


U d'/of OTTAWA



39003012952395



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

970-A-A1-298^o

15

Il a été tiré de cet ouvrage
15 exemplaires sur papier de Hollande
numérotés de 1 à 15

École Buissonnière

Éditions PIERRE LAFITTE - Paris

A partir du 1^{er} Mars 1918

Majoration temporaire de 30 %

sur tous les volumes à 3.50

DÉCISION

du Syndicat des Éditeurs

du 11 Février 1918

2-1918

DU MÊME AUTEUR

HARMONIE ET MÉLODIE (7^e édition, 1907) 1 vol.

PORTRAITS ET SOUVENIRS (nouvelle édition, 1909) 1 vol.

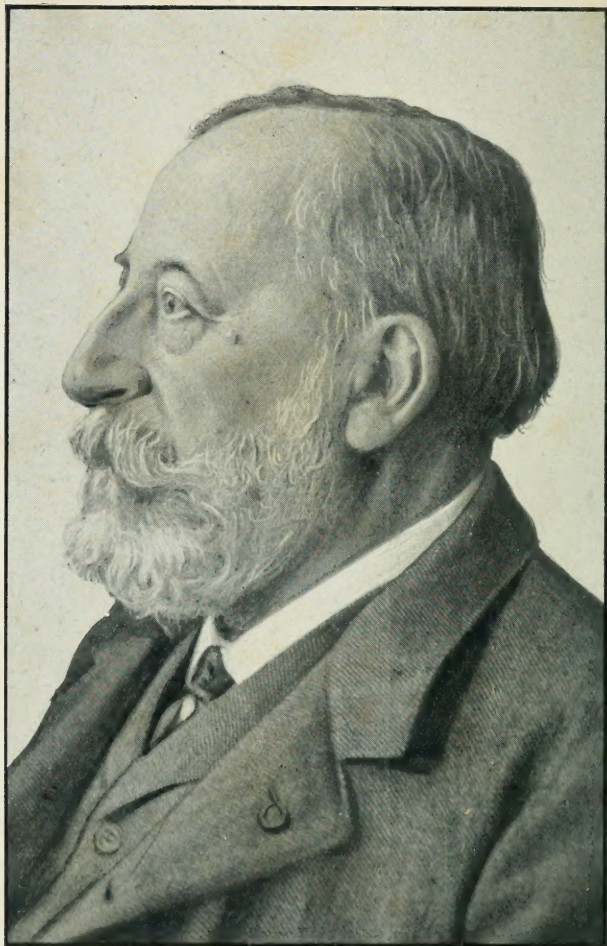
Dans la même collection

A la même librairie

MES SOUVENIRS (1848-1912), par J. Massenet. 1 volume in-16. Prix..... 3 fr. 50

Tous droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.

Copyright, by Pierre LAFITTE et C^{ie}, 1913



CAMILLE SAINT-SAËNS

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉCOLE
BUISSONNIÈRE

NOTES ET SOUVENIRS

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES



LIBRARIES

University of Ottawa



PIERRE LAFITTE & Cie

É D I T E U R S

90, AVENUE DES CHAMPS-FLYSBES

P A R I S

2922453000

111L

60

5/14

1013



A SON ALTESSE SÉRÉNISSIME
ALBERT I^{er}
PRINCE DE MONACO



ÉCOLE BUISSONNIÈRE

COMME Harmonie et Mélodie, comme Portraits et Souvenirs, ce livre n'est qu'un recueil d'articles parus çà et là au cours des années, dans des revues, des journaux, principalement dans l'Écho de Paris. Mais alors que mes livres précédents ne parlaient guère que de musique et de musiciens, ici les sujets les plus divers sont traités ; ayant toute ma vie beaucoup observé et beaucoup réfléchi, je n'ai pas reculé devant l'audace de publier le résultat de mes écoles buissonnières, de mes réflexions, sans me dissimuler le danger d'une telle entreprise ; on risque fort, en pareil cas, d'être renvoyé à ses moutons. Pareille humiliation m'a été épargnée ; à ma grande surprise, des savants, des artistes, des anonymes m'ont écrit pour approuver mes hypothèses, pour m'encourager dans mes idées les plus hardies.

Avec de la musique on trouvera donc ici des souvenirs, des croquis d'artistes célèbres, et des dissertations sur toutes sortes de questions.

On n'y trouvera pas mon opinion, souvent demandée, sur une nouvelle École musicale connue de tout le monde et qu'il est inutile de désigner plus clairement. Cette opinion, je ne saurais la donner, car je n'en ai aucune à ce sujet.

Pour moi la musique est un art qui a ses lois, sa grammaire, sa syntaxe, choses dont on n'a cure dans un monde où l'on cherche seulement à éveiller des impressions, à créer des ambiances et des atmosphères ; on y fait de la musique à peu près comme, dans ses dernières années, Stéphane Mallarmé faisait des sonnets, ces sonnets dont le vers :

Trompettes tout haut d'or pâmés sur les vélins

pourra donner une idée à ceux qui ne les connaissent pas. Ces sonnets ont des admirateurs ; la musique dont je parle en a également et nombre de gens déclarent qu'ils « adorent ça ». Ils sont bien heureux : ils goûtent des jouissances dont je n'ai pas même l'idée, et que je ne connaîtrai jamais.

SOUVENIRS D'ENFANCE

Vous avez deux mères, me disait-on souvent autrefois ; et de fait j'en avais deux, celle qui m'a donné le jour et ma grand'tante maternelle, Madame Charlotte Masson, née Gayard d'une ancienne famille de robe qui m'apparentait au général Delcambre, un des héros de la Retraite de Russie, dont une arrière petite-fille a épousé le comte Durrieu, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Ma grand'tante était née en province en 1781 ; elle avait été adoptée par un oncle et une tante habitant Paris et n'ayant pas d'enfants. L'oncle était procureur, riche et menant grand train. Très précoce, — elle marchait à neuf mois, — ma grand'tante, dont l'intelligence était vive et la culture brillante, se souvenait parfaitement des coutumes de l'ancien régime et se plaisait à en parler, ainsi que de la Révolution, de la Terreur et de tous les régimes qui les ont suivis. A la suite de la Révolution sa famille fut ruinée et cette toute jeune fille, petite et menue, entreprit de la faire vivre, donnant des leçons de français, de piano — cet instrument était alors une nouveauté, — de chant, de peinture, de broderie, de tout ce qu'elle savait et de ce qu'elle ne savait pas : elle l'apprenait alors pour le

démontrer. Plus tard elle épousa un de ses cousins qui était libraire ; sans enfants, elle fit venir de la Champagne une de ses nièces qu'elle adopta, Clémence Collin qui fut ma mère. Les Masson allaient se retirer du commerce avec une belle fortune lorsqu'ils perdirent tout, en quinze jours, dans une crise de librairie, gardant juste de quoi vivre honorablement. Peu après ma mère épousait mon père, sous-chef de bureau au Ministère de l'Intérieur. L'oncle mourait de chagrin quelques mois avant ma naissance qui avait lieu, comme on sait, le 9 octobre 1835, et mon père, miné par la phtisie, disparaissait le 31 décembre de la même année, un an jour pour jour après son mariage.

Voilà donc ces deux femmes, veuves et peu fortunées, obsédées par de bien tristes souvenirs, avec la charge d'un enfant très délicat, dont l'existence était précaire : les médecins n'en répondaient pas. Sur leur conseil, on me laissa à la campagne, chez ma nourrice, jusqu'à l'âge de deux ans.

Si ma grand'tante avait reçu une brillante éducation, il n'en était pas de même de ma mère dont l'instruction n'avait pas été complète. Elle y suppléait par une imagination, une flamme, une facilité d'assimilation qui tenaient du prodige. Elle m'a souvent parlé d'un oncle qui l'aimait beaucoup, et qui s'était ruiné au profit de Philippe-Égalité. C'était un artiste, fêré surtout de musique : il avait construit de ses mains un orgue de salon dont il jouait. Il faisait asseoir ma mère entre ses genoux, et tout en s'amusant à peigner ses admirables cheveux noirs, il lui parlait d'art, de musique, de peinture, du beau sous toutes ses formes ; si bien qu'elle s'était mis en tête que si jamais elle avait

des fils, le premier serait musicien, le second peintre et le troisième sculpteur. Aussi ne fut-elle nullement étonnée lorsqu'en revenant de nourrice je me mis à écouter tous les bruits, tous les sons, faisant crier les portes, me plantant devant les pendules pour les entendre sonner. Mon grand plaisir était la symphonie de la bouilloire, une bouilloire énorme qu'on installait chaque matin devant le feu du salon. M'asseyant près d'elle sur un tabouret, j'attendais avec une curiosité passionnée ses premiers murmures, son *crescendo* lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullition le fit taire. Ce hautbois, Berlioz a dû l'entendre, car je l'ai retrouvé dans la course à l'abîme de la *Damnation de Faust*.

En même temps, j'apprenais à lire ; et quand j'eus trente mois, on me mit en présence d'un minuscule piano qui n'avait pas été ouvert depuis plusieurs années. Au lieu de taper à tort et à travers comme le font d'ordinaire les enfants de cet âge, je touchais les notes l'une après l'autre, ne les quittant que lorsque le son s'éteignait. Ma grand'tante m'apprit le nom des notes et fit venir un accordeur pour mettre le piano en état. Pendant cette opération, je jouais dans la pièce voisine et l'on s'aperçut avec stupeur que je nommais les notes à mesure qu'elles résonnaient.

Tous ces détails ne m'ont point été racontés : je m'en souviens parfaitement.

On me donna la méthode de Le Carpentier. Au bout d'un mois, j'étais arrivé à la fin de la méthode ! On ne pouvait faire travailler le piano à un marmot de cette espèce, et je criais comme un perdu quand on fermait l'instrument. On le laissait ouvert, et devant on mettait un petit tabouret, sur lequel, de temps en temps, laissant mes jouets, je grimpais pour tapoter ce qui me passait par la tête. Peu à peu ma grand'tante, qui par bonheur avait reçu d'excellents principes, m'apprenait à tenir mes mains convenablement, à ne pas contracter ces défauts trop répandus dont il est ensuite si difficile de se corriger. Mais on ne savait quelle musique me donner ; celle écrite spécialement pour les enfants est en général purement mélodique, et la partie réservée à la main gauche est sans intérêt. Je me refusais à l'apprendre. « La basse ne chante pas, » disais-je avec mépris.

Alors on chercha dans les vieux maîtres, dans Haydn, dans Mozart, des choses assez faciles pour que je pusse les aborder. A cinq ans je jouais fort gentiment et très correctement de petites sonates ; mais je ne consentais à les jouer que devant les auditeurs capables de les apprécier. J'ai lu, dans une biographie, que l'on me menaçait du fouet pour me faire jouer. Cela est complètement faux ; mais il fallait pour me décider me dire qu'il y avait dans l'assistance une dame très bonne musicienne et d'un goût difficile. Je ne jouais pas pour les profanes.

Quant à la menace du fouet, elle est à reléguer, dans le domaine des légendes, avec celle du père Garcia brutalisant ses filles pour leur apprendre à chanter. Mme Viardot m'a dit formellement qu'elle et sa sœur

n'avaient jamais été brutalisées par leur père et qu'elles avaient appris la musique sans s'en apercevoir, comme on apprend à parler.

Malgré des progrès surprenants, mon éducatrice ne prévoyait pas mon avenir. « Quand il aura quinze ans, — disait-elle, — s'il peut faire danser, je serai bien contente. »

C'est pourtant à ce moment que je commençais à écrire de la musique. J'écrivais des valse, des galops ; le galop était alors à la mode : il était d'allure assez vulgaire et les miens ne dérogeaient pas à la règle. Il a fallu Liszt pour montrer, par son *Galop chromatique*, le parti que le génie peut tirer du genre le plus infime. Mes valse étaient meilleures. Déjà, comme je l'ai fait toujours, je composais la musique directement sur le papier sans la chercher sous mes doigts, et ces valse étaient trop difficiles pour mes petites mains ; une amie de ma famille, sœur du chanteur Géraldy, avait la complaisance de les exécuter.

J'ai revu dernièrement toutes ces petites compositions. Elles sont bien insignifiantes, mais il serait impossible d'y trouver une faute d'écriture et cette correction est remarquable chez un enfant qui n'avait encore aucune notion de l'étude de l'Harmonie.

Quelqu'un eut alors l'idée de me faire entendre un orchestre. Il y avait à cette époque des concerts symphoniques dans le Passage du Saumon. On m'y conduisit : ma mère me tenait sur ses bras, près de la porte d'entrée. Je n'avais jamais entendu que des violons isolés, et leur son ne m'était pas agréable ; toute autre fut l'impression de l'orchestre et j'écoutais avec délice une phrase chantée par le Quatuor, quand

tout à coup éclatèrent les cuivres, trompettes, trombones et cymbales. Je poussai des cris perçants. « Faites-les taire, — disais-je, — ils empêchent d'entendre la musique ! » — Il fallut m'emporter

* * *

A sept ans, je passais des mains de ma grand'tante dans celles de Stamaty. Celui-ci fut surpris de la façon dont mon éducation musicale avait été dirigée.

Il l'a constaté dans un opuscule où il traitait de la nécessité d'une bonne direction primitive. Il n'y avait plus chez moi, a-t-il dit, qu'à perfectionner.

Stamaty était le meilleur élève de Kalkbrenner et le propagateur de sa méthode, basée sur le *guide-main* qu'il avait inventé ; aussi fus-je mis au régime du *guide-main*. Rien n'est plus curieux que la préface de la méthode de Kalkbrenner dans laquelle il raconte la genèse de son invention. C'était une barre fixée en avant du clavier, sur laquelle reposait l'avant-bras, de façon à supprimer toute autre action musculaire que celle de la main. Ce système est excellent pour former le jeune pianiste à l'exécution des œuvres écrites pour le clavecin et pour les premiers pianos dont les touches parlaient sans demander d'efforts ; il est insuffisant pour les œuvres et les instruments modernes. C'est ainsi, pourtant, que l'on devrait commencer, en développant la fermeté du doigt et la souplesse du poignet, pour ajouter progressivement le poids de l'avant-bras et celui du bras. Mais, de nos

jours, il est de mode de commencer par la fin : on apprend la composition de la Fugue dans le *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach, le piano dans les œuvres de Schumann et de Liszt, l'Harmonie et l'Instrumentation dans celles de Richard Wagner ; et l'on fait trop souvent de la bouillie pour les chats, comme les chanteurs qui apprenant des rôles et se lançant sur le théâtre avant de savoir chanter, se ruinent la voix en peu de temps.

Ce n'est pas seulement la fermeté du doigt que l'on acquerrait avec la méthode Kalkbrenner ; c'était aussi la recherche de la qualité du son par le doigt seul, ressource précieuse devenue rare de nos jours.

Malheureusement c'est aussi cette école qui a inventé le *legato* perpétuel si faux et si monotone, et l'abus des petites nuances, la manie d'un *espressivo* continuel, appliqué sans discernement. Tout cela révoltait mon instinct naturel ; je ne pouvais m'y conformer et on me le reprochait me prédisant que « je ne ferais jamais d'effet », ce qui m'était bien indifférent.

Quand j'eus dix ans, mon professeur me jugeant suffisamment préparé me fit donner un concert dans la salle Pleyel ; j'y jouai, accompagné par l'orchestre des Italiens dirigé par Tilmant, le concerto en Ut mineur de Beethoven et un concerto en Si b de Mozart. Il fut même question de me faire jouer celui-ci à la Société des Concerts du Conservatoire ; une répétition eut lieu. Mais Seghers, qui devait plus tard fonder la Société Ste-Cécile, faisait alors partie de l'orchestre ; il détestait Stamaty, et s'avisa de dire que la Société n'était pas faite pour accompagner des enfants. Ma

mère fut froissée et ne voulut plus entendre parler de rien.

Après ce premier concert qui avait brillamment réussi, mon professeur aurait voulu m'en voir donner d'autres ; mais ma mère ne se souciait pas pour moi d'une carrière d'enfant prodige, elle avait des visées plus hautes ; craignant pour ma santé, elle ne voulut pas me laisser continuer dans cette voie. Il s'ensuivit, entre mon professeur et moi, un refroidissement qui aboutit à une rupture.

Ma mère avait des mots cornéliens. Quelqu'un lui reprochait un jour de me laisser jouer des sonates de Beethoven. « Quelle musique jouera-t-il donc, » — lui disait-on, — « quand il aura vingt ans ? » — « Il jouera la sienne, » — répondit-elle.

* * *

Le plus grand bienfait que j'aie retiré du commerce de Stamaty fut la connaissance de Maleden qu'il me donna pour professeur de composition.

Né à Limoges dont il avait conservé l'accent, maigre avec de longs cheveux, doux et timide, Maleden était un professeur incomparable. Il était allé, dans sa jeunesse, s'instruire en Allemagne chez un certain Gottfried Weber, inventeur d'un système que Maleden avait rapporté et perfectionné. Il en avait fait un outil merveilleux pour pénétrer dans les profondeurs de la musique, une lumière pour en éclairer les coins les plus secrets. Dans ce système les accords ne sont pas considérés seulement en eux-mêmes, — accord de quinte,

de sixte, de septième, — mais d'après le degré de la gamme sur lequel ils sont placés ; on apprend que suivant la place qu'ils occupent, ils acquièrent des propriétés différentes, et l'on explique ainsi des cas jugés inexplicables. Cette méthode est enseignée à l'École Niedermeyer ; je ne sache pas qu'elle le soit ailleurs.

Maleden avait grande envie d'entrer comme professeur au Conservatoire ; grâce à de puissantes protections, sa nomination allait être signée par Auber, quand il crut devoir, par un scrupule d'honnêteté, écrire à celui-ci pour l'avertir que sa méthode différait complètement de celle enseignée dans la maison. Auber fut effrayé, et Maleden ne fut pas admis.

Nos leçons étaient parfois orageuses ; il m'arrivait de temps en temps de ne pas me ranger à son avis sur certaines questions. Il me prenait alors tranquillement par l'oreille, et me courbait la tête, me tenant pendant une minute l'oreille collée à la table ; il me demandait ensuite si j'avais changé d'avis. Mon avis n'ayant pas changé, il réfléchissait et parfois me donnait raison.

* * *

« Tu n'as pas eu d'enfance musicale, » me disait parfois Gounod. Il se trompait, ne connaissant pas les vestiges de cette enfance : ils sont nombreux. Beaucoup d'essais sont restés inachevés, sans parler de ceux que j'ai détruits. Il y a de tout, des airs, des chœurs, des Cantates, des Symphonies, des Ouvres ; tout cela ne verra jamais le jour. Un éternel

oubli ensevelira ces tâtonnements sans intérêt pour le public.

Dans ces paperasses, j'ai trouvé quelques notes écrites au crayon à l'âge de quatre ans. La date qui les accompagne ne laisse aucun doute à cet égard.

LEURS MAJESTÉS

LE livre de M. Paoli m'étant tombé sous la main, j'ai eu l'agréable surprise d'y rencontrer mon nom et d'y lire cette phrase : « M. Saint-Saëns pourrait, je crois, raconter la réception flatteuse dont il était l'objet chaque fois qu'il était invité à Windsor ou à Londres et les attentions délicates que la souveraine se plaisait à lui prodiguer. » Comme ce livre sera lu par tout le monde, il me sera permis de compléter les renseignements de M. Paoli.

En effet, j'ai eu l'honneur d'être reçu deux fois par la reine Victoria, au palais de Windsor. A Londres, à Buckingham-Palace, cet honneur m'a été fait par la reine Alexandra.

La première fois que je vis S. M. la reine Victoria, je lui étais présenté par la fille de Lablache, la baronne de Caters, une des plus belles voix, un des plus grands talents que j'aie connus. Devenue veuve, la charmante femme s'était faite artiste, prenait part aux concerts et donnait des leçons de chant ; elle était alors professeur de la princesse Béatrice, qui est actuellement la belle-mère du roi d'Espagne. Dans tout l'éclat de sa fraîche jeunesse, la princesse était douée d'une voix charmante que la baronne avait parfaitement dirigée.

Ce fut elle qui nous reçut, Mme de Caters et moi, avec une bonne grâce que rehaussait encore son extraordinaire timidité, pendant que Sa Majesté terminait son lunch. On m'avait un peu effrayé en me parlant de la froideur affectée par la reine dans ces sortes d'audiences ; aussi ne fus-je pas médiocrement étonné en la voyant arriver, les deux mains tendues, prenant les miennes et me parlant avec une véritable cordialité. Elle aimait beaucoup la baronne de Caters et là était le secret de cet accueil qui me mit tout de suite à l'aise. Sa Majesté désira m'entendre sur l'orgue (il y en a un excellent dans la chapelle de Windsor), puis sur le piano ; enfin j'eus l'honneur d'accompagner la princesse qui interpréta l'air d'*Etienne Marcel* avec une grande pureté de style et de prononciation. Son Altesse Royale chantait pour la première fois devant son auguste mère et mourait de peur. La reine fut ravie, à tel point que quelques jours plus tard, sans que j'en aie été averti le moins du monde, elle faisait venir à Windsor Mme Gye, femme du directeur de Covent-Garden, laquelle n'était autre que la fameuse cantatrice Albani, pour lui demander de faire représenter *Etienne Marcel* sur son théâtre.

Le désir de la reine ne fut pas exaucé.

Dix-sept ans plus tard, je revins à Windsor, cette fois en compagnie de M. Johannès Wolff, qui fut, pendant de longues années, le violoniste préféré de la reine Victoria. Nous dînâmes au château, et si nous n'eûmes pas la grande faveur de nous asseoir à la table royale, nous dînâmes néanmoins en fort bonne compagnie avec les jeunes princesses, filles du duc de Connaught. On nous logea très confortablement

dans un hôtel de la ville, l'honneur de loger au château étant réservé à de très grands personnages ; honneur peu enviable, car les chambres qui leur sont réservées sont de véritables chambrettes de domestiques. Ainsi le veut l'étiquette...

