Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **466** sur **466**

Nombre de pages: **466**

Notice complète:

**Titre :** Impressions musicales et littéraires / par Camille Bellaigue

**Auteur :** Bellaigue, Camille (1858-1930). Auteur du texte

**Éditeur :** C. Delagrave (Paris)

**Date d'édition :** 1900

**Sujet :** Musique -- Histoire et critique

**Type :** monographie imprimée

**Langue :** Français

**Langue :** language.label.français

**Format :** 1 vol. (449 p.) ; in-18

**Format :** application/pdf

**Format :** Nombre total de vues : 466

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k9610464v](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9610464v)

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-V-28683

**Relation :** <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30079201w>

**Provenance :** Bibliothèque nationale de France

**Date de mise en ligne :** 28/09/2015

Le texte affiché peut comporter un certain nombre d'erreurs. En effet, le mode texte de ce document a été généré de façon automatique par un programme de reconnaissance optique de caractères (OCR). Le taux de reconnaissance estimé pour ce document est de 100 %.  
[En savoir plus sur l'OCR](http://gallica.bnf.fr/html/und/consulter-les-documents)

'-

\\.V W p R E s s 10 N s

ITOSICALES

ET

LITTÉRAIRES

[texte\_manquant]

LES IDÉES MUSICALES

D'UN RÉVOLUTIONNAIRE ITALIEN

A Arrigo Boito.

LES IDÉES MUSICALES

D'UN RÉVOLUTIONNAIRE ITALIEN

Mazzini : Filosofia della musica (Scritti editi ed inediti, voi. iv; Milano, Carlo Aliprandi, 1897).

[texte\_manquant]

A. musique étant le plus social ou le plus sociologique des arts, il est naturel quelle ait souvent attiré l'attention et la sympathie des socialistes, des

démocrates et des révolutionnaires. Par ces noms divers on nous permettra d'entendre ici, sans distinction ni jugement, une seule classe d'hommes : ceux que possède le souci des questions sociales et le zèle des causes populaires; les avocats du peuple, ou ses apôtres; ceux qui se donnent pour mission de chercher et de procurer, par la parole ou les actes, ce qu'ils croient le bien du plus grand nombre; ceux que l'amour

de leurs frères illumine et conduit, à moins qu'il ne les aveugle et ne les égare. Ces hommes, lorsqu'ils écrivent, ne craignent pas d'accorder à la musique une place en leurs écrits. Ils lui demandent souvent de consacrer leurs théories, ou de bercer leurs rêves. Volontiers, et non sans quelque raison, ils voient en elle une représentation ou un exemple, en même temps qu'une vertu ou un bienfait. Il est vrai qu'elle contient tout cela.

La musique est sociale par nature. Plus que les autres arts, elle offre non seulement l'image, mais l'idéal d'une société. En elle tout est nombre. Ceux. mêmes de ses éléments qui paraissent le plus uns : une mélodie, que dis-je, une note isolée, sont en réalité composés et multiples. Une œuvre musicale : fugue, sonate, chœur, symphonie, est par définition et par essence collection et groupe.

Par ce caractère collectif. la musique agit sur le nombre. Elle est, par excellence, l'art populaire, celui que le peuple comprend et goûte le mieux, le seul que, par l'instinct ou le génie, et non seulement par le travail, il ait fait un peu sien. Le peuple n'est pas architecte, il n'est

ni peintre, ni statuaire; mais il est musicien. Un millier de maçons n'ont jamais suffi pour bâtir une cathédrale ; mais il ne faut parfois qu'un laboureur ou un pâtre pour trouver une chanson.

Si la foule, si les inconnus, si les petits^' et les humbles peuvent quelque chose pour la musique, elle n'est pas ingrate; à son tour, elle fait beaucoup pour eux. Elle les élève et elle les unit. Elle sait plus d'un secret qui leur importe. Elle leur donne la grande leçon de l'ordre, de la hiérarchie, des rapports nécessaires et harmonieux. Non contente de les instruire, elle les réjouit et les console. Elle allège leur travail et charme leur repos. Et sans doute c'est cette influence sociale, c'est ce pouvoir mystérieux et secourable, ce 'double privilège d'enseignement et de charité, qui constitue aux yeux des socialistes l'éminente dignité de la musique et son plus noble titre à leur faveur.

« Mazzini, disait Louis Veuillot, Mazzini, homme intelligent, a entrevu quelque chose. » Oui, même en musique, et quelque chose de l'avenir. Ce voyant n'était pas un savant ; sa culture musicale était pauvre, et lui-même l'avoue. Il

écrit, au début de sa Philosophie de la musique: « L'auteur de ces pages ne sait de musique que ce qu'en enseigne le cœur, ou à peine davantage. Mais il est né en Italie, dans la patrie de la musique, où la nature est un concert, où l'harmonie pénètre l'âme avec la première chanson que chantent les mères au berceau des enfants. C'est assez pour qu'il se croie en droit d'écrire, sans étude et comme sous une dictée intérieure, des choses vraies, jusqu'ici peu remarquées, mais indispensables au relèvement de la musique et du drame musical. » Rien qu'en ce peu de lignes, on voit déjà se dessiner les deux traits qui dominent et résument l'esthétique musicale de Maz- zini : l'un est la sensibilité, l'autre est le désir ou le besoin d'une réforme. Le second est bien d'un révolutionnaire, et le premier d'un Italien.

Mazzini donna de bonne heure des marques de cette sensibilité qui n'est pas toujours incompatible avec l'esprit de révolte ou même d'anarchie. A cinq ans, il se jetait dans les bras d'un pauvre qui demandait l'aumône sur les degrés d'une église de Gênes, et le mendiant rendait l'enfant à sa mère en disant : « Gardez-le bien,

madame, celui-là aimera le peuple. » Plus tard, il dut abandonner l'étude de la médecine parce qu'il n'avait pas la force de supporter la vue du sang ou seulement de la douleur. Nerveux et frémissant devant l'injustice, charitable jusqu'à donner ses vêtements, il était déjà celui qu'un poète de son pays devait appeler : « l'homme de tous les sacrifices, de tous les amours, de toutes les pitiés et d'aucune haine. »

Révolutionnaire de coeur plutôt que de tête, c'est de la même façon que Mazzini fut musicien. Les quelque cinquante pages qu'il a consacrées à la musique furent écrites en des jours de découragement, sinon de désespoir. C'était en 1836. Mazzini, tout jeune encore, (il avait trente et un ans), était déjà un vieux conspirateur. Déjà il avait beaucoup entrepris, beaucoup combattu, beaucoup souffert. Emprisonné, puis banni, condamné à mort par contumace en son pays, et chassé deux fois de la terre d'exil, pressé par la misère et trahi par quelques-uns des siens, la cause de la liberté lui paraissait perdue. Et tous ces maux, en quelque sorte extérieurs, n'étaient rien. C'est au dedans de lui-même que Mazzini subissait les plus rudes assauts et la pire torture.

Il faut lire le récit de cette crise effroyable, qu'il a nommée « la tempête du doute. » Toute confiance, toute croyance même l'abandonna. Il sentit naître, puis grandir en son âme le dégoût et l'horreur de sa vocation. Elle lui parut insensée, peut-être criminelle. Il s'accusa d'ambition, d'égoïsme, et d'avoir servi moins une idée que son idée, l'idée de lui-même et de lui seul. Alors il éprouva, comme l'a dit un de ses biographes, ce qu'éprouverait un coupable conscient de sa faute et incapable de l'expier. Il lui sembla que la personnalité, la recherche et l'amour de soi, tout le mal qu'il avait cru détruire en son cœur y repoussait de mystérieuses et funestes racines. Il se vit inégal à sa tâche et ne fut pas loin de s'en juger indigne. La Philosophie de la musique date de ces jours troublés. Il est permis de croire que, dans cette crise aiguë, et qui faillit être mortelle, la contemplation de la beauté fut pour Mazzini le remède et le salut. Dans l'ordre des réalités humaines, son rêve était sur le point de lui échapper; il le transporta et le ressaisit dans l'ordre de l'idée pure. Et c'était bien le même rêve. Devant le problème esthétique comme devant le problème social, Mazzini se retrouva le

même aussi, toujours plus sentimental que logicien. Ce qu'il aima dans la musique, ce qu'il tenta de surprendre en elle, ce n'est pas ce qu'elle contient de rationnel ou de métaphysique, mais ce qu'elle exprime de la passion, de l'humanité et de la vie. La musique est esprit et elle est âme. C'est l'âme surtout que chercha Maz- zini. Il connut, il comprit la musique par l'amour encore plus que par l'intelligence, et ce mode de connaissance est peut-être, en matière de beauté, le plus sûr et le plus profond.

En bon révolutionnaire, Mazzini se devait à lui-même de médire de son temps et de lui chercher querelle. Il ne s'en est pas fait faute. Son devoir était aussi d'en appeler à l'avenir. Il n'y a pas manqué. On peut s'étonner davantage qu'il ait loué le passé. Il l'a loué pourtant. Il a parlé brièvement des anciens, mais avec respect, même avec amour. Il n'a pas sacrifié tout à fait le souvenir à l'espérance.

Ce passé qu'il admire, il semble l'avoir imparfaitement connu. Alors déjà, — comme aujourd'hui, — on ne possédait guère de la musique de l'antiquité que la doctrine, sans les oeuvres. A cette doctrine du moins Mazzini rend hommage.

Il regrette les siècles qui furent « grands non par la science, mais par des pressentimens sublimes ; » les siècles où la musique « se confondait avec la première pensée de la civilisation naissante ; où cet art nouveau-né, qui bégayait encore, était pour toute la Grèce la langue nationale, l'interprète sacré de l'histoire, de la philosophie, des lois et de l'éducation morale. » Dans un passé moins lointain, il semble que Mazzini n'ait pas regardé très avant. Il a mal parlé de Palestrina ; je veux dire qu'il l'a mal compris, car, s'il est vrai que Palestrina « traduisit le christianisme en musique, » on ne saurait soutenir qu' « il créa par ses mélodies l'école italienne et lui donna le caractère qu'elle a conservé depuis. » Sur le xvii, et le xviii, siècle, Mazzini garde le silence. Une ou deux fois seulement il parle avec admiration de Mozart. Enfin, parmi les morts, qui, pour le temps où il écrivait, étaient des morts d'hier, et quels morts ! c'est à peine s'il nomme Beethoven et Weber : le second seulement pour s'attendrir sur cette fameuse Dernière Pensée, qui n'a que le double défaut d'ètre une pensée insignifiante et de ne pas ètre de Weber. Faut-il croire que Rossini jetait alors des feux trop écla-

tants ? Mais, tout à l'heure Mazzini nous dira lui-même que ses yeux n'en furent pas éblouis. N'importe, ses yeux n'ont pas vu Beethoven, et c'est dommage : ils étaient dignes de le regarder. J'imagine que Mazzini, s'il avait connu les neuf symphonies, eût peut-être trouvé moins à redire au présent et qu'il eût exigé moins de l'avenir. Mais il ne les a pas connues : d'où l'amertume de ses plaintes et l'impatience de ses vœux.

« Lorsque l'élément qui constitue un art, lorsque l'idée qui en fait la règle et la vie est parvenue au dernier degré de son développement, à la plus haute expression qu'il lui soit donné d'atteindre, alors cet élément ne saurait plus rien produire, cette idée est épuisée et morte. Le génie même est impuissant à la ressusciter, à rouvrir une époque fermée ou qui se ferme. C'est folie de s'obstiner à faire d'un principe usé la loi d'un art, à chercher la source de la vie dans un sol désormais stérile. C'est se condamner soi- même à errer parmi les morts, au lieu de regarder devant soi le mouvement, la puissance et la vie. » Telle parut à Mazzini l'obstination et la folie de ses contemporains. Il estima que le grand mal

dont souffrait la musique et dont elle pouvait mourir, consistait en ceci : l'idéal ancien n'existait plus, et le nouvel idéal ne paraissait pas encore.

La doctrine générale de Mazzini commande en quelque sorte 'son esthétique. Sa conception musicale est beaucoup moins d'un métaphysicien que d'un socialiste religieux. La devise du politique : Dio e il popolo, fut également la devise du musicien. Le plus grave reproche qu'il adresse à la musique, et qui contient tous les autres, c'est d'avoir trahi sa vocation religieuse et populaire ; c'est d'avoir oublié l'amour du peuple et l'amour divin, d'être descendue des hauts lieux où jadis elle siégeait, « accanto al legislatore e alla religione, » entre le prêtre et le législateur. Vœ soli ! Pour s'être de plus en plus séparée de la vie générale, pour avoir enclos son domaine et cherché en elle-même, en elle seule, son objet ou sa fin, la musique subit maintenant la malédiction qui s'attache à la solitude. Le libre et saint ministère qu'elle exerçait autrefois n'est plus qu'un mécanisme profane, inutile surtout, car l'isolement de la musique n'a d'égal aujourd'hui que sa vanité. Elle ne sert à rien, ne ser-

tant qu'à soi-même. Stérile combinaison de notes, sacrifiant le fond à la forme et l'idée à la matière, elle ne saurait plus être un refuge pour la souffrance, ni pour le doute un réconfort. Le public, qu'il ne faut pas confondre avec le peuple, a dit à l'artiste : « Sauve-nous de l'ennui, et de cette fonction misérable l'artiste s'est contenté. » Pauvre trouvère d'un jour ! A ceux qui ne lui demandent pas davantage, il prête plutôt qu'il ne donne l'agrément d'une sensation passagère, un plaisir, une volupté qui s'évanouit avec le son. « Aujourd'hui, qu'il nous égaie ou nous attriste, ce n'est plus du fond de nous-mêmes qu'il tire le rire ou les larmes. Riso senîa pace, pianto senia virtù. Le rire sans la paix, des larmes sans vertu ! Rire qui déforme le visage sans effacer de nos fronts une ride, sans calmer un gémissement de nos coeurs ! Larmes involontaires, inconscientes et comme arrachées par force, qui nous rappellent seulement que nous portons en nous un instinct de pitié et d'amour, et que la musique pourrait développer tout cela, si nous n'avions étouffé la musique elle- même. v

« ... Qu'est devenu l'art souverain, profond,

qui insiste, qui enfonce la pensée dans la chair et dans le coeur ? » L'art aujourd'hui ne creuse plus, il frôle. Il a remplacé par les effets multiples, épars, l'effet jadis concentré et unique. « Qui donc, dans le drame musical, a souci d'une idée ? Qui donc va chercher, dans les scènes diverses qui composent un opéra, le centre ou le nœud qui les rassemble ? Ce n'est pas le public, ennuyé, frivole, ennemi des impressions profondes, qui ne demande à la musique qu'un passe-temps d'une heure et s'informe des interprètes plutôt que de l'ouvrage. Ce n'est pas l'auteur, avili, dégradé, abruti par la honte des temps, par le public même, par l'amour du lucre, par l'ignorance de tout ce qui n'est pas les notes et les accords. » Alors qu'arrive-t-il ? « Un opéra n'est plus qu'une chose sans nom... Un opéra ne saurait plus se définir que par l'énumération des morceaux qui le composent : cavatines, duos, trios, finales, interrompus et non reliés par je ne sais quel récitatif que nul n'écoute... Où va-t-on ? Que nous veut cette musique ? Où nous mène- t-elle ? Pourquoi s'arrêter ici ? Pourquoi cette idée coupée par une autre ? Allons, allons ! L'heure presse. Il est minuit passé. Mais le public

en veut pour son argent. Il veut son compte de motifs. Donnez-le lui. Il manque une cavatine, il manque le rondo de la prima donna. L'heure a sonné, on applaudit, on sort. Et le jeune homme, qui s'était promis de rentrer au logis avec une idée de plus, ave une émotion nouvelle, s'en va pensif et muet, la tête fatiguée et douloureuse, les oreilles bourdonnantes, et sur les lèvres le mot de Fontenelle : « Musique, que me veux-tu? » Est-ce donc là que, de nos jours, la musique est tombée ! »

Pour la relever, il faut plus qu'une réforme : une révolution. Il ne s'agit pas de perfectionner l'exécution ou la méthode, de corriger le style ou la lettre. C'est l'esprit qui doit souffler d'ailleurs, afin de renouveler la face de la terre. Voici la première rencontre entre le révolutionnaire italien et le musicien qui fut le plus révolutionnaire de tous. Par la rigueur de ses exigences, par le caractère radical, absolu, des conditions qu'il pose à l'avenir, Mazzini se montre incontestablement le précurseur de Richard Wagner. Ou la musique ne sera plus, ou elle sera telle que la voit et que la veut l'impérieux prophète. Et cette volonté, comme cette vision, est exactement wagnérienne.

D'avance, et par je ne sais quelle sympathie préétablie, Mazzini s'accorde avec Wagner non seulement sur la nécessité, mais sur la nature même de l'évolution musicale. Socialiste avant tout, son vœu le plus cher est de socialiser la musique. Autrement dit,, il entreprend de l'arracher à l'orgueil et à l'amour de soi-même. Elle s'était isolée, il souhaite qu'elle se rallie ; égoïste et jalouse, elle s'était reprise, il veut que de nouvcau elle se communique et se donne. Il lui montre l'avenir et le salut dans le rétablissement d'une alliance avec les autres arts, qui fut glorieuse, et qu'elle a brisée. Hélas ! qui donc aujourd'hui rappellera l'infidèle et la fugitive ? Qui l'avertira -du péril, et l'en saura sauver ? « Parmi tous ceux qui parlent ou écrivent de la musique, en est-il un seul qui remonte jusqu'aux origines philosophiques du problème musical ? On oublie qu'autrefois la musique et les autres arts ne formaient qu'un seul groupe, ou plutôt une seule famille. On ignore que le principe fondamental de la musique se confond avec le principe du progrès universel, que son développement coïncide avec le développement de l'esprit contemporain. Que la décadence musi-

cale ait pour cause le triomphe du matérialisme et la perte de la foi sociale ; que la musique ne puisse ressusciter que par la résurrection de cette foi, par l'association de sa propre destinée avec celle des lettres et de la philosophie, )J autant de vérités nécessaires, éternelles et méconnues. Il est urgent de les rappeler, non pas aux maîtres, qui ne se convertissent ni ne se corrigent, mais aux jeunes gens. C'est aux jeunes gens qu'il faut dire : « Votre art est saint, et, pour en être les prêtres, vous devez être saints comme lui. L'art qui vous est confié est étroitement uni à la civilisation ; il peut en être le souffle, l'âme, le parfum sacré, si vous cherchez l'inspiration dans le mouvement, dans le progrès de cette civilisation même, et non dans des règles, des canons arbitraires, étrangers aux lois supérieures qui régissent l'ensemble des choses. La musique est une harmonie de la création, un écho du monde invisible, une note de l'accord divin que l'univers entier est appelé à réaliser un jour. Comment voulez-vous saisir cette note, si vous ne vous élevez à la contemplation de cet univers, si vous ne vous mettez, par la foi, en présence de l'invisible, si vous n'embrassez la création tout entière

de toute votre étude, de toute votre âme, de tout votre amour ! » Partout ainsi le socialiste reparaît dans le musicien et le domine. Mazzini transporte ou transpose dans l'ordre esthétique cette formule de Michelet : « L'individu ne saurait tirer sa gloire que de sa participation volontaire à l'ensemble. » Il propose à la musique un idéal exclusivement social, je veux dire un idéal de participation ou de communauté. Il souhaite, il ordonne qu'elle se déprenne d'elle-même et se désapproprie ; que, renonçant au mouvement personnel, excentrique, qui ne peut que la perdre, elle rentre dans le concert universel et se contente d'y concourir.

Voilà bien l'esprit général de la réforme wa- gnérienne, et la conception d'une oeuvre d'art, œuvre de tous les arts. Mais il n'est pas jusqu'à la lettre de la loi future que Mazzini n'ait prédite, et le détail même de ses vœux, ou de ses prophéties, n'a pas manqué de s'accomplir. Un premier point sur lequel on peut croire qu'il se tiendrait aujourd'hui pour satisfait, c'est l'allongement du spectacle. « Pourquoi, demandait-il, ne pas étendre les proportions du drame, quand la raison historique ou l'idée principale l'exige? Je

sais bien que la plupart des spectateurs trouvent déjà l'opéra démesuré. Faute d'un intérêt moral, il n'en peut être autrement. Mais j'espère en un temps où le drame et le public se seront l'un par l'autre améliorés... Alors, devant un auditoire non plus matérialiste et frivole, mais régénéré par la conscience d'une vérité à conquérir, alors le drame lyrique pourra développer son haut enseignement moral. » Ce temps est venu sans doute, puisqu'il n'est pas rare aujourd'hui qu'un acte d'opéra dure une heure et demie, puisque, même dans les récits, discours et dialogues de la Tétralogie, un public admirable d'intelligence, ou de longanimité, ne trouve plus rien au-dessus de son attention, ou de sa patience.

La question de temps n'est pas la seule que Mazzini ait posée et résolue d'avance selon l'esprit wagnérien. Il a compris comme Wagner, l'union, je dirais presque l'unité de la poésie et la musique; comme Wagner, il a senti le besoin de distribuer le drame musical non plus entre des voix seulement, mais entre des personnages, entre des êtres vivants. Quant au rôle du chœur, c'est- à-dire de la foule, Mazzini s'en faisait aussi une idée ou un idéal wagnérien: « Pourquoi, si l'évo-

lution du drame musical doit se conformer à l'évolution de la société elle-même, pourquoi le chœur, qui, dans le drame grec, représentait l'unité d'impression et de jugement moral, ne se développerait-il pas dans le drame musical moderne? Pourquoi ne s'élèverait-il pas," du rôle secondaire et passif où on le réduit, à la représentation solennelle et intégrale de l'élément populaire ? Aujourd'hui le chœur est, comme le peuple dans les tragédies d'Alfieri, condamné à l'expression d'une seule idée, d'un sentiment unique, traduit par une seule mélodie que chantent dix ou vingt voix n'en faisant qu'une. Il apparaît de temps en temps, beaucoup plus comme une occasion de repos pour les premiers sujets, que comme un élément musical et philosophique distinct... Eh bien! pourquoi le chœur, individualité collective, n'aurait-il pas droit, comme le peuple, dont il est l'interprète naturel, à une vie propre, indépendante et spontanée? Pourquoi, par rapport au principal ou aux principaux personnages, ne constituerait il pas l'élément de contraste essentiel à toute œuvre dramatique? En lui- même et à lui seul, pourquoi, par la combinaison de phrases et de mélodies plus nombreuses, par

une harmonieuse disposition de demandes et de réponses, pourquoi le chœur n'exprimerait-il pas la variété infinie de sensations, de pensées, de dé- sirs et de passions qui frémit en toute multitude? » Voilà des souhaits encore que Wagner devait combler. Dans ceux de ses ouvrages où il a usé de la polyphonie vocale, il a singulièrement accru le sens, la vie et surtout la variété du chœur. Que le chœur wagnérien soit un concert ou un conflit; qu'il ait pour mission de combattre le sentiment d'un personnage ou bien de le consacrer, et, par le nombre, par la diversité des voix, de l'étendre jusqu'à l'universel et à l'infini, la page que nous venons de citer s'applique et s'impose toujours. Elle est en quelque sorte un programme prophétique, que certains « ensembles » de Tannhœuser ou de Lohengrin, des Maîtres Chanteurs ou de Parsifal ont magnifiquement réalisé.

Enfin, parmi tant de pressentiments, voici les plus singuliers, parce qu'ils sont les plus précis. « Pourquoi, se demande Mazzini, pourquoi le récitatif obligé, qui fut jadis en honneur, et qu'on néglige trop aujourd'hui, ne prendrait-il pas dans les compositions futures une importance plus

grande et toute l'efficacité dont il est capable? Pourquoi reléguer dans un coin du drame, pourquoi ne pas élargir, aux dépens de sottes cava- tines et des inévitables da capo, ce genre de développement musical auquel on doit les plus grands effets obtenus jusqu'ici? Le récitatif obligé peut arriver, par des nuances infinies, et que l'aria ne connaît pas, jusqu'aux dernières limites du sentiment. Il surprend les plus faibles, les plus imperceptibles mouvements du cœur; sans en violer le secret, il le dévoile; il révèle non pas l'élément qui domine la passion, mais chacun des éléments qui la composent. Il analyse la lutte, la crise morale, dont l'aria ne peut sans de grandes difficultés nous donner que le résultat. Au lieu de reporter, comme l'aria, l'intérêt musical sur le mécanisme de l'exécution, il le concentre tout entier dans l'effet à produire sur notre âme. »

A chacun de ces traits, ne reconnaissez-vous pas encore un autre aspect, et non l'un des moins considérables, du génie wagnérien ? Substituer à l'air, au « morceau », le récitatif; je ne dirai pas que Wagner n'a pas fait autre chose ; mais, dans la technique ou dans la pratique de son art, c'est

une des plus grandes choses, et des plus originales, qu'il ait faites. Non pas un récitatif insignifiant, superficiel et courant à fleur de lèvres, mais un récitatif plus profond, plus expressif, et par conséquent directement issu du « récitatif obligé. » Obligé, lui aussi, au rythme, à la mesure, à la recherche de la vérité et à la justesse de la déclamation ; obligé au sérieux, à la dignité et à la tenue, au respect d'un orchestre, qui non seulement l'accompagne, mais le commente, le fortifie et le complète. Obligé et cependant libre ; plus libre du moins que l'air classique, plus souple, plus maniable, plus fin aussi et plus pénétrant. Ce récitatif, qui n'était rien ou presque rien avant Wagner, qui n'avait jusque-là jeté que des éclats et comme des éclairs de beauté, Wagner l'a repris, recréé à son usage ; de ce qui n'était que l'exception, il a fait la démarche presque constante de son style musical et de son discours lyrique. Et Mazzini sans doute n'a pas vu jusqu'où ce nouveau chemin pouvait conduire; mais il a vu le chemin et conseillé de le prendre.

Infatigable conseiller, devin infaillible, il écrivait encore : « Tout homme, sur le grand théâtre

du monde, est une pensée, un sentiment. Sur un théâtre d'opéra, pourquoi n'est-il plus qu'une voix? Tout homme, — et plus manifestement encore l'homme choisi pour le héros d'un drame, — a ses tendances propres, son caractère particulier, son style à lui. Toute vie est le développement d'une idée. Pourquoi ne pas figurer cette idée par des traits musicaux réservés à ce personnage, et à lui seul?... Pourquoi ne [pas se servir plus souvent, et avec plus de soin, de l'instrumentation, afin de symboliser par des accompagnements enveloppant les personnages, cet ensemble d'affections, d'habitudes, d'instincts, d'inclinations matérielles et morales, qui le plus souvent agissent sur l'âme, la déterminent à vouloir, et prennent une part si grande à l'accomplissement de la destinée, aux suprêmes délibérations d'où résulte l'acte particulier qui est représenté. Pourquoi pas plusieurs espèces de mélodies, s'il y a plusieurs sortes de personnages ? Pourquoi ne pas recourir à une phrase musicale, à quelques notes fondamentales et caractéristiques, pour exprimer la tendance qui domine et l'influence maîtresse ? »

Ainsi rien ne manque plus à la prophétie.

Le leitmotiv même est prédit, et, par un hasard étrange, il n'y a presque pas une vérité de la foi nouvelle, de cette foi tout allemande, dont un Italien n'ait senti l'approche mystérieuse et donné d'avance l'exacte définition.

Leitmotiv, récitatif obligé ou mélodie infinie, tout cela ne constitue en quelque sorte que l'extérieur ou la forme de la musique, et la forme est chose secondaire et changeante. Mazzini s'est flatté d'aller plus avant, de saisir le fond éternel et l'essence même. Ici encore le socialiste reparaît et la théorie politique trouve dans la thèse musicale son application ou son prolongement. Avec une assurance, une netteté peut-être plus favorable aux spéculations esthétiques que conforme à la réalité, Mazzini coupe la musiqne en deux : il range d'un côté la mélodie ; l'harmonie de l'autre. Il tient la première pour la représentation de l'individu ; il fait de la seconde le signe du nombre. Ainsi se vérifie pour lui, dans l'ordre de la musique, la grande loi d'antagonisme ou d'équilibre à laquelle le monde entier est soumis. « Deux principes éternels régissent toutes choses ; ils opèrent constamment et l'emportent tour à tour dans tous les problèmes qui

préoccupent depuis des milliers d'années l'intelligence des hommes. En toute question deux éléments surgissent et supposent l'un à l'autre ; leur double développement sur deux lignes convergentes, forme de siècle en siècle toute la matière de l'histoire. Ces deux éléments s'appellent l'homme et l'humanité, la pensée individuelle et la pensée sociale... Dans la musique, où l'influence des lois générales n'a jamais été étudiée ou soupçonnée seulement, l'action de pareilles tendances est plus manifeste que partout ailleurs. La mélodie et l' harmonie sont les deux pôles générateurs. La première représente l'individualité, la seconde, la pensée sociale. Et le parfait accord de ces deux éléments premiers et nécessaires, leur alliance sacrée dans une intention et pour une mission sainte, voilà le secret, voilà l'idéal de la musique européenne, celui que tous, conscients et inconscients, nous invoquons aujourd'hui. »

Dédoublement de la musique en ses deux facteurs : mélodie et harmonie, assimilation de l'une au principe individuel et de l'autre au principe social, voilà sans doute un système un peu trop étroit, un peu trop absolu. Mais, s'il n'enferme

pas toute la vérité, il en contient au moins une part considérable. Il en présente un aspect original, étendu, celui-là justement par lequel on comprend qu'un socialiste ait été charmé, peut- être ébloui. Harmonie et mélodie! Je ne crois pas qu'un autre art se compose, comme la musique, de deux éléments aussi unis et aussi divers ; qu'un autre art consiste dans un rapport plus étroit, plus mystérieux et plus changeant. De la mélodie et de l'harmonie tour à tour on a prétendu faire l'essence et comme l'âme même de la musique. Par la suprématie de l'une ou de l'autre on a distingué les diverses périodes de l'histoire. La critique, la philosophie, la psychologie ou la métaphysique musicale ne cherchent qu'à les séparer l'une de l'autre, afin de les interroger à part et de les mieux entendre. On ne s'accorde pas plus sur la nature ou la beauté que sur les droits, la mission ou la vertu respective de chacune. Les uns, comme Lamennais, fondent la distinction, ou plutôt, — car il sacrifie l'une à l'autre, — l'inégalité de la mélodie et de l'harmonie sur l'inégalité du monde intellectuel et du monde inorganique. Pour eux, « l'harmonie ou la science des accords exprime le monde

inférieur et les rapports des êtres dans ce monde, » tandis que la « mélodie est l'expression des êtres intelligents et d'eux seuls'. » Pour d'autres, tels que Mazzini, la musique se partage non pas entre la matière et l'esprit, mais entre l'individu et la foule. Et encore une fois, si de tous ces points de vue, il n'y en a pas un d'où se découvre la vérité tout entière, il n'en est pas un non plus d'où l'on n'aperçoive un fragment et comme un éclat de vérité.

Ayant ainsi divisé la musique en deux royaumes, Mazzini la distribue entre les deux nations souveraines. Le génie de l'Italie est avant tout mélodique et par conséquent individuel ; l'harmonie au contraire, représentative de l'idéal social (pensiero sociale), forme le trait essentiel du génie allemand. Et cela encore est vrai, bien que d'une vérité sommaire et d'ailleurs soumise par Mazzini lui-même à de justes restrictions. I( Je ne parle, dit-il, en cet essai de parallèle, que de caractère prédominant. Il n'y a pas d'école où la prédominance de l'un des deux éléments de la musique entraîne l'exclusion totale de l'autre.

i. Lamennais, Esquisse d'une philosophie, t. III (Musique).

Fût-ce dans la musique italienne... il peut arriver que l'harmonie entreprenne et même l'emporte sur sa rivale. Et dans la musique allemande, en particulier chez Beethoven, il n'est pas rare que la mélodie s'élève, divinement expressive, au-dessus de l'harmonie, qui n'en reste pas moins le principal caractère du génie allemand. »

A l'appui de sa double thèse, ainsi limitée, Mazzini cherche dans l'esthétique et dans l'histoire des raisons qui ne sont pas toutes également bonnes. Il s'abuse d'abord, lorsqu'il fait de l'individualisme le principe et l'âme même du moyen âge. C'est la Renaissance au contraire, c'est-à-dire l'esprit de réaction contre le Moyen- Age, qui se donna pour idéal le développement complet et au besoin exorbitant ou monstrueux de l'individu. La virtù ne fut que l'exaltation, la folie de cet amour ou de ce culte de la personnalité, qui dans l'ordre de la musique se manifesta par l'avènement et le triomphe d'abord du récitatif, puis de la mélodie italienne. Mais si Mazzini s'est mépris sur les origines, il a mieux vu les caractères. Il a très bien reconnu dans l'art italien la présence et la puissance du moi, d'un moi

jaloux, capricieux et despotique. cc La musique d'Italie est dominée par la sensation, par l'éclat rapide et violent. Elle se place au milieu des objets ; elle en reçoit une impression qu'elle nous rend embellie et divinisée. Lyrique jusqu'au délire, passionnée jusqu'à la frénésie, rapide en ses modulations, sans nul souci des régions intermédiaires ou moyennes, elle saute, elle bondit d'une pensée, d'une passion à l'autre, de la joie à la douleur, du rire aux larmes, de la colère à l'amour, du ciel à l'enfer, et, toujours puissante, toujours émue, toujours exaltée, sa vie est double de toute autre vie. Tout en elle est mouvement, transport, émotion ; rien n'est idée, durée, habitude. Elle n'a d'autre objet, d'autre foi qu'elle- même. » Elle ne se domine et ne se dépasse pas. « L'art pour l'art, voilà sa formule suprême. D'où son manque d'unité, sa démarche inégale et sans suite. Elle porte en elle des forces mystérieuses qui, rassemblées et dirigées vers un but, soulèveraient le monde. Mais ce but, où est-il? Où donc est le point d'appui, où le lien entre les sensations innombrables et les innombrables mélodies qui les représentent ? Comme Faust, la musique italienne a parcouru tout l'univers ;

mais le centre, mais l'âme, mais le Dieu de cet univers, elle ne l'a jamais connu. »

Pour représenter intégralement cette musique, pour en être en quelque sorte le symbole personnel, vivant et parfait, mais aussi le dernier symbole, il fallait un homme. Rossini parut. Il fut la mélodie elle-même, la mélodie libre et souveraine. Il fut, dit Mazzini, le géant, « le Napoléon d'une époque musicale. » Mais si grand que Mazzini voie son illustre compatriote, il le mesure pourtant et le définit : « Il ne faut ni méconnaître ni exagérer la part de Rossini dans le progrès de la musique ; sa mission n'excède pas les bornes d'une période qui nous paraît aujourd'hui finie ou finissante. Cette mission était de conclure et non S'inaugurer. Il n'a ni détruit ni changé le caractère ancien de l'école italienne ; il l'a consacré à nouveau. Il n'a pas introduit un élément inconnu ; il a porté l'élément qui dominait au plus haut degré possible ; il l'a poussé jusqu'à ses dernières conséquences ; il l'a réduit en formule et replacé sur le trône d'où les pédans avaient prétendu le chasser, sans songer seulement qu'en abolissant un régime, on s'oblige à le remplacer par un meilleur. »

L'oeuvre de Rossini, voilà pour Mazzini le dernier sommet du génie italien. « L'individualité siège sur cette cime; l'individualité libre, effrénée, fantastique, ayant pour expression la mélodie brillante, déterminée, évidente comme la sensation même qui l'a suggérée. Chez Rossini, tout est apparent, défini, saillant... On dirait que les mélodies rossiniennes sont taillées en relief... Cette musique sans ombre, sans mystères sans clair-obscur, exprime des passions décidées, énergiquement ressenties... Mais les nuances et les degrés, les transitions et les alentours, l'enveloppe ou l'atmosphère du monde invisible, cela, dans la musique italienne, est peu de chose ou n'est rien... Rossini, et avec lui l'école italienne qu'il résume, représente l'homme sans Dieu, les puissances individuelles sans une loi suprême qui les rassemble, sans une idée qui les organise, sans une foi éternelle qui les consacre. »

Rebuté par la personnalité sensuelle, profane et surtout égoïste, de la musique italienne, Mazzini se tourne vers l'école allemande. Là du moins, dans l'harmonie, dans la symphonie, dans les éléments composés et les

forces collectives qui constituent le génie allemand, va-t-il trouver ce qu'il cherche sans trêve: une pensée humaine et religieuse à la fois, un idéal vraiment et largement social ? Oui sans doute. Il aimera la musique allemande, il la' bénira pour tout ce qu'elle contient de pieux et de pur ; pour tout ce qu'elle enlève ou reprend à la matière, aux sens, afin de le rendre à l'esprit. Quand elle est mélodie, la musique allemande ne l'est point à la façon de la musique italienne. « Celle-ci définit la passion, elle nous l'impose et elle l'épuisé ; l'autre (l'allemande) nous la présente voilée, mystérieuse, telle enfin qu'elle ne nous laisse qu'un souvenir, avec le désir, le besoin mème de rappeler et de reconstituer en nous son image. La mélodie italienne nous entraîne de force jusqu'aux dernières limites de la passion. La musique allemande est une musique de préparation... elle nous enveloppe, nous emprisonne dans un réseau de nuances et de gradations ; elle nous baigne et nous berce d'un flot harmonieux. Elle éveille notre âme et l'élève... Mais, quand elle s'est tue, nous retombons dans le monde réel avec la conscience d'un autre monde qu'on nous a montré de loin, sans nous

y introduire, avec la conscience d'avoir touché, sans le franchir, hélas ! le seuil d'un grand mystère. Il manque à la musique italienne la pensée qui sanctifie toute entreprise, la pensée morale qui met en jeu les forces de l'esprit, l'idéal de la mission à remplir. Ce qui manque à la musique allemande, c'est l'énergie pratique et l'instrument matériel ; ce n'est pas le sentiment de la mission, mais c'en est en quelque sorte la tor- mule. »

Tout cela sans doute est incomplet, souvent discutable, et plus souvent obscur. Plus d'un rayon pourtant traverse l'ombre et soudain l'illumine. Ici encore Mazzini a vu et prévu. « La musique allemande est une musique de prépa- ration. » Ces mots, que nous avons soulignés à dessein, ne sont pas vrais de toute musique allemande ; ils le sont du moins de certaine musique, et le progrès, ou l'évolution de l'art germanique les a de plus en plus justifiés. Le génie d'un Bach, d'un Mozart, d'un Beethoven, autrement dit le génie classique, échappe à cette définition; elle s'impose, au contraire, au génie d'un Wagner et de ses successeurs. Elle résume un des aspects et comme un des modes par où la mélodie germa-

nique, j'entends celle d'hier et celle d'aujourd'hui, nous apparaît le plus contraire à la mélodie italienne. L'une prépare et l'autre accomplit. Définie et définitive, celle-ci s'impose du premier coup ; celle-là, moins formelle, moins concrète, s'insinue peu à peu et nous gagne. Toutes les deux se partagent en quelque façon la représen- tation de la vie et de la vérité ; chacune résout à sa manière deux antinomies profondes : celle de l'être et du devenir, celle de l'individu et du nombre.

Pour arriver à la représentation intégrale et à la solution unique, il faut que les deux écoles se réconcilient et se fondent. Alors se réalisera la musique universelle; alors « les deux éléments qui forment encore deux mondes séparés s'uniront pour n'en faire qu'un seul. La sainteté de la foi qui distingue l'école allemande, se mêlera, pour la consacrer et la bénir, à l'énergie qui frémit dans l'école italienne, et l'expression musicale aura retrouvé ses deux termes essentiels, la pensée individuelle et l'universelle pensée. »

Ainsi cet Italien souhaitait pour le génie de sa race quelque communication dù génie allemand.

Trente-cinq ans plus tard et comme pour répondre, même sur ce point, à l'appel de son précurseur, le plus Allemand des grands Allemands devait rendre à l'Italie un réciproque hommage. En 1871, après le succès de Lohengrin à Bologne, Wagner, écrivant à M. Arrigo Boito, rêvait à son tour d'unir l'un et l'autre idéal. Après avoir célébré le spiritualisme de la musique allemande, qui, « dégagée des enchantements 'de la forme et de la beauté, n'aspire plus qu'a l'immatérialité de l'esprit, » Wagner ajoutait : « Pourtant un mouvement secret nous avertit que nous ne possédons pas l'essence intégrale de l'art; une voix intérieure nous dit que l'œuvre d'art, pour être complète, doit satisfaire aussi les sens, toucher toutes les fibres de l'homme, l'envahir tout entier comme un torrent de joie... S'il faut, — et peut- être le faut-il, — un nouvel hymen entre les peuples, nul ne nous sourirait plus que celui du génie italien avec le génie allemand. Et si mon pauvre Lohengrin doit être le héraut de ces noces idéales, c'est vraiment qu'il était réservé pour une admirable mission d'amour. »

Ces noces s'accompliront-elles jamais? Comme dit Mazzini lui-même : « È utopia codesta? Tout

cela n'est-il que chimère? » Il est presque inévi- table que la question se pose et que le doute s'élève au terme d'une étude d'art, surtout de musique, lorsqu'elle a porté sur les idées, les principes et les théories. Toujours le mot de Veuillot : « Mazzini a entrevu quelque chose. » Mais qui donc, en ces mystérieuses régions de l'esthétique musicale, qui donc fait jamais plus qu'entrevoir? Mazzini, le premier, se rendait compte et de l'épaisseur des ombres et de la faiblesse de nos regards. Il a donné pour épigraphe à sa Philosophie de la musique la dédicace trouvée par l'apôtre dans Athènes : « Au Dieu inconnu. Ignoto Nllmini! » Ces deux mots, s'ils définissent la musique, semblent nous dispenser, nous interdire même ou nous défier de savoir. Mais ils nous donnent une autre leçon. S'ils nous défendent la science, ils nous conseillent la foi. « La musique, a dit encore Mazzini, c'est la foi d'un monde dont la poésie n'est que la philosophie supérieure. » De toute sa philosophie à lui, de toute sa philosophie musicale, voilà peut-être la vérité la plus haute et la meilleure à retenir. Voilà la formule qui définit, par rapport à la musique, le mode ou le procédé de notre connaissance. Tout ce qu'on

peut savoir de la musique n'est rien auprès de ce qu'on en peut sentir. Sa puissance est irrésistible et sa nature est presque ignorée. Que Mazzini ait annoncé Wagner ; qu'un révolutionnaire ait appelé, même en musique, la révolution, et qu'il l'ait prédite avec exactitude; qu'un socialiste ait reconnu dans la musique la vertu sociale qu'elle contient en effet, et qu'il l'ait exaltée, ce ne sont là que des vues ou des visions, — et des prévisions, — partielles et secondaires. C'est un mouvement, ou un changement, deviné; c'est une qualité découverte ou rappelée; le fond, l'essence même demeure impénétrable. Lamennais demandait un jour : « Quelle relation de cause à effet l'esprit peut-il concevoir entre les ondes sonores, les vibrations de l'air, de l'eau, ou des molécules d'un corps solide, et les sensations, les pensées consécutives à ces vibrations? » Voilà, formulée dans l'ordre de la musique, la question suprême, l'unique et totale question, celle de l'esprit et de la matière. Ne pas répondre à celle-là, c'est presque ne répondre à aucune. Mazzini ne l'a pas posée. Devant la dernière et la plus profonde énigme de la musique, il a gardé le silence. Comme l'enfant à genoux et chantant son hum-

ble cantique, il s'est contenté de dire : « 0 mon âme, adore et tais-toi !» Je doute s'il faut l'admirer davantage parce qu'il a compris ou parce qu'il a cru, pour son intelligence ou pour sa foi.

Février 189g.

UN

GRAND MUSICIEN CONSERVATEUR

LE REQUIEM ALLEMAND DE JOHANNÈS BRAHMS

A Mlle J. Botzum.

UN GRAND MUSICIEN CONSERVATEUR

LE REQUIEM ALLEMAND DE JOHANNÈS BRAHMS

[texte\_manquant]

E l'aveu général, le Requiem allemand est le chef-d'œuvre de Brahms. A trente années de distance, cette musique apparaît très pure, très pieuse,

à la fois puissante et douce. Volontairement isolée, contemporaine et indépendante de la réforme wagnérienne, on dirait qu'elle l'ignore ou la dédaigne. Elle ne proteste pas ; elle atteste seulement qu'en dehors d'un mouvement en apparence irrésistible, au-dessus d'un flot qui menaçait de tout engloutir, quelque chose de grand a pu naître, et demeure. Le Requiem allemand c'est un sommet très haut, très fier, et non submergé.

Musicien conservateur, qu'est-ce donc que ce musicien a conservé? Tout simplement l'un des modes et comme l'une des catégories les plus admirables de la pensée humaine s'exprimant par les sons : le génie classique allemand. Pour constituer ce génie collectif, il fallut tour à tour le génie particulier d'un Bach, d'un Haydn et d'un Mozart; celui d'un Beethoven, pour le porter d'un seul coup à la dernière puissance et le fixer dans la beauté parfaite, absolue. Plus facile à analyser qu'à définir, il semble qu'en musique aussi bien qu'ailleurs, l'esprit classique se reconnaisse d'abord à une sorte d'équilibre entre le sentiment et les formes par où le sentiment se manifeste. Ainsi Beethoven est certainement allé plus loin que pas un de ses devanciers dans l'expression de l'âme humaine ; jamais pourtant il n'en a rien exprimé que dans une forme très ferme, trés arrêtée, que la passion remplit sans doute, mais qu'elle ne déborde jamais et ne fait jamais éclater. C'est par là que Beethoven aujourd'hui nous apparaît comme le dernier des classiques, et le plus grand. Autant que l'accord entre les formes et le fond, l'art que nous essayons de caractériser aime la régularité, voire la sy-

métrie des formes elles-mêmes ; il cherche l'unité plutôt que la division ; au lieu de dissoudre, il rassemble. Il préfère au menu détail, fût- ce le plus vrai, le plus vivant, la généralisation et'les grands partis pris. Il compose et dispose avec une logique souveraine, avec une raison presque raisonnante, « des groupes naturels et distincts, des ensembles clos et complets, dont aucun n'empiète ni ne subit d'empiètement t. » lia pour signes distinctifs « l'ordonnance, la suite, le progrès, les transitions ménagées et le développement continu » Enfin, comme l'a dit Gœthe excellemment, — et ce dernier trait achève, si même il ne la domine, l'analyse ou la comparaison, — le classique est sain, le romantique est malade. Or, dans la musique allemande, jusqu'à Beethoven inclusivement, il n'y a pas trace de maladie, pas même de malaise; rien de pâle, rien de faible, rien de fiévreux, rien de nerveux surtout. Avec Schumann seulement (et non pas avec Mendelssohn), apparaissent les premiers symptômes et les premiers troubles, les premiers signes au moins que les temps anciens

i. Taine.

2. Id.

sont accomplis et que l'idéal s'est déplacé. Wagner a renouvelé la musique plus profondément encore que Schumann, et l'abîme qui sépare le génie classique du nôtre, c'est le maître de Bayreuth qui l'a creusé. Wagner, dit-on, est l'héritier de Bach et de Beethoven, et sans doute on a quelque raison de le dire. Il y a plus d'un rapport entre le système du leitmotiv et les principes essentiels de la fugue et du contrepoint. Wagner a pu, d'autre part, se vanter d'avoir « jeté dans le lit du drame musical le torrent de la symphonie. » Encore faudrait-il s'entendre ici précisément sur la nature de la symphonie chez le musicien de Y IIéroïqite, ou même de la Symphonie avec chœurs, et chez le musicien de Tristan. Mais si Wagner peut, d'un certain point de vue, paraître l'héritier sous bénéfice d'inventaire de Beethoven, sous des angles beaucoup plus nombreux il se révèle comme son inconscient mais irréconciliable contradicteur. Pour son disciple, ou son successeur, (le titre d'héritier est si lourd!) Beethoven eût plutôt reconnu parmi nous un Saint-Saëns, un Brahms parmi ses compatriotes. Dans l'œuvre que nous étudions aujourd'hui, rien ne se rencontre qu'on ne retrouve

chez Beethoven. Entre l'auteur de la Messe solennelle et celui du Requiem allemand, la différence est de degré, mais non pas de nature. Les notes sublimes de l'un donnent chez l'autre leurs harmoniques. Wagner est un grand novateur, Brahms est un gardien auguste, et l'analyse de son œuvre fera mieux sentir que d'abstraites définitions, tout ce que de la forme classique son génie moderne a pu tirer encore de vie impérissable et d'éternelle beauté.

Vous plaît-il de commencer par le commencement, non seulement par celui de l'œuvre même, mais par le commencement de toute musique, par l'élément ou le principe, par l'atome ou la cellule vivante : la mélodie ? Partout, et dès le premier morceau du Requiem, elle offre les signes de la mélodie classique, et classique allemande. Moins immédiate et spontanée, moins extérieure, et, pour ainsi dire, moins plastique que la mélodie italienne, elle ne jaillit pas comme celle-ci d'un seul jet. Une ritournelle, que le chant lui-même ne fera que reproduire, n'expose et n'impose pas ce chant d'abord et en bloc. De quelques mesures, de quelques lignes préparatoires, l'idée se dégage indirectement et

comme de biais. Elle se définit et se cristallise par degrés. Elle est une somme et un résultat. Les derniers thèmes de Beethoven (par exemple, dans la Messe en ré, celui de YAgnus Dei) se présentent de cette façon. Autrement préparé qu'un chant italien, un tel chant est aussi plus composé. Il n'est pas beau de cette beauté surtout individuelle que possède une mélodie italienne : soit le Kyrie d'un Requiem très différent, celui de Verdi. Certes la phrase de Brahms est mélodie ; à cette mélodie pourtant la polyphonie est nécessaire et comme consubstantielle. Les autres parties vocales et les instruments font plus que l'accompagner : ils la complètent et, dans une certaine mesure, la constituent. Elle est un groupe et une association. Une atmosphère, ou plutôt une draperie l'enveloppe ; elle n'étale point au soleil la seule nudité de ses formes superbes. Et puis elle frappe, elle saisit moins d'abord qu'elle ne s'insinue par degrés ; on la soupçonne, on l'aperçoit, on la découvre ; sans avoir ému nos sens, il arrive qu'elle a conquis notre esprit, touché notre cœur, et, ne nous ayant jamais troublés, elle ne nous lassera jamais.

Cette mélodie n'a rien de commun non plus avec la mélodie wagnérienne. S'il n'est pas vrai que Wagner ait aboli la mélodie, il est certain que par les conditions mêmes de son drame, par le mode de représentation des caractères, par l'usage et l'abus du leitmotiv, il s'est vu contraint d'abréger la mélodie et de la réduire. Elle est devenue souvent entre ses mains, au lieu d'un corps organisé, complet et solide, une matière, une pâte inconsistante et souple, bonne pour prendre incessamment toutes les formes et n'en garder presque jamais aucune. Il y a dans la mélodie de Brahms quelque chose à la fois de plus cohérent et de plus copieux. Il faut à tel ou tel thème du Requiem deux pages pour s'énoncer et s'épancher tout entier. Voilà le grand parti pris dont nous parlions plus haut. Voilà la démarche de l'esprit classique, suivant de proche en proche et jusqu'au bout une idée qu'il s'agit d'exposer et d'épuiser ; idée unique, seule maîtresse d'une strophe, d'une période, d'un morceau, qu'elle occupe et qu'elle anime seule. Cette idée enfin — et voici le système des « groupes naturels et distincts, des ensembles clos et complets, » — cette idée, aussi loin qu'elle

s'étende, se définit pourtant et s'enferme elle- même entre des limites précises. Trop souvent la mélodie de Wagner est en quelque sorte un admirable milieu, dont le commencement se dérobe et dont la fin nous échappe ; elle a les pieds très avant dans le sol et cache son front dans les nues. De l'autre mélodie au contraire, celle de Brahms comme celle de Beethoven, l'économie se découvre tout entière et peut se mesurer. Elle est une figure sonore qu'on détache, qu'on isole, et dont on fait le tour.

Classique par la nature et la constitution des idées musicales, le Requiem allemand ne l'est pas moins par le mode de développement de ces idées, je veux dire par la symphonie. Brahms excelle sans doute à tirer d'un thème tout ce que ce thème peut fournir ; pour le tourner, le retourner, le combiner avec lui-même par dédoublement ou par augmentation, il emploie en maître toutes les ressources, tous les procédés de la fugue et du contrepoint. Mais il fait autre chose encore. Au lieu de s'acharner comme Wagner sur un motif identique, bien qu'incessamment renouvelé, il déduit de la mélodie primordiale et dominante, comme Beethoven, des

mélodies secondaires et dérivées, mais possé- dant chacune son intérêt et sa beauté propre. Il crée ainsi l'unité du sentiment beaucoup moins par l'exploitation opiniâtre d'une formule unique, que par la profusion de formes variées bien que similaires. Il introduit ainsi dans le développement symphonique l'ampleur, l'abondance et la liberté.

Parmi les autres principes de la doctrine classique, nous n'en trouverons pas un seul auquel Brahms ne soit demeuré fidèle. Il n'est pas une force, créée par le génie des vieux maîtres, que ce maître d'hier ne dirige et ne règle dans le sens et selon l'esprit de la tradition et du passé. Loin de sacrifier le chant à l'orchestre, le plus cher souci de Brahms est de l'y associer. Il assure entre les deux interprètes l'harmonieux partage de l'expression et de la beauté. Quelquefois, (introduction du Requiem), les voix et les instruments alternent, se prêtant et se reprenant tour à tour la mélodie. Ailleurs (dans la marche funèbre), les instruments exposent un thème les premiers, et seuls. Bientôt les voix y ajoutent un thème nouveau, mais facilement conciliable avec le premier parce qu'il en procède, parce qu'il y

était déjà contenu et comme impliqué. Ainsi centrée du chant dans la symphonie se fait toujours en conformité, jamais en opposition avec celle-ci ; c'est toujours en alliées que se présentent les voix, jamais en indifférentes, encore moins en rebelles.

La tonalité, comme la mélodie, est classique chez le musicien du Requiem allemand. Elle Test parce qu'elle change peu ; elle le demeure encore alors même qu'elle change, et jusque dans sa façon de changer. Au point de vue tonal, avec Brahms, nous savons toujours où nous en sommes, et nous le savons tout de suite. Soit pour établir une tonalité, soit pour la maintenir, il l'appuie sur des pédales immuables, impassibles, qui portent sans rompre, sans plier même, les ordres ou les étages superposés de l'architecture sonore. Toute une fugue, et laquelle ! repose ainsi sur une seule note, mais laquelle aussi ! Non, elle ne repose pas : elle se meut et se déroule, elle déploie en sa plénitude une vie et une force que la note inflexible soutient et contient à la fois. En nos jours de mélodie équivoque et de tonalité douteuse, on aime à retrouver, sous le sol qui trop souvent ailleurs se dérobe et fuit, les

assises primitives et le roc inébranlé. Êtr.e,. et sentir qu'on est fermement, décidément, dans un ton, c'est à-dire dans un ordre ; que cet ordre, s'il n'a rien de rigoureux, a du moins quelque chose de stable, voilà pour l'oreille et rour l'esprit une sécurité, un repos, que depuis longtemps ni l'un ni l'autre ne connaissent plus.

A cette impression de durée, la discrétion et la prudence des modulations ajoute encore. Brahms, pour changer de ton, use de précautions délicates. Il ne brusque et ne heurte rien. Je renverrais volontiers nos chercheurs de modulations hétéroclites à l'une des grandes pages du Requiem: celle où se répand de proche en proche l'éclat des trompettes du dernier jugement. Entre les deux tons ici le passage était périlleux. Il faut voir de quelle démarche simple, par quelle suite de degrés solides et comme taillés dans un marbre pur, la musique a su le franchir. Brahms a du goût pour les consonnances successives ; il aime quelquefois à moduler sans troubler, ne fût- ce que d'un seul accord de septième, la paix où des séries d'accords parfaits nous plongent par la continuité même de leur perfection.

Épris des ordonnances régulières, Brahms ne

s'interdit ni les reprises symétriques, ni la répétition des paroles, que les modernes condamnent avec sévérité. Admissibles et souvent efficaces, même dans la musique de théâtre, les redites verbales produisent dans une œuvre lyrique les plus admirables effets. Une seule strophe, un seul verset peut suffire alors à tout un morceau. Autour de la formule, ou mieux de la forme intellectuelle et littérale unique, la musique prodigue les formes sensibles ou passionnelles ; il lui appartient de donner à quelques mots, toujours les mêmes, des aspects multiples et des vertus changeantes, une puissance d'expression et d'émotion indéfiniment renouvelée.

Une page, disions-nous, ou seulement une mélodie de Brahms est classique, parce qu'on y distingue sans peine un commencement, un milieu et une fin. Dans le Requiem allemand, les fins surtout sont admirables. Je ne sache pas qu'un grand musicien ait jamais rendu par de plus nobles et plus sereines désinences l'idée et le sentiment de la fin: sentiment universel, idée nécessaire « Seigneur, chante une voix, Seigneur, enseigne-moi que je dois finir! » La musique nous l'enseigne, et magnifiquement, parce qu'elle finit

elle-même, parce qu'elle sait finir. On meurt longtemps, disait Joubert. Les mélodies de Brahms meurent ainsi : d'une mort prévue, acceptée, j'allais dire aimée, en un mot «de leur belle mort.» Cadences vraiment parfaites, celles- là ; non pas « trompeuses, » mais fidèles ; cadences que maintenant on méprise, mais que chérissaient les maîtres d'autrefois. Brahms nous les fait désirer et nous soupirons après elles ; mais plutôt que de nous les dérober toujours, toujours il nous les accorde. Il en prolonge volontiers la douceur apaisante et le calme enchantement. Chaque morceau, chaque mélodie nous assure en se terminant, qu'il est pour nous aussi quelque part un terme, un accomplissement et une consommation. Toute fin, dit-on, est triste. Mais non pas ces fins délicieuses, fins sans trouble ni crainte, fins souriantes et consolées, où s'affirme et se résume la pensée générale d'une œuvre consacrée à l'éternel repos.

Parmi les huit grandes pages, presque toutes égales et toutes diverses en beauté, qui forment le Requiem allemand, il en est deux où l'esprit classique, tel que nous venons de l'étudier, se manifeste avec un éclat singulier. Voici le texte,

déjà cité, de la première : « Seigneur, enseigne- moi que je dois finir, que ma vie a un but et qu'il me faudra partir d'ici! » Que cette phrase soit mélodique, il serait superflu de le démontrer. Elle s'impose comme telle tout de suite et tout entière. Elle se découpe et s'enlève sur le fond très sobre et très sombre des harmonies. Chantée d'abord à découvert, c'est une mélodie vocale. C'est, de plus, une mélodie tonale : fortement établie dans un ton, elle n'en sort pas, et, ne portant guère que sur la tonique et la dominante, elle prend l'une pour base et l'autre pour pivot ou pour charnière. Mélodie classique, elle se divise en deux périodes équivalentes ; elle a deux sommets à peu près pareils. Elle ne procède pas non plus par larges intervalles et par sauts; il y a dans son allure quelque chose de progressif et de continu. Enfin cette phrase qui chante est aussi une phrase qui parle. Admirable de prosodie et d'accent, la musique ici communique au signe intellectuel, au langage, tout ce qu'elle contient en soi de vertu sensible, passionnelle et morale. Durée, hauteur, intensité des sons, elle proportionne tout à la valeur des mots, et, note par note, presque syllabe par syllabe, il serait aisé

de faire voir comment la logique d'une telle mélodie en égale la beauté.

A la phrase dite par une seule voix, la même phrase répond, redite par quatre voix. Et cela encore est classique; cela encore est l'une des figures de l'ancienne loi, l'une des formes ou l'un des modes peut-être éternels du génie musical. Rappelez-vous dans Bach, dans Beethoven, tant de sublimes dialogues, où revit l'idée antique du chœur. Mais le chœur d'Eschyle ou de Sophocle ne répondait qu'à l'unisson. La polyphonie vocale a multiplié la beauté, sans détruire l'unité, de ces nobles répliques. Quatre voix ici chantent ensemble, et chacune chante pourtant; leurs chants divers ne sont qu'un chant. Admirable hiérarchie: un interprète ou un médiateur, et la foule. Égal en ceci aux plus grands, Brahms a compris et marqué la distance entre l'âme qui conduit, qui commande, et les âmes qui ne font que suivre et s'associer. Dans la strophe solitaire, il a mis la force, l'autorité, l'enthousiasme et la flamme; dans la strophe commune, la déférence, l'humilité, presque la crainte. La mélodie harmonisée à quatre parties, la démarche moins hardie et plus étouffée de l'accompagnement, le dédoublement

du rythme, l'énergie de la déclamation réduite à la douceur d'une psalmodie ou d'un murmure, tout cela constitue entre le solo et le chœur des différences profondes. « Seigneur, enseigne-moi que je dois finir! » Oui, la foule après son chef, ou son prêtre, demande bien à Dieu la même leçon ; mais elle la demande avec moins d'assurance, et quand à la voix mâle du baryton succède le chœur, où se distingue la voix des contralti, des soprani, on dirait que des femmes, des enfants, de jeunes et faibles créatures, tout en s'unissant à la rude prière, ne le font cependant ni sans trouble ni sans effroi.

