je les ai choisies surtout parce qu'elles parlent d'œuvres et d'artistes qui, encore maintenant, plaisent à la plupart des auditeurs.

Chaque jour le goût musical évolue; mais, s'il subit l'influence superficielle des modes éphémères, il garde des caractères profonds qui changent avec plus de lenteur. C'est là une loi qui régit aussi beaucoup d'autres choses. Chaque jour tout se transforme. Le flot de la vie, qui coule autour de nous et en nous-mêmes, apporte à chacun de nous, dans notre corps et dans notre esprit, des éléments sans cesse nouveaux, en attendant qu'il nous repousse à jamais dans l'inconnaissable. Chaque jour ce que nous voyons autour de nous se modifie; nous le regardons avec des yeux nouveaux et nous le jugeons avec des idées ou des sentiments qui prennent des nuances nouvelles. Dans ce changement qui ne s'arrête jamais, persiste néanmoins une certaine continuité. Ce qui a existé, même peu de temps, laisse une trace hors de nous et en nous-mêmes. Dans leur succession les choses dites matérielles ou physiques obéissent à une

régularité assez stable, assez constante, pour qu'on puisse parler de « lois de la nature ». Et, en nous-mêmes, la mémoire, le travail constructeur de la raison, l'ascendant et le rayonnement des idées que renforce l'expérience quotidienne, — l'attachement que nous portons à ce que nous aimons et à ce que nous avons acquis avec effort, — voilà qui tend à modérer les caprices de nos impressions momentanées. Ainsi notre fantaisie individuelle se trouve prise dans le réseau souple mais résistant de nos habitudes. Et celles-ci deviennent assez fortes pour usurper souvent le rôle orgueilleux de principes (1).

Ces conditions générales dominent les diverses formes de notre activité. Elles régissent aussi la façon dont chacun de nous, de jour en jour, écoute telle ou telle musique, s'y plaît ou s'en désintéresse, est ému ou reste indifférent, et tâche ensuite d'exprimer, soit pour lui-même soit pour autrui, ce qu'il vient d'éprouver.

En l'exprimant, chacun de nous fait un aveu personnel. C'est là, le plus souvent, un jugement peu généralisable, car il porte le reflet des circonstances journalières. Mais celles-ci, d'un jour à l'autre, et même d'un mois ou d'une année à l'autre, ne changent pas complètement ni toutes à la fois. Certaines d'entre elles, durant un temps plus ou moins long, subsistent assez semblables à elles-mêmes pour paraître presque identiques. On constate que, sous les nuances diverses des jugements artistiques, demeurent, presque sans changements, des lignes d'attaches et des points de repère. Une telle armature, certes, n'est pas immuable à jamais. Elle est moins ferme, quand il s'agit d'apprécier les œuvres récentes; elle est plus résistante, plus stable, plus cohérente, quand il s'agit d'œuvres déjà anciennes. Autour de celles-ci, en effet, maints jugements de la première heure, hâtifs, aventureux, excessifs dans le

(1) Voir, sur le *Goût musical*, le dernier chapitre de notre volume *Maîtres d'hier et de jadis*.

blâme ou dans l'éloge, se sont évanouis : ils ont laissé la place à des jugements moins improvisés, moins impulsifs, qui bénéficient de corrections successives, et qui semblent plus équitables et peut-être plus vrais.

Améliorés par le temps, de tels jugements peuvent avoir quelque intérêt pour les auditeurs qui aiment la musique. J'ai donc tâché, en relisant maintes pages écrites naguère, de grouper dans ces Portraits de musiciens ce qui me paraissait juste en 1946, et ce qui concernait des œuvres dont la durée affirme qu'elles ont encore de la vitalité. — Justesse relative, vitalité relative : nul ne peut prévoir ce que le temps fera d'elles.

L'histoire musicale, autant que les arts ou la littérature, peut paraître, après les hécatombes de la guerre, n'avoir qu'une utilité précaire et lointaine. Pourtant, même pendant les sombres années que nous subissons encore, une réponse certaine, évidente, est donnée par les publics divers qui continuent de fréquenter les théâtres lyriques, les grands concerts, les expositions de peinture, et qui achètent encore des ouvrages sur la musique ou sur les autres arts.

Ces divers publics peuvent chercher, comme les amateurs de cinéma ou les lecteurs de romans, une distraction, un « divertissement » qui les tire hors d'eux-mêmes : durant une heure, ils oublient des événements pleins de menaces. Mais, dans les chefs-d'œuvres où une haute pensée s'exprime avec beauté, certains publics peuvent trouver une nourriture spirituelle. D'autres œuvres, moins accomplies ou d'un caractère moins élevé, sont encore bienfaisantes : élégance du style, agrément, esprit, ingéniosité du pittoresque, enjouement ou même gaieté exubérante, — de telles qualités engendrent des beautés diverses qui sont aussi du domaine de l'art. Dans la nature, de nombreux paysages, avec des caractères différents, méritent qu'on s'y plaise et qu'on les admire. Toutefois il est bon de ne pas négliger les plus grands. La musique aussi a ses sommets. Grâce

à ses chefs-d'œuvre, elle agit sur nos âmes. Elle nous émeut jusqu'à pénétrer au plus profond de nous-mêmes; elle y éveille des aspirations qui font notre noblesse; elle nous donne l'intuition d'un infini mystérieux (1).

La musique, dotée d'un tel pouvoir, comment ceux qui l'aiment ne chercheraient-ils pas à s'ouvrir à ce qu'elle leur révèle?... C'est l'âme d'un Bach, d'un Mozart, d'un Beethoven... Comment ne pas s'efforcer de mieux connaître de tels musiciens-poètes, afin de mieux ressentir ce qui vient de leur cœur?... A travers leur vie de chaque jour, emportée avec leurs contemporains, découvrons la vie profonde de leur génie, immortalisée par leur musique. Près d'eux, dans leur intimité grâce à leurs œuvres, écoutons-les : ils nous parleront d'âme à âme. Esprits souverains nous entraînant dans leur sillage, ils nous grandiront au-dessus de nous-mêmes.

Il est nécessaire de travailler à une telle élévation. L'histoire musicale, conçue d'une façon appropriée, nous dit ce qu'ils furent et quels sentiments les animèrent; elle nous montre quelle forme d'art ils élaborèrent pour s'exprimer; elle tend à nous rapprocher d'eux; elle peut contribuer à rendre l'auditeur plus apte à comprendre le message des maîtres. Leur musique, collaborant avec d'autres formes de la culture intellectuelle et morale, peut devenir une des initiatrices qui aident à découvrir le monde idéal que chacun de nous porte en lui-même : alors, comme l'écrit Pascal dans ses Pensées, « l'homme passe l'homme. »

Minute de plénitude : même quand elle a cessé par suite de notre infirmité native, elle nous laisse le désir de son retour; bien plus, elle communique aux sentiments qui lui sont étrangers un reflet de sa noblesse et de sa sérénité.

Tous les auditeurs ne participent pas à cette ascension spirituelle : il faut que chacun d'eux y soit préparé par sa

(1) De semblables idées sont développées, avec un exemple précis, dans notre opuscule *La Lumière de Mozart*.

*culture personnelle et bénéficie de circonstances favorables. Un chef-d'œuvre sans auditeurs adaptés est comme une graine assoupie : il ne contient que des possibilités de vie; mais il devient vivant, il s'épanouit, dans l'âme de l'auditeur qui l'admire et qui l'aime. Celui-ci, plus il est sensible, plus l'œuvre l'émeut; plus il est cultivé, mieux il la comprend et la pénètre; plus il a de richesse intérieure, plus il découvre de profonde richesse dans l'œuvre à laquelle il s'unit.*

*Un auditeur d'élite ne se forme pas en un jour; la culture, le goût ne s'improvisent pas. S'ils résultent d'abord de dons personnels, ils demandent, pour se développer, d'heureuses circonstances et un long commerce avec les œuvres les plus hautes. La fervente intimité qui rapproche les œuvres et les auditeurs ne saurait être longtemps interrompue sans des préjudices alarmants. Si l'on considère les sautes de la mode dans le passé, on constate que d'authentiques chefs-d'œuvre ont cessé d'être aimés et compris pendant des périodes hostiles, mais que quelques-uns, par un retour de faveur, ont pu reconquérir la vaste audience qu'ils méritaient.*

*De telles alternances de gloire ou d'oubli donnent des inquiétudes lorsqu'on pense à tels auditeurs d'aujourd'hui et de demain. Les chefs-d'œuvre que nous aimons en ce moment, et qui sont restés depuis notre jeunesse jusqu'à notre âge mûr les compagnons, les amis, les guides de notre vie intellectuelle, conserveront-ils bientôt un pouvoir aussi souverain sur des auditeurs qui subissent des circonstances adverses, et dont l'existence est plus âpre, plus asservie aux forces matérielles, et vouée à des jouissances plus brutales?... Craintes trop vraisemblables; menaces trop évidentes. Notre époque tragique, où la civilisation est ébranlée, risque de compromettre l'épanouissement de la pensée et de l'art. Notre tâche urgente, notre devoir, est donc de travailler à maintenir une tradition, c'est-à-dire une ambiance intellectuelle, qui ne soit pas inférieure à*

celle où nous avons eu le bonheur d'être formés. Efforçons-nous de léguer à la génération qui vient, l'héritage séculaire que nous reçûmes des fécondes époques qui nous ont précédés.

A cette tâche nécessaire, chacun, dans sa spécialité, doit s'employer sans faiblir. Dans tous les ordres de la pensée, tous les travailleurs sont solidaires. Pour ne considérer que le domaine musical, compositeurs, exécutants, professeurs, artistes lyriques, chefs-d'orchestre, ont chacun un devoir tout tracé. L'historien de la musique et le critique musical ont également les leurs.

Pour nous, s'il nous est permis de l'avouer ici, nous mettrons, une fois de plus, notre pensée la plus sincère, la plus intime, au service du lecteur qui cherche à mieux comprendre la musique. Nous le ferons en toute simplicité, comme l'on parle à un ami. S'il ne partage pas nos idées, c'est lui peut-être qui a raison. Mais nos idées, soit différentes des siennes, soit même contraires, peuvent l'aider à prendre une plus claire conscience de ce qu'il pense lui-même, en accord avec sa propre nature. De quoi, en effet, s'agit-il dans le livre qu'on va lire, sinon de dire ce qu'on aime et comment on l'aime? Alors si l'on a gagné l'affectueuse confiance du lecteur, on l'aide peut-être à ouvrir son cœur à des beautés diverses, mais toutes bienfaisantes.

Des lecteurs favorables ont bien voulu nous suivre déjà. C'est encore pour eux que nous publions le présent volume. Après plus de quarante années de vie littéraire ou artistique, ils nous permettront sans doute de leur faire quelques aveux.

Dès notre jeunesse, ou plus exactement dès notre enfance, la musique nous a passionnément attiré. Sans faire ici des confidences superflues, comment ne pas avouer que les œuvres de plus d'un maître, à force d'être entendues dans la maison paternelle parmi nos jeux, chantaient déjà dans notre mémoire d'enfant? Ensuite, durant de longues années,

les concerts symphoniques, les réunions d'amis où nous faisons notre partie dans « la musique de chambre », des heures de travail technique ou des soirées de déchiffrage avec un élève de César Franck, ont pris place dans notre nourriture intellectuelle de presque chaque jour. Notre culte de Mozart nous entraîna, en 1901, à fonder la Société Mozart, — ce qui ne nous empêchait pas d'aimer aussi d'autres maîtres. Pendant plus de dix ans, nous avons vécu, nous pouvons le dire, dans l'intimité de Berlioz, de ses compositions, de ses nombreux écrits sur la musique et de ses nombreuses lettres. Pendant trente ans, un journal littéraire, aujourd'hui disparu mais qui avait un rayonnement considérable, l'Écho de Paris, nous a demandé de tenir, en toute indépendance, la rubrique musicale : donc, pendant trente ans (sauf de 1914 à 1918, où nous étions sur le front), les concerts, les théâtres lyriques de Paris, les publications musicales, ont retenu notre attention; nous avons entendu les conversations de plus d'un compositeur et de plus d'un critique... Ainsi, pour méditer sur la musique et pour vérifier, grâce à des expériences diverses et multiples, nos impressions et nos idées, les occasions ne nous ont certes pas manqué. Tout compte fait, nous avons dû écrire, en trente ans, quelque deux mille articles sur la musique et les musiciens; or, on réfléchit parfois avant d'écrire une chronique. On réfléchit aussi lorsqu'on prépare une conférence, et combien en avons-nous donné, soit à Paris, en province ou à l'étranger? On réfléchit encore, lorsqu'on rédige une notice ou un discours pour l'Académie des Beaux-Arts. Et l'on ne cesse pas de réfléchir quand on relit et quand on corrige ses propres essais, parfois anciens, et qu'on a presque oubliés.

Mais on cède à une illusion; on en vient même à espérer qu'elle ne soit pas tout à fait chimérique. Peut-être, se dit-on, quelques pages, moins assujetties que tant d'autres aux servitudes d'une actualité éphémère, ne sont-elles pas aussi mortes que les feuilles de l'été qui n'est plus. Peut-être

*un lecteur favorable les regardera-t-il sans ennui. S'il aime vraiment la musique, s'il se soucie de se cultiver lui-même et de s'ouvrir à ce qu'il y a de plus accompli dans les arts, peut-être prendra-t-il quelque sympathie pour un auteur sincère, et qui lui ressemble par l'amour des belles œuvres dont il lui parle comme à un ami.*

PORTRAITS  
DE  
MUSICIENS  
—  
LE CONFLIT  
BERLIOZ-WAGNER<sup>(1)</sup>

**S**TENDHAL, si peu dupe, écrivait :  
« L'homme le plus spirituel du monde, l'homme  
qui fait les plus beaux discours, soudain, reste  
bouche bée devant un lourdaud qui sait une date. »

Aucune abstraction, aucune divagation esthétique ne résistent à une date. Les antithèses, les parallèles que l'on peut établir à propos de Berlioz et de Wagner, ne sont apparemment que jeux d'esprit, plus ou moins ingénieux, brillants et arbitraires, où chaque critique-orateur, tour à tour, fait montre de ses idées propres.

Si l'on se soucie de connaître avec exactitude le conflit de Berlioz et de Wagner, il faut reconstituer, jour à jour, la vie de ces deux grands hommes.

Il faut montrer ce qu'ils pensaient l'un de l'autre, quotidiennement, et aussi ce que l'on écrivait et disait autour d'eux. — Et cela est possible, grâce aux lettres de musiciens, publiées en France ou en Allemagne, grâce aux journaux d'alors (que nous avons dépouillés), et

(1) *Revue de Paris*, 15 décembre 1912.

surtout grâce aux nombreux « inédits » qu'il nous a été permis de consulter.

\*  
\* \*

Berlioz, à Paris puis à Dresde (1840, 1843), avait rencontré Wagner. Tout en reconnaissant le mérite de l'auteur du *Vaisseau Fantôme*, il n'avait pas remarqué d'une façon spéciale ce jeune musicien saxon.

Les années passent... Les deux compositeurs, fort loin l'un de l'autre, luttent chacun contre des circonstances hostiles. Berlioz, génie sans public, monte à ses frais la *Damnation de Faust* (1846) et se ruine. Il bat l'Europe pour trouver des auditeurs. En Russie, il refait ses finances ; puis, en Angleterre, engagé par un impresario à demi fou, il végète, il s'irrite dans le dénuement. Il revient à Paris, que vient d'ensanglanter la Révolution de 1848... Déjà, vers la cinquantaine, une maladie nerveuse le tenaille. Accablé de charges par sa femme paralysée, il continue fiévreusement un combat désespéré. Soudain, un succès : *l'Enfance du Christ* (1854).

Durant ce temps, Wagner, chef d'orchestre au théâtre de Dresde, compose *Tannhäuser* puis *Lohengrin*. En 1848, les remous sociaux, l'enthousiasme des idéologies politiques, l'entraînent, l'exaltent ; le voilà insurgé, puis exilé d'Allemagne. Il se réfugie en Suisse. A Zurich, délivré de son métier de *Kapellmeister*, aidé dans les dépenses de la vie quotidienne par des admirateurs et par des amis, il ne vit plus que pour son génie seul ; il se découvre enfin lui-même, se prouve sa force créatrice : il publie ses écrits théoriques (notamment *Opéra et drame*, où il formule les principes du « drame lyrique ») ; il compose les premiers actes de son immense tétralogie, *l'Or du Rhin, la Walkyrie*... En 1855, il a quarante-deux ans, — dix de moins que Berlioz.

Or, pendant les années qui viennent de s'écouler, Liszt, ancien et fidèle camarade de Berlioz, devient l'ami,

le protecteur de Wagner : il souhaite un « engrenage Berlioz-Wagner ». Lui-même, par grandeur d'âme, par bonté, il contribue à les précipiter l'un vers l'autre.

En 1855, chez Liszt, à Weimar, Hector Berlioz, heureux de trouver enfin des auditeurs pour ses symphonies, s'écrie dans une lettre :

« On me pousse, on me talonne, on me *taonne*, pour écrire une grande machine théâtrale (février 1855)... Mais, pour un pareil travail, combien d'impossibilités matérielles, causées par les coutumes de l'Opéra de Paris ! »

Ce projet, déjà entrevu, mais qui se précise sous l'influence de Liszt et de son amie (plus qu'amoureuse) la princesse Sayn-Wittgenstein, c'était les *Troyens*. Hélas, à Paris, y aurait-il un public pour les *Troyens*?... Y aurait-il même un théâtre?... Et si tel étranger obtenait d'être joué à l'Opéra, — si Wagner y introduisait son *Tannhäuser*, — que deviendraient les *Troyens*?... Pensées imprécises encore, mais fatales; craintes que Berlioz ne peut faire toutes entrevoir à Liszt, qui est déjà sous l'ascendant de Wagner.

Et pour Liszt, comment parler de Wagner à Berlioz? Et comment n'en pas parler? Berlioz, ombrageux, sait et se rappelle que Liszt a monté à Weimar *Lohengrin* et *Tannhäuser*, comme il a monté *Benvenuto*, et qu'il a écrit sur *Tannhäuser* un commentaire que lui, Berlioz, a fait passer aux *Débats*... Hans von Bülow lui a parlé de Wagner avec enthousiasme. Or Berlioz ne partage pas cet enthousiasme. Il n'ignore pas que Wagner, qu'il a aidé plusieurs fois par son feuilleton musical, a publié des critiques fort vives, pour le remercier; et à Dresde, il n'a pu manquer d'apprendre le plus perfide : les articles envoyés sournoisement à l'*Abend-Zeitung* de Dresde, et qui ne ressemblaient guère à ceux publiés à Paris; et aussi les plaisanteries anonymes, dans l'*Europa* de Dresde, où Wagner se cachait sous le loup carnavalesque de *Freudenfeuer*, c'est-à-dire *Feu de Joie*... D'où, à Dresde

même (en mai 1854), les récriminations, les « caquets de madame Berlioz (1) ».

A part ces misères et quelques articles ingénieux, Wagner lui est presque inconnu. Hector Berlioz n'a encore entendu que le *Vaisseau Fantôme*, voilà douze ans (en 1843). Ne lisant pas l'allemand, il ne connaît les idées théoriques de Wagner qu'à travers des commentaires publiés en France, et qui sont peu favorables. Elles le surprennent doublement : ce ne sont pas les siennes propres, et il les a lues dans les longues analyses de Fétis, à la *Gazette musicale*, qui ont surtout l'incompréhension que donne la malveillance.

Donc, avec Liszt à Weimar, en février 1855, que dire? Et que ne pas dire?... Liszt voudrait rapprocher les deux grands novateurs. A Berlioz, il cache évidemment certaines vivacités des lettres de Wagner comme les jugements terribles (et gratuits) sur *Benvenuto* et la *Damnation*.

Sans doute Liszt se met-il au piano, et joue-t-il devant Hector Berlioz des fragments de *Tannhäuser* ou de *Lohengrin* (ou peut-être de *l'Or du Rhin*, qu'il a reçu à l'automne précédent)... Mais il s'arrête : c'est trop ; Berlioz s'impatiente... Il sait que Wagner ne l'a guère ménagé dans *Opéra et Drame* :

... Hector Berlioz, homme d'une rare intelligence musicale, a poussé l'erreur de Beethoven à ses dernières limites. Les dernières pensées les plus obscures du maître, tombant sous ses yeux, le jetèrent dans le vertige.

... Ce que Berlioz avait à dire était si bizarre, si inaccoutumé, si totalement dépourvu de naturel, qu'il ne pouvait le rendre saisissable par des moyens ordinaires : il imagina donc un immense appareil de machines compliquées dont la

(1) Avant le « conflit », les divers contacts des deux compositeurs sont étudiés, chacun à sa date, dans nos volumes sur Hector Berlioz. Voir la table analytique.

conception seule indique une organisation tout exceptionnelle. L'orchestre de Berlioz est un miracle de mécanique. Nous devons le considérer lui-même comme le plus grand industriel de la musique ; car, c'est lui qui a rendu possible aux musiciens de faire entendre, sous la forme la plus merveilleuse, les idées les plus futiles et les moins artistiques. Il n'est pas vraisemblable que Berlioz ait cherché, au commencement de sa carrière, la gloire d'un inventeur de mécaniques musicales ; il y aura été poussé à son insu, par l'instinct ; mais à son insu aussi, il est destiné à périr, comme artiste, dans ses machines, et à s'enfoncer dans le matérialisme...

Or Berlioz a sûrement lu ce passage, traduit par Fétis dans la *Gazette musicale* (8 août 1852), et que les camarades lui ont certainement signalé. Mais il n'a pas lu telle lettre, reçue par Liszt (septembre 1852), où Wagner sans connaître une note de la *Damnation*, ni de *Benvenuto* déclare : « Si Berlioz suit la voie qui l'a conduit jusqu'aux platitudes de sa symphonie de *Faust*, il ne peut que devenir tout à fait ridicule ».

Aménités que Berlioz ignore. Quant à celles qu'il connaît, il peut bien, pour ne pas contrister Liszt, lui redire ce qu'il lui a écrit :

« Bah, ce sont de menues chevrotines ; j'en ai assez tiré dans les jambes des autres pour ne pas m'étonner d'en recevoir à mon tour... Entre Wagner et moi, l'*engrenage* n'est pas impossible, si toutefois il met un peu d'huile dans les roues (1). »

(1) Berlioz à Liszt, fin juillet 1853.

Un long fragment de cette lettre est cité dans notre *Crépuscule d'un Romantique*.

Il faut insister et préciser. Voici des faits certains :

Pour *Benvenuto*. — A l'Opéra, la dernière exécution (fragmentaire) est donnée en février 1839 ; Wagner n'arrive à Paris qu'en septembre 1839. (Voir *Un Romantique sous Louis-Philippe*.) — Pendant les exécutions à Weimar (1852), Wagner est à Zurich ; exilé politique, il ne peut rentrer en terre allemande. — Enfin *Benvenuto* est encore inédit, sauf quelques fragments, publiés pour

Engrenage sans huile, prêt à coincer. Et une femme vaniteuse s'y pinçait, et poussait des cris d'orfraie. Bülow, en médiateur et avec atténuations, était obligé de signaler à Liszt « les caquets de Mme Berlioz »...

Celle-ci, sa récente épouse, ne lui apparaissait guère avec l'auréole romantique de sa première femme. Jadis, dans les délires 1830, l'idéale Ophelia, la tragédienne acclamée, Harriett Smithson, révélait Shakespeare à Berlioz bouillonnant de jeunesse, et l'enflammait d'un amour « volcanique » !... Vingt ans plus tard, rejetée du théâtre, déçue, se fuyant elle-même dans la boisson, longtemps paralysée, obèse, méconnaissable, retirée dans une maisonnette de Montmartre, près d'un cimetière, pour attendre la mort... Morte enfin (mars 1854). — Sept mois plus tard, malgré sa poignante douleur, Berlioz, dominé par sa maîtresse impérieuse, l'épousait tristement. La veille de ce mariage à la muette, il avait rédigé son testament musical. Il sentait qu'il glissait vers sa fin. Et cette seconde femme, cette Marie Recio qu'il subissait, chanteuse au rebut dès ses trente ans, aigrie par ses échecs, vindicative, apportait un surcroît de rancœur au compositeur malchanceux, toujours luttant, mais

piano et chant, et qui ne peuvent donner aucune idée de l'œuvre.

Pour la *Damnation*. — Exécutée en entier à Paris (décembre 1846) tandis que Wagner est à Dresde. Quant aux fragments dirigés çà et là par Berlioz (1846 à 1852), ils le sont tous (voir notre *Crépuscule d'un Romantique*) dans des villes où Wagner ne réside pas et n'est pas venu alors. — Les *Huit Scènes*, mises dans le commerce, sont une rareté bibliographique, presque introuvable depuis 1829 (soit, en 1852, depuis vingt-trois ans) ; Wagner n'en a pas parlé et, sans aucun doute, il ne les connaît pas. — Quant à la *Damnation*, sous aucune forme (réductions ou arrangements), pas une note n'est encore publiée.

Donc Wagner, dans sa lettre de septembre 1852, condamne deux œuvres qu'il n'a ni entendues ni lues.

On cite volontiers ce jugement, on l'admire et on le croit, à cause de son illustre signature. — On ignore qu'il ne repose sur rien, absolument rien, sinon des on-dit.

malade, à bout de nerfs, vidé par une précoce vieillesse.

Avec cette aimable femme, l'ancien Jeune-France, quittant Liszt (fin février 1855), revint à Paris.

Surmené par les festivals, les applaudissements de Weimar, — épuisé de joie, il prend le lit.

Cela traîne... Comme tant d'autres fois, c'est encore une sorte d'inflammation des intestins, une fièvre nerveuse... Ah, qu'il se sent touché! Aura-t-il la force, la folie, de se mettre à composer les *Troyens*? Ce projet, dont il vient de parler à Liszt et à la princesse, cette grande œuvre, elle est irréalisable : il aurait pu l'entreprendre dans l'ivresse de la jeunesse... Las, maintenant, sa pensée, quand il est seul en face de son pauvre corps miné et de son âme « brûlée mais toujours brûlante — sa pensée n'est plus pour une œuvre nouvelle, mais pour la mort.

Hanté par la mort, — touché par la mort.

Tristesse funèbre de ce printemps. Encore des feuilletons. Il y épanche sa douleur, et y laisse son cœur sangloter... Les *Débats* lui renvoient son article, pour qu'il l'adoucisse. Et lui, chroniqueur consacré, célèbre, fidèle collaborateur depuis vingt ans, il subit la fêrûle d'un vague employé.

— Monde empoisonné d'empoisonneurs, crapauds gonflés de sottise, crétins et gredins, fêtards et têtards qui frétilent sur l'asphalte des boulevards et dans les théâtres où sévit la musique de Meyerbeer, de Rossini, d'Auber ou d'Ambroise Thomas :

« Rossini est à Paris depuis quelques jours (confie-t-il à Liszt); il pose tous les soirs sur le boulevard Italien, suivi de Scudo (le critique de la *Revue des Deux Mondes*), suivi de tous les *Scudi* monnayés grouillant à Paris. Rossini fait des mots... Je verrai Wagner en arrivant à Londres. On le dit de fort méchante humeur. »

Berlioz, avec sa femme trop caquetante, partait le lendemain (8 juin 1855).

Serait-ce le « conflit » déclaré?

\*  
\* \*

Richard Wagner, à Londres depuis mars, achevait alors (juin) de diriger les huit concerts de la vieille Société philharmonique.

A l'*Old Philharmonic* était tout-puissant ce Costa, cet ennemi de Berlioz (lui disait-on, avec vraisemblance), ce « maître fourbe », qui avait préparé, à Covent Garden, la scandaleuse chute de *Benvenuto Cellini*. Et voilà que ce Costa a fait prendre Wagner pour conduire les huit concerts de la célèbre et riche *Old Philharmonic*, tandis que Berlioz ne vient que pour deux concerts, et dans une société nouvelle, improvisée, à la *New Philharmonic* ! Par bonheur, estime-t-il (et sa femme plus encore), la presse anglaise a su mettre le holà :

« Wagner succombe sous les attaques de toute la presse anglaise. » Ainsi pense Berlioz, dès Paris. Et il l'avoue à un vieux camarade (Morel), avec lequel il s'abandonne, à propos de Wagner, plus qu'avec Liszt.

Berlioz, Wagner, — déjà on les rapproche, on les oppose ; les chroniqueurs les mettent en parallèle ou en antithèse ; depuis quelque temps, on ne parle guère de l'un sans parler de l'autre.

A Londres, les voici tous deux, chacun au pupitre d'une *Philharmonic*... Ils se font pendant, comme deux statues qui se regardent sans se sourire. L'amitié de Liszt, l'envie de maints confrères, la mutuelle attraction du génie, vont-elles les jeter l'un contre l'autre ? Et Marie Berlioz-Recio est là, entre les deux, l'oreille à l'écoute, parlant trop, jalouse, aigrie, vieillie, plus irritable avec sa maladie de cœur qui commence.

Une semaine, deux semaines se passent : aucun contact. De part et d'autre, affaires et soucis personnels, répétitions... Mais chacun d'eux se renseigne sur l'autre, et se dispose à entendre (non sans préventions) comment

son rival dirige l'orchestre. Wagner assiste au concert de la *New Philharmonic* :

« Ma foi, l'exécution m'a rempli de pitié pour Berlioz. »

Berlioz assiste aux concerts de l'*Old Philharmonic* :

« Wagner conduit dans un style libre, qui me fait danser sur la corde lâche : *sempre tempo rubato*... »

Heurt forcé, fatal. Rien n'est plus personnel que la façon de rythmer, d'accentuer la musique, et de lui donner le mouvement toujours changeant qui la fait vivre. Rien ne correspond plus directement à l'être intime. Et ils s'étaient formés comme chefs-d'orchestre, ils avaient acquis leurs habitudes, leur style musical, dans deux domaines différents, l'un au concert symphonique, l'autre au théâtre. Deux génies aussi originaux, aussi nerveux, irritables, impulsifs, ne pouvaient donc, comme conducteurs d'orchestre, que se froisser.

De bons amis, des journalistes, tantôt alliés, tantôt ennemis, Davison (du *Times*), Chorley (qui traduisait l'*Enfance du Christ*), Barnett (du *Morning Post*), et d'autres, étaient là, près de leur camarade des *Débats*, pour aviver le froissement. On menait alors une campagne de presse contre Wagner qui osait, devant un public anglais et plein de *respectabilité*, conduire par cœur. Il prenait même des licences avec les traditions laissées à Londres par Mendelssohn !

Entre les deux génies, serait-ce donc la guerre ?

Un soir, chez le violoniste Sinton (un brave et gai Toulousain), ils se rencontrent. A ce dîner du méridional, « ils sont seuls ». On cause. On mange, on boit. Peu à peu on s'abandonne. Berlioz « s'anime », livre sa pensée, dévoile ses chagrins... Les deux grands novateurs, soudain, se reconnaissent pour deux « compagnons d'infortune ». Deux isolés, — ou plutôt comme Wagner le chantait déjà dans la *Walkyrie* : « Deux fils de la Douleur »... Tout le monde contre eux. — Ces concerts de Londres, quelle misère ! Peu de répétitions ; de bons instrumentistes,

mais qui jouent comme des mécaniques, sans feu ni âme : est-ce là qu'ils peuvent, génies inconnus l'un à l'autre, se montrer mutuellement ce qu'ils sont ?

Durant ce dîner, ils se comprennent, ils sympathisent, mêlant leurs haines communes : directeurs de théâtre, divinités du chant, « Polonius du feuilleton musical », compositeurs et « décompositeurs » de musique, « crapauds » de l'Opéra-Comique, et Meyerbeer, et ceux qui brocantent sur le marché théâtral, les Adam, les Offenbach... Oui, le temple de l'art est aux marchands.. L'art ? Non, « le bazar » !...

Et Wagner et Berlioz se découvrant enfin, s'abandonnaient « dans une cordiale et profonde amitié ».

« Cinq heures durant », personne (pas même Mme Berlioz-Récio) n'étant entre eux et toute rivalité mondaine (ou humaine, ou sociale) disparaissant, — chacun de ces deux génies condamnés à l'isolement, palpait de bonheur d'avoir enfin trouvé un génie frère. L'art, la philosophie, la vie, la mort, — l'amour même, — combien de choses dont chacun pouvait parler, sans gêne ni réserve, sûr d'avance d'être compris par l'autre !

« De cette rencontre (écrit aussitôt Wagner à Liszt), j'emportai une profonde sympathie pour mon nouvel ami ;... chacun reconnut dans l'autre un compagnon d'infortune, et je me trouvai plus heureux que Berlioz. »

Plus heureux... Tous deux, « seuls » chez Sainton, s'étaient-ils donc avoué toute leur vie et même leurs amours?... Hector Berlioz, inflammable, prompt aux confidences, joyeux d'échapper un moment à l'agressive Marie et content de se venger de sa femme en parlant d'elle, avait-il révélé les misères de sa vie : la longue agonie d'Harriett Smithson (sa première femme), le mariage avec une maîtresse subie depuis plus de dix ans, la gêne pécuniaire, les « travaux forcés » du feuilleton, l'impossibilité de trouver un public, — tant d'entraves, enfin, qu'il n'osait même pas commencer ses *Troyens*?...

Oui, Wagner, proscrit de Saxe mais indépendant en Suisse, soutenu par Liszt et entretenu par des amis, libre de composer à loisir son immense *Tétralogie*, — oui, Wagner, tout compte fait, devait « se trouver plus heureux ».

Et il était plus jeune de dix ans.

Cette subite intimité (vers le 21 juin) étonne, inquiète Mme Berlioz-Recio, quand son Hector lui revient. Cette attraction mutuelle, cet « engrenage » de deux génies surprend, déconcerte les chroniqueurs musicaux, les journalistes que fréquente Berlioz. On en parle; on potine. Est-ce possible? Ces rivaux, les voilà donc amis!

Or, un chroniqueur, Davison, ancien ennemi et actuel ami de Berlioz, apporte chez lui, devant sa femme, le fragment d'*Opéra et Drame* où Wagner « éreinte » Berlioz... Encore ce fragment!... Mais on ne le connaît que trop, dans le ménage... N'importe, Davison le traduit de vive voix, et trouve piquant de le citer dans le *Times*. — Quant à Mme Berlioz-Recio, elle estime qu'Hector ne peut plus être dupe des effusions, des traîtrises de ce Wagner!...

Le 25 juin à l'*Old Philharmonic*, dernier concert conduit par Wagner. — Berlioz y assiste : toujours le « style libre », le *tempo rubato*, la corde lâche, estime-t-il.

Après le concert, il y a punch chez Wagner, qui doit repartir le lendemain.

Marie Berlioz, cette fois-là, accompagne son Hector. C'est une réception, elle s'y montre. Elle a l'œil sur son mari. Jusqu'à trois heures du matin, on boit, on parle. En se quittant, les deux novateurs de génie « s'embrassent avec effusion » : Berlioz devrait venir à Zurich, s'écrie Wagner; en septembre, Liszt y viendra...

Berlioz, devant sa femme, « semble gêné ». Il aimerait à venir, il hésite... Que répondre?... Sans préciser, le ménage Berlioz laisse entendre qu'il y a « la question d'argent ».

Le lendemain, chez les Berlioz, Davison apportait sa petite traduction d'après Wagner. Retardé au *Times*

« par la politique » (écrit Marie Recio), ce fragment perfidement choisi paraissait au *Musical World*. Déjà connu de Berlioz, qui avait tiré dans sa carrière de feuilletoniste bien d'autres « chevrotines », il l'amusait. Mais il jetait un froid. Il coupait l'intimité commençante. Et ce fragment aigre, écrit bien à la légère et quand Wagner ne connaissait presque rien de Berlioz et pas du tout les œuvres incriminées (d'homme à homme, cet aveu était facile), — cette boutade obsédante, reprise par les uns ou les autres, restait comme une arme empoisonnée dans les mains d'amis ou de confrères trop empressés, et surtout dans les mains inoccupées d'une femme vindicative. Ce Wagner, encore un fourbe, disait-elle ; et elle y revenait, acide, hargneuse ; et ses « caquets » reprenaient, égratignants, piquants. Un ouvrage de femme, pour s'occuper les doigts, à coups d'épingle. Si bien que Berlioz, sous les yeux de Marie, écrivait aussitôt, énervé, agacé :

— « Wagner m'embrasse avec ferveur, il pleure, il trépigne... Il part, — et le *Musical World* publie le passage de son livre où il m'éreinte de la façon la plus comique et la plus spirituelle... Joie délirante de Davison en me traduisant cela... »

Et Berlioz conclut :

« Le monde est un théâtre. »

L'amitié naissante est tuée.

Pour Berlioz, qui subit sa femme, ce Wagner, par un baiser sincère mais commenté par des jaloux, vient de se déconsidérer. « L'engrenage », qu'aurait souhaité Liszt, devient désormais presque impossible : dès le début, cela a coïncé ; et une femme jalouse, à demi Espagnole, s'y est blessée, et jette les hauts cris.

\*  
\* \*

Deux années passent.

Désabusé, usé, Berlioz continue d'écrire des feuilletons aux *Débats*, et, quand il le peut, de composer ses *Troyens*.

La maladie, cependant, la désagrégation de son corps et de son énergie par le mauvais fonctionnement de l'intestin, continue son œuvre lente et invincible. Fin novembre (1857), il confie à la princesse de Wittgenstein, l'amie de Liszt :

— « Je suis toujours mal portant, fatigué, et quelquefois exaspéré... Nous voguons sur un étang fort calme, rempli de grenouilles et de crapauds, animé par le vol et le chant de quelques canards, où les naufrages ne sont à craindre que quand les navires sont tout à fait pourris... Je vais commencer le cinquième acte des *Troyens*... »

Un mois s'écoule (décembre)... Toujours des plaintes. A un ami de Belgique :

« Je travaille beaucoup ;... pourtant j'ai à subir mille tourments, mille humiliations, à éprouver de volcaniques rages, dans le milieu où je suis forcé de vivre, rien qu'à l'aspect de ce qui se passe dans ce monde de crétins et de gredins, qui est le monde des arts à Paris... Nous autres, artistes, nous ne pouvons vivre que froissés, meurtris et irrités dans un pareil monde. »

A Paris? Mais partout, dans toute l'Europe!

— « Reste la reine Pomaré ;... mais Taïti est bien loin. Encore assure-t-on que la gracieuse Pomaré préfère à tout les jeux de cartes, les cigares et l'eau-de-vie. »

Autre lettre :

— « Que de chagrins et de regrets cuisants, quand j'aurai terminé cette immense construction dramatique et musicale ! Et le moment approche... »

La névrose intestinale le retient au lit. Diarrhée, diète. Épuisé, il se relève, presque chaque jour, pour quelques heures. Enfin, il sort ... Quand on le croise dans la rue, cet homme menu, débile, usé, il fait peine à voir. Ses cheveux, jadis roux, ne sont pas encore blancs : ils se décolorent. Naguère, selon la mode Jeune-France, ils

étageaient des boucles régulières, artistement frisées par un bon coiffeur ; maintenant, moins touffus, trop longs, ils retombent sans soin sur le col, comme de l'étope sale, jaunissante. Et lui, naguère *gandin* et fashionable, svelte, frémissant, — le voilà, sous des vêtements lustrés, le dos voûté, la tête penchée en avant, trop grosse pour son torse étroit, et le visage glabre, raviné. Par lassitude, le plus souvent, il se tait. S'il parle, il s'anime, s'énerve, et ses gestes sont fébriles, saccadés, sursautant. Sa voix est faible, détimbrée. Ses lèvres rasées se contractent, entre son nez en bec d'aigle et son menton osseux, volontaire. Et toute sa maigreur morbide, squelettique, — sa silhouette amincie, étriquée, écroulée, prend un aspect de délabrement ou de chose hors d'usage, comme une vieille femme pauvre... Ses yeux, lueurs bleues et qui tremblent, souvent voilés mais ardents par éclairs, ah ! qu'ils sont désespérés ! Ils crient vers l'idéal, dans cette face sabrée de rides, où sa vie de déboires a creusé l'empreinte de la tristesse et du dégoût.

Mais il ne désarme pas. Peut-il lâcher pied, à la veille de la lutte suprême, les *Troyens* presque finis ? Soirées, théâtres, concerts. Tous les quinze jours (de décembre à mai) un long feuilleton. Il ne confie plus alors sa plume au fidèle d'Ortigue, et désire garder pour lui les bénéfices de sa signature, de sa « position armée ». Lettres, « rendez-vous, dîners forcés, bals forcés »... Aussi, il avoue à son fils :

— « J'ai été encore bien malade et au lit ce mois-ci » (janvier 1858).

Un mercredi (le 20), une visite : c'est Wagner.

Gêne réciproque. Peuvent-ils parler musique ? Trop clairvoyants, trop entiers l'un et l'autre, et sans cesse mis en parallèle ou en opposition par les chroniqueurs, la conversation, entre ces deux nerveux, tournerait vite à l'aigre.

Mais pourquoi Wagner a-t-il quitté Zurich ?... Il faut bien qu'il avoue qu'il vient frapper aux portes de l'Opéra

ou du Théâtre-Lyrique. Or, Berlioz, pour ses *Troyens*, n'a que l'un ou l'autre de ces deux théâtres.

La visite ne fut pas longue. Néanmoins ils convinrent de se rencontrer chez Ollivier, le jeune député de Paris qui venait d'épouser une fille de Liszt.

Wagner parti, Berlioz malade est la proie de sa femme : va-t-il encore se laisser duper par ce Saxon (récriminet-elle), par ce faux bonhomme, qui l'embrasse, puis l'éreinte dans ses écrits?... Non, il ne faut pas qu'Hector aille chez Ollivier, dîner avec ce Wagner... On les connaît, ces dîners intéressés : c'est encore un *dîner de la veille*, où un auteur essaye d'amadouer le critique musical des *Débats*.

Le vendredi (le 22) un confrère de l'Institut, l'architecte Hittorf donne une soirée en l'honneur des *Troyens*. Peintres, statuaires, graveurs, architectes, presque toute l'Académie des Beaux-Arts est là, sauf les musiciens. Mais il y a des fonctionnaires de la Maison de l'Empereur, à laquelle est rattaché l'Opéra... Hector Berlioz lit son livret.

De quel effet peut être un livret d'opéra *sans la musique?*

N'importe, ses confrères, près de lui, dans ce salon, applaudissent.

Avec quelle flamme, aussi bien, et quelle conviction ; avec quelle tristesse farouche, où l'on voit que son génie saigne encore d'avoir roulé ce « rocher de Sisyphe » ; — avec quel désespoir lit-il ce libretto, chose morte sans la musique qui le transfigure. Mais il l'entend, il l'aime, cette musique ; il la voit qui lui sourit. C'est comme une bien-aimée dont le souvenir l'enveloppe... Les autres, les auditeurs du livret, ne connaissant rien de cette musique, ne comprennent pas. Ils n'entendent qu'un texte presque mort, vidé de la musique qui lui donne la vie. Et quand Berlioz est illuminé par la beauté de son œuvre, ils le regardent, inquiets, effrayés par ce visionnaire qui sourit à son œuvre rêvée, tandis qu'il n'en caresse que le squelette.

Pauvre vieillard, cassé, ratatiné, et qui épie, de ses yeux caves où tremblent les prunelles bleues, qui guette avec angoisse l'impression que produit son libretto.

On se sentait pris de respect, d'admiration et de pitié. Quel martyr, peut-être inutile... Et l'on était conquis, subjugué... Oui, l'âme de cet homme respire plus haut que les autres ; elle est née, elle se meut dans un monde supérieur, et elle se brise, en retombant parmi nous. Oui, ce petit vieux, déjà touché par la mort, est encore plein d'une telle flamme créatrice et d'une telle obstination à souffrir pour son œuvre, qu'on se sent entraîné vers lui de toute la force du cœur.

Rentré rue de Calais, dans le modeste appartement du quatrième, il reprenait le lit. Fièvre, diarrhée, diète.

Le lendemain, malgré tout, il faut absolument qu'il sorte, qu'il voie Wagner, et qu'il se dégage du dîner chez Ollivier. On a parlé de Richard Wagner, chez Hittorf. Quiconque s'occupe d'art sait qu'il est à Paris. Les feuilles musicales l'annoncent. Elles précisent : « l'auteur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* ne vient pas sans raison. » Et l'on potine déjà sur ses démarches auprès de l'Opéra et du Théâtre-Lyrique. Que Berlioz prenne garde ! Et les « bons amis » d'aiguiser sa défiance. Ces *Troyens* qu'il vient de lire, il ne peut les présenter qu'aux théâtres où Wagner veut s'introduire. Deux compositeurs d'avant-garde, c'est au moins un de trop. Or Wagner a pour lui d'être joué sur plus d'un théâtre en Allemagne et en Autriche... Immense avantage : il est *un étranger*. Les Français lui donneront le pas sur un Français... Un Allemand, à Paris, obtiendra ce qu'il voudra.

Tout cela, chez Hittorf, on l'a dit à Berlioz ; et lui, il se le dit à lui-même le lendemain. Sans compter tout ce qu'ajoute Marie Recio.

Donc malgré sa fatigue (samedi 23), il va chez Wagner, à l'hôtel du Louvre, chambre 364.

Encore un entretien gêné, et tout près de tourner à l'aigre.

Visite courte.

Le lendemain, Wagner, dans une très longue lettre à Liszt, constate en cinq mots :

— « J'ai reçu la visite de Berlioz. »

Pas un mot de plus.

Mais Wagner, dans sa chambre d'hôtel donnant sur la cour, se sent triste, accablé : seul, parmi cet immense Paris... Aussi, il « se remonte » en parcourant, sur son manuscrit, le premier acte de *Tristan* qu'il vient d'achever... Grisé par son propre génie, il confie à Liszt :

« Ce sera un morceau de musique bien curieux. J'éprouve un besoin violent d'initier quelqu'un à mon travail, et j'ai peur de me laisser entraîner à jouer prochainement quelques passages de cette composition à Berlioz ; je m'inquiète peu de savoir si ma façon de faire de la musique le remplira d'épouvante ou de dégoût. »

La conversation, vraiment, n'est plus possible.

Antagonisme trop humain de deux génies. S'ils ne se touchent que par leur génie même, s'ils communient idéalement dans la musique, leur réunion paisible n'est possible qu'un instant. A Londres, dans l'abandon d'un dîner, et seuls avec un camarade gentil et insignifiant, ils ont pu se reconnaître pour deux frères d'infortune. Mais le lendemain, les amis, Mme Berlioz-Recio, les journalistes, ont tout brouillé. Et des intérêts rivaux les mettent en parallèle, en opposition, en concurrence. Les programmes des concerts, à l'étranger, rapprochent souvent leurs noms. Maintenant, tout chroniqueur qui parle de l'un parle volontiers de l'autre. Liszt qui les aime tous deux, ne peut adoucir l'animosité fatale, où se mêlent forcément de la jalousie, du dédain, de la colère, du dépit, et toutes les nuances des vilains sentiments qui naissent de ce fait : ils sont deux, et l'essence du génie est d'être unique. — Il s'affirme en niant ce qui n'est pas lui.

Le lendemain de cette fraîche visite dans la chambre 364, Berlioz écrit à son fils :

— « L'école de l'*avenir* (c'est-à-dire Wagner, Liszt et Bülow en première ligne) est une école insensée. Ils n'en démordent pas, ils veulent absolument que je sois leur chef et leur porte-drapeau. Je ne dis rien, je n'écris rien... »

Mais, quand il écrira, pourra-t-il ne pas dire ce que lui dicte, fatalement, son génie propre ; pourra-t-il ne pas obéir aux réflexes de sa nécessité intérieure ?

Wagner de son côté faisait de même : il suivait, d'une façon analogue (mais inverse), les nécessités de son génie impérieux. Et, sans presque rien connaître de l'œuvre de son rival, il jugeait, il tranchait, déclarant avec une sérénité philosophico-allemande : Berlioz, qui eut jadis de belles audaces, tombe dans la mécanique orchestrale et le matérialisme sonore ; faute de connaître ce que sera mon drame lyrique, il se perd dans des élucubrations ridicules ; qu'il écrive de la prose ou de la musique, il ne peut plus échapper à son goût de l'imprévu, du sursautant et du grotesque ; quant à ses *Troyens*, rien qu'à l'entendre les expliquer ou lire un passage du livret, on prévoit avec certitude que la musique en sera sèche, guindée, et pleine d'affectations théâtrales (1).

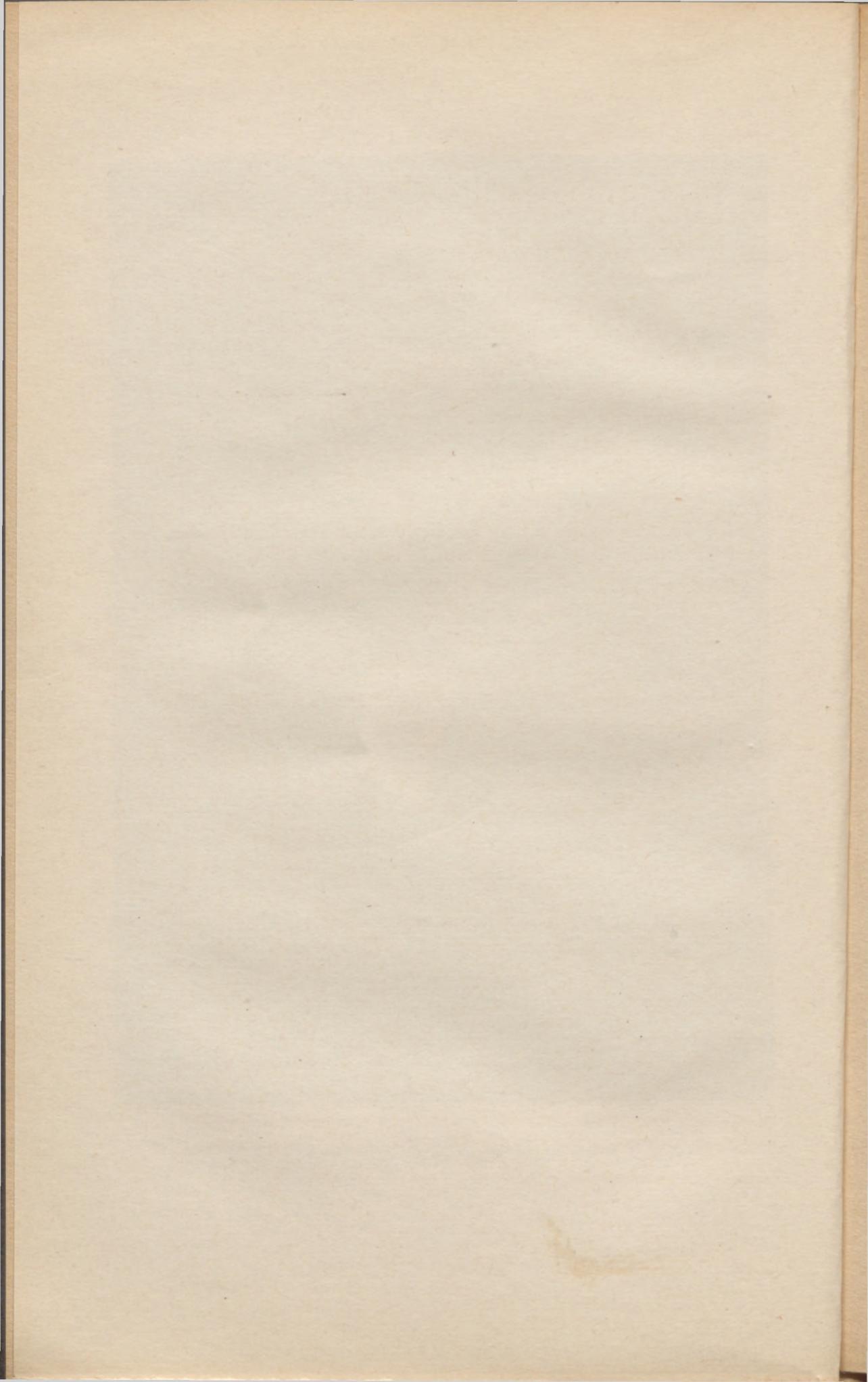
Et Wagner quitte Paris. En Suisse, soutenu par Liszt et d'autres admirateurs, il continue d'élaborer, à loisir, sa *Tétralogie*. A Paris, Berlioz désespéré, frémissant, rugissant, traîne le boulet du feuilleton musical. Les *Troyens*, malgré tout, sont achevés : personne n'en veut.

Il aimerait rester à la maison, se soigner tout en méditant : mais non, il faut qu'il sorte. Sur ce lit où il dormirait si volontiers, Marie et sa mère, la bonne vieille Mme Martin-Sotera de Villas, ont préparé (3 février)

(1) Phrases de Wagner ; voir ses lettres, et *Ma vie*, à l'époque correspondante.



Richard WAGNER, vers 1860.



l'habit à palmes vertes, l'épée et le bicorne. Il y a bal chez l'Empereur !

Il se traîne donc au château des Tuileries, pour ses *Troyens*. Il rôde d'un salon à l'autre, il parle, il fait l'aimable, il courtise tel chambellan de l'Impératrice, il s'éreinte, il s'impatiente... Le lendemain, il avoue à l'amie de Liszt, à la princesse :

— « Impossible d'aborder l'Empereur ou l'Impératrice. Cohue ardente, d'où j'ai eu peine à sortir. »

Et dans une lettre, plus familière, à son fils :

— « Je suis revenu à onze heures, trop heureux de n'avoir pas été étouffé et d'avoir retrouvé mon paletot. »

Infortunés *Troyens*!... L'Opéra les élude avec constance ; l'Empereur et l'Impératrice, malgré les démarches de Berlioz, refusent de s'y intéresser : l'auteur, trop lié avec les orléanistes *Débats*, est de ceux dont l'Empire *ne doit pas s'occuper*.

Lui, trépidant, « exténué », harcelé par la mort qu'il voit partout et qu'il sent en lui, il ne peut pas se résigner. Ce silence, où l'on condamne son œuvre, l'étreint à la gorge comme une main de fantôme :

« J'ai beau faire, cette résistance inerte des imbéciles qui dirigent l'Opéra me crève le cœur... Je ne pourrai supporter longtemps les maux physiques amenés par tant de causes morales réunies... Je saigne, je saigne, je saigne... »

Wagner (mi-septembre) revenait à Paris, pour faire monter son *Tannhäuser* à l'Opéra.

\*  
\* \*

Présage plein de menaces.

Berlioz, Wagner, — l'un des deux doit exclure l'autre.

Un peintre, un romancier, ne sont pas pour leurs confrères peintres ou romanciers, des concurrents aussi redoutables qu'un musicien pour un autre musicien.

Dans une exposition ou aux vitrines des librairies, l'un peut nuire à l'autre, il ne le réduit pas à néant : s'il le diminue, il le laisse vivre. Entre deux compositeurs qui écrivent pour le théâtre, la lutte, fatalement, est une lutte à mort.

Pour Berlioz et Wagner, peu de théâtres à Paris ; ou plutôt un théâtre unique : l'Opéra. Si l'Opéra Impérial s'ouvre à l'un, il se ferme à l'autre. Non que l'Opéra ne joue qu'un auteur. Mais Wagner et Berlioz, aux yeux du public d'alors et de l'Académie Impériale de musique, sont dans la même situation : deux novateurs, deux suspects, dont les œuvres *ne feront pas d'argent...* Meyerbeer fait couler un intarissable flot d'or ; Halévy, Auber, Flotow, et quelques autres fournisseurs honorables, *font leurs frais* ou donnent de petits bénéfices. Pour varier l'affiche, pour obéir aux obligations diverses et justifier, si peu que ce soit, les dépenses couvertes par la Maison de l'Empereur (c'est-à-dire par le budget national) ; — pour céder aux influences mondaines ou politiques, plaire à quelque abonné considérable qui entretient une chanteuse jusqu'à subventionner clandestinement la direction, — on monte, au hasard, telles autres pièces signées par un amateur riche, un prince, ou un pauvre diable de vieux débutant (il faut bien encourager les beaux-arts !). — Quant à un artiste véritable, qui s'est efforcé de chercher une nouvelle forme d'art et l'a peut-être créée, pourquoi l'accueillerait-on ? S'il est protégé, si l'Empereur, si un souverain étranger, si une coterie parisienne ou un mouvement dans la presse l'imposent avec persistance, on fera un sacrifice d'argent en sa faveur. Et aussitôt, libéré de l'art par cette perte, l'Opéra Impérial reprendra tranquillement son « pot-au-feu théâtral » et son commerce de femmes... Deux vrais compositeurs, c'est trop. Si par hasard l'œuvre de l'un voit la rampe, l'œuvre de l'autre est assurée d'attendre dans les cartons, — d'attendre longtemps, ou toujours.

Malheureux *Troyens*, derniers nés de son génie, — mort-nés peut-être!... Et Berlioz, continûment accablé par la névrose intestinale, sent que la mort le tient.

Nouvelle année (1860), mêmes irritations, mêmes besognes mercenaires, même ennui de feuilletoniser, mêmes chagrins et mêmes doutes de l'artiste sans public. Ah! s'il pouvait tout prendre avec sang-froid, s'il pouvait « rester tranquille comme le canon qui fait feu et vomit sa mitraille » :

— « C'est égal, il est permis de rager... Partout de gros ânes et de petits chiens, sans compter les porcs qui viennent fourrer leur groin dans les plantations de l'artiste... Que je suis triste!... Il me semble que mes yeux vont fondre en pleurs de lave... Ne me traitez pas de boursoufflé, d'emphatique, de fou. Non, non, je suis peut-être seulement malade. »

Il a des « jours extra-sensitifs ». Sur ses nerfs, comme sur une plaie à vif, tout est brûlure. Combien terrible, alors, l'enfer où sa femme le retient! Par ses plaintes aigres et vaniteuses, ses caquets, ses sottises, ses interminables jérémiades, — et malgré la bonasse Mme Martin-Sotera de Villas, qui n'en peut mais, — Marie Berlioz-Recio, angoissée par ses crises cardiaques, verse sans cesse son acide sur les plaies du malade. Martyre continu et raffiné. Il ose à peine l'avouer à ses plus intimes confidents :

— « Mon intérieur est fatigant, irritant, presque impossible... Il n'y a pas de jour, pas d'heure, où je ne sois prêt à risquer ma vie, à prendre les déterminations les plus violentes. Je vous le répète; je vis en pensée, en affections immenses, loin de chez moi. — Je ne puis vous en dire davantage... »

Richard Wagner, juste à ce moment, fait annoncer son premier concert. Ce sera pour le 25 janvier, au Théâtre-Italien; lui-même dirigera des ouvertures et des fragments de *Tristan*, de *Lohengrin* et de *Tannhäuser*.

Dans le monde musical, grande rumeur. On sait que les œuvres de Wagner, en Allemagne, sont l'objet de discussions violentes. Lui-même, proscrit politique, révolutionnaire, il a failli être pris, fusillé. Et il se présente comme le prophète, le rédempteur qui apporte une nouvelle loi musicale. Ses écrits théoriques, son *Opéra et Drame*, la critique parisienne les connaît à peine ou les connaît mal. En hâte, afin d'improviser une chronique qui semblera sérieuse, les feuilletonistes doivent parcourir tels articles comme ceux de Fétis (sept articles dans la *Gazette musicale* de 1852) où les idées de Wagner, déjà troubles en elles-mêmes, sont faussées, adultérées, et d'autant plus victorieusement réfutées. Les formules qu'on en donne, dans les conversations d'artistes ou de journalistes, se ramènent à ceci : « Beethoven, Mozart, Gluck et même notre incomparable Meyerbeer, ont fait fausse route ; mais M. Wagner, par bonheur, vient nous montrer le chemin de l'avenir ».