C'était après le dîner. Princes en grand uniforme, princesses en grande toilette étaient réunis et attendaient, debout, l'apparition de Sa Majesté. Ce ne fut pas sans un serrement de cœur que je la vis entrer, presque portée par son domestique indien, visiblement incapable de marcher seule ; mais une fois assise et installée près d'une petite table supportant quelques menus objets, elle était la même qu'autrefois, avec sa bonne grâce, son grand air si simple, sa voix musicale ; les cheveux blancs attestaient seuls le long espace de temps écoulé. Elle daigna m'interroger sur *Henri VIII* que l'on répétait à Covent-Garden ; et je lui expliquai comment, ayant le désir de donner à mon ouvrage la physionomie de l'époque, j'avais été fureter dans la bibliothèque royale, à Buckingham-Palace, dont le bibliothécaire que je connaissais m'avait facilité l'accès ; et comment, dans un gros recueil manuscrit du *xvi^e* siècle, j'avais trouvé, arrangé pour le clavecin, enseveli sous les broussailles d'inutiles arabesques, le thème d'un si beau caractère qui est comme l'ossature de l'opéra ainsi que de la *Marche* écrite plus tard pour le couronnement du roi Édouard. Très intéressée par la musique en général, la reine parut prendre plaisir à cette dissertation. S. A. le duc de Connaught m'a écrit un jour qu'elle lui en avait parlé plusieurs fois.

La bibliothèque musicale de Buckingham-Palace est des plus curieuses, et il est bien regrettable qu'on

n'y ait pas accès plus facilement. On y voit, entre autres, les manuscrits des *Oratorios* de Hændel, écrits pour la plupart avec une rapidité qui déconcerte. Le *Messie* a été composé en quinze jours ! L'instrumentation rudimentaire de ce temps-là rend la chose possible ; mais qui pourrait, à notre époque, écrire avec une telle célérité tous ces chœurs fugués ? Ce style fugué, qui nous semble laborieux, était courant alors ; on y était exercé ; et cette même bibliothèque renferme des œuvres de contemporains de Hændel dans lesquelles on trouve des chœurs exécutés avec la même maîtrise, sans qu'on puisse savoir s'ils le furent avec la même facilité ; mais il est aisé de voir que c'était une habileté générale, comme celle qui consiste actuellement à produire des orchestres compliqués dont les anciens maîtres n'avaient aucune idée. Ce qui a fait la supériorité de Hændel sur ses rivaux, c'est, le croirait-on ? le côté romantique, pittoresque de ses œuvres. Ce fut aussi, probablement, sa prodigieuse, son invraisemblable fécondité.

On a tout dit sur la reine Victoria, mais on ne saurait louer assez le charme profond, tout spécial, qui émanait de sa personne. Elle semblait la personnification de l'Angleterre ; quand elle disparut, on sentit dans le pays un vide immense, et ce ne fut pas trop pour le combler que l'éclatante supériorité du roi Édouard, et la surprise du monde en trouvant un grand roi là où l'on s'attendait à ne voir qu'un prince brillant, ami du faste et du plaisir.

Plus tard, à Buckingham-Palace, ce fut devant Sa Majesté la reine Alexandra que je fus admis à me faire entendre, en compagnie du violoncelliste Joseph

Hollmann. Nous désirions vivement cette audition, et tous nous la donnaient comme impossible; la reine était fort occupée; de plus, elle était souffrante, par suite des chagrins que lui avaient causés les pertes successives de son père et de sa mère, le roi et la reine de Danemark, quand brusquement on nous apprend que Sa Majesté était disposée à nous recevoir. Elle était, en effet, très pâle, et semblait fort affaiblie, mais infiniment gracieuse dans son accueil. Elle me parla de sa mère, chez qui je l'avais vue à Copenhague, en compagnie de ses sœurs, l'impératrice douairière de Russie, et cette princesse de Hanovre que la politique a privée de la couronne à laquelle elle avait droit. J'avais gardé de cette visite un souvenir très cher. Comment se fait-il qu'à cette invite de la reine je restai muet comme une carpe? Une seconde fois elle aborda ce sujet, et la même timidité vint encore m'imposer silence. J'aurais eu tant de choses à dire, et à une oreille si bien prévenue! Cette reine de Danemark, avec ses quatre-vingts ans, était la plus délicieuse vieille qui se pût imaginer. Droite, menue, la voix claire et l'esprit présent, elle m'avait rappelé — que son ombre auguste me pardonne! — ma grand'tante maternelle, cette femme si supérieure qui m'a donné les premières notions de tout, et a si bien dirigé mes mains sur le clavier.

Une cantatrice que je n'avais jamais ni vue ni entendue, mais sur laquelle j'avais eu d'assez mauvais renseignements, avait écrit à la reine Louise que je désirais l'accompagner à la cour. La reine me demanda si je la connaissais et si ce qu'elle lui avait écrit était vrai. Ma surprise fut si forte que je ne pus réprimer

un bond, suivi d'un cri de dénégation, qui parurent l'amuser beaucoup. « Je m'en doutais, me dit-elle, mais je n'étais pas fâchée d'en être sûre ! »

* * *

A Buckingham-Palace, la reine Alexandra était accompagnée de lady de Gray, sa grande amie, et de la princesse héritière de Grèce, fille de l'empereur d'Allemagne.

Après que nous eûmes, M. Hollmann et moi, exécuté un duo, Sa Majesté désira m'entendre seul, et, comme je me mettais en devoir d'ouvrir le couvercle du piano, elle se précipita, avant que ses dames d'honneur aient pu intervenir, pour m'aider dans cette tâche. Après ce petit concert, elle nous remit à chacun, de sa part et de celle du roi absent, la médaille d'or pour le mérite artistique, et nous offrit une tasse de thé, qu'elle daigna nous verser de sa main impériale et royale.

* * *

D'autres reines m'ont fait aussi la grâce de me recevoir : la reine Christine d'Espagne, la reine Amélie de Portugal.

Après m'avoir entendu sur le piano, Sa Majesté la reine Christine avait désiré m'entendre sur l'orgue, et l'on avait choisi pour cela un excellent instrument de Cavallé-Coll, dans une église dont j'ai oublié le nom.

Le jour était pris pour cette petite cérémonie qui devait avoir un caractère intime, quand de grandes dames, tout de noir vêtues, vinrent tancer d'importance l'imprudente Majesté, qui osait se rendre au Lieu saint dans un but profane et pour autre chose que pour assister au service divin. La reine prit fort mal la remontrance, et elle y répondit en venant à l'église non plus incognito, mais en grand apparat, avec le roi (tout jeune alors), ses ministres, sa cour, tandis que des cavaliers échelonnés sur la route sonnaient des fanfares. J'avais écrit tout exprès une marche religieuse dont elle voulut bien accepter la dédicace, et je fus un peu interloqué lorsqu'elle me demanda de lui faire entendre « Mon cœur s'ouvre à ta voix, » la trop fameuse mélodie de *Samson et Dalila*. Il me fallut improviser une transcription pour orgue, à laquelle je n'avais jamais songé ! Pendant ce temps la reine accoudée près du clavier d'orgue, la tête sur sa main et les yeux à la voûte du temple, semblait plongée dans une extase à laquelle l'auteur, comme on peut l'imaginer, n'était pas indifférent.

Les journaux du temps ont écrit sur cette scène des choses charmantes mais sans aucune réalité, et dont je n'ai été complice en aucune façon.

Sa Majesté la reine Amélie de Portugal m'a honoré d'une façon toute particulière : elle m'a reçu seule, sans dame d'honneur, ce qui lui a permis de supprimer toute étiquette et de me faire asseoir dans un fauteuil auprès d'elle ; et dans cette intimité, elle m'a entretenu pendant trois quarts d'heure, m'interrogeant sur toutes sortes de sujets. J'eus l'occasion de lui conter comment le thème oriental du ballet de *Samson* m'a-

vait été donné, autrefois, par le général Yusuf, et de lui fournir sur ce personnage extraordinaire, dont elle avait entendu parler par ses oncles, des détails curieux et qu'elle ignorait.

« Je vous quitte », me dit-elle enfin, « mais ce n'est pas pour mon plaisir ; quand on veut faire son métier de reine en conscience, ce n'est pas toujours amusant ! »

Qu'eût-elle dit, la malheureuse femme, si elle avait pu prévoir les catastrophes qui devaient fondre sur elle !

* * *

A Rome, j'eus l'honneur d'être invité à une soirée musicale chez la reine Marguerite. Les immenses salons étaient pleins de grandes dames surchargées de bijoux de famille d'un prix fabuleux. On faisait de la musique terriblement sérieuse ; ce genre de musique ne convient qu'à l'intimité, aussi tous ces grands personnages étaient-ils en proie à un immense ennui qu'ils dissimulaient de leur mieux. Après le concert, les deux reines voulurent bien s'entretenir avec moi, et la reine Hélène, qui est violoniste, m'annonça que ses enfants apprenaient le violon et le violoncelle, ce dont je la louai hautement : car la culture exclusive du piano, dans ces derniers temps, a tué la musique de chambre, au risque de tuer la musique elle-même.

Dans cette galerie de souveraines, puis-je oublier la gracieuse reine des Belges ? Mais je l'ai toujours vue en compagnie de son auguste époux, et cette narration deviendrait interminable si j'y faisais figurer les Ma-

jestés du sexe fort, l'empereur d'Allemagne, les rois de Suède, de Danemark, d'Espagne, de Portugal...

Ayant beaucoup plus fréquenté les Altesses que les Majestés, la langue me fourche quelquefois en parlant à ces dernières ; et comme je m'excusais un jour d'avoir traité d'Altesse la reine des Belges : « Au contraire, dit-elle en riant, cela nous rappelle le bon temps ! »

Elle parlait du temps où elle et le roi, n'étant encore que prince et princesse héritiers, se promenaient gaie-ment sur la Côte d'Azur, dans une petite automobile à deux places. C'est alors que j'eus le grand honneur de les rencontrer chez S. A. Sérénissime le prince de Monaco, et d'avoir avec eux des entretiens familiers, pleins de charme et aussi d'intérêt, car le roi est un savant et la reine une artiste.

* * *

Toutes ces reines m'ont favorisé de l'accueil le plus bienveillant ; l'une d'elles a daigné me dire qu'elle avait de l'amitié pour moi. Si ces lignes viennent sous ses yeux, elle saura quel souvenir ému cette parole m'a laissé, et quelle éternelle reconnaissance lui garde mon cœur.

HISTOIRE D'UN OPÉRA-COMIQUE

LES jeunes musiciens se plaignent souvent, non sans raison, des difficultés de la carrière. Il n'est peut-être pas inutile de leur apprendre que leurs aînés n'ont pas toujours été sur des lits de roses, et qu'ils ont dû trop souvent naviguer contre vents et marées, après avoir passé leurs plus belles années dans le port sans pouvoir en sortir, en butte aux pires malveillances, alors que l'intérêt de tous, des théâtres, qui les repoussaient, du public qui les ignorait, eût été de les faire voguer à pleines voiles.

Voici ce qu'on lisait à leur sujet, en 1864, dans la plus brillante des revues :

« ... Le vrai devoir, la vraie humanité seraient, non pas de les encourager, mais de les décourager... ici tout est vocation, et *la vocation n'a besoin de personne, car Dieu l'aide...* A quoi sert d'encourager leurs efforts, alors que le public se refuse obstinément à s'occuper d'eux ? Qu'on leur commande un acte, rien de mieux ; que, deux ou trois ans après, la même expérience éphémère se renouvelle, passe encore ; mais pense-t-on qu'avec de pareilles ressources un théâtre, fût-il quatre fois subventionné comme le Théâtre-Lyrique, puisse maintenir son existence ? Qu'arrive-t-il ? On s'adresse

au talent en crédit, on appelle à soi les hommes du dehors, M. Gounod, M. Félicien David, M. Victor Massé. Aussitôt les jeunes compositeurs de crier à la trahison, au scandale ? On emprunte à Mozart, à Weber, leurs chefs-d'œuvre ; mêmes clameurs, mêmes récriminations ! *Mais où sont-ils donc, finalement ces jeunes compositeurs de génie ? Comment s'appellent-ils ? Qu'on les nomme !...* Qu'ils viennent à l'orchestre entendre les *Noces de Figaro*, *Obéron*, *Freischütz*, *Orphée*... c'est encore faire quelque chose pour eux que de leur mettre devant les yeux de tels modèles. »

Les jeunes compositeurs que l'on invitait ainsi poliment à s'asseoir, c'étaient, avec plusieurs autres, Bizet, Delibes, c'était Massenet, c'était l'auteur de ces lignes. Nous nous serions contentés, Massenet et moi, d'écrire un ballet pour l'Opéra : Massenet proposait le *Preneur de rats* d'après une légende allemande ; moi, *Une nuit de Cléopâtre*, d'après Théophile Gautier ; on nous dénia cet honneur ; et lorsque l'on consentit à donner la commande d'un ballet à Delibes, on n'osa pas le lui confier tout entier ; on ne lui concéda qu'un acte, l'autre étant réservé à un compositeur hongrois.

L'expérience ayant réussi, on permit à Delibes d'écrire seul sa merveilleuse *Coppélia*. La valeur de l'ouvrage et sa brillante exécution en assurèrent le succès.

Mais Delibes avait la légitime ambition d'écrire un grand opéra. Il ne put jamais y parvenir.

Bizet et moi, nous étions fort liés : nous nous conceptions nos douleurs : « Tu es le moins malheureux, me disait-il, tu peux faire autre chose que du théâtre ; moi, je ne le puis pas. » Et quand, aidé par de puis-

santes protections, il parvint à faire représenter ses délicieux *Pêcheurs de perles*, quel tolle général, quel débordement d'injures ! Le diable en personne, sortant des enfers, n'aurait par reçu pire accueil. On sait que *Carmen*, plus tard, fut reçue de la même manière.

Oui, je pouvais faire autre chose que du théâtre, et c'est justement ce qui m'en fermait l'accès. Symphoniste, organiste, pianiste, comment aurais-je été capable d'écrire un opéra ? La qualité de pianiste était surtout mal vue dans le monde des coulisses ; Bizet, qui jouait admirablement du piano, n'osa jamais en jouer en public dans la crainte d'aggraver sa situation.

J'avais proposé à Carvalho d'écrire un *Macbeth* pour Mme Viardot ; il préféra, naturellement, monter à grands frais le *Macbeth* de Verdi. Ce fut une chute effroyable qui lui coûta trente mille francs.

On essaya d'intéresser à mon sort une belle princesse, protectrice des arts. « Comment, répondit-elle, il n'est pas content de sa position ? Il joue de l'orgue à la Madeleine, du piano chez moi ; cela ne lui suffit pas ? »

Non, cela ne me suffisait pas, et pour briser les obstacles, je fis un esclandre ; à vingt-huit ans, je concourus pour le prix de Rome. On ne me le donna pas sous prétexte que je n'en avais pas besoin ; mais le lendemain du jugement, Auber, qui m'aimait beaucoup, envoya demander à Carvalho un livret pour moi.

Carvalho me donna le *Timbre d'argent*, dont il ne savait que faire, plusieurs musiciens l'ayant refusé.

Il y avait de bonnes raisons pour cela : avec un fonds excellent, très favorable à la musique, ce livret

présentait d'énormes défauts. Je demandai des changements importants que les auteurs, Barbier et Carré, m'accordèrent immédiatement, et retiré sur les hauteurs de Louveciennes, j'écrivis en deux mois l'esquisse des cinq actes que l'ouvrage comportait primitivement.

Il me fallut *deux années* d'attente, avant d'obtenir que Carvalho consentit à entendre ma musique.

Enfin, las de mes sollicitations, décidé à se débarrasser de moi, Carvalho m'invite à dîner avec ma partition ; et après le dîner, me voilà au piano. M. Carvalho d'un côté, Mme Carvalho de l'autre, tous deux fort aimables, charmants, mais d'une amabilité dont le sens caché ne pouvait m'échapper.

Ils ne se doutaient pas de ce qui les attendait. Tous deux aimaient réellement la musique ; et, peu à peu, les voilà sous le charme ; le sérieux succède à la gracieuseté perfide ; à la fin, c'était l'enthousiasme ! Carvalho déclare qu'il va mettre l'ouvrage à l'étude le plus tôt possible ; c'est un chef-d'œuvre, ce sera un grand succès ; mais, pour assurer le succès, il faut que Mme Carvalho chante le premier rôle.

Or, dans le *Timbre d'argent*, le premier rôle est un rôle de danseuse, et celui de chanteuse était fort effacé. Qu'à cela ne tienne, on développera le rôle. Barbier inventa une jolie situation pour amener le morceau le *Bonheur est chose légère* ; mais ce n'était pas assez. Barbier et Carré se creusaient la tête sans rien trouver ; car il y a, au théâtre comme ailleurs, des problèmes insolubles.

Entre-temps, on cherchait une danseuse de premier ordre ; on avait fini par en trouver une, récemment

sortie de l'Opéra, bien qu'elle fût encore dans tout l'éclat de la beauté et du talent. Et l'on cherchait toujours le moyen de rendre le rôle d'Hélène digne de Mme Carvalho.

Le fameux directeur avait une manie : il voulait collaborer aux pièces qu'il représentait sur son théâtre. Fût-ce une œuvre consacrée par le temps et par le succès, il fallait qu'elle portât sa marque ; à plus forte raison s'il s'agissait d'une œuvre nouvelle. Il vous annonçait brusquement qu'il fallait changer l'époque, le pays où vous aviez situé l'action de votre pièce. Longtemps il nous tourmenta pour faire de la danseuse une chanteuse, à l'intention de sa femme ; plus tard, il voulait introduire une deuxième danseuse à côté de la première. La pièce, sauf le prologue et l'épilogue, se passant dans un rêve, il s'en autorisait pour inventer les combinaisons les plus bizarres ; ne me proposa-t-il pas un jour, d'y introduire des animaux féroces ? Une autre fois, c'est toute la musique qu'il voulait retrancher, à l'exception des chœurs et du rôle de la danseuse, le reste devant être joué par une troupe de drame. Plus tard, comme on répétait *Hamlet* à l'Opéra et que le bruit courait que Mlle Nilsson jouerait une scène aquatique, il voulait que Mme Carvalho allât au fond d'un fleuve pour y chercher le Timbre fatal.

Deux autres années se passèrent dans ces niaiseries.

Enfin, on renonça au concours de Mme Carvalho ; le rôle d'Hélène fut confié à la belle Mlle Schröder et les répétitions commencèrent. Elles furent interrompues par la faillite du Théâtre-Lyrique.

Peu de temps après, Perrin demanda le *Timbre d'argent* pour l'Opéra.

L'adaptation de l'ouvrage à cette grande scène demandait d'importantes modifications ; il fallait mettre en musique tout le dialogue ; les auteurs se mirent à l'œuvre.

Perrin nous donnait Mme Carvalho pour Hélène, M. Faure pour Spiridion ; mais il voulait faire du rôle du ténor un travesti pour Mlle Wertheimber ; il désirait l'engager, et n'avait pas d'autre rôle à lui donner.

Cette transformation était impossible. Après plusieurs séances de pourparlers, Perrin céda devant le refus obstiné des auteurs ; mais je vis clairement à son attitude qu'il ne jouerait jamais notre pièce.

Là-dessus, Du Locle prit la direction de l'Opéra-Comique, et, voyant que son oncle Perrin ne se décidait pas à monter le *Timbre d'argent*, il le lui demanda.

Nouvel avatar de la pièce, nouveaux travaux considérables pour le musicien. Ces travaux n'étaient pas commodes. Unis jusque-là comme Oreste et Pylade, Barbier et Carré s'étaient brouillés ; ce que l'un proposait était systématiquement refusé par l'autre ; l'un demeurait à Paris, l'autre à la campagne ; et j'allais de Paris à la campagne, de la campagne à Paris, tâchant d'accorder ensemble ces frères ennemis. Ce jeu de navette dura tout l'été, après quoi les ennemis éphémères parvinrent à s'entendre et redevinrent amis comme devant.

On se croyait près du but. Du Locle avait découvert en Italie une danseuse ravissante sur laquelle il comptait beaucoup ; mais, hélas ! cette danseuse n'en était pas une : c'était une *mime* ; elle ne dansait pas.

Comme il n'était plus temps d'en chercher une autre pour la saison, Du Locle, pour me faire prendre patience, me fit écrire avec Louis Gallet la *Princesse Jaune*, qui fut mon début au théâtre ; j'avais atteint trente-cinq ans. Cet innocent petit ouvrage fut accueilli avec l'hostilité la plus féroce. « On ne sait, écrivit Jouvin, alors critique redouté, dans quelle tonalité, dans quelle mesure est écrite l'ouverture ». Et, pour me montrer à quel point je m'étais trompé, il m'apprenait que le public était « un composé d'angles et d'ombres ». Sa prose, à coup sûr, était plus obscure que ma musique.

Enfin, on engage en Italie une vraie danseuse ; rien ne paraissait plus s'opposer à l'apparition de ce malheureux *Timbre*. « C'est invraisemblable, disais-je, il arrivera quelque catastrophe pour se mettre en travers. »

Il arriva la guerre.

L'affreuse crise passée, on réengage la danseuse ; on fait la lecture aux artistes ; le lendemain, M. Amédée Achard rend le rôle, déclarant que c'est un rôle de grand opéra qui dépasse ses moyens de ténor d'opéra-comique.

On sait que c'est à l'Opéra qu'il a terminé sa carrière.

Il fallait donc trouver un ténor ; mais c'est l'oiseau rare, qui ne se trouve pas facilement ; on n'en trouva pas. Le directeur, pour utiliser la danseuse qu'il avait engagée, fit improviser par Gallet et Guiraud un petit acte, le *Kobold*, qui eut un grand succès. La danseuse était exquise !

Puis Du Locle se désintéressa du *Timbre d'argent* ; puis vint la déconfiture de l'Opéra-Comique.

A travers toutes ces tribulations, je préparais *Samson*, dont personne ne voulait entendre parler. Un sujet biblique !... Il fallait être fou pour se lancer dans une aventure pareille ; j'avais fait entendre chez moi le second acte, auquel on n'avait rien compris ; et sans Liszt, qui, n'en connaissant pas une note, m'engagea à le terminer et le fit représenter à Weimar, *Samson* n'aurait jamais vu le jour. Depuis, il fut refusé successivement par Halanzier, par Vaucorbeil, par Ritt et Gailhard, qui ne se décidèrent à le prendre qu'après l'avoir entendu chanter par l'admirable Rosine Bloch.