Puis un développement très bref et tiré de ridée mère amène une reprise qui n'est pas strictement une répétition. Le chant demeure identique, mais non l'orchestre. Comme si l'angoisse, la détresse de la multitude avait gagné jusqu'au récitant, l'accompagnement si ferme et si carré tout à l'heure, se change en un long frisson de timbales, des ces timbales que Brahms autant que Beethoven lui-même a su faire tragiques. De ce fond obscur jaillit de temps en temps le mince éclair d'un arpège. Plus tremblantes, les voix s'unissent encore; un grand cri de terreur leur

échappe, et sur la tonalité maintenue, sur le rythme inaltéré jusqu'à la fin, le repos et le silence descendent lentement.

D'un autre morceau du Requiem, l'économie efi l'équilibre ne sont pas moins admirables. « Vous êtes maintenant dans la tristesse, mais je vous reverrai et votre cœur se réjouira, et nul ne vous ravira plus votre joie. » Cette unique promesse remplit deux grandes pages de la partition; deux pages qui ne sont qu'une seule mélodie, mais si longue, si belle, si harmonieusement distribuée, qu'il convient de l'analyser avec soin. Mélodie véritablement beethovénienne, celle-là : d'abord par une fugitive réminiscence de VAgnus de la Messe en ré,. et puis, et surtout, par l'ampleur et l'effusion du chant, par l'extraordinaire portée de la courbe ou de la voûte sonore. De cette voûte, tous les points s'entre-tiennent étroitement; de ces pierres qui chantent, il n'en est pas une qui ne soit nécessaire et qui, venant à manquer, n'entrainât la ruine de tout l'édifice. La phrase, en se développant, s'arrête quelquefois, mais à chaque arrêt nous sentons qu'elle n'est pas achevée ; elle a son dessein, qu'elle doit remplir; il semble qu'elle sache elle-même, et

nous en avertisse, où et comment elle est destinée à finir. Chacune de ses haltes est un repos, jamais un écart, et s'il faut deux pages à cette mé- 4odie pour nous conduire seulement de la tonique à la dominante, en cheminant avec elle nous admirons la noblesse et la sûreté de sa démarche, sans nous apercevoir un moment de la longueur du chemin.

Cette page insigne débute par un court prélude d'orchestre. Il est fait des notes les plus impor- portantes, je veux dire celles qui correspondent à la pensée et aux paroles maîtresses : « Je vous reverrai, Ich will euch wiedersehen ; » pensée de consolation, promesse du retour et du revoir divin. Et dans la figure même, dans le double mouvement de ce peu de notes, il y a quelque chose qui semble revenir en effet, quelque chose qui, s'étant éloigné, élevé d'abord, redescend aussitôt et se rapproche. Puis la voix commence il chanter : « Vous êtes maintenant dans la tristesse. » Ti-aiii-igkeit ! ce grand mot allemand si profond, si mélancolique, est répété trois fois, et chaque fois la musique y insiste davantage et plus tristement. Voilà la première période ; dans le grand édifice total, voilà le premier édifice,

plus petit mais déjà parfait. Et dans la phrase mélodique aussi bien que dans la phrase verbale, voici le trait d'union entre les deux membres, voici le point de partage: « Vous êtes maintenant dans la tristesse, mais je vous reverrai. » Ce mais (aber... aber) est le sommet d'où les deux aspects, les deux versants de l'idée ou du sentiment se découvrent. C'est ici que du fond de la tristesse on voit déjà poindre et monter la consolation, la joie, qui tout à l'heure et sur les mots décisifs : « Je vous reverrai, ich will euch wieder- sehen, » inondera la mélodie étalée magnifiquement.

Il convenait d'insister sur la structure et presque la syntaxe, au moins sur la logique d'une telle œuvre, pour rappeler que la musique n'est pas, comme d'aucuns le prétendent, sentiment pur, encore moins rêverie ou chimère ; qu'elle est un organisme rationnel autant que passionnel, et que tel mode ou telle catégorie de l'esprit peut se manifester par les sons aussi bien que par les mots. Mais si la musique, et en particulier cette musique, est esprit, elle est âme également, et du génie classique on peut dire ce que Veuillot disait de Dieu: « Encore qu'il ait tout créé avec nom-

bre, poids et mesure, il est amour et non pas mécanique. » L'œuvre de Brahms n'est d'un si grand prix que parce qu'elle est amour. Elle n'est pas un drame, et le Requiem allemand diffère essentiellement par là du Requiem français de Berlioz ou du Requiem italien de Verdi. La musique de Brahms est beaucoup moins action que pensée, méditation, « élévation sur les mystères » : sur le néant de la vie mortelle, sur la réalité et la béatitude de l'éternelle vie. Elle ne donne rien à l'extérieur ; elle s'interdit l'appareil théâtral, fût-ce le plus émouvant et le plus grandiose. Aux foudroyants dialogues que Verdi comme Berlioz établit entre aes orchestres de cuivre, aux terribles fanfares qu'ils font sonner tous deux par les trompettes du dernier jugement, Brahms préfère une progression toute puissante, mais toute simple. Où les autres se déploient, il se concentre. Loin de répandre sa force au dehors, il la ramasse au dedans. Encore une fois, ce n'est pas le dramaturge, c'est le musicien lyrique qui triomphe en lui. Vous ne le voyez pas non plus, comme le Verdi du Libera, du Tremens factus sum, traîner le pécheur aux pieds du juge et le jeter, presque le tordre, dans

les convulsions d'une tragique épouvante. La terreur est bannie de cette œuvre, ainsi que la vengeance, la réprobation, les pleurs et les grincements de dents. Dies ira-, ! ces deux mots qui couvrent de leur ombre une partie de la liturgie catholique et servent comme de fond à d'autres Requiem, en celui-ci ne sont pas même prononcés. Et cette omission fait peut-être l'œuvre de Brahms imparfaitement chrétienne, ou chrétienne d'un seul côté, mais du côté le plus lumineux, le plus doux, celui du pardon et de la miséricorde.

Ce n'est pas au moins qu'on puisse adresser à cette musique le reproche de mollesse ou de sentimentalité. Ni la grandeur, ni la sublimité même ne lui manquent. L'une des pages citées plus haut: Seigneur, enseigne-moi que je dois finir ! donne, avec une gravité qui n'a pas été surpassée, la plus grave des leçons. Pour ceux qui refusent à la musique la faculté de l'analyse ou de la psychologie, le pouvoir d'exprimer les variétés ou les variantes d'un même sentiment, pour ceux-là, ou contre eux, je voudrais établir, — mais je ne peux que la proposer, — une comparaison entre ce memento de notre néant et le Credo, nihi-

liste aussi mais autrement, du Iago de Verdi. Peut-être trouverait-on là mieux que la matière d'un vain parallèle : l'occasion et les moyens de prouver que la musique sait caractériser les différents aspects d'un sujet ou d'une idée, et que, par les seuls éléments qui lui sont propres, elle est capable d'opposer l'une à l'autre deux interprétations d'une même vérité, deux aveux, diversement inspirés, du néant que nous sommes, la négation sainte et la négation impie.

Mais la suprême, l'essentielle beauté du Requiem allemand, c'est décidément la douceur et la paix. C'est une « longueur de grâce, » une continuité de tendresse qu'on pouvait ne pas attendre d'un maître ailleurs plus inquiet et plus tourmenté. Dès les premiers versets, au lieu du musicien de telle symphonie ou sonate, que nous admirions pour sa véhémence un peu farouche ; un autre musicien, plus grand, à nous s'est révélé. « Heureux, chante l'introduction, heureux ceux qui souffrent ici-bas, car ils seront consolés ! » Et déjà les intonations, les modulations, les harmonies et les cadences, tout répand sur la divine promesse une ombre lumineuse, faite de souriante mélancolie et de joie un peu triste, de la

lassitude présente et du repos espéré. « Heureux ceux qui souffrent ! » La musique multiplie cette assurance avec fermeté, mais avec un peu de réserve aussi, pour ménager les âmes douloureuses, pour ne les point irriter en affirmant sans pitié, sans égards pour leur souffrance présente, aiguë, que cette souffrance est un bien. Selig ! Selig! Le doux mot allemand revient sans cesse, en appoggiatures caressantes, en notes qui s'appuient ou s'abaissent à des notes inférieures. Il descend, il tombe molle ment, comme cette rosée du matin et du soir, que Brahms nous montre un peu plus loin, patiemment attendue par le laboureur.

Ailleurs au contraire la musique monte et s'élance. Sur les sommets une flamme s'allume, très pure, très chaude, et qui fond le cœur. C'est l'admirable éclat sur les paroles : « Ils ont semé dans les larmes, ils moisonneront dans l'allé- gresse. » C'est la reprise, à plein orchestre et à pleines voix, d'une marche funèbre avec chœurs, que j'aime encore mieux faible d'abord et murmurante, que plus loin toute retentissante de clameurs terribles. Quand pour la première fois elle se déroule, elle semble conduire de jeunes dépouilles, mener le deuil d'une vierge ou d'un

enfant. Elle n'a pas alors la pompe héroïque que donne Beethoven à ses cortèges de mort; rythmée à trois temps, elle s'avance plus humble et comme à plus petits pas. Mais elle exprime d'exquises nuances de douleur, et je sais peu de traits aussi touchants que l'entrée des voix féminines, seules à redire avec un triste et tendre étonne- ment : « L'herbe est flétrie et la fleur fanée. »

Il est telle page de l'œuvre sacrée, où la nature, la terre elle-même sourit. « Que tes demeures sont aimables, ô Seigneur, Dieu des armées » Brahms a fait de ce cantique un lied ingénu. Avec le seul mot : Sabaoth, la grâce de la mélodie ne s'accorde peut-être pas. Mais ce désaccord même est agréable, et par un certain côté très allemand. Brahms se montre bien ici le compatriote et le continuateur non seulement de Beethoven, mais d'un maître plus ancien et plus naïf: de ce Haydn à l'âme pieuse et rustique, dont on a dit que le premier il avait ouvert la fenêtre. Ici de même une fenêtre de l'église, fût-ce en un jour de deuil, s'ouvre sur la campagne, sur une prairie où se dressent des tentes : celles du Dieu des pasteurs, qu'est aussi le Dieu des armées.

Enfin voici la cime la plus haute et d'où l'on

voit le plus de ciel. Voici le chant par excellence de la consolation et de l'espoir ; un chant que n'oublieront jamais, l'ayant une fois entendu, les pauvres âmes orphelines ou veuves ; un chant qu'en pleurant ses morts, on voudrait se rappeler toujours, pour les pleurer moins amèrement. « Vous êtes maintenant dans la tristesse, mais je vous reverrai, votre cœur se réjouira et nul ne vous ravira votre joie. » De tout le Requiem ailemand, s'il fallait ne garder qu'une seule page, la plus précieuse, voilà celle qu'on devrait choisir. Je ne la relis jamais sans penser à l'un de nos illustres confrères, à celui qui fut le plus cher ami de Brahms et peut-être son plus fervent admirateur. Familier d'un tel homme et d'une telle œuvre, comment le Dr Hanslick a-t-il pu soutcnir que la musique ne contient et n'exprime rien, qu'elle n'est autre chose qu'une arabesque, animée sans doute et vivante, mais pourtant une arabesque de sons ? Il n'a donc pas entendu, à l'apogée de cet air, en deux mesures qu'on voudrait pouvoir citer, un cri véritable, un cri divin de miséricorde et d'amour ! Il est donc resté sourd à la ravissante promesse : « Je vous reverrai, » que renouvelle trois fois une voix qui

s'éloigne et s'éteint, mais en promettant toujours! Non, non, la musique, et cette musique, n'est pas sa propre fin. Elle est signe et symbole. Derrière elle, en elle, il y a la sensibilité, il y a la vie et l'âme. Il y a le pouvoir, — un pouvoir où n'atteint pas la parole, — de consoler, et même de convaincre. Pour moi, je ne sais pas de mots qui me fassent croire plus fermement que ces notes à l'éternel revoir et à l'éternelle paix. Et cette paix, en attendant ce revoir, le Requiem de Brahms déjà l'établit en nous. Il nous délivre de l'agitation et du trouble où trop d'œuvres actuelles nous plongent. Nous sommes devenus même en musique, « le peuple inquiet dont parlait le prophète, qui veut toujours être en mouvement et ne sait point se reposer. » Bénis soient les grands artistes qui non seulement nous promettent ce repos, mais dès aujourd'hui nous le donnent !

Octobre 1898.

LA SALLE DU CONSERVATOIRE

A mon père.

LA SALLE DU CONSERVATOIRE!

In memoriam loci electi.

[texte\_manquant]

OU R des raisons de prudence que l'hor- reur d'un recent desastre ne per- mettait pas meme de discuter, la So- cieté des Concerts a du quitter la

salle du Conservatoire. Elle s'est transportee dans la salle de POpera, et, jusqu'a la construc- tion des nouveaux batiments de notre ecole de musique, elle continuera de s'y réunir. Pour 1'illustre compagnie, ce n'est dit-on que l'exil. Soit, et je veux esperer que ce ne sera pas la mort. 11 semble pourtant, il est meme certain que quelque chose, et quelque chose de grand, vient de finir. Dans la vieille et glorieuse maison

I. Depuis que ces pages ont ete ecrites et apres une seule session dans la salle de 1'Opera, la Societe des

Concerts a repris heureusement ses seances dans la salle du Conservatoirc.

les exiles ne rentreront plus. II est muet pour toujours, le nid harmonieux qui vit eclore, il y a soixante-dix ans, les neuf chefs-d'oeuvre, alors ignores, qui dominent aujourd'hui la musique tout entière. Soixante-dix ans, un peu moins de trois quarts de siecle. On a peine a croire qu'il n'ait pour nous que cet age, l'homme qui nous apparait deja comme un ancetre, presque comme un dieu, la-bas, a l'origine d'un monde.

La voila vide et veuve de lui, cctte salle, j'allais dire cette arche, ou jadis il rendit ses premiers oracles. II est juste, il est pieux de la saluer une derniere fois, a la veille de sa ruine. J'ecris ces pages dans la Bibliothèque du Conservatoire, tout près et contre la porte close du sanctuaire abandonne. 11 n'y a derriere cette porte qu'une modeste enceinte, quelques pierres et quelques cloisons de bois. Mais dans ce peu de matiere 1'ame pure des sons a chanté. Entre ces minces parois, merveilleusement sonores, un long mira- cle de parfaite beaute s'est accompli. Je voudrais essayer de le rappeler, de retenir un moment un idéal qui nous fuit, peut-etre pour toujours, et dont ce lieu choisi fut non seulement le temoin, mais 1'auxiliaire et le serviteur.

II y aura soixante-dix ans le g du présent mois de mars, que la Sociéte donna son premier concert et que dans la salle du Conservatoire les premiers accords de la symphonie Heroique êclatèrent pour la premiere fois. C'était bien a celle-la d'ou- vrir, un jour de printemps, le cortege fraternel et triomphal. « O ma belle guerriere! » On put la sa- luer du salut de Shakspeare, jeune elle aussi, vic- torieuse, et debout sur le seuil des temps nouveaux.

L'avènement de la Sociéte des Concerts fut célé- bre par les contemporains moins comme une nouveaute que comme une restauration. « Apres un trop long interregne, ecrit le chroniqueur du Journal des Dėbats, Euterpe a ressaisi le sceptre de l'harmonie; sa maison de plaisance est tou- jours dans la rue Bergèrc. » Avec autant de plai- sir, sinon de poésie, la Revue musicale assure que « le 9 mars 1828 sera inscrit comme un beau jour dans les fastes de la musique francaise, et comme l'ćpoque de sa regeneration. Non seulement l'exe- cution y a repris ce cachet de supériorité qui avait donne au Conservatoire une reputation euro- péenne, mais une influence morale de 1'ordre le plus e'leve s'y est de'veloppee et ne peut manquer d'avoir les plus heureux rêsultats. »

Quels etaient donc ces concerts, dont la nou- velle société venait de reprendre et de relever si vite et si haut la tradition deja ancienne? C'était ceux qu'on nommait les Exercices d'ilèves du Conservatoire. L'usage s'en etait dtabli des les premieres annees de YEcole royale du chant, fondee en 1784 et devcnue par decret de l'an III le Conservatoire de mllsique. Le premier de ces exercices, dont la fortune devait 6tre eclatante et durable, cut lieu le 18 avril 1786 dans la petite salle, longtemps unique, de PEcole installee dans l'hôtel des Menus-Plaisirs du Roi. Les eleves y exêcutèrent avec succes le Roland de Piccini. Cette salle, qui donne sur la rue du Faubourg- Poissonni-èrc, existe encore aujourd'hui. Elle re- cut naguere d'illustres visiteurs. Le general Bonaparte s'y est assis; Lucien, frère de l'Empe- reur, y presida une distribution des prix; et l'Im- peratrice Josephine ne dedaigna pas d'y paraitre. En 1800, trois seances annuelles y furent orga- nisées, pour 1'audition des oeuvres des grands maitres. L'exercice du i3 avril 180 I est reste fa- meui: : un morceau de piano fut execute par l'élève Zimmermann et un solo de bassOn par le citoyen Judas, lequel, ayant perdu son instruroent k la

bataille de Marengo, eut 1'honneur d'en recevoir un autre des mains du ministre de l'Intérieur.

Le succes des Exercices-Concerts augmenta rapidement. Les symphonies de Haydn et celles de Mozart formerent peu a peu le fond du reper- toire. Haydn ecrivait en 1806 a Cherubini: u Je vous prie de recevoir mes remerciements et de les faire agreeer aux membrcs du Conservatoire, au nom desquels vous avcz eu la bonte de m'ecrire. Ajoutez bien que tant qu'Haydn vivra, il portera dans son coeur le souvenir de Pinterêt et de la considération qu'ils lui ont temoignes. » Le Con- servatoire devint, selon Fetis, « le rendez-vous des artistes, des amateurs et des etrangers de dis- tinction. La symphonie y fut executee avec un feu, avec une verve de jeunesse qu'on ne retrou- vera peut-etre plus ». 11 etait .de regle de donner tous les ans pour jeune chef a ce jeune orchestre le laureat du premicr prix de violon. Quand vint le tour d'Habeneck, il tit preuve aussitot d'une telle maitrise, qu'on dut lui laisser son comman- dement. I1 l'exerca neuf annees de suite, de 1806 a 1815, et c'est pendant cette periode qu'il fitexe- tuter pour la premi&re fois par ses camarades la prelniire symphonie de Beethoven.

La renommee des Concerts du Conservatoire durait encore en 1821. On lit dans le Journal des Theâtres du 20 juin : « Ces exercices sont tres suivis et mėritent de l'être. II est en effet fort in- teressant d'entendre de jeunes eleves exécUter la musique comme des professeurs, et de voir un chef d'orchestre pour ainsi dire encore im- berbe, conduire avec un talent que n'ont pas beaucoup de musiciens consommes. » Mais peu après la décadence commença. Supprime, puis retabli par le gouvernement de la Restauration, le Conservatoire courut de nouveaux perils. II s'attira des reproches, des menaces même, qui trouvaient une excuse, un pretexte au moins, dans son etat d'abaissement.

Habeneck s'alarma de cette dêchéance. Profes- seur d'une classe de violon, chef d'orchestre de l'Opera, admirateur enthousiaste de Beethoven, la pensée lui vint de sauver l'école de musique qu'il estimait la premiere du monde, par le genie du maitre que des lors il regardait aussi commc le premier. Mais d'abord il fallait reveler, con- fesser le dieu nouveau. Pour assurer son triom- phe, rien ne rebuta son serviteur. L'apostolat fut rude. Naguere, au concert des eleves, la pre-

miere symphonie de Beethoven, préparée par les svmphonies de Mozart, avait paru leur ressem- bler; elle passa. La seconde rencontra plus de résistance. C'est en 1821 qu'Habeneck l'inscrivit d'office au programme d'un concert spirituel a l'Opera. Les répétitions furent orageuses. D'un bout a 1'autre de 1'orchestre, les musiciens echan- geaient leurs observations et leurs plaisanteries; des quolibets se croisaient avec des éclats de rire. Habeneck murmurait tristement: « C'est pour- tant bien beau! » et laissait tomber son archet impuissant a creer 1'harmonie ou a commander le silence. II finit pourtant par obtenir que la symphonie serait exécutée. Elle le fut. Mais a quelle condition! On remplaca le larghetto, de- clare insupportable, par l'allegretto de la sym- phonie en la. Celui-ci fut bisse; les autres mor- ceaux n'eurent aucun succes.

Habeneck s'etait jure d'expier son involontaire et pieux sacrilège. Quelques annees plus tard, il jugea les temps accomplis et le moment venu de venger Beethoven. On sait comment il s'v prit. Au mois de novembre 1826, k 1'occasion de la Sainte-Cecile, le chef d'orchestre de l'Opéra pria vingt-cinq ou trente de ses musiciens de venir

dejeuner chez lui et d'apporter leurs instruments : on ferait un peu de musique. Accourus avec empressement, (Habeneck avait la réputation de bien traiter ses hotes), les conviés trouverent sur les pupitres la symphonie Heroique. Attaquée aussitot, elle commenca par se de'fendre, et avec tant d'acharnement, que l'heure du dejeuner passa sans que personne s'en apercut. II etait pres de quatre heures du soir, lorsque Mille Habe- neck, ouvrant a deux battants la porte de la salle a manger, dit a ses convives mourants de faim et de fatigue : « Au nom de Beethoven recon- naissant. vous etes pries de vous mettre a table » Suivant un second temoignage, la symphonie en la aurait partage avec YHeroique ce que je n'ose appeler les honneurs d'une séance rapportee ailleurs ainsi qu'il suit : « Plus favorablement disposes dans un salon que dans la salle de l'Opera, ou le travail des répétitions n'est pas toujours tres divertissant, nous trouvames que ces deux symphonies contenaient quelques mor- ceaux assez bien, et qu'e'tudie'es convenablement, rendues par un orchestre plus complet, il n'était pas impossible, malgre un bon nombre d^incohe-

i Elwart, Histoire de la Societe des Concerts.

rences, de longueurs et de divagations, qu'elle produisissent quelque effet i. »

Elle ne tardèrcnt pas a le produire. De nou- veaux essais furent plus heureux, et de proche en proche la contagion du bęau se répandit. Habe- neck alors s'ouvrit de ses projets a Cherubini, et le directeur du Conservatoire s'empressa d'y souscrire. Les demarches officielles furent faites et le i5 févricr 1828, par arrête du vicomte Sos- thene de La Rochefoucauld, ministre de la Mai- son du Roi, la Societe des Concerts du Conserva- toire était reconnue, organisee et dotée modeste- ment. Rccrutée parmi les eleves, anciens ou actuels, et parmi les professcurs, la compagnie formait en quelque sorte une division supérieure de 1'ecole, elle en était la representation choisie ct comme l'éclatante floraison. Les concerts devaient assurer 1'application et le triomphe public de la doctrine et de l'enscignement. Cc lien, ou cette filiation, n'a jamais cesse d'unir le Conservatoire et la Société des Concerts.

Habeneck pourtant s'était dévoue moins encore

i. Rapport de Meifred, secrėtaire du Comite de la

Societe des Concerts, cite par J. d'Ortigue dans le Journal des Debats du 9 novembre 1852.

a l'intérêt de l'école qu'a la gloire d'un maitre. Dans le temple qu'il avait fonde pour Beethoven, il voulut que ce Dieu,

Ce seigneur des seigneurs,

Eut le premier amour et les premiers honneurs.

II en fut ainsi des le début; il en devait etre ainsi toujours. La symphonie Heroique jeta le public en des transports d'enthousiasme et de veritable délire. Les applaudissements, les accla- mations ne finissaient plus. K Cette symphonie, ecrit le chroniqueur du Journal des Debais, he'ro'ique de nom et de fait, languissait dans nos bibliotheques, et notre insouciance l'a condam- nee pendant vingt ans a un silence bien funeste pour nos plaisirs. » On fit meme plus qu'admi- rer : on alla jusqu'a comprendre, et quand lc critique ajoute : K Beethoven a imprimé a cette oeuvre une grandeur, une magnificence, une exaltation qui se trouvent de temps en temps modifiées par des phrases d'une mélancolie pro- fonde », c'est la sans doute juger un peu brieve- ment; mais apres une seule audition, et d'une telle musique, ce n'est pas si mal juger.

Le miracle de l'intcrpretation fut égal aux

merveilles de 1'oeuvre : « Tout le monde est ani- me du meme zele; tous' les archets, toutes les embouchures agissent dans la meme intention. » Au dire de notre historien, l'un de messieurs les altos surtout accomplit des prodiges : « Dans ce jour solennel ou tous les autres virtuoses ont bien merite de l'auditoire, s'il taut en distinguer un, je nommerai M. Amedee. Le delire musical le possédait a un tel point, que je commençais a trembler pour ses voisins. Son archet vigoureux abattait les notes, sabrait les accords, pourfen- dait les doubles cordes, comme jadis la terrible Durandal de Roland moissonnait les tetes des infidèles. La direction lui doit un archet d'hon- neur. » Artistes, auditeurs, le génie de Beetho- ven avait envahi et possêdait tout le monde. On s'abordait, on se félicitait dans les couloirs ; la foule attendait les musiciens a la sortie pour les acclamer encore et les remercier ; chacun répêtait avec un air de surprise et de ravissement : K II est impossible qu'en aucun lieu de 1'Europe on exécute la musique mieux que cela. »

Un maitre eminent rappelait devant nous et pour nous, il y a peu de jours, l'éclat et la gloire de cette premiere heure, dont il fut lui-memeun

des plus jeunes, un des meilleurs ouvriers1. 11 nous disait le travail opiniatre, la fatigue des re- pétitions, mais leurs delices aussi, 1'ardeur sacree de la lutte avec le genie rebelle, 1'orgueil enfin de la victoire, et les cris, presque les pleurs de joie, lorsque, sous le baton vraiment prophê- tique du chef, la vie et la beaute jaillissaient des chefs-d'œuvre nouveaux. Tantot c'etait la sym- phonie en ut mineur, interrompue rêgulièrement, a 1'entree du finale, par les acclamations et les trépignements. Fetis a meme rapporte qu'un jour l'exaltation du public fut telle, que, pour l'apai- ser, il fallut promettre que le scher^o et le finale de la symphonie seraient répétés a la fin du con- cert. Tantot c'etait la symphonie en la, dont le rythme, conquis agrand'peine, s'emparait si bien de ses vainqueurs, qu'un soir de ballet a l'Opera, dans un point d'orgue laisse par le compositeur a la fantaisie du soliste, le rythme obsédant rc- venait de lui-meme voltiger sur la flute de Tulou.

Beethoven, toujours Beethoven. On le voulait

I. M. Eugene Sauzay, ancien professeur de violon au

Conservatoire, ancien membre de la Societe des Concerts.

II executa un concerto de Rnde au premier concert, le

9 mars 1828.

desormais tout seul, et tout entier. Le pro- gramme du second concert ne portait que son nom. Haydn, Mozart lui-meme, palirent alors un instant. « En parcourant, écrivait Fetis apres la repetition d'une symphonie de Mozart, les corri- dors de TEcole royale, j'ai entendu quelques blasphemes sortir de la bouche des jeunes exe- cutants, et des comparaisons peu raisonnables. » En cinq ou six ans, les neuf symphonies furent donnécs, sans parler des autres oeuvres. Inégale- ment accueillies et comprises, elles furent toutes, sauf la neuvieme d'abord, a peu pres également entendues. Voila comment et par qui non seule- ment s'annon<;a, mais s'etablit dans notre pays le regne de Beethoven, quelques mois a peine apres que Beethoven etait mort.

Et c'est la Societe des Concerts, par laquelle ce règne arriva, si prompt, si glorieux, qu'on devait qualifier un jour d'assemblėe réactionnaire, arriérée, de conseil des anciens, des fossiles ou des perruques. A quel moment de son histoire fut-elle donc rien de tout cela ? Serait-ce apres quinze ans, lorsque sans retard et sans retour, elle fit place, au-dessous de Beethoven, au jeune et charmant génie de Mendelssohn, de celui que

Goethe avait appele le maitre puissant et doux ! A Berlioz lui-même, qu'il s'est plaint encore plus qu'il n'a souffert, cette salle ne fut pas toujours inhospitaliere. En i83g, le maitre y dirigeait en personne trois executions de Romêo et Juliette. Dix ans plus tard, il y put entendre pour la pre- mière fois les fragments peut-être les plus admi- rables de son admirable Damnation de Faust. En 1863, le duo-nocturne de Bêatrice et Benedict, chante par Mmcs Viardot et Van den Heuvel- Duprez, fut bisse d'enthousiasme. Vainement, pendant soixante-dix annees, on chercherait un grand nom que la Societe des Concerts ait pros- crit. Si quelque abonnê venait a s'effaroucher, si comme en 1861 encore, il se trouvait un corres- pondant pour protester par lettre anonyme a Deldevez, contre Mendelssohn : « un très savant homme assommant >», la Societe laissait dire et continuait de bien faire. Sans se hater, sans se tromper non plus, elle prenait peu a peu sous sa garde glorieuse et fidèle tout ce qui meritait d'etre garde ainsi. Elle demeurait une ecole et devenait un musee. Schumann y fut admis après Mendels- sohn, et les apres malefices de Manfred ne firent jamais trouver moins doux les enchantements du

Songe d'ane nuit d'ete. Si Wagner attendit plus longtemps et si, maintenant encore, il ne re<;oit au Conservatoire que de rares honneurs, c'est que les maitres du theâtre, même les plus grands, ne sont pas les maitres d'une maison qui pourrait prendre pour devise le mot d'une sainte du moyen age: Symphonialis est anima. L'anonyme que nous citiOns plus haut, et qui ne se trompait pas tou- jours, ecrivait a Deldevez encore après la chute de Tannhoeftser a l'Opera: « Si la Societe des Con- certs avait 1'esprit impartial et le coeur charitable, elle devrait, pour reparation due au malheureux Wa gner, jouer la marche des Pelerins. » La So- ciete la joua du moins en 1868, et depuis, inscrits sur les programmes de ces dernières annees, Lo- hengrin, les AfaÎtres Chanteurs et Parsifal attes- tent que, pour avoir ete tardive, la reparation ne fut point avare.

A 1'honneur de cet orchestre et de cette sallc, il faudrait rappeler encore deux recentes et ma- gnifiques restitutions : celle de la messe en re de Beethoven et celle de la messe en si mineur de Bach. Mais en achcvant le resume d'une histoire qui fut, plus qu'on ne l'a dit souvent, conforme a celle de la musique même, nous remercierons

la Societe des Concerts d'avoir ete la premiere a faire sienne et notre la troisième symphonie de M. Saint-Saens, la plus belle peut-être des sym- phonies contemporaines, et a coup sur des sym- phonies francaises. Si belle, que ni le titre, ni le ton redoutable pourtant, d'ut mineur, ne l'ont ecrasee j si belle, que du cher et vieil edifice cu nous 1'entendimes d'abord, le destin nous semblc maintenant accompli. Le jour de sa ruine peut venir. Au premier coup de marteau donne sur ses murailles longtemps harmonieuses, il n'y aura pas une grande voix dont l'echo ne s'evcille pour re- pondre et pour pleurer.

La salle du Conservatoire ne fut pas seulement un illustre temoin : elle etait un interprete et un instrument exquis. « Que Dieu vous be'nisse tous, ecrivait jadis au chef d'orchestre un audi- teur reconnaissant, pour les nobles impressions qui nous viennent de votre foyer ! » C'est aussi le foyer, aujourd'hui de'sert, qui meritait d'être beni. On se plaignit des 1'origine que la maison de Beethoven, comme celle de Socrate, fut trop petite. « Beaucoup de personnes, rapporte Elwart,

privees de pouvoir assister aux concerts de la Societe, expriment annuellement le desir que le Comite fasse construire un plus vaste local. Mais l'experience qui en a ete faite tres souvent prouve surabondamment que le style tres delicat et tres fleuri des svmphonies, qui forment le fonds du repertoire, fait une loi a la Societe de ne pas abandonner une salle qui de l'avis des connais- seurs, est un veritable Stradivarius, tant sa sono- rite est parfaite, et dont la construction remplit les conditions acoustiques les plus favorables pour l'objet auquel elle est destinee. » S'il est vrai, dans l'ordre de la nature, que la fonction cree l'organe, on peut dire qu'ici, dans l'ordre de la beaute, 1'organe assurait la fonction et la main- tenait a l'etat de perfection absolue et constante.

Etait-elle jolie ou laide, cette petite salle ? On ne le savait, on ne se le demandait même pas, tant elle etait bonne. On aimait tout en elle, jus- qu'a son air ancien, un peu passe : le ton pale du decor avec les me'daillons vaguement ressem- blants des vieux maitres ; des plus vieux, jusqu'a Orphee ! En haut. sous les cintres, de petits Amours volaient dans des ciels bleus, tenant des cartouches ou de grands noms etaient ecrits.

Toat au fond, sur le rouge pompeien de 1'hemi- cycle, souriaient les Muses gardiennes. Si les yeux n'etaient point offenses, le reste du corps avait a souffrir : de la temperature d'abord, gla- ciale pendant les repetitions, etOuffante pendant les concerts; ensuite et surtout des sièges, aussi celebres par leur etroitesse que par leur durete. Les musiciens n 'etaient pas a cet egard mieux partagês que les auditeurs. Un ancien secretaire du Comitê nous racontait qu'a 1'origine on avait assis sur chaque banquette un certain nombre de dames choristes. Au bout de quelques annees, sans que les occupantes fussent devenues plus nombreuses, ni plus courtes les banquettes, ces dames se plaignirent et redamèrent plus d'espace. On dut, après enquete, reconnaitre le bien fondê de leur demande et faire droit a des exigences qui s'etaient accrues avec l'àgc.

Dans la salle même, autrefois, tout le monde n'etait point assis. II y eut longtemps des places debout, presque dehors, en des couloirs obscurs. C'etaient des places d'attente, ou d'esperance. Quelques-unes etaient privilegiees, comme celle qu'un vieil abonne refusait d'êchanger pour une autre, a cause d'un clou plante dans la muraille,

ou du moins il pouvait se tenir et presque se reposer. Au Conservatoire, on ecoutait partout, « même aux portes »\*. Derriere le decor, derriere ces cloisons qu'on sentait legeres, on devinait des oreilles attentives. Des jeunes gens aveugles etaient la. Chaque dimanche avant le concert, on les voyait arriver, gagner des loges mysterieuses, et parfois on les enviait d'entendre, plus finement sans doute, d'aussi parfaites harmonies.

Mais a ce modeste lieu le hasard avait fait d'etranges faveurs. Les choses mêmes y etaient propices. Non seulement la musique etait inter- prêtee la comme nulle part, mais comme nulle part elle y etait sonore. II semblait qu'elle y eveillat les vibrations d'un air plus subtil et plus pur. A l'accord, et comme a la convenance uni- verselle, 1'assistance participait. Le public du Conscrvatoire n'etait peut-être pas plus intelli- gent qu'un autre ; mais, parce qu'il etait moins nombreux, il donnait 1'impression, ou 1'illusion, d'une elite. Chacun de nos concerts parisiens du dimanche a sa physionomie particulière. Celle des Concerts-Colonne est animee, populaire, avec je ne sais quoi de cordial et de genereux.

I. Berlioz.

La-bas les tetes sont chaudes, promptes a l'enthousiasme ainsi qu'a la colere ; aux petites places, les meilleures, se presse une foule sym- pathique et bon enfant. Chez Lamoureux au contraire, la sympathie est ce qui manque le plus. La, rien n'est aimable. La sonorite du Cirque est mauvaise autant que Taspect en est deplaisant. Cherbuliez, dans un de ses romans, assure que le bonheur est rond. En cette rotonde pourtant je n'ai jamais pleinement gotite le bonheur d'entendre. Surtout d'entendre Beethoven. II n'est pas la chez lui. C'est pour un autre que vient un public plus elegant, plus mon- dain, peut-être moins sincere et moins naif que le public du Châtelet j c'est pour un autre que de jeunes doctrinaires promenent dans la galeric circulaire leur importance farouche et leurs pro- pos obscurs.

Et puis le Cirque, le Chatelet, sont destines a la multitude. Le Conservatoire avait garde quel- que chose de familier, de familial même. C'etait vraiment 1' «asile hėrėditaire » et la maison pa- ternelle, presque natale. On se transmettait les places par testament ou par contrat de mariage. Les jeunes filles trouvaient une loge dans leur

corbeille; il y avait des baignoires inaliênables et des fauteuils dotaux. On allait au Conserva- toire d'un bout a 1'autre de la vie. Des enfants commencaient d'y être amenes avant 1'ageou l'on ccoute; des grands parents continuaient d'y venir .!vant passe l'âge ou 1'on entend. L'auditoire, comme 1'orchestre, avait ses traditions, plus tou- chantes que ridicules, et dans une symphonie douloureuse et sombre, chaque fois que s'ouvrait un lointain, un infini de lumiere et d'espêrance, toujours la modulation liberatrice etait saluêe par le même fidèle murmure, par Ie même soupir heureux. Parlant un jour des chefs-d'oeuvre — des plus grands — de la musique allemande, Wagner en admirait particulièrement l'intimite. « Le souffle, ecriyait-il, et le contact de la foule en corrompraient certainement 1'essence. » En ce vaisseau d'election, il semblait que cette essence fut incorruptible. La, sans rien perdre de sa puissance, la musique de concert prenait un peu le caractere, la beautê plus interieure et comme rcservee, de la musique de chambre. L'ideal au Conservatoire etait, suivant le mot de Gounod, a la fois supe'rieur ct prochain.

On''goūtait la des joies legeres; de celles qui

partout ailleurs s'evaporent, a la manière des par. fums. Aujourd'hui l'effet colossal, presque monstrueux, est a la mode ; nous avons perdu le secret des effets exquis. Nous entendrons encore, — avec quelle emotion toujours ! — la marche funebre du Crepuscule des Dieux. Mais d'autres marches, vivantes et non funèbres celles-la, mais les menuets et les finales agiles, mais les symphonies du vieil Haydn, ou rit « Teternelle gaîte, la divine enfance du coeur, » voilà ce que nous n'entendrons plus. Et Mozart! Ou doncla symphonie en sol mineur commencera-t-elle ja- mais comme au Conservatoire ? Ou s'eveillera, dans un pareil silence, son murmure delicieux?

C'est la que nous avons eprouve tous les pres- tiges de la musique et tous ses enchantements. La quand les chasseurs d'Euryanthe, attardes, s'appelaient, le son du cor etàit plus triste au fond des bois. La s'ouvraient plus fraiches et plus sonores les humides galeries de Fingal. La se jouaient dans un plus bleu rayon de lune les genies d'Oberon, les sylphes de la Damnation de Faust et ceux du Songe d'une nuit d'ete. Aux visions de nature, de feerie ou de rêve, les scènes antiques succèdaient, et quand se deroulait le

triste cortege d'Idomenêe, quand Mme Viardot ou Mme Krauss etait Orphee, Alceste, on se croyait au Louvre, parmi les marbres, et ils chantaient. Les airs les plus classiques, les plus sevères, ceux de la Comtesse ou de dona Elvire, prenaient un relief et une valeur inconnus. Certains fragments, qu'on n'entendait pas ailleurs, nous etaient deve- nus presque sacres. Nous aimions pour sa grace vigilante et protectrice un choeur de Blanche de Provence: Dors, noble enfant; un choeur de Paulus, que les violoncelles accompagnent, pour sa morne serenite. La longue habitude et le charme des souvenirs, l'atmosphère environ- nante et les conditions ou les convenances locales n'avaient peut-être pas, dans notre ten- dresse pour tant d'oeuvres familières et cheries, moins de part que leur propre beaute.

Mais sur le seuil qui ne sera plus franchi, c'estaBeethoven surtout qu'il faut dire : «Maitre, nous avons aime la splendeur de votre maison et le lieu ou habitait votre gloire. » Cette gloire, j'ai peur qu'elle ne nous soit plus jamais sensible avec cet eclat et ce rayonnement. Aucun plaisir musical n'etait superieur, aucun peut-etre ne sera plus egal a l'audition - d'une symphonie de

Beethoven au Conservatoire. Qu'elle commençât par un auguste prologue (symphonie en la), ou bien (symphonie Pastorale) par une exposition toute simple, presque naive ; que ce fut avec mystère (la neuvième), ou avec passion (rUt mi- neur), comme elle commencait, la symphonie! A peine avaient sonne les trois premiers accords de YHeroique, comme on se sentait parti! Quel espace s'ouvrait, et pour quelle course! L'execu- tion, comme l'æuvre mêmeJ n'avait point de ha- sards, ou plutot tous les hasards en etaient heu- reux. Pas un obstacle qui ne flit franchi. Et avec quelle grace, quelle audace aisee ! Peu a peu, de rimmense creation sonore toutes les beautes ap- paraissaient. Quelle profondeur alors avait le mystère, et l'evidence quelle splendeur ! Des ef- fets les plus puissants la force n'etait pas brutale, et jamais une seule des plus delicates nuanccs n'etait trahie ou perdue. Oii coula d'un flot plus egal, plus pur et plus moire dc lumiere, le ruis- seau de la symphonie Pastorale ? Ou donceclata l'orage, oti tomba la foudre avec un fracas plus terrible et pourtant plus harmonleux ? Ou les douleurs d'un Beethoven parurent-elles iussi tragiques, aussi rudes ses combats, aussi triom-

phantes ses victoires ? Dans cette atmosphere privildgiee on respirait tour a tour les chauds effiuves de la vie et le souffle même de la mort, et quand la marche de 1 'Heroique, quand le scher^o de YUt mineur laissaient tomber et s'eteindre leurs dernieres notes funebres, la petite salle, si belle souvent de sonorite, devenait belle de si- lence. Mais bientot la vie se reveillait en elle. Alors, ebranlee de la base jusqu'au faite, elle semblait s'elargir pour enfermer sans se rompre la symphonie qui l'emplissait tout entière. Un des finales prodigieux: celui de la symphonie en ut mineur, celui de la symphonie en la, se de- chainait en ouragan d'allegresse. Partout une immense joie se repandait, et c'etait cette joie, inconnue ailleurs, « qui n'entre pas dans le coeur comme dans un vaisseau plus vaste qu'elle, mais qui, plus grande que le cæur, 1'inonde, le penètre et l'enlève à lui-mèmeł.» Desormais nous n'etions plus en dehors, mais au centre, au coeur mème vibrant et vivant de la symphonie, et de l'æuvre de beaute qui naissait, grandissait autour de nous nous ne nous sentions plus seulement temoins, mais collaborateurs et divinement complices.

i. Boesuet.

« II y a un lieu au monde, a dit Renan de 1'Acropole, ou laperfection existe; il n'y en a pas deux. » Renan se trompait alors. II y en avait deux: la salle du Conservatoire etait le second. II n'y en a plus qu'un aujourd'hui. Et tandisqje sur le rucher de Minerve, l'ideal, «cristallise en marbre pentelique », ne perira pas tout entier, il ne reste rien, pas même un echo, pas même un soupir, de l'ideal sonore qui n'etait qu'un souffle, un frisson, mais sacre, dont nous ne frissonne- rons plus.

Mars 1898.

DE LA MUSIQUE RUSSE

ET D'UN OPERA DE M. RIMSKY-KORSAKOW

A M. Rimsky-Korsakow.

DE LA MUSIQUE RUSSE

ET D'UN OPERA DE M. RIMSKY-KORSAKOW

I

[texte\_manquant]

OTRE savant confrère, M. Albert Sou- bies, a pris parmi les critiques la place que tient M. Bourgault Ducou- dray parmi les compositeurs. II est un

des maitres, sinon le maitre par excellence, de 1'histoire et de la geographie musicale. 11 appli- que et veri fie dans le domaine de la musique le principe des nationalites. Dans son cabinet, le seul ou se règle veritablement le concert euro- peen, il dresse avec exactitude des cartes invi- sibles et sonores. 11 connait les peuples par leurs

chants: « Dis-moi ce que tu chantes et je te dirai qui tu es. » C'est a M. Soubies que nous devons de ne pas entièrement ignorer la musique espa- gnole et de soupconner qu'il existe une musique portugaise. La musique tchèque, la musique suisse elle-meme, ne laisse pas notre confrèrc indifferent, et naguere on s'est etonne d'apprendre par un autre que lui que Haydn en realite n'etait pas autrichien mais croate. Enfin M. Soubies a publie une Histoire de la musique allemande et une Histoire de la musique en Russie1.

Je viens de lire ce dernier volume : c'est un traite didactique et complet, au pas une date, pas un nom, pas un titre ne manque. Je ne pretends pas le rėsumer ; ranalyscr moins encore. Lesujet est trop vaste. De « ces espaces infinis » qui sont la terre russe, ce n'est plus desormais le silence qui nous effraie, mais la voix, les vuix etrangement puissantes ct douces, et qui com- mencent seulement d'arriver jusqu'a nous. Ecou- tons-les et tachons d'entendre ce qu'elles disent d'abord. En de si nombreuses partitions, parmi tant de belles pages que 1'infatigable main de

I. Bibliothèque de VEnseignement des Beaux-Arts, pu- bliee sous la direction de M. Jules Comte. H. May, ėditeur.

M. Soubies a pliees a notre intention, j'en ai depliê quelques-unes. Vieilles et dejà jaunies, ou jeunes encore et toutes fraiches, elles revelent, sous des formes successives et diverses, un ideal permanent. Des oeuvres d'autrefois et des oeu- vres d'hier : la Vie pour le T{ar et RussIan et Ludmilla, de Glinka; le Boris GOdOltnOJP de Mous- sorgski et la Sniegourotchka de M. Rimsky-Kor- sakow, attestent, a cinquante ans d'intervalle, non seulement la persistance mais l'accroisse- ment de deux elements en quelque sorte contigus et com plementaires: : 1'element national et l'ele- ment populaire. II semble que la musique russe se partage entre l'amour de la patrie et l'amour du peuple. Sans doute elle possède encore d'autres caracteres. Elle n'en presente pas de plus saillants ni de plus originaux, qui se manifestent plus vite et contribuent davantage a la premiere impression qu'elle donne et que j'essaierai de fixer ici.

« A "ant tout il faut qu'on reconnaisse la verite nationale ; il faut qu'on s'incline devant elle. a On pourrait donner pour epigraphe a 1'histoire de la musique russe cette parole de Tourgueniev. Elle a mis des siecles a s'accomplir, mais elle s'est accomplie enfin. Les compositeurs mo-

dernes de la Russie en ont fait leur commune et chère devise. Tandis que les Francais d'au- jourd'hui cherchent trop souvent à naturaliser chez eux Ie genie etranger, les Russes, plus jaloux et plus sages, nationalisent leur propre genie. Ils se complaisent en lui. Ils 1'aiment d'un amour ardent, et même un peu farouchè. Boro- dine, parlant de son Prince Igor, Pappelait un « opera national, qui ne peut avoir d'interêt que pour nous autres Russes, qui aimons a retremper notre patriotisme aux sources memes de notre histoire et a voir revivre sur la scène les origines de notre nationalite. » — « Nous autres Russes, disait-il ailleurs, mangeurs de chandelle, ours blancs, etc., nous avons ete trop longtemps pour l'etranger des èonsommateurs, pour être admis chez eux a notre tour en qualite de producteurs. Les prejuges contre les produits russes sont très forts et tres difficiles a deraciner, surtout dans le domaine de 1'art. II faut du gotit pour en apprecier la beaute et Poriginalite, du courage pour vaincre le prejuge, de 1'esprit pour savoir Ie fsire ł... »

i. Voir: Alexandre Borodine, par M. Alfred Habets, i vol., Paris, Fischbacher, i8g3.

En Russie meme, l'ideal russe s'estformd len- tement. Selon l'expression de Borodine. la Russie a consomme beaucoup avant de produire. Eprise tour a tour, et quelquefois en même temps, de musique allemande, italienne, francaise, pendant deux cents ans elle a prête 1'oreille a des chants etrangers. Quelquefois pourtant elle chantait elle-même et ses maitres ne refusèrent pas tou- jours de 1'entendre. Pierre le Grand entretenait a sa cour un choeur de cosaques. Les tzarines Anne, Elisabeth et plus tard Catherine II, demandaient ou commandaient a leurs musiciens d'Italie quelques operas sur des sujets, voire sur des pa- roles russes. Fomine, l'auteur du Meunier (1785), et après lui Cavos, Titow, Verstowsky, dega- geaient peu a peu le gênie russe de l'influence cxterieure. Glinka parut et finit de le delivrer. Non pas que dans la Vie pour le T^ar ce genie règne encore seul et tout a fait pur; mais il y est decidement le plus fort.

II y a des chefs-d'ceuvre superieurs a la Vie pour le T:{ar" Je n'en vois pas un seul qui soit aussi national, qui represente avec autant de grandeur 1'idee de patrie, de la patrie du chef- d'oeuvre lui-meme. Aucun opera n'est italien, al-

lemand ou frangais, a la même profondeur et pour ainsi dire a la même puissance que celui-la est russe. Quelle oeuvre 1'Italie opposerait-elle a celle de Glinka ? Serait-ce un de ses operas se- rieux, et lequel ? Un opera-bouffe et, par exemple, le merveilleux Barbier: musique italienne, sujet espagnol et comedie francaise ? Ou chercherons- nous la ressemblance ou la representation parfaite de 1'Allemagne ? Dans les legendes francaises de Lohengrin, de Tristan et de Parsifal, ou dans les mythes lointains du Niebelung, chez ces dieux, ces heros, ces geants et ces nains, dont un Alle- mand doit avoir malgre tout quelque peine a se sentir aujourd'hui non pas le contemporain, mais seulement le compatriote ! L'Allemagne, dira-t- on, n'a pas attendu Wagner pour se reveler a elle- même. Je le sais et je n'ai garde d'oublier l'in- comparable Freischut^. Mais jusque dans le chef- d'ceuvre tres pur, echt deutsch, de Weber, je ne peux m'empêcher de reconnaitre le pays, ou la nature, plus encore peut-etre que la patrie alle- mande.

Nous-mêmes enfin, nous Francais, que posse- dons-nous en propre et comment les oeuvres le plus a nous, ou de nous, sont-elles notres ? II

semble bien qu'elles le soient par le dehors et par la forme plus que par le fond; par le talent et le style plus que par le coeur et par les entrailles. De tous nos operas-comiques et de nos operas « français », il serait malaise d'en citer un seulou chante vraiment, et tout entiere, l'ame eternelle de la France.

Pour les Russes au contraire, et de l'aveu de tous, la Vie pour le T\ar est l'opera patriotique, l'opera sacre. Si, par certains cote's, il ressemble a nos operas d'alors, a ceux d'Auber, de Meyer- beer et d'Halevy, par d'autres aspects, les plus nobles, les plus nouveaux, il en diffère essentiel- lement. Lisez par exemple la dernière scènc : celle ou le Tzar, pour Ie salut duquel un paysan a donne sa vie, entre solennellement a Moscou, et se decouvre en passant devant le cadavre de son sauveur. En apparence il n'y a la qu'un de ces defiles, dont le grand opera francais, de la Juive au Prophète, offre d'innombrables exem- ples. Au fond il y a quelque chose d'autre et quelque chose de plus. Ce cortege n'est pas indif- ferent, parce qu'il n'est pas etranger. « Pour Dieu, pourle Tzar, pour la Patrie ! », comme on disait au dernier tableau de Michel Strogoff.

L'admirable opera, ainsi que le melodrame vul- gaire, s'achève sur cette triple formule, maisidea- lisee, mais sublimee par la musique. Ici toute grandeur est proclamee: celle du peuple, celle du chef et celle de Dieu. Je ne pretends pas que dans 1'histoire du drame lyrique il n'y ait pas de fin plus belle. Je crois seulement que parmi les plus belles il n'en existe pas de semblable. Guil- laume Tell aussi finit, — je parle des toutes der- nières pages — dans une patriotique apotheose. Mais qui pourrait assimiler ces deux finales ? L'un est en quelque sorte cosmopolite : la deli- vrance de la Suisse y est chantee dans un opera « français » par un musicien d'Italie. Dans l'autre, tout est national, et le premier chef- d'æuvre de la musique russe eut pour denoue- ment, sur une scène russe, le triomple d'un Tzar a qui l'herolsme d'un sujet a conserve sa capitale: Moscou, la ville mere de la sainte Russie.

En demeurant nationale, ou patriotique, la musique russe n'a pas a craindre de se reduire ou de se repeter. Son empire sans bornes comprend des pays et des peuples sans nombre. Françaisc; Italienne, Allemande même, quelle patrie ne pa- rait etroite auprès de cette immense patrie? De si

loin que des chants arrivent a son oreille, un Russe peut se dire: « Ils me sont inconnus, mais non pas etrangers. Mon ame a quclque chose de commun avec ces ames lointaines, peut- être sauvages, dont le vent m'apporte la plainte a travers des milliers de lieues. )) Nous aussi, nous surtout, nous reculons volontiers ces frontieres incertaines. II nous plait, et cela nous emerveille, de pouvoir appeler russe une chanson finlandaise aussi bien qu'une melopee d'Asie, et que la beaute, souvent trop precise. et restreinte d'un art national, s'augmente ainsi de l'infini de l'es- pace et du mystère.

Ce caractere de grandeur, d'immensite même, les Russes le retrouvent dans leur nature, dans leurs paysages, autant que dans leur patrie, et souvent leur musique 1'exprime. Elle chante la steppe, plus vaste que nos plaines, et des ri- vièrcs près desquelles nos fleuves ne sont que des ruisscaux. A la voix de Sabinine, au pre- mier acte de la Vie pour le Tsar, on sent le printemps et sa tiedeur humide se repandrc sur toute 1'etendue de la terre et des eaux. Dans Russlan et Ludmilla, je sais un arioso de Rat- mir qui semble d'un Hændel d'Orient. Sublime

nocturne, un des plus beaux « soirs » qu'il y ait dans la musique, ou pourtant il en est de si beaux; soir qui semble descendre, plus grave en- core que le notre, d'un ciel encore plus pro- fond.

Alors même qu'il s'enferme en des formes ou des formules strictement nationales, le genie russe a toujours une tendance a les agrandir. Glinka, dans la polonaise et surtout dans la mazurka sombre et sinistre de la Vie pour le T{ar, unit au rythme local, ou plutot obtient de ce rythme même l'emotion interieure et dramati- que. II tente ce que presque a la même epoque, avec plus d'eclat, de poesie, de fantaisie surtout, Chopin allait accomplir: ileleve, il generalise, et de la musique d'un peuple ou d'une race, il fait la musique de l'humanite'.

Franchissez maintenant un espace de quarante ou cinquante annees. Vous trouverez la musique russe encore fidèle a sa patrie. C'est encore un opera national et historique, ayant un tzar pour heros, que le Boris Godounoiv de Moussorgski. Toute influence exterieure a disparu. Debarrasse de toute vegetation etrangere, le sol russe ne pous- se plus que ses fleurs, ses arbres, ses ronces

aussi. Le soir de la première representation de Boris Godounoiv, en 1874, on vit tomber sur la scène une couronne, avec ces mots ecrits: « Voila de l'histOire! de 1'histoire vraie! la resurrection de la vie! » Ni la voix, ni 1'inscription ne men- taient. Dans ce Boris Godounow, auquel rien ne ressemble, la musique n'est que force, une force tantot brutale, tantot presque sublime, irre- sistible toujours. A lire la partition de Boris Godounow, on eprouve une sorte d'ivresse sau- vage, on subit je ne sais quel douloureux enchan- tement. Rien n'est inêgal et rocailleux, rien ne blesse l'oreille et ne la dechire comme certaine chanson a boire du second acte. Le rude Schus- terlied, la chanson de cordonnier de Hans Sachs dans Les Maîtres chanteurs, ferait l'efiet d'un cantique auprès de ces couplets, j'allais dire de ces hoquets d'ivrogne. II y a de l'atroce dans ce style sans exemple, mais non sans excuse; dans ces traits mal dessines, mais graves profondement; dans ces coups terribles qui brisent la tete, mais percent le coeur. C'est une chose etrange en art, quand la part de nos sens est ainsi reduite, leur droit meconnu et leur agrement sacrifie. Mais quelque violence qu'ils endurent, ils la pardon-

nent toujours, pourvu que le genie, ou Pinstinct qui parfois en approche, la leur impose au nom de la vie et de la verite.

Cette verite et cette vie, la musique russe aime a les degager de 1'histoire. On peut admirer sou- vent quels dementis les oeuvres donnent aux doctrines. Voici run des plus eclatants. Nous allons tous repetant, depuis que Wagner nous l'a fait croire, que le drame lyrique de- sormais ne saurait vivre que de la legende; qu'en dehors d'elle il n'est rien que de con- tingent et de passager; qu'elle seule fournit a la musique PeIemcnt necessaire; eternel, a le pu- rement humain », enfin que l'opera soi-disant historique est mort. Et voici qu'un inconnu, un barbare le ranime et le relève. Si vous saviez de quel souffle, et de quelles mains! Lisez les scènes epiques, effrayantes parfois, de Boris Godounow: celle de l'avènement et celle de la mort du tzar Boris; la derniere surtout, celle ou la foule — une foule sauvage, ignoble — se rue derrière le faux tzar Demetrius et 1'acclame, tandis qu'un idiot, reste seul assis sur le chemin, chante en pleurant la misere et la fin de la patrie. Lisez tout cela : vous verrez quelle figure l'histoire, et l'his-

toire nationale, peut faire encore dans le drame lyrique, et vous deciderez s'il n'y a que la legende, d'ou la musique sache tirer des beautes largement humaines et d'universelles lecons.