*La musique de l'avenir*, mot magique et terrible ; il sonne partout, dans les milieux musicaux, à l'annonce des concerts de Wagner. Et que veut-il dire, qu'est-il alors, dans la réalité vraie et immédiate ? C'est un mot de passe, un signe de ralliement, qu'on échange avec un sourire. « Musique de l'avenir », se disent l'un à l'autre tous ceux qui tiennent une place quelconque dans le monde musical, « musique de l'avenir » !... Et ils haussent les épaules. Ils sous-entendent : « Ce Wagner croit nous déposséder et changer nos habitudes ;... Musique de l'avenir !... Qu'on le joue dans cinquante ans... Après nous le déluge, et *la musique de l'avenir !* »

Ces mots, une guillotine sèche. Et l'on invite Hector Berlioz à y passer... Musique de l'avenir... Il suffit d'un rapprochement fait par un camarade, ou un ennemi déguisé, et voilà Berlioz hanté par cette peur : tous les deux, lui et l'autre, roulés dans le même sac, avec ce

boulet de « la musique de l'avenir », on va les jeter à la mer.

Or, Wagner est là, et il tourne encore autour du critique des *Débats*. Il lui rend visite. Quatre jours avant le premier concert, il lui envoie la partition de *Tristan*, avec cette dédicace :

« Au cher et grand auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Yseult*. »

Et il joint cette lettre :

Cher Berlioz,

Je suis ravi de vous pouvoir offrir le premier exemplaire de mon *Tristan*. Acceptez-le et gardez-le d'amitié pour moi.

A vous,

RICHARD WAGNER.

21 janvier 1860.

Encore ce fourbe, reprend l'irascible, la criarde Marie Berlioz-Recio... Et son Hector est assez naïf pour croire à ces hommages d'avant le concert et d'avant l'article ; son Hector est assez sot pour recevoir Wagner chez lui ; et là, si elle n'y avait mis bon ordre, il lui aurait donné des conseils pour recruter son orchestre!... Autour de Berlioz, stylés par l'ancienne chanteuse, et d'ailleurs antiwagnériens d'eux-mêmes, les camarades (Damcke, d'Ortigue, Massart) de rapporter, d'exagérer ce qu'on dit sur Wagner et sur lui : ah, que Berlioz prenne garde, qu'il sépare sa propre cause de celle de Wagner,... autrement, on les confondra tous deux dans le même échec.

Amitié bien suspecte, — et encombrante, et compromettante : « La musique de l'avenir ! »

Cette partition de *Tristan*, avec un texte allemand qu'il ne peut pas traduire, Berlioz l'ouvre à peine. Il est tout à ses *Troyens* : il les relit encore avec Mme Viardot ; et toute une journée (le 24), il « porte le feu et la cognée dans un finale ».

Le 25, jour du concert, il est malade.

« Peut-être, ce soir, serai-je plus fort, pour le concert de Wagner... » Et cette lettre à Mme Viardot est d'une écriture mal assurée, tantôt petite et appliquée, tremblotante, tantôt jetée à grands traits nerveux et crispés, droite ici, là penchée. Il écrit de son lit, et il souffre, il s'interrompt...

Le soir, remis ou à peu près, il assiste au concert avec sa femme. Heureuse de se montrer dans cette *chambrée* si parisienne, la seconde Mme Berlioz, saluée par l'un, saluée par l'autre, rayonnante, dominatrice, absurde, ne peut retenir sa langue. Et ce qu'elle dit va rouler en écho jusqu'aux oreilles de Wagner... Berlioz, inquiet, las, et dont le larynx relâché n'a plus qu'une voix sourde, la laisse parler. Que n'arrête-t-elle son caquet, la maladroite ! Ses sottises, sa jalousie mesquine et bête, son piaillage de pintade, retomberont en haine tenace sur le pauvre grand homme.

Le concert commence. — La musique de Wagner, tout de suite, fait « souffrir » Berlioz, et en même temps s'impose à lui : il en reconnaît la grandeur, la « véhémence » ; le coloris orchestral lui plaît... Pourtant l'exécution est loin d'être bonne.

Dans la salle, les uns applaudissent à tout rompre, les autres protestent. A l'entr'acte, dans le foyer, ce sont des « fureurs, des cris, des discussions » : un peu plus, on en viendrait « aux voies de fait ». Et Marie de parler... Berlioz « observe », taciturne : lui aussi, jadis, et à l'âge de Richard Wagner, il a provoqué de semblables clameurs... Assembler un tel orage, voilà certes, pour un artiste, une preuve de force, de vitalité, d'apport nouveau, et un gage d'avenir...

Après le concert, Hector Berlioz et sa femme, se donnant le bras, croisent Reyer. Berlioz ne dit rien, mais sa femme parle ; elle lance, « d'un ton moqueur » :

— Oh ! Reyer, quel triomphe pour Hector !

Et Reyer de penser que « le triomphe est bien un peu aussi pour Richard » (1).

Les articles paraissent. Dans les grands quotidiens où l'influence dorée de Meyerbeer était puissante, ce sont des éreintements. Au *Siècle*, au *Constitutionnel*, au *Moniteur*, il n'y a que plaisanteries et critiques sur *la musique de l'avenir* : « Absence de mélodie, sons aigres, acides, et qui portent sur les nerfs, confusion de sonorités étranges, efforts de la volonté qui aboutit au néant... »

Partout néanmoins, on reconnaissait l'accueil sympathique ou même enthousiaste du public... Mais il y avait là tant d'Allemands, constate le sémillant Fiorentino. Et il insistait sur les accoutrements tudesques : « Robes de satin jaune à corsage cramoisi, jupes bouffantes avec torsade d'or, touffes de rubans cerise entremêlées de verroteries et de coquillages, panaches blancs plantés sur l'oreille,... enfin les toilettes et les coiffures *de l'avenir!*... »

Les critiques favorables à Wagner, les plus clairvoyants, furent quelques littérateurs sensibles à la musique : Gasperini, Émile Perrin, Champfleury, Baudelaire... Leurs articles (comme celui de Reyer) paraissaient dans des feuilles à faible tirage...

Et l'article de Berlioz? On l'attendait, on le guettait. Le novateur français ferait-il cause commune avec le novateur d'outre-Rhin? Car enfin, tous deux, discutés, incompris, mais pleins de foi dans l'avenir, c'étaient bien des *musiciens de l'avenir*.

Tâche embarrassante pour le critique des *Débats*.

Répudier la « musique de l'avenir », il le fallait de toute nécessité. Mais qu'entendait Wagner par ces mots? Personne à Paris ne le savait alors. Alors, même si l'on eût étudié, longuement et de sens rassis, les théories

(1) Reyer le rapportera, par écrit, au moins trois fois. — *Débats* 1887 et 1894, et *Century*, 1893.

wagnériennes, qu'aurait-on pu comprendre? Alors la *Tétralogie*, écrite à moitié, n'était pas publiée; *Tristan*, composé l'année précédente, venait de paraître, et une rapide, une incomplète lecture d'une partition avec texte allemand (Berlioz, malade, s'étant plutôt occupé de ses *Troyens*) ne suffisait pas sans doute pour imposer la compréhension d'une œuvre aussi personnelle, hardie et novatrice; — alors les *Maîtres chanteurs* n'étaient même pas esquissés, les *Festspiele* et le théâtre wagnérien (le futur Bayreuth) semblaient des rêves irréalisables, des chimères... Alors donc, les théories de Wagner, auxquelles sa musique ne prêtait pas encore l'ascendant et la vitalité d'une œuvre géniale; — ces théories, à qui manquait la démonstration de l'expérience, ne pouvaient guère paraître que les rêveries d'un songe-creux bouffi d'orgueil. — Mais pour écrire une chronique, Hector Berlioz n'avait pas à s'en demander tant. Il lui fallait aller au plus pressé, au plus urgent: pour sa propre défense, pour tâcher de sauver ses *Troyens*, il fallait, — oui, *il fallait*, — qu'il se déclarât contre la « musique de l'avenir ».

C'est ce qu'il fit. Son article parut quelques heures, avant le troisième concert (8 février, *Débats*, antidatés 9). Parlant des idées esthétiques de Wagner, il condamna ce qu'il ne connaissait pas et ne pouvait presque pas connaître, ce qu'il appelait les « tendances du système ». Ces « tendances », qu'il ne pouvait guère deviner à travers les fielleux articles de Fétis ou les dénigrants propos de camarades, il les imagina comme chacun fait dans une discussion sommaire et passionnée. D'une part il émit d'évidents truismes, d'autre part des suppositions plus qu'aventureuses; et il se déclara, solennellement, en faveur des premiers contre les autres: tour à tour il lança de dramatiques *credo*, et de non moins dramatiques *non credo*. Le lecteur et Wagner même, s'ils acceptaient ce groupement d'idées et se laissaient entraîner par cette

rhétorique d'avocat d'assises, ne pouvaient qu'être de l'avis de Berlioz, évidemment.

Restait à savoir si les « tendances » ainsi présentées étaient bien celles de Wagner. Évidemment non. L'émouvante excommunication lancée par Berlioz sur l'esthétique wagnérienne ne frappait qu'un fantôme inventé par lui et par nombre de ses contemporains.

Quant à la musique, il s'efforça de lui rendre justice.

Elle l'avait fait « souffrir » (et l'on connaît la violence de ses sensations « volcaniques »). Néanmoins, il analysa les divers morceaux avec un manifeste désir de les comprendre. D'après les détails qu'il donne, on peut supposer qu'il était revenu au deuxième concert (1<sup>er</sup> février, même programme). L'ouverture du *Vaisseau fantôme*, déclare-t-il, « débute par un foudroyant éclat d'orchestre » ; elle est « vigoureusement instrumentée ». La grande scène de *Tannhäuser* (marche et chœur) « est d'un éclat et d'une pompe superbes ; le rythme y prend des allures chevaleresques, fières, robustes ;... il faut reconnaître là une page magistrale ». Dans l'ouverture de *Tannhäuser* « la force et la grandeur dominant encore ». Quant aux fragments de *Lohengrin*, ils brillent par des qualités plus saillantes », ils ont plus de « nouveauté ». « L'*Introduction* est admirable de tout point ;... c'est une merveille d'instrumentation ;... ce beau morceau d'ailleurs ne contient aucune espèce de dureté ; c'est suave, harmonieux, autant que grand ;... pour moi, c'est un chef-d'œuvre. »

Certes, Berlioz faisait des réserves : abus de chromatisme, dissonances et « appoggiatures qui les rendent plus cruelles »... Quant au prélude de *Tristan*, il avouait :

« J'ai lu et relu cette page étrange ; je l'ai écoutée avec l'attention la plus profonde et un vif désir d'en découvrir le sens ; eh bien, il faut l'avouer, je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire » (1).

(1) L'article est reproduit tel quel dans *A travers chants*.

Tel est cet article sur lequel, depuis 1860, on a beaucoup épilogué. On continuera de le juger diversement, chacun selon son goût ou ses passions du moment. Nous nous sommes efforcé de montrer, impartialement, dans quelles conditions psychiques il s'est produit. Il nous semble que cette vérité journalière et intérieure est la vérité même. Mais jusqu'ici on lui a toujours préféré d'inconsistantes divagations esthétiques : chacun nous a fait part de ses propres impressions ou de ses désirs, au lieu de montrer les faits de 1860.

Pour Wagner, cet article avait plus d'importance que les autres : isolé lui-même, comme tout artiste véritable, il sentait en Berlioz un autre grand isolé, un pair, et qui était son aîné de dix ans.

L'article le blesse. Que valent les grands éloges, auprès de cette « manière équivoque, sinon méchante, de traiter la question de la *musique de l'avenir*? »

Et Wagner de préparer une lettre ouverte qu'il enverra aux *Débats*. Musique de l'avenir? Non, il faut dire *Œuvre d'art de l'avenir* : c'est là le titre, explique-t-il, d'un ouvrage où il s'est proposé de montrer ce que sera cette œuvre d'art. Elle sera, estime-t-il, la fusion de tous les arts ; la musique sera complétée, expliquée, par la poésie et la mimique :

Jugez d'après cela, mon cher Berlioz, ce que j'ai dû éprouver en voyant, au bout de dix ans, que non pas des gens légers et superficiels, non pas des marchands de *concetti*, des faiseurs de mots, des bravi littéraires, mais un homme sérieux, un artiste éminent, un critique intelligent, instruit et honnête tel que vous, — plus que cela un ami, — avait pu se méprendre sur la portée de mes idées à tel point qu'il n'a pas craint d'envelopper mon œuvre de cette ridicule papillote : *musique de l'avenir*.

... J'espère que bientôt, l'un et l'autre, dans des conditions tout à fait égales, nous pourrons nous comprendre *réci-proquement*. Laissez cette France si hospitalière donner un asile

à mes drames lyriques ; j'attends de mon côté, avec la plus vive impatience, la représentation de vos *Troyens*, impatience que légitimement triplement l'affection que j'ai pour vous, la signification que ne peut manquer d'avoir votre œuvre dans la situation actuelle de l'art musical, et plus encore l'importance particulière que j'y attache au point de vue des idées et des principes qui m'ont toujours dirigé.

Cette lettre parut dans les *Débats* (22 février).

Fallait-il répondre, et que répondre?...

Dans le numéro du 23, Berlioz publiait son feuilleton sur un opéra-comique fort distingué : *Philémon et Baucis*, de Gounod...

Tout à coup, on l'appelle en Dauphiné, à Vienne : sa sœur est à la mort.

La sœur cadette qu'il aimait tant, toujours bonne, compatissante et douce... Elle, si heureuse auprès de son mari, cet honnête et serviable Suat, pourquoi la mort stupide la prenait-elle?

A Vienne, près d'Adèle mourante (derniers jours de février), quelles lugubres pensées ! Moribond lui-même et désespéré, c'est lui qui appelait la mort... Elle s'acharnait sur cette femme qui répandait le bonheur autour d'elle, et qui n'avait pas cinquante ans !

Un médecin de Lyon, une « célébrité », la visita. Il estima la crise passée : la malade allait entrer en convalescence, assura-t-il.

Berlioz revint à Paris.

A peine arrivé, un télégramme : « Adèle morte » (2 mars 1860).

« Déchirement de cœur ;... nous nous aimions comme deux jumeaux, ... c'était une amie intime... (1) »

Retournerait-il à Vienne pour les funérailles ? — « Presque toujours couché », il ne put affronter un nouveau voyage.

(1) Pour cette page, lettre inédite (collection Ch. Malherbe).

A Paris (mars et avril), « cruelles préoccupations ». Dès les concerts de Wagner, redoutant sans doute l'avance que son rival allait prendre vers l'Opéra, Berlioz avait fait annoncer que Carvalho monterait les *Troyens*. Annonce inconsistante : Carvalho, tout de suite, va quitter le Théâtre-Lyrique et céder la direction à son secrétaire Réty... D'autre part, Berlioz ne cesse guère d'agir pour tâcher d'imposer son œuvre à l'Opéra.

Combien de résistances, combien de mauvais présages !

On annonce (milieu de mars) que *Tannhäuser* sera monté l'hiver prochain. — Girard, ce vieux camarade de Berlioz, ce chef d'orchestre dont il aurait tant voulu occuper la place, vient de mourir : un soir, conduisant la trois cent soixante-sixième représentation des *Huguenots* (16 janvier) il tombait, terrassé par un arrêt du cœur. Quelques jours après, on annonçait la candidature d'Hector Berlioz... C'est Dietsch qui fut nommé.

Les autres places de Girard lui échappent aussi : aux concerts de la cour, qui dépendent de la Chapelle Impériale, Auber fait nommer un concurrent. Au Conservatoire, les musiciens de la Société des Concerts élisent leur chef ; Berlioz est candidat ; quatre-vingt dix-huit voix sur cent quatre désignent Tilmant.

Ombre de lui-même, pourquoi s'obstine-t-il encore à se mêler aux vivants, afin de s'imposer à eux?... Mais sa femme est là, qui le domine, qui le pousse. — Peut-il lâcher pied, désarmer, tendre le cou?... Ses *Troyens*, et son œuvre entier, peut-il, tant qu'il n'est pas mort, les laisser mourir plus vite que lui?... La rage, le désespoir le reprennent ; et les douleurs... La névralgie intestinale le tord sur son lit... Ah, quand il a le goût de la mort dans la bouche, quand il aspire à mourir, quelle sottise, quelle folie que tout ce qui agite les hommes !

« Je ne désire que le sommeil, en attendant mieux. »

Richard Wagner, pendant ce temps, livrait à Bruxelles

d'heureuses batailles, — incertaines mais grosses d'avenir. L'avenir, la musique de l'avenir... Berlioz, durant ses continuelles souffrances, ne regardait plus que vers la mort.

Une secousse, tout à coup, le galvanise. Il renaît, pour un soir : le Théâtre-Lyrique (5 mai) reprend le *Fidelio* de Beethoven. D'enthousiasme, Hector Berlioz donne deux grands articles aux *Débats*.

Wagner, revenu à Paris, les lit.

C'est par une radieuse journée de printemps (22 mai). Le matin, Wagner aspirant le soleil et « un léger vent d'est », a fait sa petite promenade hygiénique avec son chien Fipps : tout est en fleurs, tout verdoie, — et il va bientôt faire répéter son *Tannhäuser*... Heureux présage : ce ciel rayonnant, juste pour son anniversaire : Wagner, aujourd'hui, a quarante-sept ans... L'article de Berlioz lui plaît : il y reconnaît des préoccupations qui sont les siennes, un même amour, une même intelligence de la grande musique, une même foi dans la dignité de l'art, une même haine contre les théâtres soi-disant lyriques, où l'on « transforme l'orchestre en boutique de chaudronnier », — un même dégoût pour les sottes habitudes du public : il faut que tout andante, quel que soit le sentiment ou la situation dramatique, se termine par une cabalette ; la cabalette donne au public le coup de fouet qui l'enlève... « Au fait, s'écrie le feuilletoniste des *Débats*, pourquoi ne pas lui donner de coup de fouet?... »

Cet article enchante Wagner... S'il écrivait à Berlioz?...

« Cher Berlioz... » Non : on a insinué à Wagner qu'avec ses dix ans de moins, son ton de camaraderie et sa familiarité sont désagréables à Berlioz ; il lui donne donc du « cher Maître »... En quoi on l'a trompé ; car Berlioz, dans sa réponse cordiale, s'écriera : « Pas de cérémonie entre nous deux, et pas de *cher Maître*, cela

m'agace. » Mais qu'importe ce détail?... Voici la lettre de Wagner :

Cher Maître,

Je viens de lire votre article sur *Fidelio*; soyez-en mille fois remercié ! C'est une joie toute spéciale pour moi d'entendre ces accents purs et nobles de l'expression d'une âme, d'une intelligence si parfaitement comprenant et s'appropriant les secrets les plus intimes de la création d'un autre héros de l'art. Il y a des moments où je suis presque plus transporté en apprenant cet acte d'appréciation, que par l'œuvre appréciée elle-même, puisque cela nous témoigne d'une sorte incontestable qu'une chaîne ininterrompue d'intime parenté relie entre eux les grands esprits qui — par ce lien seul — ne tomberont jamais dans l'incompris.

Si je m'exprime mal, j'aime pourtant croire que vous ne me comprendrez pas mal.

Votre très dévoué,

RICHARD WAGNER

Paris, au jour de ma naissance (1).

Admirable lettre, « charabia de génie », dira Liszt. — Durant une minute heureuse, et gagné par l'enthousiasme qui déborde du bel article de Berlioz, Wagner (comme plus tard sa Koundry touchée de la grâce parmi l'enchantement du vendredi saint), semblait s'évader de son humanité, se libérer de tout intérêt personnel. — Dans l'entourage du malade, du vaincu, dans cet intérieur où règne l'ancienne chanteuse, comment cette lettre sera-t-elle lue, et commentée? A peine envoyée, Wagner craignait déjà cet accueil :

Néanmoins (écrit-il, le même jour à Liszt) le fait d'envoyer ces lignes au malheureux grand homme m'a réchauffé singu-

(1) L'original de cette lettre (conservé par Berlioz) m'a été communiqué par ses héritiers en 1903. — Je l'ai publié en facsimile dans l'édition illustrée d'*Une vie romantique* (Plon).

lièrement le cœur. Aussi ai-je continué à savourer paisiblement les douceurs de cette belle journée... L'article de Berlioz m'a fait voir nettement, une fois de plus, combien les malheureux sont seuls. Lui aussi, il est tendre et profondément sensible ; le monde ne peut que le blesser et abuser de son irritation malade pour l'entraîner, avec le concours des influences qui l'entourent, dans de prodigieux égarements... Sans le savoir, il se frappe lui-même...

Le Bon Dieu n'aurait-il pas mieux fait d'omettre les femmes dans l'œuvre de la création?... Berlioz m'a fourni l'occasion d'observer comment une méchante femme peut ruiner à plaisir un homme tout à fait hors de pair et le faire déchoir...

...Aujourd'hui, lisant son article, j'ai reconnu que l'homme richement doué ne peut trouver que dans un homme supérieur un ami qui le comprenne. Et j'arrive à cette conclusion : en ce moment nous formons une triade exclusive de tout autre élément, parce que nous sommes tous les trois pareils ; cette triade se compose de toi, de lui et de moi (Liszt, Berlioz et Wagner). Mais il faut bien se garder de le dire à Berlioz : il se cabre dès qu'on lui en parle. Un dieu qui souffre si cruellement n'est qu'un pauvre diable !

Ni Dieu ni pauvre diable, — mais un homme, vaincu par la vie et domestiqué par un jupon, — un artiste, qui mourait de son œuvre.

\*  
\* \*

« Ma névralgie augmente (juin), je n'ai même plus les heures de nuit pour respirer... Rien de nouveau pour les *Troyens*... Adieu, je puis à peine écrire. »

Pour un feuilleton, maintenant, il lui faut « quatre jours »... Sans les *Troyens* à pousser, ah ! qu'il abandonnerait sa rubrique !... Par bonheur, son ami d'Ortigue le remplace de plus en plus.

Durant l'automne (1860), une accalmie de ses douleurs. Plus de remèdes. On dirait que la maladie s'use. Il est heureux de combiner une comédie musicale en deux petits actes, *Béatrice et Bénédict* : pièce commandée, d'un

placement sûr... « Cette distraction (remarque-t-il) contribue à me remettre sur pied. »

Et ses *Troyens*, enfin, semblent assurés d'être représentés. Le 28 octobre, la *Gazette musicale* :

« Le Théâtre Lyrique vient de recevoir l'avis qu'une personne inconnue tenait à sa disposition 50 000 francs pour aider la direction à monter dignement les *Troyens* d'Hector Berlioz. »

— « Cinquante mille francs (mande-t-il à son vieil ami Humbert Ferrand), c'est beaucoup, mais ce n'est pas tout. Il faut tant de choses pour une pareille épopée musicale ! »

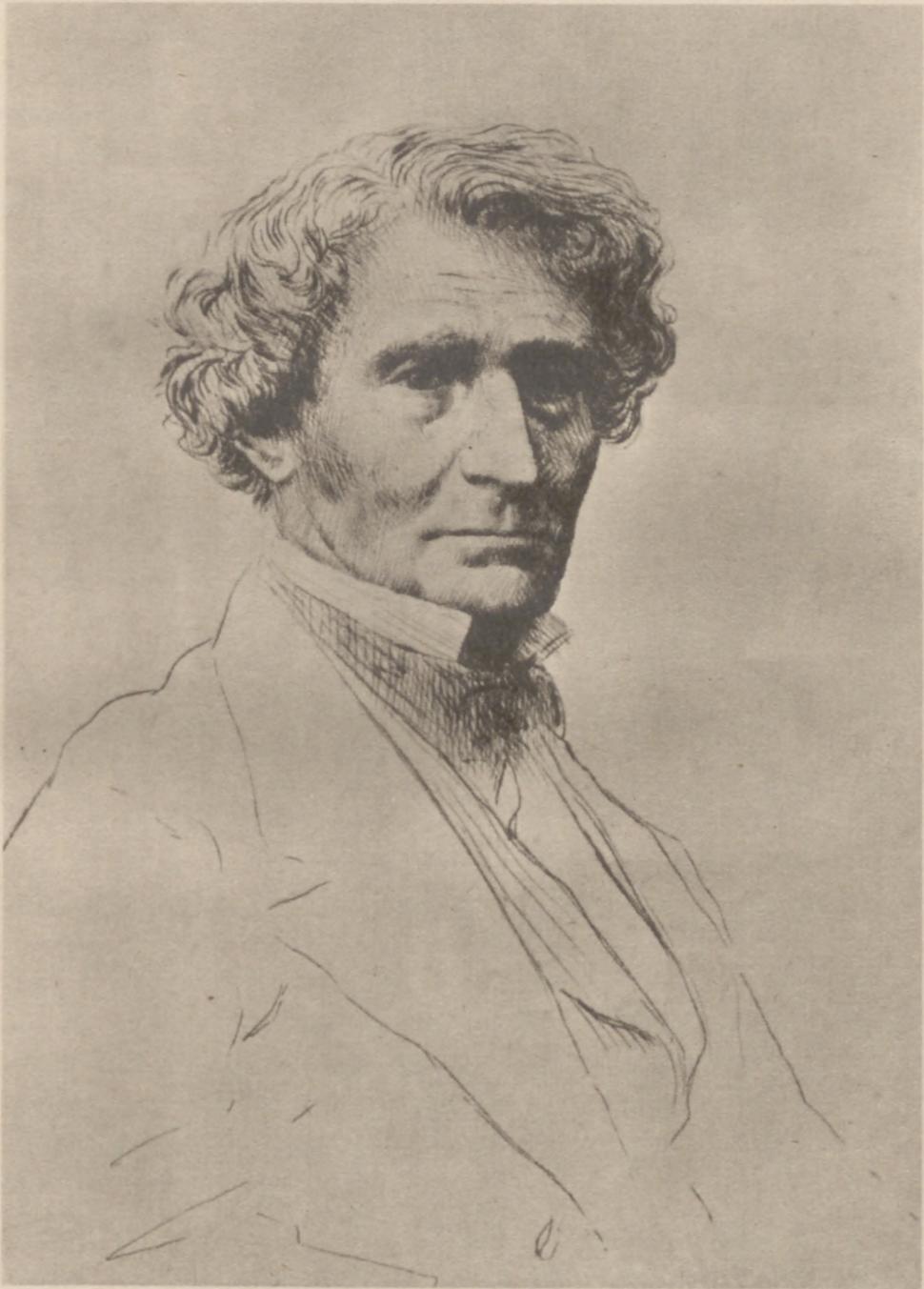
Que valait, en réalité, cette annonce? Tout ce qui concerne le théâtre est si facilement grossi, devant le public. Était-ce bien cinquante mille francs? (Notons cinquante mille francs-or de 1860). Fournirait-on vraiment un tel apport? Et quel était cet ami, cet anonyme, cet inconnu? Dans ses lettres, pourquoi ne dit-il aucun nom, un nom de prince, ou de princesse, ou d'homme célèbre? Ne serait-ce là qu'une manœuvre de presse? Car il faut bien donner corps à cette annonce des *Troyens*, — puisqu'on annonce *Tannhäuser*.

Et cette autre annonce est véritable. Bientôt, à l'Opéra, les répétitions de *Tannhäuser* commencent. Répétitions sur répétitions (janvier 1861). Pour la musique de cet étranger, l'Opéra ne néglige rien. Répétition chaque jour.

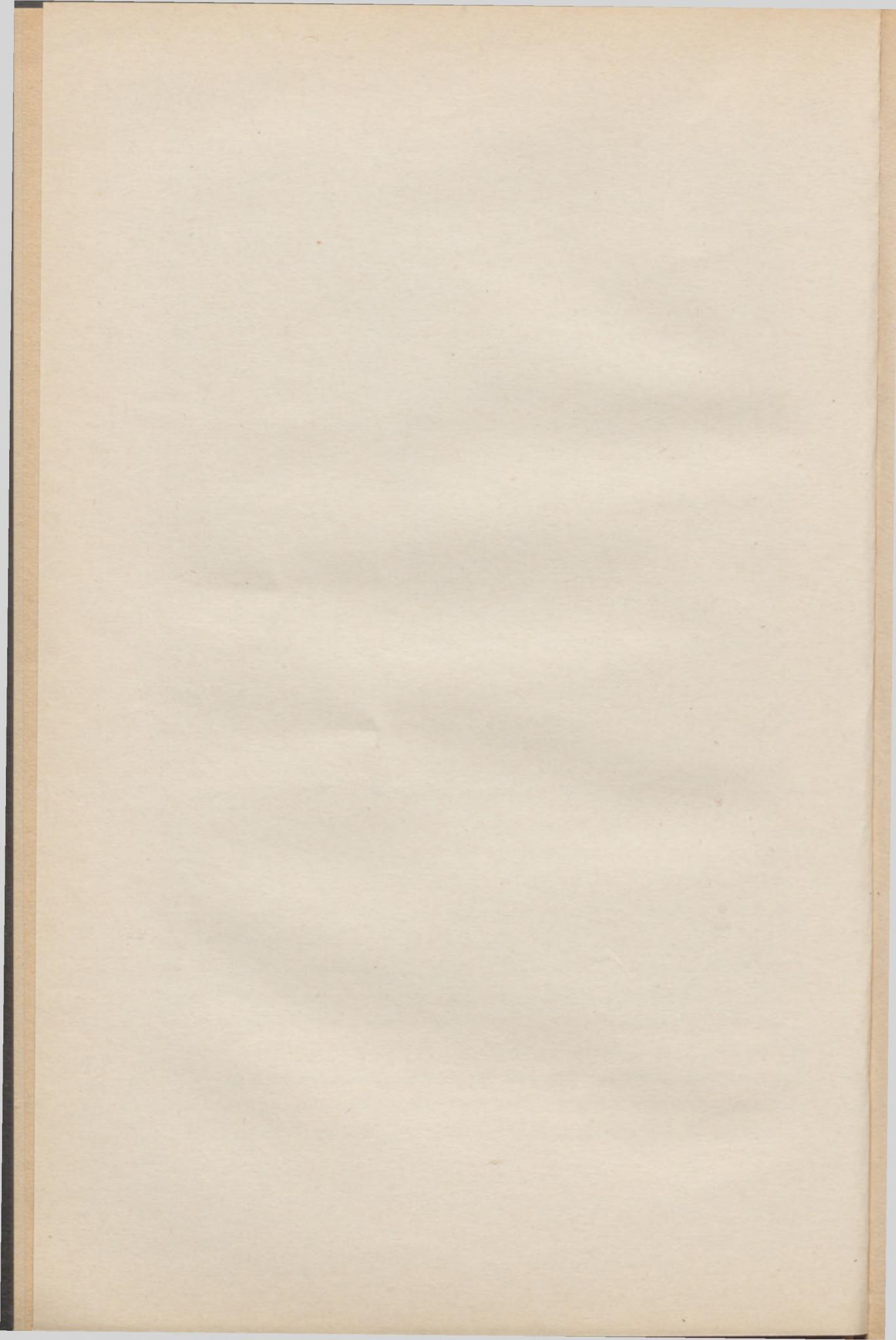
« On ne pouvait pas s'en sortir », assurait Berlioz avec satisfaction.

Lui, les paupières alourdies par l'érysipèle, il corrigeait les épreuves des *Troyens* : à ses frais, moyennant 3 ou 4 000 francs, il faisait imprimer la partition piano et chant... A quoi bon? Les jouerait-on jamais? Le Théâtre-Lyrique ne paie plus ses artistes ; l'Opéra est à Wagner...

« Et rester à cette infernale chaîne du feuilleton, qui se rattache à tous les intérêts de mon existence ! Je suis si



Hector BERLIOZ, vers 1855. Gravure de LEGROS.



malade que la plume à tout instant me tombe de la main, et il faut pourtant m'obstiner à écrire pour gagner mes misérables cent francs, et garder ma position armée contre tant de drôles qui m'anéantiraient s'ils n'avaient tant de peur... »

Quant aux *Troyens*, toujours même incertitude. Le nouveau ministre de la Maison de l'Empereur, le comte Waleswki, accorde une audience à Berlioz : il lui donne de bonnes paroles et promet de lire son poème (début de février). — Pour un Français, que de difficultés, tandis que le caprice d'une ambassadrice impose Wagner à l'Opéra !

Wagner (écrit Berlioz à son fils) fait tourner en chèvres les chanteuses, les chanteurs et l'orchestre et le chœur de l'Opéra... La dernière répétition a été atroce... Liszt va arriver pour soutenir l'école du charivari... Je suis entouré de fous de toute espèce. Il y a des instants où la colère me suffoque.

Adieu ; il faut que j'essaye de sortir, de marcher ; si je ne puis pas, je reviendrai me coucher.

Autre lettre (5 mars) :

« Wagner est évidemment fou. Il mourra d'un transport au cerveau... Il y a, pour *Tannhäuser*, opéra en trois actes, 160 000 francs de dépenses à l'heure qu'il est. Enfin, c'est vendredi que nous verrons cela. »

La veille de *Tannhäuser*, la rancœur de Berlioz déborde dans son feuilleton. A propos d'un innocent opéra-comique, le *Jardinier galant*, « partition clairette, joliette, et toute remplie de jolies fleurettes », — il paraphrase *Hamlet* :

... Être ou ne pas être, voilà la question. Une âme courageuse doit-elle supporter les méchants opéras, les concerts ridicules, les virtuoses médiocres, les compositeurs enragés, ou s'armer contre ce torrent de maux ?

Mourir, — dormir, — dormir, — avoir le cauchemar peut-être... Savons-nous quelles tortures nous éprouverons en

songe,... quelles partitions discordantes nous aurons à entendre quels imbéciles à louer, quels outrages nous verrons infliger aux chefs-d'œuvre?

A l'Opéra Impérial, la première de *Tannhäuser* (13 mars 1861), un scandale. Un hourvari organisé, et surtout par les abonnés, le monde de la cour, les membres du Jockey-Club. A chaque instant, quolibets, interpellations aux acteurs, sérénades de mirlitons, heurts de petits bancs, stridences de sifflets métalliques. Les élégants, les protecteurs des danseuses, résolus de faire la curée d'une pièce où le ballet était au premier acte et non au troisième, avaient acheté, chez un armurier du passage de l'Opéra, tout son assortiment de sifflets de chasse. — La princesse de Metternich, assure-t-on, se saisit d'un de ces sifflets, le glissa dans son corsage, et le conserva en souvenir de cette représentation honteuse.

Berlioz, le lendemain, dans une lettre :

— « Dieu du ciel, quelle représentation ! quels éclats de rire ! Le public a ri du mauvais style musical, il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne... Enfin il comprend donc qu'il y a un style en musique !... Les horreurs, on les a sifflées splendidement. »

Aux *Débats*, pas d'article. Ainsi qu'il le faisait volontiers depuis plusieurs années, il passe sa plume au fidèle d'Ortigue. — D'ailleurs à toutes les raisons évidentes qui l'engagent à ne pas écrire ce feuilleton, s'en ajoute une autre : il fait partie d'un jury pour le classement des chefs et sous-chefs de musiques militaires. Chaque matin (deuxième moitié de mars) avec quelques généraux, les membres musiciens de l'Institut et d'autres compositeurs, il lui faut passer de longues heures au Conservatoire :

« C'est pour moi une corvée abominable ;... ce matin j'ai dû faire un tel effort pour me lever que les vomissements m'ont pris. »

Quant aux représentations de *Tannhäuser*, s'il ne

retourne pas à la seconde (18 mars), ses amis lui en apportent les échos amplifiés. Si bien qu'il écrit à son fils :

« Pire que la première. On ne riait plus autant ; on était furieux, on sifflait à tout rompre, malgré la présence de l'Empereur et de l'Impératrice... En sortant, sur l'escalier, on traitait tout haut ce malheureux Wagner de gremlin, d'insolent, d'idiot... Pour moi, je suis cruellement vengé. »

Vengé?... Combien Wagner jugeait mieux la douleur, le désespoir et la mortelle irritation de Berlioz ! « Sans le savoir, il se bat lui-même. »

En réalité, *Tannhäuser* tombant, quelle menace pour les *Troyens*, — si jamais on les monte !

Aux *Débats* (23 mars), d'Ortigue fit un article doucement nécrologique ; il déplorait même les violences du public parisien : mieux aurait valu « admirer les quelques parties sensées »..., et « éconduire poliment » le système de l'auteur. D'Ortigue concluait :

« Si l'on veut encourager quelque talent hardi, novateur, l'Opéra n'a qu'à regarder autour de lui : il saura bientôt sur quelle œuvre mettre la main. »

Ricochet déplacé, réclame intempestive. Les lecteurs, les confrères, les rivaux, ne pensaient que trop à Berlioz. Pas d'article ? A-t-il peur ? Quel excès de prudence, pour ne pas dire plus ! Et l'on va même jusqu'à imprimer dans la *Causerie* :

M. Berlioz avait peut-être bien envie de déchirer un peu M. Wagner ; mais qu'aurait dit M. Wagner ? Et si, plus tard, les *Troyens* font aussi, par hasard, bâiller le public, qu'auraient pensé les lecteurs des *Débats* ?

Dans cette alternative, M. Berlioz a cédé la place à M. d'Ortigue, afin de pouvoir recommencer, tout à son aise, l'opération de Ponce-Pilate.

« Ficelle maladroite, sinon pire », juge bientôt Liszt dès qu'il reprend le contact de Paris... Mais, ami et

protecteur de Wagner, il n'a pas le courage d'en vouloir à Berlioz, ou plutôt son cœur si noble s'ouvre à la pitié : c'est un moribond, un vaincu, qu'il a devant les yeux. Un soir, il dîne rue de Calais : l'acariâtre Mme Berlioz-Recio est là, et sa mère, cette bonne Mme Martin-Sotera de Villas qui baragouine en patois franco-espagnol, et d'Ortigue, « le porte-plume de Berlioz »... Dîner « morne, triste, désolé ! »

— « Notre pauvre ami (confie Liszt à la princesse Wittgenstein) est bien abattu et rempli d'amertume. Son intérieur lui pèse comme un cauchemar. A l'extérieur il ne rencontre que contrariétés et déboires... L'accent de sa voix s'est affaîssi. Il parle d'habitude à voix basse, et tout son être semble s'incliner vers la tombe. »

La maladie, en effet, la longue agonie de Berlioz allait empêcher tout nouveau heurt avec Wagner. Leur conflit s'évanouissait déjà sous le souffle de la mort.

Plus tard, leurs deux tombeaux étant refermés, et à mesure que les années s'écoulaient, leurs deux œuvres, si différentes mais géniales l'une et l'autre, trouvèrent enfin l'universelle admiration qu'elles méritent toutes les deux.

# ROSSINI

## AU BOUT D'UN SIÈCLE

**R**OSSINI, — voilà un grand nom. Mais l'ensemble de son œuvre, depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, est presque méconnu.

Les amateurs vont encore revoir le *Barbier*, lorsqu'on annonce une *Rosine*, vedette des vocalises suraiguës, ou un *Basile* dont les notes profondes grondent comme les plus cavernieux tuyaux d'orgue. Quant à la partition, on l'écoute à peine ; on la sait par cœur ; dans la mémoire elle se réveille, elle devance les acteurs ; elle court devant eux comme un enfant espiègle, qu'on regarde avec plaisir, mais sans intérêt. Et l'on s'en lasse assez vite. Depuis 1890 environ, c'est-à-dire depuis le triomphe de l'invasion wagnérienne, on demande aux œuvres de théâtre une instrumentation plus travaillée, plus étoffée. Cette musique bouffe, on la tient pour un prétexte à des prouesses vocales, à de volubiles fantaisies des *bouffons* italiens.

Reste une autre œuvre, un *opera seria*, un opéra historique et à grand spectacle ; mais ce *Guillaume Tell*, bien qu'il abonde en trouvailles géniales, on l'ignore désormais. On le relègue dans l'*in pace* où *Robert le Diable* et *la Juive* dorment leur sommeil définitif ; on déclare qu'il annonce les drames historiques, les pompeuses enluminures de

Meyerbeer. Ce jugement mériterait des réserves. *Guillaume Tell*, en 1829, fut une œuvre novatrice ; elle révéla plus d'un germe musical. Elle contient des pages qui vivent encore par leur couleur, leur poésie ou leur passion. Sans un tel drame, que serait l'admirable Verdi, et aussi hélas, toute la suspecte descendance des *véristes* italiens ?

Durant quelques années après la guerre de 1914, on exalta de nouveau Rossini, on le *réinvent*a. Alors, en effet, combien de naïvetés et d'étonnements, combien d'engouements et de brusques dégoûts, chez un public mal orienté par une culture trop faible. Tous les deux ou trois ans, si ce n'est tous les six mois, on *découvrait* un auteur plus ou moins ancien, plus ou moins oublié, négligé, ou déprécié avec excès. Une nouvelle mode fleurissait durant une saison, comme les primevères ou les chrysanthèmes, et se fanait presque aussi vite. La saison suivante faisait pousser d'autres fleurs et rafraîchissait d'autres renommées. Silence et dédain pour les favoris de l'autre mois : on ne parlait que du dernier arrivage. Alors, ça et là, parmi les empressés qui voulaient se montrer à l'avant-garde ou en avant de l'avant-garde, parmi les éclaireurs qui s'enfonçaient dans les chemins de traverse, on entendait clamer des mots d'ordre : « *la leçon de X...*, le retour à X... » — ou encore « X... méconnu, X... inconnu »... Ainsi, depuis l'armistice de 1918, les hostilités musicales se livrèrent, d'une escarmouche à une autre, sous des bannières trimestrielles et parmi des vivats de rechange : vive Clementi, ou vive Scarlatti, ou encore vive Sébastien Bach, bravo pour Léo Delibes, la couronne à Mendelssohn, toutes les palmes à Gounod !... Telles étaient les sautes de la mode.

— « Ce printemps, proclamait-on en 1929, c'est le Rossini qui se porte ! »

Rossini !... Voilà qui va fort bien, surtout si l'on daigne considérer les choses telles qu'elles sont, et si l'on ne s'en laisse imposer par aucun enthousiasme qui s'égare.

Essayons d'être un peu clairvoyants.

Dans l'histoire de la musique au théâtre, Rossini tient une grande place, et à juste titre. Il eut des dons exceptionnels. Ce diable d'Italien, qui avait vraiment le diable au corps et qui se souciait peu de la musique, fut néanmoins un musicien de génie. Homme complexe, déconcertant, artificieux et souvent simple comme un enfant ; tantôt naïf et tantôt malicieux, mélange instable et à surprises, avec de l'abondance et de la stérilité, du feu créateur et de longues paresseuses.

Adolescent, presque gamin, par jeu et par besoin, il fabrique du flonflon bouffe ; et voilà les dilettantes, c'est-à-dire les désœuvrés des petites villes italiennes, qui le portent aux nues : *alle stelle*. A vingt-trois ans, cet indolent qui vit dans un tourbillon ; ce paresseux qui a laissé tomber de son lit des pages et des pages où il y a des éclairs noyés dans des flots de formules et dans des torrents de n'importe quoi ; — ce *fa presto* qui n'aspire qu'à se reposer et à ne plus rien faire, a déjà lancé, sur les planches où fleurissent les roulades, une vingtaine de brillantes fantaisies, appelées *opera seria* ou *opera buffa*.

En voici une de plus : c'est le *Barbier de Séville* (1816). Un chef-d'œuvre. Il triomphe bientôt dans toute l'Europe. Le maëstro a vingt-quatre ans. Il est beau, souriant, indolent, sans orgueil. Il aime la table, les femmes, les mots d'esprit, le *farniente*, les réunions joyeuses, et il adore dormir, rêvasser, paresser au lit.

Et la musique?... Étrange garçon, on ne sait pas s'il y pense. Mais il entend, il respire, il assimile celle qui passe autour de lui. Des hommes d'affaires, des impresarii le font voyager. Il séjourne à Vienne, rencontre Beethoven (1822), se fixe à Paris, fournit de la musique à notre Théâtre Italien et s'y fait donner une chambre (car le lit est un accessoire principal dans son existence) ; et puis un beau jour, parce qu'on parle de romantisme et que

l'on joue du Weber, il donne *Guillaume Tell*. Grand succès, œuvre de génie : il a trente-sept ans, il est riche et couronné de gloire.

Parfait : il ne fait plus rien.

Il se laisse vivre, il engraisse, il ne s'occupe plus d'aucune musique, pas même de la sienne. Pourtant, malgré son apathie, malgré ses blagues de « gros satyre en retraite », il a des lumières sur toute la musique qui se fait : il subodore, il flaire les talents plus jeunes... Sauf des bluettes, il n'écrit plus rien. Il se repose *pendant quarante ans*. Et il savoure sa paresse jusqu'à sa soixante-seizième année. Mais avait-il soixante-seize ans? Il était né une année bissextile, le 29 février : son anniversaire ne revenait donc qu'une fois par quatre années!... Pour fêter le maëstro quand il est promu grand officier de la Légion d'honneur, des femmes du monde lui offrent une gigantesque lyre en sucre, commandée chez le confiseur Siraudin. Et il ne s'émeut ni du cordon, ni des sucrieries, ni des statues de bronze qu'on lui dresse de son vivant. Il meurt enfin en 1868.

Quel mot lui convient le mieux?

Ce fut un « enfant gâté ».

Trop gâté par la nature, et malgré une prodigieuse facilité, il laissa néanmoins deux œuvres maîtresses : le *Barbier* et *Guillaume Tell*. Toutes deux contiennent l'essentiel de son génie, l'une dans le genre bouffe, et l'autre dans le genre « opéra romantique ».

De l'une à l'autre, quelle différence de destinée! Le *Barbier de Séville*, au bout d'un siècle, continue de plaire ; s'il trouve des chanteurs en renom, aussitôt il attire d'élégants publics. Quant à *Guillaume Tell*, nul effort d'aucune troupe théâtrale, nulle publicité, ne pourrait vaincre, plus d'un soir ou deux, l'indifférence des amateurs. Les plus éclairés respectent *Guillaume* de loin, sur sa renommée centenaire ; mais ils restent chez eux,

si on leur propose de le réentendre, ou même de l'entendre pour la première fois.

D'où vient la persistante faveur de l'œuvre bouffe, et la tenace défaveur de l'œuvre tragique?

Le *Barbier* bénéficie d'incontestables avantages. Son livret adroitement tiré de la comédie de Beaumarchais (de même que les *Noces* mozartiennes le sont du *Mariage de Figaro*), conserve une légitime séduction sur les spectateurs. Sa musique, bien que superficielle et peu variée dans ses effets, ne manque pas d'être agréable par son entrain, sa jeunesse, ses mélodies faciles, « coulantes » et fort bien écrites pour la voix. Enfin et surtout, la partition presque entière bénéficie d'une célébrité ininterrompue : depuis 1816, d'une génération à la suivante, elle est restée populaire ; plus d'un air, plus d'une scène, vivent encore dans la mémoire des auditeurs jeunes ou vieux.

Une œuvre aussi connue, comment l'apprécier sans aucune prévention?... Nous avons trop pris l'habitude de ses qualités ou de ses défauts, pour les estimer tels qu'ils sont. Pour tâcher d'oublier ce que nous impose notre mémoire, il faudrait un effort de volonté qui risquerait d'être vain ; il faudrait une tension inquiète, méticuleuse, qui contrarierait l'impression musicale que peut donner une œuvre qui vaut surtout par son allant juvénile et par sa brillante, sa séductrice facilité.

Du moins, pour prendre contact avec *l'opera buffa* tel que le conçut et le réalisa Rossini, on peut entendre, avec quelque fraîcheur d'impression, une œuvre similaire au *Barbier* et qui le prépara.

La brusque éclosion du *Barbier*, qui ne coûta que deux semaines de travail, fut préparée par d'autres œuvres bouffes de Rossini, et notamment par *l'Italienne à Alger*.

*L'Italienne* date de 1813 : Rossini l'écrivit à vingt et un ans. C'est une improvisation où abondent les formules toutes faites : il n'en peut être autrement. Constater

qu'elle est pleine de remplissages, c'est constater qu'elle risque d'être vide. Il faut le dire et même insister sur ce point capital.

En effet, une ressemblance de style, d'ailleurs *toute superficielle*, entraîne parfois à prononcer le nom de Mozart. Mais, si l'on ne fait pas les plus expresses réserves, c'est avouer qu'on ne comprend ni l'un ni l'autre de ces deux génies. Comment les rapprocher, sans constater qu'ils diffèrent profondément? D'une musique à l'autre, il y a un monde : c'est tout simplement le monde intérieur, le monde merveilleux et enchanté que suscite Mozart, et auquel Rossini ne pense guère. Mozart, dont l'enfance s'est nourrie de formules italiennes (et de beaucoup d'autres aussi), transfigure l'*opera buffa* : dès sa précoce maturité, le musicien-poète des quatuors et des symphonies, loin de laisser le théâtre comique sur le plan des parades avec vocalises, le transporte sur le plan de l'expression et de la beauté, de l'émotion et du rêve.

Une telle création est si loin des modes italiennes que, même après sa mort, les chefs-d'œuvre de Mozart ont le plus grand mal à pénétrer en Italie. Il meurt en 1791 : trente ans plus tard, vers 1820, sur les théâtres italiens où triomphe le jeune Rossini, on traite encore Mozart de *Tedesco*, c'est-à-dire de barbare. Tant est profonde l'antinomie de la musique expressive et de la musique superficielle ou presque vide.

L'*Italienne à Alger* est une innocente « turquerie » Mustapha, bey d'Alger, est las de sa femme, qui lui semble trop soumise. Il voudrait une Italienne, plus piquante. Des corsaires, à point nommé, lui fournissent la piquante Isabella. Il veut l'épouser. Mais celle-ci, qui retrouve son fiancé, prisonnier des corsaires, imagine une cérémonie où l'on remettra au bey le collier d'un ordre imaginaire. Pendant la cérémonie, elle s'échappe et sauve aussi son fiancé.

La partition, si l'on en croit Rossini, fut improvisée en dix-huit jours. D'autres documents parlent de vingt-sept jours : de toute façon, voilà bien une improvisation. Le style, ou plutôt les formules, étaient fournies à l'auteur par ce qui réussissait alors en Italie : c'étaient les clichés mis en vogue, depuis quelque vingt ans, par les soixante-dix opéras de Cimarosa et par les innombrables imitations de ses innombrables imitateurs. Dans ces remplissages et ces passe-partout. Rossini, ça et là, jette quelques commencements d'idées, et il apporte son entrain.

L'ouverture est demeurée célèbre. Fort brillante, elle semble demander le plein air ; jadis, les musiques militaires la répandaient volontiers sur les jardins publics. Deux autres pages s'imposent encore à l'attention : le finale du premier acte, habilement construit et d'une verve éblouissante ; le trio de « Pappataci », où les idées bouffes sont à la fois spirituelles, délicates et musicales. Ces trois morceaux portent nettement la marque du génie rossinien. Ils gardent encore toute leur fraîcheur native ; ils sourient avec la jeunesse même de l'auteur, qui venait d'avoir vingt ans.

Maints autres passages ont des débuts pleins de promesse. Hélas ! dès la seconde ou la troisième ligne, l'improvisateur pressé recourt aux formules toutes faites. Décidément, cette musique expéditive, cursive, agréable certes, alerte et qui se rit d'elle-même, passe si vite et laisse si peu d'émotion, qu'elle donne le désir d'une musique plus musicale. On offrirait un louis en or, si on l'avait, pour entendre une demie page de Mozart.

La *Cenerentola*, c'est-à-dire *Cendrillon*, suscite des remarques analogues à celles qu'on vient de lire. Dans cette œuvre, il y a beaucoup d'idées, mais qui sont courtes, — beaucoup de remplissages, mais qui sont longs, — et beaucoup de *crescendos*, mais qui font de l'effet.

\*  
\* \*

*Guillaume Tell*, Rossini, — voilà bien une œuvre et un homme vraiment extraordinaires.

Auteur bouffe, Italien, il crée à Paris la forme moderne et romantique du grand opéra. — *Guillaume Tell*, en 1829, est un triomphe ; et l'auteur n'a que trente-six ans : pendant quarante ans, il n'écrira plus une note. — Il a prouvé son génie dramatique : il passe sa vie à plaisanter, à faire des calembours. — Vraiment, chez Rossini, tout est extraordinaire et déconcertant : tout est en éclairs, en fougades, en contradictions.

Quant à son long silence, les historiens en ont cherché les causes. Rossini était devenu riche, et il était né paresseux. D'autre part, presque au lendemain de *Guillaume Tell* les manœuvres et l'argent de Jakob Liebmann Meyerbeer accaparaient le marché théâtral pour ses produits peu musicaux : la concurrence, la lutte, devenait trop âpre pour l'indolent Rossini. Il déserta la scène, vécut confortablement, savoura les raffinements de la table et les délices du repos.

Jadis j'ai eu sous les yeux maintes lettres inédites de Berlioz. Dans l'une d'elles, ce clairvoyant lutteur, pris lui-même dans l'engrenage parisien, peu dupe sur les confrères qui savent se cuisiner des gloires d'un jour, écrivait à peu près ceci, que je cite de mémoire :

« Ce sont les intrigues et la souplesse couleuvrine de Meyerbeer qui ont contraint Rossini à quitter la partie. » (1)

(1) A mesure que les années passent, Rossini cesse d'être une façon de contemporain et appartient de plus en plus à l'histoire. Celle-ci peut tout dire, ou tout indiquer avec discrétion. Parmi les causes du long silence de Rossini, il en est une d'ordre physique. On en voit les indices dans une correspondance encore inédite (Bibliothèque de l'Opéra). Il y est beaucoup question de remèdes

Après 1829 et durant plus de cinquante ans, *Guillaume Tell* conserva de chauds admirateurs dans le public et parmi les compositeurs les plus célèbres. Pourtant, battu en brèche, sourdement pourchassé par Meyerbeer qui défendait ses fructueuses productions avec une « égide dorée », l'œuvre du nonchalant Italien quittait peu à peu l'affiche de l'Opéra. Même du vivant de l'auteur, on ne jouait plus, de temps à autre, qu'un ou deux actes sur cinq. Rossini s'en désintéressait. Si un ami lui en parlait, s'indignait d'une telle mutilation, le maëstro, en souriant, l'interrompait :

— « Vraiment, disait-il, on a donné un acte de *Guillaume Tell*... Est-ce qu'on a donné cet acte *tout entier*?... »

Quelque trente ans après sa mort, quand le répertoire wagnérien, vers 1900, eut tout à fait relégué dans l'*in pace* les drames historico-romantiques de Meyerbeer, *Guillaume Tell*, lui aussi, s'achemina vers l'oubli.

Était-ce juste? Nous ne le croyons pas.

Nous ne croyons pas, d'autre part, qu'on puisse le ressusciter. On pourra le jouer durant quelques soirs, le faire applaudir dans des circonstances exceptionnelles, et grâce à des chanteurs de choix. Mais le goût musical a trop évolué pour qu'un nombreux public revienne, d'une façon durable, à cette œuvre avec laquelle le contact est perdu. Pour amener un retour de quelque ampleur, il faudrait qu'une nouvelle évolution redonnât du charme à des formules périmées. Or nul ne peut prévoir quelles seront les sensations musicales et la culture artistique des hommes qui viendront après nous.

Ce *Guillaume Tell* qui disparaît, qui s'enlise malgré de géniales qualités, peut faire songer à d'autres grandes œuvres lyriques qui ont également disparu. Qu'on relise par exemple les commentaires admiratifs qu'écrivit Berlioz

au mercure. On sait d'ailleurs que Rossini devint chauve très vite, et qu'il porta perruque.

sur *la Vestale* de Spontini ; et qu'on relise ensuite la partition de cette même *Vestale*, si admirée *avant* 1830, si oubliée depuis un siècle. Quelle mélancolie, quelle tristesse, de constater qu'une œuvre jadis célèbre n'est plus qu'un honorable cadavre. Elle est morte, morte pour nous, car nous ne pouvons plus nous donner à elle pour la faire revivre. — Le feuillet est tourné.

Voici une autre preuve de l'oubli, de la mort, où tombent, malgré leur mérite, presque toutes les œuvres du théâtre musical. Essayez de relire, dans la *Vie de Rossini*, les interminables pages où Stendhal analyse une quinzaine d'opéras. Ces commentaires, malgré leur clairvoyant enthousiasme, nous donnent un pesant ennui. Ils tâchent, vainement, d'évoquer ce qui est inexistant pour nous. Au contraire, pour Stendhal, « la gloire de Rossini ne connaissait d'autres bornes que celles de la civilisation. » Ainsi écrivait-il en 1823.

Un siècle plus tard, avant d'être entraînés trop loin de *Guillaume Tell* par le temps qui détruit tout (*tempus edax*), — essayons de reconnaître quels furent les mérites de cette partition. Hélas, en les signalant, nous allons parler de choses que presque personne ne connaît plus. Le lecteur dira : « — A quoi bon, ces paroles qui ne correspondent plus à rien?... » Mais, tandis qu'il les trouvera inutiles et ennuyeuses, qu'il se dise que ses propres jugements d'aujourd'hui sur les œuvres d'hier ont bien des chances de paraître aussi vains dans quelques années. Que cette lecture sans agrément lui suggère des pensées un peu sévères ; qu'elle l'invite à méditer sur lui-même, et l'engage à faire une petite provision de modestie et d'indulgence (1).

En 1829, c'est-à-dire quelques années avant les écrasants succès de Meyerbeer, *Guillaume Tell* introduisait,

(1) Voir ci-dessous, page 78, notre chapitre sur les « *compositeurs-modistes* ».

à l'Opéra de Paris, le grand opéra romantique ou, si l'on veut, le grand *opéra-paysage*. Déjà le *Freischütz* avait fait pénétrer la mélancolie ou la terreur des forêts dans les décors figés de la noble tragédie lyrique. *Guillaume*, d'un bout à l'autre de la partition, transporta les personnages en pleine nature : il y a peu d'œuvres où l'on respire plus au large, au-dessus d'un horizon aussi éloigné, et comme dans un ciel plus léger, plus lumineux. Même les ténèbres, même l'orage, sans beaucoup nous effrayer, font bientôt place à la joie calme et confiante d'un génie heureux de vivre : *Guillaume Tell* nous offre une villégiature alpestre, où l'on goûte le calme des sommets et des lacs limpides.

L'ouverture est demeurée célèbre. Elle commence par une grave et noble méditation, confiée aux violoncelles *divisés*, et qui est un coup de génie. D'autres tableaux se succèdent, dans cette ouverture pittoresque, selon un plan d'une étonnante liberté ; et quel brusque, quel impérieux changement de ton, pour introduire, avec une impétuosité foudroyante, une éblouissante péroraison ! Celle-ci, torrentielle, mais d'une grandeur épique, héroïque, est irrésistible. Par sa puissance, elle touche au sublime. Et, pourtant, on a envie de sourire : elle fait aussi penser à un galop de cirque, à un défilé de Franconi...

Je me demande si une tradition déplorable, mais tenace, ne fait pas exécuter ce final à contresens (et à tour de bras). Presque tous les chefs d'orchestre, me semble-t-il, le conduisent trop vite, et surtout l'*attaquent* trop vite. Et voici une preuve évidente : les trombones qui jettent un dessin d'une farouche énergie, ne peuvent pas suivre et on ne les entend plus. Pourquoi Rossini aurait-il fait cette faute?... Il faudrait donc modérer le mouvement et *le varier*... Mais on joue vite, très vite, et l'on presse en cours de course ; car plus on va vite, plus on fait de l'effet. Au galop donc, Rossini et Franconi.

Toute la partition mériterait un examen détaillé. Il a souvent été fait. Jadis Berlioz même, peu après 1830, écrivit une longue étude sur l'instrumentation de *Guillaume Tell*; le texte manuscrit existe encore.

De nos jours, pour tâcher d'être utile aux auditeurs qui sont nos contemporains, voici ce qui nous semble le plus expédient. D'une part, indiquer ce qui peut nuire à leur plaisir, et leur conseiller d'oublier cet inconvénient. D'autre part, indiquer les durables et abondantes sources d'expression et de beauté.