Revenons au *Timbre d'argent*. Me voici donc Gros-Jean comme devant, avec ma partition sur les bras. Ce fut alors que Vizentini ressuscita le Théâtre-Lyrique, ayant comme entrée de jeu *Paul et Virginie* dont le succès fut étourdissant, et préparant comme fin de saison un autre ouvrage qu'il affectionnait. On voulut bien, au Ministère des Beaux-Arts, s'intéresser à mes malheurs et l'on donna au Théâtre-Lyrique une petite subvention, sous condition de représenter mon ouvrage. J'arrivais là comme le doigt entre l'arbre et l'écorce et j'en vis bientôt les inconvénients. Ce fut d'abord la chasse à la chanteuse, la chasse au ténor ; on en essaya plusieurs sans succès. J'en avais trouvé un, de premier ordre, sous tous les rapports ; après quelques jours de négociations, tout fut rompu. J'ai su plus tard par l'artiste que le directeur lui avait proposé de l'engager pour quatre représentations seulement, l'ouvrage ne devant pas être joué plus de quatre fois. Le choix finit par s'arrêter sur M. Blum, voix d'or, chanteur parfait, mais acteur nul ; il ne voulait pas se

montrer acteur, disait-il ; son rêve eût été de paraître avec des gants blancs. Chaque jour amenait de nouvelles tracasseries : on faisait des coupures malgré ma volonté ; on me laissait en butte aux révoltes, aux grossièretés même du metteur en scène et du maître de ballet, qui ne supportaient pas de moi la plus timide observation. Pour avoir quelques instruments dans la coulisse, je dus en payer les frais. Des jeux de scène que je demandais pour le prologue furent déclarés impossibles ; je les ai vus depuis réalisés dans les *Contes d'Hoffmann*.

De plus, l'orchestre était très médiocre, il fallait faire de nombreuses répétitions qui ne me furent pas refusées, mais on en profitait pour répandre dans le public l'opinion que ma musique était inexécutable. Un jeune journaliste qui vit encore (je ne le nommerai pas) écrivit deux avant-premières destinées à préparer la chute de mon ouvrage.

Au dernier moment, le directeur s'aperçut qu'il faisait fausse route et qu'il aurait pu avoir un succès. Comme on avait joué la féerie dans ce théâtre du square des Arts-et-Métiers, il y avait tout un matériel utilisable qui lui permit de me donner sans grands frais une luxueuse mise en scène. Mlle Caroline Salla fut chargée du rôle d'Hélène ; avec sa beauté, sa voix magnifique, elle fut certainement remarquable ; mais les morceaux écrits pour le soprano élevé et léger de Mme Carvalho s'adaptaient malaisément à un soprano dramatique ; on en conclut que je ne savais pas écrire pour les voix. Malgré tout, l'ouvrage eut un succès honorable, résultat naturel d'une honorable exécution, sur laquelle brillèrent deux étoiles étincelantes : M.

Melchissédech et Mlle Adeline Théodore, actuellement professeur de danse à l'Opéra.

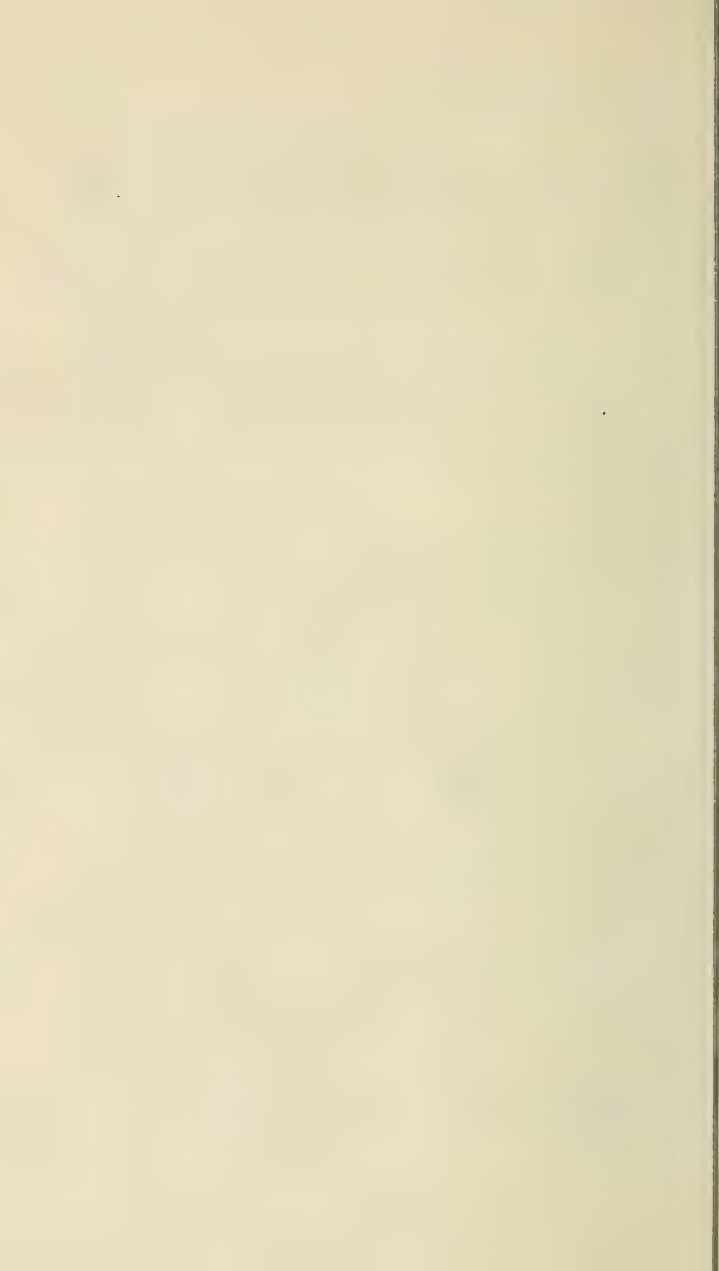
Pauvre Vizentini ! il avait bien changé à mon égard depuis cette époque ; nous étions faits pour nous comprendre et pour nous aimer ; aussi était-il devenu, avec le temps, un de mes amis les plus chers et les plus dévoués. C'est lui qui, le premier, fit représenter, sur le Grand-Théâtre de Lyon, le ballet *Javotte*, que la Monnaie de Bruxelles avait commandé, et dont la Monnaie ne se souciait plus. Il rêvait de diriger l'Opéra-Comique et d'y installer le *Timbre d'argent*. Le destin ne l'a pas voulu.

On a vu comment la jeune école française était encouragée sous l'Empire. La situation s'est améliorée ; elle ne s'est pas retournée, et l'on trouverait plus d'une analogie entre l'ancienne manière de voir et celle qui s'est révélée, il n'y a pas longtemps, quand les musiciens français se plaignaient d'être plus ou moins sacrifiés à leurs confrères de l'étranger. Sous une forme plus adoucie, c'est au fond le même esprit.

Résumons-nous. C'est en forgeant, comme chacun sait, qu'on devient forgeron ; ce n'est pas en attendant sous l'orme qu'on prend de l'expérience et qu'on développe son talent. On n'aurait jamais connu les beaux jours du Théâtre-Italien si Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi avaient été soumis à ce régime ; et si Mozart avait dû attendre la quarantaine pour produire son premier opéra, nous n'aurions ni *Don Giovanni*, ni les *Nozze di Figaro*, puisque Mozart est mort à trente-cinq ans.

Le stage imposé à Bizet et à Delibes nous a certainement, privés de plusieurs œuvres qui seraient main

tenant l'honneur du répertoire de l'opéra et de l'opéra-comique. C'est un malheur irréparable et qu'on ne déplorera jamais assez.



LA SALLE DE LA RUE BERGÈRE

IL n'est plus nécessaire de plaider sa cause : ce sanctuaire sera conservé. Car c'est un sanctuaire, n'en doutez pas ; sinon, tant de mains illustres se seraient-elles levées, suppliantes, en sa faveur ! le temps n'est pas à la conservation des sanctuaires, hélas ! Ce sont là, cependant, choses précieuses entre toutes. Qu'est-ce donc qu'un sanctuaire ? C'est un lieu où le bois n'est plus bois, où la pierre n'est plus pierre, où tout semble animé d'une vie mystérieuse, un lieu où l'on n'entre pas sans une légère émotion dont il est impossible de se défendre. Si d'aucuns ne ressentent pas cette émotion, plaignons-les ! tout un monde leur est inconnu...

Oui, c'est un sanctuaire, la salle où Haydn, Mozart, Beethoven se sont emparés de nos âmes, le foyer d'où sont partis les rayons qui ont puissamment modifié l'essence de l'art musical français, le berceau de cette merveilleuse Société où la Musique a trouvé une sphère supérieure, restée unique au monde et inimitable. Est-ce à dire qu'il n'y ait jamais eu, qu'il n'y ait pas ailleurs de belles exécutions symphoniques ? assurément non. Mais une certaine qualité musicale, un certain *crû* ne se trouve que là. Qui n'y a pas entendu

l'Allegretto de la *Symphonie en La* ne sait pas quelles fibres secrètes, dans les profondeurs de l'âme, le célèbre poème peut faire vibrer...

Et que de souvenirs ! que d'artistes illustres, virtuoses, chanteurs, ont passé, tremblants mais victorieux, dans cette petite salle ! Les plus fameux ont brigué l'honneur de s'y faire entendre, et les plus fameux aussi n'y ont pas pénétré sans effroi ; tous ont eu le sentiment qu'ils entraient chez les Dieux... nulle part le terrible « trac », si redouté des artistes, n'a sévi avec une telle intensité. J'ai vu là Joachim, l'impeccable, impressionné au point de jouer faux en commençant le *Concerto* de Beethoven ; Mme Carvalho tournant fiévreusement et incessamment, pour se donner une contenance, les pages de musique inutiles qu'elle ne regardait pas...

* * *

Dans son livre, si documenté, sur la *Société des Concerts*, M. Dandelot raconte que la célèbre salle fut construite par l'architecte Delannois, à la suite d'un décret du 3 mars 1806 ; il ne nous dit pas à quelle époque elle fut terminée. De proportions heureuses, excellente au point de vue de l'acoustique, elle n'était pas très plaisante à l'œil ; les baies s'ouvrant sur l'amphithéâtre se continuaient de chaque côté par de fausses baies occupées par des spectateurs en peinture, dont les ajustements démodés étaient prodigieusement comiques ; de jolis lustres en style empire étaient la seule chose qu'on eût à regretter lorsqu'en 1865 une

décoration nouvelle, due à l'architecte Lance secondé, je crois, dans son travail, par le peintre décorateur Dennelle, beau-père de Taine, vint remplacer l'ancienne. Elle est charmante cette décoration pompéienne, où dominant les tonalités rouges et or, avec cette gracieuse théorie des Muses qui garnissent le fond de la scène et semblent veiller gravement sur la sainteté du lieu.

Ce fut le 9 mars 1828 que l'illustre Société, sous la direction d'Habeneck, donna son premier concert ; on y entendit la *Symphonie Héroïque*. C'était, comme on dit, attaquer le taureau par les cornes, car cette symphonie, la troisième de l'auteur, est la première symphonie « révolutionnaire », et son avènement ne se fit pas sans protestations. Commencer par les deux premières eut été plus habile, ou simplement plus prudent ; mais Habeneck avait sans doute ses raisons. Ce qu'on ne saurait approuver, c'est la façon dont il avait disposé les chœurs : toutes les femmes lui tournaient le dos, de sorte que lorsqu'arrivait un passage scabreux, il se produisait presque toujours des accidents. Habeneck se retournait alors vers les infortunées choristes, ou plutôt vers le public, en faisant des grimaces, et comme il était fort laid, le seul résultat obtenu était un accès de gaieté dans l'auditoire. De là est venue longtemps l'opinion que la partie vocale des fameux concerts n'était pas à la hauteur de la partie instrumentale ; opinion tout à fait erronée, car des chanteurs de premier ordre se faisaient un plaisir de figurer au nombre des choristes, et il a suffi de disposer ceux-ci convenablement pour que les exécutions devinssent parfaites de tout point.

Autrefois les femmes arrivaient vêtues de blanc, et leur apparition mettait dans la salle une lumière ; un beau jour on imagina de les vêtir de noir, et le public, chose étrange, accueillit cette réforme avec enthousiasme !

Une réforme plus appréciable fut celle des « deux séries ».

La salle n'est pas grande ; entièrement remplie d'avance par les abonnés, elle était restée fermée au grand public. Celui-ci réclamait. Que faire ? On ne pouvait pas agrandir la salle. On eut l'idée de créer deux séries d'abonnement et d'exécuter deux fois le même programme, en donnant tous les dimanches les concerts qui dans le principe n'avaient lieu que tous les quinze jours.

On doubla ainsi le nombre des auditeurs ; et, chose imprévue, le public de la rue Bergère, qui jusque-là se décidait péniblement à écouter des œuvres nouvelles, devint peu à peu moins intransigeant ; la petite chapelle se muait en vrai public. Ce lieu vénérable conserve toujours un caractère de Musée, où les œuvres consacrées tiennent la première place ; c'est son droit, c'est sa principale fonction ; mais il n'est plus fermé aux œuvres modernes, et, tel auteur, autrefois tenu à l'écart, voit maintenant son nom figurer souvent sur l'affiche glorieuse et enviée.

* * *

On a failli voir disparaître ce joyau sans prix. Hélas ! ce n'est pas seulement chez nous que sévit cette rage

destructive. Il y avait naguère à Londres une salle célèbre, *St-Jame's Hall* ; les artistes les plus illustres s'y étaient fait entendre ; le quatuor, la symphonie, l'oratorio pouvaient y figurer tour à tour ; tout un monde de souvenirs y était attaché. On l'a détruite pour bâtir à la place un immense hôtel, un *Palace*, comme on dit maintenant. En revanche, on a construit *Quenn's Hall*, une salle admirable, d'une sonorité merveilleuse ; mais elle est trop grande pour les concerts ordinaires et pour la musique de chambre. La salle de la rue Bergère a cette qualité rare de se prêter à tout ; on a pu y faire entendre le petit trio pour deux hautbois et cor anglais de Beethoven, alors que la *Neuvième Symphonie*, la *Messe en Ré*, les *Saisons* d'Haydn y ont aisément trouvé place.

A des générations nouvelles il faut du nouveau, c'est certain ; est-ce une raison pour détruire les œuvres du passé ? Que de choses belles et charmantes ont disparu de notre cher Paris, qui ajouteraient à son charme et furent inutilement sacrifiées ! d'autres que moi l'ont dit, des voix autorisées se sont élevées ; on ne les a pas écoutées. *Voces clamantes in deserto*. Oui, criant dans le désert ; car il n'est pas pire désert que la foule inconsciente et indifférente.

Aussi n'était-ce pas dans l'espoir d'un accueil favorable que j'avais élevé ma faible voix, mais dans l'espoir que d'autres plus puissantes se joindraient à moi pour la conservation de cette salle auguste.

C'était enfin pour remplir un devoir. Là, j'ai senti mes premières grandes émotions musicales, celles qui ont orienté ma carrière ; j'ai pour elle un sentiment filial, et ne pas prendre sa défense m'aurait semblé

une faute et laissé un remords. Ces mots paraîtront peut-être exagérés ; je n'en trouve pas d'autres, cependant, pour exprimer ma pensée.

LE VIEUX CONSERVATOIRE

LE laisserai-je partir sans un adieu, ce Conservatoire de la rue Bergère, que j'ai tant aimé, comme on aime tout ce qui tient à la première jeunesse? J'aimais sa vétusté, son absence totale de modernisme, son air d'*autrefois* ; j'aimais cette cour absurde où les cris désespérés des sopranos et des ténors, les gargouillements des pianos, les éclats des trompettes et des trombones, les arpèges des clarinettes, s'unissaient pour former cette ultra-polyphonie à laquelle les compositeurs du dernier bateau s'efforcent d'atteindre sans y parvenir; et j'aimais surtout les souvenirs de mon éducation musicale qui s'est formée dans ce palais ridicule et vénérable, depuis longtemps trop étroit pour les élèves qui l'encombrent venus de tous les coins du monde.

J'avais quatorze ans, quand mon professeur de piano, Stamaty, me présenta à Benoist, le professeur d'orgue, excellent et charmant homme, qu'on appelait familièrement le père Benoist. On me plaça devant le clavier ; j'étais fort intimidé, et ce que je fis entendre était tellement extraordinaire, que tous les élèves partirent ensemble d'un immense éclat de rire. On me reçut comme auditeur.

Me voici donc admis seulement à l'honneur d'écouter les autres. J'étais fort assidu, ne perdant pas une note, pas un mot du professeur ; et, chez moi, je travaillais et réfléchissais, piochant l'*Art de la fugue* de Sébastien Bach. Les élèves n'étaient pas aussi assidus que moi : un jour qu'ils se faisaient rares, Benoist, n'ayant plus rien à faire, me mit à l'orgue. Cette fois, personne n'eut envie de rire : du coup je passai élève et je remportai le second prix à la fin de l'année. On m'eût donné le premier, n'étaient mon âge jeune et l'inconvénient qu'il y aurait eu à me faire quitter une classe dont le séjour plus prolongé m'était nécessaire.

Cette année même, Madeleine Brohan eut son premier prix de Comédie ; elle avait concouru dans le *Misanthrope* : Mlle Jouassin lui donnait la réplique en Arsinoé. Celle-ci avait plus d'acquis, mais l'autre, comme beauté, comme voix, était tellement merveilleuse qu'elle l'emporta. Il y eut émeute, tapage ; aujourd'hui, en pareil cas, le prix serait partagé. Mlle Jouassin eut son prix l'année suivante. On sait comment, ayant eu l'habileté, dès sa sortie de l'École, de choisir l'emploi des duègnes, elle prit et conserva longtemps une si belle place à la Comédie-Française.

Organiste des plus médiocres, Benoist était un professeur admirable, et une véritable pléiade est sortie de sa classe ; il parlait peu, mais comme son goût était fin et son jugement sûr, chacune de ses paroles avait sa valeur et sa portée. Il a collaboré à plusieurs ballets représentés à l'Opéra ; cela lui donnait beaucoup de travail, et ce qu'on aura peine à croire, il apportait « son ouvrage » à la classe et griffonnait des orchestrations pendant que ses élèves jouaient de

l'orgue, ce qui ne l'empêchait pas de les écouter et de les surveiller, quittant son travail pour leur faire les observations nécessaires.

En dehors de ses ballets, il accomplissait encore pour l'Opéra de menues besognes ; et, à cette occasion, il me donna un jour, sans y penser, la clef d'un mystère impénétrable.

Berlioz, dans son fameux *Traité d'instrumentation*, parle de son admiration pour un passage d'*Œdipe à Colone*, de Sacchini, dans lequel deux clarinettes font entendre des tierces descendantes, d'un charme profond, avant ces paroles : « *Je connus la charmante Eriphyle.* » Berlioz s'enflamme et s'écrie :

— « On croit voir Eriphyle baisser chastement les paupières ; c'est admirable ! Et pourtant (ajoute-t-il) il n'y a pas trace de cet effet dans la partition de Sacchini. »

Or, Sacchini, pour une raison que j'ignore, n'avait pas employé une seule fois les clarinettes dans toute sa partition ; et c'est Benoist qui fut chargé d'en ajouter lors d'une reprise de l'ouvrage, ainsi qu'il me l'apprit un jour en causant... Berlioz l'ignorait ; et Benoist, qui n'a jamais lu le *Traité* de Berlioz, n'a rien su de l'admiration du musicien romantique pour les bienheureuses tierces, qui, pour n'être point de Sacchini, n'en sont pas moins une exquise trouvaille.

Benoist fut moins heureux quand on le chargea de mettre « du sel et du poivre » dans le *Roméo* de Bellini, sous forme de grosse caisse, cymbales, cuivres déchirants, dont on croyait alors ne pouvoir se passer. C'est à cette époque amie du bruit, que Costa, à Londres, faisait subir le même traitement au *Don Juan* de Mo-

zart, déchaînant toute la soirée les trombones que l'auteur a réservés intentionnellement, pour la fin de l'ouvrage... Benoist aurait dû refuser un travail barbare qui n'améliora en rien le succès négatif d'un ouvrage inutile, monté à grands fracas par une direction qui refusait les *Troyens* !

A quinze ans, j'entrai dans la classe d'Halévy. J'avais déjà traversé l'*Harmonie*, le *Contrepoint*, la *Fugue*, sous la direction du professeur Maleden, d'après une méthode enseignée depuis à l'École Niedermeyer, ayant formé MM. Fauré, Messenger, Perilhou et M. Gigout, qui l'enseigne à son tour. Mon travail à la classe consistait à produire des essais de musique vocale et instrumentale, des essais d'orchestration. Là ont apparu pour la première fois *Rêverie*, la *Feuille de peuplier*, et beaucoup d'autres choses justement tombées dans l'éternel oubli ; car ma production était alors fort inégale.

Halévy, sur la fin de sa carrière, écrivait continuellement des opéras et des opéras-comiques, qui n'ajoutaient rien à sa gloire et qui disparaissaient, pour ne plus reparaître, après un nombre honorable de représentations. Tout à son travail, il négligeait beaucoup sa classe, ne s'y rendant que lorsqu'il en trouvait le temps. Les élèves y venaient quand même, et c'était l'enseignement mutuel, beaucoup moins indulgent que celui du maître, dont le plus grand défaut était une bonté exagérée. Et quand il était à sa classe, il ne savait pas se défendre des importuns ; chanteurs et chanteuses venaient s'y faire entendre ; un jour, ce fut Mme Marie Cabel, toute jeune encore, éblouissante

de voix et de beauté ; d'autres fois c'étaient des ténors ridicules qui lui faisaient perdre un temps précieux. Quand le maître envoyait dire qu'il ne viendrait pas, — le cas était fréquent, — j'allais à la bibliothèque, et c'est là que j'ai complété mon éducation : ce que j'y ai dévoré de musique ancienne et moderne est inimaginable.