Autant, peut-être plus encore qu'un art natio- nal, la musique russe est un art populaire. Elle a bcaucoup pris au peuple, et elle lui a rcndu beaucoup. Dans son admirable analyse du Roman russc, M. de Vogüe rapporte d'Alexis Tolstoi, le poète romantique, ce qu'il appelle tres bien une belle folie : « Un jour, le poète avait promis des vcrs a la femme qu'il aimait; il ne trouvait dans son ame rien d'assez triste, rien d'assez beau. 11 se souvint alors d'un Kirghiz rencontre durant un voyage par dela l'Oural, dans la steppe d'Orenbourg : un de ces chameliers qui tirent d'un long roseau leur vieille melopee d'Asie. Tolstoi ecrivit qu'on lui fit venir cet homme de l'autre bout de la Russre ; il 1'envoya jouer chez celle qui lui demandait un poème : il savait que tout son art n'egalerait pas ce chant fait par tant d'ames et tant de siecles. »

En Russie plus que partout ailleurs, les ames et les siecles ont fait les chants. Ames de mou- jiks et de serfs, d'inconnus et de miserables, de

tous ceux qu'un grand romancier russe a nommes tantot : les Pauvres Gens, tantot Hwnilies et Offenses; ames de foi, de contemplation et de melancolie, ames de rêve plutot que de pensêe, et par la même ames mêlodieuses et chantantes. La legende a gardê le souvenir de Stavre, un trouvere du moyen-age, qui savait des airs de Constantinople et de Je'rusalem. Sa race n'est pas morte, et, sur les grands chemins de Russie, par les bois et les plaines, on rencontre encore les Kalieki-Pereklzojie, poetes, musiciens et men- diants. Dans les foires, sur les places, a 1'entree des eglises, soit qu'ils partent pour les lieux saints, soit qu'ils en reviennent, ils demandent l'aumône et ils chantent. Ils chantent les ancetres, les hêros et les saints; leur patron surtout, Jean Chrysostome, le saint a la bouche d'or ł. Au fond de toute musique russe on est sur de trouver lc genie ou 1'instinct populaire. La beaute de cet art lui vient d'en bas. Dejà, dans les temps anciens, les seigneurs recrutaient leurs orches- tres parmi leurs paysans. Les riches alors

i Voir, au sujet des Kalieki-Perekhojie, le tres interes- sant volume de M. Pierre d'Alheim : Moussorgski. Paris,

Sociėtė du .'llercure de France, 1896.

avaicnt bien raison de compter leurs richesses non par les milliers de roubles, mais par les milliers d'ames qu'ils possedaient. Quand les serfs chantaient pour leurs maitres, n'etait-ce pas leur âme qu'ils donnaient avec leurs chants ? Et peu a peu leur ame entrait comme un hum- ble mais precieux element dans une oeuvre et dans un mystere de beaute. Ils creaient un art qui devait les creer a son tour, et leur donner sa vie a lui, superieure a leur triste vie. On les retrouve tous maintenant, glorieux a jamais en des oeuvres glorieuses. Que ce soit aux noces de Russlan avec Ludmilla, que ce soit au palais du tzar dans la Sniegourotchka, ou bien, dans Boris Godounow, sur le passage de Boris ou de Dimi- tri, partout retentissent d'etranges et magnifiques melopees, que psalmodient je ne sais quels rap- sodcs sacres. Dans la Vie pour le T'{ar, si grand que soit le maitre, il y est moins grand que le serviteur. Le role d'Ivan Soussanine est admi- rable non seulement au point de vue national, mais au point de vue populaire. Je doute s'il emeut davantage parce qu'il est sublime ou parce qu'il est humble, par le courage du heros qui donne volontairement sa vie, ou par l'angoisse

involontaire, mais ressentie, mais avouêe tout bas, du pauvre homme qui a peur de mourir. II faudrait etudier ce double personnage dans la scène capitale du drame : celle, oii presse par les ennemis de son maitre qu'il a trahis saintement, Ivan essaie de retarder l'aveu qui va causer leur fureur et son supplice. 11 y a la des accents d'en- thousiasme et de bonhomie, des chants a la fois heroiq ues et timides, toute l'âme d'un martyr exhalee par des lèvres tremblantes. Voilà le rea- lisme veritable, populaire et purement russe. Et si la place ne m'etait mesurêe, j'aimerais a le montrer ici dans la musique, aussi fort, aussi cordial, aussi touchant, que dans les romans de Tolstoi et de Dostoievsky. Ivan Soussanine est le frère ingenu et superbe des Platon Karatêief, des Guerassim et de tant d'autres, si petits et si grands.

On rencontre encore leurs pareils dans le Bo- ris Godounow de Moussorgski. La chantent les moines quêteurs, les chemineaux et les ivrognes, l'hôtelière et la niania, la nourrice du petit tza- revitch Feodor et de sa soeur Xênie. La, surtout au premier et au dernier tableau, le peuple vit comme jamais encore la musique ne 1'avait fait

vivre. Dans aucun opera : ni dans Lohengrin (ar- rivee du cygne), ni dans les Maitres Chanteurs (bagarre du second acte), je ne connais de foule comparable a cette foule. aussi nombreuse, aussi puissante, aussi terrible. Sur les bords de l'Es- caut, fut-ce dans les rues de Nuremberg, la foule se divise et s'e'parpille. Mais devant le Kremlin et sur la route de Moscou, la populace, en dč- tresse ou en fureur ; qu'elle supplie, qu'elle ac- clame ou qu'elle insulte, donne en quelque sortc tout entiere, de toute sa masse et de tout son poids. Ses remous forment des tourbillons et creusent des abimes. Chacun de ses mouvemelllS est une poussec comparable a celle du vent ou dc la mer. Et quand cette foule s'est ecoulee, tandis que l'incertaine et chetive complainte de l'idiot traine encore sur la boue du chemin, alors on sent bien que la musique russe est vraiment na- tionale et populaire, puisqu'elle chante ici la honte et la perte du pays, comme ailleurs elle en chantait le salut et la gloire, par la voix du plus miserable des paysans.

II

II est un opera plus recent, et delicieux, ou Tun et 1'autre caractere de la musique russe apparait encore, mais attenue, voile de poesie et de mys- tere : c'est la Sniegourotchka (la Fille de Neige), de M. Rimsky-Korsakow. La grace ici, comme la force dans Boris Godounow, meriterait lacou- ronne. Je voudrais hater le jour oii sur une scène française elle lui sera jetee.

Dans une Russie de legende ou de rêve, il y avait une fois une belle et froide jeune fille. Elle s'appelait Sniegourotchka (la Fille de Neige). Son pere etait le bonhomme Hiver, et sa mere la fee Printemps. (En russe, la plus capricieuse des saisons est une femme). Ses parents 1'avaient elevee dans la solitude et la froidure, parce que l'Ete jaloux s'etait jure de la tuer en la faisant fondre au premier rayon de soleil et d'amour. Mais un matin 1'enfant souhaita de partir et d'al- ler vivre de la vie humaine. Elle avait entendu de loin les chansons de Lel, un berger; elle l'avait aper<;u lui-même jouant avec des jeunes

tilles, et ces jeux et cette voix avaient trouble son coeur. Ne pouvant plus retenir leur fille, 1'Hiver et le Printemps la confierent a des paysans qui demeuraient aux portes de la ville. L'Hiver lui recommanda seulement de se defier du beau ber- ger et de ses chansons. Le Printemps lui dit : « Souviens-toi de moi lorsque tu seras malheu- reuse ; viens me trouver dans la vallee, près du lac, et quoi que tu me demandes, je te 1'accorde- rai. » L'enfant suivit ses parents adoptifs, et sur ses pas s'inclinerent les arbres de la foret.

Alors commença pour elle un etrange et triste destin, fait de son desir et de son impuissance d'aimer. Elle souhaita, mais en vain, l'amour du berger chanteur, et c'est un autre qui l'aima: Miz- guir, un jeune et riche marchand, qui pour elle trahit Coupawa, sa fiancee. Coupawa maudit le parjure et s'en vient demander justice au tsar, gardien des serments d'amour. Devant tout le peuplc, Mizguir n'a pour sa defense que cette seule parole : « Ah Tsar ! si tu voyais Sniegou- rotchka! » Elle parait au mêmc instant, et le Tsar la voyant si belle, ne peut admettre qu'elle soit insensible: « Celui de vous, dit-il a ses jeu- nes sujets, qui saura gagner ce coeur avant de-

main au lever du jour, recevra de mes mains unc riche recompense et la jeune fille elle-même. »

Le soir, sous les arbres d'une foret enchantee, on danse, on boit, et le berger prodigue seschan- sons. Le Tsar 1'invite a choisir une jeune fille, et c'est devant Coupawa qu'il s'incline. En vain, près de Sniegourotchka meprisee a son tour. Mizguir s'empresse etredouble ses instances. Ellc resiste, il la menace, et pour la sauver, il faut 1'intervention des esprits de la foret. A peine ont- ils eloigne Mizguir, que Lel et Goupawa reparais- sent ensemble. Sniegourotchka veut les separer, ils la repoussent; l'cnfant de neige ira trouver sa mere et lui demander le don divin et peut-être mortel de 1'amour.

Elle l'obtient, et revoyant Mizguir, elle sait enfin 1'aimer. En presence de tous, elle se declarc sa fiancee; elle dit la douceur nouvelle du senti- ment qui 1'enivre. Mais un rayon perce la nue, tombe sur la jeune fille et fond lentement ce corps et ce coeur de neige. Mizguir se tue, et l'opera finit par un cantique universel a la gloire du soleil et de l'ete'.

De ce livret poetique, symbolique même, un peu monotone et souvent incoherent, la musique

a fait une oeuvre, peut-être un chef.d'æuvre deli- cieux.

Cette musique n'a rien d'italien. De la vieille et sainte nourrice qui la berca d'abord elle aussi, la Russie a desappris les chants. Elle a rompu deliberement avec le genie latin, ce genie qu'un seul mot, le mot de classique, suffit a definir ; genie seculaire et regulier, que son genie a elle, plus jeune et un peu sauvage, n'aurait pu long. temps imiter ou contrefaire.

Cette musique n'est pas francaise. Elle est moins que la notre de la .musique de theâtrej elle est peut-être davantagc de la musique pure. Elle fait moindre la part de l'action et du mouvement dra- matique, plus grande celle de la contemplation et de la rSverie.

Cette musique n'est pas allemandc, et surtout elle n'a rien ou presque rien de commun avec la . musique de Wagner. M. Rimsky-Korsakow ne se sert que tres rarement, — et tres legèrement, — du leitmotiv, au sens wagne'rien du mot et du procede. II donne a la symphonie un role, mais sans retirer le role principal a la voix. Ainsi l'or- chestre n'est pas dans son oeuvre l'ele'ment essen- tiel de l'expression et de la beaute. Cette oeuvre

enfin n'est pas conforme au principe nouveau de la continuite, mais a la règle plus ancienne de la division. Au lieu de se developper sans arrêt, la musique de Sniegourotchka s'interrompt et se repose; elle se partage en K morceaux » relies par des recitatifs. Et la vieille forme de la melodie ainsi definie s'accorde aussi bien que la forme recente de la melodic continue, avec la liberte et 1'originalite du fond, je veux dire de la pensee et du sentiment.

L'æuvre de M. Rimsky-Korsakow est donc na- tionale. Elle l'est a sa manière, qui ne ressemble pas a la maniere historique, celle du Boris Go- dounow de Moussorgski. Dans Sniegourotchka, le nationalisme est plutôt legendaire et pittoresquc, ce qui ne signifie pas, tant s'en faut, qu'il soit plus superficiel ou plus etroit. Un tsar règne sur le peuple des Berendès; un tsar imaginaire, comme ce peuple même, mais un tsar. II siège en son palais, sur un trone d'or. Assis autour de lui, des vieillards aveugles chantent, en s'accompagnant sur des harpes primitives, des hymnes graves et splendides. Nous avons dêjà dit que ces rapsodes, ou ces bardes, figurent souvent dans les operas russes. Glinka, le premier peut-être, fit ja.dis enton-

ner par l'un d'eux un admirable êpithalame, au premier acte de Russlan et Ludmilla. Un choeur tel que celui-ci n'a rien de commun avec le choeur obligêdes courtisans dans l'ancien opera. A l'am- pleur et a l'originalitê de la melodie, a la vigueur des arpèges, a l'exotique saveur de la cadence et du mode, on devine quelque chose non seule- ment d'inconnu, mais d'infini. Ce n'estpas ici 1'as- semblêe tumultueuse de PAfricaine, encore moins la fastidieuse deliberation des Maîtres Chan- leurs. Non, c'est a la fois plus solennel et plus mysterieux. C'est l'idêal du Conseil des ministres ou du Conseil d'Etat. A la voix inspiree de ces pro- phètes ou de ces mages, il semble que tout doive obeir, et leur auguste melopêe celebre la force d'un grand pays ou s'exerce un grand pouvoir.

Même caractere de grandeur, presque d'im- mensite, dans une autre scène qui n'est qu'acces- soire a 1'action, mais que la musique e'leve a des proportions d'epopee. Sur l'ordre du tsar, pour assembler le peuple, des crieurs sont montes sur les hautes tours. Et leur appel non plus ne res- semble pas a l'appel ordinaire des herauts d'opera. Au lieu des sonneries et des fanfares banales, de longues clameurs alternees se repandent sur

toute l'etcndue de la plaine. Deux voix de tenor et de basse proferent l'une après l'autre un cri plaintif et qui traine longuement. Toutes les deux, separees par un intervalle singulier, se repondent et se mêlent tour a tour. Au lieu de se fixer sur la tonique, c'est toujours sur la domi- nante qu'elles demeurent en suspens. Elles flot- tent, elles planent sans jamais se poser. Sous la cantilene indefiniment repetee comme 1'har- monie se transforme indefiniment, il semble, a chaque modulation nouvelle, que les voix por- tent plus loin, qu'elles traversent des pays et par- viennent a des peuples nouveaux. De mêmc que tout a l'heure la melopee des rapsodes aveugles, celle des herauts nous donne ici 1'impression de 1'espace et de l'horizon. Nous sentons qu'a cet appel irresistible des fouies sans nombre vont accourir. Et la Russie que cette musique evoque a beau n'ètre pas celle de l'histoire, mais celle de la legende, il n'en est pas moins vrai que cette musique, en ce peu de notes, manifeste certains caracteres essentiels et bien nationaux de la veri- table Russie : la multitude des sujets et l'autorite du maitre, l'immensite de l'Empire et la toutc- puissance de 1'Empereur.

Mais il y a quelque chose que la musique de M. Rimsky-Korsakow exprime encore avec plus de puissance et de charme, avec une originalite plus forte et plus douce a la fois: c'est la nature ou le paysage, ce sont les formes et les couleurs, c'est la figure et pour ainsi dire le visage même de la Russie. Par la cette musique est plus que nationale: elle est cn quelque sorte natale, comme la terre ou le ciel de la patrie. « Pere, disait a Gre- try sa fille mourante, pendant qu'il lui jouait son Guillaume Tell, pere, ccla sent le serpolet. » Des les prcmières notes de Sniegollrotchka, cela sent le bouleau, le sapin, les arbres du Nord. II est minuit, le premier minuit du printemps. La rivière est encore de glace et la neige couvre la montagne. Mais voici que des oiseaux arrivent en foule, a tire-d'aile, et sous 1'aspect d'une jeune femme portee par les cygnes, les grues et les canards, le Printemps lui même parait. Sil- lonnee de traits rapides, la musique est pleine de vols, de cris et de chants, toute resonnante de coups de becs donnes contre le tronc des arbres. Elle frissonne aussi de vagues et tièdes frissons. Le printemps qu'elle annonce, et que verita- blement elle semble apporter, n'est pas notre gai

printemps de France, celui des chansons de Gounod ou de Massenet ; c'est encore moins l'ardente primavera d'Italie. C'est un printemps du Nord, humide et doux, le même que chantait jadis, au debut de la Vie pour le Tsar, une jeunc voix de paysan. Solvitur acris hiems. La detente et 1'attendrissement des choses, le degel, voila sous le cicl russe le grand evenement, le grand bienfait d'avril. et la musique de M. Rimsky- Korsakow, comme celle de Glinka, n'est aussi profondement nationale que parce qu'elle ex- prime avec une verite penetrante, un caractèrc national aussi, de la nature et de la saison.

Une autre scène, encore plus significative à cet egard, est celle de la jeune fille avec sa mere, la fee Printemps. Desesperant d'aimer, Sniegou- rotchka s'est souvenue des promesses mater- nelles. Au petit jour, elle est descendue sur les bords du lac endormi dans la vallee. Les fleurs nouvellement ecloses couvrent la berge et la sur- face même des eaux. « Ma mere, s'ecrie la jeune fille, ma mere, sors des flots tranquilles et viens au secours de ton enfant. Autour de moi tout aime, et moi seule je voudrais et ne sais point aimer. J'ai peur que ma jeunesse ne se passe sans

joie. 0 maman ! je t'en supplie, accorde-moi 1'amour. — C'est bien, repond la fee. Toutes les graces, toutes les faveurs amoureuses se cachent dans ma couronne fleurie. Approche et detache-la de mon front. » Alors la jeune fille et sa mere s'asseoient auprès l'une de l'autre. Alors com- mence une exquise conjuration des fleurs ani- mees et chantantes, chacune d'elles cedant a 1'enfant ėlue quelqu'une de ses beautes et de ses vertus d'amour. « Le muguet te fera plus blan- che, et la rose plus vermeille. Le bleuet repandra sur tes yeux plus d'azur ; le pavot endormira ta colere, et ta jeune tete connaitra Pivresse legere du houblon. » Charmante poesie et musique plus enchanteresse encore. Comme la deesse elle- meme, cette musique est portee doucement sur lcs eaux. Tout unic et pour ainsi dire horizon- tale, elle se deploie en nappe sonore. Elle con- siste beaucoup moins en des formes arrètees et solides qu'en des apparences flottantes et promptes a s'evanouir : bruissement d'un tre- molo continu, triolets balances, appels mvste- rieux et monotones a dessein, harmonies chroma- tiques insensiblement degradees. On voit, on entend s'accomplir je ne sais quelle disso-

lution delicieuse et lente. Cette fois ce n'est plus la glace et la neige, c'est un coeur qui fond peu a peu sous la tiėdeur du printemps. Ainsi la peripetie morale suit le phenomene de nature et se confond. avec lui. Et sans doute on ose a peine citer encore le mot devenu banal du reveur genevois. II n'en est pas moins vrai que la beaute d'une telle scène resulte en grande partie de l'accord entre un paysage et un etat d'ame, et que jamais plus exquise musique n'a fait sentir cet accord plus mysterieuxet plus doux.

Un musicien russe a dit naguere : « II est assez difficile pour bien des personnes de comprendre qu'une æuvre musicale peut ne pas renfermer une seule melodie populaire et pourtant pr.esen- ter une musique enti£rement russe... Dans la Vie pour le Tsar, Glinka n'a pris aux chants popu- laires que les premieres notes du premier choeur, et cependant ilnous semble que nous avons dejà entendu toutes ces melodies, qu'elles nous sont chères et familières. Voilà justement en quoi consiste la tache. II ne s'agit pas de transporter dans son oeuvre un chant populaire, mais de quelque chose de bien plus difficile : en le copiant ou sans le copier, il faut refaire en soi le

procede suivant lequel, durant le cours des siè- cles, toute la musique populaire a ete creee par ses auteurs inconnus 1. ))

Dans la musique de M. Rimsky-Korsakow, j'ignore quelle est exactement la part du peuple et celle du musicien. Ce que je sais et ce que j'admire, c'est que le musicien a reconstitue et comme recree en lui non seulement le procede, mais le genie du peuple. M. Rene Bazin a rap- porte sur Pereda, le grand romancier espagnol, ce jugement d'un compatriote : « A defaut d'au- tres merites, il aurait encore droit au premier rang, par la grande rêforme qu'iI a faite en intro- duisant le langage populaire dans la langue litte- raire, en les fondant avec art, en conciliant des formes que nos maitres de rhetorique les plus distingues declaraient incompatibles. » J'imagine, — ala condition de transposer de ]'ordre litteraire dans l'ordre musical les termes de cet eloge, — qu'un Russe, parlant de M. Rimsky-Korsakow. ne le louerait pas autrcment. Je ne sais pas une oeuvre ou mieux que dans Sniegourotchka le fond populaire et na'if se concilie avec la forme artistique et raffinee. Tout est peuple en cet

1 Prince Odoevsky, cite par M. Albert Soubies,

opera de village. Le tsar m&me, qui règne sur tous ces paysans, leur ressemble. II est au-dessus d'eux, mais il est des leurs. II n'a rien de commun avec les rois de 1'ancienne tragedie lyrique ou seulement de l'opera contemporain. II est le maitre, mais il est le pere, et, comme ils disent de lui : « le petit pere. » Si vous saviez de quel front et de quel ton assure, bien que modeste, une jeune fille 1'abordc ! Le duo du tsar et de Coupawa demandant justice est un chef-d'oeuvre de simplicite familiere. Elle parle sans honte, et ' lui sans fierte; nulle distance ne separe la voix qui interroge de celle qui repond, et la melodie qui pleure de la melodie qui console. Quand Sniegourotchka, suivie de ses parents adoptifs, penètre dans le palais, le couple rustique s'emer- veille, mais ne se trouble pas. Elle, gentiment, s'inc1ine; en deux mots et en trois notes, qui sont d'un naturel exquis, elle dit seulement : « Bonjour, Tsar. » Et le vieux tsar a son tour accueillela jeune fille avec une indulgence peut- être plus exquise encore. Nos princes et nos prin- cesses d'opera s'expriment, je le repfete, avec plus d'apprêt et d'apparat. Comparez cette cantilène du chef des Berendes au recitatif de Didon dans

les Troyens : La porte du palais n'est jamais difendue a de tels supplians ! Vous sentirez aussi- tot, je ne dis pas 1'inegalite, mais la difference entre le genie classique un peu officiel, et le genie populaire, et vous deciderez lequel appro- che lc plus de l'ideal, tel que Gounod le de'finis- sait un jour : a la fois su perieur et prochain.

De ce que l'æuvre de M. Rimsky-Korsakow est populaire, il resulte naturellement qu'elle est melodique, la musique populaire n'etant que melodie. Le heros de Sniegourotchka, Lel, n'est qu'un berger, et son role une suite, un tresor de chansons. « Ah! maman, dit la jeune fille, j'ai entendu le chant de l'alouette montant au-dessus des bles, et le cri du cygne sur la surface des eaux tranquilles, et les roulades du rossignol, ton chanteur favori. Mais les chansons de Lel me sont plus chères et le cæur se fond a les enten- dre. » Beaucoup d'entre nous aujourd'hui ressem- blent a 1'enfant de neige, et leur cæur, que depuis si longtemps une autre musique a durci, leur cæur se fondrait rien qu'a entendre les chansons du berger. Tout le caractere de Lel, et pour ainsi parler tout son être musical n'est que melodie. Aussi bien les parties les plus ori-

ginales de cet opera sont melodiques. La veri- table nouveauie de cet art est la. Tandis que nous ne nous interessons plus qu'a la combinaison des notes, les Russes se plaiserrt encore a leur succession. Et dans cet ordre de beaute le musi- cien de Sniegourotchka fait, a chaque instant, des trouvailles exquises. Ce n'est pas qu'il ignore ou dedaigne les autres parties de son art, ou de son metier. II se sert, j'allais dire il se joue des accords et des timbres avec autant de maitrise et de virtuosite que des notes ellcs-mêmes, Mais l'invention melodique demeure le premier, le plus seduisant de ses dons. Intonations, cadences, rythmes et modes, voila les elements essentiels et le fond même de son imagination musicale. Or cela est proprement la matière première, la cel- lule organique et vivante. II n'y a que les grands artistes qui la renouvellent et, si je ne me trompe, M. Rimsky-Korsakow est de ceux qui l'ont renouvelee.

Populaire dans les passages lyriques et de mu- sique pure, l'inspiration du compositeur ne l'est pas moins dans les scènes de passion et de drame. A cet egard, le finale du premier acte est admi- rable. C'est un grand finale, avec soli et choeurs,

ou de larges et belles phrases vocales, tres en de- hors, alternent avec des ensembles puissants. Mais je prefere encore a la composition l'idee première, le thème sauvage qui fait peu a peu du finale tout entier un tourbillon de fureur. Miz- guir a vu Sniegourotchka, et tout de suite il a de- laisse Coupawa pour elle. Alors la jeune fille appelle ses compagnes, et sur un rythme circu- laire, orgiaque, le finale commence. II tourne, il tourne de plus en plus, emportant les voix et l'orchestre dans sa ronde qui se retrecit et s'ac- celere. Un instant il s'arrete, laissant la parole, la parole nue et presque sans accompagnement, a la vierge indignee et haletante. Maintenant après ses compagnes, ce sont les choses elles- mêmes qu'elle invoque ; c'est toute la nature fa- milière, temoin du serment et de la trahison. « O mes abeilles, mes abeilles ailees ! formez- vous en essaims, laissez vos rayons de miel et ruez-vous sur les yeux de 1'infame ! O mon cher houblon, long et svelte, je t'en supplie, houblon frise, quand les buveurs deviseront autour des longues tables de chêne, enivre le parjure; que son ivresse soit grossiere et honteuse, et quand il regagnera sa maison, qu'il ensanglante sa tête

aux epines de la haie ! » Ici non plus ce n'est pas une reine d'opera, ce n'est pas Didon, ou Amne- ris qui maudit et qui desespère. Encore plus que cette poesie, cette musique est peuple, et je lui sais gre de l'être avec tant de puissance et de colere. Sans dome un tel finale n'a rien de commun avec les grands modeles classiques, ftit- ce avec cet autre tourbillon qu'est l'admirable finale du dernier acte de Samson et Dalila. Mais il a des beautes aussi que les autres ne possèdent point. Dans les imprecations de Coupawa, comme ailleurs dans les plaintes de Sniegourotchka ou dans les chansons de Lel, en un mot dans l'æuvre entiere de M. Rimsky-Korsakow, il semble que non seulement le pro cede, mais l'art lui-memc s'efface dcvant la nature et la vie, devant ce qu'elles ont l'une et l'autre de plus simple, de plus naif, et comme disait Wagner, de plus purement humain.

Nationale et populaire, cette musique refl£te la terre et le ciel russe. L'ame russe egalement peut s'y reconnaitre, surtout l'ame des humbles et des petits. Voila ceux dont elle prefere chanter la joie et la souffrance, le rire et les pleurs, les colères et les amours. Loues soient les musiciens, comme

les romanciers de la Russie, pour avoir fait si grande en leur genie la part des pauvres ! « Les pauvres en tout valent mieux, » disait le poète, et c'etait peut-être trop dire. Mais a coup sur ils ne valent pas moins et la musique, notre mu- sique de France, en particulier, a tort de les de- daigner. Parmi les oeuvres, les chefs-d'oeuvre même de l'art francais, combien en citeriez-vous de nationaux et surtout de populaires ? Qu'y a- t-il de commun entre nos maitres et la foule ? Qu'y a-t-il, — et je cite a dessein des ouvragcs non seulement inegaux, mais divers, — qu'y a-t- il dans Faust ou dans Manon, dans Carmen, dans Signrd ou dans Fervaal, qui vienne du peuple de France et qui retourne a lui ? En Russie au contraire, en ce pays d'autocratie, hier encore de despotisme, plus qu'en nos pays libres, ou qui croient l'être, les derniers sont les premiers. La- bas le peuple a sa place et ses droits dans un art dont il est plus que partout ailleurs le crea- teur et le sujet, l'artisan et la matière. C'est la- bas que s'opere sans cesse entre l'instinct et leta- lent, entre l'âme primitive et l'esprit superieur, un echange fraternel et fecond.

Quel est-il donc, ce peuple lointain et quelle

ame recelent ses chants ? L'e'loquent et fidèle tc'- moin qu'il nous plait d'interroger en cette ma- tiėre a vante les « qualitės maitresses du vrai peuple russe: la bonte naive, la simplicite, la re- signation. » Ajoutez-y la rėverie, 1'aspiration melancolique et vaguement inquiete, et vous au- rez ce que les Grecs eussent appele l'itlws, autrc- ment dit le caractere moral de l'art que nous souhaitons de faire connaitre et de faire aimer.

Cette musique ne chante que des choses simples, et elle les chante simplement. Indiffe- rente aux problèmes de la psychologie et de la metaphysique, elle ne se flatte pas, comme cer- taine musique allemande, de resoudre 1'enigme du monde. Le systeme de Schopenhauer ou celui de Nietzsche lui demeure etranger. Cc n'est pas M. Rimsky-Korsakow qui se fut jamais avise de mettre en musique ce qu'a dit Zarathustra. Sym- bolisme a part, et le symbolisme ici tient peu de place, il n'est pas de sujet moins complique que celui de Sniegourotclzka. Le sentiment lui-meme n'y est pas analyse, note, — c'est le terme propre, — avec la puissance et la finesse, avec la logique etl'infaillibiliu£ qui font d'un Tristan 1'expression en quelque sorte totale des passions de l'amour. La

musique de M. Rimsky-Korsakow est moins ge- nerale et moins profonde. Elle n'a pas les des- sous de la musique de Wagner ; en un mot, un seul, et qu'il faut bien repeter puisqu'il est le meilleur, cette musique est plus simple, et c'est pour cela qu'elle a cornme element essentiel et comme principale beaute le corps simple par excel-lence: la melodie.

Cette musique est bonne en meme temps que belle. Les premieres paroles du tsar a Sniegou- rotchka respirent une mansuetude infinie. La scènc au bord du lac est un chef-d'oeuvre de grace affectueuse et triste. Maternel et fraternel a la fois, le chant du Printemps et des fleurs octroyant a 1'enfant imprudemment avide 1'amour dont ellc doit mourir, ce chant exprime avec une finesse ravissante les incertitudes d'une tendresse qui ne refuse pas, mais qui prevoit et qui s'alarme. Lel a beau dedaigner, — sans qu'a vrai dire on devine ses raisons, —1'amour de la Fille de neige, on ne saurait trouver rien de cruel ou seulement de severe en ses chansons. 11 n'y a pas jusqu'a la mort, sous un rayon de soleil et d'amour, qui n'ait ici quelque douceur. Ici les choses mèmes sont bonnes. Renan disait un jour, avec son opti-

misme ironique: « L'intention de 1'univers est generalement bienveillante. » Elle l'est dans cet opera. Cette musique ne chante que la nature amie. Le tsar benit la douceur du crepuscule. Au debut du premier acte, le soir vient, les trompes des bergers ramenant leurs troupeaux se repon- dent. On songe a certain paysage de VArlesienne, ou des bergers aussi rappellent leurs bêtes.. Mais le « soir » de Bizet tient en quelques mesures ; celui de M. Rimsky-Korsakow tombe plus lente- ment, il est plus developpe, plus « fait, » comme Bizet Iui-même aimait a dire. Ii est egalement plus etrange, il ne ressemble pas a nos soirs de France, etles Russes voyant monter la fumee du toit de ces maisons peintes, ne peuvent manquer de reconnaitre celle qu'un de leurs poètes a nom- mee « la fumee de la patrie. »

Enfin et surtout les chansons de Lel ont une attendrissante douceur. Encore une fois on s'explique assez mal le caractere et les actes du personnage. Ce traitre de berger n'a sur les lèvres que des melodies qui fondent le coeur. Oublions donc ce qu'il fait pour ce qu'il chante. II chante l'enfant orpheline, humble comme la fraise des bois. Ailleurs, il supplie la source de

ne pas detremper la mousse ou court la jeune fille amoureuse. Ailleurs enfin, — et c'est peut- être sa plus originale, sa plus exquise cantilene, — il redit les propos que tient le nuage au ton- nerre : « Toi, tonnerre, tu vas gronder, et moi je vais pleuvoir, et les fleurs se rejouiront, et les jeunes gens et les jeunesfilles irontaubois cueillir les baies sauvages. » Voila, comme a dit M. de Voglie, le nuage qui passe dans un autre ciel et qu'on ne peut saisir. La surtout, il semble qu'un genie lointain, etrange, ait compose de sons inconnus et de notes inouies, bien que tres sim- ples, une melodie impossible a fixer ou seule- ment a definir. Une seule chose est certaine : cette melodie exprime après tant d'autres, peut être encore mieux que toutes les autres, 1'indul- gence de la jeune saison ; elle nous rappelle que la musiquc russe fait toujours une place a la nature, et que l'un des principaux thèmes de ce conte musical est le de'licieux et trop court bien- fait du printemps.

Avec la douceur et pour ainsi dire la bonte du paysage, les sentiments sont presque toujours d'accord. II y a dans la musique de M. Rimsky- Korsakow beaucoup moins de violence ou seule-

ment d'action que de contemplation et de rêverie. Reverie presque sacree, contemplation qui peut aller jusqu'a l'extase, comme dans 1'admirable cavatine du tsar accueillant Sniegourotchka. La melodie y est breve; si breve, et comprise dans un si petit espace, qu'elle semble moins un chant qu'un soupir. Comme un soupir elle s'elève et retombe. Un lent accompagnement de violon- celle, aux harmonies changeantes, colore de nuances diverses le thème qui ne change jamais. Le tsar est vieux : on le sent a la fragilite de sa voix et a la majeste de son chant. Ebloui par l'enfant de neige, il regarde, il admire, et je dirai presque : il adore. La scène estserieuse et pure. Elle fait penser aux dernieres pages d'un recit romain de M. Paul Bourget. On croit revoir, dans les jardins du Vatican, le vieux pape respi- rant, sans la cueillir, une jeune rose. Et 1'esprit peu a peu remonte plus loin et plus haut. II va de la cantilènc songeuse du tsar au rêve du patriarche, de Booz endormi. La musique russc approche ici de la poesie francaise. Elle en a la melancolie grandiose avec la religieuse gravite. Le respect et le regret, 1'hommage attendri de l'Empereur en cheveux blancs a la jeune fille aux

blonds cheveux, le salut" de ce declin a cette aurore, tout cela fait touchante et bien près d'être sublime la rencontre de l'extrême vieillesse et de 1'exquise beaute.

Simplicite, bonte naive et resignee, voila donc les caractères de l'ame russe que nous avons trouves dans l'oeuvre de l'un des premiers musi- ciens de la Russie. Elle en possede encore d'au- tres. Autant que la terre ou elle est nee, cette musique exerce K l'attrait des grandes tristesses, le plus puissant peut-être, parce que chacun de nous pleure dans le meilleur de son ame je ne sais quelle chose perdue qu'il n'a jamais con- nue1. » Cette musique enfin semble parfois res- sentir et nous communiquer une vague et myste- rieuse inquietude. Comme l'âme russe toujours, elle cherche, elle se tourmente, elle implore. Il.y a dans la partition de M. Rimsky-Korsakow, sur- tout dans le role de Sniegourotchka, des elance- ments de desir et d'angoisse. « Faites-moi croire! Faites-moi croire! » criaient un jour deux jeunes Russes a l'orateur qui haranguait une assemblee religieuse. Dans une scène de l'opera de M. Rimsky-Korsakow, tandis que Lel chante,

i. M. le vicomte E.-M. de Vogue, le Roman Russe.

Sniegourotchka penche en pleurant la tête sur l'epaule du berger melodieux, et ses larmes et son silence même semblent dire pareillement : « Faites-moi aimer ! »

Dans le beau livre ou nous avons puise sou- vent, M. de Vogiie rapporte ce mot du poète Tutchef: « On ne comprend pas la Russie avec la raison ; on ne peut que croire a la Russie. » Pour cette musique russe, dont nous aurions voulu mieux parler, nous ne souhaitons pas davantage. Que les directeurs de nos the'atres croient seulement en elle : elle ne les trahira pas.

LE VAISSEAU FANTOME

DE RICHARD WAGNER

LE VAISSEAU FANTOME

DE RICHARD WAGNER

[texte\_manquant]

L nous est quelquefois arrive de nous plaindre que la joie, la gioia bella, comme Tappelait Mozart, fut absente de la musique de Wagner. Mais au

lendemain d'un horrible desastre, en ecoutant le Vaisseau Fantome, nous avons beni cette oeuvre de n'etre point joyeuse, d'être une æuvre de dou- leur et de pitie, qu'il ne fut pas trop cruel d'en- tendre en de douloureux et vraiment pitoyables jours.

ffiuvre de douleur et de pitie, le premier des operas de Wagner, — et pcut-être de tous les operas, — auquel ces deux mots et cette defini- tion en quelque sorte morale puisse convenif. La musique de theatre jusque-la n'avait rien offert de semblable. Non pas que dansle Vaisseau Fan-

tome il soit question pour la premiere fois en musique de devouement et de sacrifice; mais je ne vois pas qu'un autre drame musical ait eu comme celui-ci pour sujet ce que notre epoque a nomme la religion de la souffrance humaine.

Bien que nul aujourd'hui ne soit plus censd ignorer Wagner, il n'est peut-être pas superflu de rappeler la legende du Hollandais maudit. Errant a jamais sur les mers, une fois tous les sept ans, — et pour un seul jour, — il aborde, et demande a de nouveaux rivages la vierge dontl'amour doit le sauver. Au fond d'un golfe du nord il la ren- contre enfin. Elle 1'attendait. Senta, la fille du marin Daland. avait oul conter 1'histoire du nQ- cher sombre, et la pitie d'une telle infortune avait rempli et comme enchante son coeur. Elle 1'atten- dait, celui dont le portrait mysterieux ornait la muraille de la salle. Elle 1'attendait, insensible a tout ce qui n'etait pas lui, absente du monde reel et de la vie, sourde a la voix de ses compa- gnes, aux reproches mêmes d'Erik le chasseur, son fiance d'autrefois. Elle l'attcndait, absorbce et perdue en son hallucination de mise'i:icorde et d'amour. Et voici que sur le seuil de la maison, ressemblant trait pour trait a l'image

familière, l'etranger parut un soir. Le pere de Senta 1'avait rencontre sur la plage; sans le con- naitre il l'amenait a sa fille et le lui proposait pour epoux. Ainsi la redemption allait s'ac- complir. Helas! pour avoir surpris auprès de la jeune fille Erik lui disant un dernier adieu, le Hollandais la crut parjure et, desesperant du salut, remonta sur son navire. Mais a peine avait-il leve rancre, que Senta, fidèle jusqu'a la mort, se precipita dans les Rots. Le vaisseau-fan- tôme aussitot s'engloutit, et vers le ciel on vit s'elever, a jamais reunies, l'âme sauvee et l'âme liberatrice.

Longtemps avant le Vaisseau Fantome, une Alceste, un Fidelio avaient deja glorifie l'he- roisme [êminin pousse jusqu'a la mort, jusqu'a la mort bravee sinon subie pour le salut d'un etre aime plus que la vie. Mais dans l'un et 1'autre chef-d'ceuvre il semble qu'on trouve quelque chose de plus particulier et de plus concret que dans l'æuvre de Wagner. Leonore, Alceste, sont des creatures de chair et de sang; Senta nous apparait plutot comme un fantome de mystere et de rêve. Rêver et nous induire en rèverie, c'cst ce que font le moins les deux he'ro'ines, tres

vivantes et je dirai presque tres pratiques, de Gluck et de Beethoven. Egales a Senta par. la magnanimite et le sacrifice, elles ignorent cette melancolie, cette langueur et cette vague detresse de femme qui donne a la premiere des « redemp- trices » wagneriennes une nouvelle et mystique douceur.

Par dcs formes sonores differentes, ces diffe- rences psychologiques ont ete rendues. Ainsi, dans la representation musicale d'Alceste et de Leonore, tout exprime la realite, tout respire un ardent courage, une force robuste et presque vi- rile. Rappelez-vous la carrure, Paplomb des deux airs qui se suivent: Non, ce n'est point un sacri- fice! et: Divinites du Styx! Quelle solidite et quelle certitude! Tout, — jusqu'au retour perio- dique et de plus en plus accentue du theme, — tout ici atteste la precision non moins que la fer- mete de l'entreprise, la vision sans effroi, presque sans de'faillance de l'acte qu'il faut accomplir. Oui, presque sans defaillance: a la pensee de ses enfants, la voix d'Alceste se brise a peine un mo- ment. Pareille intrepjdite chez Beethoven. Soit dans l'ouverture (je parle de la plus belle, celle en ut), soit dans son grand air, Leonore, elle aussi

tout entiere a son dessein, ne se laisse reprendre et bercer que durant quelques mesures par le souvenir du bonheur passe.

Le trait particulier de 1'hero'ine wagnerienne est unc pitie plus tendre, un ressentiment plus intime de la souffrance d'autrui. Cette partition fort inegale du Vaisseau Fantome, ou plutot ce role de Senta, le plus interessant. renferme quel- ques accents de compassion, de charite, verita- blenient exquis. Ils sont peu nombreux, car la figure musicale n'est qu'e'bauchee, mais ils suf- fisent. Tels sont les premiers mots de la jeune fille, repondant après un long silence au babil moqueur des fileuses : Pourquoi mavoir conte son histoire ? Pourquoi m'avoir dit qui il est ? Oh ! que certaines notes, certaines appoggiatures pèsent ici lourdement! Comme cette phrase tourmentee rend bien le tourment de ce coeur ! Plus on etudie le second motif de la ballade, plus on admire le sortilège des sons, et que si peu de matiere, — une alteration de mouvemeiit et de tonalite, — puisse contenir et exprimer tant de sensibilite', tant d'ame. II n'est pas jusqu'a la plus simple formule, a cet ornement du discours musical appelê grupetto, qui ne prenne ici pour

la première fois, une valeur et comme une phy- sionomie paniculière. Wagner aima toujours cette fioriture legere, ce bouquet de notes qu'il ne dedaigna pas de suspendre a quelques-unes de ses plus belles melodies. Des grupettos accom- pagnent les pudiques aveux d'Elisabeth au debut du duo du second acte de Tannhduser. Par un grupetto s'acheve la premiere phrase d'amour du grand duo de Lohengrin. Au second acte de Lohengrin encore, des grupettos enveloppent et fleurissent 1'adorable remontrance d'Elsa a Ortrude. 11 semble que pour Wagner cette figure musicale soit demeuree jusqu'à la fin le signe ou le symbole prefere de la sympathie, de la con- fiance, de tout 1'ordre enfin des sentiments bien- veillants et affectueux.

Un seul instant la pitie rcveuse de Senta s^cxalte jusqu'au transport. La ballade s'achève par un elan d'enthousiasme, et ce court passage est peut-être dans tout l'opera 1'unique applica.. tion du leitmotiv veritable. Partout ailleurs les Ihèmcs sont pliitot rappeles. Mais ici le motif subit une alteration de mouvement et de rythme ; une transformation musicale correspond a la transformation du sentiment, et cette correspon-

dance est le principe même du leitmotiv tel que Wagner le pratiquera desormais.

Le Vaisseau Fantome n'est pas seulement le premier opera ou domine un sentiment cher a Wagner : la pitie ; c'est aussi le premier qui soit une oeuvre de sentiment pur, une ceuvre toute psychologique et morale, strictement conforme a l'ideal que Wagner venait d'apercevoir et de faire sien a jamais. En nul autre de ses drames Wagner n'a reduit ainsi l'interêt aux plus secrets mysteres del'ame; jamais il n'a concu d'action aussi interieure, aussi independante des causes et des influences du dehors. Les raisons de ce coeur de femme sont bien de celles que la raison ne connait pas. Quel heros, quelle heroine de Wagner aimera jamais comme Senta ?. Sera-ce Elisabeth ? Sera-ce Brunnhilde ? Sera-ce Parsifal lui-meme? Par tendresse ou par pitie tous ils se devoueront; mais a des êtres vivants, reels, et qu'ils auront connus, aimes, au moins vus souf- frir. Du Vaisseau Fanlôme au contraire toute realite, toute personnalite parait absente. L'objet, sinon le sujet, se derobe au sentiment. Un des commentateurs les plus penetrants de Wagner ne s'y est pas mepris. 11 a signale ce qu'il y a

d'abstrait dans la passion maitresse qui conduit le drame et possede l'hero'ine. cc Absolu, inex- plique, inexplicable, tel est le devouement de Senta. Au point de vue de la psychologie dra- matique, il y a la une lacune, une sensible insuf- fisance : nul enchainement d'etats moraux ne nous est prėsentė ; il nous faut admettre une situation extraordinaire, conclusion de deve- loppements inconnus, ou la repousser imme- diatement... Nous avons peine a croire que la contemplation d'un portrait et la meditation d'une legende amènent une humble jeune fille a des resolutions aussi terribles que celles dont nous allons voir l'accomplissement. 11 est deraison- nable qu'elle se livre a une tclle folie d'herolsme, qu'elle se voue d'avance au salut d'un person- nage mysterieux, nie de quelques-uns, redoute de beaucoup, qui ne viendra sans doute jamais, qui logiquement, naturellement, ne peut venir. » — Mais, sur le point de blamer son maitre, le disciple fervent que nous citons se derobe ou du moins se reprend. II justifie, que dis-je? il glori- fie Wagner de ce dont il avait commcnce par lui faire un reproche. « L'etonnant exploit dc Wagner est de ne pas avoir tente d'atteouer, par

de vaines apparences, cette incomprehensibilite de la passion qui anime Senta. Hardiment, il s'est attaque a 1'impossible : l'enthousiasme de Senta, que notre esprit refusait d'accepter, se prouve a notre coeur par le sacrifice même qu'il provoque et qui se re'alise a nos yeux. Notre pensee hesite, notre raison proteste ; le fait triomphant ae l'amour, qui n'a pas besoin d'ar- guments pour se justifier, annule ncs objections et nos reserves : 1'absolu peutnegliger lerelatifl. » L'absolu, voila le vrai mot qui resume le drame et la figure principale. Ainsi le premier elun de Wagner l'a porte plus loin que depuis il ne devait jamais atteindre. Auprès du Vaisseau Fantdme, les oeuvres suivantes, fiÎt-ce les der- nières, offriront quelque chose d'attenue et de rclatif. En nulle autre nous ne retrouverons un aussi fier mepris des conjonctures et des contin- gences, une intransigeance aussi farouche non pas mème de la passion, mais de l'hallucination, de l'idee fixe et du rêve.

Le reve, et le rêve allemand, voyez comme il s'est etendu, comme a grandi le cercle de son

i Alfred Ernst: L'art de Richard Wagner. — L'oeuvre poetique; Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, i8g3.

ombre, depuis la Flute enchantee et le Freischut^, ces premiers chefs-d'oeuvre rėveurs ! Le rêve effieurait seulement le front d'Agathe pensive ; il possède Senta tout entière, il est la condition, 1'unique loi de son être. Et la nature ou la qua- lite même du rêve a change. Ils venaient du dehors, de la nuit et des bois, ils entraient par la fenetre ouverte de la maison forestière, les souf- fles qui faisaient tressaillir la fiancee de Max le franc-tireur. C'est le mystere des choses. dont 'elle etait troublee. Purement moral au contraire est le trouble de Senta; les mysteres de l'ame, et ceux-Ià seulement s'accomplissent en son ame. Sur les amours de Max et d'Agathe, sur leur entretien et leurs adieux, au second acte du Freischut^, plane une vague melancolie. On sent autour d'eux je ne sais quelle influence et quels malefices. Les choses pourtant se passent la comme dans la vie. Mais au second acte du Vaisseau Fantome rien ne se passe que comme en songe. Quelle est donc cette premiere ren- contre, muette et morne! Quels etranges fiances! Le Hollandais et Senta se regardent, se recon- naissent en silence, et leurs deux motifs, — vrai- ment on pourrait prendre le mot dans le sens

philosophique autant que musical, — leurs deux motifs s'enoncent et s'opposent a 1'orchestre seu- lement. Ce ne sont pour ainsi dire pas deux creatures ou deux êtres, mais deux principes ou deux elements, deux etats d'ame plutot que deux ames en presence. C'est le malheur lui-même et la pitie en soi. Temoin pour la premiere fois de cette scène, il m'a semble comprendre mieux que je ne l'avais fait encore, pourquoi le drame musical de Wagner a ete surtout symphonique, et par quelle affinite naturelle il se rapproche de la musique pure. Celle-ci ne represente pas des personnages qu'un sentiment anime. Son objet cst le sentiment lui-même, independamment des individus qui l'eprouvent. Ainsi le plus grand des musiciens purs, Beethoven, a exprime par les sons telle ou telle passion ; il n'a pas cree tclle ou telle figure passionnee. II a pour ainsi dire verse la vie et 1'etre en des reservoirs sans fond ou chacun de nous ira puiser eternelle- ment: II a ecrit une symphonie heroique, et tous les heros peuvent s'y reconnaitre ; une sym- phonie en ut mineur, et toute douleur s'y retrouve, toute vertu s'y retrempe, toute volonte s'y fortifie. Voila par ou Wagner ressemble a

Beethoven et comment le « drame lyrique » pro- cede de la symphonie. La figure de Senta, — cette premiere figure vraiment wagnerienne, — a dêjà quelque chose d'impersonnel. Elle s'evanouit dans le sentiment, plus grand, plus fort et en quelque sorte plus reel qu'elle.mème. N'existant que pour signifier et reprêsenter, elle repre- sente et signifie infiniment plus qu'elle n'existe. Et je ne conteste pas que cette abstraction de 1'individu soit contraire aux traditions, peut-etre a la nature de la musique dramatique. Elle est du moins conforme a la nature de la musiquc tout simplement. Elle est la marque d'un art tres gêneral et d'un idealisme superieur.

On a dit avec raison que le style du Vaisseau Falltôme est dêpourvu d'unite. Les gallicismes, les italianismes y abondent. Mais il convient d'ètre indulgent aux antithėses de cette musique. Elles ont leur excuse ou leur justification dans le poème, et peut-etre dans la realite. Autour de la vie intime et profonde, de la vie passionnelle et morale, n'est-il pas vrai que la vie exterieure et superficielle partout se deploie et se joue ? Ine- gales autant qu'etrangeres l'une a 1'autre, elles sont pourtant l'une- et l'autre la vie. C'est 1'autre,

la vie du dehors, la vie inferieure, que la nour- rice de Senta, son fiance, son pere, representent avec simplicite. Sourions du brave Daland au premier acte, alors que son langage est celui de l'operette €t presque de la parodie. Mais, au second acte, il ne parle que le langage de la nature, de la verite moyenne et courante, celle dont les esprits et les cæurs moyens se conten- tent, la tenant pour la verite superieure et l'eter- nelle veriHE. J'aime l'innocente bonhomie du marin proposant a sa fille, dans un air qu'on a tort de railler, le terrible ideal qu'il ne soup- conne pas et qu'il ne saurait comprendre. Quant au choeur delicieux des fileuses, c'est par lui sur- tout que proteste la vie, la vie chaude, vermeille ct toute physique, battant à plein coeur dans la poitrine de ces filles de pecheurs, blondes rive- raines des mers du Nord. Toute preoccupation morale est absente du refrain qui bourdonne et qui gronde ; il n'y a pas d'ame en ce chant. Jamais des rouets ni des fuseaux ne tournerent plus insoucicux. Les fileuses du bon Haydn lui- même, quand la veillee d'hiver lcs rassemble, ne filent point aussi gaiement. Plus triste encore et pleurant l'enfant disparu, « pauvre dame Margue-

rite » devide de ses vieilles mains de servante les fils moins blancs que ses cheveux. De l'autre Marguerite, celle de Goethe et de Schubert, le rouet plaintif entre tous ne chante pas non plus comme ces rouets. Ceux-ci ne sont ni des confi- dents ni des consolateurs. Mais leur voix indiffe- rente essaie en vain de couvrir la voix de Senta, elle ne peut y parvenir. Et qu'elle n'y parvienne pas, cela nous a paru 1'autre soir le signe certain que l'æuvre de Wagner enferme au moins une parcelle de verite profonde et d'etcrnelle beaute. Helas ! en ces jours de deuil, nous venions d'eprouver nous-même que la vie interieure est la plus forte, et que toutcs les voix du dehors ne sauraient imposer silence a celles qui parlent, surtout a celles qui gemissent et qui crient au dedans de nous. 11 est des chateaux de -Į'âme, comme a dit la plus mystique des saintes ; et que le rêve, la pensee, ou la douleur les habite. la vie exterieure peut bien les assaillir, les ebran- ler même : elle ne les forcera pas.

Juin 1897.

DON LORENZO PEROSI

A Andrc Hullavs.

DON LORENZO PEROSI

[texte\_manquant]

la fin de 1'automne dernier, un Veni- tien de nos amis nous envoya ce por- trait de l'abatino :

« Don Lorenzo est tres jeune, mais

en Ic yoyant on lc dirait plus jcune encore. II a 1'air simple, jovial et bon. II faut le voir quand il dirige son orchestre. II est alors en extase et il prcnd des poses tres pittoresques : la tête pen- chce d'un côte, les yeux au ciel plus que sur la partitura, les bras grands ouverts. Si l'on croit que tout cela est de la caricature, on en doit res- ter degoute; mais si l'on croit que tout cela est naturel, (et moi je lc crois), on en demeure ravi. II v a six mois, il me disait qu'il ne savait pas pourquoi on faisait tant de bruit pour sa Trasfi- gura\ione. Je l'avais vu la derniere fois au mo- ment du grand succès de cet oratorio. Alors il n'avait ete applaudi qu'a Milan et a Venise, et

par un public prevenu en sa faveur. Alors il etait encore 1'enfant heureux d'etre le maestro de la chapelle de Saint-Marc et le commensal de Son Eminence le cardinal-patriarche de Venise, qui a pour lui une tres vive affection. Alors il etait timide, quand il n'etait pas dans l'intimite ; alors il etait prêt a ecrire un Ave Maria ou un Salve Regina pour le plus mediocre chanteur qui l'en priait, et il l'ecrivait sur-le-champ, en prė- sence de son admirateur. Alors on pouvait em- porter de sa chambre les autographes de ses com- positions, rien qu'en lui disant: « J e voudrais avoir cela. )) (Ne croyez pas que je l'aie fait moi- même; mais je sais un joueur de cello qui s'est empare ainsi de 1'autographe de la Trasfigllra- i.ione.) Alors tout le monde etait enchante de la bonte du pretino et reconnaissait son genie. A present j'entends dire que sa modestie est d'ap- parence et que ses merites sont exageres. Mais j'aime don Lorenzo et j'admire sa musique. Et je crois qu'il est modeste sans affectation et qu'il a bien raison d'etre content de ses travaux. »

Le portrait est ressemblant et le modèle nous a bien paru tel que le decrivait, il y a peu de mois, notre Venitien-. Depuis lors, la renommee de

don Lorenzo s'est encore accrue; mais, dans sa tenue ou ses discours, rien ne donne à penser que sa modestie ait diminue, ni même sa timidite. La Resurrection du Christ a ete jouee a Rome devant un parterre de cardinaux; a Milan, dans la vieille basilique de Saint-Ambroise, parmi les palmes et les fleurs. A vingt-cinq ans, le maitre de la chapelle de Saint-Marc s'est vu nommer di- recteur de la chapelle Sixtine. On 1'appelle par- tout et partout on racclame. Mais aujourd'hui comme autrefois, simple, naturel et même naif, il est toujours « l'enfant heureux. Enfantsublime, ont dit et même crie trop haut ses compatriotes. C'est assez de dire : enfant inspire ; mais cela du moins, il faut le dire. Les vingt-six ans de don Lorenzo en paraissent dix-huit. II a moins l'as- pect d'un prêtre que d'un seminariste. On vou- drait le voir vêtu non pas de noir, mais de rouge ou de bleu, comme autrefois les ecoliers des con- servatoires italiens, commc ces petits moinillons dont fut le divin Pergolese, et qui, les jours de promenade printanière, jetaient comme un ruban d'ecarlate et d'azur au flanc des coteaux napoli- tains.

En regardant le jeune prêtre, en ecoutant son

oeuvre, je songeais a l'ideal ancien et religieux de son pays, a tant de beautes eclatantes et suaves. Du fond des siecles italiens, de ce passe qu'on ignore ou qu'on oublie, surgissaient en foule de grands noms et de grandes figures sacrees. C'etait le Marcello des Psaumes; plus loin, c'etait le Carissimi des cantates et des oratorios, de ce su- blime Jephlê, dont une lecture decida, parait-il, de la vocation musicale du petit Renzo. Je pen- sais, et quelquefois, à certains accents, a certains cris, je sentais profondement que cet enfant etait bien de leur race, qu'un peu de leur austère et doux genie renaissait et peut-être allait grandir en lui, et je le remerciais tout bas de nous ap- porter, avec de vieux souvenirs, unc jeune espė- rance.

L"oratorio de don Lorenzo Perosi se divise en deux parties tres differentes : De la mort au se- pulcre, et la Resurrection. Lapremiere, parla na- ture même du sujet, est exclusivement funèbre. Elle aurait pu l'ètre avec un peu plus de varietê et de mouvement. Les prieres, les regrets, les plainteS se suivent et se ressemblent. Trop de contemplation, de narration, et trop peu de lyrisme. On souhaiterait de plus nombreuses

pages comme le choeur du peuple reclamant des gardes pour le tombeau de Jesus, comme le duo, de vieil et grand style italien, que chantent près du sepulcre les deux Marie. Le reste a moins d'eclat, pcut-etre avec autant de beaute. Jamais on n'cut attendu cette gravite, ce serieux dans la jcuncssc, d'un Italien de cet age et de notre temps. Ce sont deux oraisons touchantes que le chæur des femmes : Crux fidelis! et le chæur final : Recessit pastor noster. L'un et l'autre s'engagent discretement et comme de biais ; ecrits avec purete, l'un et l'autre sont delieicux de ten- dresse et de melaneolique piete. Mais dejà dans cette premiere partie, j'admire par-dessus toute chose la tenue et la noblesse constante du recit. II occupe une place considerable dans les « His- toires sacre'es» de l'abbe Perosi, ce recit de 1' « historien, a qui n'est plus l'ancien recitatif, monotone et coupe d'accords, mais un chant me- lodique et continu, tantot solitaire et tantot ac- compagne. Le musicien a constamment obtenu de cette narration expressive les effets les plus heureux. Par la simplicite mais par l'energie ou la suavite des intonations et des accents, par la fermcte des cadences, ou au contraire par leur

incertitude, il donne a des paroles en apparence indifferentes un sens profond et comme une reso- nance lointaine. Quand se rencontrent dans le texte evangeliq ue certains mots consacres, de ces mots redoutables et qui sur toute musique pèsent d'un poids si lourd, il arrive souvent a cette musique de n'en etre point ecrasee. Au de- but d'un oratorio precedent, la Transfiguration, lorsque « Jesus emmène avec lui Pierre, Jacques et Jean, » au seul nom de Jean : « Et Johannem,» une modulation legère eveillait un sentiment delicieux de mystère et de rctraite au loin. De mème a tout moment, dans la Resurrection du Christ, les plus graves paroles ont ete rendues dignement. La mort, et surtout l'ensevelissement et la sepulture de Je'sus, tous ces augustes epi- sodes ont ete racontes avec autant d'e'motion penetrante que de simple grandeur.

Entre la premièrc partie, consacree a la mort, et la seconde, qui chante la resurrection et la vie, le contraste est saisissant. 11 l'est tout de suite. Nous sommes au K matin du triomphe, » ct le prelude qui l'annoncc est matinal et triomphant. Tout a l'heure contenue et concentree, la mu- sique maintenant eclate et se deploie au dehors.

Sur un continuel fremissement des cordes, un clair appel de trompette d'abord, puis de trom- bone, s'elève lentement. Entonne par toutes les voix unies, un Alleluia gregorien lui repond. Egaux par la simplicite et par la puissance, les deux thèmes emplissent 1'espace et semblent ba- layer le ciel. Ils donnent avec une force eton- nante l'impression de la solitude et de la splen- deur. Ils celebrent en sa nouveaute, en sa frai- cheur solitaire et dejà rayonnante, le miracle accompli, mais encore ignore.

Madeleine vient. Elle dit, et l'orchestre avec elle, son emoi devant le tombeau vide, son an- goisse, sa recherche et sa course haletante au- devant des disciples. Soudain YAlleluia retentit encore, opposant a ce doute, a ce trouble, la fière joie d'une certitude inebranlee. J'aime, pour la pitie qu'elle exprime, pitie souriante et qui pres- sent la consolation prochaine, 1'interrogation des deux anges : Femme/ pourquoi pleures-tu? J'aiine surtout, circulant toujours entre les periodes lyriques, le recit qui s'anime, s'assure, et de plus en plus resplendit.

Enfin voici Jesus. Oh! que la scène êtait pe- rilleuse pour un musicien d'aujourd'hui! Un si

grand maitre d'autrefois 1'avait consacree et peut- êtrc a jamais interdite? Connaissez-vous, dans l'oeuvre plus que deux fois seculaire de Schtitz. le sublime Dialogue de Paques? Apres un tel chef- d'oeuvre, fut-ce environ trois siècles après, il sem- blait qu'une voix sortit du sujet même et dit aussi: Noli me tangere. Eh bien! de jeunes mains viennent d'y toucher, et ce qui pouvait être un sacrilege n'a ete qu'une audace heureuse. Dans l'oratorio de don Lorenzo, voila pour ainsi dire la grande lumiere centrale. L'eclat en est irresistible; il en eut ete intolerable, si le mu- sicien ne l'avait admirablement prepare. Depuis le debut de la seconde partie, la clarte ne cesse de se repandre et de s'accroitre. Elle baigne et fait comme transparent ce verset du recit: « Made- leine se retournant vit Jesus; mais elle ne le re- connut pas et crut que c'etait le jardinier. » Le jardinier! Plus d'un chef-d'oeuvre de la peinture primitive est ne de cette gracieuse meprise et de cet humble mot. Au moment de le dire, le mot evocateur, cet hortulanus, que la pro- nonciation italienne fait melodieux et doux, la musique 1'annonce et le commente par un dia- ldgue d'orglae et d'orchestre, que les grêles sono-

rites de l'harmonium ont malhcureusement gàte. N'importe, on a devine l'intention pastorale et printanière, et, comme sur les toiles des vieux maitres. on a cru voir un moment, tenant la beche, un chapeau de paille sur ses che- veux blonds, le jardinier divin dans le jardin fleuri.