Dans cette œuvre, objecte-t-on, bien des choses sont *démodées*. C'est vrai. Mais à quoi s'applique un tel mot, sinon aux formules, aux accessoires, au vêtement de la musique? Dans un portrait, peint par Titien, ou par La Tour, ou par Degas, les vêtements sont démodés, et pourtant la figure reste vivante. Dans *Guillaume Tell*, à côté d'idées admirables, il y a du remplissage : récitatifs pompeux dans le style noble des tragédies lyriques (voir Gluck et Spontini) ; crescendos par répétitions ou *rosalies* ; vocalises superflues ; ritournelles sentimentales et poussièreuses ; et surtout strettes passe-partout, longues et banales *codas* (*in coda venenum*)... Mais ces strettes, ces codas, selon les habitudes des fashionables *dilettanti*, n'étaient pas faites pour qu'on les écoutât : c'était un remplissage, une formule bouche-trou, pour permettre d'applaudir ou de parler à ses voisins, ou de regarder dans les loges.

Autre chose démodée : le livret, et surtout le style des paroles. Ce serait un jeu de faire quelques citations cocasses. Par exemple : *Mon cœur n'a pas trompé mes yeux*... ou encore, au lieu de dire : « Je l'ai tué », voici le beau style du « poème » :

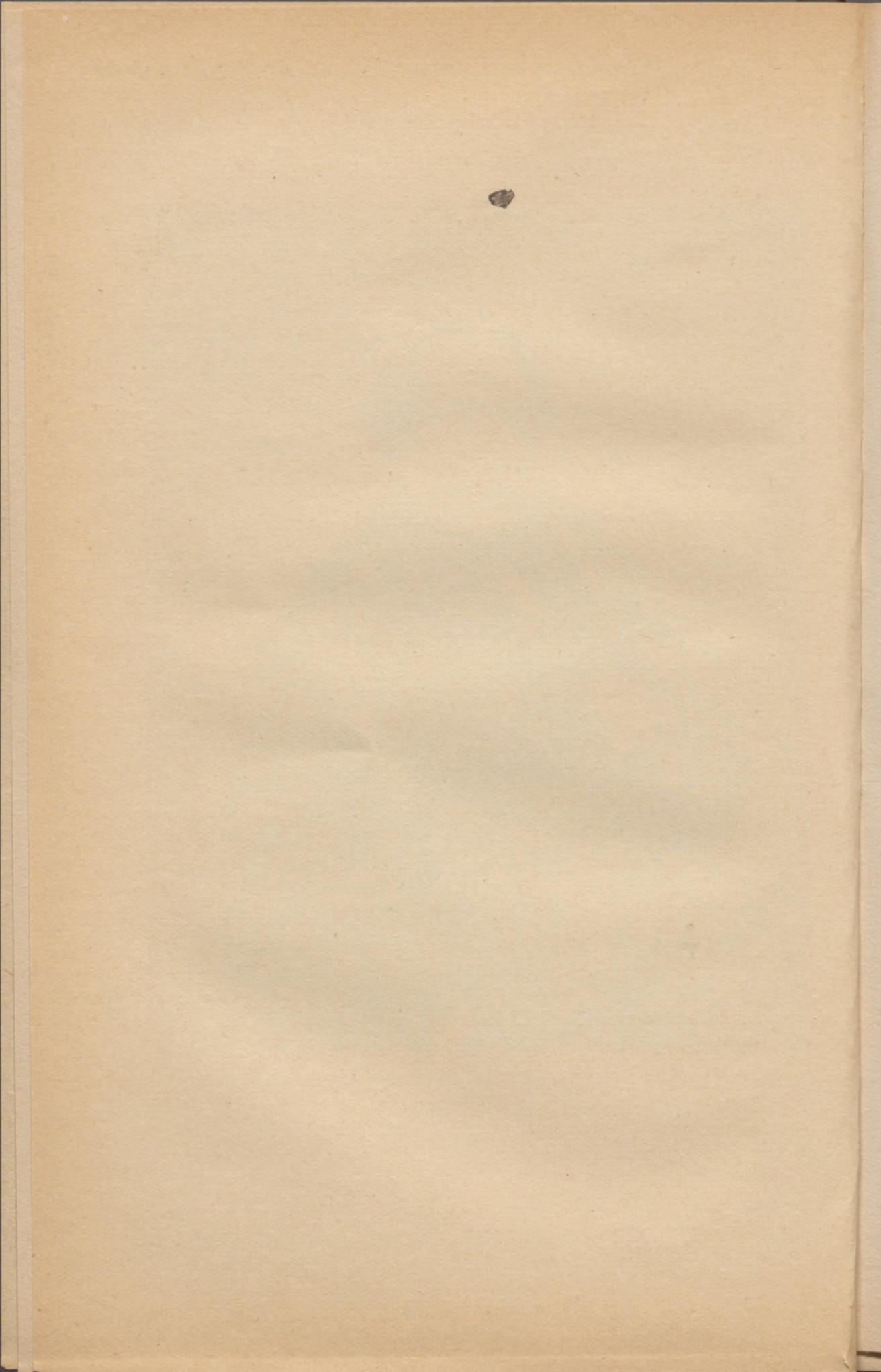
*Ma hache sur son front ne s'est pas fait attendre.*

Ne soyons pas trop difficiles : ce livret, écrit d'un style amusant (sans le vouloir), est habilement construit



Cliché NADAR.

ROSSINI.



pour favoriser la musique ; et même le choix des mots y est heureux par leur sonorité. On entend bien les paroles parce qu'elles portent. On les entend aussi parce qu'elles sont unies à une ligne mélodique bien conçue pour le chant et adroitement disposée parmi les sonorités de l'orchestre. — Mais, comme ces paroles sont souvent cocasses, on trouve qu'on les entend trop bien.

Une fois qu'on a constaté les choses démodées ou qui peuvent déplaire, il n'y a plus qu'à les négliger, à les oublier, afin de ne pas compromettre son plaisir : on est devant une grande œuvre, pleine de qualités du premier ordre.

Les idées y sont abondantes, expressives, nobles et belles. On y sent un génie spontané, vigoureux, intelligent, ardent, et qui réalise sans effort ses aspirations poétiques. Chaque sentiment, chaque situation, chaque paysage y trouve sa traduction naturelle, vraie, et toujours musicale. Tout le premier acte, par exemple, est séduisant de variété, de grâce, d'émotion et de poésie agreste : on ne voit plus le décor, tellement la musique évoque la nature même.

A chaque instant, dans cette vaste partition, on rencontre des accents ou des pages, ou de longs passages, qui portent la marque souveraine d'un maître. Et j'insiste sur ce point. Parce que Rossini est Italien et utilise des italianismes, parce qu'il fut un auteur bouffe dans le *Barbier*, on ne fait pas assez attention, dans *Guillaume Tell*, à sa force mâle et à sa grandeur épique. Certes, ça et là, il y a de la boursouflure et du grandiose de mélodrame. Mais il y a aussi du sublime. Et par exemple, le trio *Mon père, tu m'as dû maudire*, avec toute la scène qui l'encadre, est d'une émotion profonde et déchirante. — Évidemment, si l'auditeur ne la ressent pas, il estimera que je me trompe.

Autre exemple : le chœur final. Je le signale parce que nombre d'auditeurs ne l'écouteront pas, afin de sortir

une minute plus tôt. Par les paroles, ce chœur final est un hymne à la liberté ; mais la musique le transfigure : il rayonne ; c'est une ascension dans la lumière.

Voilà donc une œuvre maîtresse. Depuis un siècle, elle a connu des fortunes contraires : acclamée, négligée, rayée de l'affiche, elle gardait néanmoins une puissance tenace. En 1929, pour ses cent ans, la mode lui revint. Le sceptique Rossini nous aurait dit : « Profitez-en ; mais ne tardez pas. La mode a changé, elle changera encore. »

\*  
\* \*

#### PETITE NOTE COMPLÉMENTAIRE

Stendhal, en 1823, publia une *Vie de Rossini*. Dans cet ouvrage, écrit d'enthousiasme, il y a de tout : c'est un « train de papillotage », comme on le disait alors. Nous savons qu'il faut y voir non seulement les traits brillants, les fusées d'un dilettante sensible, intelligent, fantaisiste et plus *poète* qu'on ne croit, mais aussi des échos de conversations, des paradoxes, des anticipations qui sont parfois prophétiques.

Chose curieuse : le jeune Berlioz, alors étudiant en médecine, polémique dans *le Corsaire* contre le livre de Stendhal. Nous avons étudié les deux attitudes de ces deux grands hommes, dans notre volume intitulé : *la Jeunesse d'un Romantique* (chapitre III).

De fait, Stendhal était alors, comme il le dit lui-même, « un rossiniste de 1815 ». Mais son enthousiasme ne le rendait pas dupe. Il concluait la *Vie de Rossini* par une page clairvoyante, intitulée « *dernier mot* ». En voici quelques lignes, que l'on peut encore relire avec profit :

« Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, rarement sublime, Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres. Surpassé de bien loin par Mozart dans le genre tendre et mélancolique..., il est le premier pour la vivacité, la rapidité, le piquant et tous les effets qui en dérivent... Quel rang lui donnera la postérité ? C'est ce que j'ignore. »

N'oublions pas la date de cette conclusion : « septembre 1823 ». Et rappelons que *Guillaume Tell* est de 1829.

# CHABRIER

## LES ANGOISSES ET LA TENDRESSE

### D'UN GÉNIE BOUFFE (1)

PLUS d'un amateur de musique, sans être déjà parvenu à la vieillesse (écrivions-nous vers 1920), peut se rappeler qu'il a vu Chabrier. Au Cirque d'Été, avant que les Concerts Lamoureux aient abandonné les Champs-Élysées, nous l'avons vu parfois, quand on jouait de sa musique. Derrière les loges découvertes, s'arrondissait un étroit *promenoir*; c'est là, vers 1890, que se retrouvaient nombre de wagnériens de la jeune génération d'alors. Aussi, lorsque *Espana* était acclamée, avec quel respect, quelle reconnaissante admiration regardions-nous l'auteur. C'était un vieillard à la face boursoufflée et jaunie, le crâne chauve, de gros yeux saillants et fixes. Il nous semblait d'un calme imposant, d'un détachement olympien, puisqu'il assistait à son triomphe sans même en paraître touché.

Malheureux Chabrier : nous ignorions sa déchéance physique. A cinquante ans, glacé par la paralysie générale, il se survivait à lui-même.

(1) Des lettres de Chabrier ont été publiées çà et là, en brochures ou dans les revues, notamment par M. Legrand-Chabrier.

En 1934, M. J. Désaynard en a réuni un grand nombre dans un volume des plus intéressants.

Comment s'était-il usé si vite?

« Je ne compte plus », écrivait-il à un ami en 1892. C'était au lendemain d'un succès que Chabrier venait de remporter, enfin, sur un théâtre de France, Mais cette joie ne lui masquait pas qu'il lui restait peu de force. En décembre 1893, quand le public de l'Opéra se levait, se tournait vers l'auteur de *Gwendoline* et l'acclamait, lui, indifférent, déjà séparé de la vie, il ne comprenait pas que ces clameurs le saluaient. On dut le forcer à s'avancer vers le bord de la loge : il mit la main sur son cœur et pleura...

Quelques mois plus tard, à cinquante-deux ans, il s'éteignait.

Sa musique, pourtant, est un épanouissement de vie, un jaillissement spontané, fantasque, rieur, imprévu, un éblouissement de jeunesse, une joie de chanter, de faire bondir des rythmes. Et lui-même, robuste, de large carrure, trapu, la tête massive sur des épaules de colosse, il apparut longtemps comme un de ces vigoureux montagnards qui descendent des âpres hauteurs de l'Auvergne et qui gardent, dans leur noueuse ossature, l'inébranlable solidité des chênes et des rocs.

Sous cette lourde enveloppe, une âme ardente, mobile, toute en sursauts, avec des tendresses d'adolescent, avec d'énormes explosions de personnage bouffe et pantagruélique, était comprimée, frémissait, bouillonnait, toujours prête à déborder, à jaillir, excessive, rutilante, illuminée par son flamboiement intérieur.

Quelle longue lutte épuisante et qui le terrassa ! En lui la musique, par éclairs, brillait, s'éteignait. Elle n'était pas, pour lui, un langage conventionnel et plus qu'à demi mort, appris dans une école, et que des croque-sols sans vocation répètent machinalement, tristement, inutilement... Dans son Auvergne natale, puis dans un lycée de Paris, il l'avait d'abord apprise par goût, par toquade, en amateur. Au piano, une adresse prodigieuse

lui tenait lieu de virtuosité. Il suivait les conseils d'un compositeur-pianiste, ancien disciple de Chopin, nommé Wolff : ce fut alors, dans l'atmosphère du génie de Chopin, une première et profonde inhibition musicale, qui prépara Chabrier au culte de Wagner.

Pendant, pour gagner sa vie et faire un semblant de métier, cet exubérant, ce fantasque, était prisonnier dans un ministère. Chaque jour, il se laissait enfermer, plumentif bougonnant, dans une casemate de cartons verts.

Cela durait depuis quinze ans, quand des amis l'entraînèrent à Munich. On donnait *Tristan*. Dans le théâtre, l'obscurité se fait ; l'orchestre commence le prélude ; Chabrier éclate en sanglots :

— Oh ! ce *la* des violoncelles, dit-il à ses voisins, à Vincent d'Indy, à Duparc,... il y a dix ans que je l'attends ! »

A son retour, il quitte son bureau de ministère : désormais, il sera tout entier à la musique.

Il avait trente-huit ans (fin de 1879). Jusqu'alors, comme compositeur, il n'avait guère improvisé que des pochades. Avec Verlaine comme librettiste, des fragments d'opérettes, ou plutôt des fantaisies d'atelier : *Vaucochard et fils*, ou encore *Fischton-Kan*. Puis un opéra-bouffe, *l'Etoile*, où se révèlent des dons incontestables, éclatants, — et *Une éducation manquée*, opérette en un acte, où il y a de l'élégance, de la facilité mélodique, de l'esprit et de la joie.

Aimable, toujours en train, truculent, et la bonté même, séduisant ou plutôt éblouissant dès qu'il improvisait au piano, il est pris par Charles Lamoureux comme chef des chœurs et répétiteur. A l'automne de 1882, il voyage en Espagne :

— Trop de merveilles, écrit-il à un ami ;... et les Espagnoles, je ne te dis que ça ! Elles sont réussies, les petites mâtines !... Leurs pieds sont si petits que je ne les ai jamais vus !... Tous les soirs, avec ma femme, nous

roulons dans les cafés-concerts ;... je n'ai pas besoin de te dire que j'ai noté une masse de choses... »

Et déjà, dans cette lettre, il transcrit quantité de rythmes, de motifs. Après son retour, durant des mois, il reprend ses notations d'Espagne, ses impressions, ses germes d'idées. Acharné, passionné, il les transforme, les coordonne dans une élaboration vraiment créatrice, il les colore de sa palette orchestrale, il leur donne le souffle de la vie : aussitôt, en décembre 1883, aux Concerts Lamoureux, est acclamée sa merveilleuse *Espana*.

Célèbre désormais et bientôt populaire, il allait commencer, avec une ardeur épuisante, la lutte qui devait le terrasser en moins de dix ans.

Car il était dans une situation sans issue, et *il le voyait*.

Il le voyait d'autant mieux, il le sentait avec d'autant plus de désespoir, qu'une maladie survenue par accident, mal soignée, cachée à son entourage, lui apportait des troubles profonds, des angoisses, des heures d'égarement. Une nuit, ne sachant plus où il en est, il vient s'échouer à la porte d'un ami... Inquiet, diminué, rendu hésitant et craintif, il aggravait ses doutes sur lui-même et sur son avenir immédiat. Son travail devenait sans joie, sans confiance. Au lendemain du succès d'*Espana*, à quarante-deux ans, âge de la maturité, de l'épanouissement pour d'autres artistes en pleine force et en pleine santé, est-ce que lui, par son état maladif et par l'hostile pression du milieu musical d'alors, allait être condamné à un labeur sans rayonnement, suspect à ses confrères, et pénible à lui-même?... Oui, sa situation de compositeur lui apparaissait sans issue.

Nous savons que cette idée peut surprendre. Il est entendu que Chabrier est un auteur bouffe, donc un homme gai, bon vivant et sans nulle histoire. C'est là, en effet, ce qui apparaît d'abord et le plus souvent. Mais, en lui-même, — et s'ajoutant aux troubles et à la dé-

chéance de la maladie, — n'y eut-il aucun doute d'artiste, aucune angoisse, aucun découragement, aucune crise? Il voyait qu'il luttait pour conquérir l'impossible. Et chez cette nature impulsive, débordante, de quelle violence devaient être ces accès qu'il cachait, qu'il comprimait en lui-même.

L'année d'*Espana*, loin d'être en pleine confiance, il sent que les milieux artistiques lui sont hostiles :

« Je suis *vieux jeu*, écrit-il à un ami ; pour ces jeunes maîtres, je suis *archi vieux jeu*... Lalo aussi ; Franck lui-même pareillement ».

Et dans cette lettre, voici, tout à nu, l'irritation, l'aigreur, la colère. Il sent bien, quand il songe à la musique qu'il aime et à celle qu'il veut réaliser, il sait qu'il a raison ; mais il souffre de vivre parmi ceux qui se trompent, de dépendre d'eux pour la diffusion de son œuvre, car ils font l'opinion.

Il souffre de ne pas pouvoir s'abstraire, se cuirasser dans une indépendance sereine : toujours prêt à s'épancher, il n'était guère né pour se créer des *templa serena*.

Donc, il vitupère :

« Au fond, Wagner leur semble usé jusqu'à la corde... *Ils font tous la même musique* ; ça peut être signé de celui-ci, de celui-là, peu importe ; ça sort du même atelier. C'est de la musique où l'on veut tout mettre et où il n'y a rien... Dans cet ordre d'idées, on peut facilement être dépassé dans dix ans. Pendant ce temps-là, le chœur d'introduction d'*Obéron* (en *fa*), que j'entendais hier encore, est simplement et naïvement éternel... Berlioz, français avant tout, en mettait-il de la variété, de la couleur, du rythme. — Ça manque d'unité, me répond-on ! Moi, je réponds... (Et Chabrier écrit le mot illustré par Cambronne)... Oui, de la variété, de la vie, par-dessus tout et de la *naïveté*, si c'est possible ; et c'est ça le plus dur... Vouloir épater la galerie? Voilà l'ennemi. Oui, la galerie est épâtée, certes ; elle ne l'est qu'une fois de

cette façon-là ; on ne l'y repince pas deux... Voulez-vous que je vous dise ? *Ils n'y croient pas*, à leur musique ; ils la trouvent *bien faite*, moderne ; mais elle les *embête* (ici un mot plus fort) tous les premiers ; mais voilà : il faut faire comme ça, sous peine d'être un *pompier*, comme ce sacré Weber ou ce butor de père Beethoven... »

Bougonnant ainsi (et d'ailleurs sans nulle méchanceté), tempêtant et jurant contre les petites chapelles, les coteries et les esthéticiens, il se laissa capter par les librettistes les plus dangereux pour lui. Les uns lui fournissent une mauvaise opérette, maquillée en opéra-comique : le *Roi malgré lui!* (et sa musique en fait une œuvre séduisante) ; — les autres accablant cet impulsif sous une littérature artificielle, prétentieuse, le lancent dans les symboles et les grandes histoires en baudruche : *Gwendoline*, *Briséis*.

Donc, des journées entières, le voilà, lui, le prime-sautier, à se « torturer la cervelle » pour fabriquer du *drame lyrique*. Près de Tours, à la Membrolle, il se lève chaque jour à cinq heures du matin et se couche chaque soir vers neuf heures. D'une lettre à l'autre, il parle de ces « superbes envolées de temps pour travailler » :

— Je ne suis pas de ceux qui réclament huit heures de travail, puisque j'en travaille dix, onze et quelquefois douze. »

Si bien qu'en moins de dix ans, ce montagnard taillé en Hercule, ce bon vivant qu'une maladie sournoise avait diminué, ce joyeux compagnon, dont la bouffonnerie était naguère un surcroît de force et d'allégresse, fut réduit à n'être plus que l'ombre de lui-même.

A cinquante ans, un moribond. Il se survit. Il ne comprend même pas son triomphe.

Ce drame intérieur de sa destinée, ce martyr d'un artiste qui travaille contre son génie et qui s'épuise, se consume, il l'a caché. Dans ses lettres, on le voit à peine,

Emmanuel Chabrier.



Cliché E. H. A.

Emmanuel CHABRIER. Dessin de FLORIAN.



et il faut plutôt le deviner, grâce à tout ce qu'on sait de l'existence de Chabrier et de son caractère.

Lui-même, sauf par accès, y pensait-il? Il n'en parlait guère; il se plaignait rarement dans sa correspondance; il plaisantait, écrivait d'énormes bouffonneries, des truculences, des jurons; il oubliait son mal secret et le faisait ignorer aux autres.

Excellent Chabrier; ce gros homme farce, si drôle avec ses bras courts et sa bedaine trop bien nourrie, il n'était que tendresse et bonté. Quand un ami, par des placements malheureux, lui fait perdre une partie de sa petite aisance, il pense tout de suite :

— Mais cet ami, que va-t-il devenir lui-même?

Nul orgueil, nulle vanité, nulle jalousie d'artiste. Ah! comme on est heureux que tant d'admirables documents soient enfin publiés et réunis en volume. On y voit le Chabrier véritable : simplicité, pureté d'âme, rectitude, — et, surmontant son angoisse, une merveilleuse tranquillité intérieure, celle que donne une âme profondément chrétienne.

Car ce cocasse, ce tonitruant réjoui, il portait en son cœur, sans le savoir, la foi, l'espérance et la charité : si de tels mots surprennent d'abord, ce sont pourtant les seuls qui conviennent. Qu'on lise les émouvantes lettres qu'il écrivait, deux fois par semaine, à une vieille servante paralysée : sous leurs éclats de gaieté, qui veulent distraire et consoler celle qui va mourir, passent une douceur et une résignation forte, que le cœur de l'homme ne fait pas naître de lui-même. Il faut une grâce qui vient de plus haut.

Qu'on lise aussi cette lettre, si émue sous une forme enjouée : son fils cadet fait sa première communion, et Chabrier écrit à sa femme, qui est parmi ses enfants, ses « petits loups » :

— Embrasse les petits loups pour moi et particulièrement le louveteau qui accomplit demain un acte

caractéristique et plein de douceur. Recommande-lui de demander à Celui qu'il invoque de nous protéger tous, nous qui cherchons à faire de notre mieux et qui ne sommes pas des méchants ; dis-lui de demander pour la maman une bonne vue et la santé, des bulletins propres pour le grand frère, et pour le pauvre père beaucoup d'inspirations et un peu d'argent. Ça fait pas mal d'affaires, tout ça ; et le Bon Dieu est toujours très occupé. Mais les jours de première communion, je suis certain qu'il dresse spécialement ses oreilles divines pour écouter les petits enfants, épris du ciel et frisés pour la circonstance, et que finalement il doit être très doux, très coulant, très accessible ; et les petits enfants, c'est si roublard ! J'espère énormément.

« Tâche de trouver quelques heures dans l'après-midi pour aller avec tes jeunes calices embrasser la pauvre vieille qui s'embête là-bas et vous attend de tout son cœur ! Fais-le, je t'en prie : pour les enfants, c'est un pieux devoir, c'est ensuite un plaisir ; ça leur apprend à se souvenir et ça les rend bons... »

Ainsi écrivait ce musicien bouffe. Sous son aspect pantagruélique, il portait des trésors de tendresse. Déjà touché par une vieille hâtive, il voyait à peine ses causes de souffrance, parce que ses « joyeusetés » l'étourdissaient, et aussi parce qu'il gardait l'âme naïve et confiante d'un enfant.

# EDVARD GRIEG

## POÈTE DES FJORDS (1)

LA musique de Grieg, vers 1890, connut une vogue prodigieuse parmi la jeunesse française. Cet engouement gagna le public des concerts.

En 1894, le compositeur norvégien, en pleine gloire pour ses cinquante ans, vint à Paris ; il dirigea, aux Concerts-Colonne, un festival de ses œuvres. Tous les amateurs d'art étaient là ; et il y avait encore beaucoup d'autres auditeurs, car la vaste salle du Châtelet, ce dimanche-là, dut avoir une contenance extraordinaire et vraiment fabuleuse. En effet, quelques années plus tard, si l'on parlait de Grieg dans un salon, quelqu'un ne manquait pas de rappeler ce fameux festival, et chacun de s'écrier : — J'y étais.

Ce jour-là, le célèbre *Concerto* pour piano reçut une exécution inoubliable. Tandis que Raoul Pugno, pesant, massif, énorme, pétrissait le clavier d'où jaillissait un poétique sortilège de sons veloutés et caressants, — Edvard Grieg, dirigeant l'orchestre, faisait valoir la délicatesse de son style, sa tendresse nostalgique, ou ses ressauts de fièvre et de passion.

(1) Cette étude parut au printemps de 1908. (Voir la préface de *Carnet d'Art*). C'était ma première chronique dans *l'Echo de Paris*, où je fis ensuite la critique musicale pendant trente ans.

Tous les regards étaient braqués sur lui. Petit, menu, les jambes ployées, nerveux, il sursautait comme un oiseau mécanique. Il battait la mesure avec de minuscules saccades. Penché sur son pupître, il semblait plonger vers l'orchestre. Au-dessus de la courbe noire de ses épaules, s'ébouriffaient, sauvagement vivaces, de longs cheveux tout raides, dont la blonde rousseur commençait à blanchir.

Soudain, dans les applaudissements et les clameurs, il faisait face au public, saluait très vite, — et disparaissait...

A peine avait-on pu remarquer son visage rose, d'une pâleur délicate, malade, barré par une grosse moustache jaunâtre qui retombait aux deux pointes, comme un croissant retourné... Mais ses yeux avaient jeté leur éclat bleu. Brillants, limpides comme l'eau d'un fjord, ils gardaient, sous des sourcils broussailleux, la douceur des solitudes lointaines.

La musique de Grieg est imprégnée de l'âme scandinave. Aux spécialistes du folklore, il appartient de déterminer ce que l'ingénieux compositeur emprunta aux chants et aux danses populaires. Évidemment, il leur doit beaucoup.

Mais ce n'est point par un placage, par une marqueterie de thèmes, que notre sensibilité naguère fut séduite. D'autres musiciens, auparavant, avaient utilisé des mélodies scandinaves. Par malheur, captifs de leur éducation et formés sous l'ascendant de l'école de Leipzig, ils avaient donné à ces mélodies populaires une élégance professorale : ils les avaient *mendelssohnisées*.

Grieg, plus artiste, plus poète, se libéra d'une déformation étrangère ; il sut être lui-même. Plus exactement, il sut *devenir* lui-même. Ses profonds éducateurs furent Schumann, Chopin, Schubert. En eux, il trouvait les maîtres dont il avait besoin pour donner forme à son

expression personnelle et intime. Leur art contenait, par une anticipation imprévue, les germes de celui qu'il allait élaborer : il l'animerait de ses propres aspirations et de la poésie de sa terre natale.

Sa musique, vers 1890, trouva dans les jeunes gens de notre génération les auditeurs, les propagateurs les mieux appropriés. Artistes, hommes de lettres, étudiants, déjà enrôlés dans le wagnérisme et fatigués de sa tyrannie, peu touchés encore par la suavité de César Franck, par les troublantes délices de Fauré, par l'outrancière couleur des Russes ou par la grâce divine de Mozart, nous cherchions un autre enchanteur que Wagner. Nous désirions un maître nouveau, presque notre contemporain, et plus subtil que le théâtral constructeur de la *Tétralogie*, — plus secret, moins raisonneur, moins véhément, moins grand peut-être, mais plus intime.

Parmi nous, le succès de la musique de Grieg fut immédiat.

D'autres poètes des sons (et c'étaient les initiateurs mêmes de Grieg) nous avaient préparés à nous abandonner à lui. La mélancolie et la passion de Schumann, son amoureuse *intériorité* (*Innigkeit*) ; la douceur triste et résignée, la grâce de Schubert ; les sursauts, la fièvre, le *rubato* frissonnant de Chopin, — déjà nous nous plaisions à les faire revivre en nous. La musique de Grieg, soudain, et avec l'imprévu des nostalgiques mélodies norvégiennes, se révéla dans la filiation de ces maîtres aimés. Nous ne pûmes résister à un charme à la fois accoutumé et nouveau.

Ce fut un engouement sincère. On nous révélait alors les drames d'Ibsen. Dans les expositions de peintres étrangers ou au musée du Luxembourg, nous nous plaisions à méditer parfois devant des paysages nordiques, où les étendues de neige se voilent d'un reflet bleu sous un ciel blond comme le miel. D'autres fois, dans un cercle de montagnes, sur la rive d'un fjord glauque et transparent,

c'était l'allègre chanson des couleurs vives, vibrantes, vermillons des maisons peintes, laques violacées des bruyères, émeraudes des mousses dont les houppes printanières moutonnent au pied des arbres...

Nos rêves devant ces images muettes, Grieg nous les suggérait aussi par sa musique. Paysages lointains, décors où les drames d'Ibsen (et même les romans russes) évoquaient alors pour nous l'esprit des races du Nord, — Grieg, soudain, les rapprochant de nous, leur donnait une voix que nous aimions entendre. Sollicités par elle, nous imaginions une nature scandinave, presque toute de fantaisie, mais plus belle encore pour nous, plus douce, inconsistante comme un mirage dans une lumière nébuleuse.

*Morceaux lyriques*; andantes de sonates, Suite d'*Holberg*, danses norvégiennes, *Humoresques*, lied de la frémissante Solweig... Nous étions séduits par ces mélodies nées si loin de nous; elles nous attiraient en d'irréels voyages vers des régions de mystère et de légende. Habitué à nous abandonner à la caresse de Schumann ou de Schubert, nous retrouvions des délices presque pareilles, mais un décor nouveau dans les enchantements de Grieg. Ils avaient aussi une délicatesse, une subtilité, et comme une pâleur flottante, auxquelles notre jeunesse ne pouvait résister.

Alors, par un jeu de la mode, Edvard Grieg, artiste épris de nuances, et dont les menues et précieuses élégances se dissimulent sous une apparence de naïveté ou d'expansion mélodique, — ce délicat, qui avait patiemment élaboré le meilleur de son œuvre pour des auditeurs de bonne compagnie, devint tout à coup un auteur à succès, un musicien qu'on joue partout.

Tous les pianos, où peinaient de médiocres exécutants, dirent et redirent les *Pièces lyriques*, qui ne demandent aucune virtuosité; toutes les jeunes filles, qui croyaient chanter parce qu'elles avaient un filet de voix, soupi-

rèrent les *lieder* transcrits dans tous les tons ; et tous les orchestres, vulgarisant la *Suite de Peer Gynt* dans les concerts et même dans les casinos, firent bondir et onduler la petite danseuse mauresque Anitra, après avoir atténué jusqu'au silence, dans la *Mort d'Ase*, les plus agonisants *diminuendo* de *pianissimo* et de *perdendosi*. Quant aux *Sonates*, trop élégantes, trop agréables pour ne pas conduire la musique de chambre vers la musique de salon, elles triomphèrent, inévitablement, dans tous les salons.

C'était trop.

Un ingénieux compositeur, un intimiste adroit et raffiné, un *lakiste* des fjords, n'apportait pas une substance musicale assez riche, une inspiration assez ample, assez générale ni assez profondément humaine, pour fournir longtemps à cette admiration dérégulée... En quelques années, il perdit ses admirateurs. Quand il mourut, en 1907, il n'obtint guère que des éloges cursifs et condescendants. Dans les propos entre musiciens, on l'exécutait d'un ton cavalier :

— Grieg?... Mais ce n'est presque rien, déclarait-on communément. Quatre mesures de mélodie populaire, deux ou trois artifices d'harmonie, et voilà tout !...

Si l'on prend le temps de réfléchir, au lieu de céder aux caprices et aux coups de nerfs ; si l'on tâche de ne pas être ingrat pour un musicien qu'on a aimé, peut-être aura-t-on quelques chances de le situer à la place qui lui convient.

Edvard Grieg, à la vérité, n'est pas un très grand musicien, un créateur puissant ; mais il est un artiste fort agréable. Le souffle lui manque, mais non la délicatesse ni l'élégance. Avec une intelligence clairvoyante, avec une exacte estimation de ses forces, — avec un style ingénieux, avisé, souple, surveillé, soucieux des bons exemples et recherchant gentiment des audaces si menues

qu'elles ne pouvaient pas surprendre longtemps, — il se proposa de parfaire une œuvre légère et fine, un peu grêle, mais poétique et pittoresque, rêveuse et distinguée. Une telle œuvre, restreinte mais charmante, sans profondeur mais non sans joliesse, il sut la réussir.

Tous les artistes, même avec des visées plus grandes ou plus ambitieuses, n'ont pas le bonheur de remplir leur dessein. Avant Grieg, le musicien danois Niels Gade avait tenté d'utiliser le fonds des mélodies populaires du Nord. Disciple et ami de Mendelssohn et de Schumann, attaché longtemps au Gewandhaus de Leipzig, Niels Gade ne sut pas rompre l'empreinte de l'école. Au contraire, Edvard Grieg, dès ses vingt ans (vers 1863) secouait déjà le joug du Conservatoire de Leipzig, où il ne fut qu'un élève indocile.

Épris de sa liberté, éclairé par l'insuccès de Gade, encouragé par Liszt qu'il rencontre à Rome en 1870 et auquel il soumet le *Concerto* qui allait bientôt conquérir une célébrité légitime, il comprend que sa propre originalité, son charme et sa poésie, lui seront donnés par son pays natal. Il modèle ses lieds sur les chants norvégiens ou scandinaves ; il anime sa musique d'orchestre ou de piano, et même ses sonates, aux rythmes des danses populaires. Bien plus, lié avec Ibsen et Bjørnstjern-Björnson, marié avec une cantatrice qui s'était vouée à la diffusion du folklore, Grieg, fidèle à la Norvège qu'il habite presque constamment, se retire dans une villa voisine de Bergen, et d'où la vue s'étend sur un paysage caractéristique : un lac, un fjord, entouré de forêts de bouleaux et de chênes, et dominé par d'abruptes montagnes. Là, longuement, patiemment, il s'imprègne de l'âme de son pays, il l'interroge, il l'entend chanter en lui-même.

A l'extrémité de son parc, dans un petit chalet de bois, il passe de longues heures, seul avec le paysage, et improvisant au piano, travaillant, corrigeant, ciselant ses essais de musique comme des bijoux finement orfèvrés. Il

aime cette solitude ardente ; il la défend même contre ses amis. Sur une pancarte près de la porte, il fait afficher :

« Edvard Grieg désire qu'on ne vienne pas le voir avant quatre heures de l'après-midi. »

Il médite ; il écoute sa pensée ; il cherche ce qui est vraiment lui sous tant de réminiscences que la mémoire lui apporte. Épris de perfection et de clarté, il reprend contact avec les initiateurs qu'il s'est choisis, mais il sait ne pas devenir leur esclave ni leur épigone. Par une persévérante élaboration, il s'efforce d'amener à la vie de l'art, en des pages d'un style méticuleux, la beauté lumineuse et précise, la passion et la nostalgique poésie qu'il respire sur la terre où il est né et où sa vie s'écoule. De fait, il accomplit le labeur précieux et avisé d'un *musicien d'anthologie*. Utilisant le vaste apport du romantisme musical, il l'adapte à ses fins particulières : il est un *alexandrin* du Nord. Son œuvre, sous une apparence gracieuse et frêle, révèle un artiste volontaire et maître de son art, et aussi un poète qui sut écouter le chant de son cœur.

C'est pourquoi les pages où il s'exprima pleinement méritent de durer.

Seules restent vraiment vivantes les musiques qui stimulent nos aspirations personnelles. Selon les modes qui surgissent et qui passent, selon les clartés ou les éclipses qui se font tour à tour dans les esprits, les régions enchantées, évoquées par la musique et séduisant les générations qui se succèdent, ne sont pas toujours les mêmes. D'une époque à une autre, les auditeurs changent de vilégiatures dans l'idéal. Certaines œuvres, qui attireraient jadis une foule enthousiaste, semblent des ruines dans un paysage abandonné. Mais parfois la génération suivante y vient cueillir de nouveaux rêves.

## CÉSAR FRANCK

A seize ans, en 1838, au Conservatoire de Paris, l'élève César-Auguste Franck, dans un concours de piano, frappa d'admiration les membres du jury. Ils étaient présidés par Cherubini, que les romantiques surnommaient « l'illustre vieillard ». A cette époque, le compositeur que les succès de théâtre imposaient comme le représentant le plus glorieux de l'art musical, était Jakob-Liebmann Meyerbeer. Ses *Huguenots*, applaudis à Paris depuis 1836 et bientôt dans toute l'Europe, semblaient supérieurs aux opéras et aux symphonies d'un Mozart et d'un Beethoven. L'œuvre de Bach était encore ignorée. La suprématie du genre « grand opéra » commençait à s'établir, à peine battue en brèche par les fashionables et les dilettantes qui s'extasiaient au *bel canto* du Théâtre Italien. Quant aux concerts symphoniques, même lorsqu'un Hector Berlioz y révélait ses chefs-d'œuvre, ils n'obtenaient qu'un auditoire clairsemé. Autant dire que le public, avec la plupart des compositeurs, désertait la musique même.

Or, au concours de 1838, l'élève César Franck, tout à coup, révèle ses dons de véritable musicien. Non seulement aux épreuves de piano il s'impose au jury tout entier ; mais encore à l'épreuve de lecture à vue, il demande en quel ton l'on désirait qu'il transposât la page à déchiffrer.

On lui indique la tierce inférieure ; et il transpose, à première vue, de façon à éblouir ses juges. Ils lui décernèrent un « prix d'honneur ».

Ce n'est là, dira-t-on, qu'une prouesse scolaire. Les années suivantes, nouveaux succès : prix de fugue, prix d'orgue. Et presque tout de suite, malgré les difficultés journalières où il se débat, il commence, peut-être sur le conseil de son professeur Reicha, à se nourrir du style et de la science de l'immense Sébastien Bach, et à vivre quotidiennement avec les hautes conceptions de Beethoven. Éclairé par de tels initiateurs, il se met à composer de la musique telle qu'il la comprend et l'aime, telle qu'elle correspond aux profondes aspirations qui s'éveillent en lui. Malgré un milieu hostile à ses essais personnels, il parvient à publier, en 1841, ses *Trois trios concertans*. C'était déjà, à dix-neuf ans, une manifestation de son futur génie : hésitante certes, et incomplète, mais pleine de promesses. Nous reparlerons bientôt de cette œuvre révélatrice.

Depuis ces pages juvéniles jusqu'aux œuvres suprêmes de César Franck, si l'on parcourt l'ensemble d'une production qui se répartit sur un demi-siècle, quelle abondance, et quelle variété, — mais aussi, quelle longue période ingrate... Compositeur méconnu jusqu'à la vieillesse commençante, accablé de charges familiales et de besognes mercenaires, à quels moments peut-il n'écouter que son propre génie? Peut-il même, quelles que soient sa pureté native et sa conscience d'artiste, ne jamais subir l'influence de ce qui l'entoure et l'entrave?... De fait, depuis sa vingtième jusqu'à sa cinquantième année, ce qu'il publie semble surtout fait pour flatter les goûts médiocres des éditeurs et du public. Le compositeur, alors, est submergé par le flot qui l'entraîne. Il perd pied parmi les difficultés de sa vie précaire. Il s'efforce de s'ouvrir la carrière plus fructueuse d'un pianiste-virtuose. Que sont devenues ses juvéniles promesses? Que valent les pages

brillantes et superficielles, écrites depuis les *Trois trios concertans* de sa vingtième année?

Soudain, aux approches de la cinquantaine, réveil inattendu, éclosion brusque, prodigieuse. Pendant ses vingt dernières années, ses chefs-d'œuvre vont surgir : *Rédemption*, *Pièces d'orgue*, *Quintette*, *Béatitudes*, *Variations Symphoniques*, *Sonate pour piano et violon*, *Symphonie*, *Quatuor à cordes*, *Trois grands chorals pour orgue*... Floraison inespérée, printemps qui renaît à l'automne de la vie, jeunesse remontante et qui bénéficie d'une maturité lentement acquise.

Dans chacune de ses œuvres suprêmes, on le retrouve avec deux qualités qui le caractérisent. Elles cohabitent, elles s'harmonisent en lui : d'une part le don, la maîtrise de la construction et de la combinaison des éléments musicaux ; d'autre part une invention mélodique où s'exhale spontanément une âme candide, confiante, pleine de la douceur et de la sérénité que donne la foi chrétienne.

Ses dons de constructeur musical, de styliste et de contrapontiste savant, sont facilement perçus et s'imposent à tous les auditeurs. Ils apparaissent tout de suite, ils sont évidents, car ils s'affirment dans la forme extérieure, dans le vêtement presque matériel de sa musique.

Ici, nous voudrions parler surtout du don plus secret, plus intérieur : on le devine par intuition, car il se confond avec l'âme même de César Franck et la pénètre d'une suavité mystique.

Ce don, César Franck le sentait vivre en lui et aspirer à s'exhaler dans sa musique. Car ce n'est pas par hasard qu'il choisit une « scène biblique » comme *Ruth*, ni une « églogue biblique » comme *Rébecca*, ni deux sujets d'oratorios comme *Rédemption* et comme *les Béatitudes*. Le sentiment qui anime ce dernier oratorio est né de la fréquente méditation que fit César Franck du *Sermon sur la montagne*. Dès sa jeunesse, il avait écrit, pour

l'exprimer, une œuvre symphonique. Il n'eut pas l'occasion de la publier, mais il l'utilisa sans doute dans le texte définitif des *Béatitudes*. Enfin, puisqu'il était profondément croyant, comment pourrions-nous négliger sa longue et constante accoutumance, comme maître de chapelle et comme organiste, de participer, de collaborer à la célébration de l'office divin?

Le don religieux de César Franck, son habitude de l'élévation spirituelle, son goût de l'oraison, voilà, si l'on est sensible à l'expression musicale, ce qui se manifeste dans maints passages de ses œuvres. Voilà, nous semble-t-il, ce qui leur donne leur valeur la plus précieuse, la plus personnelle, vraiment unique. Les ressources et l'ingéniosité de son style, de son *écriture*, ont pu être plus ou moins imitées : ce sont choses à demi extérieures, à demi transmissibles. Mais la valeur expressive de sa mélodie, l'émotion interne qui anime cette mélodie et qui s'irradie sur le reste de l'œuvre, voilà qui n'appartient qu'à César Franck et qui est né dans son cœur.

A Florence, dans le cloître de San-Marco, il est une fresque où l'on voit, dans le tympan ogival qui domine une porte, le Christ et quelques moines. Malgré les siècles qui les séparent, le Christ et les moines florentins sont rapprochés, unis par un amour qui échappe au temps. Et rien n'est aussi doux, aussi pur, aussi immatériel, que le geste d'accueil du Christ souriant.

On peut songer à cette fresque, ou à telle autre évocation mystique d'un peintre primitif, quand on entend les plus belles pages de César Franck. En elles, s'exhale le chant d'une âme qui regarde vers le ciel. Cette musique, méditée, combinée par un homme d'hier, s'évade et plane au-dessus des troubles et des passions de la vie contemporaine. Le moine génial qui a fait revivre ses pieuses visions sur les murs de son couvent, reçut le nom de Frère Angélique ; et César Franck, à son tour,

mérita le surnom que lui donnaient ses élèves les plus près de son cœur ; ils l'appelaient « le musicien séraphique ».

Désormais, tous ceux qui s'ouvrent aux aspirations que révèlent sa vie et son œuvre, sont unanimes à reconnaître la valeur si rare d'une telle âme. D'elle-même, touchée de la grâce, elle s'épanchait en des chants d'espérance et de sérénité. Elle se redisait avec ferveur et elle nous redit encore : *Prima autem est caritas.*

Et quelle émouvante simplicité !

Évidente pour ceux qui connaissent bien son œuvre, cette simplicité n'apparaît pas dès l'abord aux auditeurs improvisés. Franck, en effet, avait reçu de la nature un des dons les plus précieux pour un musicien : le don de la combinaison sonore. Mais *combinaison* ne veut pas dire *complication*. Telle mélodie italienne, facile, agréable, et qui met en valeur les séductions de la voix, ne comporte guère aucun accompagnement. Les accords qu'on peut y ajouter, si modestes, si effacés soient-ils, risquent de sembler une intempestive complication.

La mélodie de Franck, au contraire, naissait avec un harmonieux cortège d'autres mélodies. Ces chants secondaires, qui lui répondent ou lui font strictement écho, ne sont pas de laborieux artifices d'écriture. S'ils l'étaient, on pourrait les supprimer ainsi qu'on retranche des ornements inutiles. Mais on sent qu'ils font corps avec la mélodie première : ils sont de la même chair, ou plutôt de la même âme. Et Franck, pour s'exprimer lui-même sincèrement, pour se confier à nous en toute simplicité, était contraint, par l'abondance et l'eurythmie de son génie mélodique, de ne pas altérer le multiple concert de ses voix intérieures.

Quelquefois, entraîné par le souvenir de chefs-d'œuvre qu'il aimait, dominé par les nécessités du langage musical et par la structure des formes consacrées, il écoutait moins ce que lui dictait son cœur, et il cédait aux ressources de sa maîtrise. Ainsi, dans un cas analogue, les

admirateurs passionnés de Robert Schumann, apprécient son habileté dans tel de ses scherzos ou de ses finales ; mais ils réservent leur ferveur aux pages où s'épanche, source solitaire et voilée, son âme nostalgique.

Chez César Franck, plus d'une page, combinée pour être pittoresque ou dramatique, s'impose par ses qualités de facture et notamment par sa solide construction. Mais, dans d'autres pages, émouvantes de douceur et de suavité, son cœur se révèle et nous communique ses hautes aspirations. D'autres fois, éclatent une passion, une violence, qui nous rappellent que les mystiques, eux aussi, ont de brusques orages. D'autres fois, car tout homme est complexe, une joie bruyante, lourdaude, s'apparente, chez ce musicien d'origine brabançonne, à l'exubérance cordiale et populaire des peintres flamands. D'autres fois encore, comme si c'était la rançon de sa pureté, on sent une douleur accablée, une brisure secrète, ou, au contraire, une tension héroïque de la volonté : de telles pages nous rappellent qu'un monde hostile pesa lourdement sur cet artiste longtemps méconnu.

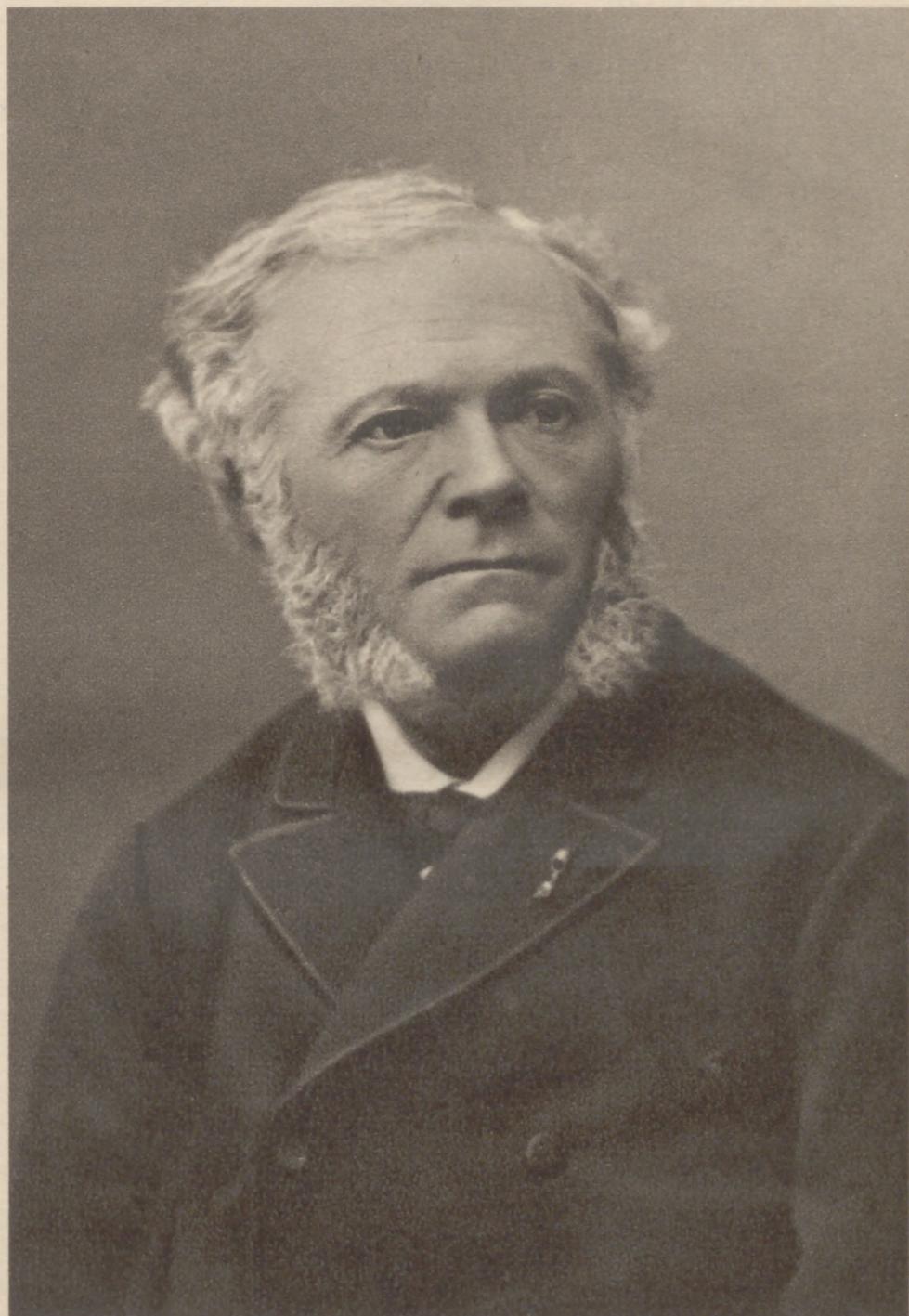
Dès l'une de ses premières compositions, on découvre ça et là, malgré les incertitudes fatales de tout essai juvénile, ce que seront son apport personnel et sa maîtrise. On la joue peu, on la connaît à peine, cette œuvre du jeune pianiste prodige ; pourtant elle est caractéristique.

Qu'on relise ce premier des *Trois trios concertans* ; on aura l'émotion d'assister à la soudaine éclosion d'un *artiste-poète*. Dans le Paris de 1840, quelle musique, quelle atmosphère d'art avaient pu préparer la naissance de cette œuvre où se fait jour, par places, une aspiration si haute ? Après la courte fièvre de 1830 et l'éphémère succès des Jeune-France, on se ruait en bas. En musique, c'étaient les années triomphales du *Postillon de Longjumeau* et du *Roi d'Yvetot*. « Crétins et gredins ! » s'écriait Berlioz, asphyxié par l'isolement, forcé de fuir

sa patrie pour chercher des auditeurs à travers l'Europe.

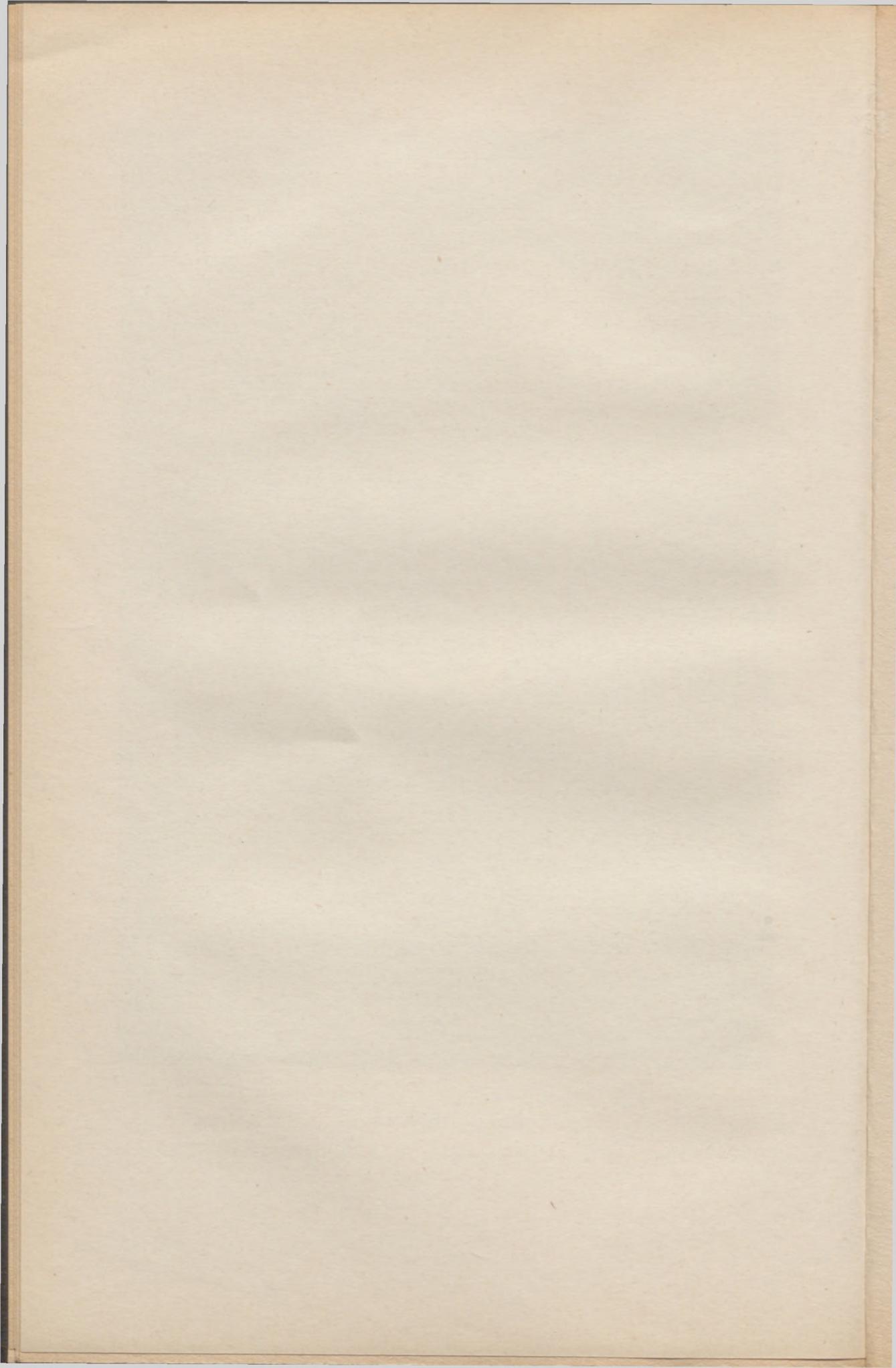
Tout à coup, sans que personne y apporte la moindre attention, « le jeune pianiste-compositeur » César-Auguste Franck, croque-sol de vingt ans, renoue par ce premier *Trio* la tradition beethovénienne. A côté de l'unique Berlioz (et probablement sans rien connaître de lui), Franck reprend, pour son propre compte, le grand discours musical, inauguré par Haydn et Mozart, puis magnifié par Beethoven.

Ici, pour écrire avec plus d'exactitude et pour éviter les raccourcis trop sommaires, on ne doit pas négliger l'influence de musiciens peu connus aujourd'hui. Entre les grands génies se placent souvent des talents distingués, comme des collines qui relient des sommets. Ces talents peuvent servir d'intermédiaires. Aussi faut-il mentionner leur influence probable. Par exemple celle de Reicha, ami de Beethoven et professeur du jeune César, — et celle d'Onslow, alors très apprécié par les connaisseurs. Ces deux bons musiciens, artistes de second plan, sachant leur métier mais peu créateurs, entretenaient alors, avec un talent sérieux et bien intentionné, le langage de la musique de chambre. L'honnête Spohr, au moins à cause de son *Nonetto*, et le puriste Cherubini, directeur du Conservatoire, doivent être cités aussi. Désormais de tels compositeurs sont presque oubliés. Célèbres jadis, glorieux à l'égard du débutant, ils avaient de l'ascendant sur lui. Faut-il même négliger la vogue de Mendelssohn, si habile constructeur, et dont les œuvres étaient fort répandues? Ses remarquables compositions pour orgue ne pouvaient guère être ignorées du jeune organiste... On doit mentionner ces influences possibles, ces germes qui flottaient dans l'air, quand on parle des premières œuvres de César Franck. Toutefois de semblables remarques ne s'appliquent pas sans réserve au premier *Trio*. Cette œuvre, par l'esprit qui l'anime et par sa construction, se détache déjà de ce qui l'entoure ;



Cliché Pierre PETIT.

César FRANCK.



déjà, elle prend çà et là un accent personnel, et commence à s'élever vers les sommets où César Franck tend à respirer.

Personne alors ne s'en aperçut.

Qu'elles sont mélancoliques, dans quelques journaux musicaux de 1841, ces rares pages où l'on annonce, en lettres ornées, « *Les Trois trios concertans*, dédiés à S. M. Léopold I<sup>er</sup>, roi des Belges. »

Annonces sans nulle efficace.

D'autres annonces, les années suivantes et pendant longtemps, révèlent une autre tristesse : elles font deviner la vie malheureuse du musicien. Combien de fois, dépouillant de vieux journaux pour préparer la *Biographie* de Berlioz, ai-je lu de petits *communiqués*, mal placés en bas de page, où César Franck pendant quelque trente ans (jusqu'en 1870), essaya d'apprendre au public qu'il donnait des leçons ! Leçons de piano, leçons d'orgue, leçons d'harmonie et de composition. Le musicien, inconnu malgré d'anciens succès scolaires, proposait toutes ces leçons avec une humilité navrante, émouvante. Il assurait, avec une touchante naïveté, que les élèves ne seraient jamais plus de trois ou quatre à la fois.

En réalité, on venait peu chez lui ; et il lui fallait, sans trêve, courir le cachet.

Les années passaient... Que de courses à travers Paris, d'un élève à l'autre, d'un « pensionnat de jeunes demoiselles » à l'église où l'organiste était de service pour un mariage ou un enterrement... Et déjà il avait dépassé la quarantaine... Enfin, le besoin de composer l'étreignit, — de composer pour lui-même, coûte que coûte, et d'écouter enfin l'esprit intérieur que la Providence lui avait donné.

Chaque jour, malgré le labeur des leçons, il se réservait quelques heures de méditation artistique. Heures de rêve, d'élévation spirituelle ;... heures de prière : par la musique il entrait en communion avec l'idéal

qu'il portait en lui-même. Il y voyait un reflet divin.

Alors, il vivait sa vraie vie ; alors il créait, avec une régularité monacale, ses chefs-d'œuvre multiples et divers. On peut croire, d'après l'abondance et la beauté de cette tardive production, qu'il lui était aussi fidèle qu'à une oraison quotidienne.

Comme un mystique, les yeux fixés sur son rêve intérieur et sur les réalités immuables, — *oculi interioribus intenti* — et, au milieu de confrères souvent bornés ou jaloux, il passa sans rien perdre de sa sérénité. Il sentait qu'il était *différent*, mais il n'en prenait pas d'orgueil. On avait fini par le nommer professeur d'orgue au Conservatoire. Cette grande maison d'enseignement avait alors pour directeur le vaste manteau-raglan sous lequel sommeillait Ambroise Thomas. Pour les autres professeurs, « le père Franck » n'était qu'un doux maniaque, une inoffensive machine à trouver des contrepoids. Sa classe attirait de rares élèves... Et l'on souriait finement, croyait-on, de cet organiste sans renom, petit homme effacé, timide, toujours pressé, trottinant avec des redingotes trop longues et des pantalons trop courts, — et un visage bizarre, étonné et poupin, à la fois lamentable et comique, entre ses côtelettes de prudhommesque notaire ou de cérémonieux garçon de café.