Mais il ne suffit pas de lire de la musique, il faut en entendre. La *Société des Concerts* était là, mais c'était le Paradis, gardé par un ange à l'épée flamboyante, sous la forme du portier de la rue Bergère, nommé Lescot, chargé d'empêcher les profanes d'entrer dans le sanctuaire. Il m'aimait beaucoup, ce Lescot ; intelligent, il comprenait ce besoin d'entendre l'orchestre, qui me dévorait, et il faisait sa ronde le plus lentement possible, afin de ne pouvoir m'expulser qu'à la dernière extrémité. Heureusement pour moi, un abonné, M. Marcelin de Fresne, me donna dans sa loge une place qu'il me fut permis d'occuper pendant plusieurs années ; je lisais, j'étudiais les symphonies avant de les entendre, et je m'apercevais, dans l'exécution si vantée de la Société, de graves défauts que personne ne supporterait maintenant, et qui passaient inaperçus. Naïf et sans arrière-pensée, il m'arrivait parfois de les signaler, et l'on peut imaginer facilement quelles foudres j'appelais ainsi sur ma tête !

Pour le public, le grand succès des concerts de la Société tenait au charme incomparable de leur sonorité qu'on attribuait à la salle ; les membres de la Société partageaient eux-mêmes cette opinion et n'auraient pas souffert qu'un autre orchestre se fit entendre

dans le même local. Cette situation dura jusqu'au jour où Antoine Rubinstein obtint du ministère des Beaux-Arts l'autorisation d'y donner un concert avec le concours de l'orchestre Colonne. La Société jeta feu et flammes, menaça de suspendre ses séances ; on passa outre, et l'on s'aperçut, à la surprise générale, qu'un autre orchestre, dans cette même salle, produisait un tout autre effet, et que la sonorité si goûtée tenait à l'illustre Société elle-même, à la qualité des instruments employés, au fondu de l'exécution.

La salle n'en est pas moins excellente. Elle n'est plus suffisante pour le grand développement des compositions modernes. Mais quel merveilleux local pour les concerts, si nombreux, donnés par les virtuoses, chanteurs ou instrumentistes, avec orchestre, et pour les concerts de musique de chambre ! Enfin, la salle où la France a été initiée aux chefs-d'œuvre de Haydn, Mozart et Beethoven, initiation dont l'influence fut si profonde, est un lieu historique.

De nombreuses améliorations, durant ces dernières années, ont été introduites dans le fonctionnement du Conservatoire ; mais, d'un autre côté, d'anciennes institutions ont disparu, qu'il est permis de regretter.

Du temps d'Auber, il y avait au Conservatoire un pensionnat, où de jeunes chanteurs, arrivant de la province à dix-huit ans, trouvaient le vivre et le couvert, une existence régulière, un rempart contre les tentations de la grande ville, si dangereuses pour des voix encore fragiles. De ce pensionnat sont sortis les Bouhy, les Lassalle, les Capoul, les Gailhard et tant d'autres qui ont illustré la scène française

Il y avait aussi les exercices dramatiques, excellents à la fois pour les artistes et pour les auditeurs, car on y exécutait des œuvres qui n'étaient pas au répertoire. C'est là qu'on a représenté *Joseph* de Méhul, disparu de la scène depuis longtemps ; et ces beaux chœurs, chantés par des voix fraîches de jeunes élèves, eurent un tel éclat, l'œuvre entière fut si applaudie, qu'elle reparut à l'Opéra-Comique avec un regain de succès qui n'est pas encore épuisé. C'est là qu'on entendait *l'Orphée* de Gluck, longtemps avant la résurrection de ce chef-d'œuvre au Théâtre-Lyrique ; c'est là qu'on a pu voir *l'Irato* de Méhul, une œuvre curieuse et charmante que l'Opéra-Comique reprit ensuite ; c'est là qu'on pouvait entendre le dernier acte de *l'Otello* de Rossini, dont l'orage m'a donné l'idée de celui qui gronde au deuxième acte de *Samson*.

Quand on remit la salle à neuf, on détruisit la scène théâtrale, ce qui rendit les représentations impossibles. En revanche, on installa l'orgue, nécessaire aux exécutions musicales.

Enfin, au temps d'Auber et même d'Ambroise Thomas, le directeur était le maître ; on n'avait pas imaginé de lui adjoindre un comité qui, en mettant à couvert la responsabilité du directeur, diminue étrangement son autorité. Le seul bénéfice de ce nouveau système a été la fin de la guerre incessante que la critique musicale faisait au directeur. Mais qu'importait cette guerre ? Elle ne faisait aucun tort ni au directeur ni à la Maison, dont la prospérité ne cessait de s'accroître, si bien que son agrandissement était depuis longtemps devenu indispensable. On l'a obtenu, c'est

chose faite ; il serait à souhaiter qu'on en profitât pour augmenter le nombre des élèves, alors que tant de postulants se présentent chaque année, et qu'il y a si peu d'élus.

Nous sommes atteints, comme on sait, de la manie des réformes ; aussi ne s'est-on pas fait faute d'en proposer pour le Conservatoire. On a étudié les règlements des conservatoires étrangers, on aurait voulu les introduire chez nous. On voit, en effet, à l'étranger, de magnifiques établissements logés dans des palais, et dont les règlements sont élaborés avec un soin digne d'admiration. En sort-il de meilleurs élèves que du nôtre ? Rien n'est moins certain, et ce qui est incontestable, c'est que beaucoup de jeunes étrangers viennent faire chez nous leur éducation.

Certains réformateurs se scandalisent de voir un musicien directeur d'une école où l'on enseigne la déclamation. Ils oublient qu'un musicien peut être aussi un lettré ; le directeur actuel réunit ces deux qualités, et il n'est pas probable qu'à l'avenir il puisse en être autrement. Les professeurs de déclamation ont toujours été les meilleurs que l'on puisse trouver, et M. Fauré, quoique musicien, a su ramener à leur destination première les classes de tragédie, qui inclinaient vers un dangereux modernisme, en substituant dans les concours le drame en prose aux vers classiques dont l'étude est si profitable.

Non seulement cette union de la musique et de la déclamation n'a rien de nuisible, mais elle pourrait être très utile, si les chanteurs et les compositeurs en profitaient pour suivre des cours de diction indispen-

sables, selon moi, aux uns et aux autres. Comment ! on méprise la mélodie, on ne veut plus dans les opéras que de la déclamation, et les chanteurs rendent les œuvres incompréhensibles en n'articulant pas les paroles, et les compositeurs n'ont aucune direction, aucune indication, sur la façon dont ces mêmes paroles doivent être déclamées ! Il y a là une lacune des plus regrettables, il y a là une réforme à accomplir.

Comme on peut voir, je m'élève contre la manie des réformes et j'en suis atteint à mon tour. Que voulez-vous ? Il faut bien être de son temps, et l'on n'échappe pas à la contagion.

VICTOR HUGO

TOUT, dans mon adolescence, paraissait calculé pour m'éloigner du romantisme ; on ne parlait autour de moi que de nos grands classiques, et j'avais vu accueillir la *Lucrèce* de Ponsard comme une sorte de Minerve dont la lance mettrait en fuite Victor Hugo et son impur entourage, dont on ne parlait qu'avec horreur...

Qui donc eut l'heureuse idée de me donner, élégamment reliés, les premiers volumes de poésies de Victor Hugo ? Je l'ai oublié, mais je me souviens de la joie que me causa la vibration de cette lyre ! Jusquelà, les vers m'avaient produit l'effet plutôt réfrigérant d'une chose respectable et lointaine, et c'est beaucoup plus tard que la vivante beauté de nos classiques me fut révélée. Avec les vers d'Hugo je me trouvai d'emblée en communion intime, et, ma nature essentiellement musicale primant le tout, je me mis à les chanter.

On m'avait répété à satiété (on le dit encore) que les beaux vers étaient rebelles à la musique, ou plutôt que la musique était rebelle aux beaux vers, qu'elle exigeait des vers médiocres (prose rimée tant bien que mal plutôt que vers), malléables, taillables à merci.

Assurément, si l'on écrit premièrement la musique pour y adapter ensuite des « paroles » ; mais est-ce bien là l'idéal de l'union de ces deux arts faits l'un pour l'autre ? Le chant ne pourrait-il sortir de la poésie par une sorte d'éclosion ? Les rythmes, les sonorités du vers n'appelleraient-ils pas naturellement le chant pour les faire ressortir, celui-ci n'étant qu'une façon supérieure de les déclamer ? Je fis des essais dont quelques-uns sont restés : « *Puisque ici bas toute âme,* » — le *Pas d'armes du roi Jean*, — la *Cloche*, alors dédaignée, et qui devait avoir par la suite quelque fortune. Plus tard j'ai continué avec « *Si tu veux, faisons un rive,* » que Mme Carvalho a beaucoup chanté, *Soirée en mer*, et bien d'autres encore.

* * *

A mesure que j'avais en âge, mon « hugolâtrie » grandissait, et chaque nouvelle œuvre du poète, attendue avec impatience, était dévorée dès son apparition. Si j'entendais autour de moi grincer d'irritantes critiques, je me réconfortais en causant avec Berlioz, qui voulait bien m'honorer de son amitié et dont l'admiration pour Hugo égalait la mienne. Entre temps, mon éducation littéraire se perfectionnait, je comprenais de mieux en mieux nos classiques, j'en découvrais les immortelles beautés, sans qu'une admiration nuisît à l'autre, car jamais je n'ai pu admettre que l'on fût infidèle à Hugo si l'on ne méprisait pas Racine. Bien m'en a pris, car j'ai eu la joie de voir les plus fougueux romantiques, tels que Meurice et Vac-

querie, revenir à Racine dans leurs dernières années et rejoindre les anneaux d'une chaîne d'or qui n'aurait jamais dû être brisée.

* * *

L'Empire tomba : Victor Hugo rentra dans Paris. Le voir, entendre sa voix, j'allais donc pouvoir réaliser ce rêve ! Mais j'en avais autant de peur que d'envie. Ainsi que Rossini, Victor Hugo recevait tous les soirs dans l'intimité, et l'on me présenta. Il vint à moi les mains tendues, me disant avec quel plaisir il me voyait chez lui. Tout tournait autour de moi.

— « Je ne vous en dirai pas autant, » lui répondis-je, « je voudrais bien être ailleurs. » Il rit de bon cœur et sut bien vite apprivoiser ma timidité. Je m'attendais de sa part à une conversation imagée, dans le style de ses derniers romans. C'était tout le contraire : des phrases simples, lapidaires, d'une haute raison, sortaient de la « bouche d'ombre ».

J'allais le plus souvent possible à ces petites soirées, ne pouvant me rassasier de la présence du héros dont avait rêvé toute ma jeunesse. J'eus l'occasion de constater combien le républicain farouche, le Juvénal moderne dont le vers marquait les « rois » d'un fer rouge, était, dans la vie privée, sensible à leurs hommages. Il avait reçu la visite de l'empereur du Brésil et ne pouvait s'empêcher, le lendemain, d'en parler à chaque instant ; il le nommait seulement, avec ostentation, « don Pedro d'Alcantara ». — Don Pedro d'Alcantara, cela se traduit en français par « M. Pierre

du Pont » ; mais cette langue espagnole est douée naturellement d'un tel panache qu'elle en donne aux choses les plus ordinaires. Le panache, voilà ce qui n'abonde pas dans notre belle langue française, et c'est ce que Corneille et Victor Hugo ont si bien réussi à lui donner.

*
* * *

Un petit incident vint mal à propos altérer mes rapports avec le grand poète.

— « Tant que mademoiselle Bertin a vécu, me dit-il un jour, je n'ai permis à personne de remettre en musique *la Esmeralda* ; mais maintenant, si quelque musicien me demande ce poème, je le lui confierai volontiers. »

L'invitation était claire. Or, comme on sait, cette adaptation dramatique et lyrique du célèbre roman n'est pas très heureuse. Me voilà fort embarrassé. Je fis semblant de ne pas comprendre, mais je n'osai plus retourner chez Victor Hugo.

Des années passèrent.

En 1881, on fit une souscription pour élever une statue à l'auteur de la *Légende des Siècles*, et déjà l'on parlait des fêtes projetées pour son inauguration, notamment d'une grande cérémonie au Trocadéro. Mon imagination s'échauffant à cette idée, j'écrivis l'*Hymne à Victor Hugo*.

Comme on sait, le Maître n'entendait rien à la musique, et son entourage était dans le même cas. Par quel concours bizarre de circonstances cet entourage et le Maître lui-même en arrivèrent-ils à prendre un

motif quelconque, motif déformé, absurde, pour une inspiration sublime de Beethoven? Sur ce motif boiteux, Victor Hugo adapta les beaux vers de *Stella* ; on les publia en appendice dans les *Châtiments*, en faisant remarquer l'union des deux génies, la fusion des vers du grand poète avec l'*admirable* musique du grand musicien.

Et le poète, de temps à autre, se faisait jouer sur le piano, par Mme Drouet, cette merveilleuse musique... Il pressait ce navet sur son cœur. *Tristia Herculis!*

Comme je voulais qu'il y eût dans mon hymne quelque chose de spécial à Victor Hugo et ne permettant pas de l'attribuer à un autre que lui, j'essayai d'y introduire le motif qu'il aimait; et, au moyen des nombreux artifices que tout musicien possède dans son sac, j'arrivai à lui donner la forme et le caractère qui lui manquaient.

La souscription ne marchant pas assez vite au gré du Maître, il la fit arrêter. Je mis l'hymne dans un tiroir, attendant des temps meilleurs.

Sur ces entrefaites, M. Bruneau, père du compositeur bien connu, imagina d'organiser au Trocadéro des Concerts de Printemps. Pour le dire en passant, cette institution était excellente, et elle aurait vécu si les pouvoirs publics avaient consenti à s'y intéresser en la dotant d'une petite subvention en retour de laquelle M. Bruneau offrait l'entrée gratuite de ses concerts aux enfants des écoles. Les pouvoirs publics firent la sourde oreille.

M. Bruneau vint me trouver et me demanda si je n'aurais pas une œuvre inédite à lui donner. Quelle plus belle occasion de faire entendre mon *Hymne*, écrite

pour cette salle même du Trocadéro ! L'exécution en fut décidée, et l'on invita Victor Hugo à venir l'entendre.

Elle fut splendide ! Un orchestre immense, l'orgue magnifique, huit harpes, huit trompettes sonnantes dans la tribune de l'orgue, un chœur nombreux pour la péroraison, dont l'éclat fut tel qu'on l'a comparée au bouquet d'un feu d'artifice. L'accueil que le grand poète, qui paraissait rarement en public, reçut de la foule, l'ovation qui lui fut faite, dépassent toute description. Cet encens mêlé d'orgue, de harpes et de trompettes, nouveau pour lui, plut à sa narine olympienne :

« — Vous dînez avec moi ce soir », me dit-il.

Et depuis ce jour, j'allai souvent dîner chez lui dans l'intimité, avec M. et Mme Lockroy, Meurice, Vacquerie et quelques rares amis. La chère était délicate et sans prétention ; la conversation était de même qualité. Ayant toujours son petit-fils et sa petite-fille à ses côtés, le Maître tenait le bout de la table, parlant peu, mais toujours pour dire le mot de la situation. Avec sa robustesse, sa voix ferme et sonore, sa bonne humeur tranquille, il ne donnait pas l'impression d'un vieillard, mais plutôt d'un être sans âge, éternel, à qui le Temps n'oserait toucher. Olympio était juste assez olympien pour inspirer le respect, pas assez pour glacer son entourage. Ces petites réunions, dont je sentais tout le prix, sont un des meilleurs souvenirs de ma vie.

Hélas ! rien n'arrête le Temps ; et cette belle intelligence, qui ne s'est jamais obscurcie, commençait à donner parfois des signes d'égarement. Un jour, à une députation italienne, il dit textuellement ceci :

« Les Français sont des Italiens ; les Italiens sont des Français. Français et Italiens doivent aller ensemble en Afrique, pour y fonder les États-Unis d'Europe. »

Rouges lueurs du Crépuscule annonçant la Nuit fatale.

* * *

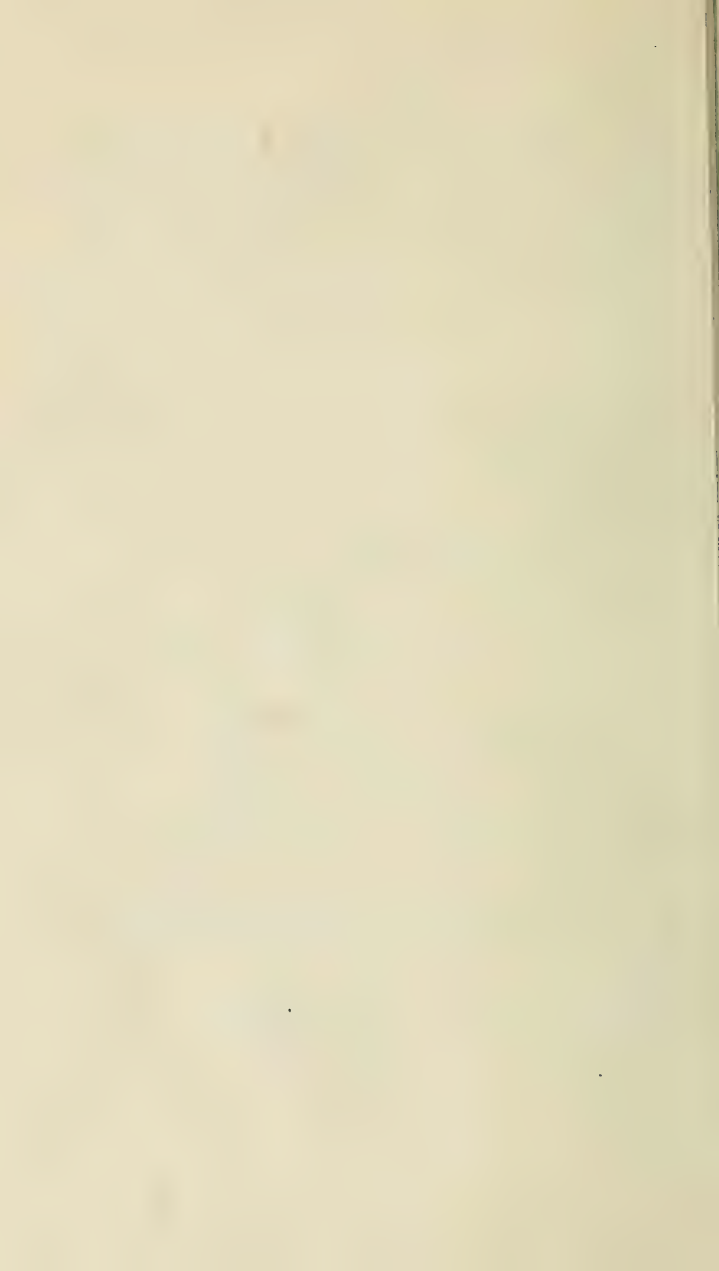
Ceux qui les ont vues n'oublieront jamais ces funérailles grandioses, ce cercueil sous l'Arc de Triomphe voilé d'un crêpe gigantesque, cette foule immense rendant hommage à la plus grande Lyre du siècle...

Il y eut un comité musical préparatoire dont je faisais partie. On y émit les idées les plus bizarres ; l'un demandait la *Marseillaise* en mode mineur ; un autre réclamait des violons, les violons « faisant en plein air un excellent effet »... On n'aboutit à rien, naturellement.

L'énorme cortège avait commencé dans un ordre parfait ; mais, dans ces sortes de longues processions, des dislocations se produisent, et je fus tout étonné de me trouver, au milieu des Champs-Élysées, dans un grand espace vide, en compagnie de Ferdinand de Lesseps, de Paul Bert et d'un académicien dont je tairai le nom, car il était digne de tous les respects.

De Lesseps était alors à l'apogée de sa gloire, et de temps à autre les applaudissements saluaient son passage.

Tout à coup l'académicien se penche à mon oreille :
« — On dirait qu'on nous applaudit » me dit-il.



LOUIS GALLET

ALORS que *Déjanire*, revêtue d'une nouvelle forme, s'épanouit à l'aise dans le vaste cadre de l'Opéra, me sera-t-il permis d'évoquer la figure de mon ami et collaborateur Louis Gallet, du compagnon assidu et préféré de mes meilleures années, de celui dont l'appui m'était si cher et précieux ? On médit, je ne sais pourquoi, de la collaboration ; le drame lyrique, dit-on, doit sortir tout armé d'un cerveau, comme Minerve de celui de Jupiter ; tant mieux s'il se trouve des cerveaux assez divins pour cela, mais ils sont rares et le seront toujours. L'art dramatique et littéraire d'une part, l'art musical d'une autre, réclament des facultés bien différentes, qu'il est permis de ne pas réunir en une seule personne ; et il est tout naturel de se mettre à deux pour faire un drame lyrique et pour faire un enfant : la parthénogénèse n'est pas indispensable.

* * *

C'était en 1871 ; Camille du Locle, qui dirigeait alors l'Opéra-Comique, n'ayant pu représenter le *Tim-*

bre d'argent et devant attendre, pour cela, des jours meilleurs qui ne vinrent jamais, m'offrait, en les attendant, la commande d'un ouvrage en un acte. Il me proposa, comme collaborateur, Louis Gallet, que je ne connaissais pas encore. « Vous êtes faits pour vous entendre, » me disait-il. Gallet, remplissant alors les fonctions d'économe à l'hôpital Beaujon, était voisin de mon domicile, alors situé au faubourg Saint-Honoré; nous prîmes bien vite l'habitude de nous fréquenter journellement. Du Locle avait bien jugé : en art, en littérature, nous avions les mêmes goûts ; également éloignés de ce qui est trop « théâtre » et de ce qui ne l'est pas assez, de ce qui est terre-à-terre et de ce qui est extravagant, dédaigneux du succès facile, nous nous entendions à merveille. Gallet n'était pas musicien, mais il aimait et comprenait la musique et la jugeait avec un sens très fin.

Le Japon, depuis peu, était ouvert à l'Europe. Le Japon était à la mode, on ne parlait que du Japon, c'était une fureur ; l'idée nous vint de faire une pièce japonaise. Elle fut soumise à du Locle, mais le Japon tout pur, mis à la scène, lui faisait peur ; il nous demanda de la mitiger, et ce fut lui, je crois, qui eut l'idée du milieu moitié hollandais, moitié japonais, dans lequel se meut ce petit ouvrage qui s'appelle la *Princesse Jaune*.