« Jesus dit: Marie! Et Marie repondit: Rab- boni, Maitre! » De 1'appel et de lareponse, la mu- sique moderne a tire naturellement autre chose que la musique d'il y a trois cents ans. Celle-ci les avait traduits par un murmure; elle les avait mêles, coules tous deux dans la douceur d'un même soupir. Elle avait fait mystique, et de part et d'autre tout immatcrielle et divine, la ren- contre de ces deux voix et de ces deux regards. Ici l'appel de Jesus est demeure celui d'un Dieu; mais le cri de Madeleine est devenu l'un des plus humains, Pun des plus beaux d'epou- vante en même temps que de ravissement et d'amour, qu'une creature ait jamais jetes. L'eclat, admirable par lui-meme, l'est aussi par ce qui le precède et par ce qui le suit. Encadre entre un retour du th&me de la resurrection et la reprise plus que jamais grahdiosè de VAlleluict, l'un des

motifs le prepare, l'autre le continue, et la force, qui ne s'etait pas revelee brusquement, ne vient pas non plus brusquement a s'eteindre. A ce mo- ment, comme l'a tres bien ecrit un de nos con- freres, le frisson des authentiques chefs-d'ceuvre, le frisson du sublime a passe.

Oui, c'est par la force, par l'effusion et l'explcr- sion de la vie, qu'un jeune homme, presque un enfant, a pu n'eire pas au-dessous du sujet qu'un maitre immortel avait dejà fait sien par la dou- ceur et le mystere. II est beau d'avoir non pas eleve plus haut, mais renouvele l'interpretation ou l'ideal d'une telle scene. Rabboni! Ce cri sur- tout, dont on croyait connaitre l'accent unique, pourra desormais sonner autrement dans notre memoire, et le jardin de Joseph d'Arimathie a etc temoin d'un peu plus de beaute.

Près de cette page, peut-être même au-dessus, fen sais une autre, cachee et comme noyee dans le clair-obscur: c'est rapparition de Jesus parmi les disciples. Nous parlions de mots sacres, de mots terribles et presque defendus a la musique. Le « Pax vobis! D est de ceux-la. Comme la mu- sique a su pourtant le traduire! Comme elle a note le salut mysvErieux! De quelles notes surna-

turelles, etouffees, semblables a Pen tree furtive et sans bruit d'un Christ que Fromentin eutappelc', comme celui des Pèlerins d'Emmaüs, « un reve- nant divin! » Ce n'est rien, ces quelques mesu- res etranges. Et pourtant il n'est pas impossible que ce soit quelque chose d'admirable sans rč- serve et pour toujours. Tout a l'heure on pen- sait a la Madeleine du Titien, echevelee et tra- gique; maintenant c'est au Christ de Rembrandt qu'on peut songer. II n'est pas tres commun qu'une oeuvre musicale evoque de tels souvenirs.

La beaute de cette musique n'a cependant pas eclate a tous les esprits. Plus d'un mandarin de France a fait cherement payer sa gloire nationale au jeune prêtre d'Italie. Nous sommes pour le moment assez mal prepares a 1'admirer ou seulc- ment à le comprendre. Avant tout il est simplc, et rien ne peut moins sur nous que la simplicitc; a peine savons-nous encore la reconnaitre et la distinguer de la platitude ou de la misere. L\*art de don Lorenzo n'a rien de commun avec ce que nous appelons aujourd'hui la facture ou le metier^ II vaut beaucoup moins par l'ingeniosite, la finesse et le ddtail, que par une generalisation volontairement sommaire, et par la grandeur des

partis pris. Parti pris de composition et d'archi- tecture : temoin la seconde moitie de Pouvrage, etablie sur quatre ou cinq thèmes tres apparents, tres en dehors, qui se correspondent et se repro- duisent, mais se developpent a peine et ne se combinent presque jamais. Parti pris d'instru- mentation; usage audacieux, ou naif, des pro- cedes les plus elementaires : unissons, batteries et tremolos; drvision de 1'orchestre en groupes fran- chement separes. Un peu trop separes, ont dit les partisans de la fusion et de l'homogeneite; mais je ne deteste pas cette separation des pou- voirs et cette repartition tres nette des forces expressives entre les agents sonores. Parti pris enfin dans la diction ou la declamation; parti pris de n'employer a l'expression du texte que peu de notes, mais choisies, mais toujours nobles, toujours efficaces et profondcs. Ce parti- la surtout, il faut n'etre pas le premier venu pour le prendre, et pour le soutenir.

Sans doute l'ceuvre tres italienne du jeune Ita- talien ne fait pas la premiere place a la sympho- nie, a la polyphonie instrumentale, au jeu des timbres. Elle est moins d'un virtuose adroit que d'un artiste inspire. On l'a, parait-il, qunlifiee de

reactionnaire. Et quand bien même elle le serait! Quel serait le mal, ou plutot quel ne serait pas le bien, si cette oeuvre aujourd'hui, si quelque chcf- d'oeuvre demain, très simple, tres un, arrivait a rassembler et a refondre les elements d'un art qui s'eparpille et se decompose chaque jour da- vantage! L'emiettement, la division a l'infini, voilà de quel peril il faut qu'un grand musicien ne tarde pas a nous sauver. La polyphonie iristrumentale menace peut-être la musique du même danger oÜ l'exposa la polyphonie des voix a la fin du moyen age. II ne s'agit plus de multiplier, mais de reduire, et ce n'est pas du nombre, mais de l'unite que nous avons aujour- d'hui le plus pressant besoin.

Or ces qualites ou ces vertus sont proprement italiennes. Elles ont durant des siecles constitue jadis le fond et l'essence même du genie italien. Le souvenir en est plus sensible et mieux degage dans la derniere oeuvre de don Lorenzo Perosi que dans ses oratorios pre'cedents. Plus d'ori- ginalite nationale s'affirme dans la Resurrection du Christ que dans la Passion, la Transfi- guration et la Resurrection de La^are. Ici les reminiscences particulièrcs et formelles, les

citations involontaires ont presque entierement disparu. II ne reste qu'une influence generale de traditions tres nobles et tres pures. Par ce qu'elle a de meilleur, cette musique se rattache d'abord au chant gregorien. Elle en emprunte souvent les themes; elle en imite volontiers les particularites modales et Ie diatonisme vigoureux. L'action de Bach est plus rare; on la reconnai- trait neanmoins en quelques passages (voir dans la seconde partie de la Transfiguration un air admirable du pere de 1'enfant possêdeL Mais les maitres authentiques du jeune prêtre, ceux dont il procede plus directement, ce sont les grands Italiens sacres du XVIle siècle, les veri tables crea- teurs de 1'oratorio. C'est a ceux-Ià surtout qu'il doit d'être simple, d'être fort, et d'être touchant. Ils ne lui ont même pas interdit d'ètre pathetique, et je vous engage fort, si vous e'tieztente de trou- ver trop passionnee la Madeleine de don Lo- renzo, a relire dans Carissimi la deploration et je dirais volontiers l'im precation de la fille de Jephte.

Le ccpretino-prodige » a-t-il donc tous les dons, hormis celui d'etre lui-meme? II l'est deja, n'en doutez pas, et promet de 1'etre de plus en plus. Je

crois a ravenir de cet enfant. II est lui par la profondeur, par la sincerite, par la simplicite du sentiment qui le penfctre, le remplit et quelquefois le deborde. II est lui par la grandeur, par la pu- retė d'un style que jamais rien ne corrompt ni n'abaisse. II est lui par les admirables qualites d'un sentiment, d'une emotion faite, devant les choses divines, de jeunesse, de foi, de respect et d'amour. S'il etait tout ce qu'a dit sa patrie, s'il avait renouvele la musique, ne fút-ce qu'une forme ou un genre de musique : 1'oratorio, alors il serait tout simplement un musicien de genie. II n'est peut-être pas loin de le devenir.

Mars 1899.

F1 DELIO

A Madame Gabrielle Krauss.

FIDELIO

[texte\_manquant]

L faut, disait Doudan, aimer terrible- ment ses amis pour les voir. J'avertis les profanes, ou seulement les indiffe- reiits, qu'il faut terriblement aimer la

musique pour aller voir Fidelio, car ce n'est que de la musique. Le livret (je n'ose dire Ie poème), est un melodrame vertueux; aucune « intrigue », pas de dėcors ni de mise en sc&ne, et pas le plus petit ballet. Sujet lugubre et pėnitentiairė : pour lieu de 1'action, tantot le greffe ou le preau d'une prison, tantot la prison même ; comme person- nages: le directeur, le geolier et sa famille, un prisonnier, des prisonniers. On comprend que les ofliciers francais entres dans Vienne depuis quelques jours aient pris un plaisir mediocre, lė 20 novembre i8o5, a la « première» de Fidelio. C'est pourtant de la musique heroique, mais ce n'est pas de la musique militaire.

Encore une fois c'est avant tout et plus que tout de ]a musique. Et cela nous surprend et nous ravit. Il est si rare aujourd'hui qu'un opera non seulement ne soit que de la musique, mais qu'il en soit un peu. Nos « jeunes maitres » d'a present pourraient faire avec Fidelio quelques douzaines de drames lyriques. Melodies, harmo. nies, rythmes, timbres, tous les elements, toutes les formes, toutes les puissances et toutes les beautes des sons surabondent dans le chef- d'æuvre splendide et sombre. Souhaitez-vous de comprendre, ou plutot de sentir ce que c'est qu1 a une idee », autrement dit « une forme musi- cale precise qui vous saisit a l'instant, sans at- tendre, et de plus une forme feconde, qui con- tient en elle tout le morceau qu'elle annonceł?» Alors ecoutez cette musique, au hasard ; ecou- tez commencer, avec quelle douceur et quello « longueur de gr âce ! » l'adorable trio de la pri- son. Vous plait-il d'apprendre comment une idee se developpe ? Suivez d'un bout a 1'autre l'ouver- ture: non pas celle de Fidelio, mais une de celles de Leonore, la plus belle, en lit, qu'on execute a 1'Opera-Comique avant le second acte. Elle est,

i. Gounod (manuscrits inėdits).

tout autant qu'une symphoniedu maître, un pro- digieux exemple du developpement non pas sco- lastique, tel qu'est souvent celui de Bach, mais psychologique et passionnel, comme 1'est presque toujours le developpement bcethovenien.

Tout est musical en Fidelio, tout jusqu'a l'ac- tion, dont nous croyons trop aujourd'hui qu'elle repugne a la musique. Qu'est-ce que le fameux quatuor « du pistolet, » si ce n'est une action concentree en quelques mouvements, presque en deux gestes, 1'un de menace et de haine, 1'autre de defense et d'hero'isme? Cette action, breve et violente, Beethoven a su la transporter et comme la ramasser en des figures musicales, c'est-a-dire ordonnees, regulières, presque symetriques, egales pourtant a 1'action elle-meime, a ce raccourci de drame, par la violence et par la brièvete.

Quant aux caracteres, aux sentiments, aux amcs enfin, c'est bien par la musique seule qu'elles sont. Avec ce sujet de Fidelio, la poesie ou la parole avait fait l'opera de Gaveaux, puis celui de Paer. Mais la musique a faitTopera de Beethoven. Quand Beethoven disait a Paer : « Votre opera me plait, je veux le mettre en mu- sique,T) il sentait bien que pour animer ces fan-

toches, pour les changer en creatures immor- telles, la vie de la musique bouillonnaiten lui. Et dans son æuvre, la vie s'est repandue par tor- rents. La musique, admirable ici quand elle sc precipite et passe, l'est encore davantage lors- qu'elle se complait et qu'elle demeure. Que dis- je, demeurer! Des qu'elle cesse de marcher ou dc courir, elle creuse et elle s'enfonce. A quelle pro- fondeur de tristesse et d'epouvante, dans le duo de Leonore et de Rocco, travaillant ensemble a soulever la dalle funebre! Auparavant, dans un autre duo des mèmes personnages, une seule replique de Leonore montre le peu, le rien qu'est la parole a côte d'une semblable musique. Au geolier qui 1'admet, sans la connaître mais non sans remarquer son trouble, a partager sa triste besogne, Leonore repond, avec ėmbarras et en s'excusant: « Je n'y suis pas encore accou- tllmee.» Ce n'est pas ici la pauvre, froide et ba- nale parole, c'est la modulation furtive et su- blime, c'est la musique enfin, qui fait defaillir le coeur de Leonore et le notre, et qui mele dans cette ame et dans cette voix tant de crainte et d'esperance, tant d'horrcur avec tant de ravis- sement.

Le grand air de Leonore est encore une de ces pages K ou la parole est vile, a comme dit Berlioz en son Faust, ou la musique a toute la valeur et toute la puissance. Cet air est un admirable por- trait de femme. Portrait changeant et divers dans une parfaite unite. Portrait en quelque sorte in- terieur, ou LIme, — et quelle ame ! —est modelee par le son et par le silence même, comme un vi- sage l'est sur la toile par la lumiere et 1'ombre. Des la première attaque du recitatif, on sent que de grandes choses vont se dire et qu'un desbeaux moments de toute la musique approche. Les deux airs d'Alceste et l'air de Suzanne sous les marronniers, cclui d'Agathe a sa fenêtre, la prière d'Elisabeth dans Tannhauser, les stances de Sapho, tels sont, avec l'air de Leonore, les plus magnifiques exemplaires d'un genre ou d'un type musical; voila quelques-uns des supremes sommets ou la musique a porte l'âme feminine.

L'air de Leonore est sublime de courage; il ne 1'est pas moins, je ne dirai pas de faiblesse, mais d'attendrissement. Beethoven fait toujours pen- ser au cri de Bossuet : « Loin de nous les heros sans humanite ! » L'heroisme de cet air est hu- main; il :'est a deux reprises par je ne sais quelle

dctente ou quel manquement du coeur : une fois dans Yadagio, une seconde fois dans Yallegro; la dans la meditation sereine, ici dans l'empor- tement et 1'enthousiasme. Et comme elle est belle completement, comme elle enferme en soi toute beaute et toute verite, cette figure musicale qu'est un grand air classique ! Recitatif, adagio, allegro; quelle admirable economie de formes, de rythmes et de mouvements qu'un tel air, puisqu'il manifeste a leur degre superieur et tour a tour, les deux etats et comme les deux condi- tions de notre etre: la contemplation et l'activite, la pensee sans limite et la volonte sans obstacle.

Chef-d'oeuvre de musique pure, Fidelio est aussi un chef-d'oeuvre allemand. Opera symphoni.que, dit-on, et ce n'est pas tout a fait ce qu'il faut dire; cn grande partie du moins opera instrumental. La beaute vocale, verbale mème, n'y manque pas, ct j'en citerais de nombreux exemples; mais clle v est souvent egalee et quelquefois domine'e par la beaute des instruments. En ecoutant Leonore, je doute s'il y a plus d'herolsme en sa voix ou plus d'amour profond, mysterieux, dans l'accom- pagnement des cors, autres voix etranges et fideles, qui n'etaient jadis que les voix de la na-

ture ou de la foret et dont Beethoven a fait des voix humaines. Quand j'entends Florestan cap- tif, son chant, qui repond a celui du hautbois, me parait y repondre avec trop de rudesse, pour ne pas dire de brutalite. II etouffe, il ecrase de ses notes pesantes la melodie ailee, presque di- vine, que poursuit le frêle instrument, ravi dans un rêve d'esperance et d'amour. A chaque" ins- tant le centre ou le sommet de la beaute musicale se trouve ainsi dans 1'orchestre de Fidelio. Ce qui s'entend et ce qui se retient du chæur des prisonniers, ce n'est pas le choeur meme : ce sont les accords vraiment liberateurs qui le prepa- rent; c'est le thème sinueux et montant des bas- sons, l'aspiration d'abord timide, puis de plus en plus puissante et profonde, d'un air libre et pur. Pendant le duo de Leonore et du geolier (non celui du cachot, mais celui du preau), la melodie, ici vraiment continue, infinie, se dč- roule et se traine dans 1'orchestre, ou elle se hcurte et se blesse a.toutes les asperites des dis- sonances et des intervalles chromatiques. L'hor- reur de la prison est plus terrible et plus tra- gique peut-être dans le prelude instrumental que dans la plainte même du prisonnier. Enfin, s'il y

a dans Fidelio une page, une seule, ou 1'orchestre soit tout, ou la voix ne soit rien et ne puisse rien être, c'est l'air, magnifique autant qu'inchan- table, de Pizarre, au debut du second acte. Ici plus que partout ailleurs, l'idec, comme partout ailleurs melodique, s'est presentee, imposee a Beethoven sous la forme instrumcntale. I1 l'a non seulement aceeptee, mais subie, parce qu'elle etait juste, parce qu'elle etait belle, parce qu'elle etait necessaire. Que jamais une voix humaine ne put la realiser, cela ne regardait ct surtout n'inquietait pas Beethoven. Une seule chose im- porte aux Beethoven : c'est leur pensee et non ce que nous en pourrons faire.

Allemand par un des caracteres de la musique, Fidelio ne l'est pas moins par le caractere moral. Opera conjugal comme Orphee, comme Alceste, il ne 1'est pas de même. Aussi pur que 1'un et que l'autre, il a quelque chose de moins rcleve; 1'he'roisme ou le sacrifice n'y est pour ainsi dire pas de la mèmc qualite ou de la meme condition. Quand Leonore, sous les vetements humbles et presque serviles qui la deguisent, descend les degre's de la prison, je revois, a la clarte du soleil de Grèce, parmi les lauriers et les mar-

brcs, le deuil e'clatant du poėte de Thrace ; l'e'pouse cherchee a travers la flamme et retrouvee sur les divins gazons par l'harmonieux epoux fai- sant sonner sa lyre d'or. Gluck n'eut d'Allemand que le nom ; son genie etait d'un Italien ou d'un Grec, en un mot; d'un classique. Italien aussi, peut-être plus qu'allemand, l'ideal de Mozart. Spectateurs de Fidelio, souvenez-vous des Noces et de l'adolescent moins pale, moins austère que celui-ci, qui, tout de bleu vêtu, chantait « la romance a Madame. » Rappelez-vous même Don Juan, ou la mort passe, mais ne fait que passer ; Don Juan, malgre tout et jusque dans le cime- tière, vivant, insoucieux et joyeux. Mais il est un chef-d'oeuvre de Mozart, d'ou Fidelio pourrait bien venir : c'est la Flute enchantee, le dernier opera du maitre, et le premier ou quelque chose de l'âme allemande se soit revelê. Quelque chose de simple, d'ingenu et de populaire, au sens le plus profond du mot. Je songe au celebre duo de Papageno et de Pamina, duo d'amour ou plutot dialogue exquis sur 1'amour et sa douceur. La musique en est divine et pourtant presque fami- lière. J'allais ecrire familiale, car elle est cela aussi. Musique d'infinie tendresse et de purete

infinie. (f Nichts edlers sei als Weib und Mann. Rien de plus noble, dit le texte, que 1'homme et la femme unis ensemble. » Mais la musique chante : que l'êpouse et que l'epoux. Voilà peut- être 1'origine et comme le premier trait, a peine sensible, de Fidelio. Voila le sentiment que Beethoven devait etendre, exalter, porter jusqu'a. la passion et a I'heroisme. Encore une fois, nous sommes loin d'Orphee et (TAlceste: sur des hüu- tcurs egales sans doute, mais pourtant diffe- rentes, devant un drame non plus royal et pres- que divin, mais bourgeois. Je me hate d'ajouter qu'il n'en est pas moins sublime. La vertu de la femme de Florestan est pareille a celle de 1'epouse d'Admete, et si l'opera de Gluck est le chef-d'ceuvre antique de la foi conjugale, l'opera de Beethoven en est le chef-d'oeuvre allemand.

Enfin nous voyons surabonder en Fidelio le caractere ou le sentiment de l'universel et de 1'infini. Guyau a tres bien dit: « Ce qui ne signifie et ne represente pas autre chose que soi-même n'est pas vraiment poetique. » Entendez que cela n'est pas vraiment, superieurement beau. Or 1'oeuvre de Beethoven signific beaucoup plus que soi-même. Partout la musique y depasse, y

deborde les faits et les personnages. La grande artiste qui chante Leonore i a refuse, dit-on, quoique Fidelia se passe en Andalousie, de revetir le costume espagnol. Elle a eu raison. Elle a compris que Leonore est en dehors, au-dessus de toute verite particulière et locale, qu'elle est non seulement une heroine, mais 1'hero'isme même. Beethoven a ete le musicien par excellence de la passion pure et du sentiment en soi. Ftit-ce une seule fois, il n'a pas pu enfer- mer son gdnie en des figures humaines ; un tel createur a cree, malgre lui, plus que ses creatures. Lorsque Rocco le "geôlier se plaint d'un maitre rigoureux, n'est-ce pas de notre Maitre a tous, a nous tous qui plions, humbles serviteurs aussi, sous une main divine et parfois lourde de colere ? Quand Leonore, conviee a l'æuvre sepulcrale, s'excuse et sc trouble, il semble que sa jeunesse et sa tendresse de femme reculent devant l'hor- reur encore inconnue, mais dejà pressentie et plainte de)a, de toute la souffrance humaine. Enfin quand la trompette retentit au dehors, sonnerait-elle aussi fière, aussi triomphale, si elle n'annonçait a tous les prisonniers que nous

I. Mme Rose Caron.

sommes, prisonniers de nos passions et de nos douleurs, que tous un jour nous serons delivres! L'opera de la delivrance, quelqu'un a bien nomme Fidelio de ce beau nom. Beethoven, hėlas ! Beethoven vivant fut exclu du bienfait dont son chef-d'oeuvre est l'eclatant symbole. Ses fers ne sont pas tombes sous la main d'une femme, et « son amante ne vint pas. » Sans foyer sur la terre, comme dit Carlyle de Dante, il a fait son foyer dans son ælivre. Mais nous, comme il nous affranchit! 11 disait lui-même : « Celui qui sentira pleinement ma musique, celui-la sera delivre des miseres que les autres hommes trainent après eux. » Tachons de sentir pleinement le finale de Fidelio pour connaitre un instant au moins l'entière\ l'universclle deli- vrance. Les spectateurs pressės profitent de ce finale pour se lever, reprendre leurs manteaux et sortir. Ils en pourraient tirer plus de profit, s'il ne se pressaient pas. Beethoven ici leur donne l'exemplc. 11 ne se presse pas, lui. Le drame est acheve, mais non pas la musique. Quelque chose encore lui reste a dire, et avec une abondance, une profusion magnifique, elle le dit. II ne lui suffit pas d'être arrivee et de toucher

le but: elle l'e'treint avec transport, avec frenesie. Elle se complait dans l'achevement d'elle-meme, elle s'enivre de sa plenitude et de la perfection consommee de son être. Que nos fins aujourd'hui sont ecourtees et pauvres, auprès de cette fin somptueuse et qui ne veut pas finir! Et nos joies non plus ne sont rien auprès de cette joie. Joie victorieuse, heroIque, et qui rachete toute souf- france ; joie de tous les finales de toutes les sym- phonies, joie de l'unique finale de cet opera unique, la joie de Beethoven est toujours celle qui n'entre pas en nous, mais ou nous entrons, « quand elle surmonte la capacite de notre ame, qu'elle nous inonde, qu'elle regorge et que nous en sommes absorbes. »

Janvier iSgq.

TRISTAN ET ISEULT

A Dagnan-Bouveret.

I'RIS T'A N ET ISEULT

[texte\_manquant]

OUR la premiere fois le chcf-d'ceuvre terrible vient de passer parmi nous. On rapporte qu'après son apparition a Munich, en 1865, un spectateur s'ex-

primait ainsi : « En depit de tout, le sceau d'une extraordinaire puissance geniale est imprime sur cette oeuvre crispante. » Le dernier terme de ce jugement ne convient ni ne suffit; nous 1'allons montrer, essayer au moins de le montrer tout a 1'heure. Mais d'abord et surtout nous voudrions montrer, ou plus modestement rappeler, car cela ne fait plus guère de doute, que les premiers mots egalement disent a peine assez.

Tout est colossal dans Tristan, et tout de suite. Wagner, en le composant, a du ressentir la volupte dont parle Maurice de Guerin, et « qui

n'est connue, dit-il, que des rivages de la mer, de renfermer sans aucune perte une vie montee a son comble et irritee. » C'est le premier acte : Iseult, au paroxysme de la fureur, et de la fureur d'amour, a mande Tristan pour qu'il s'humilie devant elle et qu'avec elle il meure. Le fier et doux heros va paraitre ; il entre, et son entree est l'une des grandes choses de la musique. Quatre notes seulement, quatre terribles notes de cuivre, forment ce theme. On hesite al'appeler melodie, tant il est court. C'en est une pourtant. II suffit, pour s'en convaincre, de se souvenir d'une autre, aussi formidable et encore plus br&ve, car elle n'a que deux notes, qui sont les deux premières de la symphonie en ut mineur. Celles-ci descen- dent et tombent; la melodie de Tristan s'el&ve; elle rcssemble a un pas en avant, a OJJI degre qu'il faut franchir. Et cela est naturel si, comme l'a dit Beethoven, le debut de la symphonie en ut mineur represente le destin qui frappe a la porte, en d'autres termes, une intervention, une agres- sion de forces exterieures et accablantes. Le motif de Tristan, au contraire, exprime un effort de l'âme qui resiste, de la volonte qui se raidit. C'est pour cela qu'il monte, avec une energie et

une puissance que la melodie analogue et inverse de Beethoven est seule peut-être a egaler.

Rien de plus grandiose encore que la fin du premier acte, ou, tantot raccourcis, tantot eten- dus au contraire, tantot exaltes et comme fous, les thèmcs se pressent, se heurtent et se bouscu- lent dans une cohue sans pareille. Et tandis que la plupart des finales d'opera, les meilleurs, les plus beaux, sont consacres a l'explosion des sen- timens d'une foule (second finale de Guillaume Tell ou Benediction des Poignards), ici la sym- phonie prodigieuse a pour objet principal, a peu près unique, une peripetie tout individuelle, l'action ou le drame qui vient de se nouer entre les deux heros.

Parmi les beautes pour ainsi dire enormes de l'oeuvre de Wagner, il convient de ne pas oublier, au second acte, avant la scène d'amour, l'entree de Tristan guide par Pecharpe d'Iseult, et la progression qui 1'annonce et l'accompagne. II faut surtout rappeler, au dernier acte, cet autre progression plus developpee encore, qui va — de quelle allure ! avec quel emportement! — de l'appel joyeux du berger a la mort de Tristan. Dans 1'ordre de la musique de theâtre, sous les

conditions et les restrictions qu'elle est forcee de subir, les pages dont nous parlons occupent le même rang que ticnt, dans 1'ordre de la musiquc pure, un scherzo ou un finale dc Beethoven : peut-être l'un et l'autre tour a tour. Un appel soudain et perçant dechaine ce que Wagncr appela lui-même le torrent de la symphonie. Un thème nouveau du berger, thème d'al1êgresse et non plus de douleur, e'clate, bondit, enferme Kurwenal et Tristan en des cercles de joie. Bientot il se modifie et, redoublant non seule- ment d'intensite, mais de vitesse, il se hate et se concentre en même temps. Tantot il reste lui- mème, tantot il devient son contraire: ėgarė, ' comme en delire, au lieu de montcr il descend, mais toujours suivant le même rythme et cons- titue par les mêmes sons. Toujours il se trans- forme, il ne se perd jamais, et cette identite d'une figure ou d'un mouvement sonore fuyant sans cesse et sans cesse retrouve est l'un des miracles que la musique seule entre tous les arts, ou mieux que tous les autres arts, est capable d'accomplir.

Voila le scherzo. Bientot, dans ce tourbillon de folie, de folie heureuse et liberatrice, d'autres « motifs » se preei pitent et se fondent. Quelques

instants avant que paraisse Iseult, deux des prin- cipaux thèmes du duo d'amour reviennent, mais elargis et exaltes, lances et sonnant a plein orchestre, secoues comme le moribond lui-même par la joie trop forte dont il va mourir. Tous les eIeme-nts de cette violence et de cette frenesie furent naguère, dans le duo d'amour, elemens de douceur et d'extase. Et voila le finale, exemple' merveilleux de la transformation des forces par la musique; et de la contemplation et de la pensee devenant mouvement et acte.

Ces differentes pages ont un commun carac- tere: chacune d'elles represente une arri vee ou une approche. On sait que la tendance a l'être plutot que l'etre même est souvent l'ideal de Wagner et comme la condition metaphysique de son genie. II faut reconnaitre que le devenir, etant par sa nature même susceptible de degres et d'accroissement", fournit a la musique une matière inepuisable. Et cette matière, comme Wagner l'a traitee ! Progressions, chromatisme, appoggiatures, tous les elemens de son art et de son style ne semblent crees et reunis que pour exprimer une perpetuelle evolUtion, Voyez, ou plutot e'coutez venir Tristan guide par le blanc

signal d'Iseult. Melodies obstinement ascen- dantes, mouvement plus rapide et sonorite plus intense, rythmes qui se dedoublent, accents qui se multiplient, tout exprime l'urgence. Wagncr excelle a diviser, a decomposer le temps. Avec une insistance, une opiniatrete parfois cruelle, il prolonge le provisoire, il fait durer ce qui passe et rend la promesse ou la menace des choses plus delicieuse ou plus terrible que leur accomplisse- ment.

Cette musique neanmoins n'est pas seulement « une force qui va, » mais quelquefois une force qui demeure. Elle a ses beautes pour ainsi dire statiques et dans mainte scène de Tristan l'ètre, et non plus le devenir, se deploie en sa perma- nence et sa plenitude. Alors, ce sont des haltcs admirables, et plus le mouvement ou la course fut haletante, plus le repos est delicieux. Une paix « nuptiale, auguste etsolennelle » enveloppe la partie contemplative ou, plus precisement, la partie « assise » de 1'immense duo, celle qu'in- terrompt le premier avertissement de Brangaene et qui s'achève par le second. II y a la des tresors de musique. Que dis-je ? tous les tresors de la musique y sont accumules : tresors de melodie

d'abord, d'une melodie intense, abondante, egale a celle d'un Beethoven en ses plus sublimes adagios, d'une melodie harmonique parfois, temoin le thème du nocturne, dont les premières notes forment en se suivant un admirable accord ; d'une melodie chantante, mais non pas seule- ment sur les levres,etqui plongeau plus profond de l'âme la racine de ses fleurs immortelles et sombres. Tresors aussi de rythme, d'harmonie, et d'instrumentation; en ecoutant les appels de Bragaene, portes sur la houle tres douce de l'or- chestre ou se croisent et se fondent tant de mouvements et tant de voix., on comprend ce que disait un jour de Wagner M. Boito: « Cet homme a possede tout entier le monde harmonique, dont on n'avait conquis avant lui qu'un hemisphère. )) Cela, c'est la halte dans l'extase; plus sublime encore, au troisieme acte, est la halte dans la douleur et devant la mort. Au theâtre, et rien qu'au theâtre, 1'introduction de ce dernier acte et la melopee du berger prennent toute leur navrante eloquence. II faut voir, sur la haute et vieille terrasse qui domine la mer, le mourant endormi sous un regard fidèle. Seul, le spectacle de cette solitude et de cette souffrance achève après coup

la beaute du prelude que nous venons d'entendre et la beaute pre'sente de la cantilene que nous entendons. Beaute non pas fugitive, mais dura- ble, et que nous pouvons retenir. Oh ! qu'il est rare, dans Wagner, le moment qui s'arrète quand on lui dit: tu es si beau ! Jouissons de celui-ci, puisqu'il demeure. Aussi bien il y a des relaches en cette longue agonie de Tristan : elle n'est pas toujours un combat et un transport, mais quel- quefois une meditation, une reverie et un souve- nir. Elle est une confidence aussi, lorsque Tristan, allant del'amour a la mort, ou plutot par 1'amour a la mort, s'efforce en vain d'entr'ouvrir aux regards de son humble compagnon les profon- deurs de leur double mystère. De sa voix defail- lante il lui dit les choses serieuses, e'tranges et comme lointaines, que disent les mourans. C'est lui, c'est Tristan seul ici qui parle et qui chante. Derriere les mots, sous les notes faibles et courtes, quelques accords d'orchestre semblent e'largir l'horizon ou creuser des abimes. Et voici que reprend soudain la me'lodie du berger. Aux soils de la K vieille plainte, » — et ces mots traduisent mal « die alte Weise, » — Tristan revoit et revit son passe. Entre tous les momens purement

lyriques de l'ouvrage, je n'en vois pas de supe- rieur, peut-être d'egal a celui-ci. La musique, ici encore, ne devient .ni ne se fait; elle est. Elle est, en depit du chromatisme, ou plutot grace au chromatisme même, interprete merveilleux de malaise et de detresse ; elle est, grace aux disso- nances atroces de 1'orchestre et de la voix, de cette voix malade, mourante, qui ne sait ou se poser, et que le moindre choc, le moindre contact seu- lcment fait gemir et crier, tant elle souffre. K Lorsque je me mis a mon Tristan, a dit

Wagner, je me plongeai avec une entière con- fiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères, et de ce centre intime du monde, je vis s'epanouir sa forme exterieure. » Iseult et Tristan au second acte; Tristan seul, au troisième, pour- raient dire la même chose : ils sont, pour ainsi parler, au centre de leur ame, au plus profond de l'amour et de la douleur.

Cette place interieure, centrale, est celle ou le genie de Wagner s'est etabli. II 1'occupe et la possede tout enti&re, la tenant avec raison pour la principalc et la plus glorieuse. II y a des paysages dans Tristan, et d'admirables : au pre- mier et surtout au troisieme acte, la mer ; au

second, la nuit et la foret, avec leurs ombres, leurs clartes, leurs parfums et leurs murmures. Mais chacun de ces decors se rapporte et se subordonne aux personnages et c'est toujours a du centre intime du monde » que nous en voyons « la forme exterieure s'epanouir. » KZlllSt der Innerlichkeit, « l'art de l'interieur. » II faut revenir sans cesse a cette definition allemande de la musique, que tous les grands musiciens alle- mands ont justifiee. D'un bout a l'autre de Tristan elle se verifie: en ce troisieme acte, ou ' le souffle de la terre natale, passant par le chalu- meau d'un berger, dechaine les « orages du cæur; » au premier acte, de mcme : la fureur d'Iseult ne s'emporte et ne bondit-elle pas comme fouettee par la voix du matelot qui chante en plein ciel, perdu la-haut parmi les voiles ? 11 arrive même a la musique de transformer un geste physique en un trait de caraetèrc ou de passion. Quand pour la premiere fois Tristan parait devant. Iseult. le thèmc dont nous parlions au debut semble ne figurer que son apparition materielle et comme son pas. Mais un moment après, lorsqu'il porte a ses lèvrcs la coupe qu'il sait ou qu'il croit mortelle, et qu'il boira pour-

tant, le même thème, elargi encorė, emu, sans être ebranle par des triolets fremissans, le même thème sera le toast a la mort librement acccptee ; il representera dans sa grandeur et dans sa force la demarche morale et sublime du he'ros.

Partout il en est ainsi. Partout le sentiment domine etl'ameest maîtresse. Toute Pâme etle sentiment tout entier. Encore une fois cette mu- sique est au centre ; ce qu'elle nous deeouvre, ce n'est pas seulement la passion, c'en est aussi 1'origine et le terme, le dessous et les alentours. On dirait même souvent qu'elle exagère, qu'elle eIève et qu'elle agrandit demesurement la realite et la vie. Nous nous sentons mediocres et petits d&vant elle, incapables, peut-etre indignesde ces souffrances infinies et de ces enormes amours. Gigantesque par les dimensions, la musique de Tristan ne l'est pas moins par les moyens qu'elle emploie. II semble qu'elle dechaîne ensemble toutes les forces de la nature et de l'art, toutes les puissances sonores, celle de la voix et celle de l'orchestre, celle des cordes, des metaux et du bois. Mais elle ne les reunit que pour nous les consacrer. L'univers que redoutait Pascal ne s'arme point ici pour ecraser, mais plutot pour

exalter le « roseau pensant » et sentant que nous sommes, et pour concourir a l'expression supe- rieure, immortelle, d'un peu de nos amours et de nos douleurs.

... Et maintenant, après la grandeur surhu- maine de cette musique, en faut-il dire l'inhuma- nitê, qui n'est pas moindre ? Elle a des longueurs terribles, avec une violence qui ne desarme pour ainsi dire jamais ; elle porte au comble tantôt notre e'moti.on et tantot notre ennui, presque notrc colère ; elle ne nous revolte guère moins qu'elle ne nous ravit. Elle exaspère, elle affole la sensibilite ; loin de « purger » les passions, comme disait Aristote, elle semble s'être donne pour mission, pour dangereux ideal, de les exal- ter encore. Le principe qui 1'anime, et parfois l'egare, est une force aveugle, celle que les Grecs appelaient dionysiaque et qu'ils redoutaient; ce n'est pas 1'esprit superieur, apollinien, qui « verse dans les coeurs le paisible amour de la loi. p CEuvre « crispante, » disait 1'auditeur de Munich. Encore une fois il disait mal ou trop peu. La musique de Tristan fait plus que nous crisper: elle nous enerve et, par moments, ellenous ecrase et nous aneantit. Aussi bien, dans ses

plus belles parties, elle nous donne la sensation, et comme le gout du neant. Elle est la glorifica- tion et 1'apotheose de l'amour peut-être encore moins que de la mort. Le.dernier soupir d'Iseult s'exhale dans la supreme volupte (hochste Lust) de la dissolution de l'eire. La plus grande partie dn duo — et la plus troublante — pourrait se definir, d'après Schopenhauer, dont Wagner s'est inspirê ici: l'hymne du renoncement au vouloir vivre. Et cela n'est pas bon, et malheu- reusement, par un charme terrible, cela s'insinue en nous, cela nous envahit et nous possede tout entiers. « Ah ! gardez-vous de meguerir! J'aime mon.mal, j'en veux mourir! » Ainsi chante une vieille romance francaise. Mais elle chante cela doucement, innocemment. La musique de Tris- tan le crie de toute sa force, et cette force est irrdsistible. Gounod, tiediant au pape Leon XIII 1'oratorio de Mors et Vita, souhaitait que son oeuvre apportat aux autres comme a lui-même un accroissement de la vie. Après avoir entendu Tristan, c'est le trouble et la fievre, mais cst-ce bien la vie qui s'est accrue en nous ?

iftr decembre 1809.

L'IPHIGENIE EN TAURIDE

KT L'ORPHÊE DE GLUCK

A Mme Jeanne Raunay.

L'IPHIGENIE EN TAURIDE

ET L' ORPHEE DE GLUCK

[texte\_manquant]

OUR la musique au moins, l'avant-der- nière annêc du siecle, — et non pas du tout la dernière, — a fini glorieu- sement. Elle a vu paraitre ou reparaitre

Tristan et Iseult et la Prise de Troie, Iphigenie Cll Tauride et Orphee: quatre chefs-d'oeuvre ine- gaux et divers, complets ou partiels, mais quatre chefs-d'oeuvre. Jouissons d'une heure si rare et faisons halte devant tant de beaute. Je crains sculement qu'on ne nous ait gâtes et rendus trop exigeants pour les musiciens de demain, les nou- veaux ou les « jeunes. » Que ne font-ils une halte comme nous ! Voila si longtemps qu'ils cherchent, et si loin ! Qu'ils s'arretent un moment, ou sinon, pour nous avertir, qu'ils attendent d'avoirtrouve. II est vrai qu'alors (Berlioz et Wagner l'ont

eprouve naguère), nous commencerions par ne pas les croire.

II n'y a guère plus d'un mois qu'ont cesse les

representations de Tristan. L'oeuvre nous de- meure presente ; sa lumiere et son. ombre sont encore sur nous. On rie se lassera probablemerit jamais de comparer Gluck et Wagner. On fera bien, si c'est pour les rapprocher ; si c'est pour les opposer, on fera mieux encore. Comparons- les donc une fois de plus, de ces deux manieres, et, puisque le hasard nous en fournit 1'occasion, comparons ensuite à Iui-même Ie Gluck d'Orphee et de la seconde Iphigenie.

Gluck et Wagner ont surtout, je dirai presque seulement, ceci de commun, qu'ils subordon- nent la musique au drame. « L'erreur de l'opera, comme genre artistique, consiste en ceci, qu'un moyen (la musique) y est traite comme but, et le but (le drame) comme moyen. » Le maitre dilphigenie eut souscrit a cette declaration du maitre de Tristan. Temoins l'un et l'autre, et plus que temoins, livres en quelque sorte a ce que M. Hanslick appelle tres bien « la lutte in- time des deux elements de 1'opera. » Gluck et Wagner ont pris l'un et l'autre le rnême parti.

Qu'après l'avoir pris en theorie, ils l'aient trahi quelquefois dans la pratique ; entraînes par leur genie de musiciens, qu'ils aient apporte a leur thèse de dramaturges des temperaments, voire des contradictions eclatantes, admirables même, cela est certain, et cela est heureux. Mais cela n'est pasla question que nous rappelons aujourd'hui. Nous ne parlons ici que de leur commune doc- trine; ils ont pu tous deux y manquer, mais ils 1'ont professee et confessee tous deux.

Ils l'ont d'ailleurs appliquee a des sujets oppo- ses et par des moyens contraires. Gluck, on ose a peinele redire encore, est le grand musicien de l'antiquite, Comme Henri Heine, mais a la con- dition d'entendre le mot plus largement, Wagner aurait pu se qualifier de romantique impenitent. Et puis, et surtout, le genie de Gluck est essen- tiellement verbal; celui de Wagner est instru- mental ou symphonique. L'un fait de la parole, et l'autre de l'orèhestre, le principal agent de l'ex- pression, le centre ou le sommet de la beaute. Le premier acte dCIphigenie et celui de Tristan ren- ferment chacun un recit. La fille d'Agamemnon, prêtresse de Diane, confie a ses compagnes un rêve affreux. La princesse d'Irlande rapporte a sa

suivante Brangaene, sa première rencontre avec Tristan, sa beaute, ses bienfaits par lui meprises et sa naissante haine. Ainsi, dans les deux ope- ras, au commencement, des faits nous sont ra- contesj qu'il nous importe egalement de con- naitre. Dans l'un c'est l'orchestre, \ - et quel orchestre ! — qui nous les raconte; dans 1'autre c'est. la voix, — et quelle voix aussi! J'accorde que dans la symphonie de Wagner on peut aper- cevoir certaines beautes melodiquesetchantantes, quelques touri\ures même a demi italiennes. Et sans doute, sous les paroles d'Iphigenie, ou plu- tot entre elles, l'orchestre pose çà et la des tou- ches simples et fortes : au debut, une seule note, trois fois repetee, annonce de graves discours ; plus loin, accompagnant la vision du meurtre, d'autres notes, a 1'orchestre toujourstse detachent et semblent perler comme des gouttes de sang.

II arrive même que Gluck et Wagner, ces deux extrêmes, se touchent plus longtemps encore et plus a fond ; qu'on surprenne entre eux de plus durables rencontres et comme des echanges plus mysterieux. Quand Brangacne, au premier acte, va querir Tristan de la part de sa maîtresse, l'or- chestre, qui règne toujours, ne gouverne pas : il

laisse aux mots toute leur valeur, toute leur grace familière et suppliante aux prieres de Brangaene, aux refus de Tristan toute leur cour- toisie et leur sombre gravite. Ailleurs, ce n'est pas seulement dans les mots, c'est dans les noms, dans un seul, que Wagner enferme et rassemble toutes les forces de la musique et toutes ses beautes. u Isolde ! ach, Isolde ! B Que de fois, au troisieme acte, s'eleve rappel de Tristan mo- ribond, aussi dechirant que celui d'Orphee a Eurydice morte! Au second acte, surpris tous deux par le roi, l'amant invite 1'amanteale suivre

en son pays, ou règne la nuit eternelle. « Das bietet dir Tristan ! Voila ce que t'offre Tristan ! » soupire-t-il, et deux notes seulement, sublimes de detresse et d'humilite, font du nom de Tristan le nom de la tristesse elle-meme. On sait, — et pour 1'analyser en detail il faudrait des pages en- tières, — quelle symphonie pittoresque et pathe- tique environne le chant d'Orphee, errant sur les gazons elyseens. A l'autre extremite du senti- ment, ou de l'ethos, dans 1'ordre non plus de 1'extase, mais de l'horreur, on pourrait presque tenir pour wagnêriens certains passages de la scène entre Oreste et les Furies, surtout la celèbre

antiphrase : « Le calme rentre dans mon cceur. » Ici la parole et 1'orchestre (les altos, les terribles altos), font plus que se partager 1'effet : ils se le disputent, ils se l'arrachent. La beaute supe- rieurc, sublime, qui tout a 1'heure, dans Orphee, tenait a leur concours, resulte maintenant de leur dissonance et de leur contradiction. La partition nomme ce passage: un air. « 11 en est eloigne de plus de mille lieucs. » Mais je ne 1'appellerais pas davantage un recitatif : 1'orchestre y predo- mine. 11 suffit, pour s'en convaincre, d'isoler tour a tour 1'orchestre et la voix. Et cet orchestre, bien qu'il fasse ici presque tout, ne fait 'pourtant qu'accompagner. Mais qu'est-ce doncqu'il accom- pagne ? Une phrase ? Non pas, Encore moins une melodie : des soupirs haletants et des cris entrecoupes. « Je ne sais pas, disait un contem- porain de Gluck, si cela est du chant; c'est peut- etre mieux. » Nous le disons encore aujourd'hui, et dans la precedente etude, a propos de certains passages de Tristan, c'est cela aussi, cela seule- ment, que nous trouvions a dire.

Ainsi Wagner eut certaines reminiscences de Gluck et Gluck avait eu de Wagner quelque pressentiment. Tout de meme, ils ne se ressem-

blent que par exception, et la regle est qu'ils dif- ferent. En general, — et c'est ainsi qu'on doit etudier ce qu'on veut bien connaitre, — Gluck elfeve la parole au-dessus de la symphonie, Wa- gner 1'y subordonne, et, comme disent les pe- dants, notre remarque subsiste.

Que de contrastes encore entre les oeuvres que nous avons tour a tour applaudies ! Quelle musi- que et quelle musique ! Un Orphee, une Iphigi- nie entrent plus aisement qu'un Tristan dans 1'habitude ou dans le courant de notre vie. II ne faut pas cinq heures pour les OUlr. Ils commen- cent plus tard et finissent plus tot. Ils n'exigent point, je ne dirai pas le sacrifice, mais la conse- cration d'une soiree tout entière, presque d'une nuit. Ils entreprennent moins sur notre repos, et notre repas. Et puis, s'ils s'entendent plus vite, ils se comprennent de meme. Renan, je crois, dis- tinguait un jour le domaine des inities et le domaine des simples. Gluck est le maitre du second. Pour nous charmer et nous emouvoir, il n'exige pas que nous-soyons prepares, ou compe- tents ; il nous demande seulement de n\hre point insensibles. 11 eclate aux esprits, ou plutot aux ames; a toutes, et tout de suite.

Le librettiste italien d'Orphee, Calzabigi, par- lait de la « pura e nuda musica » de son collabo- rateur. Voila ce que la musique de Wagner est le moins dans Tristan. Souvent elle ne Pest pas, si « pura » veut dire chaste ; si « pura » veut dire simple, elle ne l'est presque jamais non plus. La musique de Gluck, au contraire, est tout cela : pure et nue comme les marbres de la Grece, elle est antique par la formc autant que par le senti- ment.

Plus eloignee de nous que celle de Wagner, la musique de Gluck agit sur nous par le prestige du passe. Nous avons assiste, nous assistons encore a l'evolution wagnerienne. Mais, depuis plus d'un siecle dejà, le siecle de Gluck est ferme. Orphee est le plus ancien dramc en musique aujour- d'hui represente. « Aimez, a dit-le poete, aimez ce que jamais on ne verra deux fois ». Aimons donc notre tragedie musicale, et notre tragedie litte- rairc, a laquelle elle rcssemble, parce que nous ne les reverrons plus. Ils sont beaux, les chefs- d'oeuvre naissants ; plus beaux encore peut-être, et pour ainsi dire plus surs, les chefs-d'oeuvre qui ont dure, ceux d'ou la mortalite même a dis- paru. Nous pouvons desormais les admirer sans

reserve, sans craindre que le temps les change pour nous ou nous change pour eux.

Iphigenie et Orphee, apres Tristan, nous donnent la sensation de l'allegement et de la delivrance. Ils nous montrent comme une porte ouverte, par au nous pouvons respirer et sortir. Jamais Gluck ne nous etouffe ni ne nous ecrase ; il denoue les liens qu'hier une main trop rude avait serres. Vous savez ce qu'ecrivait Mlle de Lespinasse : « L'impression que j'ai reçue de la musique d'Orphee a ete si profonde, si sensible, si dechirante, qu'il m'etait absolument impos- sible de parler de ce que je sentais ». On dirait peut-etre cela de Tristan. Mais ce qui suit : « Cette musique, ces accents attachaient du charme a la douleur... Mon ami, je sors d'Or- phėe; il a amolli, il a calme mon ame ; ... mon ame est avide de cette espece de douleur », voila cc que de Tristan on ne dira jamais.

Oui sans doute on trouverait dans Iphigenie m0me une ou deux choses terribles, et pour ainsi dire atroces : le fameux passage des altos, la sublime rencontre de la voix d'lphigenie avec celle des pretresses : « Mêle{ vos cris plaintifs a mes gemissements! » Mais il n'y a rien commc ccla

dans tout Orphee, et dans toute Iphigenie il n'y a que cela. Jusque dans les fureurs de 1'orage, au debut du premier acte, les cadences parfaites, la constance de la tonalite, la fermete des modu- lations, la symetrie ou du moins 1'eurythmie des periodes, toutentin preserve la musique et nous- mêmes du desordre et de l'ćgaremcnt. Ailleurs, partout ailleurs, cette musique cst d'une tristesse profonde, mais attirante, je dirais vQlontiers bienfaisante et meme desirable. On doute, en ecoutant Tristan, si jamais on p'ourrait autant souffrir. En ecoutant Orphee ou Iphigenie, on doute, — helas ! encore davantage, — que la souffrance puisse être ainsi mêlee de beaute, de calme et de douceur. Ayant appris d'Oreste les malheurs et les crimes de leur race, r phigênie lui repond simplement : « Eloigne\-vous, je suis asse1 instruite ». La musique de Gluck imite constamment la dignite, la pudeur de cet euphe- misme antique. Elle naus emeut et nous atten- drit sans toucher a ce que Goethe, et justement Ie Gcethe d'Iphiginie en Tauride, appelle cc le saint et inepuisable tresor du repos o.

Orphee est le premier des cinq chefs d'ceuvre de Gluck ; Iphigenie en Tauride en est le der-

-nier. II est interessant de les entendre l'un après 1'autre. Le chef-d'oeuvre fraternel est plus complet, ou plus « avance o ; le chef-d'oeuvre conjugal est peut-être encore plus touchant. Dans Iphigenie en Tauride-seulement, dix-sept ans après l'Orfeo italien, cinq ans apres YOrphee francais, le grand re'formateur a realise son ideal et rempli tout son nouveau dessein. 11 n'y a peut-etre pas moins ni de moindres dif- ferences entre Orphee et la seconde Iplzigênie, qu'entre Tannhauser par exemple, ou Lohen- grin, et Tristan. Ecoutons commencer les deux operas, ou plutot 1'admirable cantate et Ie drame lyrique admirable. L'ouverture d'Or- plzêe ne ressemble ni ne se rapporte a l'oeuvre, dont clle forme une des parties les moins interessantes. Dans Iphigenic au contraire, l'ouverture (la tempete) fait corps avec le drame, et ne pe.ut en être separee. L'action ne com- mence pas : elle est commencee. De meme c'est tout a coup, sur un accord dissonant, par un eclat inattendu et pour ainsi dire oblique, que la voix de la pretresse entre dans la fulgurante symphonie. Orphee n'offre rien, ou presque rien d'analogue a ce debut, qui dut paraitre autrefois

sans exemple, et nous etonne encore aujour- d'hui. Pendant le second acte surtout d'Iphige- nie (scene d'Oreste et des Furies, scène d'Iphige- nie et d'Oreste, deploration de la jeune fille et ceremonies funèbres), le drame et le discours musical se meuvent avec une liberte de mouve- ments, une variete de formes qui n'a pas ete depassee. Recits, dialogues, airs, choeurs, panto- mime, tout se succede,-se mele, s'interrompt, de maniere a nous donner l'impression de la verite et de la vie. Parmi les nombreux airs de la parti- tion, vous n'en trouvez plus un seul qui se divise, comme « J'ai perdu mon Eurydice n, en trois couplets, que sauvait seule d'une certaine mono- tonie la sublime interpretation de Mme Viardot. Que ce soit l'air de Pylade : n Unis des la plus tendre enfance », ou l'air d'Iphigenie au 'qna- trieme acte : « Je t'implore et je tremble », dont l'accompagnement et l'harmonie viennent de Bach, toute melodie se repete moins et se dėve- loppe davantage. Plus de trous, ni de remplis- sage non plus, entre deux morceaux, entre les diverses parties d'un meme morceau, ou, comme disait le president de Brosses, entre « les endroits forts ». Desormais tous les endroits sont forts, et

le mot d'Arnaud cst juste : « Ce qu'il y a de plus beau dans Iphigenie, c'cst Iphigenie tout entière ».

Plastique toujours, cette musique, en certains passages, ne manque pas de couleur. Gluck a su donner un accent naif et juste d'exotisme ou de sauvagerie aux choeurs et aux ballets des Scythes. Lc premier ressemble, — avec plus de rudessc. avec une recherche ingenue de ferocite ou de barbarie, — a la Marche turque de Mozart. Voila pour la couleur locale, ou soi-disant telle. Quant a la couleur de Pepoque, j'entends celle de l'epo- que ou parut le chef-d'oeuvre, Iplzigenie en est exempte. Orphee, au contraire, en garde quelques traces. L'esprit du XVIIle siècle, et non de 1'anti- quite, se trahit dans les airs delicieux dc 1'Amour. Amour-gout, aurait dit Stcndhal, et qui ne res- scmble guère, quand il chante et sourit lui-même, a 1'amour-passion qui chante en pleurant par la voix d'Orphee. Est-ce parce qu'il est dieu, parce qu'il est 1'amour qui ne peut plus ni souffrir ni mourir? « Modo cantat amor esuriens, tunc can. tabit amor fruens. L'amour qui desire encore ne chante pas comme chantera 1'amour satisfait. » Mais Gluck n'a pas connu cette distinction de

saint Augustin, qui ne serait guère de mise ici. Orphee est tout simplement de son temps par quelque endroit; Iphigbzie tout entière est de toujours.

Avec cela le charme d'Orphee, comme Orphee lui-meme, est unique. Orphee, — sans comparer dcux maitres qui n'ont rien de commun, — me parait tenir un peu dans 1'oeuvre de Gluckle rang occupe dans l'æuvre de Rubens par la Descente de Croix d'Anvers. Lui aussi, le Gluck d'Orphee, ou plutot d'Orfeo, revenait d'Italie; et de l'opera comme du tableau Fromentin aurait pu ecrire cette belle page : « Ajoutez a l'inspiration person- nelle du peintre une influence italienne très mar- quee, et vous vous expliquerez mieux encore le prix extraordinaire que la posterite attache à des pages qui peuvent etre considcre'es C01nme ses oeuvres de maitrise et qui furent le premicr acte de sa vie de chef d'ecole... Quoi qu'il fasse, on sent le romaniste qui vient de passer des annees en terre classique, qui arrive et n'a pas encore change d'atmosphere. 11 lui reste je ne sais quoi qui rappelle le voyage, comme une odeur etran- gere dans ses habits. C'est certainement a cette bonne odeur italienne que la Descente de Croix

doit l'extrême faveur dont elle jouit. Pour ceux en effet, qui voudraient que Rubens fut un pcu comme il est, mais beaucoup aussi comme ils le revent, il y a Ja un serieux dans la jeunesse, une fleur de maturite candide et studieuse qui va dis- paraitre et qui est unique1. »

Orphee et Iphigenie ont d'autres merites com- muns. Les deux « livrets » sont egalement admi- rables. Gluck ecrivait de Calzabigi, son collabo- rateur pour Orphee et pour Alceste : u Ce celèbre auteur, ayant concu un nouveau plan de drame lyrique, a substitue aux descriptions fleuries,

aux comparaisons inutiles, aux froides et senten- cieuses moralites, des passions fortes, des situa- tions inte'ressantes, le langage du coeur et un spectacle toujours varie. » (Preface d'Alceste.) Dans la lettre par laquelle il proposait a l'Opera sa premiere Iphigenie, Gluck ajoutait avec trop de modestie: « Je me ferais encore un reproche plus sensible si je consentais a me laisser attri- buer 1'invention du nouveau genre d'opera italien (sic) dont le succès a justifie la tentative : c'est a M. de Calzabigi qu'en appartient le principal me- rite, et si ma musique a eu quelque eclat, je crois

i. Les Maitres d'autrefois.

devoir reconnaitre que c'est a lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis a la portee de developper les ressources de mon art1 ». Guillard n'aurait pas eu droit a de moindres eloges. Pour la composition, pour l'idee et le sentiment general, pour le fond en un mot, sinon pour la forme, la poesie et le style, son Iphigerzie en Tauride n'est pas inferieure a celle meme de Goethe. Goethe a permis que Thoas, le tyran de Tauride, aimat Iphigenie. Le dramaturge fran- çais ne l'avait pas voulu. Son heroine est la plas pure: elle ne sait que ressentir la pitie sans ins- pirer Pamour.

Orphee, et surtout Iphigenie en Tauride, c'est notre tragedie racinienne accrue, exhaussee encore de tout ce que la musique comporte de beaute. Mieux vaut decidement entendre parler de la « divine Iphigenie » que de « la demoiselle de l'usine, » comme dans les livrets de M. Zola. « Noble Gluck, heros exceptionnel, JJ disait Hoffmann. Si Carlyle avait ecrit un chapitre sur le heros musicien, a cote de Beethoven il y aurait nomme Gluck. Un mort d'hier, que regrette-

i. Cite par M. Julien Tiersot dans la preface de la grande partition d'Orphėe (ėdition Pelletan).

ront longtemps les philosophes et les artistes, M. Lev£que, a defmi la musique « le rapport entre le son et 1'ame, entre la belle force de l'âme ct la belle force du son. » La musique de Gluck est bien cela. Quelquefois elle depersonnalise cette force, au point de n'en faire plus qu'une tendance, un mouvement, un elan pour ainsi dirc anonyme vers un bien indetermine. « Dove a1Zdro sen{a il mio ben ? » chant e sur le cadavre d'Eurydice TOrfeo italien. « Il mio ben! » j'aime I'Ėtendue et meme le vague de ce mot. Amour, amitie, compassion, la musique d'Orphee ou dVphigenie exprime, a leur degre superieur, heroique, ces « belles forces de 1'ame. » Plutot que de distinguer très nettement entre elles, elle ge'ne'ralisc, et dans sa noblesse infinie, toutes les passions nobles sont comme enveloppees.

Enfin lc dernier et non' l'un des moindres traits communs aux deux chefs-d'ceuvre extremes de Gluck, c'est l'equilibre, obtenu par des corres- pondances profondcs et d'harmonieuses opposi- tions. Quel dommage que les necessites de la mise en scene exigent un silence, un vide, entre les deux tableaux de 1'Enfer et des Champs Ely- sees! Le contraste devrait être instantane, comme

il est absolu. Du moins, avec beaucoup d'intelli- gence, l'a-t-on fait sensible, a la fin de chaque acte, jusque dans les gestes inverses de la foule des damnes et de celle des elus, dans ces mains tendues et guidant le pèlerin d'amour, les unes vers la mort et la souffrance, les autres vers la vie et la joie retrouvee.

Iphigenie offre encore plus d'exemples, et plus delicats, de symetrie par 1'antithese. Tout se par- tage et se balance, non seulement l'ensemble de l'oeuvre, mais quelquefois les details mêmes d'un morceau. Rappelez-vous la scène des Furies et l'effet que produit le pianissimo soudain sur ces mots prononces tout bas : « II a tue sa mere. M Souvenez-vous de la ceremonie funebre, ou le majeur et le mineur alternent delicieusement. Dans le lamento sublime : « O malheureuse lphi- yėnie ! » observez la coupe de la melodie, l'eco- nomie et les proportions des periodes, et surtout (je ne parle que de la musique) la merveilleuse distribution des longues et dcs breves, des pleins et des vides, des notes et des silences. A cet air dechirant succedent des choeurs tristes, mais calmes. Le temple retentissait tout entier des clameurs de la jeune pretresse ; et mainteriant

l'asile, j'allais dire la cellule, ou elle s'est retiree entend ses faibles soupirs. C'cst la beaute fami- li&re apres la beaute tragique; apres l'ideal supe- rieur, Tideal prochain. Vcus faut-il d'autres signes de ce rythme en quelque sorte moral ? Voyez d'un cote les Barbares et leur roi, Oreste et toutes ses fureurs ; de 1'autre, seule, et cepen- dant plus belle, je dirai meme plus forte, Iphi- genie avec toute sa douceur. Seule? Non pas: ses compagnes 1'environnent sans cesse, et le choeur constamment virginal repand autour de la vierge qui le conduit une atmosphere sacree. Gluck anime ici non seulement les personnages, mais le decor; il cree le « milieu » (vous savez que ce mot signifie l'entourage), et le temple meme vit par les sons.