C'est à son orgue, *dans* son orgue de Sainte-Clotilde, qu'il aurait fallu le voir. Là, à défaut de ses œuvres qu'aucun orchestre ne jouait, on aurait pu être touché par les improvisations, par les effusions lyriques de ce génie de lumière et d'amour. Ainsi que le rapportent quelques élèves, ce qu'il improvisait égalait parfois les plus belles pages de *Rédemption*, des *Béatitudes*, ou même des trois merveilleux *Chorals pour orgue*, qui sont à tous égards sa production suprême, son testament musical.

Alors, isolé *dans* son orgue, il laissait son âme chanter et prier avec les voix multiples qui naissaient sous ses doigts. Son étrange visage se transfigurait, spiritualisé

par le rayonnement de la musique... Soudain, sur les marches de l'autel, tintait la clochette au moment de l'élévation : aussitôt, César Franck, quittant ses claviers, s'avancait au bord de la tribune, s'agenouillait et priait... Puis il reprenait son improvisation, tout uniment, comme s'il ne l'avait pas interrompue. Car, dans sa musique et dans sa prière, ce cœur si pur continuait d'aspirer à des clartés surnaturelles.

*(Carnet d'art, 1910.)*

# REYER

## LES « COMPOSITEURS-MODISTES »

LORSQUE Reyer mourut, en 1909, ses opéras de *Sigurd* et de *Salammbô* paraissaient encore, de temps à autre, sur la scène de l'Opéra. La mort fit d'Ernest Reyer une « actualité », durant une semaine. Les articles nécrologiques, les discours officiels se hâtèrent d'attribuer à *Sigurd* et à *Salammbô* une immortalité radieuse. Les vivants, sans doute, sachant gré à Reyer d'être mort, le remerciaient par de trop bonnes paroles. Une politesse en appelle une autre. Il meurt, aussitôt on console son cadavre :

— Ah ! cher maître, rassurez-vous, vos œuvres sont immortelles !

Faut-il rappeler le mot (peut-être légendaire) de Spontini, l'auteur de *la Vestale* ? Malade, et fort âgé, Spontini recevait la visite d'un jeune compositeur. Celui-ci, avec un enthousiasme naïf, s'écriait :

— Maître, que vous importe la mort, puisque vos œuvres sont immortelles !

— *Coglione!*... lança le vieillard moribond. Il arrêta les phrases trop lyriques par ce seul mot, *coglione*, qui veut dire *sot*, mais en deux syllabes.

Quant à Reyer, son immortalité fut unanimement reconnue pendant quinze jours. Par malheur, dès l'année suivante, l'Opéra reprit *Sigurd*, puis *Salammbô*; bien plus,

on annonça des publications sur Reyer, des lettres de Reyer, des recueils de feuilletons de Reyer...

Trop de Reyer ! s'écria-t-on aussitôt ; ce mort est trop vivant ! Et d'aimables chroniqueurs, avec une bienveillance mitigée, insinuèrent qu'une telle hâte était de mauvais augure. Si l'on se presse, dirent-ils, de tant s'occuper d'Ernest Reyer, on a raison : dans quelque temps, personne ne se souciera plus de lui.

« Les morts vont vite », chantait une célèbre ballade romantique. Mais cette ballade, conçue à une époque où les vivants n'avaient pas une vie aussi trépidante que la nôtre, oubliait ce qui fait aller les morts de plus en plus vite : c'est la hâte, l'impatience, la fièvre, la dévorante inquiétude des vivants. Oui, les morts vont vite, terriblement vite, parce que les vivants, au gré de leur caprice de plus en plus changeant, les immortalisent un jour et les rejettent, presque le lendemain, dans l'oubli.

Pauvre Reyer ! Cette comédie posthume, cette comédie si humaine, ne l'eût pas surpris. Pendant quelque cinquante années, mêlé au journalisme musical et à la vie artistique, il avait vu beaucoup de comédies posthumes. Combien de gloires, sous ses yeux, s'étaient faites ou défaites ! Combien de modes, qui duraient quelques saisons ! Combien d'engouements d'un hiver !

— Savez-vous ce que nous sommes, nous, compositeurs de musique de théâtre ? me demandait l'un d'eux et non des moindres.

Il se taisait, pour attendre ma réponse.

Ne sachant trop que dire, je hasardai :

— Mais, cher maître, vous et les compositeurs d'opéras, vous êtes des musiciens...

— Non, mon ami nous ne sommes que des *modistes*. Ainsi me parla Massenet.

Boutade, certes, mais qui contient une bonne part de vérité.

La *mode* est toute-puissante dans les théâtres lyriques ;

la *mode*, maîtresse aux cent visages, règne sur tous : directeurs, chanteurs, étoiles de la danse et petits rats, maîtres du chant, souffleurs, metteurs en scène, décorateurs et machinistes, habilleuses, choristes et coryphées, courriéristes, critiques et dilettantes, et enfin ce qu'on appelle le gros, le bon public, c'est-à-dire le public qui paye. Tous, qu'ils le sachent ou non, subissent cette puissance omniprésente, inéluctable. C'est elle dont l'influence se retrouve dans les jugements de chacun, et jusque dans ses sensations mêmes. Telle chose plaît ou déplaît, séduit l'imagination, la charme ou la laisse inactive ; telle chose suscite les imposants systèmes esthétiques et se fait doctoralement déclarer géniale ; telle chose au contraire rencontre des risées, du mépris, est ensevelie sous le silence, — par l'effet de cette force fatale : la *mode*.

La *mode*, est-ce son vrai nom ? Je m'en sers parce qu'un compositeur de théâtre (et l'un des mieux doués et des plus applaudis) s'était appelé lui-même *un modiste*. Sans doute bon nombre de compositeurs de théâtre seront-ils tout disposés à utiliser ce mot, sinon pour eux, du moins pour leurs confrères. Mais qu'importe le nom ? Mode ou ensemble des circonstances, état des esprits, habitudes d'art, atmosphère intellectuelle, — il y a une force, une résultante, faite de mille éléments, mais sans cesse changeante, instable, capricieuse, journalière. Et c'est d'elle que dépend, au jour le jour, la vie ou la mort de la musique de théâtre.

Reyer, clairvoyant, longtemps témoin des choses musico-théâtrales, le savait. Il eût peut-être lancé (en provençal !) le mot italien de Spontini, s'il avait entendu les dithyrambes qui, à peine mort, le proclamaient immortel.

Son maître vénéré, Hector Berlioz, savait aussi que la musique de théâtre est régie par la *mode* : sa rêverie

douloureuse s'en affolait, désespérée, rugissante, hamlétique...

Reyer, plus heureux dans la vie et cadet de la romantique génération de 1830, prenait les choses avec moins de véhémence. Dans son ingénieux cerveau de Marseillais bon vivant, d'homme né dans la lumière et bercé au chant des cigales, robuste, bien portant, et qui devait atteindre quatre-vingt-six ans sans aucune infirmité, ne grondait pas, ne rugissait pas, comme chez Berlioz, cette dramatique résonnance d'une âme « foudroyée, byronienne, volcanique » ! Calmement, paisiblement, c'était l'indulgence et le scepticisme d'un homme qui sait fumer sa pipe en la savourant, et qui apprécie volontiers les tranquilles plaisirs du whist, sans parler d'autres plaisirs plus palpables : épicurien, prompt à s'amuser, accueillant toutes plaisanteries ou bagatelles, et en particulier les bonnes. Sachant jouir de la vie, Reyer était moins exigeant en immortalité.

Pour son œuvre comme pour celle de ses contemporains, la survie au théâtre dépend, actuellement et en grande partie, de la fortune de l'œuvre wagnérienne. Richard Wagner, en conquérant les grandes scènes lyriques, a modifié les habitudes de chacun : il a créé une *mode*. Cette mode, pas plus qu'une autre, ne sera éternelle. L'œuvre et le génie de Wagner continueront d'être admirés ; mais la *wagnérisme*, cette hantise tyrannique, cessera d'être une *mode*. Il est même acquis, depuis 1900 ou 1905, que si cette *mode* domine encore le public, elle est rejetée par les compositeurs ou les dilettantes d'avant-garde ; sans renier Wagner (ou parfois en le reniant), les *avancés* répudient le wagnérisme comme un snobisme en retard. Quant à l'œuvre de Reyer, ils la vilipendent (1).

(1) Écrit en 1910. Mais cet état d'esprit ne s'est guère modifié (1946).

D'autre part, les wagnériens d'avant-hier ne veulent pas entendre *Sigurd*, qui leur paraît un *Siegfried* édulcoré. Sa seule excuse, expliquent-ils, c'est d'avoir préparé l'ancien public de Meyerbeer et de Rossini à entendre le Wagner véritable.

Quels admirateurs utiles reste-t-il donc à Reyer?

Faut-il tenir compte des auditeurs bénévoles qui vont à l'Opéra entendre *Sigurd* parce qu'on joue *Sigurd*, mais qui entendraient avec le même plaisir *Faust*, *les Huguenots*, *Aïda*, ou même *la Juive*, — sans oublier les « spectacles coupés », où toute musique est subordonnée aux ballets, cinémas de luxe à l'usage des gens riches. Public assez nombreux, certes, mais public passif, fort bien intentionné dans son respect pour un grand théâtre, où l'on donne un grand spectacle sous une étiquette officielle (royale, impériale ou nationale); bon public moutonnier, destiné à toujours suivre (en art comme en politique) les minorités plus agissantes.

Si les cénacles, qui parfois préparent l'avenir, font défaut à Reyer, du moins il lui reste des admirateurs sincères qui aiment en lui « le souvenir de leur jeunesse », et aussi de véritables amateurs qui se plaisent à lire et à relire une partition, connaissant d'avance les pages où ils retrouveront le meilleur d'un musicien.

Combien sont-ils, et quelle est leur influence? Est-ce pour eux seuls qu'un directeur parisien maintiendra jamais une œuvre sur son affiche? Est-ce pour eux seuls qu'on préparerait avec soin, avec amour, une reprise de *Sigurd* ou de *Salammbô*, et qu'un orchestre et des chanteurs, prenant la peine de mettre cette musique en valeur, feraient sentir ce qu'elle contient de tendresse et d'émotion, de puissance dramatique, de justesse d'accents, et même de noblesse simple et de poésie?... Car, malgré les cénacles, les amateurs qui jugent par eux-mêmes, savent que la musique de Reyer est *pleine d'idées*.

Hélas, l'admiration de quelques lecteurs disséminés, silencieux, et sans grand ascendant mondain, c'est presque la seule immortalité qui soit réservée à l'élite des musiciens de théâtre. Ceux qui sont hors de pair, les Gluck, Mozart et Weber, ont aussi une autre immortalité, faite de respect lointain, d'indifférence ; on parle d'eux, on les connaît mal, on les joue peu ou point ; et les compositeurs vivants, si avidement intéressés à ce qu'on les joue eux-mêmes sur la scène, sont satisfaits lorsque les maîtres, représentés chacun par un buste, restent dans le corridor.

Parmi les bustes, Reyer, semble-t-il, conservera une place honorable, dans une pénombre discrète. Si l'on ne se laisse étourdir ni par les dithyrambes qui naguère ont salué sa mort, ni par le dénigrement qui les a suivis, on peut prévoir où il mérite d'être placé : non pas sur le même plan, mais à quelque distance en arrière, dans le voisinage de Gluck, Weber et Berlioz. Il y a cinquante ans, on aurait dit cela dans une citation latine : *proximus sed longo intervallo*.

Quand l'invasion wagnérienne commença de tout balayer devant elle, Reyer écrivit :

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

Phrase adroite et malicieuse. Par ce *nous* collectif, Reyer engageait quelques confrères à « tomber ». Quant à lui, malgré son allure de vieux général bourru et bon enfant, il comptait plutôt « plier avec grâce », pour se relever après l'orage.

Pourtant, à de certaines minutes, cette phrase, faite pour le public, correspondait bien à sa pensée secrète. A une jeune fille qui lui écrivait son enthousiasme après une audition de *Sigurd*, il répondait :

— Attendez, pour admirer *Sigurd*, de connaître *la Valkyrie* et *Siegfried*. »

Sincère et véritable artiste, il respecta son art. Bien que musicien de théâtre, il ne fit pas exclusivement une besogne de *modiste*. Cela est rare et commande le respect.

Grâce à cette conscience d'artiste, il put écrire des pages où il a fait revivre son rêve et son âme même, une âme légère, heureuse, mais capable d'accents dramatiques, éprise de beautés diverses, prime-sautière et tendre, mélancolique avec douceur pour s'être ouverte, en naissant, au chant des cigales de Provence.

La fontaine murmurante où ce méridional a conduit son Sigurd et sa Brunehilde pour leur suprême duo d'amour, fait penser à l'ancienne fontaine de Vaucluse, où Pétrarque, enveloppé par un mirage féminin, regardait les fleurs printanières s'en aller dans le courant. On aime à croire que ce bruissement idyllique, mêlé au charme de l'onduleuse et lunaire Salammbô, flotte encore parmi la senteur des tamaris, sur la tombe où Reyer, devant le sourire de la mer azurée, voulut reposer au soleil comme une cigale endormie (1).

(1) Sur Reyer, voir nos *Maîtres d'hier et de jadis*.

# BERLIOZ

ET LA

## MUSIQUE RUSSE

L'INFLUENCE BERLIOZIENNE  
ENCORE VIVANTE

SANS être allés en Russie, les Français qui ont lu Tolstoï savent avec quelle brusquerie le printemps, sur les terres russes, succède à l'hiver : en quelques jours, un climat glacé fait place à un climat torride. Violent réveil des forces et des germes : Tolstoï l'a si souvent dépeint, et avec une telle puissance, que les lecteurs en gardent un souvenir aussi vivace que s'ils avaient voyagé en Russie.

Cette soudaine éclosion peut faire songer à la rapide, à la brusque évolution de la musique russe. A peine les grands froids terminés, lorsque, sur les chemins où la neige durcie se fait trop molle pour porter les traîneaux, tout à coup, les bourgeons crèvent et luisent sur les branches, les longs bras des sapins se redressent, les herbes pointent hors de la neige, et çà et là, parmi le silencieux tapis blanchâtre où bleuit le reflet du ciel, les mottes de terre se gonflent et fument sous l'accablante chaleur des premiers soleils. Printemps enivrant, jaillissant : en quelques jours, les terres russes passent de l'hiver à l'été.

La musique russe, en quelque cinquante ans, passa des tâtonnements à un art très raffiné. Glinka, compositeur contemporain de nos romantiques commença, après 1830, cette évolution ; et les compositeurs qui le suivirent, les *Cinq*, — c'est-à-dire Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakof, — écrivirent des œuvres qui nous semblent encore *modernes*, parmi celles de nos récents compositeurs.

Cette brusque évolution fut aidée par bien des influences. Une des plus actives fut celle [d'Hector Berlioz.

Berlioz et Glinka n'avaient pas trente ans lorsqu'ils se connurent à Rome, en 1831. A la Villa Médicis, dans ces admirables salons tendus des tapisseries jadis envoyées par Louis XIV, et d'où l'on découvre, des hauteurs du Pincio, toute la ville pontificale ; chez le directeur, chez ce fringant Horace Vernet, où fréquentait le rossiniste Stendhal, — parfois, Glinka, élégant et mondain, venait jouer ou chanter ses compositions. Un des pensionnaires de la Villa, le ténébreux et fantasque Berlioz, alors sevré de toute musique, prenait plaisir à entendre ces mélodies si nouvelles, où se reflétait l'âme slave qui lui était encore inconnue.

Glinka, en 1845, vint à Paris ; sa musique fut révélée aux Parisiens par les soins de Berlioz. Le compositeur romantique essayait alors, dans le cirque Franconi, de fonder des concerts symphoniques. Parmi les œuvres de Glinka, il dirigea des fragments de la *Vie pour le Tsar* et de *Rouslan et Ludmilla*. Puis dans le *Journal des Débats*, il dit combien il admirait l'inspiration et l'art de Glinka : « Fraîcheur et vérité de son coloris, beauté de la trame harmonique et science de l'instrumentation, coquetteries rythmiques extrêmement poignantes... »

Bientôt après, d'autres contacts vont s'établir, et Ber-

lioz commencera d'influencer les compositeurs et le public russes.

*La Damnation de Faust*, montée par son auteur, le ruina. Sur les conseils de Balzac, qui traitait les questions d'argent avec son imagination de romancier, il part pour la Russie, à la chasse des roubles. Il en trouve, en effet... Et il révèle lui-même sa musique aux musiciens russes (1847).

Le lien dès lors est noué. Méconnu en France, Hector Berlioz est fêté là-bas par des auditeurs enthousiastes, des admirateurs et presque des disciples. Là-bas, ses partitions sont attendues et accueillies avec enthousiasme. A Paris, aux heures de découragement, il regardait vers « ses amis les Russes ». C'est près d'eux qu'il revint, vieillard écrasé par la mort de son fils, chercher sa dernière joie d'artiste et son dernier triomphe (hiver de 1867-1868).

Sur les jeunes compositeurs russes, il exerçait une action toute-puissante, une véritable fascination. J'en ai pour preuve une lettre inédite de Mili Balakirew, l'auteur de *Thamar*.

Balakirew, malade, était dans le Caucase (1868). Il venait d'applaudir Berlioz à Saint-Pétersbourg ; et son activité ne se laissant abattre par rien, il se proposait, écrivait-il, de faire entendre le *Carnaval romain* « aux Arméniens, Géorgiens, Persans, Tcherkesses et autre cohue orientale de la bonne ville de Tiflis » (1).

Un admirable fragment de cette lettre mérite d'être cité. On y devine combien Balakirew vient d'être ému par la détresse de Berlioz : le vieux romantique, accablé par la maladie et par la douleur morale, a déjà renoncé à écrire toute œuvre nouvelle ; il se survit à lui-même,

(1) Lettre envoyée à Berlioz et traduite alors en français par Wladimir Stassof. Les manuscrits m'ont été communiqués, en 1903, par les héritiers de Berlioz ; je les remercie encore d'avoir mis à ma disposition tous leurs documents de famille.

il en arrive à douter de son génie. Mais Balakirew, espérant réveiller le lutteur à bout de forces, lui écrit :

« ... Votre séjour parmi nous restera certainement, pour toujours, l'une de nos plus chères réminiscences. Seulement, il y a une chose qui nous affecte péniblement : c'est votre résolution de ne plus composer... Nous pensons que vous avez *l'obligation* de faire une nouvelle belle œuvre instrumentale. Les sujets ne manquent pas pour une symphonie. Vous aimez Byron. Eh bien ! que de sujets qui vous conviendraient à merveille !

« Mettons, par exemple, *Manfred*. On ne saurait refuser toutes ses sympathies à un héros de cette trempe, tout autant qu'à Byron lui-même, avec lequel vous avez, vous-même, tant de points de ressemblance. La société anglaise ne l'a jamais compris, — cette société saturée de fond en comble de sa morale pharisienne et de ses traditions conventionnelles et routinières, dont la transgression est toujours poursuivie par elle d'une façon impitoyable... Cela a été la même chose pour vous, avec la société française. Les Français ne vous ont pas compris, parce qu'en fait de musique, ils n'ont jamais su s'élever au-dessus d'un Gounod quelconque. Ainsi, je retourne à *Manfred*. Permettez-moi, cher maître, de vous raconter comment je me serais représenté une symphonie de vous sur ce sujet... »

Et Balakirew arrange le *Manfred* de Byron en plan de symphonie ; parfait berlioziste, il combine un *programme*.

« PREMIÈRE PARTIE. — Manfred est errant dans les Alpes. Sa vie est cassée ; des questions insolubles (*sic*) et dont il ne peut se détacher le tourment ; il ne lui est rien resté dans la vie en dehors de ses réminiscences. Seulement, par-ci, par là, se glisse dans son âme le souvenir de la beauté divine et idéale, — la divine Astarté. Les souvenirs, les pensées le brûlent, le rongent. Il cherche, il demande *l'oubli* ; mais nul ne saurait le lui accorder... »

Quel thème magnifique pour une première partie de symphonie !

« DEUXIÈME PARTIE. — Elle serait, dans ma pensée, empreinte d'un tout autre caractère. Ce serait quelque chose dans le genre de votre *Scène aux champs* (*Symphonie fantastique*).

« PROGRAMME : Existence des chasseurs alpestres, pleine de simplicité, de cordialité et de naïveté patriarcale ;... Manfred les rencontre, et forme avec eux un contraste fortement accusé. Ce devrait être, je me l'imagine, un adagio idyllique, avec le thème de Manfred le traversant d'outre en outre, comme une *idée fixe*, quelque chose dans le genre de ce que vous avez fait, d'une manière aussi sublime, dans votre Première Symphonie (la *Fantastique*) et plus encore dans votre *Harold*.

« TROISIÈME PARTIE. — Scherzo fantastique, dans le genre de votre *Mab*, cette œuvre de génie incomparable.

« PROGRAMME : La fée des Alpes apparaissant à Manfred dans un arc-en-ciel formé par les gouttelettes d'une cascade alpestre. Quelles couleurs fines et chatoyantes auraient apparu dans votre orchestre ! Quelles combinaisons nouvelles et originales !... Je le vois d'ici !

« QUATRIÈME PARTIE. — Un allegro sauvage, plein d'une énergie frénétique, dans le genre de votre final d'*Harold*.

« PROGRAMME : Scène dans le palais souterrain d'Ahriman, la divinité infernale. — Suit l'arrivée de Manfred ; elle excite dans les esprits souterrains une explosion générale. — Mais un contraste charmant serait formé, à cette orgie effrénée, par l'évocation et l'apparition de l'ombre d'Astarté. Ce serait une musique éthérée, transparente comme l'air, et idéale, — comme vous seul sauriez en faire une... Après cela recommencerait encore une fois l'orgie infernale, et elle serait terminée par un largo : *la Mort de Manfred*.

« Je ne peux songer sans émotion à toutes ces mer-

veilles, à toutes les nouveautés d'art, à toutes les couleurs jusqu'à ce jour inconnues de l'orchestre, à toutes les innovations de facture qui se réuniraient dans cette œuvre, créée par vous. Je suis au désespoir de n'être point un enchanteur, car j'aurais fait de suite un grand miracle : je vous aurais forcé de composer.

« Dans tous les cas, j'aurais été heureux de savoir votre idée sur le sujet que j'ai pris la hardiesse de vous raconter ici. Il me paraît vraiment que voilà un sujet fait *tout exprès pour vous*.

« Mais, à part ce sujet, permettez-moi de vous dire, cher maître, que c'est vraiment un gros péché à vous que de ne point composer, vous qui êtes, bien certainement, le premier musicien de l'Europe actuelle... »

Hélas, Berlioz était déjà touché par la mort (septembre 1868) ; il ne lui restait plus que quelques mois à vivre, ou plutôt à longuement agoniser.

La lettre de Balakirew, avec le plan musical qu'elle expose, fait songer au *Manfred* de Schumann. Elle prouve aussi que Balakirew en 1868, douze ans après la mort lamentable du génial musicien-poète, ignorait encore son *Manfred*. Cette œuvre douloureuse, tragique, mais idéalisée par des apparitions surnaturelles, avait déjà évoqué les sursauts de passion que décrivait Balakirew.

Et sa lettre à Berlioz venait trop tard. Elle l'engageait à donner un équivalent, un *double*, à ses œuvres d'autrefois. Mais, pour animer ce qu'il entreprendrait, pourrait-il retrouver ses rêves évanouis et sa juvénile ardeur créatrice ?

Vieilli, usé, désespéré, il n'en était plus à travailler à des redites, comme un peintre qui tire des *répliques* d'un tableau original : alors Berlioz n'aspirait plus qu'au silence et à la mort. Cette longue lettre de Balakirew, toute pleine d'enthousiasme et d'affection, ne put que lui apporter un surcroît de douleur, et des plus cruels : le

sentiment de l'impuissance définitive, parce que la mort est là. — Sa mort, et celle de toute son œuvre. Car pouvait-il espérer que, lui disparu, son œuvre ressusciterait, comme par miracle?... Huit ans après sa mort, contre toute vraisemblance, elle ressuscitera (1).

L'influence de Berlioz sur la musique russe et en particulier sur les *Cinq* est incontestable. Il leur apporta un ferment de liberté. Leur art, sans tradition artistique, et presque improvisé tout à coup, risquait d'être dominé par l'imitation étrangère, celle de l'Italie, ou celle de l'Allemagne. L'opéra italien, s'imposant par le succès mondain, allait-il dévoyer les compositeurs russes visant au théâtre?... La symphonie allemande, la langue musicale allemande, excellentes pour des compositeurs allemands, menaçaient de fausser, de figer dans des poncifs scolaires, l'expression musicale de l'âme russe.

Hector Berlioz, novateur, chercheur audacieux, épris de sincérité, et pour lequel la musique était l'expression lyrique de ses rêves et de ses émotions ; — créateur du *poème symphonique* où la musique pure se met en partie au service des intentions pittoresques ou psychologiques du compositeur-poète, — Hector Berlioz facilita à la musique russe de s'émanciper et de se découvrir elle-même.

Les *Cinq*, travaillés par leur jeunesse et par leurs propres aspirations, ne demandaient qu'à secouer le joug de Leipzig et qu'à rejeter l'idolâtre servitude de « la forme pour la forme ». Les *Mémoires* de Rimsky-Korsakof en font foi. Lorsque Rimsky, encore débutant, prend contact avec Balakirew et les musiciens qui l'entourent, Cui et Moussorgsky, voici quel est le goût musical du groupe : on y aime exclusivement Schumann, Glinka et les derniers quatuors de Beethoven. Les symphonies

(1) Sur cette résurrection en 1877, voir notre opuscule *le Faust de Berlioz* (édition complétée et illustrée, Plon).

de Beethoven, sauf celle *avec chœurs*, ne comptent pas. Mozart et Haydn sont autant méprisés que Mendelssohn ; Bach est « une machine » ; Chopin « une mondaine nerveuse » ; Liszt et Wagner sont peu connus... Berlioz, en revanche, est très apprécié (vers 1861). Et quand, moribond, fantôme de lui-même, il apparaît la dernière fois à Saint-Pétersbourg et à Moscou (en 1867-68), les musiciens russes le contemplent avec douleur, avec vénération : c'est donc là ce génie tempétueux, dont ils ne voient plus que le crépuscule et la descente vers la mort...

— Dans le domaine musical, déclaraient-ils, Berlioz est un tremblement de terre !

Oui, Berlioz (ils le savaient tous !) leur apportait la liberté musicale. Il les délivrait de la domination leipziquoise et post-classique. Rejetant une imitation formelle qui risque de tourner au poncif, il leur apportait, comme une arme de salut, la merveilleuse palette orchestrale dont ils avaient besoin. Leur inspiration mélodique, si voisine du folklore slave, comportait un coloris oriental, un coloris chatoyant, abondant, luxuriant. Or, les œuvres de Berlioz, et aussi son *Traité d'instrumentation*, révélant un emploi « moderne » des timbres de l'orchestre, les mettaient au service de l'expression pittoresque ou dramatique, afin de donner une forme d'art aux rêves d'une fantaisie illimitée.

Hector Berlioz, attendu, reconnu, célébré par les *Cinq*, fut pour eux un initiateur efficace, providentiel. La musique russe de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans son évolution aussi rapide que le printemps de Russie, porte un reflet de l'ardeur, de la fièvre et de l'audace — et aussi de la modernité et de la poétique couleur, — qui magnifient l'œuvre de notre grand musicien romantique.

Voilà qui peut faire songer à l'influence exercée par Hector Berlioz sur les musiciens en général et aussi sur le public.

Cette influence n'est pas encore éteinte. Même de son vivant, et lorsque le public le dédaignait, elle fut déjà fort active sur plus d'un artiste. Si Berlioz n'eut pas d'élève ou de disciple au sens strict de ces mots, du moins, dans le Paris peu musicien de Louis-Philippe et de Napoléon III, il fut un ferment qui commençait d'agir dans les esprits. Par ses articles, il maintenait le culte de Beethoven, qui périclitait. Au théâtre, il s'occupait de faire reprendre du Weber et du Gluck. Par les concerts et les festivals qu'il organisait, il faisait peu à peu tomber, en s'y épuisant lui-même, le mur d'indifférence et d'incompréhension qui empêchait le public d'aller vers la musique symphonique. Il ouvrait ainsi la voie à nos grandes associations actuelles.

Génial orchestrateur, théoricien et apôtre du « genre instrumental expressif » (dont ses œuvres donnaient d'éclatants modèles), il était l'initiateur du « poème symphonique » : Liszt, Saint-Saëns, Richard Strauss, Paul Dukas, pour ne citer que les plus illustres, allaient bénéficier directement de l'apport berliozien. Ni Lalo, ni Debussy, ni Ravel, ni Stravinski n'auraient écrit, sans Berlioz, leur œuvre telle que nous la connaissons, puisque nous constatons en elle des éléments dus à l'influence berliozienne.

Dans cette influence, une part importante doit être réservée à son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844). Par les exemples qu'il citait (et il en empruntait bon nombre à ses œuvres alors inédites) ; par ses commentaires pénétrants et pleins d'une divination de *musicien-poète*, il indiquait les ressources de l'expression dramatique et sentimentale, que suggèrent les timbres des instruments et les diverses combinaisons du dispositif de l'orchestre. Il révélait aussi les puissances magiques du pittoresque orchestral, où lui-même était un initiateur et un maître.

Ce *Traité* novateur fut traduit en plusieurs langues.

Il reçut (après 1900) un regain d'actualité grâce à des compléments divers, dus à Widor, à Weingartner, et à Richard Strauss. Un Saint-Saëns et un Rimski-Korsakow reconnurent tout ce qu'ils lui devaient.

Ainsi, soit par ses œuvres propres, soit par des œuvres postérieures dont l'épanouissement fut facilité grâce à l'apport de Berlioz, l'influence de notre grand compositeur romantique continue, plus d'un siècle après 1830, à être vivante et bienfaisante. — Bien plus, on le discute encore : cela prouve qu'il reste vivant parmi les vivants.

# MOUSSORGSKY

## « BORIS GODOUNOV »

**B**ORIS, dans le théâtre musical et même parmi l'école russe, occupe une place exceptionnelle : c'est l'œuvre russe par excellence. Aucune autre n'est aussi profondément animée par l'âme populaire de la Russie : même les disparates de *Boris*, tant elles sont spontanées et peut-être nécessaires, mettent en lumière l'inquiétude, les bizarreries, les sautes fantasmagoriques de cette âme multiple et déconcertante. Nulle œuvre musicale, non plus, n'est plus intimement nourrie du folklore russe.

*Boris* utilise un épisode célèbre, pris à l'histoire de la Russie, et qui montre comment s'établit jadis la puissance, aujourd'hui abolie, des Romanoff.

Pouchkine, en 1825, dans un drame peu fait pour la scène et conçu avec la liberté des *dramas historiques* ou plutôt des chroniques dialoguées de Shakespeare, avait montré l'avènement et la mort du czar Boris. Ces événements se déroulent en quelques années, autour de 1600.

Faut-il rappeler cette histoire du faux Dimitri ?

Boris était comme un régent, sous le règne de Feodor, fils d'Ivan le Terrible. Il fait assassiner le czarevitch Dimitri ; peu après, le czar meurt. Qui donc va lui succéder ?

Pour détourner les soupçons, Boris se retire dans un couvent : il ne veut pas du trône, assurent ses complices et confidents... Le peuple, inquiet, travaillé d'ailleurs par les émissaires de Boris, accourt, se rassemble autour du couvent, et supplie Boris de prendre le sceptre. Il y consent. Et il est couronné au Kremlin.

Or, dans la cellule d'un couvent lointain, le moine Pimène, qui sait le crime et l'usurpation, écrit pieusement ses fidèles chroniques. De tout son cœur, de toute sa conscience, il travaille en collaborateur de Dieu : ce qu'il consigne sur son livre est un appel au Juge tout-puissant.

Àuprès du noble Pimène, un jeune moine, impatient, ambitieux, tenté par le Malin, voudrait fuir le monastère et devenir un grand du monde. Puisque Dimitri, héritier du trône, a disparu dans des conditions mystérieuses, pourquoi, aux yeux du peuple qui souffre, un nouveau Dimitri ne pourrait-il apparaître comme un libérateur? « Et pourquoi, se dit l'ambitieux, ne serais-je pas le Dimitri appelé à régner? »

Il s'évade du couvent. Le voilà, ce faux Dimitri, fuyant, errant, traqué par les soldats... Il se réfugie dans une auberge paysanne. Deux étranges moines, ivrognes et paillards, sont avec lui. Des soldats le découvrent, vont l'arrêter : il leur échappe.

Le peuple, cependant, désire un nouveau maître. Au carrefour d'une forêt, moujiks, mendiants, vagabonds se rassemblent. Leur colère gronde, avec des cris de révolte... Soudain, une armée passe : c'est le pseudo Dimitri, escorté de fanatiques, qui marche sur Moscou. Il entraîne tout le peuple... Et, sur la scène, soudain déserte, dans cette clairière où la neige étend un linceul de silence, il n'y a plus qu'un moujik seul, abandonné, un simple d'esprit, qui chante sa plainte triste comme une agonie... Il se couche sur la terre pour dormir, ou peut-être pour mourir.

Le czar Boris, dans les salles resplendissantes de son Kremlin, est poursuivi par le fantôme de Dimitri. Ce fantôme l'accable sous sa puissance surnaturelle. Et voici que le moine Pimène vient dire au czar que la tombe de Dimitri opère des guérisons miraculeuses.

— Je suis encore le czar ! s'écrie Boris, pour se cacher sa faiblesse... ; je suis le czar, mais la mort est là... » Épouvanté, sa main se crispe sur son cœur, qui cesse presque de battre.

Ah, les cloches, les cloches... C'est le glas des trépassés. Les prêtres, vêtus de noir, portent le cierge des funérailles. Ils s'agenouillent autour de Boris.

Il était le czar ; il n'est plus qu'un cadavre.

Telles sont les scènes rapides, caractéristiques, et d'un réalisme saisissant, que Moussorgsky découpa dans le drame de Pouchkine. Il s'était proposé selon le parti pris qui l'obsédait, de faire une œuvre aussi vraie, aussi intense que possible ; il voulait tout sacrifier à l'expression directe, puissante, immédiate, et comme il le disait, *à bout portant*.

*Boris* fut achevé en 1870. L'auteur, dans l'impatience de ses trente ans, s'occupe aussitôt de le faire jouer. Les gens de théâtre lui font remarquer que sa partition comprend surtout des chœurs, que les rôles sont peu développés, et qu'il n'a rien préparé pour montrer des danseuses ni même une *prima donna*.

C'était vrai. Cela condamnait toute l'œuvre à un silence peut-être définitif et universel : à Saint-Pétersbourg, les gens de théâtre avaient dit ce que d'autres auraient dit de même dans tous les théâtres de toutes les capitales chantantes, dansantes et peut-être lyriques.

Fallait-il s'incliner ? Fallait-il modifier un tel drame qui correspondait si bien au génie même du compositeur ?

Moussorgsky était pauvre. Officier démissionnaire, condamné à gagner sa vie dans l'administration des

forêts, fonctionnaire peu régulier et à demi suspect, abusant de longs congés afin de travailler pour lui, il aurait été tiré de la gêne par un succès au théâtre. Des amis dévoués et clairvoyants, d'excellents musiciens, tels que Balakirew ou Rimsky-Korsakof, insistaient pour qu'il améliorât et complétât sa partition.

Moussorgsky, peu à peu, travailla donc à rapprocher des habitudes théâtrales le texte de son « premier *Boris* ». Il y mit des effets : chœurs dans la coulisse, épisodes (chanson de l'hôtesse, petit carillon, arioso de Boris...), et enfin il introduisit un grand rôle de *prima donna*.

Au faux Dimitri, il donna une fiancée, Marina : cela procurait, évidemment, un grand duo. Bien plus, cette fiancée était polonaise : cela fournissait des mazurkas et polonaises en vue d'une fête nocturne... Chose curieuse : pour bon nombre de ces ajoutés, Moussorgsky utilisa des fragments d'un drame qu'il avait commencé et qui se passait dans la Carthage d'Hamilcar : *Salammbô*.

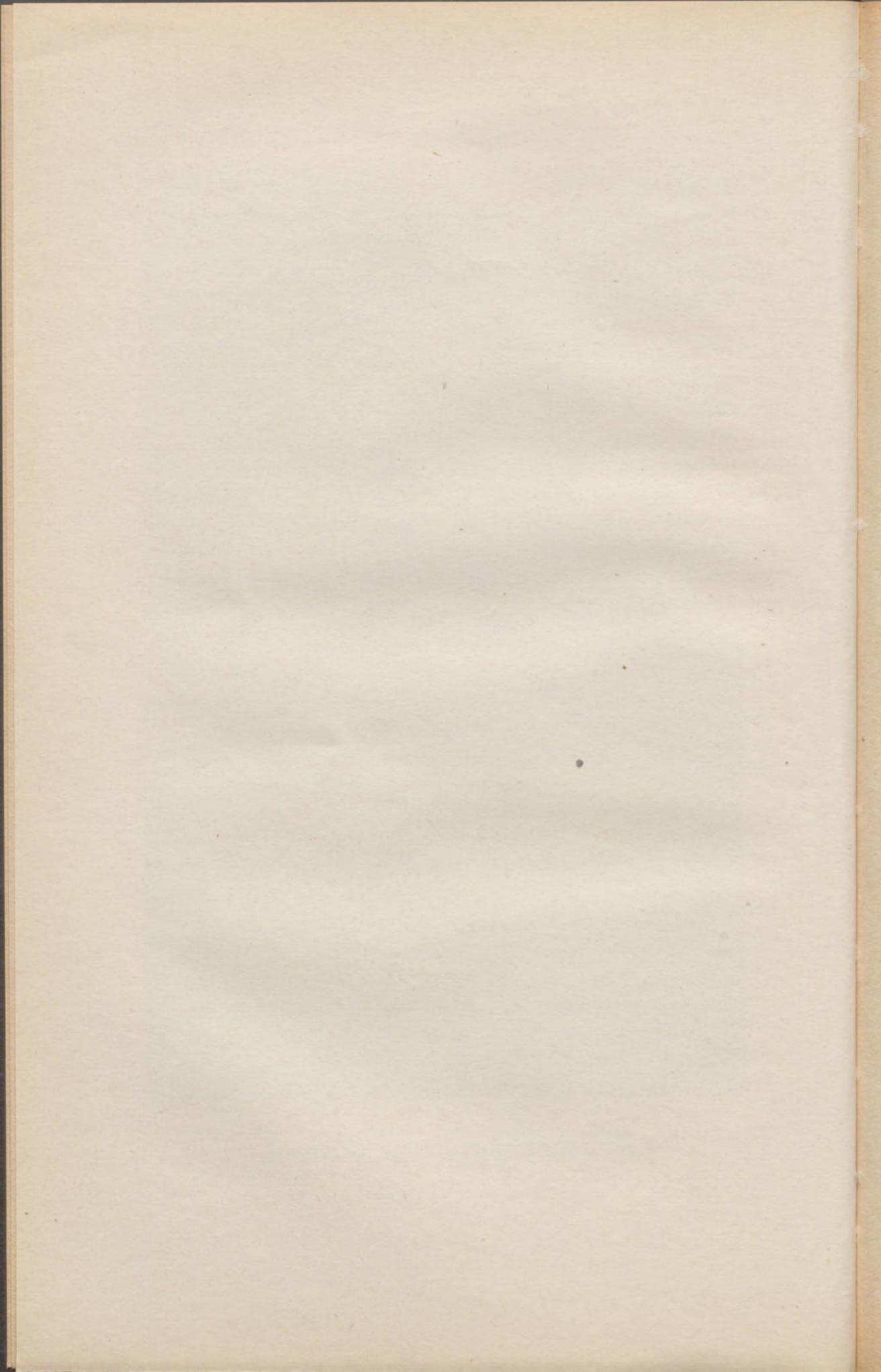
Ainsi revue et augmentée, la partition fut représentée en 1874, à Pétersbourg, sur le théâtre Marie. Acclamée par quelques-uns, elle disparut vivement de la scène. En haut lieu, on la jugeait « révolutionnaire », à cause de la musique et aussi d'autre chose, évidemment.

Découragé, d'une santé affaiblie et que l'alcool ravageait, Moussorgsky, tenaillé par la misère, exhala toute sa tristesse dans une déchirante suite de lieds : *Sans soleil...* Il mourut à l'hôpital (1881) à quarante-deux ans.

Ses amis s'efforcèrent de sauver *Boris*. Rimsky-Korsakof en prépara une édition « correcte » : cela veut dire qu'il *corrigea* l'œuvre du mort. Il le fit avec toute son affection, tout son talent, et quelque excès de purisme. Sans aucun doute, il adoucit plus d'une audace, et on peut le regretter. Mais, dans la mise en valeur de l'orchestration on peut croire qu'une telle main, si experte, fut efficace et bienfaisante. *Boris* fut accommodé au goût régnant, afin de plaire. « Rien n'empêche, écrivit Rimsky,



MOUSSORGSKY. Tableau de REPIN.



de revenir au premier texte, si on le préfère... » En tout cas, c'est à travers les deux revisions de Rimsky (1896 et 1908) que l'œuvre nous apparaît le plus souvent, nous charme et nous émeut.

Elle est profondément vivifiée par l'âme russe. On ne peut entendre la musique de Moussorgsky sans songer qu'il est vraiment le frère, ou presque le *double* d'un Dostoïewsky. Il nous donne le contact du mystère slave. Non seulement le drame de Pouchkine met en scène le peuple même, mystique et superstitieux, résigné tour à tour et prompt à la révolte, bon enfant et ivrogne, — mais la musique de Moussorgsky, issue, nourrie du folklore de la Petite-Russie et de la liturgie des Vieux-croyants, nous rend présente, nous révèle cette âme, si lointaine, si différente de la nôtre. On dirait que *Boris* la fait chanter en nous : cette âme slave, on vit avec elle, on la respire.

Une telle musique, qui ne cherche que la vérité, l'expression immédiate, tâche aussi de se libérer de toute convention d'école et de tout développement formel. Elle s'incorpore au mouvement du drame, elle s'unit au geste et à la parole. La mélodie se rapproche, tant qu'elle le peut, du rythme et des inflexions du parlé. Par son caractère populaire et intime, elle s'apparente au lied. Quant à l'orchestre, il s'efforce de suggérer l'atmosphère du drame : il est comme le milieu sonore où s'irradient la pensée et l'action des personnages. Jamais il n'usurpe un rôle symphonique. Avant ou après les scènes, il n'y a que quelques mesures. Jamais l'auteur ne prétend à briller, aux dépens du drame, par une introduction ingénieuse ou une péroraison à effet. Il ne se travaille pas non plus pour alourdir les voix sous un laborieux tissage de thèmes, déformés, rappelés, combinés, malaxés, selon les moyens scolastiques que Wagner emprunta aux vieux maîtres contrapontistes. *Boris* est à l'opposé de l'art de Leipzig.

Il faut rappeler une anecdote, qui est caractéristique

et pertinente. Un jour, au piano, Moussorgsky jouait avec admiration une symphonie de Shumann. Tout à coup, il s'arrête :

— Maintenant, dit-il, *c'est du développement...*

Que l'on relise une symphonie de Borodine, par exemple ; que l'on relise surtout un finale, et l'on verra comment une idée russe est bientôt travestie sous le développement allemand. Contre une telle altération, Moussorgsky s'efforça toujours de réagir : dégageant la musique de la rhétorique formelle, il voulut la réduire à son essence purement émotive, expressive. Au lieu de la développer dans le temps par des combinaisons de lignes, et de risquer d'en faire une construction intellectuelle (une *géométrie*, disait-il), il voulut, écoutant en lui-même le frémissement de son cœur, que sa musique soit essentiellement une *expression intérieure*, qui transmet l'émotion et le rêve d'une âme dans une autre âme.

# PARSIFAL

## QUITTE « SA COLLINE SACRÉE » (1)

**P**ARSIFAL, en juillet 1882, fut révélé à Bayreuth, sur la « colline sacrée du wagnérisme ». Dès lors et pendant trente-deux ans, ce drame extraordinaire, symbolique et mystique, apparut aux fervents wagnériens dans une auréole de miracle. Le théâtre de Bayreuth, à leurs yeux éblouis, devenait le tabernacle d'une Foi nouvelle. Pour en approcher, écrivait un notable disciple (ou un apôtre), « on gravissait la colline du théâtre dans un recueillement profond, comme des pèlerins se dirigent vers un Temple où la Grâce les attend ».

Ce n'était qu'à Bayreuth, jusqu'en janvier 1914, que *Parsifal* pouvait être représenté intégralement. Durant trente-deux années, les concerts d'Europe et d'Amérique l'ont fait entendre par fragments. Historiens de l'art, esthéticiens, philosophes, artistes, critiques, littérateurs, auditeurs qui le vénèrent et ceux qui l'aiment moins,

(1) *Echo de Paris* du 2 janvier 1914. L'Opéra de Paris représentait alors *Parsifal* pour la première fois : l'œuvre, trente ans après la mort de Wagner, tombait le jour même dans le domaine public. Tant que la volonté de Wagner put être défendue par les lois allemandes réglant la propriété artistique, *Parsifal* ne fut représenté que sur le théâtre de Bayreuth, réservé à Wagner.

dilettantes qui le savent par cœur et même ceux qui le connaissent à peine, — tous, dans toutes les langues, ont écrit sur *Parsifal*. Et cela remplirait une bibliothèque.

Désormais *Parsifal* peut être monté par tous les théâtres qui le désirent. Désormais les auditeurs, sans être gagnés par la religieuse vénération, par l'extatique et hypnotique atmosphère de Bayreuth, peuvent juger *Parsifal* et parler de lui autrement que d'une révélation miraculeuse et surnaturelle.

Dès lors, profondes divergences.

Les uns, wagnériens de la première heure, ont vu l'œuvre une ou plusieurs fois à Bayreuth ; d'autres la connaissent par les fragments entendus au concert ; d'autres encore, farouches wagnériens de naguère, sont devenus d'irascibles antiwagnériens et brûlent ce qu'ils ont adoré. D'autres, épris de la pensée et même du philosophisme de Wagner, estiment, en disciples de Fichte, que cette œuvre mystique contient comme un évangile sans dogme, à l'usage de l'avenir. D'autres encore, sensibles aux contradictions et aux obscurités des écrits de Wagner, déclarent que *Parsifal* est une pièce de la même nature qu'une autre, sans plus de portée, et que le poète-musicien, gâté par sa mégalomanie et par son esthétique de « névropathe » et de « cabotin » (c'est Nietzsche qui parle) a choisi ce sujet, religieux et mystique, simplement pour essayer de nouveaux effets de théâtre. D'autres auditeurs, qui considèrent ce drame surtout au point de vue musical, voient en lui le suprême aboutissement de tout l'art wagnérien, l'œuvre la plus sublime de son auteur, et l'une des plus hautes productions de l'humanité entière. D'autres sont d'avis que l'œuvre contient des pages sublimes, d'ailleurs plus émouvantes au concert qu'au théâtre, et qu'elle contient aussi de longues pages où Wagner, vieilli et déjà privé d'une partie de sa force créatrice, répète avec monotonie des idées moins variées

qu'à son ordinaire, moins prenantes, moins riches d'expression ; il se montre ainsi comme le disciple de lui-même, un disciple affaibli, un épigone diminué.

Ces diverses opinions — et il y en a encore beaucoup d'autres — ont été tour à tour exposées avec bonne foi, avec talent, avec autorité. Chacun de leurs auteurs, tour à tour, a cru exprimer la vérité la plus vraie, puisqu'il disait celle qui lui convenait le mieux. Toutes contiennent donc une part de vérité relative ; chacune d'elles, comme disent les philosophes, est l'expression d'une nécessité subjective. Or la musique ne devient vivante que dans celui qui la perçoit : force est donc de tenir compte de telles nécessités subjectives, qui sont inévitables.

Aussi, pour tenter d'être approuvé par chacun des auditeurs si différents, il faudrait présenter tour à tour les vérités fragmentaires qui plaisent à chacun d'eux.

Ce serait un peu long.

Mais on peut oublier tous les commentaires, toutes les opinions, afin d'en venir et de s'en tenir à *Parsifal* et à Wagner même. C'est là, sans aucun doute, la démarche la plus efficace.

Par sa musique, et à travers les drames dont il fut le créateur, Wagner, poète-musicien (*Tondichter*), s'est proposé d'exprimer les sentiments les plus profonds de l'homme, — ce qu'il appelait *le purement humain*. Pour bien comprendre une de ses œuvres, il faut saisir le germe du « drame lyrique » dans cette région intérieure où l'idée est encore adhérente au sentiment et à l'émotion. Là, elle est encore sur le plan purement musical. Là réside la source vitale du drame, car le drame « naît dans la musique » ; — là se manifeste, dans sa pureté première, la force qui organise le drame musical, le commande et l'anime. Les éléments du drame wagnérien, — poésie, musique, réalisation scénique, — ne prennent leur unité,

leur raison d'être, que dans cette réalité originelle dont ils sont les expressions diverses mais apparentées par leur naissance commune.

Quelle fut donc, dans l'âme de Wagner, la genèse de *Parsifal*? Si l'on parvient à voir l'œuvre naître et se former, on doit la comprendre mieux, et d'une façon sans doute certaine, *objective*; on doit aussi découvrir comment elle se rattache aux autres œuvres de Wagner; et si même on désire, à son propos, tirer toutes sortes de déductions, elles auront au moins, pour point de départ, quelque réalité stable.

Un des caractères de Wagner et de toute son œuvre, c'est la force.

Il est un génie dominateur, mâle, impérieux, volontaire. En lui, comme disait Nietzsche, fermente une insatiable « volonté de puissance ». — Sa correspondance le montre toujours actif, jamais abattu, sans cesse confiant, et sûr de triompher de tout.

Cette force, à quoi l'appliquer?... Lui, parce qu'il se sent d'admirables facultés musicales, il crée des œuvres d'art. Ces œuvres, ce sont comme des alibis qu'il donne à son âme : il la trompe dans de l'irréel, — ou dans une réalité plus vraie mais jusqu'à présent impossible. Car, le monde est mauvais, et comme maudit, pense Wagner. Tout désir mène à une désillusion, à une souffrance; et, tant que l'ensemble des choses ne sera pas régénéré selon un ordre nouveau, il n'appartiendra qu'à la douleur et à la mort. — Le seul repos est dans l'anéantissement total.

Telles sont les pensées constantes de Wagner, tels sont ses sentiments profonds, au lendemain de 1850 : alors il médite, il élabore l'immense *Tétralogie* qui doit se terminer par l'anéantissement de tout et même des dieux.

Exalté par la crise d'amour d'où allait sortir *Tristan*,

il trouve ses propres pensées formulées et amplifiées dans Schopenhauer. Aussitôt il revêt ses sentiments les plus personnels avec le vocabulaire du philosophe pessimiste ; au lieu de dire qu'il souffre de son égoïsme, il apprend qu'il souffre à cause de son « vouloir vivre ». Pour être heureux, il faut détruire ce « vouloir vivre », il faut aspirer au complet anéantissement du *nirvana*, jadis prôné par la philosophie hindoue et que recommande de nouveau Schopenhauer. On peut aussi se guérir du « vouloir vivre » en se dévouant aux autres hommes qui font encore partie de nous-mêmes : « Tu es aussi cela, *ta twan asi...* » Prenant comme nouveau point de départ cette formule hindoue, Schopenhauer transfigure son pessimisme, qui aboutissait à la mort, par une morale de la pitié et de l'amour. — Wagner, qui avait conduit son immense *Tétralogie* à un anéantissement fatal, complet et définitif, y introduit, tout à la fin, une variante capitale, car elle montre, après son accès de pessimisme, la nouvelle orientation de sa pensée : c'est la Rédemption par l'Amour.

Non pas un amour qui ne soit que désir ou passion égoïste, — exaltation de ce « vouloir vivre » qui ne peut s'apaiser que dans la mort. Mais un amour qui soit un réel *renoncement...* Si bien qu'au moment où il travaille à *Tristan*, Wagner, entraîné par le bouddhisme de Schopenhauer, lit un travail de Burnouf sur le *Bouddhisme indien*. Il y trouve un plan favorable à ses propres idées, et projette une esquisse de drame : les *Vainqueurs* (mai 1856). Le principal personnage, comme sera plus tard Parsifal, est un jeune ascète qui résiste à un amour trop passionné, trop frelaté par le « vouloir vivre »...

Wagner laissa cette esquisse et continua de travailler à *Tristan*.

Or, au printemps suivant, près de Zurich, deux jours avant Pâques, il eut une émotion profonde. En lui, cet

excès de force, « cette volonté de puissance », ce bouillonnement du désir, qui ne lui apportaient que souffrance, continuaient de combattre contre le sentiment qui aurait pu le guérir : le renoncement... Tout à coup, autour de lui, il vit cette même lutte : il comprit qu'elle était dans la nature même de l'homme et de tout ce qui vit, et qu'elle était éternelle. Autour de lui, dans les prairies descendant jusqu'au lac, c'était l'enchantement du printemps : toutes les forces de la vie se réveillaient, recommençaient à s'épanouir sous la lumière nouvelle... Ah ! était-ce donc encore pour s'abîmer dans la douleur et dans la mort?... Mais non, une douceur s'épandait sur toutes les choses, une immense pitié accueillait tous les êtres, infinie et divine ; car il passait dans l'air la mystérieuse douceur du Vendredi Saint... Rédemption, Rachat de l'homme et de toute la nature que sauve la mort subie par Jésus...

L'émotion, l'illumination de Wagner devaient devenir l'*Enchantement du Vendredi-Saint* : le germe de tout *Parsifal*, désormais, était formé dans son âme.

Des années passèrent.

Il acheva *Tristan*, il composa les *Maîtres Chanteurs*, la fin de *Siegfried* et le *Crépuscule des Dieux* ; il s'occupa du théâtre de Bayreuth.

Cependant, un sourd travail de germination continua de s'ébaucher. Dans ses lettres, durant des années, il parle de *Parsifal*, et note les transformations de son projet...

Avant ce projet, Wagner avait écrit une autre esquisse, *Jésus de Nazareth*, où Marie-Magdeleine fait présager la Koundry de *Parsifal*... Déjà, dans presque tous ses drames antérieurs, il avait montré la rédemption par l'amour, la lutte entre la passion et le renoncement : la blonde Senta, dans le *Vaisseau-Fantôme*, se sacrifiait pour le sombre et fatal Hollandais-Volant ; — Elisabeth rachetait, par son amour et par sa mort, les fautes de

Tannhäuser ; — et parce que Elsa s'était montrée inférieure à son serment, Lohengrin, le fils de Parsifal, renonçait à l'amour de la femme.

Parmi les souvenirs de ses œuvres, Wagner, continuant à penser à cette lutte du « vouloir vivre » et du renoncement, de l'amour-passion et de la pitié, chercha de nouveau dans les adaptations allemandes de notre vieux Chrestien de Troyes : le même *Conte du Grâl*, qu'il avait utilisé pour *Lohengrin*, lui apporta encore les éléments dont il avait besoin pour son drame du renoncement : *Parsifal*.

Telle fut la genèse *intérieure* de ce drame mystique. Wagner l'élabora, le créa en fondant les éléments de la fable, et en les vivifiant, avec l'expression nécessaire de ses pensées et de ses émotions.

Et voici comment, après vingt années de gestation, il les combina, en vue de la représentation scénique.

D'une part, un héros qui représente le « vouloir vivre ». Il est jeune, insouciant, débordant de force. La pensée atténuerait sa force : il pense à peine. Il est l'instinct. Rien ne l'a encore terni ou diminué : il est « simple et pur ». Cet autre Siegfried, c'est Parsifal.

Un jour, sans songer à rien, pour le seul plaisir de lancer des flèches, il vise un cygne. L'oiseau blessé, mourant, tombe auprès d'un vieillard. Celui-ci, Gournemanz, vêtu de la pourpre des Chevaliers du Grâl, fait honte à Parsifal de sa cruauté... Touché de repentir, l'instinctif et tendre Parsifal brise son arc : il ne tuera plus.

Ce naturel fruste et bon éveille l'intérêt de Gournemanz : le vieillard entraîne le jeune homme jusqu'au Temple du Montsalvat. — Car l'ordre des Chevaliers est cruellement éprouvé, et c'est un « simple et pur » qui doit seul ramener la grâce divine sur Montsalvat. Le roi Amfortas, séduit par l'enchanteresse Koundry, s'est laissé ravir la lance sacrée qui frappa Jésus sur la croix :

depuis, Amfortas porte la même blessure que le Christ, et sa plaie sanglante est inguérissable. Accablé par la douleur et le remords, le roi-prêtre peut à peine officier...

Alors, ainsi que Parsifal, on assiste à la solennelle communion des Chevaliers. — C'est là une longue scène dont on ne peut dire qu'une chose : elle est sublime.

Au second acte, dans son palais damné, le maléficiel Klingsor évoque Koundry : comme un Esprit du Mal, il suscite une nouvelle Eve afin de capter Parsifal.

Car le Pur et Simple pénètre déjà dans les jardins enchantés de Klingsor. Le voici, sous des frondaisons de rêve et parmi des feuillages inconnus, caressé par de magnifiques fleurs qui s'épanouissent en femmes. Elles montent jusqu'à lui, souples, lumineuses ; elles l'enlacent, étincelantes, bruissantes de baisers... Il les écarte. Depuis qu'il a vu le martyr d'Amfortas, son cœur s'est empli de pitié et s'est fermé à la perfide douceur du désir. Déjà, sans même en avoir conscience, cet adolescent est infailible : il a reçu l'initiation de la Pitié (*durch Mitleid wissend*).

Même Koundry, avec ses ruses les plus énamourées, ne peut séduire le Pur et Simple. Elle appelle Klingsor à son aide. Le Malin surgit, armé de son arme la plus puissante : la lance sacrée qu'il a ravie à Amfortas... Il la brandit ; il la jette sur Parsifal... Une force surnaturelle la retient suspendue au-dessus du Pur et Simple, que rien ne peut plus atteindre. Il s'empare donc de la Sainte-Lance ; avec elle, il dessine un ample signe de croix. Aussitôt, les jardins maléfiques s'évanouissent comme une vapeur emportée par le vent.

Des années s'écoulent. L'instinctif Parsifal parcourt le monde... Il va, ainsi que les chevaliers épiques dont parle Victor Hugo dans ses *Légendes médiévales* :

*La terre a vu jadis errer des paladins...*

*Ils passaient, effrayants, muets, casqués de fer...*

Et un jour, revenu sans le savoir près du Montsalvat, Parsifal rencontre le vieux Gournemanz... Koundry est là, l'éternelle inquiète, pécheresse inassouvie, mais qui aspire à se guérir d'elle-même en s'humiliant : servir, se prosterner, donner tout son être en un hommage agenouillé, comme jadis Marie-Madeleine répandant la myrrhe et le cinname aux pieds du Sauveur... Car voici le jour béni entre tous ; la nature renaît sous le souffle du printemps et sent qu'elle est rachetée par l'immense bonté qui descend du ciel : c'est l'*Enchantement du Vendredi-Saint*.

Alors, comprenant enfin que sa mission va bientôt achever de s'accomplir, Parsifal remonte au Temple. Il touche Amfortas avec la lance sacrée : aussitôt la plaie se ferme... Et tandis que le Grâl resplendit, illuminé par la présence du Sang Divin, une colombe descend du ciel et plane sur le tabernacle.

Tel est ce drame philosophique et mystique.

Il a provoqué, il suscitera encore, indéfiniment, des commentaires. Afin de n'en pas écrire un de plus, nous avons essayé de montrer, avant de l'analyser, quels avaient été ses germes dans l'âme de Wagner. — En son essence, ce drame se réduit à ceci : la souffrance et le mal viennent de la vie même, qui est mauvaise ; il faut donc supprimer le « vouloir vivre », par le renoncement et surtout par la pitié.