Ce n'était là qu'un début, et dans nos quotidiennes conversations, nous ébauchions les plus audacieux projets. Les grands concerts, dans ce temps-là, ne reculaient pas devant l'exécution des grandes œuvres vocales, ainsi qu'ils le font trop souvent aujourd'hui, au grand détriment de la variété des programmes, et

l'on se croyait à l'aurore d'une floraison de l'Oratorio français, qui ne demandait qu'à s'épanouir. Ayant lu, par hasard, dans une vieille Bible, cette phrase étonnante, qui est un vers :

Et Dieu se repentit d'avoir créé le monde.

je proposai à Gallet la composition d'un *Déluge*. Il voulait d'abord y introduire des personnages : « Non, lui dis-je, mettez en vers tout simplement le récit biblique et je me charge du reste. » On sait avec quel soin et quel bonheur il accomplit cette tâche délicate. Entre temps, il avait donné à Massenet les textes de *Marie-Madeleine* et du *Roi de Lahore*, et ces deux ouvrages avaient fait grand bruit dans le monde.

Nous rêvions de l'opéra historique, n'ayant pas contre ce genre la prévention qu'affichait déjà la jeune école ; mais je n'étais pas, tant s'en fallait, *persona grata* auprès des directeurs, dont j'étais plutôt la bête noire ; et je ne savais à quelle porte frapper, quand un de mes amis, Aimé Gros, ayant pris la direction du Grand-Théâtre de Lyon, me demanda un ouvrage. L'occasion était belle, nous la saisîmes au vol et construisîmes non sans peine, mais avec quelle joie, l'Opéra historique *Etienne Marcel*, où Louis Gallet s'est efforcé de respecter, autant qu'il est possible dans une œuvre théâtrale, la vérité historique. Malgré d'illustres exemples, il ne croyait pas qu'il fût légitime de prêter à un personnage qui a réellement vécu des actes et des sentiments de pure fantaisie. En cela comme en beaucoup d'autres choses, j'étais pleinement d'accord avec lui ; je vais même plus loin et ne puis m'habituer aux sauces étranges auxquelles on accommode les personnages

légendaires. Il me semble que c'est la légende qui est intéressante, et non le personnage, et que celui-ci perd toute sa valeur si l'on détruit la légende qui l'entoure ; mais tout le monde sait bien que je ne suis qu'une bête.

Plus tard, après *Henri VIII*, pour lequel une autre collaboration m'avait été imposée par Vaucorbeil, ce fut Ritt qui nous demanda un ouvrage nouveau. On cherchait un sujet, quand un jour Gallet arrive chez moi et timidement, craignant un mauvais accueil, me propose *Benvenuto Cellini*. Il y avait longtemps que j'y avais pensé, et que l'idée m'était venue de reprendre sous une forme musicale ce beau drame qui avait connu des heures de gloire, alors que Mélingue, sous les yeux du public, modelait la statue d'Hébé. J'acceptai donc avec plaisir, et cette entreprise me mit en relations avec Paul Meurice, que j'avais connu dans mon enfance, alors qu'il courtisait Mlle Granger, sa première femme, qui était une amie intime de ma mère. Paul Meurice, à cette occasion, me révéla un mystère : le roman *Ascanio*, soi-disant d'Alexandre Dumas, avait été entièrement écrit par Meurice ; il avait eu un grand succès, et, en reconnaissance, Dumas avait offert à Meurice de l'aider à tirer du roman une pièce que ce dernier signerait seul. Il est aisé, d'ailleurs, pour qui connaît les drames de Dumas, de trouver la trace de sa main dans *Benvenuto Cellini*.

Il ne fut pas très facile de bâtir un opéra sur ce drame, et nous y travaillâmes de concert, Gallet et moi, assez péniblement. Nous nous vîmes forcés de supprimer la scène, fameuse à la Porte-Saint-Martin, de la fonte de la statue, à laquelle manque le métal au dernier moment. Arrivé à cet instant du drame,

Bevenuto avait déjà beaucoup chanté, et cette scène, toute de violence, risquait d'excéder les forces de l'artiste le plus vaillant.



M. Jean Bonnerot voudra bien me permettre de lui emprunter la relation de la genèse de Proserpine, contée par lui naguère aux lecteurs de l'*Echo de Paris*.

« C'est en 1883 que M. Saint-Saëns, lisant le poème de Proserpine dans un volume de vers de A. Vacquerie, Mes premières années à Paris, eut l'idée d'en faire un livret d'opéra. L'œuvre originale était un drame shakespearien, développant en six épisodes une aventure d'amour italienne, d'une couleur puissante, « où les vers sonnaient glorieusement à travers la mêlée étincelante des idées ». Il fallait reprendre le sujet, allonger certaines scènes, intercaler ici un duo, là un récitatif, tout refaire en un mot et adapter le poème aux exigences d'un livret d'opéra. Vacquerie, sur la foi de quelques boutades comme celle-ci :

... Je plains les serinettes,
Les autres instruments, basses ou castagnettes,
Accompagnant le chœur où leur voix compte aussi.

passait pour dédaigner la musique. M. Saint-Saëns se faisait scrupule de corriger les vers de la pièce, et imposer à Vacquerie un collaborateur français était chose délicate. A ce moment, le théâtre italien Corti-Maurel était en préparation : l'action du drame — bien que

rien ne l'indiquât expressément — se passait dans cette brillante et folle époque de la Renaissance italienne, et c'est sous la forme d'un livret italien que la proposition fut faite alors à Vacquerie, qui l'accepta aussitôt.

Quelque temps après, l'auteur d'Henri VIII dînait chez Victor Hugo : Vacquerie était parmi les convives ; il en vint à parler musique et théâtre, et la conversation, naturellement, tomba sur Proserpine, le compositeur dit que les circonstances l'avaient empêché de donner suite à son projet d'opéra italien et qu'il le regrettait ; Vacquerie répliqua que, de son côté, il ne voyait aucun inconvénient à ce qu'un auteur français se chargeât de la besogne. Le nom de Louis Gallet, qui avait déjà écrit pour M. Saint-Saëns la Princesse Jaune et Etienne Marcel, fut mis en avant, et tout de suite accueilli. Le lendemain, M. Saint-Saëns voyait Louis Gallet et celui-ci acceptait avec empressement le soin de transformer le poème en drame lyrique et se mettait à fixer un scénario. Dès février 1885, le plan en était suffisamment avancé pour que Carvalho encourageât le projet et retînt la pièce par avance. En mai de l'année suivante, le premier acte de Proserpine était achevé, recopié et approuvé par Vacquerie.

Sur ces entrefaites, M. Saint-Saëns alla pendant quelques jours respirer l'atmosphère florentine dans la capitale des Médicis, au milieu des souvenirs de la riche et joyeuse Renaissance, et revint s'enfermer aux environs de Paris dans une maisonnette de Chaville, afin d'y écrire sa partition à loisir et sans être dérangé. C'était un simple petit pavillon, isolé au fond d'une cour, avec un jardin dont les allées, ignorantes du rateau, s'emplis-

saient au hasard d'herbes folles ; sur le côté veillait, triste et dégradé, le long mur du cimetière. Un silence, rendu plus émouvant par le voisinage des tombes, flottait alentour. C'est dans ce jardin, où, quand le mauvais temps l'empêchait de sortir, dans une vaste pièce de travail, que M. Saint-Saëns écrivit, sur un grand papier à vingt-quatre portées, toute la musique de Proserpine. Seule compagne de solitude, une jeune chatte des environs venait le visiter et lui faisait mille caresses, mais un beau jour, comme on lui apportait, pour le lui faire admirer, un ravissant petit chien de trois ou quatre mois et qu'il s'était permis de l'embrasser, voici la chatte qui fait le gros dos, roule des yeux furieux et se sauve ; elle demeura trois jours sans revenir.

La partition allait bon train et les variantes du texte et des couplets se multipliaient en même temps. Rien n'est plus curieux que la correspondance qu'échangèrent alors les deux collaborateurs, le musicien et le librettiste, discutant la qualité d'une épithète, la justesse d'une rime ou l'effet d'une tirade. C'est ainsi que le nom si joli et si chantant d'un des personnages, Angiola, faillit être remplacé par quatre syllabes quelconques. Gelsamina, Maddalena, Pasqua-Rosa ou Margarita. Bref, le 28 septembre, le mot « fin » était écrit au bas de la musique, et Gallet avait raison d'admirer cette « exactitude plus que royale ». La lecture chez Carvalho eut lieu au début de novembre et la première, à l'Opéra-Comique, le 16 mars 1887.

Proserpine est une courtisane italienne du seizième siècle, une de ces belles hétaires qui habitaient des palais peuplés de chefs-d'œuvre où elles ressuscitaient le faste des Phryné et des Aspasia de l'antiquité. Malgré les

rapprochements ingénieux qu'on a voulu faire, elle ne ressemble pas à la *Tisbé* de Victor Hugo, à la *Belcolor* d'Alfred de Musset, à la *Clorinde* d'Emile Augier, ni à la *Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas. Elle est, comme le dit un personnage, une « universelle » appellation limpide qui aurait mérité de devenir populaire.

Dans la scène où Proserpine, furieuse d'être abandonnée par Sabatino, qu'elle adore, s'offre, par vengeance, au bandit Squarocca, et lui demande s'il préfère un palais à une geôle, le vin de Syracuse à l'eau sale des mares, un carcan de fer autour du cou ou les bras d'une femme comme elle, celui-ci, exaspéré, répondait dans le livret et dans la partition : « Vous m'embêtez, madame. » La réplique, encore qu'empruntée à *Vacquerie*, était peu Renaissance et très peu XVII^e siècle ; aussi, fut-elle purement et simplement supprimée à la représentation. Désormais, une variante plus digne et moins brutale la remplace : « Finirez-vous, madame ? »

La comédie et le drame se mêlent dans Proserpine. Deux jeunes gens se jouent du cœur d'une femme et cette femme en meurt. D'un côté, ce sont les amours farouches de la courtisane florentine, de l'autre, les tendresses chastes d'une vierge au cœur ingénu (Angiola) : d'un côté le jour, la clarté, la candeur, l'amour pur et naïf, de l'autre, la nuit, la damnée, la courtisane, pour qui le véritable amour est un fruit défendu ! « Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire, » comme elle chante si tendrement.

Le second acte — dans le cloître qu'habite la gracieuse Angiola — n'était pas indiqué par le poème de

Vacquerie : il a été entièrement inventé par Gallet, pour faire contraste avec le premier et le troisième acte, et reposer les yeux et l'esprit, par sa fraîcheur calme et sa douceur poétique.

Proserpine est en quatre actes, chacun d'un caractère différent, « symphonique, mélodique, pittoresque, dramatique ».

Rien n'est plus amusant que de relire, à vingt-cinq ans de distance, les opinions qui ont été formulées sur cette œuvre ; les uns brûlent, les autres adorent ; tous sont d'un accord unanime pour y constater des beautés de premier ordre. Qu'importent les éloges ou les critiques d'autrefois puisque la pièce n'a pas été conçue pour le bruit violent d'un seul jour ?

Quand l'homme, en dépit de tout, est resté fidèle serviteur de son art, l'avenir sait demeurer fidèle à son œuvre. »

* * *

On m'a accusé, à propos de cette pièce, de m'être imaginé que *Vacquerie* avait du génie. Du génie ! ce serait beaucoup dire ; mais il avait un grand talent : sa prose était d'une pureté classique et son vers, en dépit d'étrangetés qu'on ne saurait admirer, était d'un métal sonore, d'une matière précieuse, très curieux et surtout très personnel. Ce qui m'avait séduit dans *Proserpine*, c'est la quantité d'action intérieure que contient ce drame et qui est si favorable à la musique. Celle-ci, en exprimant ce que les personnages

ne peuvent dire, en accentuant, en développant les côtés pittoresques de la pièce, rend acceptable ce qui ne le serait peut-être pas sans elle.

Vacquerie goûtait beaucoup l'acte du couvent inventé par Gallet et qui introduit une note douce et reposante au milieu des violences de l'œuvre primitive.

Pour la déclaration d'amour de Sabatino, Gallet avait fait un sonnet en vers alexandrins, que je ne pouvais parvenir à mettre en musique; ces douze pieds s'embarrassaient dans mes jambes et m'empêchaient de marcher. Que faire? je pris le sonnet, et, de force, l'introduisis dans la forme plus étroite de vers de dix pieds, avec césure sur le cinquième. Tout tremblant, je l'apporte à mon cher collaborateur, et, comme je le craignais, le voilà pris d'un véritable accès de désespoir. « C'était ce qu'il y avait de mieux dans mon ouvrage, me disait-il. Ce sonnet, je l'avais soigné, caressé, et vous me l'avez détruit ! »

Devant cette désolation, je pris mon courage à deux mains ; comme j'avais resserré les vers, j'étirai la musique et parvins à l'adapter sur les vers de douze pieds ; puis je chantai les deux versions au poète inconsolable.

Et le voilà, ô miracle, tout à fait consolé, approuvant les deux versions et ne sachant laquelle choisir.

Nous fîmes une cote mal taillée ; les deux quatrains sont en vers de dix pieds, les deux tercets en alexandrins.

En dehors du travail, nos relations étaient charmantes ; nous nous écrivions constamment, en prose et en vers ; nous nous bombardions avec des sonnets ; ses lettres étaient agrémentées parfois d'aquarelles, car il dessinait fort bien et « mettre de la couleur sur du blanc » était une de ses joies. C'est lui qui a donné l'esquisse du désert du *Roi de Lahore*, du cloître de *Proserpine*.

Lorsque Mme Adam organisa la *Nouvelle Revue*, elle m'offrit le sceptre de la critique musicale, que je ne crus pas devoir accepter. Elle ne savait à qui s'adresser. « Prenez Gallet, lui dis-je. C'est un fin lettré. Il n'est pas musicien en ce sens qu'il n'a pas appris la musique, mais il est musicien dans l'âme, ce qui vaut mieux. » Mme Adam suivit mon conseil et s'en trouva bien.

C'était à cette époque où, sous prétexte de Wagnérisme, les théories les plus folles, les assertions les plus extravagantes étaient, dans la critique musicale, d'un usage courant. Esprit pondéré, caractère indépendant, Gallet ne pouvait hurler avec les loups ; il les combattait, mais, ne voulant froisser personne, il y mettait une discrétion, un tact bien inutiles, car on ne lui en savait aucun gré, et sans lui tenir compte d'une tenue littéraire bien rare chez les librettistes, on accueillait chacun de ses ouvrages avec une hostilité dépourvue de toute indulgence et de toute justice. Cette hostilité lui était pénible ; il avait conscience de ne l'avoir pas méritée, lui qui apportait tant de soin à son travail et tant de courtoisie dans sa critique. Le vers blanc qu'il a employé dans *Thaïs* avec un tel souci de l'harmonie et de la couleur, comptant sur la musique des sons pour remplacer celle de la rime, ce vers délivré

de l'assonance et affranchi des banalités qu'elle traîne après elle dans les opéras, mais conservant des qualités de rythme et de sonorité qui l'éloignent de la prose, ne fut pas apprécié, alors qu'on n'avait que des louanges pour le charabia d'Alfred Ernst, double injure à la langue française et aux chefs-d'œuvre qu'il avait la prétention de traduire. Ce même vers blanc fut employé pour *Déjanire*, et là, son emploi était plus contestable, bien qu'il fût manié avec une surprenante habileté ; maintenant, ce texte est revêtu de musique, et sous ce vêtement montre toute sa beauté.

* * *

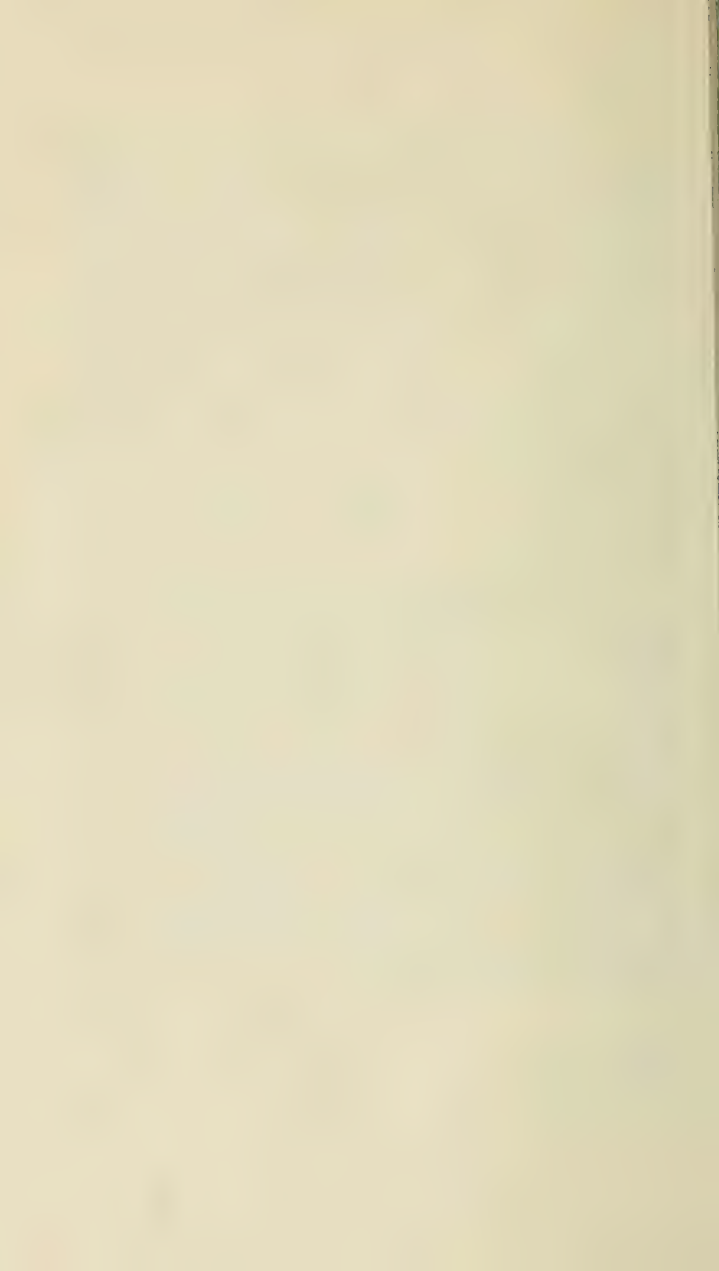
Louis Gallet, dont une grande partie du temps était dévorée par ses fonctions administratives, ayant été successivement économiste et directeur dans les hôpitaux, chef de division à l'Assistance Publique, a cependant produit des œuvres en abondance ; il n'a pas laissé moins d'une quarantaine de livrets d'opéras et opéras-comiques, des pièces, des romans, des mémoires, des brochures, d'innombrables articles. Nous n'entreprendrons pas un voyage à travers cette forêt vaste et touffue. Mais que dire de l'homme, de son inépuisable bonté, de sa loyauté, de sa délicatesse, de sa bonne humeur, de son esprit si original, de son inaltérable bon sens, de son intelligence ouverte à tout ce qui est curieux et intéressant ?

Quelles bonnes causeries nous avions, en dînant sous une tonnelle, dans le grand jardin dont il avait la jouissance à Lariboisière ! Je lui apportais des

graines, et il faisait des expériences de botanique dont il s'amusait beaucoup.

Gravement malade à une certaine période de sa vie, admirablement soigné par sa femme, qui était une sainte, il endurait d'atroces souffrances, qui durèrent longtemps, avec la patience d'un saint. Ce fut avec un stoïcisme digne des sages de l'antiquité qu'il vit grandir peu à peu, et sans se faire illusion, le mal implacable, à marche lente mais sûre, qui devait l'emporter prématurément. Une surdité sans cesse grandissante était son principal tourment. Quand, pour la seconde fois, en 1899, les Arènes de Béziers s'ouvrirent pour les représentations de *Déjanire*, la cruelle infirmité avait fait des progrès effrayants ; il voulut, malgré tout, malgré le mauvais état de sa santé, qui lui rendait le voyage plus pénible, revoir son œuvre ; mais il n'entendait plus rien, ni les artistes, ni les chœurs, ni même les applaudissements de plusieurs milliers de spectateurs qui le rappelaient avec enthousiasme. Peu après, il disparaissait, laissant au cœur de ses amis, à la table de travail de ses collaborateurs, un vide impossible à combler.

Valence, sa ville natale, lui a élevé un gracieux monument entouré de verdure, agrémenté d'une fontaine, où l'auteur, M. Injalbert, a su mettre le meilleur de son immense talent.



LES ARÈNES DE BÉZIERS

UN bruit sinistre a couru : on aurait songé à détruire les Arènes de Béziers, qui furent, depuis quatorze ans, un si vivant foyer d'art dramatique et lyrique, d'où sont partis des rayons allumant d'autres foyers à tous les coins de la France, partout où d'anciens cirques, ou simplement des sites favorables, ont permis l'éclosion d'un théâtre en plein air. Orange avait commencé, dans son gigantesque théâtre antique ; mais cela semblait devoir rester un lieu unique, presque redoutable. De Béziers est parti l'élan moderne qui fut si fécond.

Les Arènes de Béziers ne sont point romaines, comme beaucoup de personnes le croient. Leur construction fut entreprise en 1896, alors que sévissait l'étrange fièvre des courses de taureaux, ce divertissement barbare si étranger à nos mœurs. Elles étaient loin d'être terminées, — elles ne le sont point encore, — quand le noble Biterrois, M. Castelbon de Beauxhostes, à qui sa grande fortune permettait de satisfaire avec ampleur ses précieux goûts artistiques, entreprit d'y restaurer, dans un esprit nouveau, le théâtre antique. J'ai raconté ailleurs comment le ha-

sard m'ayant mis en rapport avec ce généreux et hardi mécène, il me fit part de ses projets et comment la première *Déjanire* lui dut le jour en 1898. La grande innovation de ces représentations fut l'installation d'un vaste décor, occupant un important segment du périmètre des Arènes, ce qui les différenciait totalement de celles d'Orange, données dans une ruine grandiose, mais forcément monotone. Le décorateur Jambon, aujourd'hui disparu dans toute la force de l'âge, avait admirablement rempli sa tâche ; et les montagnes peintes par lui étaient d'un aspect si vrai que beaucoup de spectateurs en arrivant à la représentation, les croyaient réelles et s'étonnaient de ne pas les avoir remarquées auparavant. Environ 200 choristes, 60 danseuses, 100 instruments à cordes, 2 musiques d'harmonie, — la « Lyre biterroise » et une société de Barcelone, — 20 harpes qui, rangées l'une près de l'autre le long des Arènes, étaient un enchantement pour l'œil comme pour l'oreille, concoururent à cette brillante représentation, dont Mme Cora Laparcerie, Mme Segond-Weber, Mlle Armande Bourgeois, M. Dorival, le ténor Duc, à la voix incomparable, furent les étoiles étincelantes. Dix mille spectateurs y assistèrent et le succès, sur lequel on n'osait compter, fut tel que, de ce jour, l'Œuvre de Béziers fut fondée.