La jeune fille en est 1'ame, une ame de piete, et de pitie aussi. Vraiment la musique n'a pas attendu Wagner pour connaitre et pour exprimer la religion de la souffrance humaine. Le plus petit recitatif, la moindre note du role d'Iphi- genie respire la compassion et par deux fois, en deux rencontres plus que les autres sublimes, cette charite feminine triomphe de l'epouvante et du desespoir. Au second acte d'abord, a la fin de

la scène des Eumenides, quand des tenebres de la musique sort comme un rayon la voix et la blan- che forme de la jeune fille. K Ma mere! » s'ecrie Oreste cn delire, et ce cri est admirable, parcc que, ne fut-ce qu'un moment, il ecrase Tenfant innocente sous le hideux et sanglant souvenir. K Je vois, repond humblement Iphigenie, je vois toute 1'horrcur que ma pre'sence vous ins- pire, » ct il est admirable aussi que devant cette grace et cette faiblesse tombe aussitot cette violence et cette fureur.

Mais ie plus adorable mouvement de cette âme exquise est peut-etre le dernier. S'ėtant enfin reconnus l'un 1'autre, le frere dit a la soeur, en detournant les yeux : « Quoi! vous pouve{ m'ai- mer! » Et la soeur, se hatant de rassurer le frere: « Ala ! repond-elle, ah! laissons là ce souvenir funeste. » Au lieu de regardcr, comme il serait naturcl, ou du moins de voir en Oreste le parri- cide, involontaire sans doutc, mais le parricide, elle ne voit que le frere retrouve contre toute csperance. Ceux qu'elle a perdus comme lui, helas ! et celle-la meme qu'elle a perdue par lui, elle les oublie ; elle oublie tout pour lui, qui reste seul, mais qui reste! Incapable de maudire

ou seulement de regretter, elle ecarte de lui le remords et jusqu'au souvenir; elle veut gouter avec lui, sans melange et sans reproche, ce moment de triste douceur. Et tout son coeur sc fond, et toute sa tendresse retombe, pour s'y reposer aveuglement, sur l'objet de tant de maux, objet maintenant unique de son unique amour. u Je suis faite pour aimer et non pour hair. » Le mot est deux fois d'une Grecque, d'une vierge et d'une soeur : l'Antigone de Sophocle l'avait dit. et l'Iphigenie de Gluck l'a chante.

Janvier iqoo.

SILHOUETTES DE MUSICIENS

(3e SERIF.)

Tibi dilectissimoc.

1

HALÉVY

D'APRÈS UN PORTRAIT ANCIEN

[texte\_manquant]

-1 ne dessinerai pas moi-même cette' silhouette. Je préfère la copier, ou plutôt la reproduire telle que je la trouve, ignorée peut-être et certaine-

ment peu connue, dans une vieille collection: la Revue et Galette musicale de 1842.

Je crains que ce portrait ne paraisse à beaucoup de nos contemporains plus grand et plus beau que nature. Les wagnériens surtout se moqueront. Près de soixante années ont changé la perspective ,et le point de vue. Si le modèle demeure intéressant et par certains côtés admirable, d'autres

traits de sa physionomie sont entrés dans l'ombre et n'en sortiront plus. La Juive mérite de ne pas mourir ; mais la Reine de Chypre est détrônée pour toujours et son règne ne sera point rétabli.

Or c'est justement à l'occasion de la Reine de Chypre, qu'un critique du temps publia quatre grands articles en l'honneur d'Halévy. Ils montrent jusqu'où pouvait alors se porter l'admiration, l'enthousiasme pour une forme d'art qu'on se vante aujourd'hui de mépriser, pour un idéal soi- disant aboli. Ils vérifient également une remarque faite par' un philosophe anglais, et qui va loin. « Relisez, écrit M. Balfour, en remontant de Wagner jusqu'à Platon, la longue série des jugements portés par chaque époque sur ses-propres ouvrages, et vous verrez chacune d'elles ayant une musique aussi adéquate à ses aspirations que la musique moderne l'est aux nôtres. Elle ne les touchait pas moins ; elle ne les touchait pas différemment, et des compositions qui pour nous ont perdu leur charme magique et que nous regardons tout au plus comme d'agréables curiosités, contenaient pour eux le secret de ces beautés. immatérielles que notre musique dévoile à ses

initiés1. » Autrement dit, et plus brièvement, s'il est vrai qu'on n'a jamais que le gouvernement qu'on mérite, il n'est pas moins certain qu'on est presque toujours satisfait de la musique qu'on a.

Nous ne pouvons douter qu'en 1842 La Reine de Chypre n'ait contenté les plus difficiles. Que dis-je ? elle les ravissait. Ils la saluèrent comme « une œuvre qui, même aux yeux de la critique la plus sévère, se distingue par toutes les qualités qui constituent un bon opéra. » Le livret parut digne de la musique. « Quel magnifique et poétique sujet ! » s'écrie le chroniqueur, et, dans ce pauvre mélodrame, il prétend nous faire admirer C! le conflit entre les passions humaines et la nature », le contraste de Venise politique avec Venise pittoresque, et de l'atrocité des mœurs avec la douceur du ciel et des eaux. Il n'est pas jusqu'aux couplets fameux — trop fameux — de Mocenigo : Tout lliest dans ce bas monde! qui ne soient « d'une beauté incomparable... Il n'y a rien là de triviàl, de commun, et l'expression de légèreté gracieuse, qui n'exclut point la noblesse, fait de ces couplets le modèle du genre. »

1. Les Bases de la croyance, par M. A.-J. Balfour, traduit par M. G. Art; chez Montgredien, Paris.

A l'éloge de la Reine de Chypre en particulier, je préfère l'étude, plus générale, du génie d'Halévy. C'est ici qu'apparaît l'équation signalée par M. Balfour, entre les aspirations d'une époque et ses productions. Nous chercherions vainement un seul point où la musique du maître ait paru inférieure à l'idéal du temps. On y trouve tout ce qu'on en pouvait espérer, peut-être même davantage. Elle comblait tous les désirs et réalisait tous les rêves; par elle, toutes les conditions de la « haute tragédie lyrique » semblaient remplies.

« Pour faire un bon opéra, il ne faut pas seulement un bon poète et un bon compositeur, il faut encore qu'il y ait accord sympathique entre le talent de l'un et celui de l'autre. » Si donc il parut que non seulement la Juive et la Reine de Chypre étaient des opéras excellents, mais « des créations qui ravissent le parterre et qui, de plus, soutiennent l'examen d'une critique rigoureuse JI; si l'on put appeler ces deux livrets « deux monuments qui marqueront dans l'histoire de l'art musical », c'est que la fameuse question des rapports ou des convenances entre la musique et la poésie semblait là résolue ; c'est qu'entre l'une et l'autre

jamais on n'avait rencontré de sympathie plus profonde ni d'accord aussi étroit.

Quant à la musique mème, à la seule musique, voici, — en abrégé. — comment il en était parlé : « Il est effrayant, et cela vous donne le vertige, de sonder du regard les terribles profondeurs que renferme le cœur de l'homme... Le poète pourra bien vous mettre sous les yeux les actes extérieurs qui s'engendrent à la surface de ces profondeurs ; mais il ne pourra vous y faire descendre... C'est à la musique seule qu'il est réservé de révéler les

éléments primitifs de cette merveilleuse nature, c'est dans son charme mystérieux que se manifeste à notre âme ce grand et ineffable mystère... Parmi les maîtres les plus brillants et les plus vantés, il en est fort peu qui, sous ce rapport, seraient fondés à revendiquer la dignité de musicien... Or, au petit nombre des musiciens véritables en ce sens, il faut placer Halévy, dont la vocation est « d'écrire de la musique telle qu'elle jaillit des plus intimes et des plus puissantes profondeurs de la nature humaine. » C'est par cette humanité que la musique d'Halévy s'élargit et s'élève ; elle s'affranchit par là de « ces nuances nationales fortement accusées » qui « compro-

mettent la vérité dramatique de la mélodie et la détruisent quelquefois entièrement. »

Il y a plus encore. Le maître qui, dans l'histoire du grand opéra français, restera peut-être comme le premier du second rang, comme un épigone éminent, mais un épigone, le musicien de la Juive et de la Reine de Chypre, ne fut pas loin de passer autrefois pour un novateur. On alla jusqu'à le féliciter de s'ètre « hardiment élancé hors de l'ornière des rythmes et des tours conventionnels, pour entrer dans la carrière de la création libre, illimitée, ne reconnaissant d'autre loi que celle de la vérité. »

Qu'en dites-vous, et M. Balfour n'a t-il pB S cent fois raison ? De tels éloges ne prouvent-ils pas assez que de la musique d'alors les contemporains n'étaient ni moins ni même autrement touchés que nous ne le sommes aujourd'hui de la nôtre ? Et quand je dis la nôtre, je parle de la plus contraire à celle que jadis, et pour des raisons pareilles, on admira pareillement.

La parfaite union et, s'il est possible, l'identité du musicien et du poète ; l'intériorité, la généralité de la musique et son ambition de ne représenter que le a purement humain » ; l'horreur

des contours arrêtés et de la « carrure » (quelque chose comme la mélodie infinie) ; la recherche passionnée de l'expression juste et de la vérité, ce n'est pas d'autres éléments que se compose aujourd'hui l'idéal le plus nouveau de notre art, l'idéal wagnérien. Et qu'on aspirât, il y a cinquante-six ans, à ce même idéal, cela déjà peut surprendre. Il est encore plus singulier qu'on l'ait cru trouver réalisé dans une œuvre comme la Reine de Chypre, qui, sûrement, n'en était point inspirée. Mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que cet idéal ait été reconnu là, et célébré,— vous venez de voir avec quels transports, — c'est que de cette musique cet éloge ait été écrit, et ce portrait tracé de ce modèle, par l'homme que sans doute ici vous attendiez le moins : Richard Wagner.

Février 1898.

II

CRITIQUES MUSICAUX d'aujourd'hui

Il arrive parfois que les choses sérieuses, terribles même, ont des suites qui nous consolent, ou du moins nous divertissent. Ainsi Fervaal de M. Vincent d'Indy nous a valu une Étude thématique et analytique de Fervaal, par deux de nos plus sympathiques confrères: MM. Pierre de Bre'ville et Henry Gauthier-Villars. Cette cause, plutôt grave, a produit ce plaisant effet.

« Demandez le programme, l'explication de la pièce et de la musique, avec le nom des personnages et le numéro de tous les motifs! » — Oh! oui, demandez-le, spectateurs ingénus de Fervaal, si par bonheur on le crie dans la salle,

demandez le, ce programme réjouissant! Commentaire d'une œuvre qu'il nous donne pour symbolique, il est lui-même un symbole. Il représente et résume une nouvelle forme de la critique musicale, née de la musique nouvelle, et parfaitement appropriée, ou adéquate, à cette musique. Comme l'œuvre très considérable à laquelle elle s'applique ici, cette critique est d'origine allemande et wagnérienne. Elle a pénétré chez nous svec les chefs-d'œuvre de Wagner ou imités de Wagner. Les autres — s'il y en a d'autres — s'en passent, ou plutôt ne s'y prêteraient as.

Dans l'exégèse de Fervaal, je négligerai ce qui touche au symbolisme et à la métaphysique. Sans discuter le « synthétisme un peu large » des personnages, j'accorde volontiers que Fervaal « incarne » l'Humanité, tandis que Guilhen représente le Prochain et Arfagard l'Obstacle ou l'Erreur. Que « de hautes questions, de graves problèmes apparaissent dans cette œuvre comme autant de soleils entourés de nuées », cela n'est pas impossible, et que « leurs rayons ne parviennent que tamisés, opalins, aux sens des auditeurs et des lecteurs », cela, pour le coup, est certain.

Mais le mérite principal et nouveau de cette critique n'est pas là. Je le trouve dans l'application des chiffres à l'esthétique des sons, dans l'interprétation et l'analyse purement arithmétique de la beauté. D'abord on définit les motifs et on leur donne des numéros : « 1, thème principal de l'oeuvre. Il représente les races supérieures, les dieux. Il symbolise en quelque sorte la prédestination. Son dérivé immédiat 1 bis s'applique plus spécialement à Fervaal, fils des dieux, héros prédestiné. » Nous disons 1 bis et non pas II, parce que I bis dérive en effet de 1 plutôt qu'il n'en diffère, un peu comme l'adjectif dérive du substantif, ou la qualité, de l'être. Continuons : « II, grâce impérative et plus spécialement Gui- lhen. III, l'enseignement druidique et spécialement Arfagard. VI, l'amour. VIII, la mission. XII, la patrie. XIII, l'affection. XIV, la joie. XXI, la mort. XXIV, Belen. XXVI, quintes accompagnant les grands cataclysmes de la nature. » Total : vingt-sept motifs, généralement courts. Un peu plus longs quand ils s'additionnent ou se multiplient entre eux, et qu'avec les numéros on donne aussi les correspondances. Ainsi le V (premiers troubles, premières angoisses

de l'amour) est de huit mesures;, mais il faut en déduire la fin de la sixième et le début de la septième mesure, qui ne sont qu'un rappel du IV et du IV bis, et pareillement la seconde moitié de IX peut et même doit être assimilée à I bis.

A. la distribution des numéros je préfère encore le récit, par les numéros toujours, et l'analyse chiffrée du drame et de la partition. Alors nous voyons, nous entendons réellement IX aux prises avec XVI. Ici Fervaal « songe à sa mission (VIII), à cette mission sacrée dont l'accomplissement lui donnera la joie (XIV au violoncelle-solo sur des accords des bois) ». Et voici d'autres exemples, dans le style direct, de l'éloquence des chiffres : « Réjouis-toi, mon fils (I); c'est toi rélu, le sauveur de ta patrie (XII) et de ta race (I). » Partout dans le cours d'une telle étude, s'accomplit la parole sacrée : « Omnia in numero disposuisti. Vous avez tout disposé avec nombre ». Partout, même dans les conjonctures où d'ordinaire on calcule le moins. Guilhen étreint Fervaal, c( elle l'enlace en des caresses (V bis) », et quand Fervaal enfin s'est arraché — trop tard pour sa vertu — des bras de l'enchanteresse, « l'orchestre célèbre cette victoire tardive du devoir sur la pas-

sion par une reprise du I, mais — on comprend pourquoi — un peu diminué, en mineur ».

Telle est cette méthode, dont l'usage et les résultats font penser en même temps au jeu de loto, à la table des logarithmes, au catalogue d'un grand magasin et au spectacle d'un vestiaire. D'un vestiaire surtout, et c'est bien au spirituel confrère qui signe l' « Ouvreuse » qu'il appartenait de pratiquer l'un des premiers en France la critique musicale par numéros.

Critique scientifique, mathématique, et qui nous donne toutes les garanties, toutes les certitudes de la science. Critique impersonnelle, idéale; critique purement objective, que cette objectivité mème élève au-dessus des variations de notre goût et protège contre les caprices de notre humeur; critique non plus de sentiment, mais de raison : non plus d'instinct, mais de calcul, et qui prouverait au besoin, fût-ce par neuf, la justesse de ses opérations.

Renan, cité par M. Jules Lemaître, écrivait un jour : « Cet univers est un spectacle que Dieu se donne à lui-même; servons les intentions du grand chorège en contribuant à rendre le specta- • cle aussi brillant, aussi varié que possible. » Et

M. Lemaître ajoutait : « Il faut rendre cette justice à l'auteur de la Vie de Jésus, qu'il les sert joliment, les intentions du grand chorège. » Toutes proportions gardées, et rien que dans le spectacle, parfois la comédie, qu'est l'univers musical, quelques-uns de nous sont aussi d'éton- nants « compères ». Ils ne le sont pas comme Renan, avec ironie; avec un sérieux, au contraire, qui les fait plus agréables encore. En vé- rité la musique est souvent ennuyeuse aujourd'hui; mais elle le serait bien davantage si la critique musicale n'existait pas.

Mai r898.

III

LÉONARD DE VINCI

Peintre, sculpteur, architecte, géomètre et physicien, ingénieur hydrographe et militaire, il fut musicien aussi. « Valente musico, » c'est même le premier tilre que donne Amoretti, l'un de ses biographes, à ce fils naturel et prodigieux d'une paysanne et d'un notaire de village italien.

Il y a dans les manuscrits de Léonard des fragments et parfois des esquisses qui se rapportent à des questions d'acoustique ou de mécanique musicale. On voit sur un feuillet le croquis d'un instrument, d'une espèce de viole avec archet et roues à crémaillère, que Léonard avait inventée. Ailleurs le maître universel énonce des problèmes ou des lois. Il observe que « le coup donné dans la cloche laisse après lui sa ressem-

blance imprimée, comme le soleil dans l'æil ou l'odeur dans l'air... Le coup donné dans la cloche fera répondre et remuera un peu une autre cloche semblable à elle, et la corde résonnante du luth fera répondre et remuera une autre corde semblable, de voix semblable, dans un autre luth. »

Ainsi le savant que fut Léonard s'est occupé des sons. Il a cherché les notes que je ne sais quel musicien de génie, encore enfant, appelait « les notes qui s'aiment. » Il a deviné les mystérieuses raisons de leur amour.

Mais plus le savant comprenait la nature des choses, plus l'artiste en chérissait la beauté. Léonard a tout connu par les deux modes de la connaissance humaine : par l'esprit et par le sentiment. Ce physicien improvisait des vers en s'ac- compagnant sur la lyre. On a même dit qu'il avait été envoyé près de Ludovic le More, non pas comme peintre, ingénieur ou sculpteur, mais en qualité de musicien. Il paraît que c'était trop dire. Le compositeur officiel et favori des Sforza ne fut pas Léonard de Vinci, mais un Espagnol, nommé Pedro Maria. Quant aux représentations théâtrales données à la cour de Milan, il n'est

rapporte nulle part que Léonard y ait concouru autrement que pour en dirig-er la mise en scène et probablement la machinerie.

Une chose du moins est certaine : le peintre de la Cène chantait et jouait admirablement de la lyre, d'une lyre qu'il avait dessinée, peut-être exécutée lui même. Elle avait la forme d'une tête de cheval et elle était d'argent.

Quant aux idées ou plùtôt quant à l'idée qu'il se faisait de la musique, Léonard l'exprime en plusieurs passages du Traité de la peinture. Il appelle la musique la sœur de la peinture, mais la sœur cadette. Pour lui, peintre avant tout et plus que tout, l'æil est le sens noble, « le seigneur des sens », et la peinture participe de cette noblesse et de cette seigneurie. « Plus une chose, dit-il, contient en elle de la variété et de l'universalité des choses, plus elle est excellente. Or la peinture est propre à toutes les opérations, parce qu'en elle sont contenues toutes les formes qui sont, et même celles qui ne sont pas dans la nature. » Réaliste, au sens le plus large et le plus élevé d'un mot qu'on a depuis abaissé et rétréci, n'ayant d'autre discipline et d'autre méthode, même en art, que l'observation et l'expérience, on

conçoit que Léonard ait trouvé la musique plus éloignée et plus indépendante que la peinture, de la nature et de la vie. La musique de son temps pouvait lui paraître telle. Elle consistait beaucoup moins dans l'expression, qu'en des rapports de quantités ou de nombres, en des combinaisons de figures souvent artificielles et toujours abstraites. La musique n'était qu'à peine ce qu'elle est devenue depuis et toujours davantage: le sentiment ou la passion, l'âme enfin, c'est-à- dire la plus réelle des réalités, sensible par les sons comme elle l'est dans la peinture par la ligne et par la couleur.

Cette réalité, qu'il aimait par-dessus toute chose, Léonard était avide non seulement de la connaître, mais de la fixer et de la retenir. L'art lui semblait deux fois admirable : parce qu'il imite la vie et parce qu'il la prolonge. Il disait volontiers: Cosa bella mortal passa, ma non- d'arte. Sur ce point encore, il trouvait la peinture supérieure à la musique, à cette éphémère, à cette « malheureuse musique », qui ne paraît que pour disparaître et dans le même instant naît et meurt.

Meurt-elle donc, en effet, aussitôt qu'elle vient

à se taire? Dès que la voix, ou l'orchestre, ne chante plus, la musique a-t-elle entièrement cessé de vivre ? Non, pas entièrement. Dans les instruments, sur les lèvres muettes maintenant, mais tout à l'heure mélodieuses, entre les feuillets de la partition refermée, je ne sais quelle vie latente et comme idéale demeure. Sans doute la symphonie que je viens d'entendre ne vivra pas cette nuit, dans le silence, comme vivra, dans les ténèbres, le tableau que je viens de regarder. Elle vivra pourtant ; elle n'est pas morte, elle n'est qu'endormie, puisque demain, puisque chaque jour, il ne faudra qu'un geste pour la réveiller.

Léonard n'estimait pas cette vie assez vivante; il ne la trouvait pas assez formelle non plus. La musique l'a peut-être déçu plus encore que séduit par trop de mystère, lui qui, de tous les peintres, nous paraît cependant le plus mystérieux.

N'importe, il l'aima. Et ce serait dommage qu'il ne l'eût point aimée, qu'elle eût été absente d'une âme et d'un génie qui fut plus que tout autre une harmonie et un concert. Il est des fronts que Dieu marque; il est aussi des mains qu'il semble toucher de la sienne et faire presque

divines. La main de Léonard fut de celles-là. Belle, car il eut jusqu'à la beauté, assez forte pour tailler le marbre et même, dit-on, pour tordre le battant d'une cloche, elle était assez légère pour tracer le sourire de Monna Lisa et pour effleurer les cordes d'une lyre d'argent.

Décembre 1898.

ÏV

H^ENDEL

Il est parmi les plus grands; si grand, qu'il n'a pour ainsi dire pas de profil, ou de silhouette, et que de partout c'est de face qu'on le voit. Il naquit peu de jours avant Bach, en cette année- 1685 où tant de musique fut promise au monde. C'en était trop pour un seul pays. Sur le point de tout donner à l'Allemagne, le bon Dieu songea qu' « ils n'en a11aient pas en Angleterre », ou presque pas. Alors il laissa naître Allemand le futur auteur du Messie, mais pour le faire vivre et mourir Anglais, et depuis deux siècles deux patries se partagent la gloire de Georges-Frédéric Hsendel.

Son père était barbier et chirurgien ; mais son grand-père était chaudronnier, et j'aime assez,

pour ce prodigieux ouvrier sonore, cet aïeul retentissant. Son amour de la musique fut, ainsi qu'il convient, précoce, contrarié et victorieux. Il partagea sa première jeunesse entre l'Allemagne et l'Italie; puis il donna à l'Angleterre, avec tout son génie, presque toute sa vie. Elle fut longue, féconde, souvent difficile et toujours en quelque sorte ouverte ou publique.

Compositeur officiel et directeur des concerts de la cour, infatigable fournisseur de Te Deum, d'antiennes funèbres ou nuptiales, de symphonies ou de sérénades pour feux d'artifice ou promenades sur l'eau, l'idole de l'aristocratie anglaise quand il n'en était pas la victime, Hæn- del fut aussi le directeur deux fois en faillite d'un théâtre italien, que trente ou quarante opéras de lui, malgré la concurrence et la cabale, firent longtemps glorieux.

Entre cinquante et soixante ans, il acheva sa carrière profane et désormais il ne « respira plus que du côté du ciel. » Mais ce fut encore à pleins poumons, et chaque année, pour ses douze concerts de carême, le colosse anglo-saxon composait en quelques semaines un ou deux de ses chefs-d'œuvres solides et sacrés.

A soixante-sept ans, il perdit la vue. On lit au bas d'une page qu'il écrivit alors : « Sweet as sight to the blind. Doux commc serait à l'aveugle le jour. » L'année suivante, on exécutait son oratorio de Samson, inspiré de Milton, et devant le public enthousiasmé et attendri, le musicien parut, aveugle comme son poète et comme son " héros. Il mourut le 14 avril 1759, âgé de soixante- quatorze ans, plein de force encore et déjà de gloire. Huit jours avant, il avait conduit le Messie. Il devait le diriger quinze jours après, au profit d'un hôpital dont le chef-d'œuvre avait fait en partie la fortune. L'affiche, au lieu de porter:

K Sous la direction de M. Haendel », porta :

cr Sous la direction de M. Smith », et ce fut, même en Angleterre, un bel exemple de l'indépendance du cœur.

Tout en Haendel était copieux et fort. Corpulent et de haute taille, parlant quatre langues et les parlant volontiers à la fois, commandant ses repas pour trois personnes, son appétit n'avait d'égal que son humour, et sa loyauté que sa violence. Sous la pression de ses doigts, les touches de son clavecin s'étaient creusées comme des cuillères. Quand il dirigeait ses oratorios, il

donnait le signal aux choristes en criant un : « Chorus ! » qui faisait trembler la salle. Enfin je ne sache pas qu'un autre compositeur ait été plus près que.lui, dans un corps à corps demeuré fameux, de jeter une cantatrice par une fenêtre.

Haendel est aussi grand que Bach. Il l'est non seulement dans son œuvre en général, ou dans une de ses œuvres, mais dans une page, une phrase, une mesure. Les premières notes et le premier mot du Messie: « Comfort! Consolez! » embrassent tout le mystère de la rédemption et tout le salut du monde. Très vocale, italienne autant et quelquefois plus qu'allemande, la mélodie de Haendel enveloppe de sa courbe immense la totalité d'une pensée ou d'un sentiment, l'infini de la foi, de la joie ou de la douleur. Haendel a raconté qu'en écrivant l' Alléluia il avait cru voir devant lui le ciel ouvert et le grand Dieu lui-même. Il n'a pas dit : le bon Dieu, et en effet ce qu'il a surtout exprimé de Dieu ou de l'homme, c'est la grandeur. Religieux et guerrier, il est par excellence le musicien d'Israël, et ceux qui l'ont été après lui, le" Meyerbeer du Prophète, le Saint- Saëns de Samson ou du Déluge, l'ont été un peu comme lui.

Aussi vaste que Bach, Hasndel est moins profond. Son génie, comme sa vie, a quelque chose d'officiel. Tantôt musicien d'apparat et de circonstances, il est un prodigieux décorateur, un peintre somptueux de couronnements et d'apothéoses. Tantôt — et c'est alors qu'il est le plus grand — peintre d'histoire sacrée ou profane, il évoque des scènes sublimes de guerre, de fête ou de deuil ; il crée des figures simples et colossales: Judas victorieux, Samson aveugle ou mort, Alexandre assis sur son trône d'or. On peut dire du musicien de la Fête d'Alexandre ce que Taine disait de Dryden, qui en fut le poète : « Il est troublé, soulevé par les beaux sons et les belles formes ; il écrit hardiment sous la pression d'idées véhémentes ; il s'entoure volontiers d'images magnifiques ; il s'émeut au bruissement de leurs essaims, au chatoiement de leurs splendeurs... Il écrit des airs de bravoure qui ébranlent tous les sens, s'ils ne descendent pas jusqu'au cœur. »

Les airs de Haendel ne descendent pas tous jusque-là. Constamment sublime, il est moins souvent touchant. Son génie, qui se déploie sans cesse, rarement se replie. Il ignore les retours et

même les regards sur soi. L'auteur sacré du Messie a annoncé le Christ ; il ne paraît pas l'avoir beaucoup aimé. Jamais il ne s'est entretenu tout bas et tendrement, comme Bach, avec le doux maître. Et l'auteur plus humain de tant d'autres oratorios n'a connu de la passion humaine que les extrémités : la joie infinie et l'im- mense douleur. Musicien du jour splendide ou de la nuit profonde, il ne l'est pas du clair-obscur ou de la pénombre. Il n'aime pas le rêve et la mélancolie. Il n'eût jamais trouvé l'adorable début de cette cantate de Bach, si bien nommée Pour tous les temps, car tous les temps ont leur tristesse : « J'avais de l'ombre plein le cœur. »

Mais parce que Haendel est un des plus grands entre les musiciens, un des tout à fait grands,. rien ne lui est complètement étranger, pas même le mystère. Il y a je ne sais quoi de songeur et de vague en cette cantate ignorée mais étrange : Allegro e Pensieroso, qui porte un titre à la Michel-Ange, et le justifie. Et sur le visage de la Dalila de Haendel, sur ses lèvres mélodieuses et perfides, un mortel et ravissant sourire, le sourire de Léonard, un moment s'est posé.

Hcendel n'en est pas moins, au fond, un des maîtres de la certitude et de l'évidence. « J'aime, dit Méphistophélès insolemment en quittant le Seigneur, j'aime de temps en temps à visiter le Vieux. » Visitons, nous aussi, non pas en impies mais en fidèles, les « Vieux de notre art. Contre le doute et le trouble leur commerce rassure et fortifie. La musique sans doute n'a pas de bornes, mais elle a des bases; il est quelquefois bon de les sentir inébranlées.

v

ROUGET DE LISLE

On a douté qu'il fût l'auteur de la Marseillaise. Elle est de lui pourtant, et non pas de Holz- mann, ou de Dalayrac, ou de Reichardt, ou de Navoigille, ou d'Alexandre Boucher, ou d'un maître de chapelle de Saint-Omer. Mais elle n'est pas de lui seul, étant le produit ou l'œuvre du « milieu » et du « moment » beaucoup plus que de lui-même. Elle n'est pas lui non plus : j'entends qu'elle ne lui ressemble pas. Sans en être indigne, il est fort au-dessous d'elle. Elle est un des chefs-d'œuvre de la musique héroïque ; lui ne fut point un héros, pas même un caractère, et ce mélomane médiocre n'a été que pendant une heure un grand musicien.

C'était le 25 avril I795, à Strasbourg. La dé-

claration de guerre à la Prusse et à l'Autriche venait d'être proclamée, la ville était en fête. Le maire Dietrich et sa femme avaient réuni le soir à leur table quelques officiers de la garnison : le général de Broglie, le lieutenant Desaix, d'autes encore, dont le capitaine Rouget de Lisle, déjà réputé « poète et compositeur fort aimable ». Pendant le repas il ne fut question que de guerre ; de chants de guerre aussi, car tous les Dietrich étaient à la fois des patriotes ardents et. de bons musiciens. Chacun déplorait la grossièreté du Çà ira, de la Carmagnole, et souhaitait que la nation, près de se lever tout entière, se levât à de plus nobles accents. Dietrich eut d'abord l'idée d'un concours, mais bientôt, se ravisant : cf Vous, dit-il, monsieur de Lisle, vous qui parlez le langage des dieux, vous qui maniez avec succès la harpe d'Orphée, faites-nous donc quelque beau chant ». Le jeune officier commença par se défendre ; les. convives insistèrent, Dietrich hardiment promit au nom de son hôte, et la compagnie se sépara.

Dehors, la nuit était encore retentissante et chaude des rumeurs et de la fièvre du jour. Le cœur battant, la tête brûlante et légère, Rouget

de Lisle rentra chez lui. Son violon était sur la table, il le saisit, et sous ses doigts et sur ses lèvres l'âme de la France chanta. Ce fut un de ces moments auxquels Gœthe était tenté de dire : « Arrête-toi, tu es si beau ! » Il ne s'arrêta pas, et dans la vie de Rouget de Lisle il ne revint jamais.

Le lendemain soir, Dietrich rassembla de nouveau ses convives de la veille, et lui-même, accompagné au clavecin par une de ses nièces, il entonna le Chant de guerre pour Varmée du Rhin. Deux jours après, tout Strasbourg le chantait; bientôt c'était toute la France. Des volontaires marseillais l'ayant apporté les premiers à Paris, on l'appela de leur nom. Ainsi, comme dit à peu près un excellent biographe, il y eut dans la gloire de Tyrtée quelque chose de Tartarin 1.

Les destins de Rouget de Lisle ne devaient point égaler ceux de la Marseillaise. Il semble que sa vie, comme son âme, ait été incertaine et partagée. Après le 10 Août, plutôt que de prêter serment aux commissaires de RAssemblée natio-

i Rouget de Lisle, par M. Julien Tiersot; i vol. chez

Delagrave, 1892. Nous avons emprunte beaucoup à ce remarquable ouvrage.

nale, il se laisse destituer de son grade. Mais quelques mois plus tard, il reprend du service à l'armée du Nord. La Terreur l'emprisonne et le 9 Thermidor le délivre. Des nombreux convives du dîner de Strasbourg, il restait presque seul. La guillotine avait épargné le père, mais non les parrains de la Marseillaise : Dietrich, de Broglie étaient morts sur l'échafaud. Rouget de Lisle alors fait la campagne de Quiberon, aux côtés de Hoche. Mais, à peine de retour, il s'offre pour reconduire respectueusement à la frontière et remettre entre les mains de l'empereur d'Autriche cc la jeune personne du Temple ». Son cœur demeurait divisé.

En 1797, il prend sa retraite définitive. Quarante ans lui restaient à vivre. Il les vécut dans l'oubli, la médiocrité, les embarras, même la misère, se mêlant, sans y réussir, de politique, d'affaires, de théâtre, de musique et de poésie. Il s'entendit mal avec Carnot, plus mal encore avec Bonaparte. Il insulta Napoléon après sa chute et chanta le retour des Bourbons. Grétry, Méhul, Gossec avaient été ses amis, un peu ses collaborateurs. Béranger, Nodier le furent pareillement. Berlioz, après tant d'autres, orchestra la Marseil-

laise, et certain Othello de Rouget de Lisle faillit l'avoir pour musicien.

Les dernières années de cette vie n'en furent pas les plus amères. Le gouvernement de Louis- Philippe secourut le vieillard et l'honora. Il mourut en i836, à soixante-seize ans, laissant un mémoire sur l'expédition de Quiberon, des livrets d'opéra-comique et d'opéra, des hymnes et des comédies, des nouvelles sentimentales et quelques centaines de romances. Mieux eût valu pour lui ne laisser que la Marseillaise et tomber, jeune et vainqueur, en la chantant.

L'armure qu'il portait n'était pas à sa taille :

Elle était bonne au plus pour un jour de bataille,

Et ce jour-là fut court comme une nuit d'été,

ou comme cette nuit de printemps d'où sortit l'héroïque appel. Œuvre unique d'un homme, la Marseillaise est aussi l'œuvre d'un instant unique. Elle en est l'expression et le symbole. Il y a dans sa beauté, seulement guerrière et farouche, quelque chose, non pas d'excessif, mais d'exceptionnel. Elle représente, au lieu d'un état permanent et pour ainsi dire quotidien, un traÜsport, un paroxysme sublime, mais passager.

L'enthousiasme qu'elle respire, cette fureur sacrée et qui fut, hélas ! quelquefois criminelle, cela sans doute est l'âme de -la France ; mais ce n'est pas plus son âme tout entière, que la tempête n'est toute l'âme du ciel ou de l'Océan.

Et puis quelque chose, ou plutôt quelqu'un, manque à la Marseillaise, et ce quelqu'un c'est Dieu. Je me souviens d'un jour où ce grand vide me fut particulièrement sensible. C'était devant Barcelone en fête, où l'Europe avait envoyé ses vaisseaux. Je me trouvais sur l'un des nôtres. De chaque navire en rade, le chant de chaque peuple s'élevait tour à tour, pacifique et religieux. « Dieu sauve la reine ! — Dieu conserve l'empereur ! — Dieu protège le tsar ! » L'hymne de France était le seul qui ne nommât point Dieu. Et par ce bleu matin d'été, la mer et Je ciel étaient si calmes, que je m'étonnai que la Marseillaise appelât aux armes ; ils étaient si beaux, d'une si divine beauté, que je regrettai qu'elle ne priât pas.

Mai 1899.

VI

GRÉTRY

Lé plus grand de nos musiciens belges, comme Gluck, son contemporain, est notre plus grand musicien allemand.. Il naquit à Liège en 1741, d'un père violoniste, qui jouait le matin à l'église et le soir faisait danser les paysans. Un jour, assis près de l'âtre, le petit garçon écoutait chanter l'eau sur un feu très vif. Il se mit à danser au son de ce tambour; mais, s'étant trop approché, il renversa la bouilloire, qui l'échauda cruellement. Ce fut sa première leçon de musique.

A la maîtrise de Saint-Denis, il en reçut d'autres, non moins terribles. « Depuis qu'il existe des enfants malheureux, a-t-il raconté lui-même, aucun ne le fut autant que moi, dès que je fus

abandonné au pouvoir du maître de musique le plus barbare qui fut jamais. Il nous faisait chanter chacun à notre tour et à la moindre faute il assommait de sang-froid le plus jeune comme le plus âgé. Il inventait des tortures dont lui seul pouvait s'amuser... Je l'ai vu affubler la tête d'un enfant de six ans d'une vieille et énorme perruque, l'accrocher en cet état contre la muraille à plusieurs pieds de terre, et là il le forçait à coups de verges à chanter sa musique, qu'il tenait d'une main, et à battre la mesure de l'autre. »

Le plus léger retard était puni de pareils traitements. La peur de manquer les matines éveillait l'écolier pendant les nuits d'hiver. Ignorant l'heure, il se levait et courait à l'église. La porte en était encore fermée. Quand elle s'ouvrait, on trouvait l'enfant endormi, serrant sa lanterne entre ses doigts.

Tant de souffrance ne fut pas inutile. Un jour d'examen ou de concours, le petit Grétry chanta sur un air italien un motet à la Vierge. Il le chanta si bien, que les musiciens qui l'accompagnaient firent presque silence pour le mieux écouter ; ses camarades s'écartèrent avec surprise

et les chanoines, sortant à demi de leurs « formes», n'entendirent pas la sonnette qui annonçait le « lever-Dieu ».

Une troupe italienne de passage à Liège, y jouait alors les œuvres nouvelles de Pergolèse et du Buranello. Les enfants de chœur ne manquaient pas une représentation, et tous les soirs de petits abbés allaient apprendre à louer Dieu dans la salle de la comédie.

A dix-huit ans, Grétry voulut connaître la patrie des œuvres charmantes qui venaient de se révéler à lui, et peut-être de le révéler à lui- même. Il passa huit années à Rome, où la comédie musicale acheva de le conquérir. En revenant, il traversa la France ; l'opéra comique .naissant l'y retint pour jamais. Il fut aussitôt le maître du genre. Le Huron et surtout Lucile eurent un succès de « sensibilité » ; l'esprit fit le triomphe du Tableau parlant et valut à l'auteur le surnom de Pergolèse français. A l'Opéra-Comique, à l'Opéra, d'innombrables ouvrages suivirent, presque tous acclamés alors, aujourd'hui presque tous oubliés pour le chef-d'œuvre inoubliable, Richard Cœur de Lion.

Pendant les dix années qui précèdèrent la Ré-

volution, le génie de Grétry n'eut d'égal que sa fortune. Amitiés, honneurs, places et pensions, tout lui fut prodigué, et par les plus nobles, par les plus belles mains. Il éprouva les bontés de la dauphine, bientôt de la reine, et sa troisième fille eut comme parrain le comte d'Artois et Marie- Antoinette pour marraine. Favori des grands, les petits eux-mêmes l'admiraient. Le lendemain de la représentation de Zéiiiire et A\or à Fontainebleau, comme il traversait une des galeries du palais, un soldat de faction lui présenta les armes en lui disant : « J'étais hier à Zémire et A.{or. »

Plus tard, lorsque tout fut changé, Grétry n'eut pas honte de changer aussi. L'auteur de Richard devint celui du Congrès des rois et de la. Rosière républicaine. Plus tard encore, Napoléon, pour honorer l'artiste, fit jouer à son tour Zémire et A\or sur le théâtre de Fontainebleau. Comme autrefois près de la reine, Grétry (ut assis à côté de l'empereur. Soir mélancolique, où la musique seule était demeurée la même, plus fidèle que le musicien.

La mort avait pris à Grétry ses trois charmantes filles ; elle lui prit encore sa femme. En

1813, elle finit par le prendre lui-même, un peu plus que septuagénaire, dans sa maison de l'Ermitage, l'ancien asile de Jean-Jacques Rousseau.

Il y a deux parts à faire dans son œuvre comme dans son destin. Grétry me paraît le dernier de nos grands musiciens d'autrefois. Le Tableau parlant est le chef-d'œuvre français de la vieille comédie italienne en musique. Les plus belles années de Grétry furent les années suprêmes de la monarchie. Son art garde pour nous le reflet ou l'ombre de choses très anciennes, longtemps sacrées et plus touchantes au moment de mourir. Richard Cœur de Lion est l'opéra du passé. Il l'est de plus d'une manière. D'abord par le sujet moyen âge, héroïque et chevaleresque, par ces deux nobles figures, et qui ne se rencontrent plus guère, du maître malheureux et du fidèle serviteur. Par la grandeur et l'attendrissante naïveté des mélodies, Richard appartient encore au passé. Enfin Richard est le dernier hommage et comme l'adieu de la musique à la royauté. Quand Louis XVI entrait dans la salle de leur festin, ses gardes du corps entonnaient en son honneur le chant de l'écuyer-ménestrel. Mais le jour où il languit, lui aussi, «dans une tour obscure »,

pas un seul ne se trouva, pour aimer le roi de France

Comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi.

Après Grétry l'ancien, le moderne Grétry. Je voudrais, a-t-il dit, « que la salle fût petite et contenant au plus mille personnes ; qu'il n'y eût qu'une sorte de places partout ; point de loges, ni petites ni grandes ; ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore... Je voudrais que l'orchestre fût voilé. et qu'on n'aperçût ni les musiciens ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs ». Il a écrit ailleurs : « Les roulades paraîtront un jour si absurdes, qu'on n'en fera plus que pour imiter le rossignol ou quelque mouvement de l'âme bien indiqué. » Ailleurs encore : « Un jour, tout ce qui ne sera pas dans le genre du poème sera repoussé par le public instruit. » Le temps a comblé ses vœux et justifié ses oracles.

L'Amant jaloux, Zémire et A-\or, ces titres vieillis cachent des grâces encore jeunes. Il y a dans le Tableau parlant des traits de caractère et d'éternelle vérité dignes d'un Molière musicien.

Mais Richard surtout, Richard est d'aujourd'hui peut-être encore plus que d'autrefois. Richard est tout près de notre génie et de notre cœur. Bien avant les œuvres symboliques de Wagner, c'est le poème en musique d'une grande pitié pour une grande infortune, un des plus beaux opéras de la délivrance ou de la rédemption. Dans Richard pour la première fois un sentiment dominant ou central se cristallise en une mélodie qui devient aussi le centre ou le sommet. Et la romance de Blondel n'est pas seulement un exemple, peut-être le plus admirable, de motif rappelé. Identique, mais changeante, partagée entre l'orchestre et la voix, soit qu'elle pleure de regret, soit qu'elle tremble d'inquiétude, qu'elle tressaille d'espérance ou qu'elle triomphe de joie, elle est un véritable leitmotiv, et dans ce raccourci d'atome on découvre déjà l'infini wa- gnérien.

Ainsi Grétry regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir. Je doute si je l'aime davantage pour ce qu'il annonça jadis ou pour ce qu'il rappellera toujours.

VII

LAMENNAIS

Mousicos, plutôt que musicien. Les Grecs appelaient ainsi non seulement les compositeurs, mais les théoriciens ou les philosophes de la musique, ceux qui s'efforcent d'en connaître la nature et d'en découvrir les lois. Lamennais a consacré un très beau chapitre de son Esquisse d'une philosophie à l'art qu'entre tous il paraît avoir aimé. Toujours éloquentes, profondes souvent, quelquefois suspectes et même condamnables, ses paroles, qnand il parle musique, sont encore d'un croyant.

D'abord elles sont d'un idéaliste. Pour Lamennais, « ce que la musique représente, ce qu'elle tend à reproduire, ce ne sont point les choses telles qu'elles sont, mais leur type éternel, le

modèle idéal qu'elles recouvrent en quelque manière. » Et ce type éternel, infini, est Dieu même. Les maîtres allemands de l'idée pure, les Schel- ling et les Schopenhauer, ont pensé de la musique a peu près pareillement. On pourrait dire seulement que leurs conceptions en général sont plus métaphysiques; celle de Lamennais est plus religieuse et plus chrétienne.

Ainsi notre musique est un signe et une expression, mais une expression relative et partielle. Une autre musique existe, aussi vaste que la création, « musique universelle qui embrasse tous les sons, tous les bruits et leurs combinaisons innombrables, et leurs lois de tous les ordres ; mais nous ne la comprenons pas, parce que nous ne connaissons ni'ne sentons qu'une faible partie de la nature, dont l'ensemble immense, qui de toutes parts fuit dans l'infini, se dérobe à nos sens et à notre pensée même. » C'est parce qu'il a cru à ce concert de tous les êtres, que Lamennais en a tant aimé l'instrument, ou l'organe : la cloche. Prodigieuse ouvrière, non pas de musique, mais de son, la cloche est une voix sans être un chant. Elle est « la voix de la nature, indéfiniment variée, rigoureu-

sement une... Les sons élémentaires, parties intégrantes du son principal, tourbillonnent et bruissent, comme les voix innombrables d'êtres fantastiques, autour de la cloche ébranlée. Ils l'enveloppent d'une sorte d'atmosphère vivante, pleine de prestiges indéfinissables. Lorsqu'elle vient à vibrer, tout vibre au même instant, les corps bruts et les êtres animés ; quelque chose frémit et s'émeut dans les entrailles de l'homme ravi hors de lui-même, emporté en des espaces illimités par les ondes sonores qui se déploient comme une mer sans rivages. »

Suivant Lamennais, l'éminente dignité de la. musique est dans une équation, je dirais presque une identité plus parfaite que celle des autres arts, avec la pensée, le sentiment ou l'âme. « Le sens de la vue, ne pénétrant point au-dessous des surfaces, au-dessous de l'enveloppe matérielle, ne perçoit que l'étendue configurée. » Mais « le son perçu par l'ouïe nous révèle ce qui se dérobe éternellement à l'œil dans les profondeurs de l'être. » Cela encore est assez allemand. Un Allemand, Mendel, a défini la musique : Die Kitnsi der Innerlichkeit, « l'art de l'intérieur. » Et depuis longtemps cela était grec ; car Aristote

déjà compare et préfère à la forme et à la couleur, qui ne reproduisent que les apparences de l'âme, ou sa figure, le son, qui représente l'âme

même.

Lamennais a très bien vu d'abord la commune origine, puis la divergence progressive de la poésie "et de la musique. Dans la parole primitive il a reconnu deux pouvoirs : « Celui d'exprimer, avec toutes leurs nuances, les sentiments et les passions, de les exciter, de les calmer, et celui de représenter la pensée et les idées pures. » Autrefois confondues, ces deux facultés se sont accrues en se séparant. Le langage a de plus en plus abandonné l'élément sensible du son; la musique au contraire n'a cessé de le développer et de l'enrichir. Toute l'histoire des rapports entre la poésie et la musique se réduit à ces deux mouvements inverses, dont Lamennais, l'un des premiers, a défini la loi. Wagner, après lui, n'a pas mieux parlé que lui de cette double évolution, qu'un musicologue distingué, M. Combarieu, a très heureusement comparée à l'écartement des deux cornes de la lyre.

Lamennais enfin n'a pu s'abstenir d'une distinction que tout le monde fait, et qui peut-être

est vaine, entre la mélodie et l'harmonie. Je crains seulement qu'il ne l'ait mal fondée. « L'harmonie, dit-il, exprime le monde inférieur et les rapports des êtres dans ce monde; elle en est la voix. » La mélodie, au contraire, « est l'expression des êtres intelligents et d'eux seuls. » Ce partage inégal ne me paraît ni selon la justice, ni selon la réalité. Il y a des accords, comme des chants, sublimes ; des accords interprètes non des choses, mais des êtres. Sans doute, au second acte de Guillaume Tell, ce sont les harmonies de la nature, c'est l'ombre tombant d'es montagnes, dont s'enveloppe et se voile peu à peu le délicieux petit chœur de la nuit. Mais sans cesse en musique, à chaque page de tous les chefs-d'œu- vre, que d'harmonies qui ne sont qu'humaines ! Toute symphonie, par essence, est harmonie. Or, que sont les symphonies de Beethoven — y compris la Symphonie pastorale — sinon des poèmes et des drames humains ?

Gardons-nous de réduire, de rabaisser l'harmonie à l'expression et comme au service de la nature. Sa fonction est plus étendue et plus morale. Le Koran dit que le dernier jour du monde sera celui où une âme ne pourra plus faire de

bien à une autre âme. L'harmonie, c'est le bien que les notes peuvent se faire, c'est la société, je dirais presque la charité établie entre elles. Qu'au chant du matelot ou du pâtre le Wagner de Tristan ajoute une note, une seule, pour le soutenir ; que Beethoven, 'le Beethoven de la sonate en ut dièîe mineur, enveloppe sa morne plainte des arpèges fidèles qui la bercent et la consolent, nous comprenons aussitôt quel surcroît de beauté la mélodie et l'harmonie s'apportent l'une à l'autre, quel attrait réciproque elles s'inspirent et quel mutuel amour.

Un contemporain de Lamennais, qui par certains côtés lui ressemble, a mieux vu tout cela. Mazzini, parlant de la musique, distingue lui aussi la mélodie et l'harmonie, mais suivant un principe supérieur1. La mélodie pour lui signifie l'individu; c'est la foule, ou le peuple, que l'harmonie représente. Plus juste ainsi, l'antithèse est aussi plus féconde ; en tout cas, et par un de ses termes, elle est plus généreuse, au moins plus sociologique ou sociale et, comme telle, on peut s'étonner qu'elle ait échappé à Lamennais.

I. Voir plus haut: Les idées musicales d'un révolution-

Ht2trC italien.

Mais ce qui l'a frappé et ce dont il nous avertit, pauvres critiques que nous sommes, c'est l'inutilité de notre critique même. Lamennais se demande et nous demande à tous: « Quelle relation de cause à effet l'esprit peut-il concevoir entre les ondes sonores, les vibrations de l'air, de l'eau ou des molécules d'un corps solide, et les sensations, les pensées consécutives à ces vibrations ? » Voilà le fond de toute l'esthétique musicale, et ce fond ne sera jamais touché. Voilà la question essentielle et insoluble. Elle est l'éternelle raison de notre tâche éternellement vaine ; elle en serait la fin si jamais il y était répondu.

VIII

SAINT ALPHONSE DE LIGUORI

Je ne m'attendais guère à le trouver parmi les musiciens. Il est des leurs pourtant, comme en témoigne un livre récent et recommandable, que j'ai sous les yeux,.

Évêque, théologien, moraliste, saint Alphonse a été aussi le contemporain, le compatriote et le condisciple des grands maîtres napolitains. Pendant les trois quarts du dix-huitième siècle, c'est Naples qui fut, après Florence, Venise et Rome, l'enchanteresse de l'Italie et du monde. Les sirènes vraiment avaient reparu sur ses rivages. Son Opéra faisait ses délices, ses couvents res-

i. Saint Alphonse de Liguori musicien et la rc/orme du chant sacré, par le R. P. Bogaerts; 1 vol. Paris, chez

Lethiclleux, 1899.

semblaient un peu à son Opéra, et sa mélodie éclatante était enseignée dans les conservatoires de la Pietà ou dei Poveri di Gesù Cristo, dont le nom seul est mélodieux.

Alors on vivait pour ainsi dire en musique, et c'est en musique aussi qu'on souhaitait de mourir. Une légende rapporte qu'étant près de sa fin le bienheureux Gérard Majella reçut la visite d'un jeune homme. Il le pria de s'asseoir au clavecin et de jouer. Le visiteur, qui n'était pas musicien, obéit, et l'instrument chanta sous ses mains, que le vœu du mourant venait de faire harmonieuses.

Il n'y eut pas de miracle dans l'éducation de saint Alphonse. Don Joseph, son père, se contentait de l'enfermer trois heures par jour avec son professeur. A douze ans, l'enfant put tenir brillamment un rôle dans l'oratorio de Saint Alexis : le rôle du diable, et du diable jouant du clavecin. De bonne heure, il aima la musique. Il s'accusait plus tard, avec une contrition peut-être imparfaite, de l'avoir trop passionnément aimée : « Plût à Dieu, soupirait-il, que j'eusse étudié davantage l'art d'aimer sa divine bonté! » Mais il avouait aussi n'avoir pas moins profité de cer-

tains opéras que de certains sermons. Il écoutait un peu les uns comme les autres. « J'ai fréquenté les théâtres, mais grâce à Dieu je n'y ai jamais commis fût-ce un pêché véniel. J'y étais conduit par le seul amour de la musique. Elle m'absorbait et je ne pensais pas à autre chose. » Il est vrai que, pour plus de sûreté, le jeune et vertueux spectateur avait soin d'ôter ses lunettes.

La musique ne l'induisit jamais en tentation, même de mariage. Un soir, dans une noble maison, on le pria d'accompagner au clavecin une jeune fille qu'on lui destinait secrètement. Au bout de quelques mesures, l'aimable cantatrice se pencha vers lui; comme il se détournait, elle passa de l'autre côté, mais saris plus de succès. Alors, avec un geste de dépit, elle s'éloigna de son trop modeste accompagnateur, et « ils ne lurent pas plus avant ».

Dans sa vie de prêtre et de religieux, saint Alphonse fit une grande part à la musique. Il n'y renonça que pendant son épiscopat, qui fut de courte durée; mais, plutôt que d'en priver ses disciples, il fléchit pour elle, avec une ingénieuse tendresse, la règle qu'il leur avait tracée. Lors même qu'il leur interdit la parole, il ne leur dé-

fend pas toujours le chant. Aux heures de la plus stricte observance, il tolère « qualche can{oncino spirituale, sotto voce^poco più che a fiato, » quelque petite chanson spirituelle, à mi-voix, un peu - plus qu'un souffle ». Ce grand législateur du silence avait compris que la musique, certaine musique du moins ne le rompt pas, n'étant qu'une forme supérieure de la méditation ou de la prière.

Elle est de saint Alphonse de Liguori, cette maxime, qu'on devrait écrire sur la porte de nos théâtres, de nos salles de concert et surtout de nos salons : « La musique est un art qu'il faut posséder à fond; sans quoi, non seulement elle ne fait pas de plaisir, mais positivement elle ennuie. » Saint Alphonse la possédait à fond. Sa voix était douce et sonore, et si nette sa diction, qu'on ne perdait pas une seule de ses paroles. Un jour, dans l'église des Franciscains, il chanta si bien son cantique favori : Gesù con dure funi, que l'auditoire fondit en larmes. Une autre fois, à la chapelle encore, on vit un soldat qui l'écoutait déboucler tout à coup son ceinturon et s'en flageller de toutes ses forces en signe de repentir et de pénitence.

Chanteur et claveciniste, saint Alphonse fut

compositeur aussi. La plus remarquable de ses œuvres est un dialogue entre Jésus-Christ et l'âme. Témoin de la Passion, l'âme s'afflige et s'indigne; elle supplie le sauveur de la laisser le suivre et mourir avec lui. Mais Jésus lui répond tendrement : « Demeure en paix, chère âme, comprends l'amour que je te porte et, quand je ne serai plus, souviens-toi de moi. » Ce duo, que précède un pathétique et pittoresque récitatif, est du style le plus pur. Touchant et brillant à la fois, il est beau comme une Pietà de marbre; de cette beauté italienne, encore à demi-antique, et que n'altère pas la douleur.

Parce qu'il aimait le peuple et qu'il aimait Dieu, saint Alphonse entreprit de réformer la musique populaire et la musique religieuse. Il enseignait ses cantiques à l'ouvrier, au paysan, et par lui les moissons et les vendanges napolitaines se firent quelquefois au bruit de moins libres chansons.

Alors déjà la musique profane avait envahi les églises; le saint essaya de l'en bannir. Évêque, il rétablit le chant grégorien, auprès et au-dessous duquel il tolérait seulement « un canto figurâto in concerto e al modo di canto fermo. » C'est le

chant alla Palestrina, le seul — avec le plain- chant — que l'Église encore aujourd'hui devrait permettre. Hélas! elle en permet, que dis-je, elle en préfère bien d'autres! Elle consent que. l'a grand'messe soit chantée comme le grand-opéra, quand ce n'est pas comme l'opérette; qu'une romance accompagne l'offertoire ou l'élévation et qu'on donne un concert devant un cercueil.

Il y a deux ans, je crois, à l'occasion d'un congrès religieux, le cardinal Parocchi célébrait la messe dans la cathédrale d'Orvieto. Messe pontificale, en musique, et en musique italienne, à grand orchestre et à grand fracas. L'illustre officiant commença par se contenir; mais au Gloria il perdit patience et sur son ordre, à l'instant même, le chant liturgique remplaça l'inconvenante symphonie.

Que de paroisses en France, à Paris surtout, mériteraient une telle leçon! En attendant qu'un jour, fût-ce de moins haut, elle leur soit donnée, saint Alphonse de Liguori, priez pour nous!

IX

HOFFMANN1

Il naquit en 1776, quinze ans avant la mort de Mozart et onze ans avant celle de Gluck, dont le spectre devait lui apparaître un jour. Il avait trente et un ans quand mourut Haydn ; lorsqu'il mourut lui-même, en 1822, le Freischutç venait d'être joué et Beethoven avait encore cinq années à vivre. Il fut donc le contemporain des plus grands parmi les plus grands. Il traversa le temps, funeste à la fortune de l'Allemagne et propice à son génie, où la première représentation de Fidelio se donnait devant nos officiers

1. Fantaisies dans la manière de Callot (avertissement et traduction par M. H. de Curzon), 1 vol., Hachette,

1891. — Hoffmann musicien (Musiciens du temps passé), par M. H. de Curzon, 1 vol., Fischbacher, i8g3.

vainqueurs, où Haydn expirait en murmurant : « Que Dieu sauve l'empereur François ! »

Il eut sa part des malheurs de sa patrie. Fils d'un magistrat et magistrat lui-même, les événements de 1806 le renversèrent de son siège et le mirent dans son chemin. Il leur dut la misère d'abord, puis la gloire. Professeur de musique et chef d'orchestre, il mendia, — car il mourait de faim, — la faveur d'écrire dans la Musikalische Zeitung. Sa lettre était un chef-d'œuvre. On lui commanda deux articles, et ce furent deux des Kreisleriana.

« Ma carrière littéraire, dit-il alors, paraît vouloir commencer. » On sait comment elle continua. Sa carrière juridique se rouvrit également. Rétabli dans sa charge, à Berlin, en 1 8 1 5, il demeura jusqu'à sa mort un mélange très bizarre et très allemand d'artiste et de fonctionnaire, de conseiller aulique, de poète et de musicien.

Avant tout, sinon surtout, musicien. Il le fut dès l'enfance. Ses deux premiers écrits eurent pour sujet et pour titre : les Souffrances. musicales de Kreisler (Kreisler, c'était lui-même) et la Musique instrumentale de Beethoven. Ainsi la musique introduisit le poète, et souvent même

l'accompagna dans le monde merveilleux dont il allait faire son royaume.

Elle était d'ailleurs pour lui le plus merveilleux des mondes. Il le posséda tout entier, car il avait reçu le don de créer avec celui de comprendre. Son œuvre musicale est considérable et presque ignorée. Les seuls érudits connaissent autrement que de nom le Requiem d'Hoffmann et son Miserere, la Croix sur la Baltique et VElixir d'immortalité, le Chanoine de Milan et cette On- dine, qui fit, en 1817, l'admiration de Weber.

Le grand musicien chez Hoffmann, ce n'est pas le compositeur, c'est le critique, et pour le désigner je voudrais un autre mot : un mot qui n'impliquât pas l'orgueil — ou l'illusion — du savoir et de l'autorité, mais le plaisir de la sympathie, la joie de l'admiration et de l'amour. Joie, hélas! mêlée et payée de souffrance. La sensibilité d'Hoffmann était maladive. « J'ai toujours pensé, lui disait Mme la conseillère, que la musique agit trop violemment et, par conséquent, dangereusement sur vous. » Il a raconté comment son père et sa tante s'étaient partagé, ou plutôt disputé son éducation musicale. « Mon père parlait toujours d'intelligence et ma tante toujours de

sentiment. » Hoffmann fut toute sa vie du côté de sa tante. « La musique, écrit-il, me rend sensible comme un enfant; toutes les blessures oubliées saignent de nouveau... Jean-Paul a bien raison de dire que la musique s'attache à notre cœur comme la langue du lion, qui chatouille et démange si longtemps la peau, lorsqu'il la pose dessus, que le sang finit par couler. »

Hoffmann a dit de certains chefs-d'œuvre et de certains maîtres immortels des choses immortelles comme eux. Un jour le petit Méhul avait pu voir Gluck vivant, en pantoufles, caleçon et camisole d'indienne, tapant à tour de bras sur son piano. Hoffmann, une nuit, crut voir et entendre le fantôme de Gluck, en habit de gala, lui jouer Armide sur une partition fantôme elle- même, et depuis, le Gluck véritable n'estpluspour nous celui de la réalité, mais celui de la vision.