Cette donnée est d'une incontestable grandeur, mais elle soulève plus d'une difficulté. — A cette mixture, où s'amalgament du Schopenhauer et du bouddhisme, on peut préférer le Sermon sur la Montagne. Car c'est lui qui est « simple et pur » ; c'est lui, vraiment, qui est divin.

La musique de *Parsifal* est si connue, et l'on peut la réentendre si souvent dans les concerts, qu'il est sans doute superflu d'en parler.

Analyser cette musique construite avec des *leit-motifs*,

ce serait encore risquer de revenir aux catalogues thématiques de naguère. Ils furent peut-être utiles, un moment. On peut désormais les oublier, afin de revenir à un plus direct sentiment de l'œuvre, à une émotion moins scolaire mais plus artiste, et plus purement musicale.

A part des choses incontestables, se rapportant au système de Wagner, qui ont été dites cent fois et qui désormais sont acquises, il n'y a plus place, à propos de cette musique, que pour des jugements individuels : *tradidit eam disputationibus hominum.*

J'aimerais à m'abstenir de toute appréciation. Je ne sais quelle est la pensée de chaque auditeur qui me lira, et je prévois que *Parsifal*, maintenant qu'on peut l'entendre au théâtre, va être trop exalté ou trop dénigré. Or, non par esprit de contradiction, mais dans le légitime souci d'être juste, j'aimerais à prendre deux attitudes contraires : défendre *Parsifal* contre celui qui chercherait à le diminuer, — mais ramener à plus de sang-froid celui qui l'exalterait d'une façon inconsidérée.

Cette double attitude n'est pas celle d'un homme timoré, qui aime les froides et mornes régions du « juste milieu », où l'Art s'étirole, car il ne vit que de conviction et d'intransigeance. — C'est l'attitude d'un homme recueilli, respectueux, qui se rappelle la situation prodigieuse, surhumaine, de *Parsifal* pendant les trente années où il ne put rayonner qu'à Bayreuth, — et qui ne voit pas sans tristesse, ni sans un grand serrement de cœur, *Parsifal* descendre sur le plan des pièces ordinaires... *Parsifal*, jusqu'en janvier 1914, restait « pur et simple », sur sa « colline sacrée ». On ne s'approchait de lui que pour d'austères solennités musicales ; on l'adorait comme une idole dans son temple... Le voilà près du boulevard, à l'Opéra, sur les mêmes planches que n'importe quel ballet... Demain, ou l'année prochaine, on l'entendra dans des théâtres quelconques...

Je n'ose dire ni ma douleur, ni mes craintes.

## MASSENET <sup>(1)</sup>

Lac d'Annecy, 14 août 191

TANDIS que Paris apprenait la brusque mort de Massenet, combien d'auditeurs, disséminés de par le monde, entendaient au théâtre ses émouvantes mélodies, combien d'admirateurs les écoutaient chanter dans leur souvenir... Il mourait; mais son œuvre commençait déjà de lui survivre, grâce au charme qu'il lui donna.

Faut-il avouer ici, comme je l'aurais dit à lui-même, que ce soir-là (hier, 13 août) j'étais au piano et je redisais de mémoire ses phrases les plus caractéristiques, les plus personnelles. Par sa musique il était lui-même parmi nous... Peu après, pour le rendre plus présent encore, nous parlions de lui, à mi-voix, dans la demi-lumière d'un salon où veillaient quelques amis, — tandis que la nuit, le silence et la solitude des montagnes s'étendaient autour de nous, indéfiniment... Et, au delà de ces étendues de ténèbres, il venait de mourir.

C'est un tel entretien, intime, affectueux, que je veux redire ici... Alors qu'un tel maître nous quitte, parlons de lui comme d'un ami qui commence, dans la chambre voisine, le grand sommeil où l'on se repose de la vie.

Massenet, pour la majorité du public, est surtout l'auteur de *Manon* et de *Werther*. Un tel jugement,

(1) Mort le 13 août 1912. — *Echo de Paris*, 17 août.

exclusif et injuste si l'on ne se réservait de le compléter et de le nuancer, a du moins l'avantage de désigner, parmi des œuvres fort nombreuses, deux des plus caractéristiques : on y retrouve Massenet exprimé le plus purement et presque tout entier.

Certes, dans d'autres drames musicaux, il montra des qualités qu'il n'eut pas l'occasion de faire valoir ni dans *Manon*, ni dans *Werther*. Par exemple, les premiers actes d'*Esclarmonde* brillent par l'éclat des sonorités ; le ballet de *Thaïs* et le ballet du *Cid* sont d'une heureuse ingéniosité dans le pittoresque ; et, parmi les *Scènes alsaciennes* ou telle autre *Suite d'orchestre*, dans le *Roi de Lahore* ou dans *Hérodiade*, les pages abondent où Massenet prouva la dextérité, l'élégance de son style musical et sa maîtrise de l'orchestre.

Mais, est-ce là le propre de son génie ? Ces divers mérites, d'autres musiciens les eurent aussi. Tandis qu'il y a quelque chose d'essentiel, et qui est vraiment à lui seul ; une qualité, que d'autres ont eue, mais pas de la même manière ; un don qu'il reçut en naissant, qu'il développa, qu'il répandit chaque jour dans ses œuvres pour les animer, et auquel chacun pense dès qu'il prononce le nom de Massenet.

Ce don mystérieux, comment le nommer ? Faut-il dire la grâce de Massenet, ou le charme, ou le génie de Massenet, ou faut-il chercher tout autre mot ?

Une faculté semblable échappe au verbe : elle est toute *musicale*. La musique, par son langage vraiment magique, s'adresse à notre être le plus profond, y réveille l'indécis cortège de nos souvenirs et de nos émotions, et nous entraîne, avec cette âme oubliée mais qui revit soudain, vers les caresses du rêve.

Ce charme, telle musique ne l'a point ; pourquoi telle autre l'a-t-elle ?... C'est ici un mystère de plus, parmi tous ceux qui nous entourent et ceux que nous sommes nous-mêmes.

Mais ce pouvoir magique des sons est indéniable. En voici un des exemples les plus nets. On a retrouvé des devoirs griffonnés par Mozart enfant. Ce sont de petits menuets dont son père, brave et insignifiant professeur-violoniste, dictait les premières mesures au petit prodige. Quand on les lit, on est frappé de l'insignifiance toute mécanique des thèmes et de leur accompagnement : il est difficile de parler avec plus de banalité, et pour ne rien dire... Tout à coup, cela devient expressif ; cela chante, et cela vit et l'on est ému... C'est le petit Mozart qui a pris la plume : la phrase banale, il la continue, et la voilà transfigurée. Comme dans la Genèse, où la statue d'argile se lève, respire et marche dès qu'elle a reçu le souffle de vie, les notes correctes et mortes du bon Léopold Mozart se mettent à palpiter, vivifiées par l'âme que leur insuffle cet étourdi bambin, marqué dès sa naissance pour être le génie même de la musique.

C'est un pouvoir analogue (je ne dis pas identique) que Massenet reçut en naissant. Il mania les notes d'une façon expressive ; il sut trouver le chemin de nos cœurs. Ce pouvoir magique, « c'est proprement un *charme* », au sens premier du mot. Les mystiques peuvent employer le mot de *grâce*, pour marquer que c'est un « don gratuit », — ce que Renan appelait « un décret nominatif de la Providence ». Communément, on emploie le mot de *génie*, dont la racine rappelle que ce pouvoir est natif.

Génie, grâce ou charme, c'est l'âme même de Massenet qui vit dans sa musique. Plus profondément peut-être que le « style », *la musique, c'est l'homme même*. Dans ses œuvres, donc, Massenet nous dit comment il concevait Manon, ou Werther, ou Thaïs ; et à propos des héros de ses drames, ou autour d'eux, parmi le décor musicalement évoqué, il nous fait sentir comment il concevait la vie et la mort, l'amour, la joie ou la douleur, et aussi quelles images il se faisait des époques diverses où vivaient ses héros.

Toutes ses conceptions étaient dominées, régies par une de ses qualités propres et dont il tira un parti remarquable : il était un homme de théâtre. Ses héros, il les imaginait, même avant de composer, tels qu'ils seraient plus tard sur la scène. Aussi paraissent-ils au théâtre sans rien perdre de ce qu'il leur a donné. Dans ses pièces, tout est combiné pour qu'il n'y ait aucune longueur, aucune surcharge d'orchestre, aucun épisode symphonique ou aucun développement lyrique, qui ralentissent ou arrêtent l'action. Tout porte, et tout est amené à la portée du public. Séduit par la variété des contrastes, par l'élégante, la rapide, la transparente facilité du style, l'auditeur ne peut échapper au charme de Massenet.

Puis-je rappeler un mot de Reyer? A une répétition, le directeur Halanzier, toujours prêt (comme tout directeur) à proposer des coupures, interpelle Reyer :

— Mais que fait votre chanteuse pendant cette ritournelle?

— Elle ne fait rien, répond l'ironique Reyer : elle écoute ma ritournelle.

Dans le théâtre de Massenet, les héros ne s'arrêtent jamais d'agir pour « écouter la ritournelle ». S'ils se taisent, s'ils attendent, si même la scène reste vide, si même l'orchestre, atténué, réduit presque à rien, ne fait entendre qu'un vague rappel de mélodie ou un simple souvenir de rythme, cet effet est voulu, nécessaire, indispensable. Ce n'est pas une *longueur*; ce n'est point un intermède plus ou moins symphonique où le musicien se serait amusé à écrire de la musique pour lui, quitte à laisser la plupart des auditeurs lui échapper... non, c'est un effet de théâtre, et qui porte, et grâce auquel les autres effets portent davantage.

Homme de théâtre d'une part, d'autre part doué d'une expressive invention musicale, il combina et cultiva ces deux qualités. Avec une activité inlassable, une merveilleuse force de résistance, une régularité dans le travail

qui commande le respect, il sut répondre à l'empressement des directeurs et du public, avides de ces pièces où tant de charmantes mélodies s'incorporaient à une action tout en mouvement.

Parmi tant d'œuvres, parmi tant de drames musicaux qui connurent la vogue et dont une dizaine sont devenus populaires, Massenet prodigua les trouvailles les plus ingénieuses, les effets d'orchestre les mieux accommodés à l'action scénique. Enfin, et c'est surtout ce qui assura sa gloire immédiate et universelle, il inventa des mélodies de la ligne la plus séductrice. Ces mélodies si originales et où chaque note semble une signature, si neuves et si savoureuses (malgré d'innombrables imitateurs), — ces mélodies évocatrices connurent une fortune qu'il est plus facile de dédaigner que d'atteindre : elles se gravèrent dans la mémoire, et dans le cœur des hommes. Elles y vivent encore.

Quant à la personne même de Massenet, je crois qu'il était impossible de fréquenter ce maître, ou seulement de le rencontrer, sans subir sa séduction. Lui que la gloire avait favorisé, lui qu'elle aurait pu gâter pour lui avoir cédé tout de suite et si longtemps, il était la simplicité, la bonhomie, et je dirai la gaminerie même.

On a parfois raillé sa politesse si exacte, si méticuleuse, si empressée. On a eu tort, car on l'a jugée sans tenir compte ni de la sincère bonté de Massenet, ni de sa sensibilité frissonnante, ni des conditions particulièrement dures où se débat, fatalement, un compositeur de théâtre.

Pour s'abstraire de ce milieu de haines et de jalousies, pour amortir les coups d'épingle ou les coups de massue, certains hommes se font une carapace d'indifférence ou d'orgueil. Ils ont raison, s'ils s'en trouvent bien. Lui, avec ses nerfs à fleur de peau, ne pouvait pas s'isoler : aux procédés agressifs, ou qui vont le devenir, il répondit, tant qu'il le put, par de la bonne grâce et des prévenances.

Dans cette habitude, s'il y avait une part de calcul, part fatale et bien excusable, il y avait aussi une très grande part de véritable bonté. Pour en être convaincu, il suffisait de voir ses yeux fébriles et inquiets : il était de ces hommes qui devinent ce qu'on pense d'eux, qui en souffrent souvent, et qui veulent vous laisser partir avec une pensée affectueuse ou reconnaissante. A une époque de rudesse sportive, on était heureux de rencontrer, enfin, un homme aimable, capable de conversation et de bonne grâce.

Et combien il était sensible, frémissant, féminin.

Je l'ai vu pleurer, une fois, et s'écrouler devant mon ami Charles Malherbe et moi-même. C'était dans la paisible Bibliothèque de l'Opéra. Il y cherchait un refuge, car il sentait venir la crise. On répétait alors une de ses pièces (ne disons pas laquelle, pour n'incriminer personne), et il redoutait un échec. Il nous avoua ses craintes, ses rancœurs : on riait de ses observations (assurait-il), on lui tournait le dos, on *organisait le vide autour de lui* :

— « Et pourtant, gémissait-il, je ne suis plus un débutant... Combien ai-je d'œuvres derrière moi!... Qu'on en pense ce qu'on voudra, c'est quelque chose... J'ai tout de même fait quelque chose!... oui, j'ai fait quelque chose!... »

Et il pleurait, pauvre grand homme, plus tremblant qu'une femme. Il pleurait, car sa gloire ne pouvait le défendre contre la morgue des gens en place, ni surtout contre ses propres alarmes.

Désespoirs de théâtre, coups de nerfs, qu'un succès de répétition, une flatterie d'acteur, le gentil, l'intéressé sourire d'une chanteuse, quelques mots d'un second violon ou d'une choriste, suffisaient à guérir... Sentiments de théâtre, plus instables, plus brefs que des changements à vue!... Mais chaque fois, quelle douleur, quelles brisures, dans son cœur trop frémissant, trop avide de plaire, trop à fleur de peau, et trop bon!

Il souffrait, il ne s'aigrissait pas, et il ne pouvait pas

non plus s'isoler. Il avait besoin de se sentir aimé. Avec une coquetterie spontanée, il se donnait à la conquête de quiconque résistait ou se dérobaît. Il restait affable, souriant, indulgent. Il exhalait de l'affection, pour en recevoir à son tour.

Meurtri par la vie malgré sa gloire, accablé par les dernières années où ses œuvres nouvelles trouvaient des succès trop incertains, quelle détresse, en lui, aux annonces de la mort ! Le changement de son visage, la soudaine maigreur, la faiblesse de ses mains et de ses membres, ne pouvaient plus lui laisser aucun doute. Dans six mois... Dans six semaines... Ou peut-être demain?...

A Paris, dans son vieil appartement d'où il dominait les jardins du Luxembourg, il était hanté par sa désespérance. Il pleurait, en regardant, parmi la rumeur de la grande ville, l'été impassible et lumineux, qu'aucun autre ne suivrait plus pour lui... Dans son beau domaine d'Égreville, il était pris de frayeur, il fuyait, devant le silence de l'espace...

Un jour, peu avant sa mort, à l'accent brisé de sa parole, à son frémissement voilé, j'avais compris cette détresse, avant même qu'il me l'avouât. Je le vois, je l'entends encore. C'était dans le salon de l'*Echo de Paris*. A mi-voix, pour deux seuls auditeurs, Barrès et moi, il nous racontait la mort d'un de ses amis. On sentait bien qu'il songeait à lui-même, tout en parlant d'un autre :

— « J'avais reçu des fleurs de son pays, nous disait-il. Tout de suite, j'eus l'idée de les porter au malade... Je le trouve, essayant de dîner ; je lui donne les fleurs, qu'il fait poser près de son assiette, et je pars... La minute d'après, il mourait, et sa tête retombait dans les fleurs de son pays natal... »

Tendre et douloureux, féminin Massenet. Malgré son persistant labeur, était-il né pour les âpres luttes d'un

monde égoïste, ou pour les tendres dialogues d'un Décaméron amoureux?... On pourrait imaginer que son âme, au lieu de s'incarner près de nous, aspirait à s'ouvrir sous les jolies floraisons d'une Cythère languide et vaporeuse. Elle aurait passé son adolescence, cette âme de volupté, entre une fleur défaillante et un sourire qui consent. Pour la bercer, il lui fallait le murmure de ces feuillages sur lesquels la brume ardente de Watteau, la pâleur poudre-de-rizée de Boucher répandent, indéfiniment, la tendre mélancolie de leur caresse impalpable.

De cette féerie galante, il tomba, il vécut dans le monde des théâtres. Sans cesse meurtri, enfiévré par des blessures trop chères et dont il ne voulait pas guérir, il chanta la douceur et la douleur d'aimer. Quand il comprit que c'en était fini de ce chant, qui fut sa vie et son art, il aurait eu besoin d'une tendresse consolatrice, ou du sourire silencieux des fleurs, pour appareiller vers l'inconnu... Toute la caresse de sa musique révèle ce que dut être, pour un artiste las de frémir, l'horrible baiser de la mort.

Du moins, pour les mêler aux fleurs de son parc d'Égreville, qui vinrent trop tard jusqu'à lui, j'aimerais apporter près de son front endormi, les fleurs idéales d'un jardin qu'il sut peupler d'enchantelements : le jardin où passent Charlotte et Werther, tous deux silencieux dans le crépuscule, mais le cœur rempli par la mélodie de l'amour (1).

(1) Sur Massenet, voir dans nos *Maîtres d'hier et de jadis*, les pages 109 à 123, et 137 à 139.

## GABRIEL FAURÉ <sup>(1)</sup>

**I**L y a des artistes qu'on admire et qui n'émeuvent pas  
Il y en a d'autres, beaucoup plus rares, qu'on admire  
et qu'on aime : Fauré était au premier rang de ces artistes  
élus. Sa mort sera ressentie par bien des cœurs, et ils  
diront :

« Oui, c'est une partie de nous-mêmes, profonde,  
recueillie et tendre, sur laquelle la mort étend son ombre.  
La musique de Fauré avait chanté en nous, caressante  
comme le rêve de l'amour ; elle avait la douceur de l'espoir  
et la mélancolie du souvenir ; plus d'un émoi de notre  
vie s'était mêlé à son enchantement... Et aujourd'hui,  
l'artiste qui nous révélait cette caresse intérieure retourne  
dans un au-delà dont il portait la nostalgie... Il n'est  
plus ; et sa musique demeure : elle reste en nous, souriante  
et voilée, comme le souvenir d'une âme qu'on aime et qui  
est partie... »

Fauré fut un enchanteur. Les notes qu'il anima ont  
reçu, bien souvent, un charme qui n'était qu'à lui. Ce  
don unique, providentiel, s'exprimait dans la langue  
la plus pure, la forme la plus transparente et la plus  
dépouillée, impeccable, moderne par sa subtilité, et avec  
ce caractère *hors du temps*, cette calme certitude que donne  
la beauté parfaite.

(1) Mort le 5 novembre 1924. — *Echo de Paris* du 6.

Un tel art, il le devait à son génie et à son culte pour Mozart, Schumann et Chopin ; il le devait aussi au maître qui fut son premier initiateur : à Saint-Saëns. Enfin, comment ne pas citer le nom d'un artiste qu'on oublie trop depuis plusieurs années, et qui est Gounod ?

Il nous est fort pénible, aujourd'hui, d'écrire quoi que ce soit sur la mort de Gabriel Fauré. Nous croyons le sentir près de nous ; et il nous semble que son regard, à la fois plein de bonté, ironique et détaché des choses, nous dit obstinément : « A quoi bon?... »

Mais que nos lecteurs fassent comme nous-même. Qu'ils prennent dans l'œuvre de Fauré la page qu'ils aiment le plus, qu'il la relisent avec recueillement... Leur émotion vaudra mieux que toutes les paroles.

Et pourtant, nous mentionnerons ici une coïncidence : elle peut être autre chose qu'un simple hasard.

Quand on nous annonça la mort de Fauré, nous relisons l'extraordinaire chant de mélancolie que l'on trouva sur le piano de Chopin agonisant : c'est une *mazurka* qui manque à presque toutes les éditions : non pas une danse ou un aimable morceau de salon, mais bien un émouvant poème intérieur. Il annonce déjà, par sa mélancolie onduleuse, par son chromatisme et surtout par son charme émouvant, plus d'une page de Fauré. Nous signalons ce rapprochement pour donner plus de force, et peut-être l'autorité de l'histoire, à ce que nous allons dire.

Quand Chopin mourut, en 1849, qui donc, sauf quelques artistes, voyait en lui autre chose qu'un élégiaque pianiste-compositeur?... Et maintenant, il faut tenir Chopin pour un des plus grands *musiciens-poètes* du XIX<sup>e</sup> siècle.

La gloire de Gabriel Fauré va grandir avec la même certitude. De leur vivant, les compositeurs de théâtre tiennent toute la place et accaparent toute l'attention. Puis la mode change, rapide comme un décor que l'on

emporte... Mais tel musicien comme Fauré, qui a donné les plus belles et les plus caressantes, les plus intérieures expressions aux rêves et aux sentiments qui font la noblesse de l'âme, devient, pour un public de plus en plus nombreux et fidèle, un poète que l'on chérit et qui *fait partie de nous-mêmes*. Il vit dans les cœurs. Il devient immortel, comme l'amour.

Devançons le temps et ne craignons pas de dire : la poésie de Fauré est une raison nouvelle, une raison durable, d'aimer l'âme de la France.



*Fauré, et le sens de la Beauté (1).*

A l'époque de sa pleine maturité, Gabriel Fauré eut l'occasion d'écrire, au *Figaro*, de nombreux articles de critique musicale. Sa maîtrise de compositeur s'était affirmée depuis trop longtemps déjà, pour qu'il rédigeât aucun manifeste. Les proclamations sont plutôt le privilège de la jeunesse. Mais Fauré, discrètement, et même avec une souriante indulgence, laissa deviner, à propos des actualités changeantes et fugaces, quelles étaient ses profondes, ses stables et nécessaires convictions d'artiste. Au jour le jour, dans ses articles, qui sont comme des

(1) Le 8 novembre 1924, à la Madeleine, les obsèques de Fauré furent célébrées aux frais de l'État. L'Association de la Critique dramatique et musicale me chargea de faire l'un des discours. J'en extrais ces quelques pages. Pour mieux faire comprendre le ton de ce discours, j'ajouterai qu'il fut prononcé devant un étrange ministre de l'Instruction publique : ce politicien prétendait, par flagornerie démagogique, supprimer les *humanités* (*humaniores litteræ*). Et il avait essayé de refuser aux obsèques de Fauré la participation de l'État. — André Messager, outré du refus ministériel, m'alerta aussitôt par téléphone. Le ton de la presse contraignit le ministre à faire ce qu'il devait.

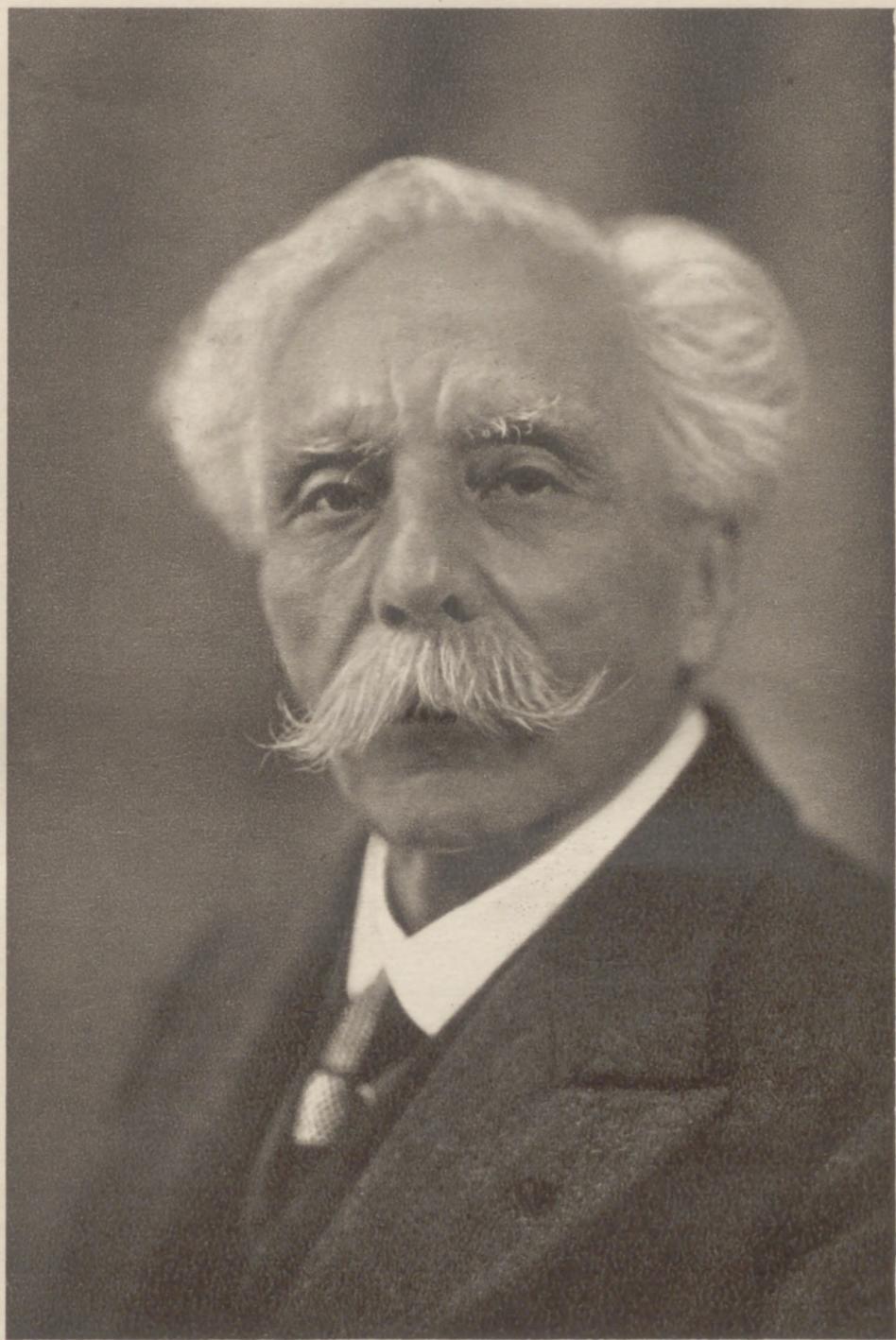
lettres familières pour les mille lecteurs d'un journal, il donna, presque malgré lui, l'expression de ses goûts et de ses aspirations de musicien.

Caractériser Fauré critique, ce serait une nouvelle façon de redire ce que fut l'apport de Fauré dans l'art : il faudrait donc essayer de préciser ce que furent les dons merveilleux de cet enchanteur. Et tout de suite, en essayant d'expliquer ce que nous aimons, nous serions en face de l'inexplicable. Car la musique n'est rien et la critique musicale est chose parfaitement vaine, si l'une et l'autre ne font sentir que l'art des sons est l'expression immédiate et profonde de ce qu'il y a, dans une âme humaine, de plus intime, de plus caché, de plus mystérieux.

Les musiciens, surtout depuis l'époque du romantisme, ont beaucoup écrit sur leur art. D'autre part, les sciences historiques ont fait d'incontestables progrès ; la musicologie s'est constituée ; et la musique, même en dehors de son alliance avec le théâtre, a conquis, dans l'ensemble des mœurs contemporaines, une importance considérable. Certes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour et contre les œuvres d'un Gluck, on a polémique, intrigué, cabalé. Mais qu'était cela, au prix des brochures, des articles, des volumes, ou plutôt des rayons de bibliothèque, qui ont été publiés à propos du *drame lyrique* de Wagner ? Combien de passions, et de toute nature, ont été suscitées, au XIX<sup>e</sup> siècle, autour des questions musicales.

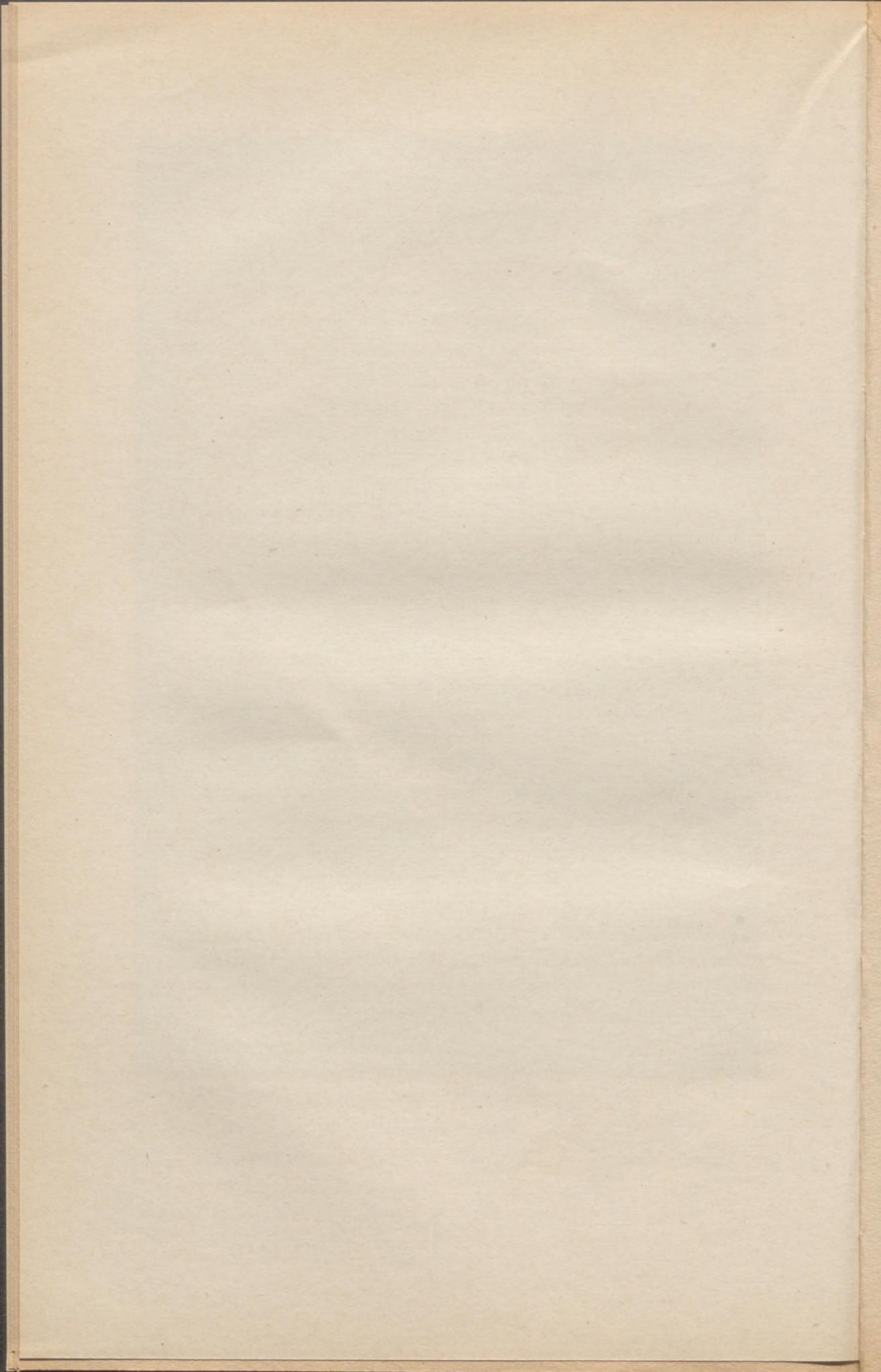
Dans de semblables combats, où l'on relèverait tant de noms de musiciens et de grands esprits de tout genre, Gabriel Fauré, avec la discrétion si noble de son caractère, apporta toujours une sérénité souriante, indulgente, et je dirais hautaine, bien qu'elle fût sans orgueil. Il jugeait les choses de haut, non pas parce que lui-même se raidissait ou se grandissait à ses yeux, mais bien parce que son esprit d'artiste avait l'habitude de respirer dans les hauteurs, où il retrouvait les véritables maîtres.

Durant plus de dix ans, dans un grand journal dont les



Studio G.-L. MANUEL Frères.

Gabriel FAURÉ.



traditions d'urbanité lui convenaient si bien, il parla des principales nouveautés de la saison musicale. Au lendemain des *premières* ou des *reprises*, les dilettantes pouvaient apprécier ses subtils articles du *Figaro*. Mais un lecteur pressé pouvait n'en pas deviner ni la finesse, ni l'ironie condescendante et si bien enveloppée, ni enfin la doctrine solide, classique sans nulle étroitesse.

Doctrine, voilà un mot qui semble un peu trop précis pour un artiste si ondoyant, — un mot bien rébarbatif pour ce charmeur. Toutefois, Fauré a une doctrine, parce qu'il a une conviction. Et celle-ci, c'est l'amour de la beauté.

Quelle beauté, demandera-t-on.

Fauré nous répondrait : à quoi bon définir ? Ouvrons les yeux, ouvrons nos cœurs. Écoutons Mozart et Beethoven, Bach et Rameau, Schumann, Berlioz et Chopin : ils sont divers, et pourtant ils sont de la même famille idéale. Auprès d'eux, il faut grouper tous les grands artistes de toutes les époques : car il faut comprendre le haut symbole que nous proposent Raphaël quand il peint le *Parnasse*, et Ingres quand il réunit les poètes autour d'Homère, sous le fronton harmonieux où se pose la lumière de la Grèce.

En effet, le musicien si français, qui chanta Pénélope et Prométhée, et qui donna les mélodies les plus modernes et les plus émouvantes aux poésies d'un Verlaine, était né sous l'influence purificatrice du génie hellénique. S'il en fallait une preuve, je la trouverais dans un article qu'il écrivait, en 1921, sur *les Troyens* de Berlioz. Fauré était trop artiste, trop intelligent, pour s'arrêter aux puériles discussions sur l'art romantique et l'art classique. Les formes d'art sont diverses, les œuvres sont plus ou moins réussies, elles plaisent plus ou moins selon les engouements qui changent d'une époque à l'autre ; mais, à une certaine hauteur et malgré les détails secondaires, il n'y a qu'un art : sur les sommets, il n'y a qu'une Beauté,

diverse en ses formes, unique en son essence et dans son harmonie avec la raison.

On peut appliquer au génie de Fauré ce que lui-même écrivait du génie de Berlioz, quand il admirait « l'atmosphère d'apaisement, de grandeur, de beauté sereine, *telle que doit la créer dans une âme de poète le contact de l'antiquité* ». Il écrivait encore, dans le même article : « Voilà des pages divines..., voilà déjà de la musique *méditerranéenne* longtemps avant que Nietzsche ait qualifié ainsi certaine musique de notre pays. »

Dans de telles phrases, au cours d'un article de journal, Fauré nous donne les vues les plus révélatrices sur son génie même, sur sa nécessité intérieure. De naissance, voué au culte de la beauté, il était apparenté aux génies les plus lumineux, les plus souples, qui sont dans la filiation de la Grèce, — et ne craignons même pas de dire : il était apparenté aux génies les plus intelligents. Un Racine, un La Fontaine sont de ceux-là. Ni chez eux, ni chez un Saint-Saëns, ni chez un Fauré, le culte du beau n'entrave une curiosité multiple et changeante. Dans l'œuvre du maître qui nous quitte, quelle variété, quelle richesse d'inspiration ! Mais aussi quelle unité, et combien tous les éléments, même les plus modernes, s'incorporent, se subordonnent à une beauté souveraine, qui peut être désignée par ce mot de Mozart : « Il faut que la musique soit toujours la musique, » — c'est-à-dire la beauté.

Gabriel Fauré sut gagner les cœurs par son charme inexprimable et par une grâce qui défie l'analyse. Habitué dès l'adolescence à vivre avec les meilleurs maîtres de tous les arts, formé par le culte bienfaisant des *humanités*, il fut un des impeccables artistes qui honorent et enrichissent la triple tradition grecque, latine et française.

Ce charmeur, cet esprit ondoyant, capricieux, fut doué aussi d'une volonté ferme, clairvoyante et prodigieusement tenace. Parmi toute sa génération il fut peut-être

le seul, — car Saint-Saëns réagissait autrement, — oui, il fut le seul grand musicien qui ait tout à la fois compris, admiré le génie de Wagner, et qui n'ait pas été pris par la fièvre wagnérienne. Ni son œuvre, ni sa critique, ne portent la marque du wagnérisme. On peut croire qu'une telle résistance, inébranlable malgré un air d'indolence, ne fut pas sans faciliter l'épanouissement d'un Debussy. — Latin, ou plutôt Gréco-Français, Gabriel Fauré, résolument, resta fidèle à ses nécessités natives.

Une telle unité intérieure, un tel goût de la perfection, il les manifesta dans sa musique et dans sa critique musicale. Ouvert à toutes les recherches des musiciens, favorable aux jeunes qui respectent leur art, il fut sensible à plus d'une forme musicale et à plus d'un style : il pouvait s'assimiler ceux qui lui plaisaient et les marquer de son génie. Durant sa longue et glorieuse carrière, il sut donner à ses œuvres les plus diverses, et de l'émotion la plus poétique, cette harmonieuse lumière, cette précision et cette pureté, que le ciel de la Grèce a révélées jadis à l'esprit humain, et que le ciel de la France fait encore revivre pour nous, avec une douceur enchanteresse (1).

(1) Sur Gabriel Fauré, voir *Chez les musiciens*.

## ANDRÉ MESSENGER <sup>(1)</sup>

L'ART musical perd un actif et clairvoyant serviteur. La musique française voit disparaître un de ses jolis sourires.

« Compositeur d'opérettes, » — voilà qui est bientôt dit. Mais une telle étiquette n'empêche pas toujours d'être un musicien cultivé, un artiste spirituel et tendre, un raffiné manieur de notes.

Dans son œuvre abondante, André Messager, à force de talent et d'invention, put se permettre un style simple, rapide, naturel, et cette facilité apparente qui est une forme de la maîtrise. Il put fuir le pédantisme ou la gravité, parce qu'une Muse malicieuse, ou une gentille Fée de fête bergamasque, lui avait donné des ailes de roitelet ou de moineau parisien. Elle l'avait doué aussi d'un chant léger, voletant au ras des frondaisons, et harmonisé à la fine lumière, aux lignes élégantes de nos paysages ou de nos jardins à la française.

Né en 1853, à Montluçon, Messager portait allégrement ses soixante-quinze ans. Il gardait la svelte et brusque allure d'un colonel de cavalerie qui narguerait la limite d'âge. Plusieurs fois déjà, depuis quelques années, la maladie l'avait touché. Mais il s'était toujours relevé, vaillant et jeune.

(1) Mort le 24 février 1929. — *Echo de Paris* du lendemain.

— Ça va très bien ! répondait-il sèchement, si l'on semblait se trop intéresser à sa santé.

Hélas, il y a deux ou trois mois, à l'Institut, il me répondit : « Ça ne va pas, » et détourna les yeux. Je fus frappé : sa voix n'avait plus la fermeté qui affirme la force de vivre. Oui, soudain, il en avait conscience : il se sentait, brusquement, arrivé au dernier tournant de sa route, et ses yeux avaient déjà vu apparaître la borne fatale, que chaque instant rendait plus proche.

Dès son enfance, il s'était voué à la musique. Élève à l'École Niedermeyer, puis organiste à Saint-Sulpice, dressé au contrepoint par Gigout et Saint-Saëns, après avoir donné une *Symphonie* aux Concerts Colonne, il apporta un ballet aux Folies-Bergère. C'était la *Fleur d'oranger*. Elle y obtint beaucoup de succès.

Après quelques opérettes, où il savait rester musicien avec esprit, il reçut une commande pour l'Opéra : Saint-Saëns lui-même, dont parfois le caractère fut mal apprécié, lui procurait cette chance inespérée. André Messager sut la mériter, en écrivant *les Deux pigeons* (1886).

Combien d'œuvres charmantes il faudrait citer : *les Petites Michu*, *les Dragons de l'Impératrice*, *la Béarnaise*, *Fortunio*, *la Basoche*, — et cette *Isoline*, pour laquelle plus d'un amateur conserve une tendre prédilection. Quant à l'exquise *Véronique*, c'est elle qui pourrait chanter : « J'ai fait trois fois le tour du monde. » Elle est universellement connue et applaudie. Née aux Bouffes-Parisiens, en 1898, la voilà qui prend de l'âge, sans vieillir : ses yeux tendres, son minois malicieux et chiffonné gardent la fraîcheur de l'adolescence.

Dans toutes ses œuvres, et jusque dans la preste « pochade » de *l'Amour masqué*, ou dans *Coups de roulis* qui est d'hier, s'affirme, sans paraître y penser, un musicien dont les idées naissent sans effort, souriantes, amusées d'être naturellement si jolies, si coquettes, et si bien pomponnées avec un goût parfait. Ne dites pas trop vite

ni avec une mine renchérie, qu'un tel théâtre est d'un genre secondaire... La musique ne s'évalue ni au poids ni à l'ennui. Il peut y avoir plus d'art, plus d'esprit ou d'émotion, dans une « petite chose » que dans une « grande machine ». Notre Fragonard, notre Frago, reste encore délicieux et vivant, tandis qu'on ne peut plus regarder, sans bâiller, tant d'allégories, car leur fausse grandeur ne fait que mieux sentir leur vide et leur prétention.

L'œuvre de *Messageur* continuera de plaire. Elle est une voix parisienne, qui chante quelques-unes des notes le plus légères et les plus aimables de l'âme française.

Quant à lui-même, c'était un travailleur infatigable. Un jour, il me disait : « Au théâtre, j'ai une dizaine d'actes qui marchent ; mais j'en ai écrit deux cents autres. » Boutade, mais aussi admirable leçon de ténacité !... Il disait cela sans amertume, sans pose, comme une chose toute naturelle : philosophie aimable, à la fois badine et profonde, des boulevardiers d'avant-guerre. Les gens de théâtre, quand ils *savent voir* les revers du décor et ce qui se prépare dans la coulisse, ne sont pas dupes de grand'chose, pas même de leurs succès.

Il y a quelques années, la Société des Auteurs avait appelé *Messageur* à sa présidence. Pour la première fois, la célèbre Société, qui a été dirigée par tant de littérateurs illustres, se confiait à un musicien. Le nom de *Messageur*, à cette présidence, c'était un peu comme la cocarde de Mimi Pinson.

Une telle fleur de jeunesse n'empêchait pas *Messageur* d'avoir des qualités de chef. Il dirigea plus d'un théâtre et plus d'un organisme compliqué où il apprit le maniement des hommes. Il fut directeur de l'Opéra, directeur de la musique à l'Opéra-Comique, chef d'orchestre au Drury Lane de Londres et aux Concerts du Conservatoire de Paris.

Il avait de la finesse, de l'autorité, du calme, et ce qu'on appelle, dans l'armée, de l'aptitude au commandement.

Son physique l'avantageait : svelte, la tête haute, élégant, on le prenait pour un ancien officier. Sa voix, un peu cassée mais mordante, avait quelque chose d'impérieux. Cela n'empêchait pas cet homme d'esprit d'avoir encore une autre force irrésistible et séduisante : la bonne humeur.

En 1926, l'Académie des Beaux-Arts lui attribua le fauteuil laissé vacant par la mort de Paladilhe. Messager fut un académicien assidu. Dirai-je qu'il portait l'habit vert avec une allure fringante et très « Jeune-France » : ah ! combien la sémillante Véronique, qui faisait ses espiègleries sous Louis-Philippe, aurait été contente de le voir !

Aujourd'hui, elle pleurerait, car il s'en va, et nous ne le verrons plus parmi nous.

Mais il nous laisse son œuvre. Elle est bienfaisante et consolatrice. Le sourire, la gaieté, la confiance dans la vie, aident à vivre plus facilement et avec plus de force. A chaque printemps, la nature renouvelle sa parure de fleurs. Et, quelles que soient les saisons, dans les décors enchantés de la fantaisie poétique, certains artistes, comme Messager, font surgir une floraison légère qui sourit comme une promesse de bonheur.

## MAURICE RAVEL <sup>(1)</sup>

**I**L faut saluer, avec émotion et reconnaissance, ce musicien qui vient de nous quitter. Depuis quelque trente ans, il tenait une place de premier rang dans la musique française : son nom et son œuvre s'étaient conquis une éclatante, une légitime célébrité, qui s'était répandue, peu à peu mais sûrement, bien au delà de nos frontières,

Il était né en 1875, dans les Basses-Pyrénées, sur la Côte basque. Les voyageurs, les baigneurs qui s'arrêtent à Saint-Jean-de-Luz, ne sont pas sans franchir le pont qui traverse le petit port et la gentille rivière appelée la Nivelle. Sur la rive gauche, s'étend une ligne de maisons irrégulières et pittoresques, dont les toits brillent au soleil, sous les verdure d'un coteau couvert d'arbres. Une des maisons attire le regard par sa façade insolite. Elle est dominée par un fronton incurvé qui fait songer à certaines constructions hollandaises. C'est là, dans cette maison de Ciboure, que naquit Maurice Ravel.

Dès l'enfance, il vient à Paris. Au Conservatoire, il suit la filière des classes de piano, d'harmonie et de composition : en 1901, il renporte un second prix de Rome.

Il ne va point tarder à prouver une maîtrise bien précocce : en 1903, il donne son remarquable *Quatuor à cordes*. Ainsi, à vingt-huit ans, il s'affirmait comme l'un des jeunes musiciens dont on pouvait attendre le plus. D'ail-

(1) Mort le 28 décembre 1937. — *Écho de Paris* du lendemain.

leurs, d'autres compositions, contemporaines du *Quatuor* ou même antérieures de quelques années, comme la *Pavane pour une infante défunte*, étaient déjà beaucoup plus que des promesses.

En 1905, alors que Ravel atteignait la limite d'âge pour le concours de Rome, il n'obtint pas le prix. Cet étonnant jugement provoqua une violente campagne de presse. On pourrait, encore aujourd'hui, épiloguer à son propos. Mais la seule conclusion serait sans doute la reconnaissance d'une vérité aussi évidente que banale. On constaterait que tous les jugements humains, et en particulier dans le domaine des arts, sont sujets à l'erreur. Le temps les confirme ou les casse. Une telle relativité, où le caprice et la mode jouent un rôle inévitable et puissant, offre toutefois un double avantage : à ceux qui échouent, elle donne l'espoir d'une revanche ; quant à ceux qui jugent, elle les engage à garder de la modestie et de la bienveillance.

Maurice Ravel ne fut pas découragé par un jugement défavorable : son échec, plus efficace qu'un succès banal, le mettait vivement en lumière. Ce Basque nerveux, maigre et souple comme un champion sportif, avec un regard perçant dans un visage émacié, avait la volonté la mieux trempée, une intelligence lucide, une parfaite conscience de ses dons personnels, de sa force créatrice et même de ses limites. Peu de musiciens se montrèrent plus ingénieux que lui et plus avisés dans la culture et dans l'emploi de leur talent : sa musique, d'un art médité, minutieux, affirme cette netteté de la vision sur soi-même.

Au moment où un tel musicien est touché par la mort, il n'est guère séant de rappeler les discussions qui se sont élevées jadis autour de ses œuvres, et qui recommencèrent, par exemple, lorsqu'il donna *La Valse* ou *Le Boléro*. Chose inévitable, chacun des auditeurs apprécie

toute œuvre d'art selon ses propres habitudes et ses aspirations les plus personnelles. Or, elles sont impérieuses et condamnent à une partialité fatale.

Si l'on évite les exagérations, soit dithyrambes, soit dénigrement, sans doute peut-on prendre de Maurice Ravel une vue qui a quelque chance d'être exacte et de n'être pas contredite à trop brève échéance.

La musique contemporaine évolue avec une rapidité, une brusquerie, une allure incertaine et zigzagante, qui sont l'effet de notre désarroi d'après-guerre. Sans être pessimiste, on constate que diminue le nombre des esprits cultivés, ayant à la fois de la fermeté et de la souplesse, conservant le haut et bienfaisant souvenir des grandes œuvres consacrées par le temps, ce qui n'empêche pas de rester ouvert et bienveillant aux œuvres nouvelles. De tels esprits considèrent volontiers, soit dans la littérature ou dans les arts, ce qu'on peut appeler le fonds et la forme, ou encore l'idée et le style ; — en musique, on peut dire l'expression et la beauté. Or, que pensait-on de ces qualités primordiales et le plus souvent solidaires, au moment où se forma le talent de Maurice Ravel ?

Peu après 1900, lorsqu'il avait de vingt-cinq à trente ans et composait déjà ce *Quatuor à cordes* où se manifeste sa précoce maîtrise, les cénacles de jeunes musiciens se détachaient du wagnérisme et des théories édifiées par les disciples de César Franck. Ils désiraient autre chose que le lyrisme théâtral et véhément de Bayreuth, autre chose que les lourdes et imposantes constructions où semblait aboutir l'enseignement de la Schola. Ils étaient attirés par l'orchestre chatoyant des Russes, par l'impressionisme de Debussy, par la subtile élégance de Fauré, par l'inventive et spirituelle fantaisie d'Emmanuel Chabrier. Telles sont les principales influences dont se pénétra le jeune Maurice Ravel.

Sans doute faut-il en ajouter deux autres, qu'on s'étonnera de voir rapprocher, car elles sont plutôt con-

tradictaires. D'une part, c'est un étrange « bohème » de la musique, un fantasque, un réfractaire (dont on fit plus tard un bien cocasse chef d'école), mais qui agit sur Ravel bien moins par ses œuvres qui comptent peu, que par ses propos d'esthète frondeur, libertaire et « en marge ». Ce narquois négateur de ce qui est classé ou poncif, était Erick Satie. — D'autre part, voici l'antidote, dont on parle peu, et qui n'est autre que Saint-Saëns. On peut être surpris de voir ici un tel nom. Mais il ne faut pas oublier que Ravel était l'élève de Gabriel Fauré, et que celui-ci, jadis élève de Saint-Saëns, lui doit beaucoup plus qu'on ne le dit. D'ailleurs, la précision et la sûreté du style (et un peu la sécheresse), la savante sobriété ou le *non-empâtement* de l'instrumentation, révèlent plus d'une affinité profonde entre Saint-Saëns et Maurice Ravel.

Ainsi orienté dès sa jeunesse, et par lui-même et par les circonstances, il produisit exactement, sans hésitation ni erreur, l'œuvre conforme à sa propre nature. Aucun débordement de lyrisme ; peu de mouvements de sensibilité ; mais un très vif, un piquant et nerveux agrément, grâce à un style précis, élégant, alerte et lumineux, — grâce à une construction ramassée et parfaitement équilibrée, — grâce à un subtil et impeccable dosage de la sonorité orchestrale. Toute son œuvre est pénétrée de l'esprit le plus lucide et le plus maître de lui-même.

Maurice Ravel mérite une place de choix dans le souvenir de tous ceux qui aiment la musique. Plus d'une de ses pages retiendra longtemps leur admiration. Et son influence fut des plus heureuses. Alors que des aventures tapageuses risquaient d'égarer le goût du public, cet artiste accompli, parfois en coquetterie avec les modes du jour, rappelait du moins, grâce à ses réussites séduisantes, qu'il y a un style musical, et que la musique, tout en évoluant, doit toujours rester de la musique.

# NOTES

## MOZARTIENNES

### I

#### L'ENFANT PRODIGE

#### ARRIVE A PARIS (1763)

**M**OZART, au cours des nombreux voyages de son enfance et de sa jeunesse, fit trois séjours à Paris. Chacun d'eux dura plusieurs mois. A son premier séjour, il demeura dans le quartier du Marais où tant de vieilles et admirables constructions évoquent encore plus d'une époque d'avant 1789. Dans la rue François Miron, près de l'Hôtel de Beauvais où résidait alors l'envoyé de Bavière, nous pouvons, dans un décor fidèlement conservé, imaginer le premier contact de l'enfant prodige avec le Paris de Louis XV.

Le père de Mozart, le sévère et rigide Léopold, allait de ville en ville, battait l'Europe, pour montrer ses deux enfants qu'il avait dressés à la musique, sa fille Nannerl, et Wolfgang, le futur grand artiste créateur. Le 19 novembre 1763, sans doute vers la fin de l'après-midi, une voiture de poste s'arrêtait devant l'Hôtel habité par le comte van Eyck. Nos trois voyageurs avaient quitté Bruxelles quatre jours auparavant. Brûlant les étapes dans une berline à quatre chevaux, ils avaient l'heureuse fortune de trouver le comte et la comtesse van Eyck à la maison.

Dès la rue, au delà d'un porche imposant, on apercevait la cour intérieure. Claire, spacieuse, ornée de quelques colonnes et dominée par les hautes fenêtres des appartements, elle était animée par le va-et-vient des gens de service. Sur un côté du porche, un escalier large, solennel, conduisait aux salons lambrissés de boiseries blanches.

Belle et vaste demeure, déjà célèbre par plus d'un souvenir historique. En 1660, sur un balcon orné d'élégantes ferronneries, la reine-mère Anne d'Autriche, la reine d'Angleterre, Mazarin, Turenne et la famille royale de France, s'étaient groupés pour voir passer Louis XIV dans une circonstance mémorable. Le jeune roi revenait de Saint-Jean-de-Luz, où il avait épousé l'infante d'Espagne Marie-Thérèse ; le couple royal, au milieu d'un cortège d'apparat, faisait son entrée dans Paris.

Rehaussé par un tel souvenir, l'Hôtel de Beauvais, encore fréquenté par les gens du bel air, était accueillant à maintes mondanités. On y jouait gros jeu. L'argent coulait à flot, non sans bénéfices, disait-on, pour un diplomate épris de luxe et de plaisirs. En pénétrant dans cet hôtel bruissant de fêtes, l'ingénieur Léopold pouvait espérer qu'il y rencontrerait plus d'un personnage influent : tel de ces favoris du sort pourrait l'aider à présenter ses deux pauvres enfants à la Cour et dans le grand monde.

Dès l'abord, le comte et la comtesse van Eyck se montrent fort aimables. Ils mettent une chambre à la disposition de nos trois voyageurs. Bien plus, la comtesse, qui n'utilise guère pour elle-même son beau clavecin décoré de peintures, le fait porter dans la chambre des Mozart. Quant à leur subsistance journalière, Léopold n'en dit rien dans ses lettres, parce qu'elle doit être conforme aux usages d'alors : nos musiciens de passage, ainsi que les musiciens attachés à la maison d'un grand seigneur, mangent avec la domesticité.

Grâce aux documents plus nombreux et mieux connus

de jour en jour, les érudits ont pu préciser comment Léopold Mozart et ses deux enfants furent accueillis, fêtés, comblés de cadeaux en argent ou en bijoux, soit à Paris, soit à Versailles. Dans leurs séances musicales, le père, à la façon d'un professeur ou d'un introducteur vigilant, tenait, mais à titre passager ou épisodique, une partie de violon. Sa fille Nannerl, âgée de douze ans, chantait, jouait du clavecin, et même étonnait les auditeurs en déchiffrant avec aisance des compositions chargées de notes. Quant au petit Wolfgang Mozart, qui n'avait pas encore huit ans, et qui se redressait dans un bel habit lilas, bordé de galons d'or, il s'imposait à l'admiration par les prouesses les plus variées.

Elles n'étaient pas toutes d'un ordre vraiment musical. Par exemple, pour séduire les mondains où il y a toujours des profanes, l'astucieux Léopold, à la façon d'un barnum qui montre des curiosités, étendait une étoffe sur le clavier, si bien que l'enfant jouait sans voir les touches blanches ou noires. On posait aussi des devinettes au petit prodige : on lui faisait dire quelle note rendait un objet que l'on choquait, une tasse, un verre, ou une coupe de bronze.

D'autres épreuves étaient plus sérieuses : elles témoignaient d'une culture musicale tout à fait extraordinaire chez un enfant ; bien plus, elles mettaient en lumière les dons reçus de la nature, qui déjà se révélaient avec une spontanéité prestigieuse. Il jouait du clavecin et du violon, malgré ses doigts encore trop petits ; il déchiffrait sans la moindre hésitation toute musique choisie pour sa difficulté ; il transposait sans broncher dans les tons les plus hérissés de dièzes ou de bémols ; il trouvait des basses correctes et même élégantes pour des mélodies qu'on lui chantait pour la première fois. Il improvisait sur des thèmes donnés ; et alors les développements, les variations qu'il inventait avec abondance, non seulement étaient agréables et pleins d'imprévu, mais encore sédui-

saient l'auditeur par la souplesse et la diversité de leur style, et aussi par un charme inconnu qui annonçait son prochain génie, comme l'aurore annonce le jour.

Même si les récits d'autrefois contiennent une part d'exagération, il importe de reconnaître ce qu'il y avait d'unique et déjà de miraculeux chez cet enfant prodige. A travers les naïvetés ou les invraisemblances, il faut découvrir une vérité qui, plus que les anecdotes, nous intéresse désormais. Déjà vers sa huitième année, le génie de Mozart, par des preuves irrécusables, manifestait sa présence mystérieuse. Nous le constatons dans des autographes musicaux, dont la date et l'authenticité sont certaines. On possède des menuets écrits alors par ce bambin prodigieux. Ce sont d'humbles devoirs ; mais si on les compare aux autres menuets que son père composait pour les lui donner en modèles, quelle différence ! Ceux du magister sont secs, inexpressifs, faits de mesures juxtaposées sans aucun lien intérieur, et avec une harmonie indigente. Les autres, où l'enfant suit son instinct, ont déjà des accents expressifs, des détails imprévus et bien venus, une logique dans le dessin mélodique, et même, jusque dans les basses, un enchaînement non pas didactique ou mécanique, mais déjà musical. Minuscules essais d'un enfant, ils annoncent un artiste né pour la musique. Déjà elle n'est plus pour lui chose extérieure, insignifiante et conventionnelle ; déjà elle vit en lui-même. Ce qu'il a entendu, ce qu'il vient d'apprendre, il ne le redit pas comme un écho inanimé ; déjà, en utilisant un langage tout fait et qu'on lui enseigne, il lui donne des accents personnels ; il l'emploie pour extérioriser les rêveries musicales, les songes mélodieux qui ont chanté, vagues et presque inconscients, sous sa chevelure enfantine.

A la même époque, un auditeur parisien qui ne voulait pas être dupe (c'était un magistrat) lui demande d'improviser un chant d'amour. L'enfant, aussitôt, retrouve en

lui-même une mélodie où sa tendresse s'était complue, et il improvise avec une étonnante fertilité d'invention. L'auditeur, émerveillé, fait une autre demande : l'enfant pourrait-il improviser un air menaçant et plein de colère, ou mieux, pour citer le témoin lui-même, « un air de fureur, comme pour l'Opéra? » Aussitôt Wolfgang prélude par un récitatif dramatique ; son imagination fermente, s'exalte par ces premiers accords ; et voici qu'un air d'une expression furieuse jaillit sous ses doigts. L'enfant se met à frémir comme dans une lutte ou dans une scène de violence : « il bondissait sur sa chaise, constate le magistrat qui l'écoute et l'observe ; il frappait le clavier comme un possédé. »

Ainsi, cette musique vivante qui se mêle à la vie intérieure du débutant puis de l'artiste accompli ; cette nécessité profonde que porte déjà en lui-même cet enfant merveilleux, — voilà ce qui bientôt animera ses œuvres capitales, ce qui les transfigurera par un souffle vivifiant, et ce qui fera leur perennité.

Don génial ! C'est lui qui nous attire, encore de nos jours, devant cette maison où nous respirons dans le sillage évanoui de l'adolescent. Car c'est par l'effet de ce don génial que Mozart est devenu le créateur de ses suprêmes chefs-d'œuvre. Pour qu'un artiste puisse créer une œuvre vivante et qui le reflète, il faut que, par une persévérante culture et par l'épanouissement naturel de ses dons natifs, il ait fait sourdre en lui-même un feu sacré. Tout grand homme est son propre Prométhée. A toutes les musiques qu'il entendit, Mozart ravit une étincelle dont il sut nourrir la radieuse lumière de son génie le plus personnel. Par ses voyages à travers l'Europe, et par ses longs séjours soit à Salzbourg soit à Vienne, avec combien d'œuvres, avec combien d'artistes sut-il prendre un contact fécond. « Je puis écrire dans tous les styles, » déclarait-il avec raison. Mais, parce qu'il écoutait son âme même, il écrivait toujours dans un style qui

est le sien, avec un charme poétique et une beauté souriante qui lui appartiennent en propre et à jamais.