Depuis *Déjanire*, voici les œuvres auxquelles la fondation de M. Castelbon de Beauxhostes a donné naissance :

Prométhée (Jean Lorrain et Ferdinand Hérold, Gabriel Fauré) ;

Parvatis (Mme Jane Dieulafoy — C. Saint-Saëns) ;

Bacchus mystifié (Sicard — Max d'Ollone) ;

Les Hérétiques (Ferdinand Hérold — Levadé) ;
Les Mystères de l'Hyménée (Michaud d'Humiac — Jean Nussy-Verdié) ;
Le Premier Glaive (Lucien Népoty — Henri Rabaud) ;
La Fille du Soleil (Maurice Magre — André Gailhard) ;
Héliogabale (Sicard — Déodat de Sévérac) ;
Les Esclaves (Louis Payen — Aimé Kunc) ;
A cette liste il faut ajouter *Armide* de Gluck, la *Vestale* de Spontini, le *Chemineau* de M. Xavier Leroux.

Il ne m'appartient pas de porter un jugement sur ces œuvres et de les classer par ordre de mérite ; d'ailleurs, il ne m'a pas été possible d'assister tous les ans aux fêtes de Béziers et plusieurs de ces œuvres me sont inconnues. Mais parmi celles que j'ai vues, deux m'ont particulièrement impressionné : *Prométhée* et le *Premier Glaive*. Les poèmes, bien qu'un peu obscurs, ont plu par de sérieuses qualités scéniques et littéraires. M. Fauré, dans *Prométhée*, a trouvé l'occasion de déployer une ampleur, une grandeur de caractère dont on connaît peu d'exemples et que ses admirateurs eux-mêmes ne lui connaissaient pas ; et M. Rabaud s'est affirmé musicien original et d'un rare mérite. Une admirable pléiade d'artistes est venue concourir à ces belles fêtes de l'art. Les nommer tous me serait impossible ; que ceux que j'oublierai me pardonnent !

Pour le chant, l'admirable voix de M. Duc, d'une puissance surhumaine, a plusieurs fois rempli sans effort la vaste enceinte ; et, pour la déclamation, il faut citer en première ligne M. de Max, dont l'aspect sculptural et l'organe superbe donnaient l'illusion du

Titan Prométhée. Le rocher sur lequel il était cloué par les dieux se dressait à une terrible hauteur ; et l'on craignait qu'alors, privée de réflecteur, la voix se perdit dans l'espace. Ce fut le contraire qui arriva ; plus l'artiste s'élevait, mieux sa voix résonnait. J'ai pensé qu'elle se reflétait alors contre un de ces « plafonds » dont je parle dans mon chapitre sur le Mirage, produits par la superposition de deux couches d'air de densité différente. Ce n'est qu'une hypothèse, qu'on la prenne comme on voudra.

Pour donner seulement une idée de l'importance de ces représentations au point de vue de la valeur des artistes, il suffira de citer, pour la déclamation : Mmes Segond-Weber, Cora Laparcerie, Brille, de Fehl, Faber, Berthe Bady. MM. Dorival, Decœur, Valmont, Henri Perrin ; pour le chant, l'incomparable Litvinne, Mmes Fiérens, Korsoff (extraordinaire dans le « Rossignol » de *Parysatis*), Flahaut, Armande Bourgeois, Strasy, Charbonnel, MM. Fonteix aîné, Fonteix jeune, Rousselière, Dufranne, Vallier, Cazeneuve, Alexis Boyer. Un écrin de diamants !

En ce moment où l'on parle beaucoup de décentralisation au point de vue du drame lyrique, est-il besoin de faire remarquer le bienfait des fêtes de Béziers à ce point de vue ? L'occasion de se produire dans ce genre a été donnée pour la première fois à plusieurs jeunes compositeurs qui, sans cela, l'attendraient probablement encore.

Les exécutions ont été souvent dirigées par les auteurs, une fois par M. Paul Viardot et plusieurs fois par M. Nussy-Verdié, véritable cheville ouvrière de

ces exécutions, car il fut chargé de la tâche, en apparence impossible, de faire apprendre les chœurs, parfois d'une grande difficulté, à cent quarante hommes, tous biterrois, ne sachant pas une note de musique ; et cela quelquefois dans un temps relativement court, les compositeurs ne se hâtant pas toujours suffisamment de terminer leurs œuvres. Ces exécutions chorales ont toujours été excellentes, et, malgré sa tâche surhumaine, M. Nussy-Verdié a encore trouvé le temps d'écrire, pour les *Mystères de l'Hyménée*, une ravissante partition.

M. Castelbon de Beauxhostes, que rien n'avait préparé au métier de directeur de théâtre, s'est trouvé par miracle un directeur parfait, connaissant exactement la valeur de tous les artistes dramatiques et lyriques, veillant à tout, surmontant toutes les difficultés, et quelles difficultés ! Il faut avoir vu de près une pareille entreprise pour s'en faire une idée. Une année seulement il passa la main, et le résultat financier fut tel qu'il dut reprendre la direction l'année suivante. C'est qu'il ne faudrait pas croire que, malgré l'affluence énorme des spectateurs venus de tous côtés, malgré les dix ou douze mille spectateurs assistant aux représentations, l'entreprise pût être fructueuse ! Elle l'était pour la Ville, qui y trouvait un million de bénéfices, mais non pour la direction. Les dépenses ont oscillé de 85.000 à 110.000 francs ; les recettes de 60.000 à 113.000 francs, recette de la première représentation de *Prométhée*, seule recette ayant donné un bénéfice de 14.000 francs, qui furent versés aux pauvres de la ville. Tout le déficit a été payé par M. Castelbon de Beauxhostes, sans que personne, ni les gens

riches du pays, ni la ville si intéressée dans la question, ne lui fût jamais venu en aide. Bien plus, quelques Biterrois se sont vantés d'aller aux fêtes de Bayreuth et de ne jamais assister à celles de Béziers. Pour certaines gens, il ne suffit pas de dire que l'art n'a pas de patrie : l'art, c'est la patrie des autres.



Les fêtes de Béziers ne se sont pas bornées aux représentations grandioses des Arènes. Comme celles-ci avaient lieu dans le jour, on occupait la soirée avec des concerts sur la place publique, donnés par la Lyre biterroise et souvent mêlés de chant. Mlle Armande Bourgeois, de sa puissante voix, y a claironné les *Vendanges*, un hymne de circonstance du docteur Sicard, dont j'avais écrit la musique. Le docteur Sicard, mort encore jeune alors que rien ne faisait prévoir une telle fin, était, en même temps qu'un excellent médecin, un vrai poète qui a laissé tout un volume de poésies.

Les grandes représentations ayant lieu le dimanche et le mardi, on avait pris l'habitude de donner le lundi, sur le petit théâtre de la ville, des représentations légères, moitié comédie, moitié concert. M. Castelbon eut l'amabilité d'y faire représenter mes « œuvres dramatiques » : *Botriocéphale*, trois scènes en vers ; la *Crampe des Ecrivains*, un acte en prose ; le *Roi Apépi*, quatre actes tirés d'une nouvelle de Cherbuliez. C'est mon « Violon d'Ingres » ; il n'est pas redoutable, et

l'on ne m'accusera pas, je l'espère, d'accaparer les théâtres au détriment des gens du métier.

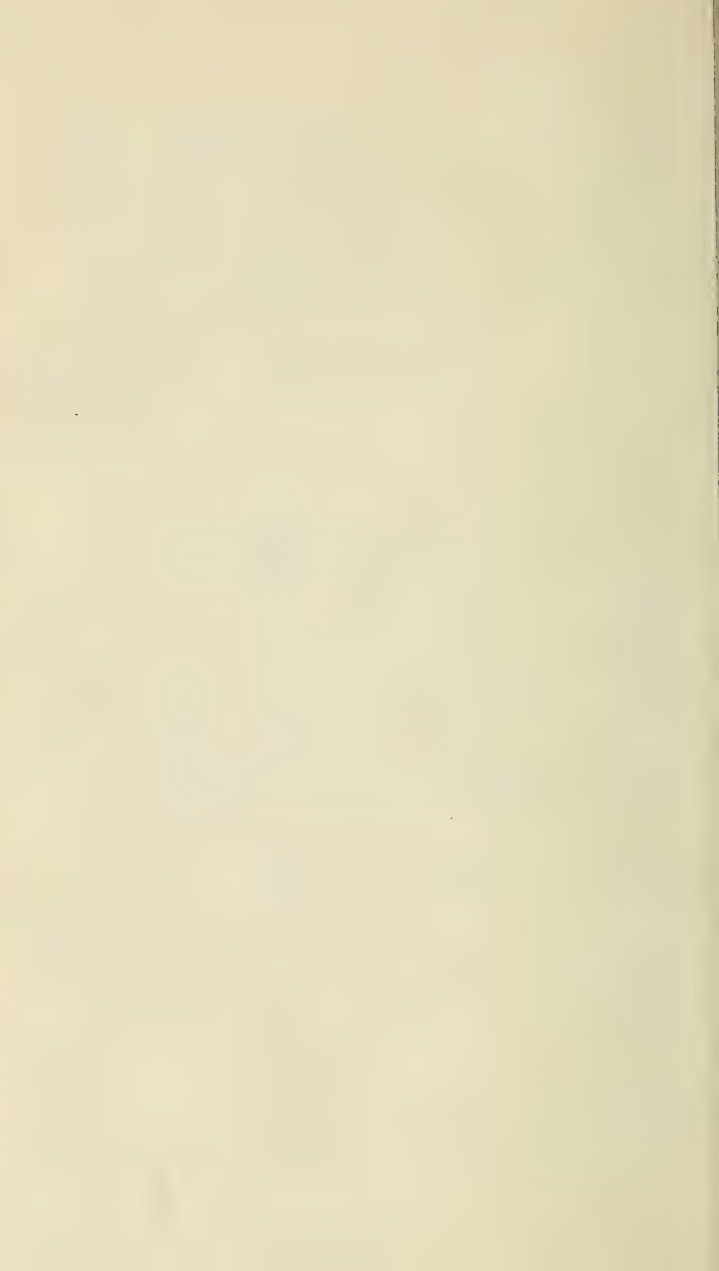
Il y eut aussi des concerts aux Arènes ; je me vois encore accompagnant, en plein soleil, le jeune chanteur Billot et le violoniste Johannès Wolff ; par un phénomène que je ne m'explique pas, le clavier m'apparaissait d'un rouge éclatant et j'étais obligé d'accompagner presque constamment les yeux fermés.

A l'un de ces concerts fut exécutée ma *Gloire de Corneille*, assez vaste composition dans laquelle on avait utilisé un orgue étrange qu'un employé de la maison Cavaillé-Coll, M. Hucher, avait construit sous la scène. C'était une série de tuyaux horizontaux, émettant de prodigieux sons graves ; jamais rien d'aussi terrifiant n'a frappé mon oreille. On ne pouvait s'en servir que pour soutenir les grands ensembles : l'effet, alors, en était admirable.

L'aspect de la ville était celui d'une fourmilière humaine. En moyenne, les chemins de fer y ont amené chaque fois sept mille étrangers.

La ville de Béziers, avant ces fêtes, n'était connue que des seuls commerçants ; elle est célèbre aujourd'hui.

C'est à l'art qu'elle doit cette célébrité ; elle a le droit, elle a le devoir de ne pas l'oublier.



Voyages

ÉGYPTE

PARLER de l'Égypte après M. Pierre Loti ! la chose me serait malaisée, s'il n'y avait toujours à glaner dans cette mystérieuse contrée, dans cette mine inépuisable d'études et d'impressions de toutes sortes. A lui, dont la plume est un pinceau et l'encrier une palette, les peintures et les évocations ; d'autres peuvent encore, à son ombre, crayonner de modestes croquis...

Est-il besoin de dire que je suis, au fond, toujours d'accord avec lui, quand il nous parle du charme de l'Orient, quand il déplore l'impossibilité funeste pour les Européens de comprendre d'autres civilisations que la leur ? Ils ne se contentent pas de les méconnaître, ils les tuent. D'affreuses bâtisses, de hideux hangars succèdent à des constructions élégantes et pittoresques, des chants pleins de caractère, des rythmes savants sont remplacés par d'ignobles refrains de café-concert, par des rythmes grossiers, aux vêtements de soie et d'or sont préférés ceux d'un ton neutre et plat, les odieux faux-cols et les paletots ridicules ; toute nuance réjouissante à l'œil est proscrite, traitée avec mépris de couleur voyante ; les animaux curieux et intéressants disparaissent, exter-

minés par les chasseurs, alors que les « barbares » les avaient conservés ; et cela s'appelle le progrès !

Il est vrai qu'on se méprend sur le sens du mot *progrès*. Progrès ne veut pas dire amélioration, mais progression, c'est-à-dire marche ; l'on marche toujours, en effet, poussé par la force irrésistible qui veut que la Terre tourne, qu'elle parcoure son orbite, que les choses en apparence les plus immuables soient en perpétuelle évolution, que l'immobilité, en un mot, n'existe nulle part. On marche donc, mais on ne garde pas tout ce que l'on avait acquis par ce mouvement, on perd toujours quelque chose en arrière, à mesure que l'on en gagne d'autres en avant, et il arrive assez souvent que ce que l'on a perdu valait mieux que ce que l'on a gagné.

Or, notre moderne civilisation européenne marche dans une direction anti-artistique. Ce qui le prouve, c'est justement sa prétention à cultiver l'Art : où celui-ci règne véritablement, on n'en a pas plus conscience que de l'air qu'on respire. Il en était ainsi dans la civilisation grecque, comme nous le voyons à Pompéï, ville romaine, mais grecque dans son essence, où les objets les plus ordinaires, de simples ustensiles de cuisine, avaient toujours du style ; il en était ainsi au Japon avant l'invasion européenne, alors que les moindres choses venues de ce pays méritaient l'admiration d'un artiste. Les Japonais font toujours des merveilles, mais ils font aussi maintenant des horreurs, à l'instigation des marchands européens. Ils ont, comme nous, des objets d'art et d'autres de commerce : le sens de l'art est perdu.

M. Pierre Loti va cependant un peu loin, quand il

regrette de trouver en Égypte des chemins de fer, des bateaux à vapeur, de bons hôtels, de la lumière électrique. Il est agréable, en quittant le Caire au soir, de s'endormir pour se réveiller, au matin, sous la bonne température de Louqsor, bien différente de celle du Caire au mois de janvier, que j'y ai connu si chaud il y a vingt ans.

Les irrigations, le développement des cultures ont amené, dit-on, ce changement de climat. Aux temps antiques, cependant, des canaux, aujourd'hui desséchés, amenaient autour des temples et des palais de grandes masses d'eau permettant d'y entretenir des parcs, des bassins, une végétation luxuriante, et les costumes sommaires représentés sur les peintures du temps ne donnent pas l'idée d'un climat très frais. C'est que le climat s'est modifié. Pour des raisons qu'il serait fastidieux d'exposer ici, la zone tropicale, depuis longtemps et pour longtemps encore, se déplace vers le sud par un mouvement très lent, lequel, insensible d'un siècle à l'autre, ne l'est pas quand il agit sur des millénaires. Aux temps des Pharaons, la ville de Syène était sous le tropique ; elle n'y est plus maintenant qu'elle a pris le nom d'Assouan. L'Égypte est donc moins chaude actuellement que dans l'antiquité.

On a édifié de puissants barrages pour élever le niveau du Nil et augmenter ainsi la surface de la zone irrigable et cultivable, sans tenir compte de la conservation de la petite île de Philæ et de son temple célèbre, sans prêter l'oreille aux protestations du monde savant et artiste.

Ici M. Pierre Loti avait beau jeu : vous avez tous

lu *la Mort de Philæ*, la touchante élogie qu'il a chantée sur ce crime de l'industrie, crime d'autant plus grand qu'on aurait pu, au dire des gens compétents, obtenir le même résultat agricole sans compromettre l'existence de l'irremplaçable merveille.

Ce petit temple, dit-on comme excuse, est du temps des Ptolémées ; il n'est pas de la belle époque, c'est une œuvre de la décadence...

Décadence ! voici encore un mot sur lequel il faudrait s'entendre.

« Décadence » est synonyme de « descente », de « déchéance ». Est-il juste de donner ce nom à l'instant où le fruit légèrement trop mûr, la fleur un peu trop ouverte, donnent le maximum de leur saveur et de leur parfum ?

Pour l'Art, c'est l'instant où, s'exaltant, brisant ses entraves, il a des raisons que la raison ne connaît plus ; c'est en architecture le style flamboyant du quinzième siècle ; c'est en musique la troisième manière de Beethoven, le *Tristan* de Richard Wagner ; c'est en littérature Musset et Victor Hugo. La froide sagesse peut les critiquer, mais essayez de les supprimer par la pensée : je vous défie de regarder en face le vide qui en résulterait.

On peut préférer l'architecture du treizième siècle à celle du quinzième, la seconde manière de Beethoven à la troisième, *Don Juan* à *Tristan*, Racine à Victor Hugo, comme on peut avoir des préférences contraires. On ne peut nier la haute valeur d'œuvres immortelles qui n'indiquent aucune déchéance.

Mais, de même que meurent les dieux immortels du Valhalla, les œuvres immortelles périssent, et le temple

de Philæ périra ; on parle de nouveaux barrages, qui surélèveront encore les eaux et consommeront sa ruine. Qu'on y prenne garde ! les anciens dieux ne sont peut-être pas tout à fait morts ; leur vengeance serait-elle encore à redouter ? Des gens sérieux sont inquiets, parlent de symptômes alarmants. Fasse le ciel qu'on ne ruine pas l'Égypte pour avoir voulu trop l'enrichir !

* * *

Tandis que les Anglais laissent perdre Philæ, un Français reconstruit Karnak.

J'ai connu Karnak avant sa renaissance. C'était alors un chaos de montagnes et de vallées, de colonnes et d'obélisques renversés par les tremblements de terre, monstrueux, incompréhensible. Ce chaos avait sa beauté, et les peintres auraient voulu qu'on n'y touchât point. C'eût été folie ; il fallait remettre au jour les trésors enfouis sous ces éboulements. Un jeune peintre, un élève de l'École des Beaux-Arts, nullement préparé à des travaux de cette nature et de cette ampleur, a débrouillé le chaos, nivelé les montagnes, fait sortir du sable tout un monde de sphinx et de statues, relevé les obélisques et les colonnes ; et quelles colonnes ! celles de la célèbre salle hypostyle ont des circonférences de huit à dix mètres, des hauteurs de 12, de 27 mètres, et il y en a *cent trente-quatre*, naguère enfouies ou renversées en grande partie. La salle qui étonnait par ses dimensions a doublé d'étendue ; elle a maintenant 53 mètres de long sur 102 de large ; et l'on ne peut songer sans émotion à la terreur sacrée que devait

éprouver le peuple lorsque, dans ce sanctuaire colossal, brillant de toute sa splendeur, évoluaient des cortèges dont les bas-reliefs et les papyrus nous ont conservé l'image. Et cette salle prodigieuse n'est qu'un détail dans cet ensemble de sanctuaires qui couvre une superficie de huit mille mètres carrés, hérissée de chapelles, de galeries, d'obélisques, de statues, de monuments divers ! Et partout, sur les murs, sur les colonnes, sur la surface des plafonds, sont sculptés et gravés les dieux, les déesses, les emblèmes, les discours tracés en hiéroglyphes, le tout peint de couleurs vives qui, parfois, subsistent encore, grâce à la sécheresse du climat ; un fragment découvert depuis peu porte des traces d'émail et d'or !

Vous qui ne croyez plus aux dieux de l'Égypte, je vous défie de ne pas être impressionné quand, au fond d'une chapelle obscure, vous apercevrez la déesse Sekhmet, à la face de lionne, éclairée d'un jour bleuâtre et mystérieux par une petite ouverture pratiquée au-dessus de sa tête...

Parmi toutes les trouvailles de ces dernières années, la plus étonnante est celle d'un scarabée géant, sorti du sable il y a huit ans, qui mesure plus d'un mètre de long. L'inscription hiéroglyphique gravée sur le socle de deux mètres de haut le désigne comme le dieu en l'honneur duquel le temple fut érigé. En réalité, le scarabée n'était pas un dieu, mais l'emblème de la résurrection et de l'immortalité. Il était tout de même un dieu, sans en être un. Dispensez-moi de vous introduire dans les labyrinthes de la mythologie égyptienne ; je vous y perdrais en m'y perdant moi-même.

Le directeur des travaux de Karnak, l'auteur de ces restaurations est M. Georges Legrain.

Ne croyez pas que pour relever ces énormes obélisques, ces monstres, ces colonnes, ces monolithes, qui semblent avoir été taillées par des géants et pour des géants, il use des moyens de l'industrie moderne, de gigantesques engins hydrauliques, de puissantes machines à vapeur. Malgré des dépenses folles, ces moyens n'y réussiraient pas.

M. Legrain, avec une ingéniosité que je taxerais de génie si sa parfaite modestie ne me l'interdisait, a retrouvé les procédés très simples employés probablement par les anciens. Ces procédés, qu'il m'a exposés sur place, je ne saurais vous les expliquer. Sachez seulement qu'il emploie pour ses travaux, en ce moment, 190 fellahs et 210 enfants, qui, tranquillement, simplement, accomplissent, sans s'en apercevoir, une œuvre surhumaine.