Hoffmann ne vit pas Mozart ; mais on sait, par un de ses plus fantastiques récits, comment il entendit Don Juan, et tout ce qu'il y entendit. On peut douter si tout cela s'y trouvait; mais s'il l'y a mis lui-même, il. l'y a laissé pour toujours. Hoffmann enfin a compris Beethoven, et Beethoven vivant. « Celui, disait-il, qui a contemplé

l'art avec l'amour le plus intense, et qui l'a saisi dans le plus intime de son être, celui-là c'est Beethoven. » Et « celui-là » le remerciait en ces termes: « Vous avez écrit sur ma petitesse... Venant d'un homme doué de qualités aussi distinguées, ce m'est un extrême bien. »

Trente-cinq ans avant Wagner, Hoffmann a réglé comme Wagner, et presque dans les mêmes termes, les rapports de la poésie et de la musique. « L'opéra véritable, a-t-il dit, est celui où la musique naît immédiatement du poème, comme nécessairement produite par lui. »

Quant à la musique elle-même, en soi, Hoffmann en a parlé comme les plus grands. Pour I analyser et la définir, il s'efforce de faire entrer dans certains de ses mots favoris : « le fantastique » et « le romantique » surtout, la notion d'une vie plus large, plus haute et comme divine. Il tient la musique pour l'un des modes mystérieux et supérieurs de l'être, pour une catégorie de l'idéal. Philosophique et métaphysique même, partielle mais nécessaire et peut-être primordiale, cette conception de la musique est proprement allemande ; Hoffmana l'eut un des premiers parmi les Allemands.

Musicien et poète, il n'oublia pas que son dieu, qui porte la lyre, lance aussi les flèches d'or. Il en a criblé tous ceux qu'en son pays on allait bientôt nommer les philistins. Il a dénoncé les abus, les contrefaçons et les parodies, la basse intelligence et la pratique misérable de « l'exquise, de la sainte musique ». Il a tourné toute sa verve et toute son ironie contre les amateurs, les pédants et les virtuoses, les concerts de société ou de famille, les soirées musicales et les thés chantants.

Mais son amour de la musique était si grand, que par cet amour même il a pardonné à toute musique. Tâchons d'être indulgents comme lui. Pardonnons à la « flûterie stupide, danse ou marche, qui nous enlève, au-dessus de tous ses défauts, jusqu'à son archétype divin »: Pardonnons aux chanteurs de la rue et aux violoneux de la route. Pardonnons à notre « petite progéniture D quand elle « bousille du piano » et « écorche les airs ». Pardonnons même « au soi- disant faire de la musique des cercles élégants », Comme dit profondément Hoffmann, « les musiciens ont raison » et « il n'y a pas de sons de cordes, de flûtes et de voix qui n'aient quelque souffle divin ».

x

LUTHER

Il aimait déjà la musique alors qu'il n'était qu'un enfant soumis et pieux. Tout petit, à l'école de Mansfeld, il chantait ; il chantait à quatorze ans chez les Franciscains de Magdebourg. Jeune homme, il chantait au chœur de l'église d'Eise- nach et devant les portes des bourgeois de la la ville, avec ses camarades, il demandait son pain en chantant.

Plus tard, aux heures tragiques de la révolte, du doute et de l'angoisse, à la Wartburg ou dans le cloître des Augustins d'Erfurt, il appelait la musique à son secours. Il saisissait sa flûte, ou de sa voix de ténor, claire et pénétrante, il chassait - loin de lui, dit-il, « le diable, ce pauvre ange non musicien ».

Une gravure allemande représente Luther en famille, pendant la nuit de Noël. Sa femme est assise et tient un petit enfant ; un second joue auprès d'elle; trois autres chantent en chœur et leur père, un luth à la main, les conduit. La table porte le sapin chargé de lumières, entouré de flacons. Wein, Weib und Gesang. On doute, paraît-il, si Luther lui-même a rédigé ce triple programme ; on voit ici que du moins il l'a rempli.

D'après un de ses biographes, « il savait sa musique aussi bien que sa langue et que sa Bible ». Sa langue même était une musique puissante et rude, et souvent il tira de la musique ses arguments et ses comparaisons. Il la savait, et pourtant elle lui demeurait un mystère ; un mystère de joie, comme le rire, dit-il, et dans son horreur de la tristesse il ajoute aussitôt : « car je ne veux point parler des larmes ». Il la savait, sa musique, et surtout il l'aimait. Il bénissait « le Seigneur tout-puissant du ciel », qui l'a donnée à toutes ses créatures : « à son maître de chant, le rossignol bien-aimé, avec tous ses jeunes élèves », et même aux choses inanimées, « car il n'y a rien dans le monde qui ne rende

un son, une voix. Ainsi en est-il de l'air, qui paraît complètement muet et insonore, qui est invisible et incompréhensible, et cet air cependant, quand il est mis en mouvement et poussé, donne aussi sa musique et sa voix... et devient par l'esprit merveilleux et mystérieux. » Qui dira les vertus de la musique et ses bienfaits ! Luther l'égale presque à la théologie. Comme la théologie, elle chasse le démon, elle fait l'âme paisible et joyeuse. Elle rend le courage aux désespérés et calme l'amour ardent ; elle tempère la jalousie et la fureur ; elle est « la reine des mouvements du cœur humain1 ».

Ces propos, qu'on trouve épars dans les écrits de Luther, il les tenait aussi de vive voix. A Wittemberg, dans le jardin du couvent sécularisé des Augustins, en soignant ses violettes et ses roses, ou bien en jouant aux boules avec Mélanchton, il parlait de « Dame Musique ». Le soir, à la brasserie de l'Aigle-Noir, parmi les verres et les brocs, il en parlait encore avec Johann Walther et Conrad Rüppich, des musi-

i. Voir la Lettre de Luther sur la Musique, dans l'agréable volume de M. Weckerlin : Dernier Musiciana; Paris,

1899, chez Garnier frères.

ciens de son temps. « Allons, s'écriait-il, il ne suffit pas de louer la musique en paroles, et le diable doit rire de voir au cabaret des théologiens vider des pots de bière. Il rira moins si nous chantons. » Et se levant alors, ils chantaient. Nous savons tout cela par un brave musicien de Flandre, Jérôme de Locks, qui passant par Wittemberg, eut l'occasion de voir Luther et de l'entendre : a Oh! dit-il, les beaux chants! Oh la merveilleuse harmonie ! J'avais les yeux pleins de larmes. Le docteur, qui s'en aperçut, me tendit la main.» Et cette main hérétique, l'auditeur ingénu s'excuse de l'avoir prise, lui. bon catholique autant que bon musicien.

On l'a remarqué justement : ce fut une grande chose pour la musique, que Luther l'aimât. « Si chacun me ressemblait, disait-il, l'Allemagne entière saurait bientôt lire la musique comme la Bible. » L'Allemagne ne tarda pas à le savoir et ce fut un peu grâce à lui.

Luther n'a pas créé le « choral ». 11 en a pris les éléments dans le chant grégorien et surtout dans les chants populaires qui préexistaient à la Réforme. Il a souvent composé les paroles et plus rarement la musique des cantiques protes-

tants. Trois ou quatre mélodies à peine, dont la plus connue est Eine leste Burg, lui sont attri- buées maintenant avec certitude. Il semble donc que le mérite ou le génie de Luther musicien fut beaucoup moins d'inventer que d'adapter et surtout de répandre. Il a mêlé le « choral » à toute la vie, religieuse et nationale, du peuple allemand. Il a fait d'une forme sonore le signe d'une race et d'une foi.

Et cette forme est admirable ; admirable de puissance ou de douceur, de conviction et de concision aussi. Avec son mouvement sage, ses valeurs égales et ses repos réguliers, le « choral » semble enfermer à la fois et comme en raccourci dans ses bornes un peu étroites, une discipline de l'esprit et une discipline de l'àme. Vous savez quels chefs-d'œuvre Bach en a tirés deux siècles plus tard et comment le « choral » est devenu, simple ou figuré, tantôt l'enveloppe d'une sobre harmonie et tantôt le centre d'une polyphonie luxuriante.

Ainsi Luther est debout à l'origine et comme au seuil de la musique. Sans Luther, Bach aurait pu être lui tout de même ; il n'eût pas été lui tout entier.

J'ai dit : la musique allemande; j'hésite à dire: la musique protestante, ne sachant pas très bien ce qu'elle est et si même elle peut être. « Il faut convenir, écrivait un jour M. Brunetière, qu 'il y a des arts protestants et qu'ils sont naturalistes. » S'il y a des arts, en effet, comme la peinture hollandaise ou le roman anglais, qui confirment cette assertion, il semble que la musique, même celle des plus grands maîtres protestants, y contredise. Tout en faisant du « choral » le signe sonore de la Réforme, Luther ne l'en a pu faire que le signe convenu et, nous l'avons vu plus haut, emprunté, par conséquent sans rien d'exclusif ni de nécessaire. Catholiques et protestants, nous différons par les idées, que la musique n'exprime pas. Elle n'a souci ni du libre ou du serf arbitre, ni de la justification par les œuvres ou par la foi. J'admets que les diverses convictions produisent des sentiments divers et qu'une autre manière de croire entraîne une autre façon d'aimer. Ces nuances ne sont guère sensibles à la musique, ou par elle. A peine y a-t-il un peu plus de froideur et de sévérité dans un choral luthérien que dans un motet de Palestrina.

La musique est religieuse ou non ; elle n'est

pas confessionnelle. La parole est sujette à l'héré- sie, non la voix. En vain Bach n'était pas des nôtres ; son génie, plus large que sa croyance, est à nous comme à ses frères. Dans la Messe en si mineur et même, en dépit des chorals, dans la Passion selon saint Mathieu, rien n'est dissident, rien n'est séparé. L'art, plus heureux que la foi, n'a souffert aucune déchirure.

XI

CHEFS D'ORCHESTRE ALLEMANDS

Chaque année, au printemps, ils viennent ou reviennent parmi nous.

La musique, où domine de plus en plus la symphonie, c'est-à-dire le génie de l'Allemagne, a désormais pour interprètes obligés, au lieu de chanteurs, des chefs d'orchestre, et des chefs d'orchestre allemands. Ils la représentent ou la symbolisent. Ils la contiennent et l'expriment tout entière.

Ils « conduisent » par cœur. On ne voit sur leur pupitre, au lieu de la partition, que le programme du concert. Leur mémoire est un musée sonore où tous les chefs-d'œuvre, et même les œuvres moindres de tous les temps et de tous les pays, sont conservées avec fidélité, avec res-

pect, avec amour. Et songez que, pour les bien servir, leur mémoire doit être multiple. Il faut qu'elle comprenne et qu'elle leur rappelle, non seulement, comme au comédien et au chanteur, des éléments successifs, mais des groupes et des combinaisons d'éléments parfois innombrables. Aussi bien que dans le temps, cette mémoire agit en quelque sorte dans l'espace, et le mouvement, le rythme, l'harmonie et le timbre sont les objets associés et divers, auxquels il est nécessaire et merveilleux qu'elle ne soit pas inégale.

C'est une étrange et magnifique fonction d'art que celle de chef d'orchestre. Belle d'abord d'une beauté toute individuelle, elle procure à celui qui l'exerce, et à nous qui la voyons s'exercer, un bien trop rare, hélas! aujourd'hui: celui d'une volonté personnelle et obéie. Le régime d'un orchestre est aussi contraire que possible à celui d'un Parlement. Et, par un singulier privilège, ce pouvoir absolu se trouve être le moins égoïste et le plus social de tous les pouvoirs. Très supérieur, même en ce point, au virtuose, le chef d'orchestre est le moins jaloux de tous les àrtistes. Au lieu de faire tort aux autres, il les fait valoir. Il prend leurs intérêts plus que les

siens. Loin de les offusquer, il les éclaire. Il les initie et les inspire. Sa personne leur est nécessaire, mais il a besoin de leur nombre. Il les fait uns avec lui, comme il est un avec eux, et son orchestre et leur chef n'ont chacun que la moitié d'une âme.

Ce n'est pas tout : l'intelligence et la volonté d'un chef d'orchestre ne profite pas seulement à telle partie et comme à tel rôle. Il comprend l'œuvre au sens le plus large du mot; il 1 enveloppe, il l'embrasse tout entière, et de lui, par lui, tout entière elle s'illumine et s'échauffe, elle s'accroit et s'embellit.

Maîtres des sons, les Kapellmeister allemands le sont aussi du silence. Ils en obtiennent les plus admirables effets. Ils savent le prolonger, s'y arrêter et s'y complaire. Tous les grands musiciens pourraient dire des points d'orgue qu'ils ont marqués, ce que Wagner fait dire à Beethoven du point d'orgue qui suit les quatre premières notes de la symphonie en ut mineur: a Tenez mon point d'orgue longuement et terriblement ! Je n'ai pas écrit des points d'orgue par plaisanterie ou par embarras, comme pour avoir le temps de réfléchir à ce qui suit... Alors, la vie du son

doit être aspirée jusqu'à extinction. Alors j'arrête les vagues de mon océan et je laisse voir jusqu'au fond de ses abîmes, ou je suspends le vol des nuages ; je sépare les brouillards confus, je fais apparaître au regard le ciel pur et azuré, je laisse pénétrer jusque dans l'œil rayonnant du soleil. Voilà pourquoi je mets des points d'orgue... 1 » Voilà pourquoi ils en mettent tous, et c'est parce que les Richter, les Weingartner savent ce « pourquoi », que, tenus par eux, les points d'orgue de Beethoven et de Mozart, de Weber et de Wagner prennent une grandeur mystérieuse et muette que nous ne leur connaissions pas.

L'action du chef d'orchestre, en même temps que la plus efficace, est la plus immatérielle. Bien que visible, ou plutôt parce qu'il est visible seulement, cet interprète souverain est un interprète idéal. Auteur et créateur apparent d'un monde sonore, il en est le créateur silencieux. Il semble en dehors et comme au-dessus des sons, matière de l'œuvre à laquelle il préside. C'est ainsi qu'un grand capitaine domine la matière, humaine et

i. Traduit et cité par M. Maurice Kufferath dans sa très intéressante brochure L'Art de diriger l'Orchestre. Paris,

Fischbacher, 1891.

sanglante, de la bataille et de la victoire dont l'idée seule est en lui.

Et pourtant, parce que le chef d'orchestre est visible, son action participe de la réalité plastique. Lorsque d'un bras lassé, lourd et ployant de tristesse, M. Mottl guide les premiers pas du cortège de Siegfried, son attitude même trahit le deuil sublime qu'il mène. Quand M. Weingar- tner arrive à la fin de la marche funèbre de la symphonie Héroïque, les dernières notes tombent, que dis-je, elles perlent de sa main qui scmble défaillir et les répandre comme les dernières gouttes d'une libation sur un tombeau.

Seule de tous les arts, la musique a cet-avantage, qu'elle paraît quelquefois s'adresser à deux de nos sens, et qu'entre les mains -- oui, les mains, — d'un grand chef d'orchestre, elle nous devient presque visible. On n'entendra jamais un tableau ; mais conduite par M. Weingartner, on croit voir une symphonie. Un rapport nouveau, plus large et plus mystérieux, s'ajoute aux innombrables rapports qui la constituent. En même temps que dans la durée, elle existe dans l'espace; elle s'y révèle et s'y déploie, et ses lignes ou ses traits, ses mouvements, sa pensée ou sa

passion, toute sa vie enfin, se trahit par des attitudes, des gestes et sur un visage humain. Une symphonie ainsi dirigée est un admirable spectacle. L'orchestre alors, notre orchestre moderne, semble avoir retenu ou retrouvé, ne fût-ce qu'en la personne de son chef, quelque chose de l'ancienne orchestique, c'est-à-dire de l'association de la forme sculpturale à la forme sonore. Le talent d'un Weingartner fait une part à je ne sais quelle pantomime supérieure, très sobre, très noble même, toujours expressive et qui représente ou restitue autant que possible le rôle autrefois capital de la figure humaine dans la musique.

« C'était merveille de le voir, merveille de l'ouïr ». Double merveille en effet. Quand on voit, quand on écoute un de ces grands interprètes allemands des grandes œuvres allemandes, ce n'est pas seulement la musique, mais en quelque sorte la musicalité de leur race et de leur pays qui s'impose à nous. On se dit qu'en Allemagne ils sont tous musiciens, que tous ils comprennent et que tous ils aiment. On se souvient du génie de ce peuple et de son travail, de sa nature et de sa volonté. On songe à leurs festivals

et à leurs conservatoires, au programme de leurs Universités, au répertoire de leurs théâtres et de leurs concerts, à leur pratique, nationale et populaire, d'un art qu'ils mêlent à toute leur vie. Alors, auprès de ce qu'ils font de musique et pour la musique, il semble que ce que nous faisons nous-mêmes ne soit que jeux de petits enfants.

XII

FRÉDÉRIC II

« Sire, disait un professeur de violon à je ne sais quel royal élève, les violonistes se divisent en trois classes : ceux qui ne savent pas jouer du tout. ceux qui jouent mal et ceux qui jouent bien. Votre Majesté s'est déjà élevée jusqu'à la seconde classe. » Sur la flûte, le grand Frédéric n'est pas allé beaucoup plus haut. Un de ses biographes affirme qu'il « jouissait d'une bonne embouchure ». Un autre assure qu'il se tirait à peu près des adagios; mais les allegros lui donnaient du mal. Ils en donnaient plus encore à ses partenaires, et l'un de ses maîtres de chapelle était justement fier d'avoir pu lui accompagner, en quarante ans de service, près de cinquante mille morceaux.

Le prince avait commencé la flûte de bonne heure, au grand déplaisir de son aimable père, qui lui cassait volontiers l'instrument dans les mains ou sur le dos. Il allait en cachette faire de la musique avec la fille d'un bourgeois de Pots- dam, qui jouait du clavecin. Frédéric-Guillaume 1 ayant appris, fit saisir et fouetter la jeune accompagnatrice. Mais le roi Frédéric II lui paya postérieurement d'une pension assez ronde l'injure qu'elle avait soufferte pour le prince Fritz.

A peine marié et installé au château de Rheins- berg, l héritier présomptif s'occupa de monter sa maison musicale. Le roi, pour le coup, ferma les yeux, ou les oreilles, et laissa le prince à sa manie. Frédéric engagea les premiers compositeurs et virtuoses du temps : c'était Philippe-Emmanuel Bach; c'était Graun, qu'il enleva au duc de Brunswick ; c était le célèbre flûtiste Quantz, son professeur, que dut lui céder le roi de Pologne; enfin c était Benda, le grand violoniste bohémien.

Un soir de l année 1740, au milieu d'un concert, le prince reçut la nouvelle que son père se mourait, qu'il était mort. Frédéric-Guillaume avait ainsi réglé d'avance la partie musicale de ses fu-

nérailles : « Dès que le char partira, les tambours battront la marche des morts et les hautbois joueront le cantique connu: 0 Haupt voil Blut und Wunden... Quand les capitaines m'auront porté dans l'église de la manière que j'ai dit, le cercueil sera déposé un peu avant la voûte, et alors les hautbois et l'orgue joueront un morceau de musique composé par l'organiste Sidon. » Pour le père c'était beaucoup; ce n'était rien pour le fils. Il corsa le programme. Graun dut écrire une cantate funèbre et le feu roi, qui n'avait jamais aimé la musique, en eut, même à son enterrement, au-delà de ses désirs.

Bientôt il fallut à Frédéric un Opéra. Il en fit lui-même les plans et, tandis que Graun s'en allait en Italie chercher des chanteurs, le roi, de son côté, s'en allait conquérir la Silésie. A leur retour à tous deux, l'Opéra royal ouvrit avec Ra- delinda, paroles italiennes et musique de Graun. Le public n'entrait pas dans ce théâtre de cour, exclusivement officiel et militaire. « Ce spectacle, dit un contemporain, où l'on commande les soldats comme pour la parade, ressemble extérieurement à un camp. Des escouades d'officiers et de soldats en repoussent parfois ceux mêmes aux-

quels le roi a accordé des places. Le parterre est rempli de soldats et de femmes de soldats qui mettent ce jour-là l'uniforme de leurs maris. Cette soldatesque souvent ivre, au lieu d'écouter la musique de Graun, fait monter dans les loges des odeurs dégoûtantes qui font douter si l'on n'est pas dans un corps de garde. » La loge de l'Académie, entre autres, avait l'inconvénient « d'être trop près des soldats qui, pour l'ordinaire, font beaucoup de bruit et même empêchent de voir, tant à cause de leurs grands bonnets que parce qu'ils prennent souvent leurs femmes sur leurs épaules ».

Frédéric, qui ne goûtait que la musique allemande, surtout celle de Graun, son compositeur favori, n'aimait que les chanteurs italiens. Il était nationaliste à demi. La première fois qu'on lui parla de Mme Schmeling, il commença par déclarer qu'entre le chant d'une Allemande et le hennissement d'un cheval il ne trouvait nulle différence. Il le fit bien voir à la malheureuse, car il finit par l'engager et la traita, selon son habitude, plus que cavalièrement.

Fût-ce à la guerre, le roi ne pouvait se passer de musique. Le lendemain d'une victoire il en

faisait dans la ville prise, avec les vaincus. En temps de paix, il y avait tous les soirs concert à la cour. Le vieux Bach y vint une fois. Il improvisa devant le roi sur un thème royal. De retour à Leipzig, il reprit l'auguste sujet, y ajouta quelques fugues et canons et dédia cette Offrande musicale, avec des paroles flatteuses, à son illustre inspirateur.

Frédéric aurait pu mieux jouer de la flûte; il n'en eût pu jouer davantage. Quantz écrivit pour lui trois cents concertos et lui-même en produi- suit une centaine. Presque jamais, dans une seule soirée, il n'en exécutait moins de trois. La cour et la ville s'étaient prises à flûter comme le roi, et la flûte un moment devint l'instrument national en ce royaume de Prusse qui pourtant ne ressemblait guère à une bergerie. Lorsque le monarque jouait, le seul Quantz avait permission d'applaudir. A mesure que l'élève vieillissait, le maître applaudissait davantage et ses bravos donnaient au virtuose le temps de reprendre haleine. Mais le souffle finit par manquer tout à fait; les dents s'en allèrent aussi, le son royal perdit sa pureté et Frédéric n'eut plus qu'à mourir.

Outre ses concertos, il a laissé des marches, la musique d'un opéra, le texte de quelques autres et de plusieurs cantates. Dans sa correspondance avec sa sœur de Bayreuth, avec sa sœur Amélie, ce flûtiste a parlé de la musique en vers de mirliton. Il en a mieux parlé, en prose, dans une lettre à d'Alembert, à propos d'un livre de celui-ci où il était question de musique: « Je n'ose pas dire que j'ai trouvé quelques sophismes en dialectique dans les pensées d'un grand géomètre sur la musique; mais il y a quelques abus de mots dont la définition m'empêche d'être du sentiment de ce grand homme. Il convient que la musique ne peut articuler que les sentiments de l'âme. Cependant il exige du compositeur qu'il rende le lever du soleil. Ne serait-ce pas qu'il veut que le musicien exprime cette joie douce et tranquille qu'inspire le lever de l'aurore? »

C'est déjà la doctrine, sinon la formule fameusé de Beethoven : « L'expression plutôt que la peinture. » Et cela n'est pas mal, même pour un roi.

DEUX PORTRAITS LITTÉRAIRES

A M. le Comte Léon Lavedan,

Directeur du CO.'TespOIldmlf.

VICTOR CHERBULIEZ

VICTOR CHERBULIEZ

[texte\_manquant]

s viens de relire les Contemporains de M. Jules Lemaître, les Idées morales du temps présent de M. Édouard Rod et les Essais de psychologie de M.

Paul Bourget. A ces trois galeries, formées selon des esprits divers et comme éclairées de jours différents, il manque une brillante figure : celle de Victor Cherbuliez. Que dis-je, une figure ? On sait que Victor Cherbuliez eut plusieurs visages, deux au moins, dont l'un regardait le monde imaginaire et l'autre le monde réel. Le second, on le sait encore, porta le masque léger de Valbert. Sous son vrai nom, Cherbuliez écrivait des histoires ; sous son pseudonyme,

c'était l'histoire elle-même. Hélas! il l'écrivit naguère à l'avance, et quand cet observateur avisé des choses d'outre-Rhin nous informait de ce qu'il avait vu et de ce qu'il prévoyait, que n'avons-nous cru son témoignage et ses prophé- ties !

Mais ce n'est pas de Valbert que nous voulons parler. Il faudrait, à propos de lui, parler de trop de choses. Attachons-nous seulement à Cher- buliez: au romancier d'abord, puis au critique d'art ; à l'esthéticien, dirions-nous, si le mot n'était trop lourd pour la fantaisie et le vol léger de l'auteur du Prince Vitale et du Cheval de Phidias.

Génevois de naissance et protestant, Cherbu- liez était d'origine française. Sa famille quitta notre pays après la révocation de l'édit de Nantes et cela ne sied pas mal à un esprit qui fut libre en tout, d'avoir eu des aïeux qui souffrirent pour la liberté.

Genève est un carrefour où trois grandes routes aboutissent. Chérbuliez les prit tour à tour pour s'en aller courir le monde. Il revint d'Allemagne, il revint d'Italie; un jour, par bonheur pour nous, il ne revint pas de France. Des

voix l'avaient appelé ou rappelé, voix d'une hérédité lointaine, interrompue mais non pas abolie. Quand l'étudiant errait par les rues de Genève, j'imagine que les aspects allemands de la ville, les lourdes maisons de la Treille, les clochers maussades de Saint-Pierre, n'étaient pas ce qui charmait le plus ses yeux. Il admirait plutôt le fleuve, dont les flots bleus se hâtent vers la France, et, de l'autre côté, il allait volontiers chercher les paysages à demi italiens et classiques de Vevey, de Clarens et de Montreux : un ciel nacré, des sommets purs et la nappe azurée où les barques entr'ouvrent le blanc ciseau de leurs voiles latines.

Cherbuliez fit pourtant à l'Allemagne l'offrande de ses jeunes années ; il lui consacra les prémices de son zèle, la fleur de son imagination et de sa curiosité. Comme le lui rappelait Renan sur le seuil de l'Académie française, ce qui le préoccupait surtout alors, c'était le puissant effort intellectuel de Hegel. «Vous méditiez (ainsi parla Renan), quelque grande publication hégélienne. Mais une révélation vous fut faite vers cette époque. Vous vîtes l'Éternel face à face ; l'idéal du développement humain sur terre vous fut mon-

tré. Tout le plan de votre vie en fut profondé- ment modifié Vous comprîtes à fond ; vous étiez dès lors fixé sur la conception idéale de la vie humaine qui doit servir de règle pour juger tout le reste. » C'est vrai. Cherbuliez, ainsi que son illustre confrère et, je crois, avec non moins de ferveur, fit un jour sa prière sur l'Acropole. Cette oraison matinale a décidé de toute sa journée. Si, comme il l'écrivait lui-même l'idéalisme n'est qu'une manière de sentir, c'est l'idéalisme de Phidias, de Sophocle et de Platon qu'autrefois, sur la colline sainte, Cherbuliez choisit librement et avec un sourire, pour sa manière de sentir, la loi de sa pensée, la discipline de ses jugements, la raison de sa raison et le cœur de son cœur.

Il y a tant de manières d'être un ancien ! On peut l'être jusqu'en des récits romanesques, imaginaires et contemporains. Cherbuliez le fut par la subordination de son œuvre à une vertu intellectuelle et morale qui gouverna toujours l'esprit et l'âme antique: la sagesse. Avant tout, plus que tout, plus qu'ingénieux, spirituel, éloquent et poète, Cherbuliez fut sage. Il ne haïssait rien

1. L'Art et la Nature.

autant que l'exagération; peut-être plus que de la justice il eut faim et soif de la justesse, et dans l'un de ses romans1, on le vit faire de la mesure la loi suprême, le secret de tout, et jusqu'à la plus belle définition de Dieu.

Ennemie de l'excès, la sagesse ne l'est pas moins de l'illusion. La sagesse doit être croyante, mais ne saurait être crédule. Rien ne l'abuse et nul ne lui donne le change. Elle ne se fie point aux apparences ; sur les promesses des hommes ou des choses, elle ne s'endort jamais. Les propos des méchants, pas plus que ceux des flatteurs, ne surprennent sa foi. La sagesse est modeste et prudente ; elle mesure l'épreuve au courage. Si quelque devoir trop haut, si quelque tâche trop lourde nous attire, elle nous avertit et nous met en garde contre les chimères, même généreuses, contre les mirages de l'imagination et les égarements de l'orgueil.

Mais la sagesse, au moins celle de Cherbuliez, n'est point étroite. A l'égal de l'étourderie et de la témérité, l'auteur de Paille Méré détestait les préjugés du monde, l'arbitraire et la tyrannie des conventions, les idées qu'on prend toutes faites,

1. Le Roman d'une honnête femme.

comme des habits, et qui ne vont pas. Cet esprit raisonnable fut un esprit large, exécrant l'hypocrisie des pharisiens, les vertus confites dans le fiel et l'amertume, la lettre qui tue, et les petites pratiques qui mangent les grands devoirs. Enfin la raison de Cherbuliez n'ignora pas toujours les raisons, que dis-je, les déraisons du cœur; il en est même pour lesquelles elle eut de l'indulgence, voire de l'admiration. Ce sage pardonnait plus à la faiblesse qu'à la rigueur. Sans pitié pour les pédants et les raisonneurs, il fut sévère pour les âmes qui se tourmentent elles-mêmes, pour les cœurs qui se marchandent ou se refusent. (( Je n'ai jamais goûté, lisons-nous à la fin du Comte Kostia, le proverbe qui dit : « Les plus courtes folies sont les meilleures. » Il en est de divines : le point est de choisir.» Quelles sont donc les folies de choix ? Celles où il entre encore deux ou trois grains de raison, les folies qui se prêtent non pas au joug, mais à la discipline; les passions obéissantes, heureuses même d'obéir, et, jusque dans leur paroxysme, plus que respectueuses, éprises d'harmonie, d'accord, d'eurythmie, comme disaient les Grecs, d'un mot qui aurait pu être la devise esthétique et morale de

Cherbuliez. Ce qu'il chérissait avant tout (je transcris à peu près son langage), c'est une vie libre et pourtant réglée, des vertus couronnées de beauté, des sages aux lèvres d'or, d'aimables fous, et cette sorte de passion tranquille ou de calme passionné qui lui paraissait la perfection de la vertu comme la perfection du bonheur.

De cette charmante sagesse, de ce bon sens aiguisé, de cette raison souriante, un austère compatriote de Cherbuliez, Amiel, ne s'est pas tenu pour satisfait. Derrière cet esprit éblouissant et cette richesse d'idées, sous les dehors étin- celants et le fonds de cette science universelle, le grave penseur eût souhaité trouver plus d'abandon et de cordialité, une âme plus touchée de la misère humaine et plus sensible aux angoisses de la conscience. « Cherbuliez, écrivait Amiel en 1876, est un esprit vaste, fin, déniaisé, plein de ressources. C'est un raffiné d'Alexandrie remplaçant par l'ironie qui laisse libre, le pectus qui rend sérieux. Pascal dirait : il n'est pas monté de l'ordre de la pensée à l'ordre de la charité... » Il y a du vrai dans la bienveillance et dans les réserves de ce jugement. Cherbuliez eut l'esprit fin ; il eut rarement, comme dit l'expression po-

pulaire, le cœur gros, gros de soupirs et de compassion. Il savait les secrets de l'intelligence mieux que ceux de l'amour. Les grands souffles n'ont guère passé sur lui : ni ceux qui viennent de Dieu, ni ceux qui vont aux hommes; presque jamais il n'a crié vers le ciel et rarement, devant le malheur ou le mal, il a pleuré de pitié ou reculé d'effroi. Il n'a pas monté l'escalier du pauvre. Sourd aux gémissements des petits, à la plainte éternelle des multitudes, le mot divin : Misereor super turbam, n'a pas fait trembler ses lèvres. Il ne s'est jamais penché sur l'extrême douleur ni sur l'extrême bassesse. C'est par l'esprit surtout qu'il nous prend. De ses ingénieuses fictions il reste le témoin souriant et rien de plus. Il se tient volontiers à l'écart de ses personnages : en dehors et un peu au-dessus d'eux; leur juge toujours, rarement leur avocat, leur ami ou leur frère. Selon lui, le propre de l'imagination esthétique, c'est d'être un jeu, et pour le joueur le sang-froid est la première qualité.

Mais les plus calmes s'échauffent parfois, le jeu peut tourner au tragique et Cherbuliez n'eut point des entrailles de pierre. Je sais plusieurs de ses personnages qui l'ont ému, et devant le

malheur de Stéphane Kostia, devant la honte de Ladislas Bolski, devant l'héroïsme du pope Alexis et du moujik Ivan, devant la sainteté de la comtesse Bolska et la grandeur farouche de Conrad Tronsko, ce sage a soupçonné les saintes folies de l'enthousiasme et de la compassion. Ailleurs encore qu'en ses romans, Cherbuliez s'est montré généreux et sensible à des douleurs hélas ! trop réelles. Demeuré Français par l'esprit et le cœur, on sait quel temps il a choisi pour le rede- venir par la loi. Celui que n'avait point attiré notre fortune, voulut venir à nos malheurs. Et dès lors, comme lui disait encore Renan, il eut la force « de regarder en face le succès, de le critiquer, et de se constituer par libre choix l'avocat des vaincus». Voilà qui révèle, je crois, autre chose qu'un dilettante, et par là surtout Cherbuliez est monté de l'ordre de la pensée à l'ordre de la charité. L'auteur du Comte Kostia rappelle quelque part la fosse qu'Ulysse creusa avec son épée et qu'il remplit du sang des victimes. Alors de toutes parts accoururent les ombres pâles et vaines, « sans voix, sans couleur, sans visage, sans mémoire et comme dépossédées d'elles- mêmes et délaissées de leur âme». Elles se pen-

chèrent pour boire et dès qu'elles eurent bu, la vie rentra en elles. Ainsi, le long de la terre de France, le glaive a creusé une fosse, remplie hélas ! de notre sang. Béni soit celui qui vint y tremper ses lèvres pieuses ! Aussitôt l'esprit de sa race originelle est rentré dans sa poitrine, et sur nous tombèrent de sa bouche les paroles de consolation, de justice et de vérité.

1

Il y avait une fois dans la tourelle d'un vieux château un pauvre enfant que haïssait son père. Le comte Leminof, trahi jadis par sa femme, doutait que Stéphane fût son fils et détestait en lui, plus encore que le souvenir de l'infidélité, la vivante image de l'infidèle. Un long martyre avait rendu l'enfant orgueilleux, violent et farouche. Mais le hasard amena dans le château un jeune homme au cœur hardi et généreux. Il n'eut pas peur de l'enfant indomptable, il eut Pitié de l'enfant malheureux. P-our le consoler, le guérir, et, s'il pouvait, le sauver, il ris-

qua vingt fois sa vie ; il se voua tout entier à l'éducation de cet esprit et à l'apaisement de cette âme. Après mille péripéties, qu'arriva-t-il ? L'enfant était une femme et les paroles de Goethe, que Gilbert lui-même avait enseignées à Sté- phane, se trouvèrent accomplies : e La liaison qui se fit entre nos urnes fut un germe d'où naquit avec le temps une douce et charmante habitude, et bientôt l'amitié révéla sa puissance à nos cœurs, jusqu'à ce que l'amour, arrivant le dernier, les couronnât de fleurs et de fruits. »

Tel est le sujet du Comte Kostia, le roman le plus romanesque de Cherbuliez. Il possède d'abord un des attraits auxquels nous résistons le moins : l'attrait du mystère. Il s'adresse avant tout à notre curiosité, et, quoi qu'on en dise aujourd'hui, c'est toujours une histoire attachante que l'histoire d'un secret, lorsqu'elle est bien contée, ménagée et comme filée avec art ; lorsque le voile soulevé çà et là retombe à propos et ne se déchire qu'à la fin, par enchantement et d'un seul coup. Je sais des chefs-d'œuvre selon cette formule, et qu'est-ce autre chose qu'Œdipe Roi, par exemple, qu'une énigme peu à peu devinée ?

Le Comte Kostia nous inspire la mème passion et la même fièvre de savoir. Il ne s'agit pas de juger ces étranges personnages, mais de les connaître ; nous leur demandons, avant le secret de leurs actions, celui de leur être, et quand l'aveu si longtemps retenu échappe à Stéphane, au sphinx cruel et charmant, il répand autour de lui plus que le plaisir d'un dénouement : la clarté d'une révélation et presque la joie d'une délivrance.

D'un second point de vue encore, le romanesque apparaît dans le beau roman de Cherbuliez. Un autre romancier, eût traité le sujet différemment. Un amour qui naît d'une amitié passionnée et, d'autre part, une jalousie rétrospective qui poursuit un enfant innocent, voilà toute la matière psychologique du Comte Kostia, voilà toute l'étoffe que fournissait la nature. On sait avec quelle richesse l'a brodée Cherbuliez. Un Maupassant, par exemple, l'eût travaillée d autre sorte. L'auteur de Pierre et Jean aurait fait œuvre d'observation plus que d'imagination. Je me trompe, car tout artiste imagine ; il eût donc imaginé, lui aussi, mais selon la réalité plutôt que selon la fantaisie, et nous aurions

eu l'étude au lieu du rêve. Étude de la vie telle que nous la voyons autour de nous, regardée en son cadre familier et bourgeois. Plus d'analyse sans doute, avec moins de poésie. Adieu alors l'étrangeté et l'exotisme. Adieu ce caractère slave d'abord, si heureusement choisi pour expliquer à la fois un pope Alexis et un comte Leminof, les âmes sublimes et les âmes atroces. Adieu la scène de somnambulisme qui rappelle Macbeth, et ce Vladimir Paulich, parent tout ensemble de don Sallusteet de Ruy Blas, et le décor du vieux château sur le Rhin, et surtout l'invention romanesque entre toutes, le déguisement de Stéphane. Laissez à la fille du comte Kostia les habits de son sexe ; ne faites plus d'elle qu'une « jeune captive » ; un Gilbert pourra passer encore sous ses fenêtres et, d'abord par compassion, puis par amitié, enfin par amour, se déclarer son chevalier. L'évolution sentimentale n'en sera pas modifiée : il s'agira toujours d'une amitié qui se transforme en amour; mais il ne restera plus du sujet que l'idée nue et banale, un squelette dépouillé. Tout le mystère aura disparu, emportant le charme de l'incertitude, le plaisir du doute, les délices de cette équi-

voque prolongée par le romancier avec une fertilité et une ingéniosité d'invention, avec un équilibre entre les aveux et les réticences, qui font l'originalité et soutiennent jusqu'au bout l'intérêt de ce merveilleux récit. Le déguisement de l'héroïne Mais c'est la perle et la fleur du roman ; il n'y a pas de naturalisme qui tienne contre cette poésie, ni de réalité qui vaille cette fiction. Elle a pour elle et l'artiste et le moraliste qui se rencontraient en Cherbuliez. L'artiste d'abord. Comme les grands maîtres de la Renaissance italienne, comme Raphaël ou Francia, Cherbuliez a voulu peindre son «jeune homme vêtu de noir)). Il est beau, d'une sombre et fière beauté, l'adolescent mince et pâle, serré dans sa tunique de velours noir. Des cheveux blonds et soveux s'échappent de sa barrette et retombent sur ses épaules. Mais, tandis que les regards du Sanzio peint par lui-même « sont des messagers ailés qui annoncent en leur muet langage les félicités contemplatives d'un grand cœur inspiré », les regards de Stéphane n'expriment que l'orgueil, le mépris ou la souffrance. Sur ses lèvres décolorées, on ne voit jamais de sourire: c'est que le comte Leminof a tué le sourire, hérité

d'une bouche parjure. Auprès de cet éphèbe tragique, quelle héroïne, je vous prie, ne paraitrait banale? Quand il chevauche sous les hautes futaies, monté sur son alezan magnifique, suivi de son féroce bouledogue et d'Ivan le moujik, ne donnerait-on pas toutes les amazones pour ce cavalier mystérieux?

Une telle figure n'est pas seulement selon l'idéal poétique du romancier, elle répond encore à son idéal moral. Comme toutes les autres filles de Cherbuliez, Stéphane eût deux marraines ou deux nourrices : l'imagination et la sagesse. C'est à ses vêtements d'homme qu'elle a dû de connaître la seconde. Si Gilbert avait pu, dès le premier jour, reconnaître en son jeune ami ou seulement soupçonner une femme ; si, comme celle de Laurence, la blouse de Stéphane s'était entr'ouverte, le caractère de Gilbert s'évanouissait naturellement, et avec lui tout un aspect du récit. Adieu le sang-froid, le calme, l'héroïsme prudent et le dévouement réfléchi. Pour enfanter une âme, pour cette glorieuse besogne que se proposait Gilbert, c'est uniquement à l'âme qu'il faut songer, et le feu divin tombant sur la tourelle de Stéphane eût, du premier coup, embrasé

la prison et foudroyé la prisonnière. Aussi Cher- buliez, avant de faire du nocturne visiteur le messager de l'amour, en a-t il fait un envoyé de la compassion, de l'amitié, et surtout de l'intelligence et de la sagesse.

Le voilà, cet ordre de la pensée ou se complaît notre écrivain, cet ordre qu'il admire et qu'il aime encore plus peut-être que l'ordre de la passion. Est-il incompatible avec l'ordre de la charité, plus cher aux Amiel et aux Pascal ? On en peut douter, et croire qu'il existe une forme de la charité pour ainsi dire intellectuelle. Bénis soient les bienfaiteurs de l'esprit autant que les bienfaiteurs de l'âme ! Béni le beau coureur de nuit à qui l'Espoir, la Santé, la Joie, l'Amour surtout, mais aussi la Raison fit escorte. Elle entra sur les pas de Gilbert, l'éternelle consolatrice, l'amie qui ne trahit pas, la conseillère qui jamais ne trompe. Certes Gilbert l'aima d'une amitié passionnée, l'enfant captif et martyr ; il l'aima malgré ses hauteurs, ses injustices et ses mépris : « Écoutez-moi, lui disait-il, ô mon beau lis candide! Croyez aux sucs nourriciers de la terre, croyez aux rosées rafraîchissantes du ciel, croyez surtout aux splendeurs du soleil, et voyez

plutôt... Dans cette poitrine, dans ce cœur qui vous aime, je vous apporte un rayon de ce soleil tout-puissant. Ah ! buvez-en à longs traits la lumière et la chaleur, et un jour, vous aussi, vous fleurirez, je vous le jure, sous les regards de l'éternelle bonté. »

Mais après qu'il avait ainsi parlé dans l'enthousiasme, il disait encore, (et l'expérience alors parlait par sa bouche,) il disait à l'enfant altéré de tendresse, et dont le cœur féminin battait à rompre le velours de sa tunique menteuse : « Mon enfant, écoutez-moi et croyez en mon expérience. La vie de sentiment ne suffit pas à l'homme, et c'est une illusion fatale que de se flatter de combler le vide du temps avec son cœur. » Stéphane en l'écoutant frémissait d'impatience ; mais lui reprenait : « Songez-y, la force, c'est la santé ; la santé, c'est le calme, et le calme est le don précieux que fait à un cœur bien réglé une raison mûrie par la réflexion et l'étude. Exercez donc et nourrissez votre esprit, et un jour vous sentirez vos reins s'affermir et les langueurs de votre poitrine défaillante subitement ranimées par un souffle fécondant. Si vous refusiez à votre intelligence l'aliment qu'elle réclame

pour ne pas dépérir et s'éteindre; si, méprisant mes conseils, vous vous obstiniez à ne vivre que par le coeur ; si, à force de haïr et d'aimer, vous oubliiez de penser et de réfléchir, alors, je le crains, vous seriez condamné pour toujours à de stériles agitations, à ces fièvres qui consument l'âme et à l'impuissance de la volonté. »

« Médecin de mon àme ! » l'appelait Stéphane. Et non seulement de cette âme, mais de cet esprit, Gilbert fut en effet le médecin. Pour les guérir l'une et l'autre, il s'aida de la création tout entière, des étoiles du ciel et des herbes des champs. Au prisonnier qui par sa fenêtre entrevoyait les nuits d'été, il enseigna « que l'homme est apparenté à tout l'univers et que les astres mêmes sont de sa famille », qu'il y a « des conformités secrètes entre son âme et la nature, entre les lois de sa pensée et les plantes. » Oui, même les plantes, et la botanique était un des génies célestes que Gilbert présenta à Stéphane et qu'il lui fit aimer. Pour occuper son esprit, l'enfant se mit à peindre, et un jour, du sein d'une parnassie sauvage, du fond de la petite corolle blanche, un souffle sortit, une voix de

fleur, qui disait : « Imite-moi : la terre et les vents, et les pierres et les orages m'ont souvent été cruels, mais j'ai pris patience, et parce que j'avais pour moi l'ordre suprème et la règle éternelle, tu le vois, j'ai fini par fleurir. »

Qui parlait ainsi ? La Raison, présente en l'humble calice, et présente en ce récit, lequel, nous dit l'auteur, n'appartient pas à la légende dorée. Quand les personnages, après d'aussi romanesques aventures, s'aperçurent qu'ils étaient vivants, ils voulurent s'en assurer avant de commencer à vivre. Il fallut un peu de temps à Stéphane pour apprendre à porter une robe ; à Gilbert, pour ne plus voir dans sa fiancée un petit homme en velours noir. Le stage, il est vrai, ne fut pas de longue durée. Deux ans ne s'étaient pas écoulés, que, par un soir d'automne^ aux portes de Smyrne, on aurait pu voir Gilbert, sa femme, le comte Kostia et le père Alexis, fumant d'excellent tabac, buvant du vin de Chypre, sans souci, sans chagrin, en face d'un joli jardin et sous un ciel bleu là-haut, vert là-bas. Et comme le brave pope devisait agréablement : « Cela est fort bien dit, seigneur Pan- gloss, s'écria le comte Kostia, qui tenait un sar-

cloir à la main, mais il faut cultiver notre jardin. — Et notre raison, murmura Gilbert, en regardant sa femme entre les deux yeux. »

C'est par la raison que la fille du comte Kostia fut sauvée; c'est faute de raison que se déshonora Ladislas Bolski. L'aventure de Ladislas Bolski, le plus beau, je crois, des romans de Cherbuliez après le Comte Kostia, peut-être même avant, renferme une plus profonde étude de caractère, avec une leçon de conduite plus pratique. Il n'arrive pas souvent qu'on rencontre dans un château une jeune fille séquestrée et déguisée en homme ; l'occasion et la tentation de commettre une lâcheté pour une femme est beaucoup plus fré- quente. L'aventure du jeune Polonais est celle d'un homme ine'galà son rêve, à son idéal du bien. De telles inégalités se rencontrent aussi dans l'ordre intellectuel, et l'homme dépensée, lui non plus, ne remplit pas toujours son vol ; il tombe loin de l'idéale beauté. Mais tandis que les chutes de l'esprit ne sont que des malheurs, celles de l'âme peuvent être des hontes.

S'il fallait choisir dans l'histoire littéraire des parrains à Cherbuliez, je prendrais, je crois, Cervantès et La Fontaine. On retrouve du Don

Quichotte en Bolski. Il n'avait pas sept ans, que, dans ses beaux yeux de teinte indécise, on voyait déjà tourner des moulins à vent. Il décapitait avec un sabre en fer-blanc les polichinelles splen- dides que lui apportait son père, splendide lui- même, d'une splendeur voyante et tapageuse. Ce père, émigré polonais, « aimait passionnément l'écarlate, le son de la trompette, les feux d'artifice et les chevaux ». Il initia son fils à toutes ces amours. Un jour il disparut, tombé, disait-on, dans les plaines de Hongrie, en héros de la liberté. On ne disait pas la vérité : il s'était attardé à Bade auprès d'une jolie femme. Tandis qu'il se battait pour elle, là-bas on combattait sans lui. Blessé dans la rencontre, il arriva trop tard et mourut de sa blessure ; mais ce ne fut pas pour la patrie. Le secret fut gardé et la sainte comtesse Bolska, déjà fille et sœur de martyrs, se crut veuve d'un martyr aussi. Alors elle résolut de faire tout au monde pour soustraire son fils unique à d'aussi terribles devoirs. Elle l'éleva dans la retraite, dans l'ignorance de la patrie crucifiée, à laquelle elle pensait avoir assez donné de son cœur. L'enfant n'en grandissait pas moins en vrai Bolski, ainsi qu'il devait mourir. Absurde

et surperbe, le gamin avait hérité de son père l'amour effréné de l'apparence et de l'éclat, la folie du plumet, du paillon et de l'oripeau. Comme disait le curé du village, il avait un tambour dans la tète, et ce tambour battait une charge ininterrompue; mais une charge de parade, et non de combat. A dix ans, plutôt que de tirer du haut d'un arbre un coup de pistolet à un chien enragé, Ladislas était descendu pour égaliser les chances du combat. Étourdi, non moins que chevaleresque, cinq minutes d'application ou de travail étaient une tâche au-dessus de ses forces ; au-dessus de sa dignité surtout, et pour rien au monde il n'eût remis seulement une brosse à sa place. A vingt ans, tandis qu'il menait joyeuse vie à Paris, le martyre de la Pologne lui fut révélé. Alors une flambée de colère, de honte et d'enthousiasme s'alluma en lui, le tambour battit à tout rompre : il voulut courir au secours de son pays. Comme on lui demandait des gages, pendant un mois il se nourrit de carottes crues, ne fuma que des cigares de deux sous et, un beau jour, ayant relevé sa manche, il versa goutte à goutte sur son bras nu toute une bouilloire d'eau chaude.Toujours le paysan ivre et son âne : tantôt à

droite, tantôt à gauche, jamais dessus. Après ce bel exploit, il obtint une mission secrète, et sa mère, payant baisé au front, le laissa partir. Quelques semaines auparavant, une étrange créature, une Russe, l'avait ensorcelé; ce soir-là, justement, elle devait être à lui. Il s'en fut pourtant, et sans tourner la tête.

Pendant quelques semaines, tout alla bien là-bas, dans la petite ville de Pologne ensevelie sous la neige. Déguisé en garçon coiffeur, prudent et maître de lui, Ladislas servit utilement la cause de la liberté. Mais un soir, par malheur, la belle Russe traversa la ville; elle reconnut le jeune coiffeur et fit réclamer ses services. Alors devant ces cheveux déroulés, un vertige le prit. Pour se sauver, il résolut de se perdre et se dénonça. Les murs d'une prison le défendraient de cette femme et de lui-même. Hélas ! les murs aussi le trahirent: ils s'ouvrirent devant l'enchanteresse, qui lui apportait sa grâce, et, tout bas murmurées, des promesses d'amour. Pour aller la rejoindre là-bas, au bord d'un lac d'azur, et pour qu'enfin elle fût à lui, il n'avait qu'à se rétracter, à renier la Pologne, à signer son propre désaveu et son éternelle infamie. Il signa tout cela.

Marché de dupe. Il ne toucha même pas le prix de sa honte. Mme de Liévitz ne réglait pas tous ses comptes elle-même. Elle fit payer Bolski, la nuit, par sa camériste, qui lui ressemblait. Mais elle eut le tort d'avouer la supercherie au jeune homme un jour qu'ils se trouvaient en tête à tête sur une terrasse qui dominait le lac. Alors il la saisit éperdûment et se précipita avec elle. Des bateliers les repêchèrent tous deux ; elle était morte et il était fou.

Cette histoire fut écrite en entier par Ladislas Bolski lui-même, pour le médecin aliéniste dont il était le pensionnaire, en un jour de lucidité qui n'eut pas de lendemain. Le docteur envoya le manuscrit à l'un de ses confrères avec une lettre qui finissait ainsi : « Quand il sera mort et enterré, je ferai graver sur sa tombe cette inscription : « Ci-gît un Polonais qui faillit devenir un héros. L'homme propose, la femme dispose. Passant, défie-toi de l'oiseau bleu. »

Défie-toi d'autant plus, que l'oiseau bleu, pour nous perdre, n'a pas toujours besoin d'emprunter la voix d'une femme. Il chante au fond des cœurs passionnés mais faibles, des âmes généreuses mais téméraires. Il chante à l'oreille de tous

ceux qui croient à la durée de leur ivresse ou de leurs songes, à la réalité de leurs chimères, et qui prennent leurs nerfs ou leur imagination pour leur volonté. L'oiseau flatteur et menteur nous exalte et nous égare ; il nous provoque à des combats qui tentent notre orgueil et lasseront notre courage ; il fait de nous des fanfarons d'abord, puis des lâches. Gardons nous de toutes les sirènes ; le bien a les siennes, comme le mal. Ainsi que le disait à son fils la comtesse Bolska, il est beau d'être un héros ; il est encore plus beau d'être une conscience, c'est -à-dire de se connaître et de ne pas prétendre à plus haut qu'on ne peut atteindre. Mieux vaut rester fidèle à d'humbles devoirs que de manquer de parole au martyre. Dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel, l'honneur défend de s'engager au delà de ses moyens, et je ne sais pas de plus pitoyable aventure que la banqueroute d'une àme.

Est-ce donc un conseil de làcheté que nous donne cette fois Cherbuliez ? Non, mais, comme toujours, un conseil de sagesse, et ce conseil, à travers les siècles, toutes les voix humaines et divines l'ont répété. Jadis on le pouvait lire au

fronton du temple de Delphes. Ouvrez les livres des poètes et vous l'y trouverez encore. Nous citions tout à l'heure Cervantès et La Fontaine à propos de Bolski. L'un et l'autre, chacun à sa manière, après l'avoir averti, l'eussent condamné. Oui Don Quichotte lui-même aurait le droit de mépriser un émule indigne de lui. Car lui du moins alla jusqu'au bout de son rêve. Qu'importe que ce ne fût qu'un rêve ! C'est la réalité du courage et non du danger qui fait les héros. Après le romancier, consultons le fabuliste, et pas plus que notre talent, nous ne forcerons notre âme.

— Ami, lui dit son camarade,

Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi.

Si tu n'avais servi qu'un meunier, comme moi,

Tu ne serais pas si malade.

Ne cherchons pas les hauts emplois si nous n'avons pas l'âme haute, et servons modestement notre meunier, si nous ne sommes pas dignes d 'un plus noble service. Servons-le de tout cœur, tous les jours, sans enthousiasme, mais sans défaillance. Que s'il en coùte à notre ambition, ou à notre orgueil, si nous n'en voulons croire ni

l'oracle antique ni l'expérience des hommes qui restent parmi les plus grands pour avoir été parmi les plus sages, courbons-nous au moins devant cette menace : « Celui qui cherche le danger y périra. » Elle vient du Dieu des martyrs, qui est aussi le Dieu des humbles et qui veut être prié ainsi : « Donnez-nous aujourd'hui notre pain. » C'est-à-dire : à notre âme, comme à notre corps, donnez le nécessaire et non les délices. « Ne nous induisez pas en tentation, » pas plus hélas ! car nous savons notre faiblesse, en tentation sublime qu'en tentation honteuse, de peur que devant le bien comme devant le mal nous ne venions à succomber.

Renan disait encore à Cherbuliez : « Dans Paule Méré et dans Meta Holdenis, vous avez abordé le problème délicat par excellence, celui où se complaisent les grands artistes. Vous avez voulu chercher comment le bien confine au mal et en dernière analyse où est le bien. » Sur ces confins, plus flottants que ne le croient les esprits tout d'une pièce, un moraliste aussi avisé que Cherbuliez devait rencontrer d'abord l'hypocrisie et les préjugés, et les combattre toujours au nom de la sagesse. La sagesse, parce qu'elle est sin-

cère et libérale, déteste l'hypocrisie parce qu'elle contrefait le bien, et les préjugés parce qu'ils le rétrécissent.

Les questions qui préoccupaient Cherbuliez étaient fines. Elles n'avaient jamais rien d'ambitieux, ni de subtil. Le romancier ne fut pas de ceux qui décrivent la marche d'une émeute ou la retraite d'une armée; il ne se demandait point où vont les foules,

Et si les nations sont des femmes guidées

Par les étoiles d'or des divines idées,

Ou de folles enfants sans lampes dans la nuit,

Se heurtant et pleurant et que rien ne conduit.

Il ne se demandait pas non plus comment une jeune femme ayant un amant qu'elle aime en peut prendre un second qu'elle aime aussi, le tout sans cesser d'être la plus délicieuse, pour ne pas dire la plus chaste créature du monde. Cherbuliez ne se posa jamais de problèmes sociaux, ni de cruelles énigmes. Il eut des visées moins hautes et pour ainsi parler plus pratiques, témoin l'histoire de Meta Holdenis et la moralité de cette histoire. La voici, résumée selon la lettre même du texte et, par conséquent, selon

l'esprit de l'écrivain. « On m'a parlé d'une pécheresse qui, à vrai dire, n'avait péché qu'une fois ; la vie avait été si indulgente pour elle, qu'elle avait trouvé le bonheur dans sa faute. Une sainte vint à passer, et voyant cette heureuse coupable, elle s'écria : « Quel fâcheux exemple La loi di« vine de ce monde est l'ordre, que cette femme « a transgressé. Il y va de l'intérêt du ciel et des « bonnes mœurs que je lui prenne son bonheur, « si mal acquis; je lui prendrai sa maison, je lui «. prendrai son mari, je lui prendrai son enfant, « je lui prendrai son passé et son avenir, ses sou- « venirs et ses espérances, je lui prendrai tout, « et Dieu me dira: « Bien travaillé, ange de lu« mière ! il y a un désordre de moins dans le « monde. »

Par bonheur pour la pécheresse, un ami se trouva là. Tony Flamerin jadis avait connu la « sainte » : Meta, la délicieuse laide qui possédait un teint de brugnon, des yeux bleu turquoise, toutes les vertus d'une gouvernante, tous les talents d'une artiste et d'une bonne ménagère ; Meta, l'ange de candeur et d'innocence, la petite souris qui mentit jusqu'à sa mort. Non seulement il l'avait connue : il l'avait aimée. Il réussit pour-

tant à la confondre. Ce ne fut pas sans peine, et dans son duel avec la souris, à la fin de la dernière passe, il faillit se laisser reprendre. Heureusement tous les héros de Cherbuliez ne sont pas des Ladislas Bolski. Tony Flamerin avait eu pour père, au lieu d'un coureur d'aventures et d'un homme à plumet, un brave tonnelier bourguignon qui, sur le point de mourir, lui tint à peu près ce langage: « Tony, j'ai toujours aimé le chant du coq, il annonce le jour et met en fuite les fantômes de la nuit. Ce chant ressemble à un cri de guerre, il nous rappelle que nous devons passer notre vie à batailler contre nous-mêmes. Tony, toutes les fois que tu entendras chanter le coq, souviens-toi que c'était la seule musique que ton père aimât. » Tony s'en souvint toujours, et s'il se tira d'un pas diffficile, c'est parce qu'un coq chanta.

Mais la leçon du roman n'est pas dans le SllCcès du héros ; elle est dans l'opposition des deux héroïnes: la pécheresse et la sainte, et dans la préférence accordée à la pécheresse. Pécheresse excusable d'une part, et de l'autre, sainte-nitou- che. La leçon n'en était pas moins délicate à donner et pouvait être mal reçue, témoin le scan-

dale de Tartufe ; or, Meta Holdenis n'est qu'un Tartufe femelle et allemand, Fréiulein Tartufe. Encore Cherbuliez s'est-il montré plus indulgent, plus hardi même que Molière, en ne faisant pas Mmc de Mauserre tout à fait irrépro- chable, en la plaçant dans une situation extra- légale. N'importe, nous n'en sommes pas moins avec lui contre Meta, ainsi que nous serions avec Molière contre son « imposteur», Elmire ne fût- elle que la maîtresse d'Orgon, j'entends une maîtresse fidèle, et dévouée, et tendre, et humble, comme une épouse ; j'entends aussi comme une épouse qui serait tout cela.