Un tel artiste, l'esprit sans cesse occupé par les rêves musicaux et par le monde enchanté qu'il portait en lui-même, n'était pas fait pour s'adapter, en quelle que ville que ce fût, aux conditions mesquines d'une existence ordinaire. Ni à Paris, ni à Salzbourg, ni à Vienne, il ne put trouver les emplois journaliers qui suffisaient à nourrir et à contenter la plupart des hommes. On sait trop, hélas, qu'il mourut fort pauvre et jeune encore, usé par les privations et par un labeur incessant. Son âme était à peine de notre monde. Mais son œuvre immense nous reste ; et tandis qu'elle nous séduit par sa clarté, sa grâce, et par sa beauté parfaite, elle nous pénètre de la purifiante lumière de l'idéal.

## II

### L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL

*L'Enlèvement au Sérail* est une pièce légère, rapide, un peu improvisée, mêlée de paroles et de musique, — un opéra-bouffe, ou mieux, une opérette, et une *opérette viennoise*, — la première en date peut-être, mais sûrement la première de toute autre façon.

À Vienne, vers 1780, tout était prêt pour la naissance du *Singspiel*, ou opérette. Nos anciens opéras-comiques français, alors tout récents, y connaissaient la plus grande vogue ; la faveur de la Cour et de Joseph II s'attachait tellement aux pièces où le chant alternait avec les paroles, que les acteurs de comédie, même sans voix, s'efforçaient de chanter quelques couplets.

Mozart avait alors vingt-cinq ans. Il aspirait, malgré

les embûches de Salieri, à se faire une situation un peu indépendante. Il voulait aussi épouser sa chère Constance. Un livret aimable, une gentille *turquerie*, lui fut proposé : tout de suite, en deux mois, il improvisa, grâce aux merveilleuses ressources de son génie et à sa clairvoyance infailible, des airs, duos et ensembles, étroitement appropriés aux ressources du théâtre de la Cour et aux qualités propres de chaque acteur. A peine écrit, chaque fragment suscitait l'enthousiasme. L'œuvre complète attendit néanmoins jusqu'au 12 juillet 1782. Elle n'obtint qu'un succès contesté ; mais bientôt, hors de Vienne, elle se répandit triomphalement.

Cet « amusement de Cour », cette pièce de circonstance, innovait néanmoins dans l'emploi théâtral et comique de la musique véritable : malgré son apparence légère, l'*Enlèvement* marque une date importante dans l'histoire du théâtre musical. Un autre novateur, Weber, le romantique auteur du *Freischutz*, ne s'y est pas trompé. Plus qu'*Idoménée*, l'*Enlèvement* est « l'éclosion » du génie théâtral de Mozart. Certes, les *Noces*, *Don Juan* ou la *Flûte*, auront des beautés d'un autre ordre. Mais, au théâtre, la révélation mozartienne éclate avec l'*Enlèvement*.

Et pourtant, c'était là une œuvre peu développée, morcelée, fantaisiste, presque bouffe ; — c'était une *turquerie* de paravent.

Faut-il rappeler le sujet ? Il tient en quelques mots, et l'on dirait presque le scénario d'un « conte philosophique ».

Une jeune fille et sa suivante sont tombées au pouvoir d'un pacha. Il les place dans son sérail. Mais, comme il est philosophe malgré sa jeunesse, il les respecte l'une et même l'autre. Il soupire, pour gagner le cœur de Constance. Et son homme de confiance, le gros et jovial Osmin, soupire aussi, à sa manière (et elle est bouffe), pour obtenir le cœur de la suivante. Voilà donc des

Turcs bien policés, bien *sensibles*, et qui ont dû lire plus d'un roman français du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle.

Or, Constance avait un fiancé, Belmont, et celui-ci la recherche. Il se fait passer pour architecte, est introduit chez le pacha, aperçoit Constance, lui parle, et prépare un enlèvement. Mais le gros Osmin, qui a feint d'être ivre pour mieux les épier, les fait saisir : les voici donc enchaînés, prêts à être pendus.

N'oublions pas que le pacha est sensible et philosophe. Il s'attendrit en voyant l'amour de Constance et de Belmont : il leur fait grâce : « Allez dire en Occident qu'un Oriental fut magnanime ! »

Cette petite turquerie, qui en vaut une autre, plaisait beaucoup à Mozart. Elle était pour lui un excellent prétexte à musique, d'abord pour des raisons extérieures : emploi d'un petit orchestre, appelé *turc* (cymbales, tambour, triangles, fifres...), rôle bouffe d'Osmin, effets comiques et contrastes entre le parlé et la musique... Mais surtout elle touchait le jeune compositeur, elle l'émouvait et l'inspirait, pour des raisons personnelles et profondes.

Il eut toujours le respect de l'amour. Nous ne devons plus croire les calomnies inventées plus tard par sa veuve, la plus insignifiante des femmes, — calomnies que le second mari de la veuve Mozart, le bellâtre et prétentieux Nissen, consigna aigrement, sottement, dans un gros livre consacré à son « prédécesseur ». Un détail, dès la première page, juge cet informe bouquin : c'est le portrait gravé comme frontispice. Nissen ne fit pas mettre le portrait de Mozart, mais le sien. Or ce Nissen, qui non seulement était sot mais vaguement diplomate, apparaît constellé de décorations, la figure réjouie, bouffie et adipeuse, le ventre rebondi et barré d'un grand cordon. Et pendant qu'il paradait ainsi, en tête d'un livre sur ce génie prodigieux, le corps du musicien pourrissait égaré dans une fosse commune, où la veuve l'a peu fait rechercher, et où personne ne l'a jamais retrouvé.

Ne croyons donc plus les calomnies du ménage Mozart-Nissen, fions-nous aux lettres autographes du compositeur, comprenons la tendresse et la pureté qui respirent dans sa musique, et reconnaissons enfin la place souveraine que tenait l'amour dans son intelligence et dans son cœur. Son œuvre suprême, la *Flûte enchantée*, sera un poème d'amour : le poème de la rédemption de l'âme par l'amour.

Donc, l'*Enlèvement* proposait à Mozart un sujet qui lui agréait. Bien plus, en 1781, il coïncidait avec ses préoccupations. Épris d'une jeune fille qui deviendra son insignifiante épouse, il se débattait dans les difficultés pour arriver à se marier. Il aimait, et il était aveuglé par l'amour... La future belle-mère, gaillarde femme, intrigante et avisée, sans fortune mais avec trois filles à caser, habitait dans une sorte de maison meublée : celle-ci s'appelait *A l'œil de Dieu*.

Pauvre Mozart... En réalité, la belle-mère l'entôlait. Mais toujours il aimera sa femme, sa chère Constance. Dans l'*Enlèvement*, Mozart, encore fiancé, donne à l'héroïne le nom de Constance. Plus tard, sans aigreur mais avec clairvoyance, et toujours avec la tendresse d'un cœur qui reste jeune, — avec cette unique qualité d'âme, qu'un mozartien devine sous le dernier air de l'*Enlèvement*, le « vaudeville » en *fa*, — plus tard, quand il parlera de son mariage, il dira :

— « Ce fut l'enlèvement à l'*œil de Dieu*. »

Dans la partition, les airs, duos, ensembles, sont séparés les uns des autres par du *parlé*. Cette opérette, ce *Singspiel*, a subi l'indiscutable influence de nos vieux et bons opéras-comiques français : à Vienne, tout autant qu'à Paris, Mozart avait appris à les connaître et à les estimer. On sait d'ailleurs qu'il composa des variations pour piano, et même des arrangements en quatuor, sur quelques airs de nos opéras-comiques.

L'étude et la compréhension de l'*Enlèvement* sont singulièrement facilitées par les lettres du compositeur. Tandis qu'il écrivait à son père pour obtenir le consentement au mariage avec Constance, le jeune musicien l'intéressait à la composition de l'*Enlèvement* :

— « C'est maintenant ma *passion*, et je n'aurai besoin que de quatre jours pour faire ce qui m'en demandait quinze ordinairement » (traduction de M. de Curzon).

Pour lui, comme le dira plus tard Wagner, l'œuvre théâtrale doit « naître dans la musique ». Et cela précise bien en quoi le théâtre de Mozart diffère de celui de Gluck, et comment, quelques mois après *Idoménée* qui est encore gluckiste (1780), l'*Enlèvement* est la véritable « éclosion » de Mozart au théâtre.

— « Dans un opéra, écrit-il le 13 octobre 1781, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique... La musique doit régner en souveraine et faire oublier tout le reste. »

Oui, le faire oublier, en le transfigurant : l'expression musicale, préparée, située, précisée par l'action, par la mise en scène et les paroles, soudain se substitue à elles toutes, ou plutôt les résume et les incorpore, — les transfigure.

Les lettres de Mozart, au jour le jour, le montrent imaginant telle situation, tel sentiment des personnages, et en même temps l'expression musicale. Alors, que fait-il? Il demande au librettiste les préparations scéniques ou les paroles nécessaires à la musique :

— « J'ai entièrement fourni l'idée de cet air au librettiste ; la musique en était déjà complètement terminée, avant qu'il en sût un mot. »

Autre lettre : — « La versification du poème n'est pas des meilleures, mais elle s'est trouvée si bien d'accord avec les idées musicales (qui, *auparavant déjà*, trottaient dans ma tête) que je parierais bien qu'à l'exécution on ne regrettera rien... Les paroles auront été écrites *uniquement pour* la musique. »

L'œuvre, née ainsi « *dans la musique* », porte nettement la marque du génie de Mozart. Rapidité, élégance, tendresse, esprit, finesse ironique, gaieté, verve bouffonne, et partout ce sens de la beauté, de la mesure et de l'eurythmie, ce goût souverain, aisé, cette facilité radieuse et cet air de divine jeunesse, qui n'appartiennent qu'à Mozart. Par exemple, qu'on lise, qu'on relise, et qu'on relise encore la plaisante chanson d'Osmin (presque au début du premier acte), et aussi la mélodie-vaudeville, chantée tour à tour par quatre personnages (dans la finale du dernier acte). Si l'on sait entendre Mozart et si on l'aime vraiment, on comprendra pourquoi Weber voyait, dans l'*Enlèvement*, une véritable éclosion.

### III

#### UNE SYMPHONIE

#### ÉCRITE EN QUATRE JOURS

Ne croyez pas, d'après l'indication du ton (*ut majeur*), que ce soit la symphonie dite *Jupiter*, c'est-à-dire la troisième de l'admirable trilogie symphonique de l'été de 1788. Non, ce n'est qu'une petite œuvre de 1783, et improvisée en quelques jours. Mais elle est des plus intéressantes, si l'on sait comprendre tout ce qu'elle renferme, et la remettre à sa date dans les évolutions si rapides et si prodigieuses de ce génie mobile, malléable, impressionnable et divinement féminin.

Voyons donc sa vie, dans son « au jour le jour ».

— « Nous logeons à Linz, chez le vieux comte de Thun (écrit alors Mozart). Je ne puis vous dire à quel point on nous comble de politesses dans cette maison.

Mardi, 4 novembre, je donnerai ici un concert au théâtre, et comme je n'ai pris avec moi aucune symphonie, je me suis plongé jusque par-dessus la tête dans la composition d'une nouvelle symphonie qui doit être terminée d'ici là. »

C'est ainsi qu'il écrit le 31 octobre. Or, il est arrivé de la veille, le 30, — et la symphonie fut exécutée le 4 novembre. Vous avez donc toute liberté pour mépriser un travail aussi hâtif.

Mais, si vous êtes sensible à l'âme et à l'art de Mozart, quelle merveille prodigieuse, quel épanouissement miraculeux ! Sauf les toutes dernières mesures du finale, où l'on remarque évidemment quelque chose d'écourté, il y a peu d'œuvres peut-être, parmi toutes celles de ce maître, où l'on sente un tel jaillissement d'idées parfaites : expressives, belles, engendrant d'elles-mêmes leur développement, variées, abondantes, tantôt poétiques et tendres, tantôt dramatiques, poignantes, pénétrées d'une mélancolie « moderne » et même romantique, — tantôt pimpantes, vivaces, bondissantes, ironiques... Et tout cela dans un petit cadre, mais où le *faire* est de l'ingéniosité la plus souple, — tout cela, pour un petit orchestre, mais où chaque instrument est traité comme dans la plus parfaite musique de chambre.

— « On ne peut plus écrire comme ça, » me disait un excellent musicien. En effet, on ne peut plus. Mais pour une bonne raison : c'est qu'on n'a jamais pu, — sauf Mozart. Car quel autre compositeur eut des idées, un art, une élégance et un charme d'une telle qualité?... La certitude, la science du style, se transfigurent en une aisance spontanée, naturelle, instinctive, et qui a la grâce de la facilité. De même, avec leur structure secrète et si complexe, s'épanouissent les fleurs, qui s'ouvrent comme un sourire candide.

Durant les deux années qui précèdent cette symphonie, Mozart, dans la féconde éclosion de son génie,

avait pris un enthousiaste contact avec plus d'une composition de Jean Sébastien et d'Emmanuel Bach, et aussi avec l'œuvre de Hændel :

— « Je vous prie (écrit-il à son père, le 10 avril 1782), de m'envoyer les six fugues de Hændel... Tous les dimanches je vais chez le baron van Svieten : on n'y joue que du Hændel et du Bach... Je me fais en ce moment une *collection* des fugues de Bach, aussi bien de celles de Sébastien que de celles d'Emmanuel et de Friedmann, et aussi de celles de Hændel. »

Aussitôt, nouveau style, nouveaux plans, emploi prodigieusement moderne et dramatique du *fugato*... Et je vous recommande, pour votre plus grand plaisir, trois œuvres qui, par leurs dates, voisinent avec la symphonie de Linz, et la font mieux comprendre : deux *duos*, pour violon et alto, et une fugue pour deux pianos (en *ut mineur*), dont certaines mesures sont pleines des accents les plus modernes et les plus douloureux. Aussi bien, voici qui peut dispenser de tout autre commentaire : afin de mieux étudier cette fugue, Beethoven la copia de sa main.

## IV

### LES MESSES DE MOZART OU LA PRIÈRE A TRIANON

Parmi tant d'œuvres de Mozart qui continuent à être peu connues ou même méconnues, les *Messes* sont les moins jouées en France. La plupart d'entre elles datent de sa jeunesse : seize sont antérieures à son voyage à Paris de 1778, c'est-à-dire à sa vingt-deuxième année ;

trois autres se répartissent dans quelques années suivantes ; enfin le *Requiem*, qui demeura inachevé, date de son année suprême.

Parfois, dans les concerts, on chante un *Alleluia* de Mozart. Ce n'est pas là un de ces chœurs massifs, bourrés de contrepunts, d'entrées fuguées, de pédales et de strettes. C'est un chant gracieux, joyeux et juvénile ; c'est comme un air pastoral avec quelques vocalises. On croirait qu'il est chanté par un ange frisé et poudré à frimas, ou par quelque chérubin qui se rappelle qu'il a un homonyme dans *les Noces de Figaro*. C'est là un *Alleluia* où l'on regarde le ciel à travers une fenêtre de Trianon. Et pourquoi pas?... L'important, c'est de le voir. — Mozart le voit et le révèle, idéalement, à notre rêve.

Avant d'entendre les *Messes* de ce maître et surtout celles de sa jeunesse, l'auditeur doit s'adapter à un style religieux, ou plutôt à une conception religieuse, qui sont assez loin de nous désormais. Au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, on n'avait guère que du mépris pour les cathédrales gothiques ; on construisait des églises ou des chapelles avec des colonnes imitées des Grecs et toutes prêtes à encadrer une décoration de peintures presque mythologiques. Songeons à la chapelle du château de Versailles. Ce n'est pas là une exception : maintes chapelles d'alors, dans leur architecture et leur décoration, nous semblent avoir un caractère mondain. Pourtant les croyants d'alors y venaient prier.

Dans les *Messes* de Mozart, maintes pages, au premier abord, peuvent nous surprendre par leur caractère mondain. Leur style musical est parfois apparenté, sinon identique, au style *galant*. Tout à coup, telles autres pages, par leur émotion et leur pureté, nous révèlent que la foi de Mozart vient du plus profond de son cœur : alors, son génie de musicien prie et s'exhale avec l'effusion de la divine enfance, *sicut parvulus*... Alors, l'auditeur se sent

pénétré par ce que nous avons naguère appelé la *Lumière de Mozart*.

Une de ses *Messes* est connue sous le titre de « Messe du couronnement ». Ne songez pas au couronnement d'aucun souverain terrestre. Cette messe fut écrite pour une fête du couronnement de la Vierge, et destinée à une église de Salzbourg, sise de l'autre côté de la rivière : dans cette chapelle, Mozart, encore enfant, avait été voué à la Vierge.

L'œuvre date du printemps de 1779. L'auteur avait donc vingt-trois ans. Maître de chapelle, il compose alors trois *Sonates d'église*, des *Vêpres*, plusieurs motets à la Vierge et plusieurs *Kyrie*. Son style, influencé par le récent séjour à Paris, s'efforce d'atteindre à une expression directe, immédiate, soucieuse de l'intime union avec les paroles, et d'un effet souvent dramatique. Par exemple, dans cette *Messe*, au milieu du *Kyrie*, qui est en majeur, la tonalité se voile soudain en mineur, dès que les paroles évoquent les souffrances de la Passion.

L'*Agnus Dei*, d'une douceur fraîche et idyllique, utilise une mélodie dont le dessin fait penser à un air des *Noces de Figaro*. Mais ce n'est là qu'une ressemblance extérieure, formelle, et qui porte seulement sur le début du motif. Le sentiment, le développement, la couleur de l'accompagnement sont tout autres.

Cette *Messe*, avec une élégance où respirent la grâce et l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, contient aussi une sincère révélation de l'âme mozartienne. On y voit une allégresse confiante, juvénile, ou plus exactement la gaieté d'un enfant qui retrouve son père ; car, comme le disait Ronsard :

*Beaucoup ne savent plus qu'ils sont enfants de Dieu.*

Et Mozart, *poverello* de la musique, trouve des accents déjà célestes, lorsque son cœur aspire vers le Père qui est au delà de l'infini.

## V

SUR LES QUINTETTES A CORDES  
ET SUR CELUI EN SOL MINEUR

Les quintettes que Mozart écrivit pour les cordes sont des œuvres de sa maturité. Dans l'ensemble, on peut dire que ces quintettes datent des dix dernières années de sa vie (1781 à 1791). Ils bénéficient donc de la prodigieuse expérience de ce génie si actif, si épris de perfection, si prompt à incorporer à son œuvre toutes les formes musicales et à les transfigurer, en les pénétrant d'un charme plus expressif, plus émouvant et plus poétique.

Pour bien comprendre l'éclosion des quintettes à cordes de Mozart, il faut ne pas les séparer de ses *sérénades pour instruments à vent* (dont tel quintette est parfois une seconde version), ni surtout des *quatuors à cordes*. Les quintettes profitent de la multiple élaboration et du long travail intérieur qui aboutissent à cette géniale révélation : les *six quatuors dédiés à Joseph Haydn*. Nous avons dit ailleurs quelle fut la genèse de ces quatuors (voir, dans notre volume sur *Mozart*, la fin du chapitre v). Ces six quatuors, œuvre capitale dans l'histoire du génie mozartien, sont une *date-sommet* dans l'histoire de toute la musique. Ils furent composés de décembre 1782 à janvier 1785. Mais deux ans, pour Mozart, c'est dix ou quinze ans pour tout autre. — Alors, dans une forme rapide, légère, souriante et divinement belle, Mozart transfigura la musique et fit d'elle un *langage de l'âme* (1).

(1) Voir la méditation : « *La musique, langage de l'âme* », dans notre opuscule intitulé *La lumière de Mozart*.

Cherche-t-on un exemple de cet art merveilleux? On en trouverait plus d'un parmi les *quintettes à cordes*. Écoutons, entre autres, celui *en sol mineur*. Mozart, dans le catalogue sommaire qu'il dressa depuis le printemps de 1784, le date « 16 mai 1787 ». Il écrivait alors *Don Juan*. Et cela ne l'empêchait pas de composer *en même temps* quelques autres chefs-d'œuvre : tels un autre *quintette à cordes en ut majeur* (Kœchel, n° 516), une sonate pour piano à quatre mains (en *ut*, n° 521), la *sérénade en sol* (pour cordes, n° 525), la *sonate en la majeur* (piano et violon, n° 526) et aussi plusieurs *lieds*, parmi ses plus émouvants.

Dans les œuvres de cette année 1787, à côté de la joie vraiment céleste et de la gracieuse et charmante ironie qui ne quittent pas Mozart, on respire une douleur profonde, presque désespérée, et aussi une ardeur fiévreuse, un emportement sensuel à jouir de la vie. Rien n'est plus *romantique*, sous une forme accomplie et qui deviendra justement *classique* : ce sont les sursauts d'un cœur auquel tout va manquer. Déçu par son mariage, rejeté par le public, voué à la misère et à un travail forcené, Mozart, en plein épanouissement de génie, se voyait sur la pente fatale qui le menait à la mort... Et il restait bon, affectueux, tendre, et répondait au malheur par des chefs-d'œuvre tout palpitants d'amour.

Telle est l'âme, plus qu'humaine, qui transfigure la musique dans le *quintette en sol mineur*.

A la lecture, on peut analyser cette œuvre ; on y découvre une des plus parfaites et des plus libres créations de Mozart. Mais on risque de moins bien *sentir* sa merveilleuse expression. Par exemple, comment ne voir qu'un simple lien formel, après les « deux barres » du premier « temps », alors qu'on entend un soupir même de ce cœur qui souffre? — Et comment traiter de simple « introduction » les sublimes mesures d'adagio, ou plutôt la douloureuse méditation qui précède le fiévreux finale?

Il faut aimer ce quintette avec une tendresse particulière : il est plein des larmes de Mozart.

Et plus d'un autre quintette, sous la forme la plus musicale et avec la pureté la plus enchanteresse, nous livre aussi, comme une confidence mystérieuse, la douleur et les rêves de cette âme où brillait la lumière de l'amour.

## VI

### LE THÉÂTRE DE LA RÉSIDENCE

#### A MUNICH

*A la mémoire de TEODOR DE WYZEWA.*

*Ami si cher, disparu depuis trente années, ami irremplaçable, nos deux pensées et nos deux cœurs s'unirent longtemps dans le culte de Mozart. Peut-être, malgré la mort, cette union idéale n'est-elle pas brisée... C'est vous, mozartien accompli, qui m'aviez guidé durant mon premier séjour à Munich. Après votre mort, j'ai reçu, grâce à Maurice Barrès, le témoignage, écrit par votre main, que vous aimiez les quelques pages de ce chapitre. Aujourd'hui, je les place sous l'invocation de votre nom. Je le fais avec la même mélancolie et la même affection que je m'inclinerais devant votre tombeau.*

Janvier 1946 (1).

\*  
\* \*

Chaque auditeur peut garder le souvenir d'un virtuose, ou d'un chef d'orchestre, ou d'un groupe de

(1) Voir ci-dessous, page 179, l'appendice sur la *Société Mozart*.

quartettistes, qui lui parut, certain jour, exécuter la musique de Mozart d'une manière accomplie. Il se souvient aussi que la sonorité de la salle était favorable ; la grandeur, le style du théâtre étaient appropriés à l'audition ; le public, composé de connaisseurs attentifs, entourait l'œuvre d'une atmosphère intelligente et recueillie. La musique, lorsqu'elle se propage et rayonne, a besoin d'être transmise par un milieu accordé avec elle : alors, elle pénètre dans nos cœurs avec toute sa puissance et toute sa pureté.

J'ai entendu beaucoup de bonnes auditions mozartiennes, soit à l'étranger soit en France, mais je repense souvent à celles de Munich : c'était dans le théâtre de la Résidence, où Mozart lui-même dirigea l'orchestre. Au cours des vingt années qui précèdent 1914, j'assistai durant plusieurs étés à ces *Mozart-Festspiele*, et je voudrais y conduire le lecteur.

Avant d'évoquer cette salle du xviii<sup>e</sup> siècle, songeons à ce que demande la bonne exécution d'un opéra de Mozart. Sur la scène, il faut des chanteurs maîtres de leur voix, sachant poser une phrase, disant le récitatif aussi librement que du parlé, jouant avec naturel, et assez musiciens pour se laisser porter par le flot mélodique qui anime la partition tout entière. — A l'orchestre, il faut une quarantaine d'instrumentistes de choix, assez entraînés par les répétitions pour sembler jouer d'eux-mêmes, faisant comme de la musique de chambre, pour eux, pour leur plaisir ; sachant l'œuvre presque par cœur, chacun d'eux jouant pour l'ensemble et non pour lui seul... Jadis, à Munich, notamment sous la direction de Félix Mottl, ces divers éléments de réussite, si difficiles à trouver et à réunir, se trouvaient unifiés avec une cohésion irréprochable. Et, à la Résidence, on les entendait à merveille.

Dans un autre cadre que ce théâtre, la perfection de Mozart, en quelque sorte *racinienne*, risque d'être com-

promise. Ici, sa musique, telle qu'il l'écrivit, se produit dans un de ces théâtres de proportions moyennes pour lesquels il avait accoutumé d'écrire. Elle sonne comme jadis, en janvier 1781 et dans cette même salle, quand il faisait répéter *Idoménée*, œuvre qu'il venait de composer dans une maison presque voisine du théâtre.

Délicieuse salle de spectacle ! Autrefois, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le spectacle principal, semble-t-il, devait être moins sur la scène que dans les loges. Ici, autrefois, on devait moins venir pour écouter que pour se faire voir des princes et de la cour. Maintenant, grâce à la mode wagnérienne de laisser la salle obscure durant les actes, on peut tour à tour voir la salle telle qu'elle est, ou la rêver, à demi éclairée par le reflet de la scène, telle qu'elle était jadis et peuplée encore par la Cour de Son Altesse Électorale.

Un architecte français, Cuvillier, en fit le plan vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. En deux ans, elle fut construite, et on l'inaugura peu avant la naissance de Mozart (1756). Elle semblait attendre, si jolie, si délicate, qu'il y vînt lui-même. De nos jours, quand son génie l'anime encore, c'est tout un siècle qui revit dans l'enchantement de sa musique. Les décors des *Noces* s'harmonisent si bien avec la salle que les âmes des personnages, sans changer d'époque, peuvent errer à loisir de l'un ou de l'autre côté de la rampe. Tandis que Figaro, Suzanne, Chérubin et la Comtesse, cachés sous les bosquets du parc, soupirent leur désir de l'amour, on croit que leurs contemporains les écoutent dans l'ombre des loges, pauvres cœurs où battraient encore les soucis de la vie... La toile tombe, la salle s'éclaire : on voit des auditeurs en redingote et en veston.

Dans le poudroïement de la lumière, la salle conserve encore beaucoup de charme. Elle est blanche et or. Atteignant au palais de la *Résidence*, construite pour les galas d'un château d'autrefois, elle fait songer à Fontainebleau, à Versailles, à Trianon. Toute petite, ses fauteuils

d'orchestre, par deux rangées de dix, sont laqués blancs. Autour d'eux, derrière des balustres assez bas, sont disposées six loges de chaque côté. Ce ne sont pas ces étroits et sombres, ces sournois cabanons grillagés qu'on appelle baignoires. Non, elles sont grandes ouvertes, affectueusement : on n'y vient pas se cacher, mais se montrer.

Face à la scène, la loge du roi. Très large, soutenue par deux cariatides et prenant pour sa hauteur deux étages de loges, encadrée de draperies rouges et dominée par des figures volantes qui soutiennent l'écusson de Bavière, la loge royale attire autant les regards que la scène ; elle est le centre où convergent les ornements de ce théâtre de Cour.

Les loges les plus voisines de la scène ne regardent guère plus vers la scène que vers la loge royale ; et le souverain peut voir, d'un seul regard, les acteurs et ses principaux courtisans. Le plus souvent, aux *Mozart-Festspiele* d'avant 1914, la loge royale et les avant-scènes officielles étaient inoccupées : cette solitude froide, distante, ne manquait pas de distinction ni de grandeur.

De la balustrade des premières loges, s'élèvent de minces colonnes blanches : elles portent, chacune à mi-hauteur, les torsades tarabiscotées des lampadaires électriques. Sous chaque faisceau de lumière, brille le torse d'une statue, naïade frileuse, bacchante épanouie ou faune rieur.

Le plafond donne une charmante intimité à cette salle d'apparat. Tout plat, d'un blanc que la patine jaunit un peu, il est fileté d'arabesques d'or où serpentent des roses peintes au naturel : il fait penser à quelque plafond tendu de tapisserie, dans un petit cabinet du XVIII<sup>e</sup> siècle. Assez bas (des troisièmes loges, on pourrait le toucher de la main), il est troué au milieu par une toute petite coupole à pans coupés : au centre, est suspendu un lustre sans verroterie. On dirait plutôt une couronne de feuillages d'or ; des amours d'albâtre s'en approchent en voletant,

comme pour cueillir les fruits merveilleux qui font de la lumière. Sur la salle, toute blanche et or, ce lustre, qui n'éblouit pas, répand une lueur blonde et lactée.

Le lendemain d'un *Mozart-Festspiel*, j'allai revoir, près du *Residenz-Theater*, la maison occupée quelques mois par Mozart en 1780, quand il écrivait *Idoménée*. Elle est fort ordinaire ; on peut même croire, tant elle semble banale, inexpressive, qu'elle a dû être reconstruite vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais ce qu'on voit près d'elle, et surtout l'invisible présence de Mozart, portent à la rêverie. En moins de cent mètres, la physionomie des murs révèle plusieurs siècles de la vie munichoise. C'est d'abord un délicieux hôtel du XVIII<sup>e</sup>, converti aujourd'hui en bureau central de la poste. Une de ses faces est intacte : œuvre de notre Cuvillier, elle charme par sa sobriété élégante, et son harmonieuse disposition fait penser à notre pavillon de Hanovre. Son autre façade, comme tant d'autres à Munich, est d'une étrange et savoureuse fantaisie. Elle est à la fois florentine et pompéienne : sa colonnade en plein-cintre rappelle l'hôpital des Innocents à Florence ; et, sur le mur peint en vermillon orangé, se découpent des cavaliers et des figures drapées, libre imitation des frises gréco-romaines.

Puis la rue s'engage sous une lourde et sombre voûte. Et aussitôt une place quadrangulaire, l'*Alter Hof*, pleine de jour... Aucun passant... Des colombes, déshabituées de voler, promènent leurs gros corps sur le pavé inégal. Les murs d'un angle sont un reste de l'*ancienne Résidence*. Vieux murs antérieurs à la Renaissance allemande ; svelte échauguette accolée en poivrière et surmontée, en guise de toit, d'un long cône effilé ; fenêtres à meneaux ; ferronneries ouvragées, denticulées en feuillages héraldiques ; grands toits de tuiles très hauts, presque

verticaux, percés sur plusieurs étages, par de minuscules lucarnes.

Ces vieux murs ont vu le jeune Mozart. Sous cette voûte qui conduit vers sa maison, sous ces ogives surbaissées, il passa en habit de cour, sa petite épée battant à chaque pas. Cheminant à pied, pauvrement, il tachait d'éviter les flaques d'eau, pour ne point gâter ses souliers à boucle et ses bas de cérémonie. Mais son génie emplissait son cœur d'une musique enchantée... Le jeune maestro traversait la place de l'*Alter Hof*... Tout près de là, dans l'humble maison où il composait *Idoménée*, il fit, en quelques mois, à vingt-quatre ans, la découverte de lui-même dans le premier opéra de sa précoce maturité.

Tandis que je songeais à l'ensemble de son œuvre, à cette création journalière, ininterrompue, et qui révèle une abondance de génie presque unique dans toute l'histoire de l'art, je m'approchai d'une vasque sans aucun ornement, où l'eau tombe de quatre petits tubes de bronze : simple fontaine agreste, à l'ombre de trois tilleuls.

Et je me redisais, comme tant d'autres fois :

De l'œuvre immense de Mozart, qu'est-ce que connaissent les dilettantes? A part quelques opéras, presque partout défigurés et qui renaissent ici, intacts, durant ces *Festspiele*; à part quelques quatuors et quelques symphonies; à part quelques sonates profanées par les pianistes débutants, son œuvre immense est ignorée. Et ainsi ce génie se sera répandu dans quelque six cents compositions, — génie abondant et pur, peu compris encore de nos jours, malgré les engouements de la mode, et trop faiblement aimé, bien qu'il soit pénétré d'une lumière divine.

Pendant que je méditais ainsi près du murmure de la fontaine, une colombe, voletant lentement au-dessus de la vasque, se posa sur l'un des petits tubes de bronze. Elle se penchait pour boire; elle agitait son bec dans l'un

des quatre filets d'eau. Elle prit quelques gouttelettes, et s'envola.

L'eau murmurante continua de couler, abondante, pure, pénétrée par la lumière du ciel. Indéfiniment, elle brillait, elle bruissait, en souriant au jour ; et puis elle retombait, pour disparaître dans la vasque silencieuse... Mais les colombes, de temps à autre, revenaient boire quelques gouttelettes de cette onde inépuisable.

## VII

### LA DOULEUR SECRÈTE

En 1791, à trente-cinq ans, Mozart se sent touché par la mort : en décembre, épuisé par la misère et l'excès de travail, il va brusquement, en quelques jours, dépérir et s'éteindre.

Génie lumineux, qui chanta si souvent la beauté de la vie, qui répondit aux épreuves quotidiennes par des hymnes d'amour et d'espérance, on ne découvre pas, tout d'abord, la mélancolie qui se voile sous l'enjouement de Mozart : dans son âme et dans sa musique, même les ombres sont pénétrées de lumière et le reflet du ciel les rend vaporeuses.

Pour mieux préciser, considérons deux formes d'art presque semblables, contemporaines, et qui ont agi tour à tour l'une sur l'autre ; sachons écouter l'œuvre de Mozart et celle de Haydn.

Quelle différence !...

Certes, il serait injuste de diminuer l'une pour grandir l'autre. Mais, en les rapprochant, on rend plus sensible ce que fut le charme de Mozart. L'un de ces deux maîtres, jusqu'à plus de soixante-dix ans, aligne des notes

ingénieuses, spirituelles, parfois fort expressives et pénétrées de beauté. C'est un très grand musicien. L'autre, plus grand encore, est un *musicien-poète*. En quelques années d'une fécondité merveilleuse, il porte, sans presque y songer, un des plus prodigieux pouvoirs créateurs qu'un artiste ait jamais reçus. Il donne à sa vie profonde, à sa tendresse et à sa douleur, à sa rêverie et à son insouciance merveilleusement jeune, des expressions si belles et si faciles, si parfaites et si ingénues, qu'elles ont la grâce inexplicable et toute simple d'une fleur qui s'ouvre au soleil.

Sous cet épanouissement de l'âme, il faut entendre aussi la mystérieuse résonance que donne la pensée de la mort.

« La mort, écrivait Mozart dès 1787, à trente et un ans, — la mort est le vrai but final de notre vie. Depuis quelques années, je me suis tellement familiarisé avec cette vraie et meilleure amie de l'homme, que son image, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais est même, au contraire, très calmante et très consolante. Je remercie mon Dieu de m'avoir accordé ce bonheur. Je ne me mets jamais au lit sans penser (si jeune que je sois) que, le lendemain peut-être, je ne serai plus. »

Dans ses tracas de chaque jour, harcelé par de mesquines jalousies d'artistes et par des besognes indignes de lui, tenaillé par le manque d'argent et l'impossibilité d'en trouver ni par ses efforts ni par son génie, il végétait à Vienne, comme un abandonné. Parfois, on le fêtait, on l'applaudissait... Le lendemain, la misère, la solitude, ou le triste compagnonnage d'inconsistants fantoches, épaves des coulisses où de l'orchestre.

Sa femme, il l'aimait... Hélas, quel réconfort lui donnait-elle? Il voyait bien qu'elle était nulle, sans beauté, sans intelligence, presque sans cœur. Il la traitait avec tendresse, avec pitié, comme une enfant disgraciée et à plaindre, puisqu'elle n'était pas autre chose.

Son père, le sévère mais bon Léopold Mozart, était mort. Haydn venait de partir pour l'Angleterre :

— Nous ne nous reverrons plus, » lui avait dit Mozart tout en larmes. Au souriant Haydn, plus âgé, plus calme, et qui devait longtemps lui survivre sans jamais l'oublier, il avait confié sa pensée constante. Dès ses trente ans, il n'avait plus guère de goût à la vie. Il la chantait par la nécessité de son génie, et parce qu'il gardait une âme jeune ; mais chaque jour, son labeur achevé, il retrouvait l'isolement autour de lui, et, en lui-même, une rêverie mélancolique. Or, bien souvent, l'aboutissement de sa rêverie, c'est la pensée de la mort.

Alors, durant l'été de 1791, sa femme le laissa, pour aller aux eaux de Bade. Il ne savait ni comment gagner de quoi vivre, ni comment payer ce déplacement. Il empruntait ; il acceptait n'importe quelle besogne musicale pour quelques florins. Il écrivait des danses pour les bals publics, des airs ou des concertos pour des virtuoses, des fantaisies pour harmonica, des compositions pour orgue mécanique et qui devaient être jouées dans une exposition de figures de cire... Car quiconque, vaincu par la vie, tâchait de tirer quelque argent d'une combinaison musicale, s'adressait à Mozart, — à ce besogneux, — afin d'obtenir de la musique au plus bas prix.

Lui, à l'apogée de son génie, il donnait à tous ses quérailleurs les œuvres les plus parfaites, les plus pénétrées de joie et de lumière, d'amour et de bonté, d'espérance et de foi. Car ses larmes n'étaient que pour lui. Mais son art, même en continuant à sourire, permet qu'on les devine encore.

Qu'on relise, par exemple, parmi les œuvres de 1791, les deux *Fantaisies* pour « orgue mécanique » (en *fa mineur*) : à côté de la joie et d'un sursautement fébrile, saccadé, tout à coup, dans les passages lents, quelle pensée déchirante, quel regard d'adieu vers la vie qui s'en va... Dans le *quintette* (en *mi bémol*), quel détachement de

tout, quelle allégresse *franciscaine*, chants d'un cœur qui respire au delà des choses visibles... Qu'on écoute aussi, qu'on sache entendre l'*Ave verum*, déjà céleste, et qui est de la même année, — la dernière année de Mozart.

En quelques mois, il compose, son œuvre suprême : *La Flûte enchantée*.

A peine a-t-il fini de l'écrire ; à peine, sur un mesquin théâtre de banlieue, trouve-t-il enfin le premier véritable succès de toute sa prodigieuse carrière, — qu'il avoue, dans une lettre à un ami :

« Je sens que l'heure sonne. Je suis près d'expirer. J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent... Il en sera ce qu'il plaira à la Providence... »

## VIII

### LES FRANCS-MAÇONS

#### DANS LA « FLUTE ENCHANTÉE »

Connaissez-vous la véritable *Flûte enchantée*?... C'est une féerie, vaguement égyptienne, où l'on voit des francs-maçons avec emblèmes officier selon des rites secrets.

Il y a une grande tenue de loge. Un interrogatoire socio-philosophique, un examen de catéchisme civique est dirigé par un très vénérable « trois points ». Des épreuves terrifiantes, avec bêtes féroces, tempêtes et feux de Bengale, sont subies par un néophyte de bonne volonté. Enfin, dans un temple dédié à la Lumière, deux nouveaux initiés, un homme et une femme, tous deux vêtus d'ornements rituels, contractent une union peut-être libre, mais vouée, s'il y a moyen, à la formation d'une humanité meilleure.

Par bonheur, les francs-maçons de *la Flûte enchantée* sont contemporains de l'olympien M. de Gœthe et de l'ultramontain M. de Maistre, tous deux maçons convaincus. Ils peuvent donc prêcher une philosophie humanitaire, sans rien des passions politiques ni des haines sectaires et primaires qui appartiennent, assure-t-on, à certains « trois points » plus récents. Ceux de la pièce de Mozart ont même une singulière grandeur morale. Leurs discours ne contiennent rien que de généreux ; leurs attitudes ont un calme et une noblesse hiératiques : dignitaires de tout grade ou simples postulants, ils font leurs invocations tantôt parmi des bois consacrés, et tantôt sous des colonnades radieuses. Mais, plus que tout, ils vivent par la musique ; par elle ils sont transfigurés. Car Mozart leur a donné une immortelle vie dans sa *Flûte magique*.

Une telle musique, dans son véritable texte, est restée longtemps inconnue du public français. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, sous différents titres, soit *les Mystères d'Isis*, ou *la Flûte enchantée*, ou *il Flauto magico*, les Parisiens n'avaient jamais vu que des pastiches fort inexacts. Dans la musique, on introduisait des fragments d'un certain Lachnith, et même des fragments de Mozart, empruntés notamment à *Don Giovanni*, à *la Clémence de Titus* et aux *Noces de Figaro*.

Quant aux morceaux de la *Zauberflöte* originale, ils étaient arrangés (ou dérangés), changés de place, agrémentés de vocalises, enlevés d'un rôle et attribués à un autre. Leur valeur expressive, ainsi, était perdue, ou faussée. Jamais Mozart, en effet, jamais cet impeccable maître n'écrivit de musique aussi étroitement liée au sens des paroles ; jamais paroles, jamais situations dramatiques ou émotions lyriques, ne reçurent de la musique une expression aussi fidèle et un prolongement aussi profond.

Du livret original, presque rien ne subsistait dans ces

indignes pastiches. Tout ce qu'exprimait la musique devenait autant de non-sens ou de contresens. Le suprême chef-d'œuvre de Mozart, drame si plein de vie et de rêve, féerie enchanteresse où tout ce qui est de l'homme est exprimé, depuis la trivialité bouffonne jusqu'aux aspirations les plus idéales, — on en faisait une chose misérable et agonisante. On tuait son principe vital qui est le véritable livret, tel que la véritable musique de Mozart l'a recréé (1).

Cette musique, pour continuer d'être pleinement expressive et ne rien perdre de son pouvoir de suggestion, doit rester dans le cadre maçonnique, ou plutôt dans le cadre *religieux* où Mozart l'a placée. Une atmosphère mystique lui est aussi indispensable qu'à *Parsifal*.

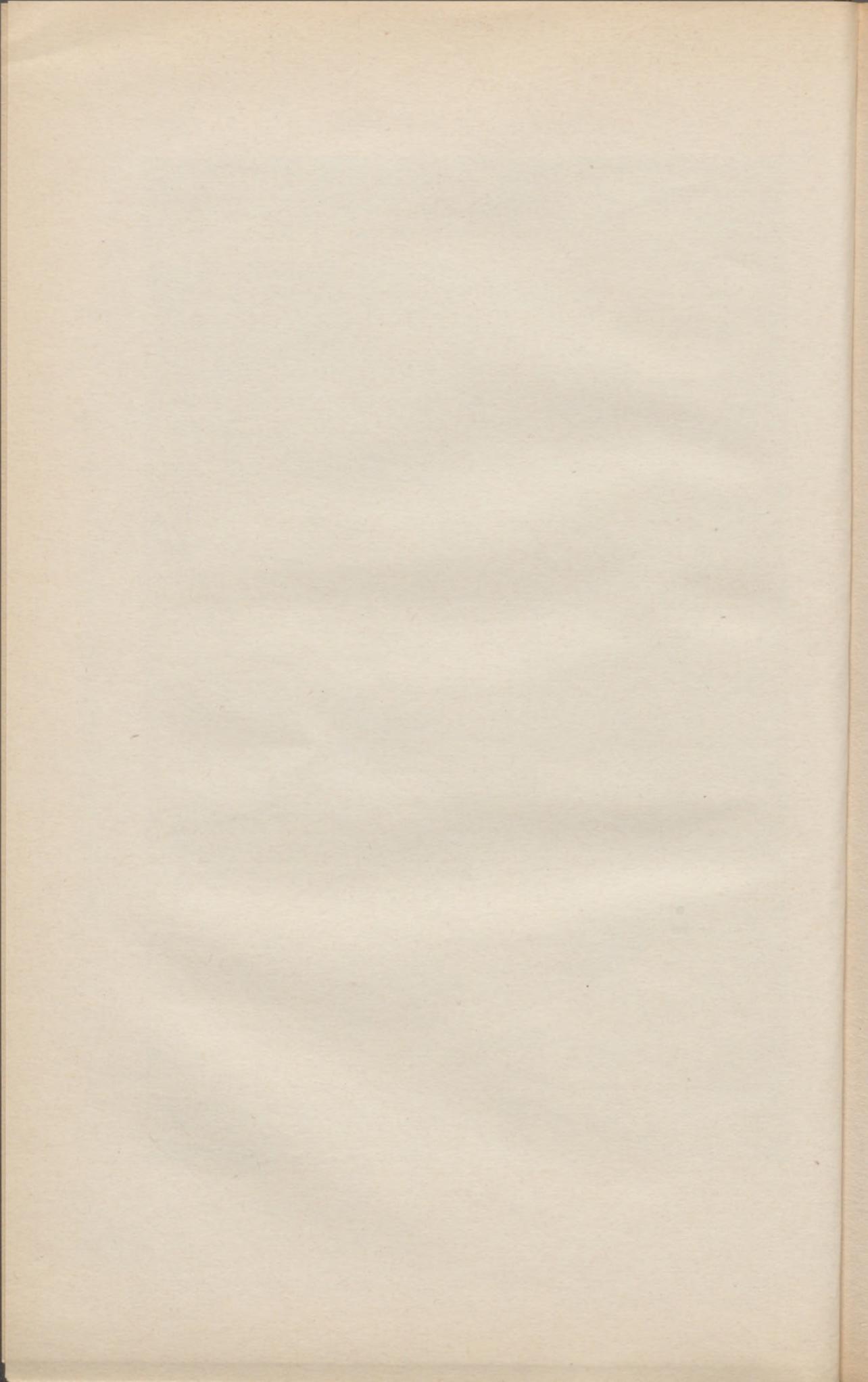
Pour se conformer au livret original, les décors doivent représenter des temples d'un style égyptien transposé pour une féerie. Jardins merveilleux, aux feuillages d'or et aux lacs d'argent, sphinx et obélisques, dépaysant l'imagination, l'entraînent hors d'Europe, ou plutôt hors du monde réel. Les figurants, en robes blanches, agrémentés d'une grande barbe comme tous les prêtres d'opéra, invoquent Isis et Osiris...

Les cérémonies maçonniques, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, étaient réglées à la ressemblance des cultes secrets de l'ancienne Égypte, tels qu'on les imaginait alors. En 1778, Voltaire, quelques semaines avant sa mort, au cours de l'éblouissant voyage où le « patriarche de Ferney », décharné, squelettique, apparut aux Parisiens comme un fantôme qui assiste à son triomphe posthume, — Voltaire fut reçu solennellement dans la *Loge des Neuf Sœurs*. Des contemporains (Grimm, Diderot, Bachau-

(1) La véritable *Flûte enchantée* a été enfin représentée à Paris, sur la scène de l'Opéra, grâce à l'intelligente direction de M. Rouché (décembre 1922) ; traduction de MM. Prod'homme et Kienlin.



Décor de "LA FLUTE ENCHANTÉE", 4<sup>e</sup> tableau.



mont...) ont donné dans leurs lettres ou leurs mémoires quelques détails caractéristiques. Le décor de la cérémonie comportait de petits obélisques, de petites pyramides (en carton ou figurés sur les murs), des peintures montrant un œil dans un triangle et autres emblèmes hiéroglyphiques. C'est dans un cadre analogue que les deux « maçons » Mozart et son librettiste, treize ans plus tard, imaginèrent d'évoquer les prêtres de *la Flûte enchantée*.

Égyptiens de fantaisie, ces prêtres (ou du moins ces figurants) représentent d'authentiques maçons. Si l'on donnait un sous-titre à la pièce, ce devrait être non pas *les Mystères d'Isis*, mais *les Mystères de la loge Isis*. Quand le Vénérable interroge le postulant, les autres frères se rangent sur la scène de façon à former un *triangle*; après chaque réponse, tous les « trois points » sonnent *trois* accords; et l'interrogatoire, qui précède l'admission du postulant, se conforme aux maximes d'un catéchisme civique et humanitaire, déjà « positiviste », fort bien intentionné, certes, mais de l'effet le plus comique.

N'oublions pas que la pièce fut écrite durant l'idyllique attendrissement provoqué par notre Révolution naissante, deux ans avant la Terreur de quatre-vingt-treize. Dans le décor égyptien, mais qui semble préparé pour quelque « Fête de l'Être suprême », se dressent un Temple de la Sagesse, un Temple de la Raison et un Temple de la Nature. Sur les corniches, au-dessus de « nos pères les révolutionnaires », j'ai même vu gambader quelques singes. On le faisait à Munich, avant la guerre de 1914. C'était sans doute pour représenter, d'une manière facile à comprendre, les théories de M. Taine : à côté du Vénérable officiant sur l'autel de l'Humanité, gambadaient les « gorilles » de M. Taine, prêts à dresser la guillotine...

Dans la féerie, le grand-prêtre de la Déesse Raison ne sacrifie encore qu'en esprit. Le Vénérable, Sarastro, sorte

de roi-pontife et de philosophe-prestidigitateur, est un franc-maçon parfait.

Il a le tort pourtant d'être trop assuré qu'il possède la raison même. Cette certitude intransigeante l'amène à séquestrer, dans son temple, une jeune fille. Certes, c'est pour le bon motif et même pour les meilleurs motifs, pense ce trop bon juge. En effet, il veut la marier à un néophyte et la soustraire à une mère barbare. Celle-ci, naturellement, est un suppôt de l'obscurantisme le plus noir : mère arriérée, on l'appelle, pour qu'il n'y ait aucun doute, la « Reine de la Nuit ».

Au contraire, le Vénérable et ses acolytes,

*Vêtus de probité candide et de lin blanc,*

symbolisent la lumière et « les lumières ».

Antithèses enfantines, dont le symbolisme peut prêter à d'interminables divagations philosophiques. Le génie de Mozart, par bonheur, leur donne la vie : de la féerie maçonnique il fait un drame humain et religieux.

Mozart était franc-maçon ; son librettiste, chanteur et directeur de théâtre, cet étrange Schikaneder qui lui imposa le livret, était franc-maçon aussi ; et l'on sait que Mozart écrivit diverses compositions pour la loge *l'Espérance couronnée*, à laquelle il était affilié. Mais la maçonnerie, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'avait pas les caractères qu'elle semble avoir de nos jours ; son *credo* philosophique, si elle en avait un, n'était certainement pas inspiré par les encycliques d'un M. Homais, et c'est pourquoi le « frère » Mozart a pu être présenté jadis par le chanoine Goschler, directeur du collège Stanislas, comme un « artiste chrétien ».

Non que Mozart, dès sa jeunesse, se soit toujours conduit comme un petit saint. Du moins, parce qu'il a écrit *Don Juan*, ne faudrait-il pas croire qu'il en fût un lui-même. Il ne faudrait pas croire non plus à toutes les

ingénieuses calomnies que sa veuve — cette femme si prodigieusement nulle et qu'il aimait tant — s'est empressée de répandre elle-même, ou de faire répandre par son nouveau mari. Celui-ci, d'ailleurs, — ce successeur de Mozart, — longtemps ranci dans de vagues besognes diplomatiques, excellait dans les papotages niais et perfides.

Mais le chanoine Goschler ne s'y est pas trompé : Mozart, au sens le plus haut du mot, était chrétien. Sa *Correspondance* le prouve. C'est même pour cela que le bon chanoine s'occupa jadis d'en traduire des fragments ; et il les intitula : *Lettres d'un artiste chrétien*.

Dans les lettres si émouvantes, qui avouent sa misère à un autre franc-maçon, à ce charitable Puchberg qui l'empêcha de mourir de faim, Mozart implore souvent ce « frère » non seulement au nom de la bonté humaine ou de la solidarité, mais bien « au nom de Dieu ». Malgré les privations et le travail forcené qui le précipitaient vers la tombe, c'est-à-dire la fosse commune, il croyait en une Providence, se fiait à elle, et la remerciait de lui avoir donné le génie et surtout cette divine enfance du cœur, cet esprit de douceur et d'amour qui transfigurent les épreuves de la vie. Oui, l'âme lumineuse de Mozart aspirait à une autre lumière, immuable, surnaturelle ; et son cœur chrétien, son cœur d'enfant (*sicut parvulus*), se confiait à son Père céleste.

Dans sa musique, « reflet mélodique » de son âme, vivent à jamais cette mansuétude et cet esprit de charité, qui sont l'essence même de l'esprit chrétien. Dans sa mélodie, il y a souvent comme le sourire du bienheureux François de Sales. Et certain quintette (en *mi bémol*, par exemple) fait un murmure aérien, lumineux, tel que le bruissement d'un bosquet où pépieraient des oiseaux conversant avec le Pauvre d'Assise. Enfin la sensibilité que révèle sa musique, et si l'on veut, la philosophie que l'on peut construire à propos d'elle, sont dominées par

ce fait constant : en Mozart, tout se change en amour.

Magique métamorphose : par elle, ces francs-maçons de fantaisie deviennent des symboles vivants. Et le sens profond de cette féerie, c'est *l'initiation à l'amour*.

Cette pièce est pénétrée en plus d'une scène par le sentiment de l'au-delà. Elle reste néanmoins une œuvre bouffe, une féerie, écrite d'abord pour un petit théâtre de banlieue. Elle parcourt donc, et avec quelle aisance souveraine, tout le cycle des sentiments, depuis la raillerie la plus facile jusqu'aux aspirations religieuses les plus profondes et les plus pures. Par le génie de Mozart, le livret se trouve emporté dans une radieuse ascension.

De lui-même le sujet est bien peu de chose, et manque d'unité ou seulement de cohésion... Mais, perçu à travers la musique, il se dépouille de ses imperfections et se revêt d'un haut symbolisme. De même les canevas utilisés par Shakespeare sont vivifiés, poétisés, agrandis jusqu'au mystère, par le lyrisme et les profondes visions de son génie.

Grâce à Mozart, la facile imagerie du livret se pénètre d'humanité, de vérité expressive, de poésie et de rêve. L'enfantine féerie, soudain emportée sur les hauts sommets de la beauté musicale et du *purement humain* (comme disait Wagner), devient un hymne magique, aux strophes prodigieusement variées, mais qui toutes concourent à célébrer l'invincible puissance de l'amour. L'amour, source de force, d'allégresse, de confiance et de foi ; l'amour qui renouvelle, magnifie, *enchante* l'âme, et qui permet de traverser victorieusement les épreuves du destin.

Et ce n'est pas la passion, mais bien l'amour véritable, pénétré de charité (*caritas*), et tel qu'il peut naître seulement dans une âme pure, forte d'une invincible espérance, et se libérant déjà de ses limites trop humaines.

Ramené à cette conception centrale, qui est conforme à la pensée et à l'âme même de Mozart, l'enfantin livret

de *la Flûte* devient une des plus belles fables qui soient au théâtre. Ceux de nos contemporains qui se croient gênés par trop d'intelligence peuvent se redire que le grand Gœthe admirait le sujet de la *Flûte*, et songeait même à lui donner une suite.

Quant à la musique, Wagner, dès 1840, y voyait une œuvre suprême : « Par ce pas de géant, le drame musical a été porté, d'un seul coup, à la perfection » (1).

Plus tard, notre Berlioz, quand il put enfin connaître la véritable *Flûte enchantée*, ressentit, avec sa véhémence divinatrice, le caractère religieux d'un tel chef-d'œuvre. Parlant des scènes maçonniques, Hector Berlioz s'écriait :

— Cinq morceaux, cinq miracles... On est au seuil de l'Infini... »

Mozart lui-même y était : à peine l'œuvre écrite, il allait mourir. Déjà il se sentait frappé par la mort, et il songeait à son *Requiem*, qu'il n'aurait pas la force ni le temps d'achever.

Alors, ce livret de féerie, où son étrange librettiste avait intercalé, transposées dans une Égypte inconsistante, des cérémonies maçonniques, — ce dernier livret que des relations de misère lui apportaient, il le transfigura. Où l'entrepreneur de spectacles n'avait vu qu'un prétexte à décors, et jusque dans les incidents les plus mal enchaînés et les moins vraisemblables, Mozart découvrit de merveilleuses occasions de lyrisme. Sa musique, selon les hasards de la féerie, donna les plus poétiques et les plus exactes, les plus musicales expressions aux sentiments les plus divers. L'amour, la crainte, l'insouciance, la terreur, l'espoir, l'émoi d'un rêve infor-

(1) Ces articles de Wagner, fort peu connus mais qui font comprendre sa formation esthétique, sont analysés à leur date dans notre ouvrage *Un Romantique sous Louis-Philippe*.

mulé ou les sursauts du désir, Mozart exprima tout ce qui vit dans l'âme humaine.

Et il répondit au mystère de toute destinée par une profonde, une religieuse affirmation de l'amour.

Il voyait venir la mort qui allait le jeter, faute d'argent, à la fosse commune, — et il lui répondait simplement, avec confiance, avec une grâce enfantine et légère, par le sourire d'une œuvre immortelle (1).

## IX

### MOZART ET BERLIOZ OU LE GOUT MUSICAL AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

De nos jours, depuis que l'on connaît mieux Mozart, de nombreux mozartiens donnent une place de choix, parmi toute son œuvre, à sa musique de chambre. Non qu'ils exagèrent, à propos d'elle, le sens des mots si captieux de « musique pure » ; ni qu'ils établissent des cloisons étanches entre les œuvres destinées au théâtre, d'une part, — et d'autre part les œuvres instrumentales, notamment sonates, quatuors, symphonies, concertos et autres... Chez un tel maître, entre tous ces genres divers, il y a influences et pénétrations réciproques ; tous, aux stades successifs de son développement, ils bénéficient de son radieux génie, des multiples ressources de son style impeccable, et de l'intime fusion qu'il sait établir

(1) Sur la genèse de la *Flûte enchantée*, voir le chapitre XI de notre *Mozart*.

entre l'expression et la beauté. Chez Mozart, tous les genres sont marqués d'une telle perfection qu'ils participent tous à une sorte d'*absolu musical*; et celui-ci s'épanouit le plus complètement dans la musique de chambre. Chaque genre, certes, conserve ses caractéristiques propres; mais les œuvres de musique de chambre, libérées de toute attache avec des éléments qui ne sont pas spécifiquement musicaux, semblent s'élever dans une atmosphère plus transparente et plus sereine: elles y atteignent avec l'aisance naturelle d'une fleur qui se tourne vers la lumière. Aussi, sans rien négliger des autres œuvres, plus d'un mozartien, désormais, peut dire que la musique de chambre de Mozart contient l'essence de son génie.

Une telle appréciation, qui semble évidente de nos jours (après 1940), n'était même pas soupçonnée, en France, il y a cent ans. Alors, et jusque vers 1860, cette musique de chambre de Mozart était fort peu connue. En général, on tenait un tel maître uniquement pour un compositeur de théâtre et on le rangeait parmi l'école italienne, car il était surtout joué à Paris par le Théâtre-Italien, ou chanté par des virtuoses italiens venant pour quelques soirées. Certes, l'Opéra, ou même l'éphémère Théâtre-Lyrique, donnaient des représentations de *Don Juan*. Mais on n'oubliait pas le titre italien de *Don Giovanni*; on savait que les paroles françaises étaient traduites de l'italien; on répétait que l'œuvre relevait du *bel canto*, avec des passages d'*opera buffa*: on exagérait donc son « italianisme ». De même, la *Flûte enchantée* devenait, au Théâtre-Italien, *il Flauto magico*; les *Noces*, ou plutôt les *Nozze*, ne plaisaient qu'avec leurs paroles italiennes et dans des bouches italiennes: les dilettantes plaçaient volontiers Mozart sur le même plan qu'un Cimarosa ou un Rossini. Une ressemblance toute superficielle, masquait alors un abîme: l'abîme qui sépare, dans l'ordre musical, les *Noces de Figaro* et le *Barbier de Séville*.