Rien n'est plus curieux que de voir ces enfants, chantant à tue-tête, — l'Arabe ne sait rien faire sans chanter ou crier, — transporter, en foule, dans de minuscules corbeilles, des poignées de terre ; telles ces fourmis construisant, grain à grain, les étonnants monticules, les villages que l'on rencontre dans les forêts tropicales.

Il y a quelques années, un tremblement de terre a renversé des colonnes que l'on venait de relever ; M. Legrain ne s'est pas découragé pour si peu. Il a recommencé l'ouvrage défait par la catastrophe et il a continué.

Enfin, il a résolu un problème qui préoccupait depuis longtemps les Égyptologues.

On sait que les tombeaux des rois occupent des salles profondément enfouies sous la surface du sol, auxquelles on accède par de longs couloirs. Salles et couloirs sont entièrement décorés de peintures. Comment s'éclairaient les peintres dans cette obscurité absolue, sans produire une fumée intolérable ? M. Legrain a découvert, ça et là, des niches minuscules et de petites lampes s'adaptant à ces niches ; il a imaginé d'y brûler de l'huile de ricin et il a obtenu une lumière suffisante, sans aucune fumée

Que mon illustre confrère Pierre Loti me pardonne ! J'ai visité les tombeaux des rois éclairés par la lumière électrique, et je n'ai pas trouvé que cette lumière profanât les hypogées. Grâce à elle, on peut admirer les peintures dans toute leur beauté, sans craindre de les altérer, comme on le faisait en s'éclairant avec des torches et des flambeaux.

Quel peuple étonnant que ce peuple Égyptien ! Quelles idées différentes des nôtres ! Quelles ressources prodigieuses ! Quel amour du colossal et du merveilleux ! Comment comprendre qu'il ait, pendant quatre mille ans, sculpté les mêmes dieux, les mêmes déesses, dans les mêmes attitudes, gravé les mêmes hiéroglyphes, et que tant de puissance, dont l'origine est inconnue, ait pu s'éteindre un jour et pour jamais ?

ALGÉRIE

IL y a bien peu de temps encore — pour qui regarde les siècles d'un peu haut, comme d'un aéroplane, c'était hier, — lorsque l'hiver étendait sur nous, pauvres gens du Nord, sa main glacée, nous étions sa proie ; impossible d'échapper à l'annuelle fatalité, à l'inévitable supplice du vent qui cingle, de la pluie qui fouette, de la glace, de la neige, des dégels, de la boue affreuse, de la désolante obscurité. Comment fuir ? Pour les privilégiés de la Fortune voyageant en chaise de poste, il fallait une semaine pour traverser la France du nord au sud ; pour les autres, il en fallait deux, et dans quelles conditions ! voitures non chauffées, aux ais disjoints, cahots terribles, fatigue affreuse. Après, c'était les Alpes à franchir par-dessus les neiges éternelles, au risque de s'y engloutir ; ou bien alors la mer ! La mer, c'était l'inconnu. Arriverait-on jamais, à travers les tempêtes, à travers le calme, plus redoutable encore ? Un ancien capitaine, qui eut son heure de célébrité, le créateur de Tamaris près Toulon, m'a dit être resté quinze jours en vue d'un port sans y pouvoir entrer. On craignait aussi le danger des pirates.

Aussi bien cette terre d'Afrique paraissait-elle un

autre monde, qui n'était pas fait pour nous ; Naples, la Sicile semblaient les extrémités de la terre pour les touristes, et l'on envoyait les poitrinaires à Malte, île battue sans cesse par des vents violents, formée d'une craie friable dont on respire incessamment l'impalpable poussière. Épuisés par un tel voyage, les malades y arrivaient pour y mourir, comme ce jeune frère de Louis-Philippe, dont le tombeau, chapelle gracieuse, est un des ornements de la cathédrale.

Aujourd'hui, quel changement ! On part le soir, et le lendemain matin on s'éveille au milieu des oliviers dont les troncs capricieux et le feuillage argenté réjouissent le regard ; si la mauvaise chance ne vous fait pas rencontrer le fameux mistral, une température déjà plus douce vous détend les nerfs et la gaieté de Marseille achève de vous mettre en belle humeur ; vous montez sur un joli navire : vingt-quatre heures après vous débarquez en Alger ; et c'est le soleil, la verdure, les fleurs, la vie !

* * *

Ah ! il ne faudrait pas trop vous monter l'imagination ! Depuis le temps où j'esquissais à Saint-Eugène le troisième acte de *Samson*, — il y aura bientôt quarante ans, — Alger a bien changé ; ce n'est plus l'Alger de la *Suite algérienne*. On aurait pu en faire la plus délicieuse des villes orientales, tout en la rendant habitable aux Européens ; on ne l'a pas voulu. On a détruit les parcs, les palais arabes, et d'affreuses

bâtisses ont surgi partout, substituant à l'art musulman une désolante barbarie, alors qu'on s'imaginait porter la civilisation chez les Barbares. Maintenant, une heureuse réaction s'opère : de belles constructions s'élèvent ; on revient même, dans les villas élégantes, au style arabe, si riche et si pittoresque. Mais les arbres disparaissent de plus en plus, on bâtit encore, on bâtit toujours. Maintenant, Alger est une splendide ville européenne, admirablement située, brillante, gaie, où il fait bon vivre, et qui serait parfaite si l'on avait compris la nécessité pour les habitants d'avoir de grandes promenades. Il y en a une, immense, le Jardin d'essai, mais elle est hors de la ville et assez loin d'elle. Heureusement sont venus les tramways électriques et les automobiles, qui l'ont singulièrement rapprochée ; et l'on y trouve une profusion de roses, et des palmiers, des cycadées, une longue allée de bambous gigantesques, des *ficus* de l'Inde aux colonnes multiples, des massifs de *strelizias* de cent pieds de haut, et bien d'autres merveilles. Parti d'un lieu élevé, ce parc de féerie descend en pente douce jusqu'à une petite plage discrète, ombragée de dattiers, où la mer vient mourir amoureusement. J'y suis venu naguère écouter son murmure, pour le reproduire dans l'air de *Phryné* : « Un soir, j'errais sur le rivage... »

Mais il ne faut pas rester à la ville si l'on veut goûter le charme de l'Algérie. Il faut prendre la ligne d'Alger à Oran et voir la campagne. Alors, tout en songeant que chez nous les arbres n'ont plus de feuilles, la terre plus de fleurs, le ciel plus de soleil et plus d'étoiles, on se baigne dans la volupté d'une nature enchantée. Un ciel d'un bleu clair et transparent, d'un bleu que

nous ne connaissons pas, surprend et ravit le regard ; parfois s'y montre une tache éblouissante, comme si quelque pinceau trempé de lumière l'avait touché. De tous côtés surgissent les orangers surchargés de leurs fruits d'or ; les blés, les vignes couvrent d'immenses étendues, tout respire la vie, l'abondance, la fertilité d'une terre puissamment nourricière.

* * *

C'est en suivant ce chemin que je suis arrivé dans les montagnes, dans les bois où l'on a trouvé quelquefois des panthères, à l'ombre d'un ancien volcan éteint depuis des milliers d'années et qui distille encore des eaux presque bouillantes, connues des Romains qui savaient en profiter, eaux bienfaisantes où je suis venu me tremper plusieurs fois. Séjour enchanteur, où l'on jouit du silence absolu, si précieux pour le repos et pour le travail. C'est là que j'ai écrit, entre autres choses, sur des vers délicieux et incompréhensibles de Banville, la mélodie *Aimons-nous*.

Que cette nature est belle ! Le sol fourmille de plantes inconnues chez nous, et d'autres qui sont de simples variantes de celles que nous connaissons. L'acanthé, l'illustre acanthé, elle-même, s'y trouve à l'aise ; les arums, aux feuilles en fer de lance, y fourmillent, les uns petits, aux fleurs gentiment striées de violet, les autres, plus grands, aux fleurs blanches ; de place en place, paraît un bouquet de feuilles pressées, d'un beau vert foncé ; elles sortent d'un oignon énorme :

ce sont des scilles, qui, plus tard, montreront une touffe de jolies fleurs bleues. La vue s'étend, au loin, sur des chaînes de montagnes aux teintes diverses ; plus près, elle rencontre les bois de pins, où l'on trouve l'occasion de charmantes promenades, mais où il ne ferait pas bon de s'aventurer la nuit, car, au matin, il est facile d'y relever les traces des bêtes fauves qui les habitent...

Derrière les bois, le regard s'arrête sur la masse énorme du Zaccar, le volcan depuis longtemps muet. Comme le Puy de Dôme, il est si vieux qu'il a perdu son cratère ; et l'on se sent pris de vertige, quand on pense au temps écoulé depuis son extinction, à celui qu'il a fallu pour le former et en songeant qu'à cette époque, il y avait longtemps, bien longtemps, que les ammonites, énormes coquillages, les gigantesques reptiles, comme ce diplodocus dont on a tant parlé, avaient cessé d'exister !

Ici, comme en Auvergne, les volcans nous laissent comme héritage des eaux chaudes, si chaudes quelquefois qu'on ne saurait s'y tremper sans les faire un peu refroidir. C'est là un mystère qui n'est pas encore éclairci. Les explications qu'on en donnait, il y a peu de temps encore, ont été reconnues enfantines, inadmissibles. Ces sources, dont l'abondance est souvent extraordinaire, ne sont affectées ni par les pluies, ni par la sécheresse, elles sont invariables. D'où viennent-elles, comment surgissent-elles à la surface du sol ? Pourquoi leur existence est-elle ainsi liée aux phénomènes volcaniques ? Ces phénomènes, d'ailleurs, ont été bien mal expliqués jusqu'à présent ; là, aussi, on

a dû renoncer à des hypothèses qui avaient passé pour des certitudes. Mystères, et mystères redoutables, contre lesquels les forces humaines sont bien peu de chose !

Nous n'aurions pas tout dit sur la campagne d'Algérie, si nous passions sous silence son plus grand charme : son parfum. De quelque côté que vous alliez dans cette campagne, un parfum pénétrant, exquis, spécial à ce pays et qui ne se rencontre nulle part, même sous les tropiques où s'ouvrent tant de fleurs embaumées, vous enveloppe et vous grise. D'où provient ce parfum ? Il ne m'a jamais été possible de le découvrir. Lui seul suffirait à faire aimer cette terre d'élection.

* * *

La main glacée de l'hiver a beau s'étendre maintenant sur nos têtes : il ne tient qu'à nous de lui échapper. Mais l'habitude, l'atavisme nous retiennent encore.

Eh quoi ! nous possédons tous, en Europe, des colonies aux pays du soleil, nous possédons des chemins de fer qui n'en finissent pas, des bateaux qui sont des palais flottants, et nous n'avons pas encore su, dans ces paradis, nous créer des capitales d'hiver pour nous y transporter, avec armes et bagages, pendant la mauvaise saison ! Ce sera sans doute notre façon de vivre au XXI^e siècle, si la disette du fer et les exigences toujours croissantes du prolétariat n'ont pas, d'ici là, tué notre orgueilleuse civilisation.

CESENA

C'EST n'est pas sans raison qu'on accuse les Français de ne pas être grands clercs en géographie ; j'ignorais l'existence de l'antique *Cæsena* et ne fus pas peu surpris en recevant une lettre m'annonçant un grand festival de bienfaisance donné dans cette ville, sous forme de douze représentations de *Sansone e Dalila*, avec le concours d'artistes fameux, et me demandant d'y assister. Cesena, si elle n'est pas une grande ville, n'est cependant pas une cité négligeable ; berceau du pape Pie VII, dont la statue domine le premier étage d'un vieux palais, assise sur un trône, tiare en tête et la main étendue pour bénir ; dominée par la sinistre et colossale demeure des Malatesta, sur laquelle plane le fantôme de l'infortunée Francesca, dont le berceau, Rimini, borde la mer à quelques kilomètres, Cesena a de plus doux souvenirs : chez elle a grandi, a été élevée Marietta Alboni ; c'est là qu'elle prit les premières notions d'un art dont elle devait être une des gloires.

Mon étonnement ne venait pas de voir une grande fête théâtrale dans une petite ville ; en Italie, cela n'est pas fait pour surprendre, et les Italiens sont, en cela, les vrais successeurs des Romains. De même que

ceux-ci, à Orange, avaient un théâtre magnifique pour quelques représentations d'été, les Italiens organisent, pendant la belle saison, des représentations extraordinaires sur des scènes qui, le reste du temps, sont à peu près inactives. Ainsi qu'il se fait maintenant à Béziers, les gens du pays, pour la plupart non-musiciens, forment les chœurs ; mais tandis que chez nous il faut à M. Nussy-Verdié deux mois d'étude pour former les choristes, la nature musicale du peuple italien est telle que le maestro Venturi m'a dit avoir mis quatre fois moins de temps pour faire chanter les chœurs de *Sansone* à des gens qui ne savent pas une note de musique. C'est dans ces conditions que j'ai entendu jadis, pour la première fois, à Brescia, le *Mefistofele* de Boïto, avec des artistes de la *Scala* engagés tout exprès, soutenus par des choristes de la localité.



A propos des fêtes du Cinquantenaire, on a fondé, à Rome, un orphelinat pour les enfants des soldats morts sous les drapeaux, et c'est au bénéfice de cette fondation que fut organisé le festival de Cesena. Le fait que l'on eût choisi pour cette œuvre patriotique un opéra français n'était pas banal, et il me sembla que, puisque nul obstacle ne s'y opposait, il était de mon devoir d'accepter l'invitation du comité et du maire de la ville.

Je n'eus pas à m'en repentir.

Comme j'avais, naturellement, annoncé mon arrivée de Bologne, où je m'étais arrêté en passant, des affiches

apposées le matin dans toute la ville avaient averti les habitants ; une foule sympathique m'attendait à la gare avec le sous-préfet, le maire, les membres du comité, et une superbe automobile m'emmenait dans le plus beau palais de la ville, chez le marquis Ghini, venu tout exprès de la campagne, avec toute sa famille, pour me recevoir et m'héberger pendant mon séjour. Plus que les splendeurs de cette demeure, peinte à fresque du haut en bas, dont le salon principal a toute la hauteur de l'immeuble, pleine de raretés sans prix, j'ai apprécié la bonne grâce, la délicatesse de cette hospitalité, cette exquise et inimitable simplicité qui n'appartient qu'aux grands seigneurs.

Pour ce qui est du zèle et du talent déployés en l'honneur de mon œuvre, on n'en saurait trop dire ; tous, depuis le chef d'orchestre Ferrari, jusqu'au dernier des choristes, ont montré le plus complet dévouement, contribué à la perfection d'un ensemble qui fut digne des plus grandes scènes.

La façade du Théâtre est d'un aspect imposant ; la salle est grande, 80 musiciens y ont trouvé place avec facilité ; sa décoration, dans le style du premier empire, est d'un beau caractère. La scène est immense, et l'on n'a pas eu de peine à y installer un magnifique Temple de Dagon dont l'écroulement causait autant d'effroi que d'admiration, à y faire évoluer soixante choristes et de nombreux figurants. Seize danseuses de la Scala de Milan se multipliaient pour occuper ce vaste espace, suppléant au nombre par une agitation sans trêve qui, par la chaleur exceptionnelle dont on jouissait, devait être assez pénible ; mais les danseuses ne se plaignent jamais...

De brillants artistes donnèrent à la représentation un grand éclat, Mme Frascani, superbe Dalila, merveilleuse d'insolence et d'ironie au dernier acte ; le jeune et déjà célèbre ténor Calleja ; M. Formighi, à la haute stature, à la voix tonnante, artiste complet...

Le lendemain de la première représentation, un banquet me fut offert par la municipalité. La plus franche, la plus aimable cordialité régna dans ces agapes, où l'on ne m'épargna pas les *toasts* louangeurs, mais dont toute idée politique semblait soigneusement bannie. Je ne crus pas devoir imiter cette réserve. On a cherché, ai-je répondu, à brouiller ensemble la France et l'Italie ; on n'y est pas arrivé et l'on n'y arrivera pas. La France a prouvé qu'elle aimait l'Italie ; mais on s'attache encore plus par les bienfaits que l'on répand que par ceux qu'on reçoit, et l'Italie, qui nous a donné la Peinture, qui nous a surtout donné la Musique, inventée par elle, pourrait ne pas aimer la France ? Le tonnerre d'applaudissements qui accueillit mes paroles en fut la justification.

A chaque pas, je lisais que j'étais « le plus grand musicien vivant », et je me rappelais l'anecdote de ce vieux général à qui son valet de chambre disait, en l'habillant, qu'il était jeune : « Va toujours », lui répondait le général ; « on sait bien que ça n'est pas vrai, mais ça fait toujours plaisir ! »

Et je me disais aussi que cela faisait un utile contrepoids à ceux qui, dans ma patrie, me traitent de vieille ganache. Ne dites pas le contraire, je le sais. Et pourquoi ? Parce que je ne consens pas à me mettre à la mode. Rien n'est plus dangereux, à mon âge, que de se mettre à la mode ; ma grand'tante, à quatre-

vingts ans, était délicieuse avec ses robes et ses bonnets surannés ; elle eût été ridicule en s'affublant comme les cocodettes de 1860. Toujours j'ai exécré la tyrannie ; et j'ai combattu celle des formes inflexibles, celle de l'art du chant opprimant l'art musical. Aujourd'hui, à la tyrannie de la Forme a succédé celle de l'Informe ; aux règles élaborées peu à peu, par une patiente évolution de trois siècles, a succédé la négation de toute règle ; la voix, instrument divin, miracle de la nature, est devenue chose vile, méprisable, *res nullius* ; les accords dissonnants, condiments précieux, sont devenus le pain quotidien, arrosé, en guise de vin, avec du vinaigre et des liqueurs fortes. D'aucuns usent de cette nourriture et s'en trouvent bien, un public partage leur goût ; grand bien leur fasse ! Ils sont dans leur droit, comme je suis dans le mien en restant fidèle à des principes dont l'élasticité me laisse toute la liberté nécessaire.

Un artiste peut se renouveler : Gluck, Beethoven, Rossini, Verdi en ont donné d'illustres exemples ; il ne peut se retourner comme un gant, adorer ce qu'il a brûlé, sans donner le spectacle de la plus triste palinodie. Je continuerai jusqu'à la fin à honorer l'art du chant sans me faire son esclave, à considérer les accords dissonnants comme de puissants moyens d'expression dont je n'use pas sans utilité. Ma nature et mon éducation m'ont fait ainsi et il ne me serait pas possible d'agir autrement.

Il y a de fort belles promenades à faire autour de Cesena, et mes aimables hôtes, le marquis Ghini et son cousin, le comte Porcelli, m'y auraient entraîné volontiers, mais j'étais retenu par les répétitions que j'accompagnais moi-même. J'ai pu visiter cependant, au-dessus de la ville, une belle église, entièrement peinte à fresque au commencement du siècle dernier et d'un grand intérêt ; de cette hauteur on découvre une plaine immense et de cette plaine surgit une montagne bizarre, brusquement coupée sur un côté ; cette montagne, c'est la République de Saint-Marin.

J'aurais bien voulu visiter cette république minuscule, unique au monde, et profiter pour cela d'une occasion que je ne retrouverai peut-être jamais. Mais, rappelé en hâte par mes amis les directeurs de l'Opéra de Paris, il fallait partir, et je n'ai pu voir cet étrange pays auquel le grand Napoléon adressa le salut humoristique que tout le monde connaît.

En revanche, j'ai pu visiter la bibliothèque, célèbre dans le monde savant, asile de manuscrits précieux dont plusieurs sont parés de merveilleuses lettres ornées, et de ces miniatures aux dorures éclatantes dont le secret fut longtemps perdu. Tous ces livres, solidement reliés, sont attachés par des chaînes de fer depuis le seizième siècle ; excellente précaution contre le vol ; terrible danger en cas d'incendie.

Cesena a aussi sa Pinacothèque, petit musée dont l'exiguïté n'exclut pas l'intérêt. On y voit un très beau tableau de Francia, mais je donnerais ce tableau, et tout le reste du musée, pour une tête de Vierge en pleurs, seul débris survivant d'un grand tableau du quinzième siècle, d'un auteur inconnu. On admire

les larmes qui coulent sur le visage de la Vierge ; ce qui est surtout admirable, c'est l'expression à la fois discrète et profonde, nullement grimaçante, de ce visage douloureux, c'est la finesse et la perfection de l'exécution. Quel chef-d'œuvre devait être l'ensemble, dont il ne reste que ce fragment !

Salut, ville charmante, salut, hôtes incomparables ! Salut, population amie dont la sympathie m'a été si douce ! Salut, artistes, mes frères ! Merci à vous tous qui m'avez donné, dans ces quelques jours, une des meilleures joies de ma vie d'artiste !

* * *

En allant à Cesena, je m'étais arrêté à Turin, c'est-à-dire à *Torino*, où j'avais visité l'Exposition.

Je l'avoue en rougissant,—j'aime beaucoup les Expositions. On s'y instruit toujours ; on y voit des choses qu'on n'avait jamais vues, et même qu'on n'aurait jamais vues sans cet excitant qui suscite des merveilles ; on y ose ce qu'on n'aurait jamais osé en temps ordinaire ; on risque des extravagances, des folies auxquelles on permet d'être extravagantes et folles, les sachant temporaires.

TORINO ! Cela veut dire *Petit Taureau*, et l'on s'en aperçoit en regardant les armoiries de la ville que nous appelons Turin, l'écusson sur lequel un jeune taureau gambade joyeusement. *Turin* n'a aucun sens ; et cela nous est indifférent, habitués que nous sommes à énoncer des noms de villes, de fleuves, de mers, à

la façon des perroquets, sans nous inquiéter de ce qu'ils signifient. C'est même, soit dit en passant, la raison de l'ennui qui s'exhale de l'enseignement de la géographie, si rebutant pour les enfants.