Cherbuliez d'ailleurs, avait un autre répon- dant que Molière, et ce n'est point l'auteur de Tartufe, mais celui des Provinciales, qui s'écriait : n En vérité, mon père, il vaudrait autant avoir affaire à des gens qui n'ont point de religion, qu'à ceux qui en sont instruits jusqu'à la direction d'intention, car enfin l'intention de celui qui blesse ne soulage point celui qui est blessé. Il ne s'aperçoit point de cette direction secrète ; il ne sent que celle du coup qu'on lui porte. Et je ne sais même si on n'aurait pas moins de dépit de se voir tuer brutalement par

des gens emportés que de se sentir poignarder consciencieusement par des dévots. »

Le romancier estimait qu'il vaut autant, pour ne pas dire mieux, avoir affaire au pécheur humble dans sa faute et désireux de la réparer, qu'à de prétendus justes qui prévariquent en sûreté de conscience. Sachant qu'il y aura au ciel plus de miséricorde pour le regret du mal que pour l'orgueil du bien, Cherbuliez voulut qu'il en fût ainsi déjà sur terre, en certains cas du moins, et par une exception qu'il serait périlleux d'étendre, mais cruel de ne point admettre. Aussi le moraliste, indulgent à cette exception, proteste-t-il de son respect pour la règle. Il n'a pas plus tôt reconnu que « jamais gens ne firent plus mariés que cet homme et cette femme qui ne l'étaient pas », qu'il se hâte d'ajputer: « ce qui n'empêche pas que les maires et leur écharpe n'aient quelque utilité. On a beau dire, ceux qpi ont inventé le mariage ont bien su ce qu'ils faisaient. » M. de Mauserre, dit Cherbuliez, avait l'âme romanesque, mais c'était un sage. Il me semble que l'auteur ressemble à son héros.

Et puis, dans Meta HolcLenis, à côté de la leçon de morale générale, derrière la satire du phari-

saïsme. il est permis peut-être à des Français de soupçonner une intention particulière de consolation, et pour ainsi dire de réparation délicate. Le roman parut trois ans à peine après nos malheurs et ce ne fut point parmi les malheureux que l'auteur prit son hypocrite. Soit générosité, soit peut-être justice, il n'a pas fait naitre Meta en pays welche, mais dans le seul pays du monde « qui connaisse la vraie vie de famille, l'union intime des âmes, le sentiment poétique et idéal des choses ». Elberfeld n'est point en France, Elberfeld, patrie de M. Bénédict Holdenis, le père de Meta, lequel s'exprimait avec onction sur toutes choses et n'était au demeurant qu'un cafard et un escroc. Il en a dû venir d'Elberfeld comme de partout ailleurs, de ces Fréiulein que trop de familles françaises crurent nécessaires à l'éducation de leurs héritiers et aux revanches futures. En 1873, on les comptait par centaines, assises à nos foyers. Puissent- elles avoir toutes lu Meta Holdenis, qui date de cette année. Elles y auront vu que certains esprits « se servent de leur religion, qui est sincère, pour sanctifier leurs convoitises. Leurs actions les plus intéressées sont oeuvres pies,

les enfants de Dieu regardent toute la terre comme leur héritage, et, convaincus que le Ciel leur a confié le soin d'obliger les méchants à restitution, ils font main basse, la larme à l'œil, sur leurs biens qu'ils s'appliquent. » Voilà par où la leçon de Meta Holdenis s'adresse non seulement aux individus, mais aux nations.

Dans Paille Méré, non moins que dans Meta Holdenis, se manifeste le libéralisme intellectuel et moral de Cherbuliez. Paule Mère, c'est encore un plaidoyer pour une créature d'exception, mais d'élite ; c'est la condamnation des esprits étroits et médiocres, incapables d'admirer ou seulement d'admettre ce qui les dépasse; la condamnation des sots qui créent les préjugés et des faibles qui les subissent. Oh! la jolie et triste histoire d'amour! Histoire, on l'a remarqué, d'un sourire éteint, comme dans le Comte Kostia, mais éteint pour ne plus se ranimer. Pauvre Paule Méré, la plus aimable des héroïnes de Cherbuliez, hélas ! et la plus médiocrement aimée. Car c'est un médiocre amour, celui qui ne peut croire à la vertu, comme disait le brave M. Bird, quand elle a le visage et le regard d'une

Paule. Le doute, ce grand crime d'amour, voilà par où Paule Méré, comme le Comte Kostia par. le mystère, touche à des œuvres immortelles : à la légende de Psyché, par exemple, ou à celle d'Elsa. Marcel Roger, le héros du roman, a douté jusqu'à la fin. Sur quelle foi, mon Dieu ! Et de quelle foi ! Des promesses les plus loyales, les plus pures, et sur les plus vulgaires et les plus misérables insinuations. Cherbuliez, dans Paule Méré, ne flatte pas sa ville natale. « Les Génevois, dit-il, accompagnent leurs qualités d'un travers qui gâte tout : ils aiment à percher. Oui, ils sont toujours perchés sur quelque chose, l'un sur ses aïeux, l'autre sur ses écus, celui-ci sur ses vertus, celui-là sur ses écrits. » Paule ne sut jamais percher : fille d'une sylphide, elle était née avec des ailes toujours frémissantes, toujours prêtes à s'ouvrir, et que le malheur seul contraignit à se replier. Mais on perchait autour d'elle. M Quand donc, lui demandaient tour à tour son grand-père, qui était de bois, et sa grand-mère, qui avait des ressorts d'acier, quand donc serez- vous comme tout le monde ? » Plutôt que d'être ainsi, elle s'enfuit et se réfugia près d'un couple original, M. Bird et sa sœur Mme Simpson. Ils

n'étaient pas comme tout le monde, et le monde le leur faisait bien voir. Et de Paule à son tour le monde se vengea. Elle l'avait prévu, la pauvre petite. Le jour où dans un bois, à genoux devant elle, Marcel lui dit d'une voix étouffée : « Paule, voulez-vous être ma femme ? » elle rougit, lui tendit son bouquet de gentianes et s'enfuit. Mais le soir, Marcel trouva sur sa table une lettre qui disait : « Nos cœurs ont marché bien vite, trop vite peut-être. Au milieu des bois, dans un beau jour, tout est facile. La vie n'est pas ainsi. Hélas ! des barrières nous séparent et vous aurez besoin de courage. Votre mère ne m'aime pas : auprès d'elle, dans son entourage, vous entendrez mal parler de moi. Marcel, Paule vous jure qu'elle est digne de vous. Que ce serment vous suffise. N'exigez pas qu'elle s'explique ; sa fierté gênerait sa défense. Je pars, je vous laisse seul avec le monde et ses jugements légers, et ses discours téméraires, et ses profanes erreurs, et ses sourires cruels, et ses préjugés, dieux cruels, que ses passions servent à genoux. » Elle avait raison, l'enfant loyale, mais inquiète : on sort des bois, on redescend de la montagne, on oublie la beauté du jour et les tapis de mousse où fleurissait la

gentiane, où de grands papillons jaunes volaient autour des menthes sauvages ; les bruits du monde, qui n'arrivaient pas la-haut, de nouveau nous environnent et nous étourdissent ; l'âme, un instant affranchie, est ressaisie par l'habitude, la routine, les influences et l'opinion. C'en est fait de la liberté, de celle du moins à laquelle ce roman nous convie : liberté supérieure, idéale, d'un esprit et d'un cœur qui ne relèveraient que du bien absolu, du bien contemplé, adoré en lui-mème et non selon les apparences ou les contrefaçons que respecte le monde et qu'il impose.

Ce monde qu'il méprisait, Marcel eut la faiblesse de l'écouter, et voilà pourquoi Paule fut perdue pour lui. Hélas ! est-il dit à la fin du livre, pourquoi ce cœur tourmenté n'a-t-il pas su croire ? Vous le voyez, la sagesse de Cherbuliez n'est pas sceptique ; en certains cas et devant certaines clartés, elle s'achève et se couronne par la foi, que dis-je, elle se confond avec la foi et aussi avec la simplicité du cœur, la constance de la volonté, la suite et la fermeté dans les desseins. Si, dans le triste roman de Marcel et de Paule, le monde fut le grand coupable, Marcel en fut le complice.

Il était de ceux qui doutent toujours ; il était aussi de ceux qui réfléchissent trop et n'agissent pas assez, de ceux « qui font dans leur conscience de grandes parties de plaisir ». Tristes voyages le plus souvent, et funestes promenades. Paule, en dépit de sa fantaisie, était plus sage. Elle avait des ailes sans doute, mais c'était une fourmi ailée, et jusque dans ses chimères il entrait de la raison. Toute petite, elle aimait passionnément les lignes des montagnes et des coteaux. Elle essaya d'abord de les copier, puis elle inventa elle-même des lignes nouvelles qu'elle variait selon son caprice. Il y en avait de droites, d'arrondies, de rompues, et son imagination donnait à chacune d'elles la valeur d'un symbole, parfois le sens d'une destinée. Dans une ligne en zigzag elle voyait l'emblème d'une vie orageuse et traversée, et un soir, au milieu d'une réunion, elle s'écria comme en songe : « Certainement le bonheur est rond. » Le mot n'est peut-être pas d'une petite fille, mais il est bien d'un romancier, d'un moraliste qui nous représente volontiers le bonheur, le devoir même, comme de belles courbes unies, achevées, harmonieuses, que rien ne déforme et que rien ne brise.

Si le comte Ghislain de Coulouvre se les était ainsi représentés, s'il avait pris la vie avec plus de simplicité et, pour ainsi dire, plus de rondeur, il aurait moins souffert, et fait moins souffrir. La Vocation du comte Ghislain, un des derniers romans de Cherbuliez, nous ramène à l'un des premiers : Ladislas Bolski. Ainsi les idées morales de l'écrivain se rejoignent ou plutôt se referment et l'esprit, comme le bonheur, est rond. La Vocation du comte Ghislain, c'est une seconde épreuve, adoucie, de Ladislas Bolski ; après une édition de luxe, une édition, non pas populaire, l'auteur n'ayant pas été de ceux qui écrivent pour le peuple, mais, si vous voulez, familière et pratique. L'imagination du romancier avait peut-être pâli, mais son observation ne s'était pas émoussée, et sa raison avait pris avec les années encore plus d'autorité et d'expérience. Sauf une fugue en Tunisie, le roman se déroule tout entier aux environs de Paris, à Bois-le-Roi. Plus d'exotisme dans le décor ni dans les personnages ; plus de grande dame russe ni de Pologne, mais un petit coin de terre, de notre terre de France, et qui suffit à l'arbre de la sagesse. Par le comte Ghislain comme par le

comte Ladislas, une gageure morale fut tenue témérairement et misérablement perdue. Né de parents médiocres, de. deux égoïsmes, l'un cynique et l'autre gracieux, qui d'ailleurs faisaient bon ménage, Ghislain eut pour précepteur un abbé de cervelle étroite et d'imagination exaltée. A quinze ans, il voulut être d'église ; on l'en empêcha. Alors il se jeta dans le monde. A vingt-cinq ans, une princesse qu'il aimait l'abandonna; une petite cousine qu'il allait aimer mourut ; il cessa de croire au bonheur et connut le dégoût de la vie et de soi-même. Un jour, un sermon par hasard entendu le bouleversa. L'abbé Silvère partageait l'humanité en trois classes : les hommes de désir, les justes et les saints. Aussitôt l'homme de désir qu'était Ghislain se jura de devenir un saint. « Le bonheur du juste lui semblait fort imparfait ; les bonheurs austères ne l'effrayaient point, les bonheurs calmes le consternaient. Il voulait sentir dans ses joies comme une divine violence et comme un vent de tempête ; il se souciait peu de la paix, et les philosophes tranquilles lui paraissaient à demi morts. » Une de ces maladies l'avait pris « qui ne s'attaquent qu'aux âmes généreuses, et qu'on peut

appeler les maladies nobles », mais qui n'en sont pas moins des maladies. Il guérit pourtant : par la voix de l'abbé Silvère, auquel il s'était confié, la sagesse lui parla ; par les beaux yeux de Mlle Léa de Trélazé. ce fut l'amour. Mais, un peu avant les fiançailles, la mère du comte Ghislain étant morte, et d'une affreuse mort, le jeune homme tomba dans un désespoir farouche; il crut entendre de nouveau des voix impérieuses, et bientôt la pauvre Léa recevait un billet d'adieu : Ghislain partait pour l'Afrique ; avant six mois il aurait pris le froc. Ce jeune homme « avait des impressions vives et les prenait pour des raisons ». Le marquis son père, qui le connaissait, adjoignit à notre chevalier un écuyer uniquement chargé de l'induire en tentation et de le réconcilier avec Satan. Le premier jupon fit l'affaire. La chute fut des plus vulgaires, et don Quichotte se releva guéri. Trop tard, hélas ! La pauvre petite délaissée l'avait cru perdu sans retour et, de désespoir, elle allait épouser, au lieu du fils, le père. Puisqu'elle n'avait pu être tout pour ce Ghislain qui l'avait trahie, du moins, et malgré lui-même, elle lui serait quelque chose. Quelques jours avant le mariage, il reparut inopinément

devant elle : « Quel songe avons-nous fait ? Insensés que nous sommes, s'écrièrent-ils tous deux, nous nous aimons. » Ils parlaient comme Perdican et Camille, et comme eux ils étaient aux bras l'un de l'autre, lorsque le marquis survint et, les voyant ensemble, tomba mort.

Ils se marièrent pourtant, mais après trois ans d'attente et d'expiation. « Vous souffrirez beaucoup, monsieur, disait l'abbé Silvère, mais n'oubliez jamais que vous l'avez mérité. » Ghislain peut donner la main à Bolski ; si leurs fautes sont inégales, leurs âmes furent également orgueilleuses, imprudentes et folles, et, pour la seconde fois ici, Cherbuliez a montré où « conduit le mépris des choses communes et l'impuissant amour de l'extraordinaire. » Toute la philosophie du romancier, toute sa morale aussi, se résume décidément en cette leçon. N'allons chercher au loin ni le bonheur ni même le devoir ; l'un et l'autre sont presque toujours à notre portée. Pour les trouver, disait en son sermon l'abbé Silvère, lequel était un sage en même temps qu'un saint, « j'entrerai chez le juste qui cherche la liberté dans l'obéissance à une règle fixe, dans la discipline de la volonté,

dans une loi qu'il subit et qu'il finit par aimer. » Voilà, surtout en des jours comme les nôtres, qui ne sont pas précisément des jours de raison et de bon sens, de précieux enseignements. La nature entière nous les donne, si nous savons la regarder et l'entendre. Comme son grand ancêtre La Fontaine, Cherbuliez a. observé les bêtes, ou la bête plutôt, celle que nous avons en nous, et il a reconnu que, si elle est souvent notre ennemie, elle peut être aussi notre alliée, notre conseillère et notre modèle. Les philosophes superficiels la calomnient quand ils lui imputent tous nos méfaits. « Les bêtes sont réglées dans leurs idées comme dans leurs mœurs, et le principe du mal est dans le dérèglement d'une volonté qui s'adore, le culte et la folie du moi. » Je sais bien qu'un Amiel nous répondrait encore que « la loi humaine supérieure ne peut être empruntée à l'animalité. » Mais Cherbuliez ne nous garantit point la supériorité ; il ne nous promet qu'une moyenne honorable, et c'est déjà quelque chose. Il ne fait pas profession d'héroïsme, mais de modestie et de prudence. Avant d'aviser à devenir des saints, tâchons d'être des justes. Encore une fois, les bêtes, que saint François nommait

ses sœurs, nous y aideront. Elles nous apprendront que la régularité, l'habitude, la discipline, sont les plus sûres ouvrières du bien, et qu'il ne faut pas faire fi des vertus instinctives et machinales. « Il y a un peu de machine dans tout ce qui est grand, dans tout ce qui est fort, dans le travail mystérieux du génie, dans l'esprit militaire, dans les ordres religieux et dans tout ce qui leur ressemble, dans les dévouements héroïques, dans la vie réglée de l'homme de bien comme dans la course silencieuse des astres autour d'un centre invisible... » La morale de Cherbuliez ne chemine donc pas toujours terre à terre, et vous voyez jusqu'où elle va chercher ses témoignages et ses exemples. Oui, la nature inanimée à son tour, et les soleils du ciel, après les bêtes des champs, attestent la beauté supreme de la règle et de la loi. Cessons de nous tourmenter en vain, de rêver au-dessus de nos forces et au delà de nos besoins. Au lieu de chercher l'exception et le miracle, souffrons humblement l'ordinaire, autrement dit ce qui est dans l'ordre, et tâchons de l'aimer. Alors nous rentrerons dans l'universelle harmonie, nous pourrons fêter notre réconciliation avec la création tout entière,

et nous ne perdrons plus jamais cette divine joie que le héros de Paule Méré connut un soir, un seul, hélas ! et qu'il nous décrit ainsi : « Ce qui se passa alors entre moi, chétif atome, et les cieux immenses, et la terre, et l'espace, et le mystère divin des nuits, je ne le puis comparer qu'il ces embrassements délicieux par lesquels deux amis, trop longtemps désunis sur la foi d'un soupçon, abjurent leur vaine querelle et renouvellent le pacte sacré de leur intelligence rompue. Malentendu dissipé par un mot, paroles mêlées de tristesse et de joie, oubli du passé, possession de l'avenir, inviolables serments, certitudes ineffables, mon âme a savouré toutes ces douceurs et, scellant son traité de ses larmes, elle a renoué son alliance avec l'ordre éternel des choses qu'avaient méconnu ses soupçons, qu'avaient insulté ses douleurs. »

II

Et maintenant, au-dessus des personnages de roman, au-dessus des hommes qui souffrent, s'agitent et s'égarent, élevons-nous jusqu'aux idées impassibles et sereines. L'Art et la Nature, le Prince Vitale, le Cheval de Phidias (je remonte le cours des années), ces trois études d'art vont nous montrer l'esthétique de Cherbuliez conforme à sa morale, et compléter l'accord que le Beau faisait avec le Bien dans cet esprit harmonieux.

L'Art est une protestation contre la Nature qu'il imite. — Cette formule, qui contient tout un livre de Cherbuliez, énonce un compromis entre deux principes, entre deux tendances légitimes et opposées, et les compromis sont œuvre de sagesse. Art et Nature ! Rien que ce titre affirme une dualité qu'on perd trop de vue aujourd'hui. Le terme même de naturalisme ne dénote-t-il pas une fâcheuse tendance à identifier les deux facteurs du Beau, que dis-je, à sacrifier l'un des deux à l'autre, et le goût des apparences au goût des réalités ? Il est bon de réagir et de

réviser une distribution inégale. Cherbuliez a fait de la sorte, etladéfinition qu'il donne tout d'abord annonce un jugement impartial et d'équitables conclusions.

L'art imite et il proteste. Dans la sculpture et la peinture, l'imitation est assez manifeste pour qu'on n'y insiste pas. Elle apparaît avec moins d'évidence dans les arts dits symboliques, qui sont.la musique et l'architecture. Il y a pourtant, dans l'une et dans l'autre, une part d'imitation que Cherbuliez a dégagée : « L'objet propre de l'architecture, dit-il, est d'exprimer par des apparences la destination d'un édifice. » Le fait est qu'il existe une liaison étroite entre les apparences visibles et les impressions morales.Le mot de Paule Mère: « Le bonheur est rond », pourrait être un mot de sculpteur et d'architecte. Telles formes éveillent infailliblement en nous telles sensations ou tels sentiments. La sagesse divine d'Athéné s'exprime par les lignes exquises du Parthénon, et la folie plus divine encore du christianisme, par l'élancement des voûtes et des flèches gothiques. De ces analogies, la nature a fourni le modèle. La colonne imite l'arbre, et la colonnade la forét. Le ciel, arrondi sur nos têtes, a donné

l'idée de la voûte, et la beauté du Parthénon, dressé devant le Pentélique, s'achève par je ne sais quelle convenance suprême entre le fronton du temple et celui de la montagne, entre le dessin de l'édifice et celui de l'horizon. La musique elle-même imite la nature, et la nature ici, « ce n'est pas seulement le ciel, la terre et la mer, les champs et les bois, les rochers et les plantes, c'est aussi la nature humaine, notre âme, nos instincts, nos penchants ». La musique écoute toutes les voix, qu'elles chantent au dehors ou au dedans de nous. Elle note le murmure du vent ou du ruisseau, comme les soupirs de notre poitrine, les battements de notre cœur et les cris de notre joie ou de notre souffrance, comme la chanson de l'oiseau.

La part faite à l'imitation, Cherbuliez en fait une autre, égale, je crois, à la protestation. Si l'art est trop souvent réduit, devant son modèle, à confesser son impuissance, il a ses revanches pourtant. D'abord il crée chez ceux qui le servent dignement et avec piété un état d'esprit désintéressé, pacifique et pur. Qui niera, par exemple, la supériorité morale, ou psychologique au moins, de la disposition esthétique,

pour ainsi dire, sur la disposition naturelle ? La joie que nous cause l'œuvre d'art n'a rien de commun avec les satisfactions matérielles, encore moins avec les plaisirs des sens. On jouit de l'œuvre d'art sans la posséder. Comme l'a fort bien dit Cherbuliez, le jour où Pygmalion supplia le ciel d'animer la statue adorée, il prouva qu'il n'avait pas des yeux d'artiste, et le jeune homme de Cnide qui s'était fiancé dans le secret du sanctuaire à la Vénus de Praxitèle, pécha contre le ciel et contre l'art en aimant le marbre comme la chair.

Après avoir épuré le miroir de notre âme, l'art précise l'image qui doit venir s'y refléter. Entre toutes les images que la nature nous présente pêle-mêle, il en choisit une, il la dégage et la débarrasse des accessoires parasites qui l'encombrent et la dévorent. Puis il la fortifie, il en accentue le caractère. Enfin il met en elle quelque chose de lui-même, car l'œuvre d'art ne nous paraît complète que si nous y retrouvons la main, l'esprit et l'âme de l'ouvrier.

Ce n'est pas tout. « L'art nous délivre des chagrins que cause à notre imagination le peu

de durée de la beauté naturelle et les hasards perturbateurs. »

Ici-bas tous les lilas meurent,

Tous les chants des oiseaux sont courts !

Je pense aux étés qui demeurent

Toujours.

Et l'art seul nous donne un ciel éternellement pur, des rossignols qui jamais ne se taisent et des lilas toujours fleuris.

Ici-bas les lèvres effleurent

Sans rien laisser de leur velours...

Mais quand nos amours sont passées, les héroïnes des poètes aiment encore et des lèvres de Francesca, de Didon et de Juliette le baiser ne s'envole jamais.

Ce n'est pas tout encore. L'art supprime l'accident, qui trop souvent dérange les combinaisons de la nature : le spectacle de l'univers, l'histoire des nations ou des individus. Je veux bien que dans la nature même il y ait d'heureux accidents ; il en est beaucoup plus de fâcheux. Dans l'ordre moral également, que de hasards contrarient la plus belle vie, la plus heureuse destinée ! Sur la scène du monde, que de tragédies avortées,

de comédies qui languissent, d'intrigues arrêtées, et de piètres dénouements !

L'art ne supprime pas l'accident, car ce serait supprimer la vie : il l'emploie. Il en fait, au lieu de son contradicteur et de son ennemi, son allié et son collaborateur. Il dote le hasard d'intelligence et par lui toutes les fautes deviennent heureuses. Œdipe Roi n'est qu'une série d'accidents. Accident aussi, mais prémédité et sublime, dans le premier morceau de la Symphonie héroïque, cette entrée téméraire et prématurée du cor, qui provoque l'admirable reprise du thème. Cherbuliez lui-même excellait à changer ainsi l'accident en bonne fortune. Rappelez-vous seulement les péripéties du Comte Kostia, de La- dislas Bolski, de Meta Holdenis. Pour mener à bonne fin ces trois romans, Cherbuliez prit le hasard à son service ; non pas le hasard de la nature, mais celui de l'artiste, qu'il définit : un ouvrier intelligent « qui arrange quand il a l'air de déranger, débrouille quand il a l'air de brouiller, donne aux choses tout leur prix, réveille les puissances endormies, leur fournit des occasions et, loin de fausser ou d'affaiblir les caractères, les aide à se montrer tels qu'ils sont, et à

nous découvrir leurs dessous. » Enfin, et c'est ici le dernier avantage de l'art sur la nature, l'homme est évidemment la cause finale de l'art. La nature possède et garde la beauté pour elle- même sans s'inquiéter de nous en faire part ; elle ne nous invite ni ne nous enseigne à en jouir ; l'art, au contraire, n'aspire à réaliser le beau que pour nous le communiquer. La nature est égoïste et insensible, l'art charitable et compatissant ; nous trouvons l'un toujours bienfaisant et consolateur, l'autre souvent indifférente et cruelle, et si nous aimons la nature parce qu'elle est belle, nous aimons l'art parce qu'il nous aime.

La voilà donc justifiée, la définition donnée au début du livre; le voilà partagé, le différend éternel entre l'art et la nature, entre l'imitation et la protestation, et dans l'équité de ce jugement, on retrouve l'esprit accoutumé de l'écrivain : le goût de la mesure et la sagesse au parler d'or.

« Que le poète soit chrétien, juif ou musulman, protestant ou catholique, le poète est avant tout poète. » Cherbuliez, qui fut artiste, le fut aussi avant tout : protestant, il a célébré la Renaissance ; Génevois, il adorait la Grèce. On peut,

sans altérer la physionomie du maître, rappeler en dernier ses premières oeuvres : le Cheval de Phidias et le Prince Vitale, ces deux tableaux des deux printemps du monde, qu'il avait tracés lui- même en son printemps.

« Dame très humaine et très courtoise, quelle fête il se donna chez vous le jour que la signora Camilla, votre fille, ayant épousé le valeureux marquis della Tripalola... » Ainsi parlait, en ses épîtres dédicatoires, Bandello, le novelliere du seizième siècle. En ces beaux châteaux, quelles furent donc alors ces fêtes, dont Cherbuliez aimait à se souvenir ? Les jardins sont pleins de nobles cavaliers et de dames parées avec magnificence ; sur les terrasses, à l'ombre des pins d'Italie, on disserte, on chante, on parle d'art, de philosophie et d'amour. « Ne vous y trompez pas, l'heureuse aventure qu'on célèbre ici, dans ces jardins, dans cette loggetta, ce n'est pas seulement le mariage de la vertueuse signora Camilla avec le marquis Tripalola, mais un autre mariage encore, d'une bien autre importance : les épousailles de la science et du monde. » Sous forme d'essai et de récit dialogué à propos de la folie du Tasse, Le Prince Vitale n'est qu'un regard

d'admiration et de regret jeté sur ces noces de la Renaissance, dont la journée radieuse eut un triste lendemain. La tristesse de ce lendemain fut l'une des causes, et la plus efficace, des chagrins et de la folie du Tasse. N'en croyez plus la légende ; le poète ne porta point la peine d'un amour téméraire pour la sœur d'Alphonse de Ferrare, et ses malheurs furent l'effet de ce qu'il appelle cent fois lui-même rigor e strette^a dei tempi, « la rigueur et l'étroitesse des temps. » a Trois fois heureux, disait le prince Vitale, l'homme de génie qui naît et meurt à propos ! Heureux encore celui qui, né trop tôt, devance son temps ! Condamné par ses contemporains, il en appelle à la postérité. Les siècles à venir se lient d'amitié avec lui et le visitent dans son délaissement. Mais, s'il est né trop tard, s'il est seul à représenter dans le monde quelque chose qui n'est plus, son malheur est sans ressources. Ah ! qu'il est dur de traîner après soi comme un boulet une inutile et ridicule fidélité au passé ! Ah ! qu'il est dur de s'entendre dire : Laissez les morts ensevelir leurs morts! »

Torquato Tasso fut un de ces attardés. Il ap- porta au monde un génie que le monde alors ne

pouvait plus comprendre, ou plutôt n'osait plus admirer. Contemporain par l'esprit de Raphaël, de Balthazar Castiglione, de Léon X, il le fut, par la vie, de Grégoire XIII, de la congrégation de l'Index et de l'Inquisition. La Renaissance, dont il était le dernier enfant, mourut en lui donnant le jour, et quand l'orphelin appela sa mère, c'est une marâtre qui lui répondit.

Le sourire s'était retiré de la face de Dieu, ou plutôt de la face de ceux qui le représentaient sur terre. L'Eglise, menacée par la Réforme, s'enfermait dans l'enceinte de ses remparts, au cœur de sa citadelle, après avoir abattu sans pitié autour de ses murailles tout ce qui pouvait servir à l'assiégeant de cachette et d'embuscade. Les arbres magnifiques tombaient, et les forêts ombreuses, et jusqu'aux buissons fleuris où chantaient hier les oiseaux. C'est contre l'Eglise ainsi armée pour sa propre défense, que vint se heurter et se briser le malheureux poète. En 15 7 5, sous le pontificat de Grégoire XIII, son oeuvre, qu'il portait à Rome comme une offrande, y fit l'effet d'une offense. Tout en fut repris et condamné : le christianisme en sembla païen ; les sentiments en parurent profanes, les héros crimi-

nels et les peintures licencieuses, suspectes d'irré- vérence et d'idolâtrie. Alors, entre le génie d,,t Tasse et la censure ecclésiastique, une guerre éclata, qui devait durer longtemps. En vain, pour désarmer les rigueurs de ses juges, le poète se soumit à toutes leurs exigences, à leurs plus mesquins scrupules, et retoucha non seulement les détails, mais le plan, les épisodes et le caractère de son oeuvre. Il implora le pardon de Tancrède, de Renaud, d'Herminie et d'Armide. Il mendia l'indulgence des inquisiteurs pour ses héroïnes d'amour. Inutiles prières. Le conseil de censure exigeait toujours de nouveaux sacrifices, et sous la cloche, où l'air se raréfiait de plus en plus, Le génie du Tasse se mourait d'asphyxie. Il étouffe enfin ; Clément VIII vint trop tard, et le poète ne put, grâce à lui, que fermer les yeux en paix. Quant au poème, des éditions furtives l'avaient sauvé et par bonheur c'est l'original, au lieu du « corrigé » de la Jérusalem, qui nous est parvenu.

Qu'il fut douloureux, ce conflit entre le génie humain et l'Église de Dieu ! Mais la situation même le commandait. « Déjà le lion rugissant s'apprètait à dévorer l'Église. La papaulé sentit

toute l'étendue du péril ; elle n'hésita pas à prendre un parti extrême, et, ne consultant que les intérêts de son salut, auquel est attaché le salut du genre humain, elle lui sacrifia tout. »

Qui la contraignait à ce cruel sacrifice ? Qui prononça le divorce entre l'Église et la Renaissance qui s'aimaient ? C'est la Réforme, cette étrangère à l'esprit étroit et dur ; et la science, la poésie et l'art, pas plus que la foi, ne le lui pardonneront jamais. Elle était si belle alors, la cité de Dieu, devenue librement et largement la cité des hommes, de tous les hommes. Oh ! la Rome de Léon X ! Nul mieux que Cherbuliez, un réformé pourtant, ne l'a comprise et célébrée. Aucun historien catholique n'a jamais glorifié avec plus d'enthousiasme et de magnificence l'Église plus catholique alors, c'est-à-dire plus universelle, qu'elle ne le fut jamais.

La pensée religieuse de la Renaissance a été souvent méconnue et calomniée. Il ne faut pas la juger par ses déviations et ses excès, mais par son principe essentiel, par ce dessein grandiose qu'avait conçu la papauté et que Luther empêcha de s'accomplir : la réconciliation du christianisme avec l'antiquité. Après avoir prêché

pendant des siècles le sacrifice et la souffrance, l'Église, estimant que la terre avait assez pleuré, (terra lagrimosa, disait Dante), allait enfin annoncer l'allégresse et proclamer la véritable trêve de Dieu. Etoile de la nuit durant l'horreur du moyen âge, elle promettait d'être encore l'étoile du matin. Alors s'écrie Cherbuliez, « quel esprit de joie est soudain descendu du ciel ! Harpe de David, apprenez à moduler vos chants, entremêlez aux soupirs de la pénitence les accents d'allégresse des rachetés qui cheminent sur les mille sentiers du monde dans la sainte liberté de Dieu ! Couronne sanglante du Christ, qu'on vous voie reverdir et fleurir ! 0 fleurs divines ! ce sont les fleurs de l'espérance, de l 'amour, de la joie, toutes les fleurs de l'éternel printemps des cieux ! »

En un mot, ce sont les fleurs de la vie, de la vie jusqu'ici méprisée, maintenant réhabilitée et bénie. La vie complète, tel fut le programme de la Renaissance. La devise du croyant n'était plus : renoncer à tout pour aller à Dieu, mais se servir de tout pour se rapproeher de Dieu. On se rapproche de lui par la foi, mais aussi par la science ; le grand bien est de croire, mais con-

naître est aussi un bien. Dans une même chambre du Vatican, chez un pontife chrétien, Raphaël a réuni la Dispute du Saint-Sacrement et l'Ecole d'Athènes. Les saints du ciel ont regardé les saints de la terre et leur ont souri,

Quelle Jérusalem nouvelle ?

D'où lui viennent de tous côtés

Ces enfants qu'en son sein elle n'a point portés ?

Ils lui viennent des siècles disparus et des contrées lointaines. Ils lui viennent de la Grèce et de l'Egypte, de la Syrie et de la Chaldée. Le platonisme de la Renaissance enrôla Pythagore et Socrate, Aristote et Platon, parmi les précurseurs de Jésus. Il entreprit de retrouver sous l'erreur, au besoin sous le mensonge païen, le soupçon et le pressentiment de la vérité chrétienne. Non seulement dans la philosophie de la Grèce, mais dans sa mythologie même, et jusque dans les vieilles théogonies de l'Orient, on se plut à reconnaître alors les messagères du Seigneur, et sur les murailles Sixtines, à côté des Prophètes, les Sibylles eurent le droit de s'asseoir. II Que servent les paroles ! écrivait ici Cherbuliez. » C est à nous

plus qu'à lui de le dire ; à nous d'arrêter notre impuissante paraphrase et de vous renvoyer à l'original de cet admirable tableau.

Rares sont les livres dignes d'être lus à Rome. Le Prince Vitale est de ceux-là. Voyageur que je ne connais pas, mais pour qui j'écris peut-être, hôte passager de la ville éternelle, montez par un beau soir au couvent de Sant' Onofrio, sur le Janicule, où mourut le grand poète désolé. Pendant le jour qui s'achève, peut-être avez-vous contemplé Saint-Pierre et le Vatican, la coupole de Michel-Ange et les fresques de Raphaël.Vous avez été quelques heures un citoyen de la Renaissance ; son esprit habite en vous. Ouvrez ce petit livre aux dernières pages et vous rappelant un des plus beaux moments de l'histoire, un des plus nobles desseins de l'Eglise, tandis que les cloches de Rome sonneront, dites avec Cherbu- liez cette prière. Elle est d'un grand artiste et d'un grand penseur; c'est le Credo de la Renaissance : « Seigneur, vous le savez, ces hommes étaient à vous, et votre gloire se manifesta dans le pontife qu'ils avaient nourri de leur sagesse ! 0 Jérusalem, en dépit de tes souillures, que tu parus belle à toutes les nations en ces temps

bienheureux ! De quel éclat divin brillaient tes autels et quelles fêtes tu célébrais dans ton enceinte agrandie ! Du Nord et du Midi et des profondeurs de l'Orient, tous les dieux s'étaient donné rendez-vous chez toi... et tous ils se tenaient humblement prosternés autour du trône du Christ. Ce jour-là, Seigneur, déposant pour la première fois votre couronne d'épines, vous aviez ceint votre front de violettes parfumées qu'avaient vues fleurir l'Ilissus et vous teniez à la main un lotus du Nil d'une blancheur immaculée. Alors, vous penchant sur tous ces dieux et ces sages, on vit vos lèvres sourire et votre bras s'étendre pour les bénir, et une voix d'ange, plus douce encore que celle qui avait annoncé votre nativité, s'écria: Gloire à Dieu sur la terre! paix entre les dieux réconciliés sous le regard du Christ ! Bénie soit la sainte Eglise universelle ! »

Il est une autre colline, plus sacrée encore que le Janicule, aimée avant toute autre et plus que toute autre par Cherbuliez : c'est l'Acropole d'Athènes. Celle-là, le moine jaloux de Wittem- berg ne l'a pas gravie ; ses pieds lourds n'en ont pas foulé le pavé, et de la noble enceinte de

marbre sa voix sévère n'a pas fait envoler l'âme antique, l'âme libre et joyeuse des dieux.

Le Cheval de Phidias est, comme le Prince Vitale, une causerie esthétique. Sous le péristyle occidental du Parthénon, par les beaux après- midi d'un été athénien, à l'ombre tournante des colonnes, la marquise et son oncle, avec son jeune soupirant, son aumônier, le chevalier et le docteur viennent s'asseoir. 00 dirait un groupe de Boccace dans le pays de Phidias. Au-dessus de leurs têtes, une métope de la frise représente un cheval qui s'enlève, monté et retenu par un cavalier coiffé du pilos arcadien. La marquise a pour le bel animal une tendresse passionnée ; elle le préfère à tous les autres marbres du temple. Ses compagnons, pour lui plaire, ont mis au concours l'éloge du coursier bien-aimé. Ses deux blanches mains doivent poser sur le front du vainqueur une couronne d'olivier.

Chacun alors prend la parole à son tour. Un dialogue s'établit, qui rappelle ceux de Platon par le fond et par la forme, par les doctrines et par la méthode suivie, qui consiste à partir d'un objet particulier et sensible pour s'élever de plus en plus haut dans la région de l'idée pure. Rien

de technique ou d'aride nulle part. « C'est le fait d'un pédant, a dit ailleurs Cherbuliez, d'habiller ses imaginations en théorèmes de géométrie. » Aussi n'est-ce point ainsi qu'il habille les siennes. De quelle grâce au contraire il les revêt! de quels voiles souples et transparents, et de quelle lumière! Liiiiiine vestit purpureo. La pédanterie, pour lui, n'est que la prétention de remonter aux principes des choses ; il y remonte pourtant, mais sans prétention, par des chemins en pente douce et fleurie, comme ceux où marchait Socrate avec ses disciples, en s'entretenant de la beauté. Ainsi le charmant causeur a fait mentir le proverbe vulgaire : toute une théorie de l'art grec, et en même temps de l'art universel et éternel ; les aperçus les plus ingénieux sur l'éclectisme, l'idéalisme et le réalisme, sur l'individualité dans l'art, sur les rapports de l'amour avec la beauté; des vues générales et profondes, de poétiques allégories, toutes ces choses exquises ont pu se trouver sous le pied d'un cheval, mais d'un cheval de Phidias regardé par un Cher- buliez.

Ce cheval, d'abord, n'est pas le cheval en général, c'est-à-dire un composé d'éléments hété-

rogènes que Phidias aurait empruntés aux types divers de la beauté chevaline qui figuraient dans les fêtes équestres de la Grèce. C'est un cheval, gn exemplaire d'une race parfaitement déterminée, de celle qui, par la finesse, l'intelligence, l'agilité, répondait le mieux au goût, au génie même du peuple : la race barbe ou berbère. Phidias a représenté le cheval de cette race, et non point un autre. Loin d'user du procédé des éclectiques, il a plutôt accusé encore la personnalité de son modèle. Pourquoi ? Parce qu'il savait « que tout ce qui vit, tout ce qui mérite de vivre, se compose non de pièces rapportées, mais de parties intimement liées, qui se supportent les unes les autres et se rapportent ensemble à une fin. Il savait que l' « hybridation, procédé de jardinier fleuriste, n'a rien à démêler avec la poésie et la s.culpture... Il savait surtout que rien n'est beau qu'à la condition d'être individuel ; que la forme d'une chose est sa limite; que, supprimez les bornes d'un être, et vous supprimez ses contours... Oui, les bornes des êtres sont sacrées, c'est par leur moyen qu'ils se manifestent; affranchissez-les de tout ce qui les restreint, c'est de leur existence même que vous les aurez délivrés... »

Le cheval du Parthénon est donc exclusivement un cheval barbe ; mais c'est de plus un barbe dressé, j'allais dire élevé, selon la méthode grecque. Et déjà nous montons plusieurs degrés; à propos d'un simple animal, nous entrevoyons le principe même de la civilisation hellénique. Je disais bien : le cheval a été non pas dressé, mais élevé; car il y avait dans l'équitation grecque une part d'éducation véritable, une action intellectuelle et morale sur le cheval comme sur l'enfant. Le Cherbuliez du Prince Vitale revient ici défendre contre la rigueur et la tristesse, la liberté, l'indulgence et la joie. Il célèbre l'éducation athénienne, qui disciplinait sans contraindre, qui formait les âmes sans les fausser, les ployait sans les rompre, et favorisait la nature au lieu de la contrarier. Ecuyers et maîtres d'école s'inspiraient alors des mêmes idées et suivaient la même méthode. On traitait, je ne dirai pas les enfants comme des chevaux, mais, ce qui est toute autre chose, les chevaux comme des enfants, et parce que les hommes, en ce pays d'aisance et de douceur, n'avaient rien d'animal, les animaux y prenaient quelque chose d'humain. Voyez ce cheval de marbre. L'œil, les

naseaux, l'encolure, tout en lui respire une âme étroitement d'accord avec celle du cavalier ; ou plutôt le cheval et l'homme n'ont à eux deux qu'une seule et même âme: chez l'un, elle commande avec douceur ; elle obéit, chez l'autre, avec plaisir. Le cavalier n'use point de violence : il monte sans selle, sans éperons, sans étriers, et le bel animal, au lieu de se rendre par force, se donne librement et par amour.

Oui, jusque dans les exercices du manège, la Grèce avait fait une place à l'amour, principe unique de l'art comme de la vie. L'Amour, autrefois, écoutant chanter les voix de la nature, les rochers, les.eaux et les bois, souhaita de posséder des instruments qui rediraient la musique de l'univers. Il pria les génies auxquels il commande, de lui fabriquer des lyres d'argent; mais celles-ci, répétant seulement les sons les plus rapprochés, n'arrivaient qu'à reproduire des fragments épars et sans lien réciproque de l'immense symphonie. L'Amour alors, de ses propres mains, fabriqua quelques lyres d'or, et les ayant montées à des diapasons différents et accordées selon des modes divers, il leur donna des ailes et les répandit dans l'espace. Et comme par la grâce de l'Amour ces

lyres d'or possèdent l'harmonie infuse, la moindre note, fût-ce la plus éloignée, éveille en elles des échos infinis et la résonnance complète de l'universel concert.

Cherbuliez fut une de ces lyres d'or, une âme capable de comprendre l'universelle beauté et d'en communiquer le frisson aux pauvres lyres d'argent que nous sommes. Après avoir étudié le cheval, puis le cheval et le cavalier, il s'avise que ce groupe équestre fait partie d'une frise et enfin que cette frise est la frise d'un temple. Et la frise se déroule devant nous, et le temple s'élève, et pénétrant jusque dans le sanctuaire, nous y trouvons la jeune fille aux yeux bleus, la déesse favorite de la Grèce et de Cherbuliez : la Sagesse. Sagesse divine, qui n'est pas le repos ni le sommeil, mais l'action maîtresse et consciente d'elle-même ; qui n'est pas la froideur, mais rémotion et la joie ; qui ne supprime pas la passion, mais qui la discipline; qui rend aimable et la règle et la loi, qui nous apprend à trouver dans le devoir la plus noble forme du bonheur. La voilà, telle que le romancier la prêcha toujours à ses héros ; faute de l'avoir possédée, les Bolski se sont perdus et les Ghis-

lain ont souffert. La voilà, telle que l'auteur du Cheval de Phidias l'adora dans le plus beau sanctuaire que jamais lui dédièrent les hommes. Ainsi la morale et Testhétique se rejoignent sur les sommets, et nous reconnaissons une dernière fois que pour Cherbuliez, ce fut la raison, non pas froide, pédante et farouche, mais la raison souriante, agissante et heureuse, qui demeura le dernier secret de l'art et de la vie.

1892.

II

EUGÈNE FROMENTIN

EUGÈNE FROMENTIN

[texte\_manquant]

OTRE siècle compte un petit groupe d'écrivains dont le commerce intime et la constante familiarité ne lassent jamais. C'est auprès d'eux que trouve

une lecture du soir celui qui souhaite d'endormir sa pensée à l'ombre, et comme sous l'aile d'une pensée amie. Ils ont l'esprit uni, l'âme apaisée et sereine ; quelque mélancolie mais nulle amertume; aucune emphase, avec beaucoup de poésie. Ils sont un peu philosophes, presque sans le savoir, et surtout, sans le dire. Avec les Joubert et les Doudan, Eugène Fromentin appartient à cette famille choisie. Comme eux, il charme toujours, attendrit parfois ; il ne trouble et

ne choque jamais. S'il ne donne pas l'impression de l'extraordinaire, il donne à tout moment celle de l'exquis. A lire et relire Fromentin, on peut apprendre beaucoup, et sur beaucoup de choses : sur la nature, sur l'art et sur soi-même. Il nous expliquera les tableaux des peintres illustres, des Maîtres d'autrefois, et les paysages d'Orient, ces tableaux du Maître de toujours. Il nous dira la mystérieuse influence de la nature et le bienfait, mais le péril aussi, de la vie seulement contemplative. Devant des toiles fameuses, il nous mettra loyalement en garde contre l'admiration de commande et de convention, le préjugé, la superstition et la routine. Devant la vie enfin, il nous enseignera la patience et la douceur, la modestie des ambitions et des désirs, le renoncement aux longues et chères espérances et le deuil résigné, presque souriant, des rêves d'amour.

Leçons de science ou de sagesse, il lie les donne jamais en docteur, mais presque en ami, avec le naturel et la distinction d'un dilettante de race. Il ne professe pas ; on dirait qu'il causet et le plus souvent à mi-voix. Chez lui, jamais d'excès d'aucun genre : il décrit la nature sans déclamer ;

il explique son art sans parti pris ni système ; il nous raconte sans affectation de psychologie Thistoire d'une âme qui, si elle ne fut pas la sienne, paraît du moins lui avoir beaucoup ressemblé.

Eugène Fromentin a vu deux fois et nous a deux fois montré, dans ses livres et sur ses toiles, le pays qu'entre tous il aima, l'Algérie. C'est à l'Algérie que nous devons son œuvre pittoresque en entier et la moitié de son œuvre littéraire. De la plume ou du pinceau, quel instrument fut le plus sûr, le plus docile et le plus expressif, le mieux approprié à cette main qui les employa tous deux ? Il semble que l'écrivain ait été supérieur au peintre. Si le Fromentin du Sahara et du Sahel se retrouve dans la peinture africaine du maître, où chercher les idées des Maîtres d'autrefois et le sentiment de Dominique? Il y a dans la vie intellectuelle de l'écrivain une étape que le peintre n'a pas franchie, des cimes auxquelles il n'a pas atteint, des profondeurs où il n'est pas descendu.

Chasses au faucon, fantasias, réceptions ou repas chez des cheiks, chevaux à la croupe lustrée, à la fine encolure, qui suivent d'un pas

relevé des sentiers de montagne ou galopent en faisant flotter au soleil le burnous blanc des cavaliers, voilà ce que représentent presque toujours, et très bien, les tableaux de Fromentin. Ils rendent avec justesse les grâces intimes du pays d'Afrique ; avec une grande délicatesse, bien qu'en la voilant un peu, la lumière, peut-être plus éclatante en réalité, du ciel algérien. Ils sont gais, alertes, ces tableaux, et caressés d'une main qui fut toujours aussi sobre de couleurs que de mots. Mais si pimpante, si brillante et allègre que soit cette Algérie, c'est toujours et seulement l'Algérie. Fromentin ne peignit jamais ou presque jamais qu'elle, et le champ de la vision pittoresque demeura pour lui plus étroit que celui de l'imagination littéraire. Les horizons du peintre allaient, dit-on, s'élargir. Il était sur le point de chercher, de trouver autre chose. Il nous plaît de le croire, et notre admiration ne fait que s'en accroître avec nos regrets.

Mais, sans porter la comparaison entre l'artiste et l'auteur hors de cette terre d'Afrique, la seule où ils se soient rencontrés, il paraît difficile encore de contester la supériorité de l'écrivain

sur le peintre. On ne trouverait pas chez ce dernier de toiles aussi chaudes, aussi incandescentes que telle ou telle page de l'Été dans le Sahara. De Y Année dans le Sahel, nous pourrions citer certaine description de la Fête des fèves, où la flamme du soleil, le sang des bêtes égorgées, la pourpre des coquelicots, le vermillon des étoffes, accumulent des notes d'un rouge si intense, que pas un tableau du peintre n'en pourrait soutenir le voisinage flamboyant.

Avec plus d'éclat que sa peinture, la prose de Fromentin n'a pas moins d'exactitude et de légèreté. Elle excelle également à nous montrer les Maures indolents et mous, ou les cavaliers numides lancés à travers les grands horizons : vieillards sérieux drapés de laine blanche, beaux jeunes gens qui volent sur des chevaux rapides, harnachés de passementeries multicolores et bridés de rênes aussi minces que des fils de soie.

Peut-être notre préférence pour les livres de Fromentin tient-elle moins à leur supériorité réelle qu'à notre incompétence en matière de peinture. Fromentin lui-même était trop modeste pour

nous dire lequel il estimait le plus des deux artistes qu'il a été. Il nous avertit seulement, dans la préface du Sahara, qu'il a pris garde de ne pas assimiler l'une à l'autre deux interprétations de la nature selon lui très distinctes et régies par des lois différentes ; qu'il a tâché de ne pas traiter la littérature selon les procédés de la peinture et de ne pas dire les mêmes choses en deux langues, au moins de ne pas les dire de la même manière. Mais il nous avoue aussi qu'il a cherché dans l'art d'écrire un complément, une aide à l'art de peindre, qui ne suffisait plus à toutes ses pensées, surtout à ses pensées tout entières. Cet aveu pourrait justifier l'ordre de nos préférences. Entre les deux talents que posséda Fromentin, il semble que le rapport ait été interverti, que l'accessoire ait fini par primer le principal. De l'écrivain- peintre, les œuvres maîtresses ne sont pas celles qui se voient, mais celles qui se lisent, et la place d'honneur de Fromentin pourrait bien être dans nos bibliothèques plus encore que dans nos musées.

1

Un Eté dans le Sahara, Une Année dans le Sahel ; quiconque a rapporté d'Afrique le souvenir et l'espérance, j'entends l'espérance d'y retourner, doit, pour entretenir l'un et l'autre, posséder ces deux volumes et les garder à portée de sa main. Par les tristes jours d'hiver, où, comme disait Henri Heine, il pleut au dehors et au dedans de nous, il est bon feuilleter les pages lumineuses pour y refaire provision de soleil.

La nature est peut-être ce que Fromentin a le plus aimé. Elle lui dicta deux de ses livres tout entiers ; elle tient une grande place dans la mélancolique histoire de Dominique ; enfin, elle a inspiré à l'auteur des Maîtres d'autrefois son amour de Ruysdaël, et dans l'étude sur le grand paysagiste, ce passage où se dessine presque la silhouette de Fromentin lui-même : « C'était un rêveur... un de ces promeneurs solitaires qui fuient les villes.... aiment sincèrement la campagne, la sentant sans emphase, la racontant sans ph rase... qu'une ombre affecte, qu'un coup de soleil enchante. » Fromentin, lui aussi, s'attristait

d'une ombre et s'égayait d'un rayon. Son humeur oscillait avec le baromètre, et, clair ou sombre, le ciel se reflétait dans son âme. Il se désespérait quand les nuages, le brouillard, les averses, Tenaient enlaidir la nature, surtout la nature méridionale. Il avait l'horreur, presque la terreur du vent, et fuyait devant la pluie d'une fuite éperdue. Cinglé, fouetté par elle, il prit un jour sa course vers le sud et ne s'arrêta que dans le pays de l'éternel été.

D'autres ont décrit l'Orient avant Fromentin ; d'autres encore après lui; mais il garde une place à lui parmi les lointains voyageurs. — Lointains! Le mot peut sembler ambitieux, aujourd'hui que les pérégrinations d'autrefois nous paraissent excursions prochaines. Ils ont beaucoup changé, les beaux lieux que Fromentin surprit, il y a quarante ans, dans la fleur encore fraîche de leur originalité ; les communications plus faciles et plus promptes les ont rapprochés de nous ; à notre contact plus fréquent, ils ont perdu leur mystère. Raison de plus pour aimer à retrouver leur couleur primitive dans les images qu'en traça jadis un de ceux qui furent des premiers à les comprendre et à les chérir.

Les modestes voyages de Fromentin ne ressemblent pas à de plus illustres pèlerinages : à ceux, par exemple, d'un Chateaubriand. Fromentin n'emportait au delà des mers ni génie, ni fortune, ni gloire, mais l'ambition plus discrète et les rêves plus humbles d'une âme moins troublée. Enfant d'un pays sombre, il eut seulement la passion du soleil, le tourment de l'azur, et les deux choses qu'il brûlait de voir et de revoir sans cesse, étaient, il nous l'a dit : le ciel sans nuage au-dessus du désert sans ombre. Voilà tout simplement ce qu'il alla chercher en Afrique, et ce dont il eût été capable de jouir toute sa vie, sans un désir et sans un regret. Il n'aima jamais la nature comme Chateaubriand l'avait aimée. Moins éloquente, cela va sans dire, sa tendresse fut plus égale et plus douce ; moins personnelle aussi et moins égoïste. Il chercha, il chérit la nature elle-même, au lieu de se chercher et de se chérir en elle. Il ne connut pas les transports, les convulsions qui parfois égaraient René. Il n'était pas homme à s'écrier : Leve^-vous, orages désirés! à se croire digne de toutes les foudres du ciel et de tous les cataclysmes du monde. Envieux de la sérénité des choses, il tâchait de la leur emprunter,

sans prétendre les associer au désordre de son âme.

Il est encore d'autres orientalistes, dont Fromentin ne se distingue pas moins que de Chateaubriand : celui notamment, à qui, dans sa préface, l'auteur de l'Été dans le Sahara rend peut- être plus qu'il ne lui devait : Théophile Gautier. « Passionnément épris de la forme dans sa rareté, dans son opulence », voilà bien l'écrivain de Cons- tantinople et du Voyage en Espagne; mais, par ces qualités mêmes, il s'éloigne de Fromentin. Entre l'un et l'autre, dans la manière de regarder comme de décrire, on noterait plutôt l'écart que le rapport. « Les maîtres, dit Fromentin, ont appris de la nature ce secret de simplicité qui est la clef de tant de mystères. Elle leur a fait voir que le but est d'exprimer, et que, pour y arriver, les moyens les plus simples sont les meilleurs. Elle leur a dit que l'idée est légère et demande à être peu vêtue. » Et ailleurs : « J'entendais dire, et j'étais assez disposé à le croire, que notre vocabulaire était bien étroit pour les besoins nouveaux de la littérature pittoresque. » Qui donc l'avait dit et sur quelle foi Fromentin fut-il près de le croire? Qui donc avait plus brillam-

ment tenté de le démontrer, que Théophile Gautier? Quel style plus que le sien pouvait autoriser des assertions que le style de Fromentin, si expressif, mais si sobre, est venu contredire ? Quant à cette maîtrise de la simplicité que la nature enseigne, Théophile Gautier n'y a jamais dû prétendre. Tandis que Fromentin aimait les idées peu vêtues et seulement voilées, personne autant que Gautier ne se complut à leur chercher des atours, à leur composer des parures et des toilettes de fête. On conserve des paysages de Fromentin une vision tranquille et durable ; ceux de Théophile Gautier nous laissent éblouis.

De nos jours non plus, et depuis Fromentin, on n'a pas vu l'Orient comme lui ; on ne l'a pas décrit de même. Un Maupassant ne partit pour l'Algérie que par caprice et mauvaise humeur, pour échapper, en un jour de bouderie et de spleen, à l'inexorable monotonie de la vie ordinaire. Fromentin, qui fut un sage, ne se mettait point en route irrité et chagrin. Il fut doux envers la vie, et la vie tout entière : envers ses petites misères comme envers ses grands malheurs.

Entre les deux écrivains, il y a d'autres nuances encore. La prose admirablement nette et

ferme de Maupassant n'a pas le charme, avec la grâce parfois langoureuse de l'autre. Dans les tableaux algériens de Maupassant, les plans s'enlèvent avec vigueur ; ils ne baignent pas dans l'atmosphère, dans le clair-obscur et les demi-teintes. Et puis, le volume de Maupassant, Au Soleil, n'est guère qu'une vision rapide. Le livre est écrit au courant d'une promenade, un peu au vol; il nous frappe plutôt qu'il ne nous pénètre. Il a été fait sur les lieux mêmes et fait d'impressions immédiatemtnt notées. Les livres de Fromentin, au contraire, n'ont pas été écrits instantanément, mais d'un peu plus loin, d'après des souvenirs, et le recul dela perspective atténue en eux ce que des couleurs trop fraîches auraient pu leur donner de sécheresse et de crudité.

Cette instantanéité de la vision se retrouve chez un autre écrivain d'Orient, dont Fromentin ne s'éloigne pas moins que de Maupassant : Pierre Loti. Les trois dames de la Kasbah, voilà le récit le plus purement algérien de LotL Si nous disons « purement », ceux qui connaissent l histoire ne se méprendront pas sur le sens de cet adverbe. Alger est décrit là, ou plutôt photographié, avec plus de vérité et de vie que partout

ailleurs, mais dans un style et dans un sentiment tout autres que ceux de Fromentin. Le tableau est fait de petites phrases courtes, irrégulières, sans souci apparent de la construction, de touches vives et brèves, de hachures, comme disent les peintres. Rien ne ressemble moins à l'harmonieux panorama que Fromentin nous déroule. Dans le fond, plus de différences encore que dans la forme ; opposition complète entre les deux points de vue. Ce pays, que le peintre a choisi pour asile de. son travail et de ses loisirs, de ses rêveries sérieuses et mélancoliques, l'officier de marine, un soir qu'il y passait par- hasard, l'a pris pour théâtre de la « bordée » nocturne de trois matelots un peu gris. On sait quelles furent les conséquences de leur petite débauche et le prix dont les pauvres « mathurins » payèrent leur imprudence d'amour. L'intérêt de l'histoire est justement dans le contraste entre la splendeur de cette nuit d'Orient et les dangers qui s'y cachent, entre la magie de cet Alger souriant au clair de lune et l'affreux dénouement de maladie et de mort.

L'antithèse, qui fait la valeur de l'oeuvre, en fait aussi 1 ironie, presque la cruauté, et Loti par

là diffère encore de Fromentin. Je ne sais quel sourire de Henri Heine ou de Mérimée, un de leurs mauvais sourires, plane sur la moralité du récit. Vous vous souvenez peut-être que dans leur tournée à travers la ville, les braves matelots avaient délivré trois chiens qu'on menait à la noyade. Yves avait même attrapé deux petits chats qu'il avait cachés sous sa vareuse, contre sa poitrine. Et lorsque, à la fin de l'histoire, l'auteur nous dit quelles suites elle eut pour ses héros et pour la santé de leurs descendants, il ajoute négligemment : « Les bons chiens furenLrendus à l'affection de leurs maîtres. Les deux, chats d'Yves devinrent fort beaux. Ils connurent un grand nombre de tours ; ils surent se tenir droits sur leur derrière et sauter par-dessus les mains rudes que les gabiers leur présentaient en rond. Dans la suite, ils eurent plusieurs petits. » N'est-ce pas sur le même ton que fauteur de Reisebilder nous rapporte, entre autres souvenirs d'enfance, l'accident arrivé à l'un de ses camarades d'école? Un jour il jouait avec le petit Wilhelm au bord de la Dussel, et il lui dit : Wilhelm, va donc chercher le petit chat qui vient de tomber dans la rivière. — « Et, joyeusement,

\*

Wilhelm mit le pied sur la planche qui traversait le ruisseau, tira le petit chat de l'eau, mais il y tomba lui-même, et lorsqu'on le retira, il était mouillé et mort... Le petit chat a vécu encore bien longtemps ».