Un tel goût peu averti, on le constate facilement, par exemple, dans les écrits de Stendhal (bien que ce serait à nuancer), et surtout dans le *Journal* d'Eugène Delacroix. Le grand peintre romantique, épris de musique et désireux de s'ouvrir à plus d'une forme des arts, écoutait les conseils musicaux de son ami Chopin : celui-ci aimait et chérissait Bellini... En 1856, dans une soirée chez la célèbre cantatrice Mme Viardot, Delacroix rencontre Hector Berlioz. L'un près de l'autre, voilà donc deux artistes frémissants, ou plutôt deux paquets de nerfs : Delacroix, qui est irritable, trouve que Berlioz est « insupportable ». Rentré chez lui, Delacroix note dans son *Journal* :

— « Berlioz insupportable... ; il se récrie sur les trilles et autres ornements particuliers dans la musique italienne... ; il se déchaîne contre les fioritures du grand air de Donna Anna. »

Et le lendemain, Delacroix, toujours mondain, passait la soirée dans l'élégant salon de Rossini.

De fait, en ce qui concerne les « fioritures » et autres roulades, c'est Berlioz qui a raison. Et Mozart l'aurait approuvé ; car le plus souvent, lorsqu'il en écrivait, c'était pour céder au goût du public et des interprètes. Dans *Don Juan* même, les « fioritures » se trouvent surtout dans les passages ajoutés pour Vienne en 1788, et que le maître, plein de goût et de clairvoyance, écrivit à son corps défendant. — Chopin ne devait pas le savoir, et Delacroix l'ignorait... Toutefois, à Paris, au XIX<sup>e</sup> siècle, on aimait vraiment trop les défauts de la musique italienne : c'est une des raisons qui empêchèrent le public de venir aux symphonies de Berlioz.

Et l'on ignorait *le vrai Mozart*. De toute sa musique de chambre, il n'était guère question. Sur les programmes, ses nombreuses symphonies se réduisaient aux trois grandes de 1788 (*mi bémol, sol mineur et ut majeur*, dite *Jupiter*) ; ses concertos, même ceux de piano, étaient rarement

joués. En revanche, on admirait beaucoup le *Requiem*, qui est à peine de Mozart, mais qui bénéficie d'une anecdote romanesque et macabre. Il faudra attendre 1860 environ pour que tel musicien, comme Saint-Saëns qui savait tout, et pour que les séances de quatuors, comme celles du groupe Maurin, Chevillard et Lalo, commencent d'étendre un peu une trop étroite connaissance de Mozart.

Hector Berlioz partageait, en ce qui concerne l'œuvre mozartienne, l'ignorance et les préventions de ses contemporains. Nous avons signalé, dans notre ouvrage *Un Romantique sous Louis-Philippe*, que Berlioz, malgré sa passion pour Beethoven et malgré son désir de connaître les dix-sept quatuors, n'avait pas pu, vers 1834, se procurer de partition pour les lire. De nos jours, on peut les entendre soit aux concerts donnés par des quartettistes, soit grâce aux disques des phonographes, soit par les émissions de la T. S. F. ; on peut aussi, pour étudier ces quatuors, les acheter à des prix infimes, soit en partition, soit en réduction pour piano, et en tout cas, ils sont dans les bibliothèques publiques. — Or, jadis, on trouvait difficilement les quatuors ou quintettes de Mozart en partition : faute de les entendre, on ne pouvait même pas les lire, à moins de copier les « parties séparées » et de les réunir sur une même page, afin de les remettre en partition.

Observations analogues pour l'ensemble de ses symphonies. Quant aux trois ou quatre d'entre elles, exécutées par la Société des Concerts du Conservatoire en l'absence de tout autre orchestre parisien, un Hector Berlioz, artiste et poète, devinait leur valeur. Mais pour les admirer pleinement, avec le « volcanique » enthousiasme qui lui était naturel, il était retenu, paralysé, par un malentendu qu'il faut savoir comprendre. La Société des Concerts, à ses débuts, avait fait une place d'honneur à Beethoven. Et puis, quelques années après 1830, le

goût de son public l'avait entraînée à négliger Beethoven et à donner la première place à Haydn. Un Berlioz reconnaissait l'apport d'un tel maître, surtout dans l'instrumentation. Il sentait aussi ce qu'il y a souvent de court, de superficiel ou de peu expressif dans le style « galant » du bon papa Haydn : pour notre romantique, c'était là du rococo, du Pompadour, genre trumeau-Boucher ou tabatière à musique!... Et il réclamait du Beethoven et du Weber!... Malgré ses outrances verbales, sachons-lui gré d'avoir mené, dans ses articles, le bon combat : il luttait pour le grand contre le joli, pour l'expressif contre l'insignifiant, car le goût général glissait vers l'Opéra-Comique d'Adolphe Adam, en attendant de descendre jusqu'à l'opérette d'Hervé ou d'Offenbach... Presque seul, dans ses articles, Berlioz rompait des lances en faveur de Beethoven. Grâce à notre fougueux et sincère romantique, les neuf symphonies, sous Louis-Philippe et Napoléon III, furent maintenues au programme : Berlioz stimulait, groupait, coalisait les rares beethovéniens.

Dans cette lutte, qui l'entraînait à déprécier Haydn, il restait sensible au génie de Mozart ; mais la parenté des deux styles et, dans son cerveau de Jeune-France, l'amalgame Mozart-Haydn, atténuaient son admiration pour Mozart. Néanmoins, pour quiconque connaît bien Berlioz et a senti, malgré les allures romantiques, ce qu'il y a de classique, de mesuré, de pur et de tendre dans son génie, Hector Berlioz était né pour comprendre Mozart. Par exemple, dès 1830, en pleine fièvre Jeune-France, il écrivit une mélodie dont la grâce, par une rencontre dont il n'avait guère conscience, semble presque mozartienne. C'est, dans la *Symphonie fantastique*, la phrase juvénile, souple et souriante, lumineuse, de la *Scène du Bal*. Elle s'apparente aux trios de plus d'un menuet, soit de Mozart, soit de Schubert (maître si Viennois et si épris du style mozartien). — Plus tard,

dans tel chœur de l'*Enfance du Christ*, passera un reflet de l'*Ave Verum*; et le duo des *Troyens*, comme celui de *Béatrice et Bénédict*, entraînera la rêverie vers une région idéale et sereine qui était coutumière à Mozart.

Soudain, en 1851, à quarante-huit ans, Berlioz est frappé par la révélation du génie mozartien : à Londres, il entend enfin une exécution presque fidèle de la *Flûte enchantée*. Aussitôt il envoie au *Journal des Débats* une chronique enthousiaste :

— « Pages merveilleuses... ; tout y est beau : expression, mélodie, harmonie, rythme, instrumentation et modulation. Jamais, avant Mozart, on n'avait approché d'une telle perfection, et je crains qu'on n'en approche plus guère après lui... Il y aurait de la folie à le tenter. Ce sont les pyramides égyptiennes de la musique... »

Qu'on ne sourie pas trop vite de cette romantique expression. Ces « pyramides » sont une métaphore passionnée, amenée par le livret de la *Flûte*, car cette féerie symbolique se passe dans un pays irréel, que les décorateurs imaginent à la ressemblance de l'Égypte. D'ailleurs, sur la partie « mystique » de la *Flûte enchantée*, Berlioz écrit toute une page des plus pénétrantes :

— « Cinq morceaux, cinq miracles... *On est au seuil de l'infini* » (1).

On voit donc que Berlioz, mis enfin au contact du *vrai* Mozart, était bien trop intelligent, et surtout trop artiste et trop poète, pour ne pas être touché profondément par un tel maître. A la vérité, il ignora longtemps Mozart, presque aussi longtemps qu'il ignora Sébastien Bach.

Cette ignorance grandit encore la juste admiration qu'il faut garder au novateur romantique pour son apport personnel. C'est aussi une preuve du caractère unique,

(1) Ce génial feuilleton n'a jamais été reproduit. On en trouvera, à sa date, de longs passages dans notre volume *le Crépuscule d'un romantique*.

hors série et vraiment extraordinaire, de l'œuvre berliozienne.

Et l'on doit l'admirer, cette œuvre géniale, si l'on est un vrai mozartien.

## X

### LA SOURCE QUI PURIFIE

Depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, s'est manifesté en France un incontestable « retour à Mozart ». Durant le siècle précédent, le nom d'un tel maître avait atteint le comble de la gloire. Parmi les femmes qui se piquaient de raffinement, plus d'une levait les yeux au ciel quand elle disait « le divin Mozart ». Quant à son œuvre prodigieuse, immense, elle était méconnue. Dans les théâtres, où sévissaient de sacrilèges adaptateurs, on la défigurait. Dans les concerts, les symphonies, les compositions de musique de chambre, on n'en jouait pas la dixième partie. Mais depuis 1910 ou 1920, on a commencé à revenir à Mozart.

Cette orientation du goût musical se montra d'abord parmi quelques amateurs, fatigués par des musiques récentes qui cherchaient la nouveauté à tout prix, et qui violentaient leur attention. Quelques-unes, emphatiques, grandiloquentes, s'efforçant de suggérer des concepts métaphysiques par des mugissements de trombones et de tubas caverneux ; — d'autres, pittoresques, chatoyantes, avec une luxuriance toute superficielle ; — d'autres, subtiles, quintessenciées, évanescentes ; — d'autres, au contraire, d'une rudesse, d'une âcreté qui déchiraient les oreilles.

Au bout de quelques années, lorsqu'on n'entendit plus ces étranges musiques, qui étaient mortes d'elles-mêmes,

on put repenser à ces disparues avec une indulgence prête à leur pardonner. Auparavant, quand on subissait leurs attaques, on céda à l'irritation... Mais tout cela, déjà, est loin ; tout cela s'efface, emporté par un torrent d'épreuves tragiques.

Entre les deux guerres, pour goûter un plaisir réparateur, quelques amateurs cherchèrent un refuge dans l'œuvre de Mozart. Ces néophytes parlèrent de leur ravissement. On les imita. Ils firent des prosélytes. L'engouement se propagea, et devint une mode généralisée.

Pour suivre cette mode, ou plutôt pour faire croire qu'il l'avait suscitée, plus d'un mondain se mit à parler de Mozart avec ferveur, avec attendrissement. Des empressés, ignorant tout de la musique et tout de Mozart même, déclarèrent qu'ils ne pouvaient plus rien entendre, sinon les *premières esquisses* de cet enfant prodige. De grâce, qu'on ne leur parle plus ni de la *Flûte enchantée*, ni des *Noces de Figaro*, ni des grandes symphonies ou des plus célèbres quatuors : voilà qui était bon pour le vulgaire ! Eux, ils prênaient, doctoralement, les œuvrettes que personne ne connaît ; — eux, sans les connaître davantage, ils citaient le numéro du *Catalogue* de Kochel ! Naïf pédantisme ; — mais, pour eux, brevet de raffinement.

De telles exagérations (que le temps a calmées) ne doivent pas faire méconnaître que le « retour à Mozart » est légitime. A notre époque, il a une bienfaisance particulière. Toutes les habitudes de la vie en société, y compris l'équilibre intellectuel qui est nécessaire à la production et à la diffusion des véritables œuvres d'art, ont été gravement compromises par les cataclysmes des deux guerres. Pour des esprits désaxés, affaiblis, travaillés par l'inquiétude, car leurs idées sont peu consistantes et peu cohérentes, Mozart, génie harmonieux, équilibré, est un antidote nécessaire et une source de force. Par les profondes suggestions et par l'enchantement de sa musique, il

touche les cœurs, les élève, les oriente vers un monde idéal, où tout ce qui est de l'homme se transfigure dans la lumière de l'amour : il peut devenir l'initiateur d'une véritable conversion non seulement artistique, mais encore intellectuelle et morale. Pour qu'il agisse ainsi, il suffit de le *retrouver*.

Nous-même, après avoir vécu un demi siècle avec son œuvre, nous pourrions ici faire au moins cet aveu : c'est que notre culte ne fut jamais intolérant ni exclusif. Nous l'avons prouvé par plus d'un écrit, et notamment par notre *Biographie* de Berlioz. Jamais nous n'avons pensé que, pour admirer et pour étudier un maître, il fallait commencer par mépriser tous les autres, et par ne rendre aucun hommage ni aux génies souverains, ni aux artistes originaux et poètes, ni même aux talents distingués. Mozart était ouvert à tout ce qui lui semblait beau et musical. Son œuvre, en nous détournant de la laideur, nous incite à rester accueillants et sympathiques aux formes d'art les plus diverses, pourvu qu'elles aient de l'expression et de la beauté.

Le nom seul de Mozart, selon la manière dont il est prononcé, et selon les sentiments ou les idées qu'il suscite, est une pierre de touche où peut être éprouvé le goût musical de chacun. Aimez-vous l'œuvre de Mozart, la connaissez-vous, êtes-vous habitué à vivre dans son enchantement?

Question essentielle, primordiale, à laquelle il faut répondre avant de parler musique. Car ce maître apporte tant de richesses diverses, capitales et d'une beauté si parfaite, qu'il faut convenir de ceci : il y a des hommes que sa grâce a touchés, et il y en a d'autres qui sont encore dans les ténèbres.

Tous les génies musicaux qui sont venus après lui, ont reconnu l'importance de son apport. Ceux qui semblent être le plus éloignés de son style, se sont sou-

vent tournés vers cet initiateur. Schumann écrivait que dans telle symphonie « toutes les notes étaient d'or ».

Combien d'amateurs improvisés, dupés encore par un esprit faussement moderne et par la soif de la nouveauté coûte que coûte, auraient besoin de *découvrir* enfin Mozart ! Plus que tout autre génie, il est la source jaillissante où ils pourraient se purifier. — Le génie, a-t-on dit avec raison, est « la région des égaux ». Mais Mozart, parmi les plus grands, garde un avantage qu'il ne compromet jamais : il ne dépasse jamais la stricte mesure de la beauté parfaite. Même dans les pages les plus émouvantes, les plus lyriques, il ne s'égaré jamais dans la démesure. Son goût impeccable est une sereine et persuasive leçon de grâce naturelle, de maîtrise de soi, et même de sagesse humaine.

Son œuvre radieuse, si abondante dans sa diversité, commence seulement à sortir du plus injuste des oublis. Pourtant, dès qu'on s'approche d'elle sans prévention, on cède au désir de la comprendre et de l'aimer. On y est sollicité par un charme irrésistible. On avance comme dans un paysage enchanté. Mozart transfigure tout ce qu'il touche. Sa musique nous élève dans un monde idéal où nos sentiments revivent, mais ils s'y pénètrent d'une lumière ineffable.

Toute œuvre vraiment musicale, en donnant le branle à notre sensibilité, exerce en nous une action dont notre intelligence ne peut rendre un compte exact. L'intelligence n'a que des vues fragmentaires, successives, relatives : la musique, et en particulier celle de Mozart, suscite des intuitions qui tendent au parfait et à l'absolu.

Créateur d'âmes vraiment vivantes dans son théâtre, il n'a pas eu besoin de se commenter par aucun écrit théorique. Il n'a pas pris la peine bien étrange, et bien étrangère à la musique, de plaquer par l'extérieur une armature de concepts abstraits ; il n'a jamais

cherché à faire parler de ses intentions de *penseur*, ce qui parfois dispense l'auditeur d'écouter la musique même.

Il ne se propose pas non plus de s'adresser impérieusement aux sens. Il ne donne pas, comme tels instrumentateurs intempérants, cette exaltation nerveuse qui engendre, chez l'auditeur contemporain, trop souvent neurasthénique et anémié, un tumultueux bouillonnement d'idées vagues, prétentieuses, plus obscures que profondes, et qu'on décore du nom de philosophie de l'art ou d'esthétique. La formidable montagne de livres, remplis de la logomachie post-wagnérienne, témoigne de ce phénomène morbide.

La musique de Mozart est une révélation qui semble simple, spontanée, comme le chant d'un enfant. Son art est si parfait qu'on la croit toute naturelle. A vivre près d'elle, à vivre d'elle, on se pénètre à la fois de douceur et de force. L'âme se dégage enfin de ce qui l'appesantisait par un apport de laideur et de souffrance ; elle s'évade de ses limites trop étroites, trop humaines ; elle aspire à se rendre capable d'accueillir les heures diverses avec l'indulgence et le pardon que rien ne lasse, avec un sourire qui reste bon, même parmi les larmes.

Ainsi fut l'âme de Mozart. Elle vit à jamais dans sa musique et la pénètre d'une lumière inaltérable, surnaturelle (1).

(1) Dans un volume sur *Mozart*, j'ai tâché notamment de montrer quelle fut son âme et comment son génie se forma par un double travail : il s'assimila tous les styles musicaux qu'il connut, et se développa lui-même en profondeur.

## APPENDICE

AUX

## NOTES MOZARTIENNES

UNE SOCIÉTÉ MOZART A PARIS

(1901-1903) (1)

LA *Société des Etudes Mozartiennes* s'est fondée à Paris en 1930. Elle a donné d'admirables auditions d'œuvres capitales et d'œuvres encore peu connues du public français. Son animatrice, Mme Octave Homberg, a bien voulu me demander de parler d'une autre *Société-Mozart* qui naquit à Paris en 1901, et qui mourut au bout de quelques années.

A l'automne de 1895, j'avais vingt-quatre ans. La jeunesse s'étourdit souvent par ses admirations exclusives ; pourtant mon wagnérisme ne m'empêchait pas d'être un fervent mozartien. C'est alors que je fis ma première visite à Teodor de Wyzewa, âgé de dix ou douze ans de plus que moi... Au bout de quelques minutes, nous parlâmes de musique, et, nécessairement, de Mozart. On se mit tous deux au piano ; les heures passèrent : Wyzewa me retint à dîner, et la soirée fut encore toute à Mozart. En quelques heures, nous étions devenus deux amis de toujours (2).

Au cours des années qui précèdent 1900, on connaissait encore « la douceur de vivre ». Je réunissais souvent des amis musiciens dans la maison de ma mère, près de Paris, à Fontenay-sous-Bois. Je m'étais lié avec un excellent violoniste amateur et avec quelques autres instrumentistes. Moi-même, alors, je pouvais tenir soit une partie de piano, soit une partie

(1) A titre documentaire, voici un appendice, extrait de quelques pages qui parurent dans le premier Bulletin de la *Société des études mozartiennes* (décembre 1933).

(2) Wyzewa, avec M. de Saint-Foix, publia ses admirables études sur Mozart en 1912. Il mourut en 1917.

de violon ou d'alto. Si bien que la musique de chambre, où vit avec tant de variété le génie de Mozart, devint notre pain presque quotidien (1).

Un tel culte, comment ne pas le répandre ?

A l'automne de 1900, quelqu'un qui se disait mozartien, me proposa de se charger de l'organisation d'une *Société-Mozart*. On lança des prospectus... Mais Wyzewa, pour la santé de sa femme, séjournait alors en Suisse ; d'autre part, la personne qui se croyait mozartienne ne tarda guère à perdre tout son zèle ; si bien que je devins, à moi tout seul, la *Société-Mozart*. Je n'avais pas prévu cette aventure. Faut-il avouer que de très rares souscriptions d'amis ne suffisaient pas à couvrir les frais ? N'importe ; j'avais la foi, j'étais jeune ; je donnerais à Mozart quelques mois de ma vie : malgré mes modestes ressources, je ne pensai pas un instant à l'argent que j'allais perdre à coup sûr.

Je glisse sur les multiples difficultés d'organisation.

Notre première saison (février, mars et avril 1901) comprit six concerts. Chacun d'eux commençait par un des six quatuors dédiés à Haydn. Chaque programme était complété par quatre ou cinq œuvres, pour chant, piano ou instruments (2).

Sans aucune exagération, je puis dire que ces six concerts révélèrent des œuvres soit oubliées alors ou très peu connues, ou même inconnues de la plupart des musiciens professionnels et des amateurs. En 1930, c'est-à-dire trente ans après, tout le monde parlera *du retour à Mozart*. Mais, en 1900, le Paris musical était en pleine fièvre wagnérienne, franckiste et scholiste : Mozart était tenu, généralement, pour un auteur périmé. On le dédaignait, comme on dédaigna Watteau, Boucher ou Fragonard, durant la domination de l'école davidienne, de 1800 à 1860. Durant cette longue période, notre

(1) Voir mon opuscule *Souvenirs d'un autre siècle* (Plon).

(2) M. Armand Parent avec son quatuor à cordes (MM. Luquin, Vieux, Baretta), nous prêtait son concours. Il faut aussi mentionner d'autres artistes, notamment Mlle Boutet de Monvel, Mlle Cesbron, M. Bleuzet, l'admirable hautboïste, et tant d'autres amis dévoués, parmi lesquels je n'oublie pas Piffaretti.

dix-huitième siècle français fut banni du Musée du Louvre.

En 1900, quand je tâchai de rendre favorables à mon projet quelques compositeurs et quelques critiques, on me reçut aimablement, mais avec une pitié condescendante. On me prenait pour un maniaque : s'intéresser à Mozart, comme je retardais ! Un compositeur alors célèbre me dit, textuellement : « C'est de la musiquette. » Un autre, plus poli, me dit : « C'est un Italien, il ne m'intéresse pas. » Un autre m'avoua : « Mozart a donc écrit de la musique de chambre ? Je ne la connaissais pas ; d'ailleurs, désormais, la seule musique, c'est le *drame lyrique*... » Dix ans plus tard, un critique réputé publia un volume sur Mozart et son œuvre, où il n'y a *pas une ligne* sur la musique de chambre. On n'exagère donc nullement en disant que Mozart, vers 1900 et à Paris, était une façon d'*auteur inconnu*. — Son nom célèbre dispensait de connaître son œuvre.

Seul Saint-Saëns, intelligence ouverte à toute la musique, se montra favorable à notre projet. Il me répondit une longue lettre fort enthousiaste, me signala des œuvres vocales et chorales qu'on n'exécute jamais, et promit de venir jouer, dans notre *Société* naissante, une sonate ou une fantaisie pour piano. Il laissa même espérer qu'il ferait volontiers une conférence sur Mozart... Mais Saint-Saëns, depuis nombre d'années, passait les hivers loin de Paris ; il ne vint donc pas, dans notre groupe mozartien, ni comme pianiste ni comme conférencier.

Pour nos six séances de 1901, nous avons annoncé six conférences : Teodor de Wyzewa en fit deux, moi-même deux (plus une troisième pour remplacer M. Pierre Lalo) ; quant à mon ami Charles Malherbe, qui plus tard me communiqua tant de lettres de Berlioz, il fit une conférence d'un intérêt exceptionnel. Elle était l'érudit commentaire d'une exposition de manuscrits. Charles Malherbe, en effet, avait tiré de sa merveilleuse collection huit pièces significatives montrant l'écriture de Mozart à plusieurs époques de sa vie (1).

(1) Charles Malherbe mourut en 1911. Il avait légué son inestimable collection à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Voir, à ce sujet, notre *Faust de Berlioz*, édition illustrée.

La deuxième saison (avril et mai 1902) fut organisée par les soins de M. Georges de Saint-Foix. Cet éminent musicologue, qui devait bientôt écrire, avec Wyzewa, une ample et admirable étude sur la *Jeunesse de Mozart* (qu'il a ensuite poussée jusqu'aux années suprêmes) était l'animateur et le guide le mieux indiqué. Il donna comme armature aux trois concerts de 1902 la série complète des Quintettes à cordes. Dans le quintette avec cor, on entendit l'excellent corniste Vuillermoz, et dans le quintette avec clarinette le célèbre Mimart.

Une troisième saison (avril et mai 1903), grâce encore au zèle et au désintéressement de M. de Saint-Foix, fit entendre, comme œuvres principales, les *Six derniers quatuors*, c'est-à-dire les deux avec piano et les quatre pour cordes seules, composés de 1786 à 1790.

Telle fut cette *Société-Mozart* qui vécut trois hivers. On vient de voir comment elle naquit, spontanément, parmi quelques amis : ni hommes d'affaires, ni entrepreneurs de concerts, ils n'avaient que la foi mozartienne. Ils aimaient Mozart et voulaient le faire aimer.

Une telle *Société* venait trop tôt, dans un monde musical trop oublieux de Mozart, pour qu'elle pût vivre longtemps et prospérer (1).

Trente ans plus tard, le *retour à Mozart* était chose accomplie.

(1) Il faut rendre hommage à l'intelligente initiative de M. Jacques Rouché, directeur des théâtres lyriques de Paris. Grâce à lui, en 1934, je pus faire exécuter enfin le véritable texte de *Don Juan*, que j'avais reconstitué et traduit sur le manuscrit de Mozart. — Observation analogue pour les *Noces de Figaro*, données à l'Opéra-Comique en 1939. — Les éditions de ces deux œuvres ont été publiées chez Durand. — J'ai sous presse (1946) une révision-traduction de *Così Fan Tutte*.

A U T O U R  
DE  
L A M U S I Q U E

---

LE PREMIER MARIAGE  
DE  
W A G N E R

**S**UR Richard Wagner on a imprimé de quoi remplir une imposante bibliothèque. En 1895, le *Katalog* d'Oesterlein mentionnait onze mille numéros : vingt ans plus tard, un nouveau catalogue en aurait compté peut-être le double sinon le triple. Durant les années suivantes, ce fleuve de papier, ce torrent, a continué de grossir. Il continue, et continuera longtemps encore. Les volumes engendrent des volumes qui les répètent, et souvent en moins bien. Au lieu de s'efforcer d'apporter du nouveau et dans une forme moins imparfaite — ce qui demanderait de l'imagination, du goût et de la volonté, — on suit la loi du moindre effort : on encombre les bibliothèques avec des redites, que l'on conserve au lieu de les éliminer. Le temps, la mauvaise qualité du papier, l'indifférence des lecteurs, s'en chargeront... Deux siècles et demi avant la fausse érudition que nos contemporains prennent au sérieux, tandis qu'elle exagère la minutie au delà de toute mesure et finira par sombrer dans les détails insignifiants, La Bruyère avait constaté qu'il y a plus d'esprits « subalternes, nés copistes », que d'esprits originaux. Des milliers de commentaires

wagnériens sont à peu près inutiles ; et des milliers sont à peu près incompréhensibles.

A côté de ce fatras anecdotique, esthétique ou philosophique, maints ouvrages de valeur sont dignes de remarque : l'un d'eux, entre autres, a le mérite d'être de Richard Wagner lui-même (1).

C'est le récit de sa vie, tel qu'il le dicta, peu avant 1870. Imprimé presque aussitôt à quelques exemplaires, il fut utilisé par les biographes en relations avec la famille. Toutefois, tant que vécut la seconde Mme Wagner, on ne dit presque rien sur le premier mariage.

Ces mémoires, ces pages autobiographiques du jeune musicien saxon pourraient être un document riche de nouveautés, précis, confidentiel. Hélas, à demi suspect : dans un mariage, dans une affaire où l'on est deux, c'est un document unilatéral. Bien plus, les souvenirs de Wagner sur sa première femme ont été dictés à la deuxième, et sans doute arrangés, maquillés : *pommadiert*. Les psychologues regretteront que Wagner ne se soit marié que deux fois : la troisième femme se serait fait dicter des souvenirs sur la deuxième. Peut-être aurait-elle fait compléter, ou rectifier, les souvenirs sur la première...

Quant à celle-ci, cette bonne et douce Minna, aimée dans la tumultueuse éclosion d'un cœur de vingt-deux ans, — compagne d'infortune, victime effacée, qui supporta ensuite d'atroces années de misère, — on la connaissait peu et mal. Si l'on devinait les mutuelles souffrances où Minna et le compositeur méconnu meurtrirent longtemps leurs deux cœurs si divers, on ne savait pas encore, avec la précision que l'on trouve dans *Ma Vie*, comment l'ardente, la frémissante sensibilité du jeune Wagner s'était profondément attachée, malgré lui, à cette Minna, à cette Wilhelmine Planer, insignifiante,

(1) La traduction de *Ma Vie* a été publiée par MM. Valentin et Schenk (Librairie Plon).

apathique, volage par veulerie, et, au demeurant, très bonne fille.

Oublions la gloire posthume de Richard Wagner et tâchons de l'imaginer lui-même, dans sa réalité journalière, tel qu'il était vraiment peu après 1830.

Parmi ses camarades, un étrange garçon, bizarre, fantasque, turbulent, bien doué peut-être, — mais que fera-t-il?

Il n'achève, à vingt ans, aucune étude régulière. A Leipzig, à la salle d'armes et à l'école Saint-Thomas, il est inscrit étudiant en musique (*studiosus musicæ*); mais de quel maître accepte-t-il une discipline? Il soumet ses devoirs d'harmonie, ses essais de fugue, au *cantor* Theodor Weinlig. Mais on le voit surtout dans les réunions d'étudiants, au *Rosenthal* ou à la *pâtisserie Kintschy*, ou à la Taverne Verte (*Grüne Schenke*), « arborant une mirobolante casquette brodée d'argent, » pérorant, buvant, se disputant, et fronçant les sourcils quand passe un étudiant qui ne porte pas, comme lui, les couleurs de la *Saxonia!* Querelles, beuveries, nuits passées au jeu... Malgré tout, dans cette fermentation de la jeunesse, son génie musical continue de germer et de croître : très vite, Wagner en vient à étonner le *cantor* formé selon la méthode du père Martini. Il l'étonne et l'inquiète : ces compositions hasardeuses, « indépendantes », que peuvent-elles annoncer? Et que deviendra ce jeune homme énigmatique, presque sans guide, sans ressources pécuniaires, et déjà guetté par la vie de théâtre?

Il ne rêve que théâtre.

L'accord des instruments suffit à le jeter dans une « excitation mystique ». Depuis son enfance, frère d'acteur, beau-fils d'acteur (peut-être fils d'acteur), il grise son imagination dans le monde factice du théâtre. La scène, les coulisses, les décors! Et ce frôlement d'êtres irréels, — de femmes vivantes, — qui électrise le rêve

et fait bondir l'âme vers des bonheurs inaccessibles ! Sensitif exaspéré, il tombe en extase s'il entend *l'ut en crescendo* de l'ouverture du *Freischutz*; « ses nerfs enfiévrés, avoue-t-il, se crispent délicieusement, quand le *la* des hautbois éveille les autres instruments comme un appel de fantôme. » Chez l'adolescent, aux troubles musicaux se mêlent les troubles amoureux : un costume, un corsage jeté sur une chaise et qui garde encore des courbes palpitantes, « un attribut de la femme, s'il se rattache au monde fantastique de la scène, » irrite et accable, dans un charme irrésistible et alanguissant, cette sensibilité toute chargée des prochaines étincelles du génie.

Cependant, il faut gagner de quoi vivre.

Un hiver, son frère, chanteur au théâtre de Wurtzbourg, le fait engager comme chef des chœurs. Le jeune Richard Wagner s'occupe de sa charge, et aussi de certaines choristes, parmi lesquelles il courtise surtout la plus gracieuse, qui était fille d'un fossoyeur... Il continue de composer quelques essais et n'oublie pas d'apprécier le vin de Franconie. Sa vie journalière est celle de tout jeune musicien dans un petit théâtre de petite ville. Au vrai, « un enfant de la balle. »

L'été, le théâtre ferme (1834). Plus d'emploi. Il se promène, il rêve, il travaille pour lui, il flâne. On l'engage pour une ville d'eaux : chef d'orchestre à Lauchstadt.

Il y va.

Le directeur (*papa*, comme chacun l'appelle), on le lui montre dans la rue, en robe de chambre et calotte, débraillé, mais d'une distinction cérémonieuse et affectée, — une épave, un décavé, guetté par la faillite définitive, mais qui sait rappeler en haut lieu que sa femme, sa regrettée défunte, a reçu des faveurs royales.

Écœuré par ce qu'il apprend en arrivant (et l'on ne peut tout rapporter ici), Wagner est prêt à fuir... Il retrouve un acteur de Wurtzbourg : celui-ci lui indique une chambre dans la meilleure maison meublée, et où il

y a une charmante locataire, la plus aimable, la plus jolie fille de Lauchstadt, la « première amoureuse » de la troupe, Mlle Minna Planer... Mais elle-même, la voici, sur le pas de la porte.

Présentation, bavardages : c'est le nouveau chef d'orchestre..., il cherche un logement... Et Mlle Minna d'aller quérir la propriétaire et de lui recommander ce camarade qui arrive.

Richard Wagner visite une petite chambre au rez-de-chaussée, et il l'arrête.

La chambre était juste sous l'appartement de la « première amoureuse ». Et Mlle Minna, vraiment, était charmante. Habillée simplement, comme une véritable « ingénue », parlant avec naturel, avec douceur, et le visage régulier, placide, reposant à voir, avec des bandeaux bien égalisés sur un front calme, et deux grands yeux au regard enfantin.

Elle, ici, dans ce guêpier... était-ce possible? se demandait déjà l'inflammable jeune homme. Comment?... cet ange de suavité, « première amoureuse » dans une ville d'eaux!

Les camarades de théâtre ne tardèrent pas à le renseigner. Une bonne fille, très bonne fille, mais qui savait se tenir. Elle résistait (et c'était fort méritant dans la troupe à *papa*), elle résistait, sans trop les repousser, aux assiduités des habitués du théâtre et notamment d'un jeune gentilhomme, d'ailleurs sans fortune... Elle avait eu, toute jeune, un malheur : à dix-sept ans, une fille lui était née, qu'elle laissait aux soins de la grand'mère ou prenait parfois avec elle. Elle pouvait être sérieuse, maintenant.

Elle avait peu de talent : Wagner, amoureux dépité par ce qu'il vient d'apprendre sur elle, le constate tout de suite. Dans une féerie burlesque, elle joue le rôle de la fée Amorosa, presque sans qualités d'actrice, mais charmante par l'élégance de sa démarche, par le naturel

de sa diction, — et surtout par ce « sérieux », cette douceur, ce calme qui lui est propre.

Aimable voisine ! Qu'il est délicieux de la rencontrer, d'échanger quelques mots, et, chaque matin, de l'entendre remuer dans l'appartement du premier ! Comme elle répond simplement, sans se fâcher, « aux avances vraiment impétueuses du chef d'orchestre de vingt et un ans ! » Pas même coquette ; un petit air étonné, et toujours ce regard enfantin !

Elle fut douce, prévenante, maternelle, pour soigner Wagner : comme tant d'autres fois, il eut alors une poussée d'érysipèle. Le visage déformé, boursoufflé, il se terrait dans sa triste chambre ; Minna venait le voir et s'occupait de lui...

Puis toute la troupe (Richard Wagner et Minna y compris) fit une tournée à Rudolstadt, à Bernbourg, et revint pour l'hiver à Magdebourg.

Là, Minna retrouvait ses adorateurs de l'hiver précédent. Avant de revenir à Magdebourg, elle avait donc prié le galant chef d'orchestre, son voisin de chambre, de s'expliquer sur ses propres intentions : Wagner avait jugé prudent de dessiner un recul. Recouvrant toute liberté, Minna put se montrer sensible aux avances des jeunes nobles qui s'intéressaient au théâtre de *papa*.

Alors, aiguillonnés par la jalousie et le dépit, et aussi par « l'atmosphère de tendresse » d'une Saint-Sylvestre fêtée avec les acteurs et actrices (huîtres, champagne et punch, avec bris de mobilier), Minna et Richard, étourdis par leur jeunesse, s'avouèrent qu'ils s'aimaient. Après une autre beuverie, ils s'aperçurent, le lendemain matin, qu'ils n'avaient plus été maîtres de leur amour.

— « Acte néfaste, » comprit Wagner dégrisé, se réveillant dans la chambre de Minna. C'était sérieux... Matinée pleine de pressentiments ; plus de gaieté, ni même de caresses... Que faire, en attendant une heure convenable où l'amoureux pourrait sortir, comme si de rien n'était?...

Ils déjeunèrent, « posément, chastement. » Puis, tous deux, ils firent une promenade : désormais, ils étaient fiancés.

L'hiver finit. Le printemps revint (1835).

Bonheur, douce intimité, escapades à la campagne, longues soirées d'été sous les feuillages, — et terribles scènes de jalousie. Ça et là, dans ces petites villes où paraissait Wagner avec la troupe errante de « papa », comment les jeunes désœuvrés parlaient-ils de la « première amoureuse » ?

L'hiver suivant, à Magdebourg, Wagner le passe encore près de Minna, qui a fait venir Mme Planer. A part le plaisir de subir déjà sa future belle-mère, combien d'inquiétudes pour le fiancé ! Embarras d'argent, poursuites des huissiers... Peut-il offrir cette misère à sa chère Minna?... Et, dans ce théâtre menacé de la faillite, comment la jeune actrice peut-elle être sévère avec les riches amateurs qui soutiennent la direction ? Un certain Schwab, commerçant juif, porte à Minna un intérêt passionné : « La belle situation matérielle de Minna serait-elle le fait de cet homme ? »

Ennuis d'un théâtre sans le sou, engagements à faire renouveler, tentatives vers d'autres théâtres... Les fiancés vont-ils être séparés ?

Tous deux sont engagés à Kœnigsberg (été 1836).

Mais toujours ces protecteurs de théâtre, desquels tout dépend ! Et Minna, avec douceur, avec son bon regard enfantin, subit toutes ces servitudes ! « S'attirer l'amitié du directeur (note Wagner), s'attirer l'amitié du régisseur, des membres influents de la troupe, des spectateurs habitués aux coulisses, lui semble d'une sagesse élémentaire. Du moins, elle sauve les convenances. Aucun sentiment de dignité personnelle, mais elle évite tout scandale. » Si gracieuse toujours, si prévoyante, si douce, avec ses grands yeux candides et ses bandeaux réguliers sur son beau front calme...

Exaspéré, l'amoureux trépidant n'y tient plus. Et voilà qu'il trouve des lettres de Schwab, pleines de « détails stupéfiants » !

L'actrice, d'un mot, accable le chef d'orchestre : il n'a que des dettes, et elle le garde ; — les autres sont riches.

Pour être seul à l'aimer, il n'avait plus (croyait-il) qu'à l'épouser.

Donc, le 24 novembre 1836, Richard Wagner revêt un habit bleu à boutons d'or et conduit Minna devant le pasteur.

Entre eux, plus d'obstacles, — et partant plus d'amour. Mais la misère reste.

Les actrices de Kœnigsberg doivent répondre aux invitations d'un riche commerçant, Dietrich, qui protège généreusement le théâtre. De mauvais bruits circulent, que les camarades rapportent au chef d'orchestre. Dans le ménage, explications violentes : la douce Minna, maintenant qu'elle est épousée, s'emporte, devient agressive, et crie sur un ton populacier. D'ailleurs, il faut bien qu'elle se défende devant sa fille, car elle l'a déjà installée chez son mari.

Un jour (fin mai 1837), Minna fuit avec Dietrich.

Wagner quitte bientôt Kœnigsberg et trouve un engagement au théâtre de Riga.

L'été se passe, le théâtre rouvre : *la prima donna* est Amélie Planer, la sœur de Minna. Elle apprend à Wagner que Minna n'est plus avec Dietrich : abandonnée, malade, repentante...

Wagner pardonne. Elle revient.

A Riga, le théâtre avait aussi des protecteurs, et même un directeur tout spécialement éhonté... Minna fut forte, assure Wagner.

Chose certaine, elle fut peu après d'une admirable abnégation pendant les années si dures que Wagner passa en France (1839-1842). Elle fut la compagne qui, seule, put permettre à son génie de ne pas sombrer ; elle

fut le repos, l'apaisement, l'élément pondérateur, passif, le lénitif indispensable à une activité conquérante et trépidante.

« Son calme naturel, écrit Wagner, m'offrait un appui nécessaire, lorsque, dans le décousu de mes pensées, j'errais à la recherche de mon idéal. »

Des années passèrent...

Wagner fut entraîné par d'autres passions, chaque fois tumultueuses.

Tantôt loin, tantôt près de l'impérieux créateur qui faisait œuvre de génie et de volonté, la douce Minna, assouplie par le malheur, faisait œuvre de soumission. Sous ses bandeaux réguliers, son regard enfantin, peu à peu, prit l'expression de l'effroi.

Elle mourut, jeune encore, d'une maladie de cœur.

LA  
SECONDE FEMME  
DE WAGNER

ELLE lui survécut durant presque un demi-siècle. Elle s'éteignit, à plus de quatre-vingt-dix ans, le 1<sup>er</sup> avril 1930, à Bayreuth (1).

Fille de Liszt et de la comtesse d'Agoult, elle naquit en 1837 près du lac de Côme (d'où son prénom de Cosima).

De naissance, à la façon d'un don génial, elle reçut une énergie dominatrice et la soif des grandes choses. Elle voulait se découvrir un rôle, se créer « une mission ».

— « C'est une nature de Sémiramis, » constatait Richard Wagner. Et Liszt l'appelait : « Ma terrible fille ».

Liszt, musicien novateur, génie bouillonnant, âme généreuse, et alors le « lion romantique » du piano et de l'amour ; — la comtesse d'Agoult, romancière qui mettait dans sa vie les romans de passions et d'aventures, — quels ascendants ! Chez l'enfant, sommeillèrent des germes ardents, des possibilités extraordinaires. Plus tard, aux minutes de crise, les deux hérités devaient

(1) Cette étude, écrite aussitôt, parut dans l'*Echo de Paris*. Trop longue pour un article de journal, je dus y faire d'importantes coupures. Ici, le texte est complet, et j'ai tâché de le mettre au point (1946).

fermenter comme un mélange instable, explosif. Vitalité débordante, impulsive ; indépendance effrénée ; mais aussi intelligence active, avide, à la fois noble et enfiévrée, multipliée par une volonté impérieuse et tenace.

Mariée au chef d'orchestre et compositeur Hans de Bülow, puis épouse de Wagner en 1870 ; mêlée pendant quarante ans soit aux œuvres suprêmes de ce prodigieux créateur, soit à la fondation et à la direction du théâtre de Bayreuth, Cosima Wagner, dans le mouvement musical, occupait une place de premier plan. Cette femme, d'un corps frêle mais galvanisé par l'énergie, régna, durant son active vieillesse, sur le monde artistique de l'Europe. — Et puis, parmi la silencieuse tristesse d'un Bayreuth abandonné, ses années d'octogénaire, dans le dénuement et la solitude, furent une longue attente de la mort libératrice.

Destinée tragique, contrastée. Bien des éléments s'y heurtent ou s'y combinent. Souvent, cette veuve d'un grand homme fut jugée sévèrement : sans doute on exagérât ; on oubliait qu'une telle existence, entraînée par une obsession fatale, sort de la commune moyenne des qualités et des défauts ordinaires. On reprochait aussi à Cosima Wagner son caractère dominateur, dictatorial, son âpreté au gain, sa dureté à noircir l'image de la première femme de Wagner.

Les Français, même en pratiquant le pardon des injures, peuvent aussi lui reprocher d'avoir trop complaisamment, après nos défaites de 1871, appelé la France une « nation dégénérée », et Paris « une fille entretenue ». Cosima, guidée par une ivresse guerrière, exaltait son natif instinct de domination, de commandement. Richard Wagner, selon sa propre expression, l'avait germanisée (*eingedeutscht*). Il lui avait aussi inoculé une haine violente, qu'il portait en lui-même : la haine des juifs.

Pour ces raisons, Cosima se suscita plus d'un ennemi.

D'autre part, elle trouva des panégyristes enthousiastes. L'un d'eux, par exemple, publia une biographie d'elle : le récit du début de sa vie, jusqu'en 1883 (mort de Wagner), occupe plus de mille pages. Pour le demi-siècle qui s'étend jusqu'à la mort de Cosima (1930), il en faudrait encore deux mille. Ce biographe manque peut-être du sens de la mesure. « Cosima, déclare-t-il, est la plus grande figure féminine du siècle. »

Sans lui attribuer un tel rang, et même sans oublier qu'elle n'eut pas certaines qualités qui font le mérite et le charme de plus d'une femme, on est obligé de lui reconnaître de la grandeur.

Grandeur d'homme, ou plutôt de conquérant.

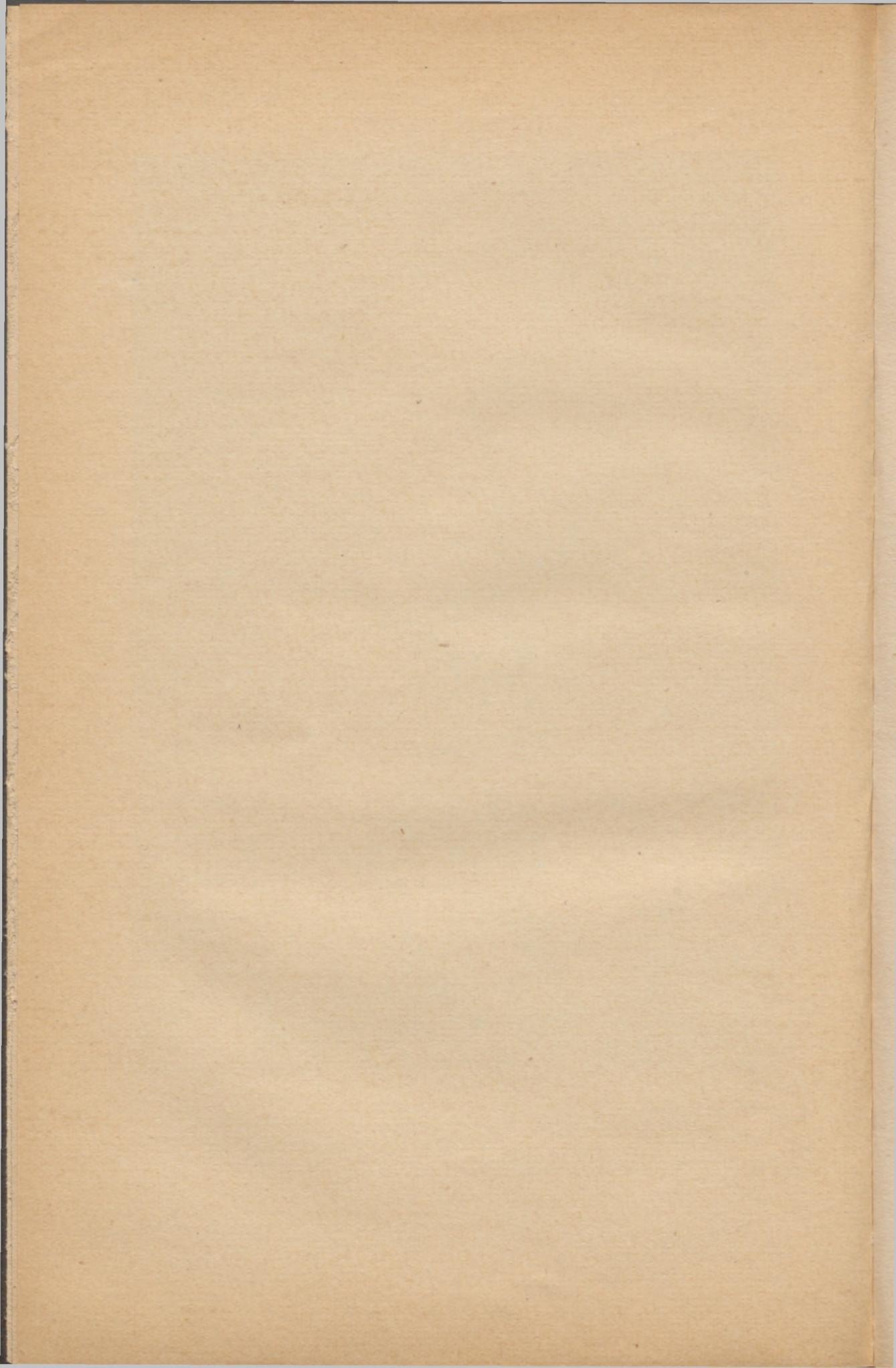
On sait qu'elle fut aimée de Nietzsche, mais cet amour n'osa pas s'avouer. Cosima, par son ascendant, le refoula. Longtemps plus tard, le poète philosophe, travaillé, épuisé par l'excessive et morbide fermentation de ses idées visionnaires, laissa deviner cet amour : hélas, c'était parmi les suprêmes sursauts d'une pensée déjà touchée par la folie. — La grandeur de Wagner, la grandeur de Cosima, lui en avaient longtemps imposé ; et il s'était fait l'annonciateur du wagnérisme. Soudain, sa pensée fiévreuse, sa douleur, son impuissance de demi-musicien, sa rancune, dans *Humain trop humain* puis dans le *Cas Wagner* et dans d'autres brochures, firent éclat et scandale.

Le titre d'un ouvrage de Nietzsche peut servir à caractériser Cosima. C'est *la Volonté de puissance*. Cette femme, par nature, aspirait au maximum de domination. Elle était une force qui va, — une force qui veut s'accroître. Avant de rencontrer Nietzsche, elle était *nietzschéenne*. Sa raison instinctive, son mobile intérieur, spontané, fatal, ce fut « la volonté de puissance », ou l'impérialisme du moi.

A trente ans (1867), elle s'empara du plus puissant



Cosima WAGNER (1872). Tableau de LENBACH.  
Collection G. SAMAZEUILH.



moyen d'action que le sort lui présentait : c'était Richard Wagner. Il avait alors un peu plus de cinquante ans. Son génie créateur, arrivant à son zénith, exerçait déjà son fascinateur pouvoir d'attraction et promettait un rayonnement illimité. Une telle force, vraiment prodigieuse, miraculeuse, allait donc devenir la chose de Cosima.

La jeune femme la conquit. Mais aussi elle fut conquise elle-même. — Or, à ce moment, elle était l'épouse de Hans de Bülow.

Un tel mariage n'intéressait guère son cœur, et il était trop mesquin pour son ambition. La mère de Cosima, Marie d'Agoult, ne manquait pas de clairvoyance, quand elle écrivait à une amie, en octobre 1856 :

« Cosima est une fille de génie, très semblable à son père ; son imagination puissante l'entraînera hors des voies communes ; elle sent le démon intérieur, et lui sacrifiera toujours résolument tout ce qu'il demandera. Les circonstances l'ont poussée à un mariage dans lequel il n'y aura, je le crains, du bonheur pour personne (1). »

Cosima, dès le premier jour qu'elle le vit, aima Richard Wagner. Elle l'aima de toute son âme, c'est-à-dire de toute sa force, et qui était impérieuse.

Ici, selon nous, il faut faire deux parts dans les événements si curieux, et peut-être uniques, que nous allons rapporter. Deux parts, parce qu'il y a deux aspects ou deux points de vue.

Si l'on regarde de l'extérieur ces trois êtres, c'est chose banale, bizarre et avec plus d'une ombre : c'est le trio d'un vaudeville cocasse, le mari, la femme et le troisième.

Mais si l'on considère ce qu'ils pensent, et surtout leurs sentiments ou leurs aspirations, alors ce qui est mesquin disparaît. On entre dans une fantasmagorie

(1) Lettre publiée par M. Marcel Herwegh, dans son livre *Au printemps des dieux* (1929).

pompeuse, théâtrale, à côté de la réalité usuelle, mais qui n'est ni fausse, ni irréaliste. Car elle comporte un élément extraordinaire : c'est le génie de Wagner. Et il transfigure tout. — Ici, pour être exact et clairvoyant, il faut utiliser des formules de Nietzsche : il y a transmutation de valeur. Les choses se transportent dans un autre cadre, dans une autre « table des valeurs ».

Regardons, un moment, le côté commun, banal, car c'est lui, tout extérieur, qui apparaît en premier. La fille de Liszt, Cosima, épouse un musicien distingué, Hans de Bülow. Elle-même de naissance et par culture, est fort sensible à la musique. Pour Liszt, pour Bülow et pour Cosima, Wagner est un grand artiste. Elle le rencontre, elle l'aime, devient sa maîtresse, divorce et l'épouse. Tels sont les faits, assez mesquins.

Ils comportent même des épisodes comiques et du genre *Boubouroche*. Bülow, évidemment, est le seul, pendant plusieurs années, à ignorer son infortune. Il se fait le défenseur de la musique de Wagner, devient son apôtre, son factotum, et lui prête de l'argent : il vend des bibelots, afin de pouvoir l'obliger. En retour, Wagner lui écrit que ce n'est pas en faire assez...

Un beau jour, l'impulsif Wagner, bien qu'exilé d'Allemagne (comme révolutionnaire) mais toléré à Munich grâce à Louis II, est obligé de fuir en Suisse. Il s'était mis à polémiquer, dans les journaux, contre les ministres bavarois. D'autre part, une chanteuse qui l'aimait, ou du moins le poursuivait, activait les médisances, afin de le faire chasser de Munich et, par conséquent, de le séparer de Cosima. Il fuit, tout seul... Il écrit à Cosima de ne pas le rejoindre... Mais celle-ci, passionnée, farouche, n'attend pas la lettre : c'est son mari, Hans de Bülow qui reçoit la lettre, et qui l'ouvre.

Bülow, en Suisse, rejoint les fugitifs. On s'explique... Et Bülow s'en va, s'éloigne... Il a compris qu'ils s'aiment : malgré sa douleur, le faible Bülow s'efface devant deux

êtres énergiques. Bien plus, comme chef d'orchestre, il reste le dévoué, le fidèle, le prosterné serviteur des œuvres de Wagner.

On dira que Bülow n'aimait pas Cosima. Mais l'on se trompera. Il souffrit. Il continua de l'aimer, et il continua d'admirer Wagner et de propager sa gloire. Quatorze ans plus tard, lorsque Wagner meurt, Bülow ne pense qu'à la douleur de Cosima, et lui adresse, en français, l'émouvante dépêche :

« Sœur, il faut vivre. »

« Vivre », pour eux, c'était vivre pour Wagner et pour sauver, pour répandre sa pensée.

Voilà le mot de l'énigme, qui fait soudain apparaître l'étrange grandeur qui se cachait sous de mesquins faits divers. Richard Wagner, sur tous ceux qui l'approchaient, exerçait un pouvoir fascinateur. Son intelligence, son ascendant, l'ardeur de sa parole, son faste qui restait théâtral jusque dans la gêne, s'ajoutaient au rayonnement de son génie musical. Car l'auteur de *Tristan* répandait autour de lui l'enivrement que sa musique garde encore.

Près de lui et grisée par son œuvre, l'ardente Cosima, qui portait dans son corps frêle l'indomptable vitalité du grand Liszt, sentit, en elle-même, toutes ses forces profondes s'exalter :

« Je vois où est ma destinée, écrivait-elle au peintre Lenbach ; je n'ai plus d'autre pensée que l'accomplissement de ma mission, dans laquelle je trouverai également mon propre bonheur. »

On le constate : on n'est plus là dans le vaudeville, ni dans les platitudes d'un ménage à trois. L'obsession qui domine tout ici, c'est le génie de Wagner. Nos trois personnages seraient dans le faux et le grotesque, s'il s'agissait d'un demi-artiste ou d'un raté. Mais il s'agit de servir un créateur prodigieux, qui achève la *Tétralogie*, écrit *Parsifal*, fait construire Bayreuth, et qui va pro-

voquer, dans l'ensemble du monde civilisé, un mouvement artistique comme on n'en connaît pas encore d'aussi formidable.

En se dévouant à un si haut idéal, Hans de Bülow ne mérite plus les deux syllabes moliéresques. Il prend même une imposante grandeur. Aussi Cosima, dans une fête où l'on célébrait le triomphe de Wagner et de Bayreuth, rendit justice à celui qui se sacrifia pour servir un génie. Elle s'écria :

— « Béni soit Hans!... c'est à lui que nous devons cela ! »

Elle mourut à Bayreuth. Elle avait vécu trop longtemps pour ne pas connaître l'adversité.

D'abord, la Grande Guerre, — celle de 1914. Plus de représentations wagnériennes à Bayreuth. Plus de gains. Et déjà la richesse acquise, en Allemagne, était menacée de ruine. Mais un nouvel aspect de la gloire de Wagner pouvait faire illusion. Wagner devenait un des prophètes du pangermanisme. A combien de tranchées, creusées par le Germain dans le sol de France, les personnages de son théâtre lyrique donnaient-ils leurs noms, comme des héros protecteurs : tranchée Siegfried, abri Hans Sachs, tranchée des Walkyries... Soudain, l'armistice de 1918, puis le traité de Versailles, la débâcle du mark, la ruine totale des classes moyennes en Allemagne.

A Bayreuth, plus d'argent. L'œuvre de Wagner était dans le domaine public. Plus de droits à toucher. En 1926, deux théâtres suisses, par pitié, envoyaient *un pour cent* à la veuve plus qu'octogénaire.

Bayreuth abandonné, ruiné, esseulé... On parlera de reprendre les festivals lyriques d'autrefois. On essayera, dès 1928, de les reprendre. Ils retrouveront de l'éclat, quelques années avant la guerre de 1939, sous l'influence du Führer.

Retrouvera-t-on jamais les enthousiasmes, les exal-

tations d'avant 1900? Alors, dans le crépuscule du du XIX<sup>e</sup> siècle, le culte de Wagner tournait à l'illuminisme... Mais Bayreuth, vingt ans, trente ans plus tard, avec tant de solitude autour de l'animatrice qui se survit trop longtemps, n'est plus qu'une cité d'agonie.

Dix années après l'armistice, les décors du théâtre, roulés sur la scène, s'effritaient, rongés par l'humidité. La fosse de l'orchestre, appelée jadis « l'abîme mystique », n'était plus qu'un trou noir, et qui sentait la moisissure... Toute la petite ville, perdant son factice éclat de Mecque musicale ou de centre de tourisme esthétique et international, n'était plus que silence et mélancolie. Plus de foules de « pèlerins ». Plus de fanfares héroïques, pour les appeler au théâtre, sur la « colline sacrée »... Dans la gare déserte, n'arrivait plus qu'un petit train de trois voitures, une pour chaque classe. Et c'était encore trop, pour les huit ou dix voyageurs qui revenaient dans la ville assoupie.

Les années s'accumulaient. L'illustre veuve dépassait quatre-vingt-dix ans. Pendant un tiers de siècle, elle avait régné sur la capitale, sur la Rome du monde artistique. Désormais, dans sa demeure de Wahnfried, où tout lui parlait du grand disparu, elle n'attendait plus que la mort... Ah! que la mort tardait à venir!... Peut-être, comme une autre femme passionnée, s'écriait-elle aussi : « On ne meurt donc jamais! »

La conquérante d'autrefois ne quittait plus guère la chambre du premier étage. Devant ses fenêtres, dans la pelouse, elle voyait une large dalle de marbre blanc... *Richard Wagner*... Il était là, sous la pierre fatale. Il l'attendait; il l'attirait... Au bout de quarante-sept ans de veuvage, enfin, elle l'y rejoignit.

# LA BIBLIOTHÈQUE DE L'OPERA

## SOUVENIRS

A l'Opéra de Paris, dans l'immense monument du théâtre, la bibliothèque occupe des salles luxueuses et néanmoins fort agréables. On y est toujours accueilli avec une parfaite bonne grâce ; les administrateurs, l'un après l'autre, y maintiennent des traditions d'urbanité et d'ironie parisienne : la salle de lecture est un salon où l'on travaille, à côté d'autres salons où l'on cause.

Durant de longues années, alors que je préparais la *Biographie* de Berlioz, je fus un « lecteur » assidu : je devins un ami de la maison. Je ne me propose pas ici de donner un aperçu des richesses de cette bibliothèque : pour l'histoire du théâtre et celle de la musique depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, grâce à son considérable fonds de partitions, à ses archives et à son musée, à ses collections de journaux, de portraits, de maquettes pour les décors et de dessins pour les costumes, elle offre aux chercheurs une mine peut-être inépuisable. Le seul dénombrement de ces documents exige un travail fort long : de bons catalogues, des *fichiers* servent de guides aux lecteurs et sont, d'ailleurs, complétés et commentés par un personnel soucieux de se rendre utile.

Mais cette bibliothèque, sans doute parce qu'elle par-

ticipe à la vie d'un théâtre, sait encore être aimable. Ainsi qu'une vraie Parisienne, elle peut conter d'agréables souvenirs de jeunesse.