Rien de pareil chez Fromentin. Il ignore le scepticisme et l'ironie. Et puis, il y a des quartiers d'Alger où il ne nous conduit guère, et quand nous ferons avec lui connaissance de la poétique Haouâ, nous verrons qu'elle ne ressemblait pas aux « trois dames de la Kasbah. »

La nature occupe à tel point l'àmc de Fromentin, qu'elle n'y laisse plus de place à l'humanité. Les choses attirent l'écrivam et l'absorbent plus que les êtres. Dans les deux volumes du Sahara et du Sahel, il n'est pour ainsi dire question ni d'amitié ni d'amour. Le voyageur semble avoir fait vœu de solitude ou de discrétion. De ce cœur, qui cependant fut sensible, on surprend à peine de rares battements aussitôt réprimés. Au départ, il ne lui échappe qu'un soupir : « Je ne sais quels fils imperceptibles qui me tenaient au cœur se tendirent un moment plus fort que je n'aurais cru, et je compris alors seulement que je partais et que j'entreprenais

autre chose qu'une promenade. » Ce n est que dans le Sahel qu'on voit se dessiner, et encore, sans beaucoup de netteté, surtout sans une protestation, sans même un aveu de tendresse, un compagnon, je n'oserais dire un ami, et une femme, j'oserais encore moins dire une maîtresse : Louis Vandall, l'éternel voyageur, et Haouâ, la belle Kabyle.

Dans les récits de Fromentin, aussi peu de faits que de personnages, au moins de faits importants, historiques. Aucune vue sur l'administration coloniale et la culture du sol; style d'artiste et non de préfet ou de colon. Si Fromentin donne 'sur la prise, alors récente, de Laghouat, des détails assez abondants, c'est affaire de patriotisme. Il n'est pas loin de réclamer notre indulgence pour cette digression militaire, « étrangère, dit-il, à ses idées de voyage ».

C'est que Fromentin poussait la discrétion et la réserve jusqu'à la pudeur. Plutôt que de faire étalage de sa sensibilité, il préférait en faire mystère. Plus d'une fois on dirait qu'il a peur de l'admiration, de l'enthousiasme qui le gagne. Il ne veut pas qu'on entende trembler sa voix. Il a, je ne dis pas honte, mais quelque scrupule de ses

émotions. Si, par exemple, il décrit un marabout dans un cimetière et des pigeons roucoulant à l'entour : « Jolis oiseaux, dit-il, voués aux plus gracieux emblèmes, dont le doux chant ressemble à l'entretien posthume de tant de cœurs inanimés ». Mais il se hâte d'ajouter: « Tout cela, mon ami, sans aucune espèce de poésie, crois- moi, m'intéresse beaucoup. \*

Qu'il s'observe un peu moins, aussitôt il s'abandonne à des effusions charmantes, et la perfection de ses paysages s'achève par une note, d'autant plus exquise qu'elle est moins fréquente, de tendresse et de mélancolie. « Doux oiseaux, dit-il des alouettes du désert, pareilles aux. alouettes de de France, doux oiseaux, qui me font revoir tout ce que j'aime de mon pays, que font-ils, je te le demande, dans le Sahara? » Plus gracieux encore est un salut, un message adressé de la terre d'Afrique, où Fromentin vient d'aborder, à la terre de France, qu'il a quittée depuis trois jours. Un soir, pendant la traversée, un petit oiseau était entré par le hublot dans la cabine du passager : c'était un rouge-gorge, encore un oiseau de nos pays. Fromentin le nourrit à bord, et, débarqué, lui rendit la liberté. c( Connais-

tu, lui ai-je dit, avant de le rendre à sa destinée, avant de le remettre au vent qui l'emporte, à la mer à qui je le confie, connais-tu, sur une côte où j'aurais pu te voir, un village blanc dans un pays pâle, où l'absinthe ampre croît jusqu'au bord des champs d'avoine? Connais- tu une maison silencieuse et souvent fermée, une allée de tilleuls où l'on marche peu, des sentiers sous un bois grêle, où les feuilles mortes s'amassent de bonne heure, et dont les oiseaux de ton espèce font leur séjour d'automne et d'hiver? Si tu connais ce pays, cette maison champêtre, qui est la mienne, retournes-y, ne fût-ce que pour un jour, et porte de mes nouvelles à ceux qui y sont restés. » — La lettre d'où nous détachons ce passage s'achève par la promesse, faite aux absents, d'un souvenir fidèle. La promesse a été tenue, et Fromentin nous affirme lui-même qu'il n'allait pas au pays des Lotophages pour manger le fruit qui fait oublier la. patrie.

Dans les délices de l'Algérie, il n'oublia rien, ni des choses de l'intelligence, ni des choses de l'âme. De la vie purement contemplative qu'il mena là-bas, il n'éprouva que les bienfaits. La nature, surtout la nature du Midi et de l'Orient,

peut nous faire beaucoup de bien, mais beaucoup de mal. « L'heure était si belle, écrit Fromentin, se rappelant une soirée d'Afrique ; la nuit si tranquille ; un si' calmant éclat descendait des étoiles ; il y avait tant de bien-être à se sentir vivre et penser dans un tel accord de sensations et de rêves, que je ne me rappelle pas avoir été plus heureux de ma vie. » Qui ne connaît cette douceur de vivre? Qui n'a savouré le calme, la \ paix que versent dans l'âme un ciel sans nuages, un air sans mouvement et sans bruit ? Oh ! les heures de loisir et de rêverie au bord des sables ou des flots, devant les horizons d'or ou d'azur 1 On comprend que ces pays immobiles et muets aient été le berceau de religions impassibles, presque inertes, qui ne commandent à leurs fidèles que de contempler et d'attendre. Nul autre qu'un prince d'Orient n'eût trouvé dans le sentiment de l'universelle vanité, le dernier mot de la sagesse. Oui, là-bas tout semble vanité; tout, hormis le soleil, la lumière et l'éternel sourire du monde. Là-bas la nature agit comme ces breuvages qui nous empêchent de souffrir, mais finissent par nous empêcher de penser. Elle nous berce, mais profond et parfois mortel est le

sommeil dont elle nous endort. Elle a de dangereuses caresses, des philtres qui semblent guérir, et qui tuent. On croit se reposer .seulement en elle, et l'on finit par s'y anéantir. Gardons-nous de. la fuir toujours : son influence est salutaire et presque sainte-Elle élève et simplifie notre âme. Devant sa grandeur et son repos, nous prenons en pitié notre agitation et notre petitesse. Elle éveille en nous les idées plus originales et plus libres, elle nous délivre des parti-pris et des préjugés. Mais craignons aussi de l'écouter trop longtemps, de nous livrer à elle sans réserve et surtout sans retour. Elle nous détournerait de nos devoirs, elle qui n'en a pas; elle nous enseignerait l'égoïsme, elle, la grande impassible, dont les poètes seuls ont pu croire qu'elle se colore des reflets de notre âme, qu'elle prend sa part de nos joies et de nos tristesses. Encore ne l'ont-ils pas tous cru, et plus d'un a magnifiquement dénoncé l'in- différence de cette marâtre, que d'autres avaient nommée leur mère.

Si du moins elle nous faisait toujours bon visage ! Mais sa face elle-même, cette face qui sait être divine, a ses nuages et ses trahisons. Le

ciel, fût-ce le ciel Q' Algérie, ne tient pas toutes ses promesses. Il y a là-bas aussi des printemps variables, de.s étés menteurs, et non moins que les êtres, les choses parfois nous trompent. Il semble que la terre, comme les générations qu'elle porte, vieillisse et se lasse. On dirait qu'en troublant le mystère des contrées lointaines notre civilisation indiscrète en a rompu le charme et que la Providence a retiré ses faveurs, jadis plus constantes, aux pays que l'homme a profanés.

Profondément épris de la nature d'Orient, sensible à ses plus légers caprices, Fromentin sut n'en pas devenir esclave. Amoureux avant tout du calme, du silence, de la paisible splendeur des choses, il les goûta jusqu'à l'ivresse, mais non jusqu'à l'engourdissement. Il sut fermer à temps l'oreille aux voix qui chantent dans les flots, dans la brise, et qui sont conseillères de paresse et de lâcheté. Rien ne ralentit jamais son activité intellectuelle. Son oisiveté même était féconde, et ses loisirs studieux. Pendant ses retraites au soleil, il laissait parfois reposer ses facultés ; mais il ne tardait pas à les essayer de nouveau, et toujours il les retrouvait d'accord. Il aimait ces jardins enchantés qui fleurissent tout seuls

dans les pays heureux ; mais il aimait aussi cet autre petit jardin que nous avons tous en nous- mêmes, et qu'il faut cultiver, comme le recommandait Candide. Fromentin a cultivé le sien. A chaque instant, il corrige ce que ses récits pourraient avoir de trop extérieur, de trop objectif, par des retours sur lui-même et sur nous. Quand il se sent glisser sur la pente insensible et fatale, il fait effort et la remonte : « J'étais un jour, dit-il, dans un village du Sud, au coucher du soleil, et par une soirée si belle, qu'elle en devenait dangereuse pour un esprit trop naturellement sensible au repos. C'était au bord d'un étang, sous des dattiers. Baigné d'air chaud, pénétré de silence, et sous l'empire de sensations extraordinairement douces et perfides, je disais à mon compagnon : Pourquoi donc s'en aller ailleurs, si loin du soleil et du bien-être, si loin de la paix, si loin du beau, si loin de la sagesse? Mon compagnon, qui n'était pas un philosophe, mais simplement un homme actif, me répondit : Retournons vite aux pays froids... Vous y trouverez moins de soleil, moins de bien-être, beaucoup moins de paix surtout ; mais vous y verrez des hommes, et, sage ou non, vous y vivrez, ce

qui est la loi. » — Et Fromentin ajoute : « Je me souviendrai plus assidûment du conseil qui me fut donné, et, puisque tel est le premier tort de la solitude, puisque tel est, sur moi du moins, l'effet du silence, du ciel bleu, des sentiers déserts, à partir d'aujourd'hui, je rentre dans le monde des vivants. »

Là-bas, les vivants eux-mêmes vivent peu, ou du moins d'une vie moins intense que la nôtre. Ils participent de l'universelle sérénité des choses. L'écrivain dit très bien des habitants de l'Orient : « Beaucoup y semblent vivre qui n'existent plus depuis longtemps. » On se souvient de certaines figures qui traversent les deux volumes de Fromentin unpeu comme de figures de rêve. Rappelons-nous Si-Brahim-el-Tounsi, le vieux brodeur, « vieillard blême, aux mains blanches, la tête enveloppée de mousseline, et rendu plus vénérable encore par la longueur et la blancheur de sa barbe. Une lampe éclairait son travail de nuit ; une très petite fleur, d'un blanc pur, ayant la forme d'un lis, trempait dans un vase à long goulot posé devant lui, pour égayer la veillée de ce solitaire ». Plus léger, plus fluide encore, est le portrait de Nâman, le fumeur de haschich, dont la vie n'était

qu'un lent et voluptueux suicide. K Il avait résolu le problème de mourir sans cesser de vivre, ou plutôt de continuer de vivre sans mourir. » Déjà il appartenait à la mort « par l'immuable repos de l'esprit et par la légèreté d'une âme dont les liens terrestres sont aux trois quarts détachés ». Haouâ elle-même, la jeune et belle Kabyle, la seule femme dont il soit question dans ces récits, et dont la mort ensanglante la fin d'Une année dans le Sahel, ne nous apparaît qu'enveloppée de mystère et derrière ses voiles. Que se passa-t-il entre elle et Fromentin ? Seulement ce qu'il nous raconte, ou quelque chose de plus? Je croirais volontiers que l'écrivain ne nous a rien caché : c'était un chaste. Haouâ ne ressemble guère à Rarahu, à Fatou-Gaye, à Mmo Chrysanthème ; ou plutôt Fromentin ne ressemblait pas à Loti. On ne surprend dans aucun de ses livres la moindre confidence de volupté. Le soleil d'Afrique ne semble pas avoir troublé les sens plus que l'esprit du sage voyageur. Fromentin vécut avec Haouâ dans une intimité purement esthétique ; il ne nous donne, sur la mystérieuse créature, que des détails poétiques et pittoresques. Il restait des heures auprès d'elle, à la regarder, presque à la

respirer comme une fleur. Il lui était impossible à lui-même de s'expliquer ce qu'il faisait chez elle et comment s'y écoulait le temps. Il lui arrivait d'y dîner, voire même d'y passer la nuit, mais dans la contemplation. Il pouvait, sans trouble ni désirs,/ veiller ou travailler près du divan où dormait la jeune femme, parée de son costume de fête, enguirlandée, selon sa coutume, de colliers de fleurs d'oranger. Lorsque blanchissait le matin, lorsque les coqs chantaient, alors voyant flétris par la nuit, mais par la nuit seulement, les colliers odorants que n'avaient même pas effleurés ses mains discrètes, l'hôte nocturne et respectueux de la belle Kabyle s'éloignait sans l'éveiller, et se demandait, avec une mélancolie de poète plus que d'amoureux, « si ce n'est pas mauvais signe quand les fleurs se fanent vite au corsage des femmes ».

On aurait plaisir sans doute à suivre en détail et page à page les deux volumes de Fromentin. Mais il n'est guère possible d'analyser longuement des impressions aussi subtiles et aussi délicatement notées. Si nous nous arrêtions davantage dans les pays qu'il aimait, et que nous aimons aussi, dans le Sahara, dans le Sahel, la

tentation nous viendrait peut-être de les décrire et de les interpréter à notre tour ; y céder sereit orgueil et folie. Et ego in Arcadia,.. Nous aussi, nous avons admiré les splendeurs torrides et la morne sérénité du désert. A Blidah, l'une des villes favorites de Fromentin, quand le soleil baissait, à l'ombre des oliviers séculaires, sous un ciel et des arbres qui rappelaient la Grèce, nous nous souvînmes aussi âCŒdipe à Colone, et quand les chasseurs d'Afrique revenaient du champ de manœuvres et traversaient le bois sacré, nous trouvions à leurs petits chevaux des airs thessaliens. Jamais plus que dans cette ville charmante nous n'avons senti s'insinuer en nous la captieuse douceur de l'Orient. Une allée de hauts platanes longe le bois sacré. De chaque côté, des jardins ombreux, bosquets de bananiers, de grenadiers, d'orangers, abritent de petites villas qu'on devine. C'était un soir, et, des enclos fleuris s'échappaient des rires jeunes, heureux; on entendait le cliquetis des sabres traînés sur le gravier. Des uniformes clairs, de fraîches toilettes d'été, passaient dans la verdure. L ne voix de femme chantait la tendre et triste chanson :

Si vous saviez quel baume apporte

Au cœur la présence d'un cœur,

Vous vous assoiriez à ma porte,

Comme une sœur.

La voix continuait :

Si vous saviez que je vous aime,

Surtout si vous saviez comment,

Vous entreriez peut-être même,

Tout simplement.

Et l'on rêvait de s'asseoir à cette porte, d'entrer dans la maison mélodieuse, et d'y vivre, et d'y être heureux.

Mais à quoi bon se souvenir ? Pourquoi rappeler des sensations quand l'écrivain que nous étudions nous recommande de nous défier d'elles? Il est temps d'entrer avec lui dans la région plus haute des idées et des sentiments.

II

Les idées! En aucun livre de critique artistique on ne les trouve plus abondantes et plus profondes, plus éloignées en même temps du lieu commun et du paradoxe, que dans les Maîtres d\* azitrefois. Et dans cet ouvrage, le chet- d'œuvre peut-être de Fromentin, la densité de la pensée n'a pas une fois alourdi ou raidi une forme constamment souple et légère, un style d'une aisance souveraine et d'une irréprochable perfection. L'écrivain a beau parler d'art, et de son art ; devant les tableaux comme devant la nature, il il échappe au pédantisme. Pas un pli professionnel, pas une manie, pas un tic intellectuel de spécialiste ou de praticien ne fausse la droiture ou ne borne les vues de cet esprit étendu et indépendant. Il n'impose pas plus aux impressions du peintre qu'à celles du voyageur la rigueur d'une méthode inflexible; dans les musées comme dans le désert, il est libre, aisé, imprévu. Il ne se fait ni le sec historien ni le métaphysicien obscur de son art, et nous ne devons chercher auprès de lui ni théorie ni système.

.Deux périls menacent toute critique d'art, et bien peu d'entre nous les évitent tous deux. Pour bien parler du beau, il faut à la fois le comprendre et le sentir. Mais ils sont rares ceux qui réunissent la science et l'amour. C'est parce que Fromentin possédait l'une et l'autre qu'il a été un critique sans défaut. De son admiration pour les chefs-d'œuvre qu'il explique il nous donne les raisons du cœur, mais la raison les connait, les autorise et les fortifie. Ses opinions ont des dessous et des bases, parce qu'elles s'appuient non- seulement sur la connaissance, mais sur la pratique du métier. C'est ainsi- que Fromentin peut concilier deux éléments trop souvent incompatibles de la critique : l'élément technique et l'élément littéraire, la compétence et le sentiment. Il ne recule pas devant la précision, au besoin devant la sécheresse du détail spécial et spécifique. Il nous apprend sa langue plutôt que de la sacrifier à notre ignorance, et mainte page de lui pourrait sembler écrite pour les salons moins que pour les ateliers. En parlant peinture, il se place résolument sur le terrain de la peinture et tâche de s'y tenir. Il nous fait comprendre, aimer l'art par des motifs qu'il cherche et qu'il

trouve dans l'art lui-même et non par des considérations étrangères et d'oiseuses dissertations. S'il doit traiter d'un tableau, c'est de ce tableau qu'il traite, et non de mille choses à propos de ce tableau. Qu'il en fasse l'éloge ou la critique, c'est par des idées de l'ordre pittoresque, ou plutôt pictural, qu'il justifie son admiration ou sa tiédeur. Nous parle-il d'une Assomption de Ru- bens, au musée de Bruxelles, il ne se jette pas à côté. « C'est à la fois, dit-il, une page brillante et froide, inspirée quant à la donnée, méthodique et prudente; quant à l'exécution, elle est, comme dans les tableaux de. cette date, polie, propre de .surface, un peu vitrifiée. Les types, médiocres, manquent de naturel; la palette de Rubens y retentit déjà dans les quelques notes dominantes, le rouge, le jaune, le noir et le gris, avec éclat, mais avec crudité. Voilà pour les insuffisances. Quant aux qualités, les voici, magistralement appliquées. De grandes figures, penchées sur le tombeau vide; toutes les couleurs vibrant sur un trou noir — la lumière déployée autour d'une tache centrale, large, puissante, sonore, onduleuse, mourant dans les plus douces demi-teintes ; — à droite et à gauche, rien que des faiblesses, sauf deux taches

accidentelles, deux forces horizontales, qui rattachent la scène au cadre, à mi-hauteur. » Ailleurs, à propos des Mages, de Malines: « C'est une composition qu'on ne décrit pas, car elle n'exprime rien de formel, n'a rien de pathétique, d'émouvant, surtout de littéraire. Elle charme l'esprit parce qu'elle ravit les yeux; pour un peintre, la peinture est sans prix. » Et c'est de la peinture seule que le critique poursuit l'analyse; c'est d'elle qu'il nous signale les mérites: les clairs, les forces obtenues par des moyens simples, toutes les formules et tous les secrets de pratique et d'exécution. Enfin il termine ainsi une description de la Pêche miraculeuse, vue à Malines également : « Des dessous bruns avec deux ou trois couleurs actives pour faire croire à la richesse d'une vaste toile, des décompositions grisonnantes obtenues par des mélanges blafards, tous les intermédiaires du gris entre le grand noir et le grand blanc; par conséquent peu de matières colorantes et le plus grand éclat de couleurs, un grand faste obtenu à peu de frais, de la lumière sans excès de clarté, une sonorité extrême avec un petit nombre d'instruments, un clavier dont il néglige à peu près les

trois quarts, mais qu'il parcourt en sautant beaucoup de notes, et qu'il touche quand il le faut à ses deux extrémités, telle est, en langage mêlé de peinture et de musique, l'habitude de ce grand praticien. »

Voilà comment Fromentin sait parler peinture : en peintre. Mais ce n'CH pas toujours de ce point de vue seulement qu'il regarde et qu'il admire. Déjà vous avez pu remarquer, dans les dernières lignes citées plus haut, l'apparition d'idées et de termes pour ainsi dire extra-pittoresques. Déjà Fromentin s'excuse de son « langage mêlé de peinture. » Là peut-être il s'avoue pour la première fois à lui-même une vérité que va proclamer ensuite chacune des plus belles pages de son livre : l'impossibilité pour le critique de s'en tenir absolument et toujours, d'abord à l'art qu'il étudie, puis à la technique et aux procédés de cet art. C'est plus loin, et plus haut, qu'il faut aller, je ne dis pas trouver et comprendre, mais chercher du moins le mystère idéal et la subtile essence du beau. La preuve en est que Fromentin, tout peintre qu'il soit, devant les grands chefs-d'œuvre, ceux qui l'émeuvent et le transportent, ne les admire plus seulement ni

surtout en peintre, mais en penseur, et, si vous voulez, en homme. Nous venons de le voir, mal à l'aise et comme à l'étroit dans le cercle des idées et des mots propres à la peinture, recourir au vocabulaire de la musique; nous signaler « une façon de frapper la toile, qui la faisait retentir sous la brosse; une couleur qui miroite plus et résonne moins. » Quand, avec une abondance vraiment digne du maître abondant entre tous, Rubens, il a prodigué les remarques techniques, les enseignements et les renseignements, il cherche ailleurs ce qui lui reste à nous dire. Comparaison n'est pas raison. Voilà un proverbe qui a tort en matière d'esthétique. Pour nous faire comprendre, et surtout imaginer Rubens, Fromentin ne trouve rien de mieux que de le comparer, tantôt à un orateur, « ses idées, dit-il, étant de celles qui ne s'expliquent que par l'éloquence, le geste pathétique et le trait sonore » ; tantôt à un poète, et sur cette dernière comparaison il insiste avec complaisance. Il appelle Rubens un « lyrique et le plus lyrique de tous les peintres. » Dans la Mise en croix d'Anvers, il nous montre une ode sublime, emportée d'un seul jet, d'un mouvement ascensionnel et pour ainsi dire vertical, depuis

les lignes basses du tableau jusqu'à « l'inimitable tête du Christ, qui est la note culminante et expressive du poème, la note étincelante, au moins quant à l'idée contenue, c'est-à-dire la strophe suprême. »

Ce n'est pas tout. Devant les chefs-d'œuvre souverains, ceux qui font plus que l'intéresser, qui le touchent ; ceux qu'il appellerait sublimes, s'il ne craignait toujours un peu les grands mots, Fromentin se soucie moins de nous instruire que de nous émouvoir autant qu'il est ému lui-même. Laissant au second plan la valeur technique du tableau, c'est la beauté morale qu'il en. dégage, qu'il éclaire de la plus douce ou de la plus brillante lumière. Alors, plus de mots de métier : « Si je les employais, dit-il, je gâterais la plupart de ces choses subtiles qu'il convient de rendre avec la pure langue des idées pour leur conserver leur caractère et leur prix. » Et cette langue des idées et surtout 'des sentiments, Fromentin l'écrit avec une pureté et une finesse exquise. Quand, d'une toile de Rubens ou de Rembrandt il regarde non plus le dehors, mais le dedans ; quand, à travers la forme et le mérite extérieur des chefs d'œuvrc, il va droit à leur âme, il est

de ceux qui savent la surprendre. Prise chimé- rique et superficielle, diront les partisans de la critique technique, les ennemis d'une autre critique, à leur gré trop sentimentale et nerveuse. Non pas, mais prise délicate et profonde, la seule qui jamais ait dérobé aux chefs-d'œuvre quelque reflet ou quelque effluve de leur impalpable beauté.

La Mise en croix et la Descente de croix surtout, la Communion de saint François d'Assise et le saint Georges, de Rubens ; le Bon Samaritain et le Souper d'Emmaiis, de Rembrandt, autant de chefs-d'œuvre devant lesquels Fromentin s'efforce de taire ce qu'il sait pour dire surtout ce qu'il sent. Qu'on nous permette de rappeler au moins la description de la Descente de croix. Fromentin l'a faite à deux reprises, en deux pages qui tiennent dans son livre le rang que tient l'admirable toile dans l'œuvre du maître d'Anvers : (1 Vous n'avez pas oublié l'effet de ce grand corps un peu déhanché, dont la petite tète maigre et fine est tombée de côte, si livide et si parfaitement limpide en sa pâleur, ni crispé, ni grimaçant, d'où toute douleur a disparu et qui descend avec tant de béati-

tude, pour s'y reposer un moment, dans les étranges beautés de la mort des justes. Rappelez- vous comme il'pèse et comme il est précieux à soutenir, dans quelle attitude exténuée il glisse le long du suaire, avec quelle affectueuse angoisse il est reçu par des bras tendus et des mains de femmes. Est-il rien de plus touchant? Un de ses pieds, un pied bleuâtre et stigmatisé, rencontre au bas de la croix l'épaule nue de Madeleine. Il ne s'y appuie pas, il l'effleure. Le contact est insaisissable ; on le devine plus qu'on ne le voit. Il eût été profane d'y insister ; il eût été cruel de ne pas y faire croire. Toute la sensibilité furtive de Rubens est dans ce contact imperceptible qui dit tant de choses, les respecte toutes, et attendrit. »

Ce n'est pas tout. Après quelques pages consacrées à la Mise en croix, Fromentin revient avec un redoublement d'admiration et de ferveur à la Descente de croix. « Là-bas, reprend-il en se souvenant d'elle, là-bas nous assistons au dénouement, et je vous ai dit avec quelle sobriété solennelle il est exposé. Tout est fini. Il fait nuit. du moins les horizons sont d'un noir de plomb. On se tait, on pleure, on recueille une dépouille

auguste, on a des soins attendrissants. C'est tout au plus si de l'un à l'autre on échange ces quelques paroles qui se disent des lèvres après le trépas des êtres chers. La mère et les amis sont là, et d'abord la plus aimante et la plus faible des femmes, celle en qui se sont incarnés dans la fra- gilité, la grâce et le repentir, tous les péchés de la terre,-pardonnés, expiés, et maintenant rachetés. Il y a des chairs vivantes opposées à des pâleurs funèbres. Il y a même un charme dans la mort. Le Christ a l'air d'une belle fleur coupée. Comme il n'entend plus ceux qui le maudissaient, il a cessé d'entendre ceux qui le pleurent. Il n'appartient plus ni aux hommes, ni au temps, ni à la colère, ni à la pitié ; il est en dehors de tout, même de la mort. »

Voilà s'il en fut, ou plutôt, comme il n'en fut peut-être jamais, de la critique d'art littéraire, éloquente, intellectuelle toujours, mais cordiale surtout, au sens originaire du mot ; une critique où la clarté de l'esprit semble chaude de la flamme du cœur. Lorsque Fromentin parle de ce « moment de la vie où, quand on n'est plus jeune, il faut mûrir, quand on ne croit plus guère, il faut savoir ), on dirait qu'il songe non

seulement au génie qui crée. mais à l'esprit qui juge, et que pour chacun de nous, artistes ou critiques, il voit dans la science le refuge seulement et la triste consolation de ceux qui n'ont plus ni la foi ni l'amour.

Fromentin eut du beau la triple révélation, par la science, la foi et l'amour. Il aimait le beau si passionnément, qu'il en faisait le maître du monde. Il reconnaissait en lui, plus encore que dans le vrai, le grand levier, le grand mobile, le grand aimant, presque le seul attrait de l'histoire : « Il y eut, dit-il, un homme, un très grand homme par les lumières, par le courage, par le sens politique, par les actes publics : peut- être ne saurait-on pas son nom, s'il n'était tout embaumé de littérature et sans un statuaire de ses amis, qu'il employa pour décorer le fronton des temples. » Et quand un soir Fromentin s'arrête rêveur au bord du Vivier de la Haye, quand il se prend à contempler sous le jour qui tombe deux édifices voisins : le Musée et le palais des Etats, sanctuaires de l'art glorieux et de la glorieuse histoire « en admettant, nous demande- t-il, que la Renommée descende ici et se pose quelque part, où pensez-vous qu'elle arrête son

vol ? Et sur lequel de ces palais replierait-elle ses ailes fatiguées, ses ailes d'or? » — La Renommée ne parut pas ; mais il est facile de deviner où Fromentin l'eût priée de descendre. C'est la maison des Paul Potter et des Rembrandt que l'artiste eût donnée pour piédestal à la déesse.

La critique de Fromentin, disions-nous, est une critique cordiale. Elle se distingue par là d'une autre critique, plutôt cérébrale et scientifique : celle de Taine. Il n'est pas inutile de relire la Philosophie de l'Art à propos des Maîtres d'autrefois. On sort de la première lecture convaincu ; de la seconde, charmé, respirant à l'aise et délicieusement rafraîchi. Fromentin n'a pas la rigueur de Taine. Il ne s'entoure pas de l'appareil scientifique ; il n'accumule pas les documents, les faits et les particularités. Il tire les choses de moins loin, et pour comprendre Rubens ou Rembrandt, il ne remonte pas aux « anciennes tribus germaniques, pècheurs et chasseurs errants, vêtus d'un sayon en peau de phoque. » Il sait que le climat, la nature du sol et la couleur du ciel, que la géologie, la météorologie, les habitudes physiques et matérielles d'une race, que tous ces

éléments coopèrent à la formation du génie national ; mais il sait aussi l'influence du hasard ou de la Providence; il se défie enfin de la raideur, de l'apparence un peu artificielle et arbitraire que prend l'histoire de Part asservie aux systèmes et pliée, coûte que coûte, à la démonstration d'une théorie.

Grâce à ce libéralisme intellectuel, Fromentin s'épargne les démentis que donnent parfois les faits aux thèses par trop absolues. Dans l'introduction à l'histoire de la peinture aux Pays-Bas, par exemple, telle page consacrée par Taine à l'énumération des caractères communs entre les Allemands et les Flamands ne prépare pas le moins du monde les conclusions qui viendront plus tard : « Érudition, dit l'écrivain, parlant des peuples du Nord, philosophie, connaissance des langues les plus rébarbatives, éditions, dictionnaires, collections, classifications, recherches de laboratoire, en toute science ce qui est labeur ennuyeux et rebutant, mais préparatoire et nécessaire, leur appartient en propre. » Que trouve-ton là, je vous prie, qui annonce Rubens et qui l'explique ?

Fromentin n'a-t-il pas raison encore contre

Taine, quand il nous montre au dix-septième siècle, au lieu de la conformité, la contradiction entre l'histoire et l'art de la Hollande, entre une vie toute de luttes, d'énergie, de souffrances, et des tableaux qui, presque tous, représentent des scènes de bien-être, de repos ou de plaisir ? En somme, et pour caractériser les deux critiques, celle du philosophe et celle de l'artiste, on a pu dire que l'un aimait surtout la moelle des choses et que l'autre en préfèrait la fleur.

L'admiration chez un critique est une qualité, je dirai presque une vertu, mais c'est un art aussi. Fromentin sait admirer. Il n'a jamais l'enthousiasme déplacé, maladroit, banal. Il garde la mesure, même en face des maîtres qui ne l'ont pas toujours gardée. Ce n'est pas nécessairement le tableau le plus parfait, surtout le plus fameux, qui-lui semble la manifestation la plus frappante et la plus caractéristique du génie d'un peintre. La Descente de croix, par exemple, lui inspire, nous l'avons vu, une page des plus éloquentes, mais non peut-être de celles qui expliquent et définissent le mieux Rubens et sa nature. A propos de la Montée ait Calvaire ou du Saint Liévin, de Bruxelles, il

dégagera plus nettement la marque essentielle et dominante du maître. De la Montée au Calvaire, dont le sujet est pathétique, puisqu'il représente les apprêts d'un supplice, une marche à la mort, de ce tableau, certaine bannière déployée, le geste superbe d'un centurion à cheval qui se retourne, fait jaillir une idée de triomphe et de gloire. Toute impression douloureuse et funèbre s'efface devant l'éclat de ce drapeau flottant et la fière attitude de ce cavalier. Et ne dites pas que le génie ici dénature le sujet. Non, il apparaît, il rayonne lui-même et lui seul au travers, avec une personnalité, un égoïsme, qui n'est pas seulement son droit, mais son devoir et sa fonction essentielle. (c Telle est, conclut Fromentin à propos de Rubens et de la Montée au Calvaire, telle est la logique particulière de ce brillant esprit. » Telle est, pourrait-Il dire, la logique, ou plutôt tel est l'instinct de tous les grands esprits. Ils ne se soucient que d'eux ; ils tirent tout à eux, et ce qu'il y a de plus intéressant dans leurs œuvres, c'est eux-mêmes.

Regardons, après la Montée au Calvaire, le Martyre de saint Lie'vin ou la Pèche miraculeuse. Ecartons, dans l'un de ces tableaux,

le supplice ; dans l'autre, le miracle. — Alors, dira-t-on, que reste-t-il? — Dans le Martyre de saint Liévin, il reste un « cheval blanc qui se cabre sur un ciel blanc, la chape d'or de l'évêque, son étole blanche, les chiens tachés de noir et de blanc, quatre ou cinq noirs, deux toques rouges, les faces ardentes, au poil roux, et tout autour, dans le vaste champ de la toile, le délicieux concert des gris, des azurs, des argents clairs ou sombres ». Voilà ce qui reste, et si, au point de vue du sujet, c'est l'accessoire,, c'est le principal au point de vue de Rubens. — De même Rubens ne fera pas de la Pêche miraculeuse un tableau pieux. Les pêcheurs ne seront pas de beaux jeunes hommes aux cheveux bouclés, mais -de.s gaillards rencontrés sur les quais de l'Escaut, II: gras, rouges, hâlés, tannés et tuméfiés par les âcres brises, portant sur leur visage les traces des sels irritants de la mer. » Et toujours, presque toujours du moins, nous voyons ainsi le génie transformer ce qu'il touche, et quand c'est le génie de Rubens, porter avec lui, dans les sujets les plus divers, le mouvement, la force et la vie, la clarté d'apothéose, de gloire et de joie dont son âme était le centre et le foyer.

Les deux figures principales, les deux pôles du livre sont naturellement Rubens et Rembrandt et de Rembrandt, peut-être encore plus que de Rubens, Fromentin a fait une étude originale et profonde. Après avoir, avec l'un, contemplé l'évi- dence et la splendeur des choses, avec l'autre, il se penche sur leur mystère ; du règne de la réalité vivante, humaine le plus souvent et malgré tout joyeuse, il passe dans celui de l'imagination surnaturelle, presque toujours fantastique et douloureuse.

On ne saurait parler de deux maîtres aussi opposés avec des idées mieux assorties à l'un et à l'autre, avec des mots plus abondamment, plus ingénieusement renouvelés. Ah! comme il semble qu'ici encore les théories de Taine soient en défaut! Rubens et Rembrandt! Rien peut-il justifier l'apparition presque simultanée et presque au même point de la terre, de ces deux âmes dissemblables, de ces deux regards humains qui devaient si obstinément refléter les deux faces opposées des choses, leur dehors éclatant et leur dedans, je dirais presque leur envers mystérieux? Comment expliquer que Rubens soit plus près de s'entendre, selon la remarque de Fromentin,

avec les Italiens, non seulement avec les Vénitiens, cela va sans dire, mais avec les Florentins, à la rigueur avec Raphaël lui-même, qu'avec Rembrandt, son proche voisin par les années et par la patrie, mais par le génie son plus intraitable contradicteur?

Fromentin a très bien su voir et nous montrer dans Rembrandt un génie exceptionnel, peut-être le plus exceptionnel de tous, qui supporte et même exige des procédés d'étude et de jugement, un criterium esthétique dont aucun autre ne s'accommoderait. Coloriste, dessinateur, il a été tout cela, mais dans une bien autre acception que celle où se prennent ces termes-là, quand on les applique aux maîtres du dessin et dj la couleur. Pour définir Rembrandt, Fromentin cherche et trouve des mots singuliers, d'expression étrange et vague : « visionnaire... enfermé dans je ne sais quelle chambre obscure, et par une sorte d'alchimie optique, y faisant du jour avec la-nuit. » Tantôt c'est un sombre rêveur promenant sur le monde du dehors et surtout sur celui du dedans les pâles rayons de sa lanterne sourde ; tantôt il ressemble au phalène que la lumière attire : lumière bizarre, surnaturelle, avec reflets de phos-

phore, de soufre ou d'or sombre, que Rembrandt a répandue sur son œuvre tout entier, sur ses tableaux comme sur ses eaux-fortes, sur la Leçon d'anatomie et la Ronde de nuit aussi bien que sur le Souper d'Emmaüs ou la Résurrection de Lazare.

La lumière ! elle est tout le génie de Rembrandt. Tandis que les autres peintres n'imaginent et n'aiment la lumière que relativement aux objets qu'elle éclaire, Rembrandt a la notion et la passion de la lumière pour elle-même. Il est autre chose qu'un coloriste; il est, selon le mot créé par Fromentin, un luminariste, c'est-à-dire « un homme qui concevrait la lumière en dehors des lois suivies, y attacherait un sens extraordinaire et lui ferait de grands sacrifices. \*

De ce point de vue une fois déterminé, Rembrandt s'explique très clairement, fùt-ce dans ce qu'on est convenu d'appeler ses énigmes, et "ce que Fromentin ne craint pas d'appeler ses erreurs. « La préoccupation, dit-il, de la lumière quand même, indépendamment de l'objet éclairé, devait, pendant toute la vie de Rembrandt, ou le merveilleusement servir ou le desservir, suivant le cas. » Elle a desservi le peintre de la Leçon d'anatomie et de la Ronde de nuit, deux toiles

cependant populaires entre toutes et qu'un Fromentin seul pouvait se permettre de discuter sans qu'on criât au paradoxe et même au scandale. tt C'est ici la première circonstance mémorable dit-il, en parlant de la Leçon d'anatomie, où manifestement l'idée fixe de Rembrandt le trompe, en lui faisant dire autre chose que ce qu'il avait à dire. Il avait à peindre un homme, il ne s'est pas assez soucié de la forme humaine; il avait à peindre la mort, il l'a oubliée pour chercher sur sa palette un ton blanchâtre qui fût de la lumière. Je demande à croire qu'un génie comme Rembrandt a été fréquemment plus attentif, plus ému, plus noblement inspiré par le morceau qu'il avait à rendre. »

Beaucoup plus développée, la critique de la Ronde de nuit est aussi beaucoup plus originale. c: Parfaite ou non, dit Fromentin, la Ronde de nuit appartient à ce groupe sidéral où l'universelle admiration a rapproché, comme autant d'étoiles, quelques œuvres d'art quasi célestes.» Mais cette fois l'universelle admiration a eu tort. La Ronde de nuit, l'une des merveilles du monde! Rembrandt, le plus parfait coloriste qui ait jamais existé' Autant d'exagérations ou de contre-

vérités. Et l'écrivain de nous montrer, de nous dériiontrer même que dans cette œuvre du maître « quelque chose s'opposait à l'emploi naturel de ce qu'il n'y avait en lui de plus profond et de plus rare. » La Ronde de nuit n'est qu'un groupe de portraits et, si grand portraitiste que soit Rembrandt, l'exactitude n'est pas son fort. Une composition ressemblante ne sied pas à cette âme portée hors du vrai. Il y a plus et l'exécution même de la Ronde de nuit est défectueuse : les figures, dont pas une seule (nous parlons toujours d'après Fromentin) ne pourrait être signalée comme un morceau de choix, les figures sont mal proportionnées: les unes trop grandes, les autres trop petites, vaguement esquissées, peu significatives, les mains des personnages tenant mal ce qu'elles tiennent. Enfin, les moindres détails de costume et d'ajustement, les casques mis gauchement, les feutres mal portés, les écharpes nouées avec maladresse, manquent d'aisance, de naturel et de grâce. Où donc se trouve Fincontestable intérêt du tableau, le grand effort de Rembrandt dans un sens nouveau? Dans l'application sur une grande échelle de cette manière de voir que Fromentin nous a dit apparte-

nir en propre au peintre de la Ronde de nuit: le clair-obscur. C'est de ce point de vue que Fromentin reprend l'examen de la célèbre toile ; c'est envisagée ainsi, mais seulement ainsi, qu'elle prend dans l'oeuvre de Rembrandt l'importance et presque l'autorité-d'un manifeste.

On ne saurait trop recommander aux lecteurs et aux écrivains, surtout aux écrivains d'art, cette longue analyse, à la fois respectueuse et véridique de la Ronde de nuit. Voilà comment on interprète, comment on explique une œuvre, comment, sans outrecuidance, mais sans peur et sans fausse honte, on brave les préjugés vulgaires, de l'admiration déraisonnable et surtout irraisonnée ; comment on tâche d'éclairer la religion de la foule et d'empêcher qu'elle ne tourne à l'idolâtrie. L'idolâtrie esthétique: Fromentin a là-dessus des pages d'une rare prudence et d'un bon sens imperturbable. C'est merveille de voir un esprit parfaitement libre, non pas s'attaquer, le mot serait d'une prétention ridicule, mais se prendre avec cette franchise à un génie comme celui de Rembrandt, pour nous le faire mieux comprendre, et au fond mieux admirer, en ne nous laissant pas l'admirer toujours. Qui donc se

vantait jadis d'admirer Shakspeare sans réserve et comme une bête? Eh! bien, non, il faut tâcher de ne rien faire comme une bête, ou le moins de choses possible. Fromentin était de cet avis.

III

Qui voudrait bien comprendre et surtout bien sentir le délicieux récit de dorninigite, ne ferait pas mal de le lire à la campagne, en automne, par un jour calme et doux, où « le temps s'écoute » de recueillement. C'est par une telle journée que la victime et le héros de cette histoire, car~~Domi- nique fut l'un et l'autre, la raconte à l'ami qui nous la raconte à son tour. Simple et mélancolique , ce livre donne le spectacle d'une grande souffrance, la leçon et l'exemple d'une grande vertu. C'est un livre de regrets, mais non de repentir; de tristesse, mais non de désespoir et qui s'achève dans la paix et la sérénité.

Peut-être n'est-il pas superflu de rappeler le sujet d'un roman trop délioat pour avoir été jamais populaire.

Un adolescent, après une enfance orpheline et

presque solitaire, s'éprend de la cousine d'un de ses camarades, Madeleine d'Orsel. La jeune fillc, qui a l'âge du mariage avant que le collégien ait celui du baccalauréat, épouse; sans passion et sans répugnance, un galant homme, le comte de Nièvres. Le livre n'est que l'étude, dans l'àme de Dominique encore plus que dans celle de Madeleine, d'un amour impossible d'abord et plus tard interdit. La lutte est longue, héroïque ; Dominique et Madeleine en sortent victorieux. Ils se séparent. Après quelques années, Dominique se marie à son tour. Lassé plutôt que brisé, capable encore, sinon d'amour, au moins de dévouement et de bo/ité, il retourne au pays de son enfance, ou s'écoulera sa vie laborieuse. Il se souviendra, non sans tristesse, mais sans amertume et surtout sans colère. Il a sauvé plus que l'honneur : presque un-peu de bonheur aussi. Il n'est pas seulement résigné, le mot indique trop de découragement, et certaine démission de toutes choses et de soi-même, que Dominique se serait reprochée. Intellectuel ou moral, le suicide lui fait horreur. Son intelligence continuera de vivre et son cœur de souffrir, mais sans mourir.

La critique, au moins certaine critique, s'est

montrée sévère pour Dominique. Elle a nié que ce fùt un roman. D'accord, s'il n'y a de romans que les romans d'aventures ou d'intrigue. Fiction ingénieuse, action compliquée, péripéties, événements extérieurs, Dominique manque de tout cela, ou s'en passe. Mais il renferme autre chose, et selon nous, davantage : la plus délicate analyse du sentiment le plus délicat ; non pas les confessions, mais les confidences d'un cœur qui a beaucoup aimé et beaucoup souffert. Il n'y a pas là d'imagination ! Il y en a beaucoup, au contraire, mais une imagination tout intérieure ; imagination subjective et réflexe, plus ingénieuse et féconde dans l'ordre des sentiments que dans celui des faits. C'est déjà l'imagination de notre époque et les romanciers psychQlogues de nos jours peuvent saluer en Fromentin un de leurs précurseurs.

Psychologue, le pauvre Dominique le fut de bonne heure. Dès son jeune âge, dans le jardin de son petit château des Trembles, à son pupitre d'écolier, il s'observait, il s'épiait lui- même. « Il avait reçu, dit-il, ce don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre a, et de ses longues, obscures et multi-

pies souffrances, il devait être toujours le témoin et la victime. Augustin, le sage et froid précepteur du jeune Dominique, avait essayé vainement de le mettre en garde contre lui-même. « Surtout, lui écrivait-il, soyez naïf dans vos sensations. Qu'avez-vous besoin de les étudier? N'est- ce point assez d'en être ému ? La sensibilité est un don admirable ; dans l'ordre des créations que vous devez produire, elle peut devenir une rare puissance, mais à une condition, c'est que vous ne la retournerez pas contre vous-même. Si d'une faculté créatrice, éminemment spontanée et subtile, vous faites un sujet d'observation, si vous raffinez, si vous examinez, si la sensibilité ne vous suffit pas et qu'il vous faille encore en étudier le mécanisme, si le spectacle d'une âme émue est ce qui vous satisfait le plus dans l'émotion, si vous vous entourez de miroirs convergents pour en multiplier l'image à l'infini, si vous mêlez l'analyse humaine aux dons divins... il n'y a pas de limites à de pareilles perversités et je vous en préviens, cela est très grave. » Et le prudent conseiller rappelle à l'écolier la fable de Narcisse. La leçon ne fut pas tout à fait perdue, puisque Dominique ne mourut pas comme

l'éphèbe antique, mais à quinze ans déjà, l'enfant s'était penché trop longtemps sur le dangereux miroir. Le malheur trouva chez Dominique une nature affinée, mais affaiblie par une sensibilité précoce, une nature prédisposée à la souffrance, et que la première passion, la première douleur, devaient marquer d'une empreinte ineffaçable.

Il avait grandi sans frère ni sœur, sans amis de son âge, surveillé de loin par une parente, livré tout entier, pauvre petite âme neuve, aux influences tristes d'un pays solitaire, d'un océan sans caresses et d'un ciel sans sourires. Au lieu de jouer, il songeait. Il goûtait et chérissait trop jeune les rêveries, les attendrissements un peu maladifs qui faisaient sérieuse et chagrine avant le temps son imagination enfantine. Il vivait au sein de la nature, par elle et pour elle. Il passait ses journées dans les champs, tendant ses pièges aux petits oiseaux. Curieux et passionné des choses de la campagne, il s'informait de l'âge des arbres ; il savait quand les colzas devaient jaunir la plaineet les sainfoins l'empourprer. Durant des soirées entières, il suivait du regard le vol des chauves-souris ; il atten-

dait, quand venait le printemps, le retour des tourterelles, et dès que les nuits se faisaient plus tièdes, il écoutait, avide, les rossignols chanter pour ses délices et son tourment.

Le maître qui lui fut donné d'abord ne pouvait que le faire souffrir. Très peu sensible aux choses extérieures, positif et pratique, avec beaucoup d'intelligence et de cœur, Augustin avait peu d'imagination. Il ne soupçonnait rien de ce qui se passait dans l'esprit de Dominique, et le jour où l'enfant quitta la, maison natale pour le collège, son maître l'ayant trouvé tout en larmes, occupé à rédiger en latin les adieux d'Annibal à l'Italie, ne demanda mênie pas au pauvre petit s'il pleurait seulement sur le départ du héros carthaginois.

C'est avant sa sortie du collège que Dominique devient amoureux de Madeleine ; amoureux, tout d'un coup et pour jamais, comme Roméo. Mais aujourd'hui Roméo n'épouse plus Juliette en secret. Et puis, voyez-vous Roméo au collège? Pauvre Dominique!- Avec quelle délicatesse et quelle candeur il nous dit les chastes inquiétudes de son adolescence, l'explosion de la passion à l'âge des amourettes et la lenteur amère,

ironique, des années. A beaucoup de lecteurs Dominique a paru monotone. Il est vrai qu'un sentiment unique est le sujet du volume entier ; mais de ce sentiment l'écrivain a su varier et graduer les phases successives avec un art ingénieux. Il nous décrit tour à tour des états d'âme analogues, mais que distinguent cependant de fines nuances et que modifient les incidents du récit. C'est d'abord l'éclosion chez Dominique d'une passion qu'il s'avoue à peine à lui-même et que Madeleine surtout ne semble pas soupçonner. L'amour s'empare de ce cœur d'enfant par une journée de printemps, à la faveur d'une de ces crises de sensibilité nerveuse où le retour d'avril a jeté tous les quinze ans. Troublé comme,il ne l'avait pas été encore, Dominique s'échappe de la ville pour courir au hasard à travers les champs reverdis. Il s'enivre de la lumière nouvelle et des parfums revenus; il s'abandonne au courant de puberté printanière dont l'atmosphère est traversée : « Je me souviens, dit-il, que d'un peu loin j'aperçus les jeunes gens du séminaire défilant deux à deux le long des haies fleuries, conduits par de vieux prêtres qui, tout en marchant, lisaient leur bréviaire! Il y avait de longs adoles-

cents, rendus bizarres et comme amaigris davantage par l'étroite robe noire qui leur collait au corps, et qui en passant arrachaient des fleurs d'épines et s'en allaient avec ces fleurs brisées dans la main. Ce ne sont point des contrastes que j'imagine et je me rappelle la sensation que fit naître en moi en pareille circonstance, à pareille heure, en pareil lieu, la vue de ces tristes jeunes gens, vêtus de deuil et déjà tout semblables à des veufs. » Rien qu'à ces derniers mots, à cet accent de pitié, presque d'effroi devant ces adolescents qui ne devront jamais aimer, ne reconnaissez- vous pas un cœur qui déjà ne s'appartient plus? Quelques jours plus tard, encore vibrant de l'étrange secousse qu'il avait ressentie, Dominique était assis vis-à-vis de Madeleine ; leurs yeux se rencontrèrent et cette fois la révolution fut soudaine et définitive. Dominique comprit en moins d'une seconde que ses vagues tendresses s'étaient fixées et que c'en était fini de son bonheur.

Madeleine alors, sans avoir rien deviné, quitta pour un temps le pays ; avec son père et sa sœur, elle voyagea durant quelques semaines, et l'amour ne fit que grandir en son absence dans l'âme où elle l'avait laissé. Sur les effets singuliers

de l'absence, qui désunit ou rapproche, qui fait oublier ou se souvenir, qui compose avec des riens la trame vigoureuse des tendresses durables, sur l'absence, mystérieuse ouvrière d'amitié ou d'amour, sur les pèlerinages furtifs de Dominique à la maison, au jardin, à la chambre de son amie, Fromentin a écrit des pages délicieuses.

Madeleine revient fiancée, puis se marie. Elle se fixe à Paris, où Dominique aussi va vivre non loin d'elle. Oh! le mélancolique et singulier étudiant, que rien ne peut détacher ou seulement distraire de son rêve. Il voit Madeleine librement; il est son ami, même son hôte soit à Paris, soit à Nièvres. Loin d'elle il souffre, auprès d'elle il se tait. Tantôt il la cherche et tantôt il la fuit. Comme il le dit très bien, ce n'est pas lui qui veut, mais une situation qui le commande. Ne plus aimer Madeleine est impossible ; l'aimer autrement n'est pas permis, et de cette impasse on n'aperçoit nul moyen de sortir. Aussi toute cette partie du roman n'est-elle qu'une série de compromis entre la prudence et la passion de Dominique, obligé de transiger sans cesse avec un sentiment auquel il ne peut ni tout promettre ni tout refuser. Le pauvre garçon tâche

de tromper son amour avec des demi-bonheurs et des semblants de joie. Il détermine M. et Mme de Nièvres à passer une saison chez lui, aux Trembles, et pendant quelques semaines il jouit de vivre auprès de l'être qu'il aime le plus, sur la terre même et sous le toit où il est né. Le récit de ce séjour aux Trembles est plein de pure tendresse, d'impressions décentes et exquises, d'harmonies discrètes et charmantes entre la mélancolie des choses et celle d'un cœur qui demande à la nature le courage de lutter et la force de souffrir. Et comme elle est jolie, Madeleine, dans la pénombre où jusqu'ici le romancier l'avait laissée, Madeleine qui nous apparaît d'un peu loin et comme de profil perdu, tantôt accoudée pensive au balcon d'un phare qu'ébranle le vent, tantôt endormie à l'arrière d'une barque de pêche qui vogue à la dérive sur la mer immobile et silencieuse.

Deux mois aux Trembles, voilà le seul rayon du pâle récit. Mais bientôt Madeleine dut partir, et la première pluie effaça des chemins la trace légère de ses pas. La vie qui, pour Dominique, ne devait pas avoir d'autres faveurs, lui réservait d'autres épreuves. La passion finit par aigrir le cœur où

elle avait fermenté trop longtemps, et Dominique, avec épouvante, sentit s'irriter son âme. La jalousie, le dépit, tous les sentiments médiocres commencent à rabaisser, presque à corrompre un amour jusque-là si haut et si pur. Celui qui longtemps avait souffert seul, voulut goûter l'âcre volupté, le plaisir odieux de faire souffrir. « Madeleine, dit-il, était avertie, depuis le jour où, respirant elle-même un air plus agité, elle y avait senti passer des chaleurs qui n'étaient plus à la température de notre ancienne et calme amitié. » A partir de ce moment, le personnage de Madeleine s'accentue ; son caractère, qui n'était qu'esquissé encore, se dessine en traits harmonieux et purs. Au manège détestable, à la cruelle stratégie de Dominique qui la poursuit, qui tâche de forcer le retranchement de son ignorance simulée et de son héroïque silence, elle n'oppose que la douceur, feignant de ne rien comprendre et surtout de ne rien sentir. Pas une fois son pied rre bronche aux cailloux dont son ami n'a plus honte de semer un chemin déjà pourtant assez rude, et les traits les plus acérés viennent se perdre et mourir dans les plis flottants de sa robe blanche.

Mais pour Madeleine elle-même, l'heure devait venir, sinon de l'injustice et de la dureté, au moins de la hardiesse et de l'imprudence, par excès de compassion et de générosité. Quand le mauvais orgueil de Dominique eut désarmé devant tant de bonté, quand Dominique eut senti « sur le démon qui l'avait possédé, se poser le pied d'une femme », Madeleine alors, qui n'ignorait plus rien, résolut de ne plus rien dissimuler. Avec une charité sublime, mais périlleuse, elle voulut guérir Dominique elle-même. Madeleine osa contre l'amour tout ce que d'ordinaire on ose pour lui. Mais comme il arrive le plus souvent en ces sortes de maux, le remède faillit perdre et le malade et le médecin.

Les derniers épisodes du roman se pressent avec rapidité. Lisez, ou relisez la promenade à cheval de Madeleine et de Dominique ou plutôt cette course insensée à travers bois, qui rappelle à l'auteur lui-même la chevauchée de Bernard et d'Edmée de Mauprat ; assistez enfin à la crise suprême et dites si l'émotion, le pathétique, manquent à cette fin héroïque, si l'on ne garde pas un frisson de ces pages passionnées, fiévreuses, où planent un instant la menace et la crainte

d'une chute vulgaire ; dites surtout s'il est beaucoup de dénouements de bonheur et de joie plus fortifiants et plus salutaires que ce dénouement de souffrance et de sacrifice.

Voilà le livre qu'on n'a pas craint d'appeler, si j'ai bonne mémoire, le « roman des ratés de la vie mondaine ! » Oh ! le vilain mot et pour quelles nobles figures ! Pour quelles âmes au contraire accomplies et parfaites ! « En achevant ses douloureuses confidences, nous dit celui qui nous les rapporte, Dominique regarda au dehors. Il jeta les yeux sur les horizons chéris, témoins et consolateurs de sa longue souffrance. La journée d'automne, qu'il avait consacrée à l'évocation de sa destinée, s'achevait comme cette destinée elle-même, après un midi troublé, dans la sérénité d'un beau soir, avec des rayons d'adieu et de mélancoliques sourires ; les enfants jouaient dans le parc sous les yeux de leur mère, qui n'était pas Madeleine ; les oiseaux cherchaient un gîte pour la nuit, et dans les buissons quelques merles attardés sifflaient encore. « Oui, dit Dominique à son compagnon qui lui serrait le bras avec plus d'affection que de coutume, me voici arrivé. A quel prix ? Vous

le savez. Avec quelle certitude? Vous en êtes témoin. »

Cette arrivée est précisément ce qui distingue un livre pareil d'autres livres un peu de même famille ; plus illustres, plus éloquents, mais plus désespérés. La souffrance de Dominique n'a été ni orgueilleuse ni stérile. Dans l'âme d'élite qui l'a virilement endurée, elle a porté des fruits précieux. Fromentin, dit-on, ne conclut pas et ne pouvait conclure. Mais de grands devoirs, beaucoup de tristesse et un peu de joie, n'est-ce pas en somme la conclusion ordinaire, et pour ainsi dire moyenne, de la vie? En fermant ce livre de Dominique, ceux qui souffrent prennent courage. C'est le livre des malheureux, mais c'est aussi le livre des forts. C'est le livre de ceux qui s'aimaient et qui ont été séparés, le livre qui nous enseigne que parmi les amours perdues il en est de si nobles, et dont le rêve était si beau, que leur souvenir seul, hélas ! et même leur deuil, est encore presque du bonheur.

Voyageur, critique et romancier ; plus que romancier : moraliste, Eugène Fromentin a été tout cela. Il a concilié sans effort des facultés souvent incompatibles, sans que la variété de ses

aptitudes nuisît à l'unité de son œuvre. Spectateur sérieux et paisible de la nature, juge éclairé et libre des choses de l'art, observateur mélancolique et profond des choses de l'âme.., il a tout regardé de très haut, et l'élévation du point de vue a fait l'harmonie et la sérénité des visions. On a dit autrefois que si le mot distingué n'existait pas, il aurait fallu l'inventer pour définir le talent de Fromentin. Cela est très juste, mais cela ne suffit pas. Fromentin a été plus qu'un esprit distingué : une âme supérieure. Il n'y a rien en lui de banal, mais surtout rien de bas, et son roman n'atteste pas moins que ses autres ouvrages sa tendance vers les hauteurs et sa constante recherche de l'idéal.

Reviendrons-nous, avant de finir, sur le charme et la douceur égale de ce talent? Fromentin avait des, .qualité .de penseur et d'écrivain classique, je dirais- presque attique : sobriété, précision et proportion. Porté à ce degré éminent, le talent nous donne peut-être sinon de plus vives jouissances que le génie lui-merne, au moins des jouissances plus constantes. Les vrais grands hommes sont admirables, mais ils sont terribles. Ils écrivent indifféremment le Cid ou Sertorius;

Booî endormi ou l' Ane. Les routes les plus glorieuses ne sont pas toujours les plus unies. Avec les écrivains de talent, pourvu qu'ils aient tout le talent possible, on court parfois moins de risques. S'ils n'ont pas les éclats du génie, ils n'en ont pas les écarts. On est en sûreté dans leur compagnie. On les aime un peu comme ces pays modérés, habitables entre tous, qui n'ont pour nous étonner ni beautés grandioses ni sublimes aspects, mais qui nous charment et nous retiennent par leur intime et familière douceur. Rappelez-vous la fleur délicate et pure dont embaumait ses veillées laborieuses le vieux brodeur algérien. L'oeuvre de Fromentin lui ressem-

ble. Il fait bon l'avoir toujours près de soi,

comme une fleur.

1891.

TABLE DES MATIÈRES

LES IDÉES MUSICALES D'UN RÉVOLUTION-

NAIRE ITALIEN 3

UN GRAND MUSICIEN CONSERVATEUR .... 43

LA SALLE DU CONSERVATOIRE 71

DE LA MUSIQUE RUSSE 99

LE VAISSEAU FANTOME 143

DON LORENZO PEROSI !... 159

FIDELIO 177

TRISTAN ET ISEULT 193

L'IPHIGÉNIE EN TAURIDE ET L'ORPHÉE DE

GLUCK 209

SILHOUETTES DE MUSICIENS f3" série) :

1. — HALÉVY 233 Ir. — CRITIQUES MUSICAUX D'AUJOURD'HUI ... 240 III. — LÉONARD DE VINCI 246 IV. — H^ENDEL 252 V. — ROUGET DE LISLE 259 VI. — GRÉTRY, . 263 VII. — LAMENNAIS 272 VIII. — SAINT ALPHONSE DE LIGUORI, 279 IX. — HOFFMANN 285 X. — LUTHER 291 XI. — CHEFS D'ORCHESTRE ALLEMANDS 298 XII. — FRÉDÉRIC II 305

DEUX PORTRAITS LITTÉRAIRES :

I. — VICTOR CHERBULIEZ

II. — EUGÈNE FROMENTIN

Compiègne. — Imprimerie HENRY LEFEBVRE, rue DI^lfefiia^St. -