Et d'abord, pour une institution d'État, elle n'a guère un grand âge. Si l'Opéra se glorifie de montrer, sur son acte de naissance, la signature de Louis XIV et celle de Colbert (1672), la bibliothèque est née, officiellement, peu avant 1870.

Cette collection publique est l'œuvre d'un amateur. Sans Charles Nuitter (de son vrai nom Charles Truinet), elle n'existerait pas : elle est vraiment l'œuvre de cet avocat, de ce dilettante, qui aimait les vieux papiers.

Excellent Charles Nuitter, convaincu et maniaque. Ainsi que chacun l'a oublié, il était un poète. Au vrai, il le montra peu dans ses traductions de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*. Mais il fut réellement poète, c'est-à-dire créateur, en créant, malgré maints obstacles, avec une modeste et inlassable ténacité, la bibliothèque dont Reyher fut le premier titulaire, glorieux mais lointain.

Nuitter commença par sauver les archives de l'Opéra. Les monceaux de paperasses, accumulés par la vie journalière du théâtre pendant deux siècles, appartenaient encore, vers 1860, à qui voulait en emporter une parcelle. Chaque directeur, considéré jusqu'alors comme personnellement propriétaire des papiers de son exploitation (notamment de la musique), se débarrassait bien facilement de tout ce qu'il ne détruisait pas : il le laissait, il l'abandonnait à son successeur. Celui-ci, à son tour, ne veillait guère à ce qu'on ne fît pas diminuer cette montagne qui l'encombrait.

Voulait-on posséder, par exemple, un manuscrit de Gluck?... Il suffisait de s'arranger avec le copiste du théâtre : il tirait une copie et donnait l'original. Bien plus, ce brave homme avait si peu l'idée de faire un détournement, qu'il signait, innocemment, sur le manuscrit de

Gluck. J'ai pu voir chez mon ami Charles Malherbe, qui l'avait rachetée, la partition autographe de l'ouverture d'*Armide*; elle porte une dédicace : *Offert à M. Habeneck par M. Lefebvre*. Ce Lefebvre était le préposé à la copie.

De ces archives en un tel péril, Nutter parvint à sauver ce qui restait. Il se dévoua même à le protéger. D'abord il le surveilla, de plus ou moins près, comme ami et familier du directeur de l'Opéra, Émile Perrin, puis comme secrétaire du théâtre. Indépendant par sa fortune, et même indépendant de caractère, il consentit pourtant à devenir fonctionnaire sous le titre d'archiviste. Mais, de sa fonction, il considérait seulement l'autorité tutélaire qu'elle lui permettait d'exercer : il ne porta jamais l'entrave d'aucun traitement, d'aucun lien plus ou moins doré.

Or (n'était-ce que pur hasard?), il devint l'intime ami de Charles Garnier qui élaborait les plans du nouvel Opéra. Garnier projeta un fort beau local pour les archives de son ami : une rotonde (vers la rue Gluck), une longue galerie, des salles de dégagement, le tout devant être luxueusement recouvert sur les murs par des boiseries et des rayons portant les livres et la musique. Par malheur, cette spacieuse *librairie* était reléguée sous les combles, au cinquième... Pour pouvoir y accéder, parmi le dédale des corridors et des escaliers du théâtre, obscur pendant le jour, il aurait vraiment fallu être de la maison et pouvoir affirmer, comme l'Acomat de *Bajazet* :

*Nourri dans le sérail, j'en connais les détours.*

La guerre survint (1870) ; l'Opéra était inachevé. Les années suivantes, faute d'argent, les travaux traînèrent. Soudain, fébrilement, il fallut terminer le nouvel Opéra car l'ancien, celui de la rue Le Peletier, venait de brûler (1873).

Déjà, durant quelque dix années, Nutter avait acheté beaucoup de livres, de journaux, de gravures, de parti-

tions : autour des archives, sauvées et classées par lui, il avait agglutiné, peu à peu et de ses propres deniers, toute une bibliothèque. Restait à bien la loger et à la rendre facilement accessible au public.

Dans l'Opéra, une partie, fort spacieuse, était inoccupée, abandonnée : toute la partie destinée primitivement à Napoléon III. Près de la loge impériale, l'architecte Garnier avait prévu (du côté de la rue Scribe) des salons de réception, une galerie qui aurait servi de promenoir-fumoir, et une vaste salle de gala, rotonde très haute, ornée de colonnes de marbre et surmontée d'une coupole où aurait scintillé un lustre éblouissant.

Ce décor fastueux, Nutter veut le conquérir pour ses bouquins et sa paperasse.

Résistances de Garnier, résistances des Beaux-Arts, résistances du théâtre, résistances des députés ou sénateurs que Nutter veut mettre dans son jeu...

Toutes ces résistances, il les circonviert. Sans violence, sans fracas, tranquille, obstiné, Nutter, comme la goutte d'eau qui finit par percer les rocs, s'attaque à l'inertie bureaucratique. Un jour, il va trouver Sadi Carnot, alors rapporteur général du budget ; Nutter voulait obtenir un crédit pour que l'on installât sa bibliothèque dans les salons de gala. Carnot, naturellement, résiste. Mais Nutter, à la fin, se fâche :

— Pourquoi, s'écrie-t-il, s'obstine-t-on à me refuser ces salons inutilisés ? *Est-ce donc que l'on attend un roi ?* »

Mot magique. Il séduisit Sa Rigidité Sadi Carnot : la crainte du roi convainquit le futur président de la République. Un premier crédit fut inscrit au budget, et l'on commença d'installer la bibliothèque dans ces fastueux salons, qui menaçaient d'attendre un roi.

Ils attendirent toujours leur premier bibliothécaire, Ernest Reyer. Une anecdote, qui est authentique, mérite d'être rapportée. Vingt fois elle me fut contée par l'un

des héros, naguère commis de la bibliothèque. De son côté Reyer la racontait aussi à sa façon : chose bien rare, les deux versions ne se contredisaient nullement.

Donc, un jour d'été, Reyer se perdit dans les couloirs obscurs de l'Opéra : se rappelant qu'il était bibliothécaire de ce théâtre, il cherchait sa bibliothèque. Non qu'il fût nouvellement promu : depuis quelque trente ans il touchait 2 000 francs chaque année (c'étaient des francs-or), pour tous les soins dont il aurait pu entourer ces livres, si parfaitement inconnus de lui.

Souvent, pour son *Sigurd* longtemps refusé et triomphant enfin, puis pour sa *Salammbô*, Reyer était venu au théâtre ; il y avait flâné ou fait antichambre. Jamais, toutefois, il n'avait eu la curiosité, l'indiscrétion de pousser une pointe jusqu'à sa bibliothèque.

Il la chercha du moins une fois. C'était au mois de juin, par l'une de ces chaudes journées qui font souhaiter le repos des vacances à la campagne. Par ces après-midi, tandis que les rues écrasées de soleil ne donnent aux poumons des promeneurs qu'une atmosphère de poussières, les couloirs de l'Opéra, vastes, déserts et pleins d'ombre, sont d'une fraîcheur délicieuse... Reyer s'y promenait, lorsque le désir lui vint, insolite, de connaître enfin sa bibliothèque.

Mal lui en prit. Dans le noir, il s'égara ; il heurta des socles, où rêvent les bustes des anciens auteurs ; il tâta des portes ; il s'impatienta, jura, tempêta, montant et descendant d'insidieux escaliers obscurs, et il mena un tel vacarme qu'il fit surgir, enfin, le garçon de la bibliothèque :

— Mais sacré nom de..., où est-elle donc, la bibliothèque ? cria Reyer, farouche, mais bon enfant, et tel qu'un brisquard de la grande armée.

— La bibliothèque ? répondit doucement le garçon (un phtisique qui n'avait que le souffle), mais vous y êtes ; cette porte...

— Dites donc, interrompit rudement Reyer, est-ce que vous vous f... de moi?...

Terrifié, le garçon malade n'osa parler que de l'étouffante journée, de cette accablante chaleur qui porte à trop se rafraîchir ; ainsi, il s'efforçait d'excuser, prudemment, les vivacités de cet inconnu tapageur, car, dans la nuit du corridor, sans rien voir de l'intrus, il n'entendait que des vociférations menaçantes.

Reyer comprit : on le prenait pour un ivrogne.

Alors, afin de bien prouver qu'il disposait de tous ses moyens, il fulmina, et imposa silence, militairement, à son subordonné :

— Taisez-vous, je suis le bibliothécaire !

Et le garçon phtisique de rire, et de tousser à rendre l'âme, et de rire encore.

Exaspéré, Reyer tourna les talons. Et il se perdit dans le noir du corridor silencieux, tapant de sa canne sur la mosaïque sonore, et continuant à mâcher, sous sa grosse moustache, d'interminables grognements.

Mais Reyer, peu après, en faveur du commis qu'il avait bousculé, demanda une augmentation de traitement. Pour l'obtenir, il racontait l'anecdote : vraiment, il fallait augmenter ce commis qui l'avait empêché, lui le bibliothécaire, de voir une seule fois sa bibliothèque.

Reyer fut bien inspiré, d'ailleurs, en ne la visitant jamais. Durant les dernières années de sa glorieuse et verte vieillesse, il y aurait vu son buste et celui de Wagner : tous deux se faisaient vis-à-vis, de chaque côté d'une porte, et se regardaient sans se sourire. En effet, *Sigurd* et *Siegfried*, les deux fils des deux musiciens, ont tour à tour aimé la même déesse et l'ont éveillée de son sommeil enchanté : une belle-fille unique, c'est rarement un lien d'affection entre deux beaux-pères...

Sous le buste de l'auteur de *Sigurd* et de *Salammbô*, Reyer lui-même aurait pu lire des chiffres de mauvais augure : on avait écrit la date de sa naissance, et même

celle de sa mort. Cette dernière date, certes, n'était pas complète, mais il ne lui manquait que le chiffre des unités. On avait cru faire un long crédit au vieux maître, en gravant :

### ERNEST REYER

1823-190...

Si les inscriptions ne mentent pas, Reyer était donc invité à mourir, au plus tard, en 1909. Fort avisé, ce bibliothécaire, ignorant tout de sa bibliothèque, sut ignorer aussi l'impérieuse date de cette invitation au grand voyage. Et pourtant, il mourut, exactement, dès le premier mois de 1909 : sans le savoir, il obéit à l'inscription fatale.

Un autre souvenir, dans cette bibliothèque de théâtre, pourrait susciter aussi quelque méditation.

La rotonde, actuellement occupée par la salle de lecture, était destinée, dans le plan primitif, à servir de salon de réception. Elle est voisine de la grande loge officielle, qui devait être celle de Napoléon III ; un escalier d'honneur y donne accès, précédé par une pente adoucie pour les voitures de gala ; et, au rez-de-chaussée, deux salles étaient prévues, l'une pour les gardes et l'autre pour les officiers de service.

Or, c'est de cette rotonde, où aurait dû s'affirmer l'éclat de la grandeur impériale, que partirent maintes proclamations de la Commune. En 1871, l'Opéra étant en construction, on utilisa cette rotonde, sans plancher ni toit, pour allumer de grands feux, afin de faire envoler des montgolfières. Des paquets de proclamations ou de manifestes y étaient attachés, avec des ficelles non pas nouées, mais seulement enroulées. Une fois dans l'air, les ficelles se déroulaient, les proclamations tombaient en s'éparpillant, et répandaient, hors de Paris assiégé, les dernières paroles de la Commune déjà vaincue.

Ainsi, entre les heures de lectures et de recherches, on peut méditer, conter des anecdotes, remuer des souvenirs, dans cette bibliothèque de l'Opéra, où tant de documents et de paperasses sont conservés pour essayer de sauver quelques reflets de la vie qui n'est plus. Dans le théâtre attendant, les changements de décor font songer à d'autres changements plus importants et toutefois bien rapides. Les hommes passent, et aussi les formes politiques. Acteurs, spectateurs, gouvernés et gouvernants, tous se dispersent, rentrent dans les coulisses de la mort, et se dissolvent dans l'oubli.

Mais, attiré par quelques admirables portraits, et notamment par le buste de Mlle Fiocre (frémissant chef-d'œuvre de Carpeaux), si l'on va jusqu'au musée qui prolonge la bibliothèque, on voit de gentilles poupées de cire, frisées, poudrées, enrubannées, et qui portent des robes dignes de la Pompadour. Ces robes, splendides et minuscules, servirent de modèles à d'autres robes où palpitèrent des poitrines vivantes... Au bout de deux siècles, ce sont les petites poupées de cire qui sont encore intactes.

# FUGÈRE

CHANTEUR FRANÇAIS (1)

Tout le monde connaît Fugère ; tout le monde l'a vu, entendu, applaudi. Depuis plus de cinquante ans — oui, depuis plus d'un demi-siècle — chaque spectateur, dès que Fugère entre en scène, a été saisi par ce frisson, ce sursaut de toute la salle :

— Fugère... voilà Fugère!...

Dès qu'il paraît, tous les visages s'éclairent, toutes les lèvres se détendent, commencent à sourire ou se préparent à un bon rire joyeux et jeune ; tous les regards se fixent sur lui, observent son visage, ses gestes, son allure « à l'aise » et qui n'appartient qu'à lui ; et chaque spectateur, pour ne rien perdre d'un plaisir certain, écoute avidement les paroles et le chant de ce merveilleux *disneur*.

Un tel pouvoir sur le public, brusque, immédiat, magique et infaillible ; une telle étincelle de sympathie, n'est-ce pas le plus efficace mérite d'un acteur ? Dès l'antiquité, les philosophes ou les lettrés qui étudiaient l'art de la parole en public, distinguaient un élément de cet art et l'appelaient *l'action*. En ce sens, un *acteur* est avant tout celui qui possède cette *action*, celui qui *agit* sur l'auditoire : à ce titre, Fugère est vraiment *l'acteur* par excellence.

(1) Mort à quatre-vingt-un ans ,en 1929. Étude écrite en 1924.

Quelle merveilleuse *action* ! Ce pouvoir *radioactif* qui lui est personnel s'est accru pendant une laborieuse carrière ; chaque jour, pendant plus de cinquante ans, de nouveaux liens se sont établis entre Fugère et le public. Chaque jour, par son intelligence et par son jeu naturel, par son chant expressif, par l'esprit et la grande bonté qui rayonnent de son visage et de ses yeux, il s'est créé d'innombrables et véritables amis.

Chacun l'admire, mais aussi chacun lui garde une reconnaissance particulière. Car tous les auditeurs, même s'ils ne s'en rendent pas compte, sont heureux d'avoir retrouvé, en Fugère, quelque chose qu'ils aiment forcément, puisque ce quelque chose ils le portent en eux-mêmes. Et c'est l'esprit français. Bonhomie de chez nous, délicate et gentille tendresse ; ironie sans méchanceté, et qui est plutôt une coquetterie de l'indulgence ; gaieté qui est une façon allègre de porter les travaux de chaque jour ; fantaisie juvénile, gamine, gavroche, qui a deux fois « la beauté du diable » puisqu'elle a celle d'un diabolin de Paris, — voilà ce qui rayonne de Fugère. A chaque rôle, et malgré la vérité renouvelée qu'il lui donne, il apporte encore, et fort heureusement, une marque personnelle, un accent indélébile. Il est son personnage, mais il reste *notre* Fugère : dans un genre de musique si populaire qu'on a pu l'appeler « éminemment national », Fugère montre à tous les Français une charmante image de l'âme française ; et il y ajoute, comme un sourire toujours jeune, le séduisant « je ne sais quoi » du gamin de Paris.

Un Parisien?... Disons plutôt un enfant du faubourg, un gavroche, qui naît au roulement des tambours de 1848, — un fils bien racé du Paris d'autrefois.

Aujourd'hui, nous voyons un Paris mélangé, disparate, gâté par toute sorte d'alluvions, trop grand, surpeuplé, et dont l'esprit, même en subsistant, est adultéré par trop de choses étrangères... Malgré les qualités

du Paris actuel, combien la petite capitale de Louis-Philippe ou du second Empire nous apparaît plus aimable, moins affairée, accueillante, presque provinciale (pour nous), et avec des rues moins encombrées, sans bousculade, sans brouhaha, et charmantes pour la flânerie.

Alors, dans plus d'un quartier, le boulevard ou la rue était comme le jardin familial, le domaine des gens du voisinage. Tous se connaissaient : les enfants pouvaient jouer, sous les regards de quelques braves femmes tricotant devant leur boutique, sans rien craindre des inquiétantes promiscuités de la rue actuelle.

Fugère, huitième enfant d'un « estampeur en zinc », grandit ainsi et se forma loin de tout magister, à la fortifiante et rude école des autres enfants, qui est déjà l'école même de la vie. A huit ans, plus de père (1856). Le voilà donc apprenti, dans un atelier de bronzes d'art. Tout en maniant l'ébauchoir ou le burin, les ouvriers chantent : ce sont les refrains devenus populaires, les airs que les camarades ont rapportés du théâtre.

Ah ! le théâtre, quel ascendant il avait alors, quel rayonnement, quelle gloire. On se bousculait, près des guichets, ou devant l'étroite porte qui menait aux coulisses, pour apercevoir, monarques ou déesses du monde fabuleux, un Frédérick Lemaître, un Mélingue, un Debureau, ou une Déjazet... Alors, sur le « boulevard du Crime », vers la Porte Saint-Martin, les théâtres se touchaient. Quand un spectateur quittait la salle avant la fin de la pièce, il donnait sa contre-marque aux gamins, et ceux-ci, gratis, allaient écouter un des derniers actes. D'autres fois, ils revendaient les contre-marques, pour deux sous :

— Et quand j'avais amassé dix sous, nous dit Fugère, j'allais écouter la pièce tout entière !

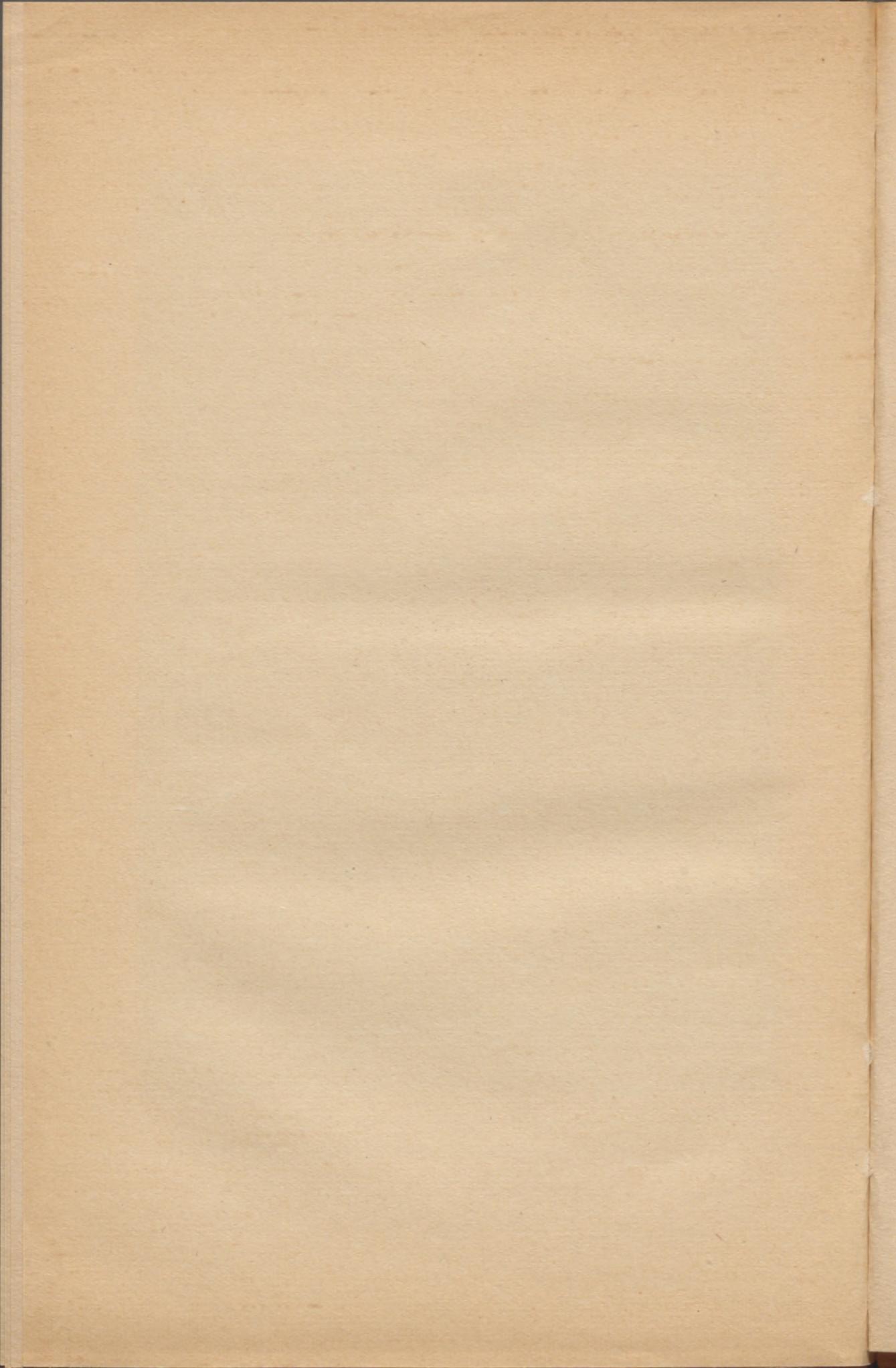
Le démon du théâtre, déjà, le travaillait.

Et sa voix de baryton était souple et bien timbrée.

Lucien Fugère se présente au Conservatoire : il échoue.



Lucien FEUGÈRE.



Et voilà qu'il voyage, qu'il « fait la place » pour une bijouterie alsacienne. Que d'observations, et quelle bonne école vraiment vivante, quel panorama de pays et de figures, pour de tels yeux avides, intelligents, impatients d'apprendre !

En Avignon, un soir, on fêtait une tournée d'artistes. A la fin du banquet, chacun chante sa romance. Fugère chante : on l'acclame.

— Je te présenterai à un directeur, lui déclare aussitôt une « basse noble », en prenant le ton caverneux qui convient aux oracles.

En effet, revenu à Paris, il fut présenté à une majesté directoriale : le patron de Ba-Ta-Clan.

Ce café-concert était alors une des gloires du boulevard du Prince-Eugène (de nos jours, boulevard Voltaire). On y jouait de tout : vaudevilles, opérettes, drames et pantomimes. Bien plus, on y entendait souvent les meilleurs « espoirs » du Conservatoire. Car le patron, sur son affiche, annonçait d'une manière immuable :

« Bertrand, chanteur d'opéra ; Mlle Martin, chanteuse d'opéra-comique... » Ces noms, ou tels autres, étaient des passe-partout : quiconque plaisait au patron venait chanter un grand air ou une romance à roulades, et recevait dix francs. Combien de vedettes futures ont ainsi débuté à l'ancien Ba-Ta-Clan.

Et quel bon public, fidèle, connaisseur à sa manière, attentif, convaincu, et si éloigné de tout snobisme ! Les fauteuils coûtaient vingt-cinq sous pour un « Monsieur », dix sous pour « sa dame », et donnaient droit chacun à une consommation.

Fugère débuta donc en février 1870, à Ba-Ta-Clan.

Il plut. On l'engagea.

Pour cent francs par mois, il chantait tous les soirs. Il apprenait rôles sur rôles, et des airs, des chansonnettes, des vaudevilles ; et il jouait aussi des pantomimes et « tous autres rôles de complaisance ».

— Je chantais *au paquet*, déclare-t-il en souriant.

Chaque soir, un rôle et deux numéros... Il devait encore, pour sa mensualité de cent francs, « se fournir sa musique et sa toilette de ville, qui devra toujours être très soignée. » Engagement draconien (nous en avons vu le texte) et qui excluait même tout dédit ou indemnité en cas de maladie, en cas de fermeture par « retrait d'autorisation », et même en cas « d'incendie ou de révolution ».

Mais Fugère eut un tel succès qu'il obtint ensuite 200, 400 et même 500 francs par mois. Ces chiffres (en francs-or) prouvent qu'il avait déjà, en 1873, l'ardente faveur du public.

Ainsi, de lui-même, par ses dons, par la pratique des planches, par un travail journallement renouvelé, par le contact immédiat avec un public toujours prêt à manifester, Fugère fit une expérience meilleure que toutes les théories : il apprit ce qui porte et ce qui ne porte pas, il connut ce qui *agit* sur le public. Et c'est là l'essentiel pour un *acteur*.

Un apprentissage semblable forma aussi le génie de Molière. Un public recruté dans le peuple, un public sincère, ombrageux ou enthousiaste, franc, sans idées artificielles ou préconçues, voilà bien la pierre de touche la plus sûre, la plus sensible : un tel public révèle l'instinct même de la race, ses goûts stables et profonds. Il suit spontanément son plaisir, c'est-à-dire les réflexes de sa nature même. A son contact, quelles leçons, quelles expériences ! Un acteur, s'il a l'esprit avisé, peut y découvrir un art direct, où tout porte, — un art presque sans artifice, clair, rapide, aisé, et qui semble le triomphe du naturel.

Un tel art est celui de Fugère.

En 1874, formé (et un peu surmené) par cette rude école, il débute aux Bouffes-Parisiens. Il se rapprochait

ainsi de la salle Favart : aux Bouffes, il jouait même quelques pièces de l'Opéra-Comique.

Et déjà il était lié avec un de ces bons et solides travailleurs, artistes consciencieux, « possédant le répertoire, » — modestes chefs de chant, qui assurent souvent la gloire d'un artiste et la fortune d'un directeur.

Ce répétiteur et chef de chant, c'était Bazille : tous ceux qui ont pu apprendre comment le travail s'est fait naguère à l'Opéra-Comique, doivent rendre justice au vieux Bazille, puis à son fidèle continuateur Piffaretti : celui-ci, emporté en 1916 par une maladie cruelle, fut mon ami d'enfance, et je n'écris pas son nom sans émotion.

Or Bazille fit entendre Fugère au directeur Carvalho, qui l'engagea immédiatement : ainsi, dès 1877, Fugère pénétra, et s'imposa, dans cet Opéra-Comique qu'il ne devait plus jamais quitter.

Dès lors, et jusqu'à nos jours, l'histoire de ce théâtre et la vie de Fugère sont étroitement mêlées. Répertoire, nouveautés, reprises : toujours Fugère est là. Toujours, c'est pour lui un succès personnel. Et son triomphe, remporté loyalement et avec une insouciance modeste, profite au théâtre, aux auteurs, et même à ses camarades, que Fugère ne cherche jamais à éclipser.

Pendant de longues années, quelle chaude camaraderie, quelle gentille fraternité dans ce théâtre. L'Opéra-Comique, pendant longtemps, eut sa troupe, son noyau de fidèles acteurs. Il ne fut pas seulement un immeuble subventionné, où les chanteurs font une saison, comme dans un casino balnéaire ; il fut une maison ; il fut une famille. Carvalho était un admirable animateur. On le craignait ; on tremblait, quand il cessait de caresser ses larges favoris et ramenait leurs pointes blanches dans sa bouche, pour les mâchonner. Mais on l'aimait. Car il aimait son métier et le connaissait ; il aimait ses auteurs, ses acteurs et tout son personnel. A tous, il donnait l'amour et le respect de leur métier.

— On n'a jamais assez de talent, » déclare volontiers Fugère, après une glorieuse carrière d'un demi-siècle. Combien de centaines de rôles a-t-il appris? Combien de milliers de fois a-t-il paru devant le public? Faites le calcul : quelque vingt mille fois, et chaque fois devant plus de quinze cents spectateurs... Si l'on calculait le nombre des auditeurs qui admirent Fugère et qui lui sont reconnaissants de les avoir charmés, on devrait écrire une si longue suite de chiffres, qu'elle effraierait tout le monde, sauf les astronomes et les financiers.

## PETIT DIALOGUE

— « J'AI souvent observé, disait-il, le public des Musées. L'expression des visages, les yeux pleins de rêve, parfois quelques réflexions échappées aux visiteurs accoutumés, prouvent que la peinture est autre chose que la stricte représentation de la chose peinte. Elle exprime l'âme même du peintre, elle agit par des suggestions, sur l'âme de ceux qui *savent voir* : au delà de son langage physique, visible, la peinture en évoque un autre chez ceux qui l'aiment vraiment.

— C'est exact. Mais observez les visiteurs moins bien préparés, et surtout ceux qui ne sont faussés par aucune culture primaire et superficielle : ils ont une physionomie respectueuse, attentive, inquiète. Ces instinctifs, que les faux savants n'ont pas encore gâtés, pressentent qu'il y a, derrière ce qu'ils voient, une autre chose qu'ils ne voient pas ; ils sont comme des lecteurs qui déchiffrent les lettres d'une page écrite dans une langue qu'ils ignorent. Ils ne comprennent pas ; mais ils pressentent que cette page doit avoir une signification.

— Regardez aussi, chaque dimanche, les auditeurs de nos concerts symphoniques. Quelles attitudes, parfois, et quels visages ! Je ne parle pas des mondains qui viennent pour *être à la page* ou pour se montrer, ni des musiciens qui viendraient uniquement pour des soucis de professionnels...

— Ni de ces faux connaisseurs qui cherchent une occasion de faire valoir leurs idées esthétiques, historiques, biographiques, sociologiques ou autres...

— Regardez les bons, les véritables auditeurs, ceux qui aiment la musique parce qu'elle leur parle. Pouvez-vous ne pas croire que, pour eux, les combinaisons sonores peuvent engendrer un langage expressif? Est-ce que leur visage prend cet air d'attention concentrée et heureuse, parce que tel motif se combine avec tel autre, ou parce que l'orchestre joue en *ut*, à quatre temps, et que les violons ont placé les sourdines sur les chevalets, tandis que les cors, les bassons, les contrebasses?... Non : les éléments particuliers, que vous pouvez analyser, prennent un surcroît de valeur parce qu'ils deviennent *expressifs*. Pourquoi et comment le sont-ils? Pourquoi et comment telle suite de notes semble-t-elle sans intérêt, tandis que telle autre est une émouvante mélodie?

— Les analyses techniques, les considérations esthétiques, historiques, poétiques ou autres, ne peuvent équivaloir au *sentiment immédiat* de l'auditeur qui aime la musique. Dans ce sentiment, l'œuvre et l'auditeur sont en action et en réaction réciproques : l'œuvre agit sur l'auditeur, elle l'émeut, elle stimule en lui l'éclosion du rêve; et c'est dans l'enchantement de cette montée intérieure, de cette ascension d'âme, que l'œuvre est perçue. Elle apparaît donc vivifiée, recrée en chacun de nous, par ce que nous portons de plus intime, de plus nous-mêmes, et au moment où nos forces profondes aspirent à s'étendre, à se surpasser, à se magnifier; si bien que l'œuvre aimée s'associe à notre propre *sursum corda*. En chaque auditeur, cet enthousiasme, cet *ascensus mentis*, est chose toute personnelle, presque irréductible à l'enthousiasme d'un autre, et intraduisible, incommunicable; il peut seulement, par analogie, être deviné par un autre auditeur qui aura eu, lui aussi, un autre enthousiasme tout personnel, à propos de la même œuvre.

— Dans une même salle, sur deux mille auditeurs d'une symphonie de Beethoven, supposons que la moitié soient de bons auditeurs : il y aura donc mille émotions différentes, chacune d'elles étant marquée, animée, rendue significative et agissante par ce qu'il y a de plus personnel en chaque auditeur ?

— Mais chacune de ces émotions individuelles est bientôt renforcée, amplifiée, par toutes les autres. Il en va de même dans toute profonde émotion collective. Que cinquante personnes, hommes, femmes, vieillards, enfants, soient réunis autour d'un cercueil : chacune d'elles, en songeant au mort, évoquera un souvenir différent, rappellera de lui l'image qu'elle aime le mieux ; et chacune d'elles aussi, faisant retour sur soi-même, songeant à sa propre existence et à celle des siens, évoquera ses sentiments les plus intimes, les plus personnels. Et pourtant, dans cette foule, il y aura une émotion d'ensemble, unique dans son origine et dans son objet, et qui tend à s'unifier par les paroles, même différentes, de chaque assistant. De même, parmi les auditeurs d'une symphonie. En effet, de l'un à l'autre, ce qui est incommunicable et trop personnel, ne peut pas être mis en circulation ; mais ce qui est généralisable se transmet, est commenté, est compris ; une affirmation d'abord individuelle, émise par un premier auditeur, est confirmée par le second, puis par le troisième auditeur qui la reçoivent et l'approuvent ; en ceux-ci, elle trouve, elle suscite, elle affermit de nouvelles forces ; et ainsi, de bouche en bouche, de cœur en cœur, se crée un sentiment collectif, qui donne à l'œuvre une vie rayonnante, multipliée.

— Cher ami, vous devenez lyrique. Je ne vous blâme pas. Je pense comme vous...

— Tout cela, nous l'avons dit souvent tous deux ; et tous ceux qui *sentent* la musique, tous ceux qui aiment la Beauté, l'ont dit avant nous...

# D'UNE GUERRE

## A L'AUTRE (1918-1939)

### I. — L'ARTISTE

UNE œuvre musicale, de même qu'une œuvre littéraire, un tableau ou une sculpture, est la résultante de facteurs multiples. Parmi ceux-ci on peut citer, et l'on n'a pas manqué de le faire depuis plus d'un siècle, l'origine et l'éducation de l'artiste, le « milieu » où il vécut, les circonstances qui favorisèrent ou qui entravèrent la naissance de son œuvre. Reste un autre élément, si important, si actif, qu'il semble primordial : c'est l'homme même, c'est l'individualité de l'artiste.

Un tel élément, qui échappe en partie à l'analyse, comment le désigner d'une façon satisfaisante? Il est l'objet d'une intuition plutôt que d'une idée précise. Aussi, à défaut d'une expression exacte, comment faire sentir, comment suggérer ce qu'il est?

On emploie d'ordinaire des mots tels que « apport personnel, âme, génie ». Naguère, alors qu'on n'aimait plus le mot « âme », on le remplaçait par « tempérament » ou « idiosyncrasie ». Dans dix ans, tel autre mot, comme peut-être « force irradiante », sera en faveur. En changeant les mots, on ne change guère la réalité : toujours, reste un élément inexpliqué, non réduit par l'analyse

et peut-être irréductible. Pour le désigner, rien n'empêche d'employer l'expression « mystère personnel ». Elle n'explique rien, pas plus que les autres ; du moins a-t-elle l'avantage de nous rappeler qu'il reste de l'inexpliqué.

Chez beaucoup d'hommes, si nous les connaissons depuis longtemps, nous découvrons quelque chose qui ne change guère malgré les années. On peut perdre de vue tels anciens camarades et les oublier complètement, mais tout à coup le regard, ou le timbre de la voix, un geste, la démarche, l'attitude du corps, nous les fait reconnaître au bout de vingt ou de trente ans. De même, en chaque artiste original, et malgré les changements que l'on constate d'une œuvre à une autre ou de la jeunesse à la maturité, on découvre un caractère persistant, une note personnelle, un accent, qui est le propre de tel ou tel maître, et qui le révèle à coup sûr. Sans même se le dire, on sent que là, dans deux ou trois mesures particulièrement expressives, au milieu de développements qui sont la marque générale d'une époque, c'est bien Beethoven qui parle, ou Mozart, ou Schubert, ou Berlioz, ou Schumann... Là, ce ne peut être nul autre.

Cette brusque apparition, si nette, si évidente, et *toujours semblable à elle-même*, peut être le reflet, le témoignage réflexe, d'une réalité immanente. Celle-ci échappe à l'analyse, mais on la sent par intuition. Certains philosophes peuvent la traiter de fantôme imaginaire, et la dédaigner comme une survivance d'un spiritualisme périmé. Elle semble néanmoins un élément actif, car elle agit sur nos esprits. C'est elle qui, dominant notre plaisir esthétique, engendre et organise nos jugements sur les arts. Même si l'on croit que cette réalité n'existe pas, on est contraint de parler des artistes et de leurs œuvres *comme si* elle existait. Communément, lorsqu'on estime qu'un artiste est vraiment créateur, on sous-entend qu'une réalité mystérieuse, — individualité, âme ou génie, caractère personnel ou force persistante, — s'exprime à

travers ses œuvres et les anime. C'est cela, c'est lui-même que nous aimons, quand ses œuvres *nous parlent*. Alors elles éveillent en nous une âme qui est meilleure et plus belle : c'est la nôtre, mais purifiée, agrandie, ennoblie, et pénétrée d'un esprit plus qu'humain. Et c'est pourquoi, dans un autre volume, j'ai essayé d'évoquer la *Lumière de Mozart*.

La musique, ainsi que la poésie et les autres arts, nous apporte les expressions de cet idéal vivant. Il vit dans le cœur des grands artistes ; et leurs œuvres nous le révèlent. Ce qui vit en eux, vient vivre en nous-mêmes.

Une telle communication, comment se fait-elle, comment est-elle favorisée ou entravée? Voilà le constant problème, la question essentielle, qui domine toute critique et toute histoire de l'art.

Quand nous entendons une œuvre nouvelle, ou lorsque nous revenons aux chefs-d'œuvre consacrés, il y a une question primordiale : nous donnent-ils une âme meilleure?

Si cette formule, avec son apparence morale, plaît moins qu'une formule imitée de Spinoza, disons : nous apportent-ils une plus-value de notre être? Ou encore, plus simplement, et pour reprendre l'expression de César Franck : « Devant telles ou telles œuvres, pouvons-nous dire *j'aime?* »

En effet, l'intelligence, le sens critique, l'analyse, le travail documentaire de l'historien d'art, restent d'utiles auxiliaires mais n'atteignent pas au but principal, s'ils ne sont guidés, vivifiés, transfigurés par l'amour. Seul l'amour donne l'intuition de la réalité vivante, dont l'œuvre est une expression.

## II. — LE PUBLIC

Aucune forme d'art ne prend naissance et ne se développe dans l'abstrait : rien de vivant n'échappe aux influences de la vie générale. Un artiste, avec ses aspira-

tions personnelles ; — une œuvre, avec ses possibilités de diffusion et de durée ; — un public, avec ses goûts dominants, — voilà des réalités vivantes, qui sont sous la dépendance journalière et incessante de tout l'ensemble social. Elles le subissent, même quand elles luttent pour réagir contre lui : cette lutte les oriente et les modifie.

De nos jours, après les deux guerres mondiales de 1914 et de 1939, on parle de ruines matérielles, on parle de la chute du franc, amenée par la perte de la richesse acquise. On ne parle plus assez ni de la dépense énorme des forces morales, ni de la disparition de ces milliers de jeunes hommes qui auraient accru, après la fin des combats, la valeur et l'autorité des cadres sociaux. De nos jours, les générations qui montent, décapitées par tant de pertes, ont besoin de refaire leurs provisions d'idéal et de haute sagesse.

Le public en a plus besoin encore que les artistes. Ceux-ci, du moins s'ils aiment leur art, ont l'accoutumance des pensées désintéressées. Dans leur travail, dans leurs méditations, ils ont pour compagnons, pour frères aînés, les maîtres qui ont jadis lutté pour réaliser et imposer la Beauté qu'ils portaient en eux-mêmes. Mais le public contemporain, dans son ensemble et sauf d'heureuses exceptions, est par trop prisonnier des seules besognes utilitaires. Ses aspirations ne dépassent guère la conquête de l'argent ; ce qu'il convoite, c'est de s'assurer du bien-être, des satisfactions de vanité, et des jouissances matérielles ; ses regards ne vont guère plus haut que le plafond d'une belle automobile. Certes il ne manque pas d'excuses : il n'aurait qu'à nous rappeler les difficultés et la fièvre de la vie actuelle. Toutefois, quand on examine les conditions où les œuvres d'aujourd'hui sont forcément conçues et ensuite produites au grand jour, on regrette de constater, dans l'ensemble, une moins-value morale et intellectuelle.

Est-ce bien un public cultivé, celui qui tend à faire la

mode, parce qu'il est riche depuis la chute du franc? Quelles sont ses habitudes et ses traditions? Parfois, n'est-il pas attiré par une régression barbare? De quoi se contente-t-il? Que souhaite-t-il, comme « nouveautés »? A quels fantaisistes aventureux, à quels fabricants avisés, est-il prêt à donner ses faveurs d'un jour? Qu'a-t-il acclamé hier, et que va-t-il acclamer demain?

Depuis 1918 jusqu'à 1939, les amateurs d'art ont visité beaucoup d'expositions d'avant-garde, entendu beaucoup de musiques « nouvelles », soit au concert, soit au théâtre. Faisons le bilan de ces tentatives : non seulement il est pauvre, mais il indique un indiscutable fléchissement dans le goût régnant. Pour en trouver la preuve visible, palpable, il suffit de regarder une vitrine où sont exposés des tableaux de ces peintres qu'on appelle des « avancés » ou des « fauves ». Est-ce des paysages, des portraits, ou plutôt des cauchemars, des hallucinations? On voit un œil qui se promène dans un front, pendant que l'autre œil s'étale au milieu d'une joue ; on voit des arbres en zinc et couleur bleu de lessive, à côté d'une maison en chocolat, et près d'un chemin rouge comme une écrevisse ; on voit d'informes maritornes, indignes d'être des femmes, et dont les jambes et les bras sont des cervelas violâtres et décomposés ; on voit...

— « Nous voyons comme cela, » proclament ces fabricants d'horreurs.

Je souhaite qu'ils se flattent, et que leurs yeux soient moins malades.

Mais voici qui est inquiétant : de telles horreurs sont exposées par des marchands ; donc elles ont des acheteurs. Quel est donc le goût d'un certain public?

En musique, la laideur semble passer de mode : la crise, de jour en jour, devient moins inquiétante. En effet, le « connaisseur » qui achète un tableau difforme est obligé de ne jamais aller au Musée du Louvre : s'il y allait, ses yeux s'ouvriraient. Mais l'amateur de musique

fauve, même pour entendre « des notes qui grattent », est obligé de venir dans les concerts symphoniques. Or ceux-ci, pour assurer la recette (c'est-à-dire pour vivre), ont forcément recours au répertoire classé. Ainsi peu à peu, l'influence des symphonies classiques, des œuvres de Franck ou de Wagner, fait l'éducation des auditeurs. On comprend que les compositeurs pressés d'arriver crient : « A bas Beethoven et à bas Wagner. » En écoutant les maîtres, le public devient moins inculte, moins grégaire, et se laisse moins facilement duper par le « n'importe quoi » des pétulents arrivistes.

Si l'on cherche ce qui subsiste de tant de musiques suspectes, lancées avec tant de tapage lorsqu'elles furent jetées sur le marché, on fait un constat mélancolique. A part les compositeurs qui avaient fait leurs preuves avant 1914, combien en pouvez-vous citer qui aient fourni, de 1918 à 1939, un véritable effort d'art? Il y en a pourtant; mais leurs œuvres n'ont pas trouvé de public. Au contraire, plus d'un nom se présenterait si l'on cherchait ceux qui ont trouvé de la publicité, parce qu'ils ont surtout sacrifié aux bizarreries, aux outrances, aux extravagances cocasses et sans lendemain.

Si tels ou tels récents compositeurs ne se soucient guère que leurs œuvres atteignent à l'expression et à la beauté, c'est qu'ils manquent eux-mêmes de vie intérieure. Et si le public qui veut lancer la mode ne se soucie ni de l'expression ni de la beauté, c'est que la vie intérieure fait aussi défaut à lui-même. Pour aimer la qualité d'âme qu'un *musicien-poète* fait revivre dans une œuvre, il faut déjà porter en soi le germe d'une telle richesse spirituelle.

Il y a de grandes œuvres bienfaisantes, il y a des artistes aux nobles aspirations, qui peuvent nous aider dans la culture *tonifiante* dont nous avons tous besoin. Mais il y a aussi des forces adverses, étrangères à l'art, néfastes pour nous-mêmes et dissolvantes, car elles

sont contraires à nos traditions et à nos nécessités ethniques.

Le public de demain aura les artistes dont il sera digne. Tout art, toute musique, est l'expression d'une vie spirituelle. La Beauté est un *sursum corda* : élevons nos cœurs vers la Lumière qui vient de l'infini, et qui correspond à la Lumière que tout homme porte en lui-même.

## POSTFACE

### MODESTIE

**C**HER lecteur, essayons, l'un et l'autre, de ne pas être dupes, ou de l'être le moins possible. A propos des œuvres d'art et des œuvres littéraires, on a publié beaucoup de livres où l'on faisait beaucoup de phrases. Souvent les livres contenaient plus de phrases que de faits, et plus de grandes phrases que d'idées claires. On a beaucoup parlé du sentiment de la beauté. Mais ce sentiment n'existe pas par lui-même (en soi), abstraitement, absolument, c'est-à-dire sans aucun rapport avec les hommes qui l'éprouvent. Chacun de nous, en l'éprouvant, le modifie chaque fois. Aussi, pour essayer de savoir ce qu'il est, il faut tâcher de nous connaître nous-mêmes.

Vous et moi, cher lecteur, nous nous flattons d'avoir, comme tout le monde, des idées précises et claires à propos de beaucoup de choses diverses. Voilà sans doute bien de l'orgueil... Ici, puisqu'il s'agit de l'art et de la beauté, cherchons ce qui peut produire nos idées à leur sujet, et songeons au long influx intellectuel qui agit en nous-mêmes, inquiets civilisés du *xx<sup>e</sup>* siècle, lorsque nous concevons et que nous exprimons de telles idées.

Tâchons d'être modestes et de nous en tenir aux données des faits et de l'expérience. Méfions-nous de notre esprit, toujours trop prompt à s'évader vers les chimères de l'abstraction.

« L'expérience ne trompe pas, estimait déjà Léonard de Vinci, mais c'est notre esprit qui nous trompe. »

Et Claude Bernard pensait de même :

« On se trompe uniquement parce qu'on est sorti du fait, et qu'on a conclu par un mot qui va au delà de ce qui a été observé. »

Si nous visitons le musée du Louvre, accompagnés par un véritable « sauvage », plus ingénu que l'*Ingénu* de M. de Voltaire, — cet « homme de la nature » n'aurait certainement pas les mêmes impressions que nous deux. Il regarderait les mêmes toiles que nous, mais ses yeux n'auraient pas l'habitude de voir et d'admirer les mêmes choses que nous : à ses sensations, différentes des nôtres, s'associeraient des sentiments et des idées, qui différaient des nôtres aussi. L'entretien, avec ce « sauvage », serait donc assez difficile. Le meilleur interprète ne suffirait pas à établir la communication : deux esprits ne peuvent communiquer, s'ils ne sont assez semblables auparavant. Il ne suffit pas de parler un même langage : il faut que les mots évoquent, chacun en chaque interlocuteur, un cortège d'idées et de sentiments à peu près semblables.

Cette visite, en compagnie du « sauvage », voilà un nouvel indice, peut-être superflu, de ce que nous sommes aujourd'hui. Nous sommes le produit de longs siècles de civilisation. C'est évident. Mais il ne faut pas l'oublier ; ce fait domine tout notre être. Et, en ce qui nous occupe ici, il conditionne, il domine dans leur naissance même, la perception et le sentiment de la Beauté.

Chacun de nous, à chaque moment de sa vie, est une combinaison, un équilibre d'éléments acquis. Notre valeur personnelle dépend de la richesse de ces éléments et de leur fusion harmonieuse ; elle dépend aussi de notre facilité native et de notre constant effort à les utiliser. Lorsqu'un homme fait d'eux un emploi remarquable et parfois nouveau, on dit qu'il a du talent et même du

génie. Il devient un bienfaiteur de tous les autres, car il augmente leurs possibilités de sensations, de sentiments et d'idées. Dans les sciences, il augmente leurs connaissances théoriques ou leur pouvoir d'agir sur le monde physique ; dans les arts et les lettres, il augmente leurs richesses intérieures.

Or, de tels faits *se produisent dans le temps*. Soit successifs ou simultanés, ils constituent, les uns par rapport aux autres, de multiples chaînes de causes et d'effets.

Parmi l'enchaînement des phénomènes relatifs et nécessaires, les hommes qui les subissent réagissent aussi, chacun selon la force, selon l'équilibre particulier des éléments qui le constituent. L'action individuelle dépend en partie de l'ensemble des conditions extérieures et antérieures qui font, à chaque moment, pression sur l'individu ; mais elle dépend aussi, d'autre part, d'un choix et d'une volonté qui naissent de l'individu même. Soumis à l'ensemble des êtres et des choses par des liens multiples, l'homme s'en détache et s'en isole en partie. Déjà son corps, qui dépend de l'ensemble des corps, lui sert d'isolateur : par exemple, au milieu des changements de température, il garde, tant qu'il est sain, une température à peu près constante. Cette indépendance physique a son analogue dans le domaine moral. Sans disposer d'une liberté absolue, qui d'ailleurs serait inconcevable, l'homme est libre néanmoins dans la mesure où, grâce à son intelligence et à sa raison, il constitue parmi l'ensemble des choses un tout organisé, isolé dans une certaine mesure, et créateur. Les grands hommes, dans le genre d'activité où ils dépassent les autres, sont de plus grands créateurs.

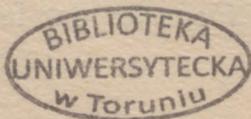
Découvrir la succession des faits relatifs, qui s'engendrent dans le temps, voilà l'objet des sciences historiques, qui se sont magnifiquement développées durant le *xix<sup>e</sup>* siècle et qui continuent leur évolution. Leur méthode, qui cherche à se féconder par les habitudes des

autres sciences, s'est imposée à la critique d'art, l'a renouvelée et lui a donné quelque certitude.

Il faudrait saisir aussi d'autres faits, premiers et nouveaux, partiellement irréductibles, et qui, par quelque élément inconnu, échappent toujours à l'étreinte de l'analyse. Quand on s'efforce à les connaître, on ne les aperçoit guère que par des vues fragmentaires et successives. Or, quand ils se manifestent le mieux, quand ils engendrent une création vivante, ces éléments se combinent grâce à une activité simultanée, instantanée, intensifiée par sa multiple concentration. Tel est le jaillissement de la vie ; telle est l'étincelle animatrice qui communique la vie aux belles œuvres.

Comment saisir ce germe profond?... On découvre en partie ce qui a pu contribuer à le former ; on voit ce que lui-même a produit. Mais comment pénétrer dans l'être intime de ce qui naît ? Pour connaître complètement ce que fut la naissance d'une œuvre, quelle science historique faudrait-il posséder, et quel sentiment de l'art !... Bien peu d'hommes, et bien rarement, pourraient se flatter d'avoir tout ensemble et tant de savoir et tant d'intelligence et tant d'intuition. Un tel idéal semble inaccessible. Mais il ne faut pas se désespérer pour cela, à moins d'être prêt à se désespérer de tout ce qui est de l'homme. Tout ce qui est de nous est limité : il faut le reconnaître, à moins de donner dans la chimère. Il faut tâcher de nous contenter de notre sort limité, ainsi que Candide se contentait de son petit jardin : cela ne nous empêche pas de regarder aussi l'horizon et même les étoiles.

FIN

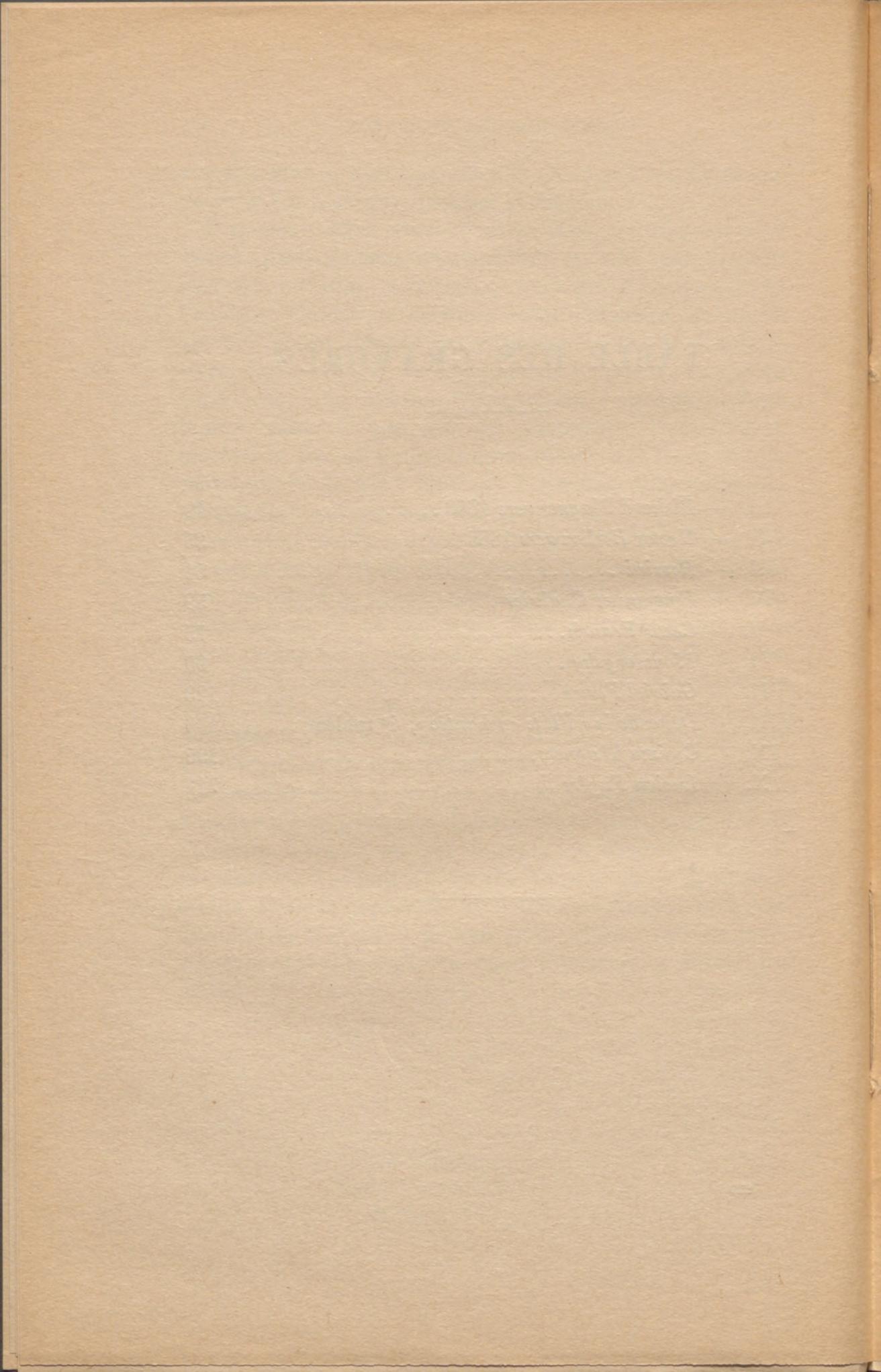


## TABLE DES GRAVURES

---

	Pages
I. — <i>Richard Wagner vers 1860</i> .....	19
II. — <i>Hector Berlioz vers 1855</i> .....	35
III. — <i>Rossini</i> .....	51
IV. — <i>Emmanuel Chabrier</i> .....	59
V. — <i>César Franck</i> .....	75
VI. — <i>Moussorgsky</i> .....	99
VII. — <i>Gabriel Fauré</i> .....	123
VIII. — <i>Décor de la « Flûte enchantée », 4<sup>e</sup> tableau</i> .....	163
IX. — <i>Cosima Wagner</i> .....	195
X. — <i>Lucien Fugère</i> .....	211

---



# TABLE

---

Pages.

## I

### PORTRAITS DE MUSICIENS

<i>Lettre au lecteur</i> .....	I
<i>Le conflit Berlioz-Wagner</i> .....	1
<i>Rossini au bout d'un siècle</i> .....	39
<i>Chabrier. — Les angoisses et la tendresse d'un génie bouffe.</i>	53
<i>Edvard Grieg, poète des fjords</i> .....	61
<i>César Franck</i> .....	68
<i>Reyer. — Les « compositeurs-modistes »</i> .....	78
<i>Berlioz et la musique russe. — L'influence berliozienne encore vivante</i> .....	85
<i>Moussorgsky. — Boris Godounov</i> .....	95
<i>Parsifal quitte sa « colline sacrée »</i> .....	101
<i>Massenet</i> .....	111
<i>Gabriel Fauré</i> .....	119
<i>André Messager</i> .....	126
<i>Ravel</i> .....	130

## II

### NOTES MOZARTIENNES

I. — <i>L'enfant prodige arrive à Paris (1763)</i> .....	134
II. — <i>L'Enlèvement au Sérail</i> .....	139

	Pages
III. — <i>Une Symphonie écrite en quatre jours</i> .....	144
IV. — <i>Les Messes de Mozart, ou la prière à Trianon</i> ...	146
V. — <i>Sur les Quintettes à cordes et sur celui en sol mineur</i> .....	149
VI. — <i>Le théâtre de la Résidence, à Munich</i> .....	151
VII. — <i>La douleur secrète</i> .....	157
VIII. — <i>Les francs-maçons dans la Flûte enchantée</i> ....	160
IX. — <i>Mozart et Berlioz, ou le goût musical au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	168
X. — <i>La source qui purifie</i> .....	174
<i>Appendice aux notes mozartiennes : une Société Mozart à Paris (1901-1903)</i> .....	179

## III

## AUTOUR DE LA MUSIQUE

<i>Le premier mariage de Wagner</i> .....	183
<i>La seconde femme de Wagner</i> .....	192
<i>La Bibliothèque de l'Opéra. — Souvenirs</i> .....	200
<i>Fugère, chanteur français</i> .....	208
<i>Petit dialogue</i> .....	215
<i>D'une guerre à l'autre. — L'artiste. — Le public</i> .....	248
<i>Postface : Modestie</i> .....	225

---

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 20 MAI 1946,  
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE  
PLON, A MEAUX.

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1946  
Mise en vente : Juin 1946.  
Numéro de publication : 179.  
Numéro d'impression : 3416.

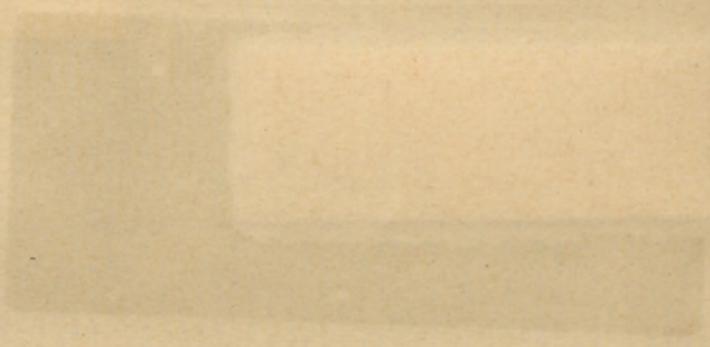
501

Biblioteka Główna UMK



300047934977

208



	Pages
III. — <i>Une Symphonie écrite en quatre jours</i> .....	144
IV. — <i>Les Messes de Mozart, ou la prière à Trianon</i> ...	146
V. — <i>Sur les Quintettes à cordes et sur celui en sol mineur</i> .....	149
VI. — <i>Le théâtre de la Résidence, à Munich</i> .....	151
VII. — <i>La douleur secrète</i> .....	157
VIII. — <i>Les francs-maçons dans la Flûte enchantée</i> ...	160
IX. — <i>Mozart et Berlioz, ou le goût musical au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	168
X. — <i>La source qui purifie</i> .....	174
Appendice aux notes mozartiennes : une Société Mozart à Paris (1901-1903).....	179

## III

## AUTOUR DE LA MUSIQUE

<i>Le premier mariage de Wagner</i> .....	183
<i>La seconde femme de Wagner</i> .....	192
<i>La Bibliothèque de l'Opéra. — Souvenirs</i> .....	200
<i>Fugère, chanteur français</i> .....	208
<i>Petit dialogue</i> .....	215
<i>D'une guerre à l'autre. — L'artiste. — Le public</i> .....	218
<i>Postface : Modestie</i> .....	225

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 20 MAI 1946,  
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE  
PLON, A



Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

1187006

Biblioteka Główna UMK



300047934977