Quoi qu'il en soit, en dépit de certains cas où la traduction des mots étrangers, ou plutôt leur transformation offrait quelque inconvénient, elle n'allait pas sans avantages au temps où elle était générale : on tenait compte, alors, du génie de la langue que l'on parlait ; on n'avait pas de prétention à un cosmopolitisme chimérique ; et si Torino devenait Turin, Roma devenait Rome, Firenze Florence, Mantova Mantoue, London Londres, Wien Vienne, München Munich, Warschau Varsovie, Aachen Aix-la-Chapelle. La transformation s'étendait jusqu'aux noms propres, et Tiziano Vecellio, Perugino, Rafaele Sanzio devenaient Titien, Perugin, Raphaël. Paolo Cagliari, né à Vérone, devenait Véronèse. Les étrangers en faisaient autant ; et, en Italie, Paris devenait Parigi, et Roland de Lassus, le célèbre musicien du *xvi*^e siècle, Orlando Lasso.

Aujourd'hui, on transplante les mots tels qu'ils sont, ou peu s'en faut, sans s'inquiéter de la prononciation, qui devient ce qu'elle peut dans cette aventure ; et c'est le gâchis le plus complet qui se puisse imaginer.

Le *V* allemand répond à notre *F*, le double *W* à notre *V* ; et ce même double *W* se prononce *ou* en anglais. De là des confusions continuelles ; j'ai connu des personnes qui appelaient *Ouébère* l'auteur d'*Obéron* ; et tous les gens qui font profession de Wagnérisme ne manquent jamais de parler avec affectation

du *leitmotiv*, alors qu'en allemand on prononce *leit-motif* ; c'est donc ainsi qu'on devrait écrire en français ; on devrait même écrire *laïtmotif*.

Que dire de ceux qui veulent être plus allemands que les Allemands ? L'*u* allemand se prononce ou ; l'*u* s'écrit *ü*, ce qui est une façon abrégée d'écrire *ue*.

Or, le compositeur Gluck, — prononcez Glouck, — s'était contenté jusqu'ici d'un *u* simple, mais comme il y a en allemand le substantif *Glück*, qui signifie *bonheur*, on a cru bien faire, à Paris, en mettant un tréma sur l'*ü* ; et *Glouck* est devenu *Glück* avec un *u* prononcé à la française. C'est ainsi qu'il figure près de l'Opéra, sur la plaque indicatrice de la rue dédiée à l'auteur d'*Armide*.

L'écriture russe étant illisible pour nous, les mots russes nous arrivent à travers l'orthographe allemande, et les *V* deviennent des *W*, les *ch* des *sch*. Témoin le mot *Warschau* cité plus haut qui pour nous devrait être *Varchau*. *Tschaïkowsky*, en français, devrait s'écrire *Tchaïkovski*. Il est juste de reconnaître que depuis quelque temps on a cherché à débarrasser les mots russes des lettres qui pour nous sont inutiles.

Mais, que dire des mots hongrois, tchèques, polonais ? En dehors de leur pays, nul ne sait comment ils se prononcent, et l'ancien système de la transformation serait préférable à celui de la lanterne magique de la Fable, qui n'était point allumée. Mme Szarvady, la célèbre pianiste, s'appelait en réalité Tcharvady. Le nom du compositeur Dvorak s'écrit en tchèque Dvorák, avec un accent sur l'*a* ; c'est *Dvorjak* qu'il se prononce, et c'est ainsi qu'il faudrait l'écrire chez nous. Il y a dans la langue tchèque des

lettres dont il serait impossible de figurer la prononciation ; ne vaudrait-il pas mieux transformer les mots où ces lettres figurent, ainsi qu'on le faisait si sagement jadis ?

Mais tout cela n'est rien à côté de ce qui se passe pour l'Extrême-Orient, dont les mots nous arrivent filtrés à travers la langue anglaise. Pour peu que l'on connaisse cet idiome, on sait que chez lui l'écriture et la prononciation sont deux sœurs ennemies et qu'il est impossible, *a priori*, de deviner comment s'énonce un mot, avant de l'avoir entendu. Et c'est sous cet habit que l'on nous présente les mots indiens et chinois ! Il a fallu des années pour qu'on se décidât à écrire *Fou-Tchéou* et non *Fow-Tchow*.

* * *

Nous voici bien loin de Turin, que son Exposition de 1911 avait mis fort à la mode. On avait organisé à cette Exposition des concerts symphoniques, dans une grande salle, avec un grand orchestre. J'ai regardé un programme : symphonie de Beethoven, ouverture de Mendelssohn, symphonie de Tchaïkovski. Cela m'a suffi !

Comment, il y avait des pavillons Français, Anglais, Allemands, Italiens, Russes, où l'on exposait des produits des différents pays, et l'on ne pensait pas à donner des concerts dont chacun ferait entendre la musique des contrées diverses !

On y avait pensé, pourtant, à Paris, en 1878. Cha-

que pays avait été invité à venir faire entendre sa musique et l'idée avait été accueillie avec enthousiasme ; les concerts avaient eu le plus grand succès. Ceux qui y ont assisté n'ont pas oublié sans doute l'éclat des Concerts Russes, organisés et dirigés par Nicolas Rubinstein, qui s'y était même fait applaudir comme pianiste.

Pourquoi, aux Expositions subséquentes, tant à Paris qu'ailleurs, n'a-t-on pas fait de même ? Sans aller jusque-là, pourquoi un orchestre, comme celui qui fonctionnait à Turin, ne donnait-il pas, à tour de rôle, des concerts dont chacun aurait été exclusivement consacré à la musique de tel ou tel pays ? Cela aurait eu le double avantage de sortir de la banalité et de rentrer dans le cadre général ; cela eût offert un tout autre intérêt que des concerts ordinaires, donnant l'audition de ce que l'on entend partout.

* * *

Comme toute Exposition universelle qui se respecte, celle de Turin montrait une troupe de sauvages : ceux-ci étaient des Somalis, nègres aux traits fins, à la figure sympathique. Ils faisaient naturellement de la musique ; l'un d'eux jouait de la double flûte, et ce n'est pas sans surprise que je l'ai vu muni de cette sorte de muselière usitée par les joueuses de flûte de l'antiquité.

Quel est le but de cet appareil qui comprime les joues ? J'aurais bien voulu le savoir ; mais la langue Somali ne m'étant pas familière, je n'ai pu satisfaire

ma légitime curiosité. Les deux flûtes sont à l'unisson ; et le musicien qui respire par ses narines largement ouvertes joue sans interruption, comme s'il se servait d'une cornemuse. En pareil cas, le gonflement des joues paraîtrait nécessaire, et il est rendu impossible. Mystère !

Hélas ! toute médaille a son revers ! Turin possédait une des plus belles promenades du monde, et la voilà saccagée par l'Exposition, qui l'avait envahie tout entière ; elle ne s'en relèvera jamais.

On sait ce qu'est devenue chez nous la merveilleuse Esplanade des Invalides. Quant au Champ-de-Mars, après l'avoir plusieurs fois occupé et dégagé, on n'a plus voulu le voir à l'état d'espace libre et l'on y bâtit des maisons...

J'aime beaucoup les Expositions — chez les autres.

Questions Artistiques

L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE DANS LE DRAME LYRIQUE

LES sujets d'opéra doivent-ils être pris dans l'histoire ou dans la légende ? cette question a fait couler des flots d'encre ; on l'agite encore. Il eût mieux valu, à mon sens, qu'elle ne fût jamais posée, car il importe peu d'y répondre : la musique est-elle bonne ? l'œuvre est-elle intéressante ? voilà ce qui importe uniquement. Mais *Tannhauser*, *Lohengrin*, *Tristan* et *Siegfried* sont venus et la question a surgi. Ces héros, nous a-t-on dit, sont environnés d'un prestige que des personnages historiques ne sauraient avoir ; avec eux, l'action extérieure perd son importance et l'action intérieure la remplace, au grand avantage du drame lyrique. Cependant auprès d'eux est apparu Hans Sachs, qui pour n'être aucunement légendaire n'en fait pas moins bonne figure ; mais ici l'intrigue est encore peu de chose, l'intérêt gît principalement dans l'action intérieure, la seule, paraît-il, que la musique doive exprimer dans son divin langage.

La musique, il est vrai, permet de simplifier l'action et de donner ainsi un libre cours au jeu des sentiments et des passions, elle permet des scènes muettes

qui sans elle seraient impossibles ; elle-même se meut plus à l'aise dans ces conditions. Est-ce à dire qu'elles lui soient indispensables ? nullement. Dans sa souplesse, dans son habileté, elle offre d'inépuisables ressources ; et si vous donnez à Mozart une féerie comme *la Flûte enchantée*, une comédie aussi animée que le *Mariage de Figaro*, il en fera, sans effort, d'impérissables chefs-d'œuvre.

* * *

Y a-t-il entre l'Histoire et la Légende une différence essentielle ?

L'Histoire, c'est ce qui est probablement arrivé.

La Légende, c'est ce qui n'est probablement pas arrivé.

Il y a de la Légende dans l'Histoire.

Il y a de l'Histoire dans la Légende.

La Légende est la forme ancestrale de l'Histoire.

C'est pour cela que toute légende a sa racine dans un fonds de vérité, — qu'il nous faut rechercher à travers la fable, comme nous cherchons à reconstruire les animaux disparus d'après les restes que le temps nous a conservés. — Derrière Prométhée nous voyons l'invention du feu ; derrière les amours de Cérès et de Triptolème, l'invention de la charrue et la culture des céréales ; l'aventure des Argonautes nous montre les premières tentatives d'expéditions lointaines et la découverte des mines d'or... On a fait de grands travaux sur ce sujet des réalités contenues dans la fable ; on a trouvé l'explication des faits les plus

étranges de la mythologie, des métamorphoses si poétiquement décrites par Ovide.

Entre la Légende et l'Histoire se placent les Livres Saints.

Chaque race a les siens. Les nôtres sont l'Ancien et le Nouveau Testament. Pour beaucoup ces livres sont légendaires ; pour un plus grand nombre, pour les croyants, ils sont de l'histoire, l'Histoire Sainte, la seule vraie, la seule qu'il ne soit pas permis de révoquer en doute. En voulez-vous une preuve ? il n'y a pas bien des années qu'un pasteur anglican fut censuré par l'autorité ecclésiastique pour avoir osé dire, dans un sermon, que le serpent du Paradis terrestre était un serpent symbolique et non un animal véritable.

Et l'autorité avait raison.

Quelle est la base du Christianisme ? la Rédemption : c'est-à-dire l'incarnation et le sacrifice de Dieu lui-même destinés à effacer la tache du péché originel et à ouvrir ainsi aux hommes le royaume des cieux. Et qu'est-ce que le péché originel ? la faute d'Adam, alors qu'entraîné par l'exemple d'Eve, victime elle-même des perfides conseils du Serpent, il désobéit à l'ordre de ne pas goûter au fruit défendu. Supprimez le Paradis terrestre, le Serpent, le fruit défendu, tout l'édifice du Christianisme s'écroule.

Passons à l'histoire profane.

Prenons un livre d'histoire : les faits y sont relatés de telle façon qu'ils vous sembleront incontestables. Voyez les mêmes faits sous la plume d'un autre historien, vous ne les reconnaîtrez plus.

Pourquoi ? c'est qu'un écrivain n'entreprendrait jamais la tâche de s'attaquer à ce colosse, l'Histoire,

s'il n'était poussé par une idée préconçue, par une vue d'ensemble, un système qu'il voudrait faire prévaloir; et qu'il le veuille ou non, il voit les faits sous un certain aspect favorable à son système, il les observe à travers des prismes, des verres grossissants ou rapetissants, il les déforme à son insu.

D'ailleurs, quels que puissent être sa pénétration et son désir d'atteindre la vérité, le pourrait-il jamais ? là comme ailleurs, la vérité absolue échappe aux hommes.

Louis XIV, Louis XV, madame de Maintenon, madame de Pompadour, Louis XVI et Marie-Antoinette, Napoléon et Joséphine eux-mêmes, si près de nous, sont déjà des personnages à demi légendaires. Le Louis XIII de *Marion de Lorme* paraissait vrai jusqu'en ces derniers temps ; de récentes découvertes nous ont appris qu'il ne l'était pas.

C'est hier que régnait Napoléon III et déjà son image se colore de teintes diverses. Toute ma jeunesse s'est passée sous son règne et mes souvenirs ne me le représentent ni comme le monstre peint par Victor Hugo :

On entendit ce cri monstrueux : • Je veux vivre ! •

ni comme le souverain doux et sympathique des narrateurs actuels.

On a beaucoup disserté sur les causes qui ont amené la guerre de 1870, et dernièrement encore on réveillait ces douloureux souvenirs ; on sait tout ce qui s'est dit, tout ce qui s'est écrit pendant les derniers jours qui précédèrent la crise. Mais saura-t-on jamais ce qui est resté dans les arcanes de la pensée des souverains,

des ministres, des ambassadeurs ? Saura-t-on jamais si l'Empereur poussait Gramont, ou si Gramont poussait l'Empereur ? Le savaient-ils eux-mêmes ?

Il y a une chose que l'historien le plus pénétrant n'atteindra jamais : le fond des consciences.

Mais on peut atteindre le fond de la tombe... Longtemps il fut avéré que les restes de Voltaire et de Rousseau avaient été exhumés, profanés, jetés à la voirie. Victor Hugo écrivit sur ce fait une page admirable, une de ces pages comme lui seul savait en écrire... Un beau jour un doute survint. On voulut en avoir le cœur net : après avoir hésité longtemps, on ouvrit enfin les cercueils des deux grands hommes ; ils y dormaient paisiblement leur dernier sommeil. Le fait était faux, l'histoire était une légende.

A ce propos, on peut constater l'étrange crédulité de Victor Hugo, bien étonnante chez un si colossal génie. Il a cru aux choses les plus incroyables, au « masque de fer » frère jumeau de Louis XIV, à la pieuvre n'ayant pas de bouche et se nourrissant à l'aide de ses ventouses, à la réalité des Sirènes japonaises, que les Japonais fabriquent artificiellement avec un singe et un poisson. Pour les Sirènes, il était excusable : l'Académie des sciences y avait cru un moment.

Si l'histoire proprement dite est si voisine de la Légende, au point de se confondre parfois avec elle, que sera-ce du Roman, du Drame historique où des événements de pure invention doivent forcément intervenir ? que sera-ce des conversations tenues, dans le livre et sur la scène, par les personnages historiques ? que sera-ce des faits eux-mêmes, à qui l'on ne demande plus alors d'être vrais, mais seulement vraisemblables ?

Pour ressembler en tout à la Légende, une seule chose leur manque : le merveilleux.

Or, le merveilleux se prête admirablement à la musique, et elle y trouve de précieuses ressources : c'est l'évidence même. Mais ces ressources lui sont-elles indispensables ? pas le moins du monde. Ce qu'il faut avant tout, ce sont des sentiments et des passions, mis en jeu par ce qu'on appelle des situations ; et où peut-elle en rencontrer plus ou mieux que dans l'histoire ?

* * *

Depuis Lulli jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'opéra français a été légendaire, c'est-à-dire mythologique, et ce n'était pas, comme on le prétend, pour se borner à la peinture des sentiments, à l'*action intérieure*, pour éviter les *contingences*. (Oh ! ces contingences, nous les a-t-on assez servies !) C'était pour trouver dans la Fable matière à spectacle. La tragédie, comme on sait, ne pouvait entrer dans cette voie, évoluant péniblement sur une scène encombrée de spectateurs : l'opéra, libre de ses mouvements et occupant un vaste espace, recherchait au contraire la pompe, les *machines*, les *gloires* dans lesquelles apparaissaient les dieux et les déesses, tout ce que pouvait donner la mise en scène d'alors ; et si l'on n'y pratiquait pas la couleur locale, c'est qu'elle n'était pas encore inventée.

Enfin, comme on se lasse de tout, on se lasa de la mythologie, on aborda le genre historique, et alors

parurent les *Vestales*, les *Fernand Cortez*, on sait avec quel succès ! et le genre historique régna sans conteste jusqu'au jour où *Robert le Diable* ramena timidement la légende, qui devait triompher plus tard sous les auspices de Richard Wagner.

Mais entre temps, après *Robert le Diable* étaient apparus les *Huguenots*, qui pendant un demi-siècle ont été la gloire de l'opéra historique ; maintenant encore, les traditions en étant à peu près perdues, les exécutions bien inférieures à celles d'autrefois, cette œuvre mémorable jette encore, comme un soleil couchant, de surprenantes lueurs. Plusieurs générations, qui l'ont admirée, s'étaient donc trompées ! et faut-il s'inscrire en faux contre une si brillante fortune, parce que Robert Schumann, qui n'entendait rien au théâtre, en a contesté la valeur ? Il est étonnant qu'au jugement de Schumann on n'ait pas opposé celui de Berlioz, et l'enthousiasme qu'il a montré pour les *Huguenots* dans son fameux traité d'instrumentation.

Le grand public, peu accessible aux polémiques transcendantes, est fidèle aux anciennes gloires ; bien que le succès soit venu, peu-à-peu, à quelques drames lyriques d'espèce légendaire, le goût du genre historique lui est resté, et non sans raison, car ainsi que l'a dit un critique autorisé : « un drame historique peut contenir une force vive de lyrisme plus grande que la plupart des pauvres livrets légendaires sur lesquels s'évertuent nos compositeurs candidement persuadés qu'ils font descendre sur eux le saint esprit de Bayreuth ; » et ils n'auraient jamais songé à être légendaires, si le dieu, au lieu de se tourner vers la mythologie scandinave, avait donné suite à son projet de

mettre en scène les hauts faits de Frédéric Barberousse. Il n'était nullement, dans sa jeunesse, ennemi du genre historique ; il s'est répandu en éloges sur *la Muette de Portici*, sur *la Juive*, sur *la Reine de Chypre* : et s'il fait des réserves justifiées sur le livret de ce dernier ouvrage, il convient néanmoins que le compositeur y a trouvé l'occasion d'écrire de fort belles pages.

« On ne saurait trop louer Halévy, — dit-il, — de la fermeté avec laquelle il résiste à toutes les tentations d'escamoter les applaudissements faciles, en s'en remettant avec une confiance aveugle au talent des chanteurs, comme font tant de ses confrères. Au contraire, il tient à ce que les virtuoses, même les plus en renom, se soumettent aux hautes inspirations de sa muse, c'est ce qu'il obtient par la simplicité et la vérité qu'il sait imprimer à la mélodie dramatique. »

C'est ainsi que Richard Wagner parlait de *la Juive* en 1842.

* * *

On renonce, heureusement, à exiger que le Drame lyrique soit légendaire ; il faudrait, en conséquence, condamner les plus fameux opéras russes, et cela n'est pas admissible. Mais il y a la manière, et alors la question devient fort embrouillée : car on admet telle manière, non telle autre, et il est bien difficile de s'y reconnaître.

Ici, je vais être obligé de plaider un peu *pro domo mea*, à propos d'*Henri VIII* qui n'est pas, à ce qu'il paraît, dans la bonne manière. Non que je veuille en

défendre la musique, m'inscrire en faux contre les jugements qu'elle a pu susciter : cela ne se fait pas ; mais il m'est permis de parler de la pièce, de dire comment la musique vient s'y adapter. Il paraît que tout y est superficiel, sans profondeur, « en façade », que l'âme des personnages n'apparaît jamais, que le Roi, tout en douceurs et en confitures d'abord, devient subitement féroce, sans préparation et sans explication ; que sais-je encore ?

Mais parlez nous de *Boris Godounof* : voilà le drame historique tel qu'il convient à la musique.

Je l'ai vu, ce *Boris Godounof*, avec beaucoup d'intérêt. J'y ai entendu des morceaux savoureux, impressionnants ; d'autres qui l'étaient moins. J'y ai vu, dans un tableau, un moinillon insignifiant, qui devenait brusquement empereur au tableau suivant ; un acte entier rempli par des cortèges, des sonneries de cloches, des chants populaires, des costumes éblouissants ; dans un autre, une nourrice gardant des petits enfants, à qui elle contait de petites histoires ; un duo d'amour que rien n'avait fait pressentir et qui n'eut pas de suite, une incompréhensible fête de nuit se passant dans l'obscurité, enfin des scènes funèbres où M. Chaliapine était admirable ; et ce n'est pas ma faute si je n'ai pas trouvé dans tout cela la vie intérieure, la psychologie, les préparations, les explications que l'on regrette de ne pas rencontrer dans *Henri VIII*.

« Pour Henry VIII. » est-il dit au commencement de la pièce, « il n'est chose sacrée, — l'amitié, l'amour, les serments, — tout est litière à ses emportements ; — il n'est pour lui ni loi, ni foi jurée... » et quand, un peu plus tard, le roi donne en souriant de l'eau bénite

de cour à l'ambassadeur qu'il reçoit, l'orchestre, reprenant sous ses paroles toute la musique de la scène précédente, éclaire l'intérieur de son âme. Voilà comment d'un bout à l'autre l'ouvrage est écrit « en surface. » Mais on n'a pas répandu dans le public des dissertations sur tous ces détails ; on n'a pas souligné le thème de la félonie, le thème de la cruauté, le thème de la duplicité, le thème de ceci, le thème de cela, selon la mode du jour, et la critique est bien excusable de ne pas les voir.

Pas un mot, pas une scène, a-t-on dit, ne nous ouvre l'âme d'*Henry VIII*. — Comment ! pas même la grande scène entre lui et Catherine, où il joue avec elle comme le chat avec la souris, où il voile de scrupules religieux son envie de se séparer d'elle, où il ne cesse de la larder d'insinuations perfides et cruelles ! pas même la dernière scène avec ses effroyables hypocrisies !

Dans tout cela, est-ce que les passions et les sentiments ne sont pas en jeu ? que donnent de plus les livrets russes ? que donneraient de plus les sujets légendaires ?

* * *

Résumons-nous. La Légende, au point de vue du drame lyrique, offre un avantage : le merveilleux ; pour le reste on y trouverait plutôt des inconvénients. Des personnages qui n'ont jamais existé, à l'existence desquels on ne croit plus, peuvent-ils être intéressants par eux-mêmes ? ils ne soutiennent pas comme on

l'imagine la musique et la poésie, c'est la poésie et la musique, bien au contraire, qui leur donnent la vie. Supporterait-on les interminables discours du triste Votan, sans la merveilleuse musique dont ils sont accompagnés ? Orphée pleurant Euridice nous toucherait-il autant si Gluck, dès les premières notes, n'avait su nous captiver ? Que seraient, sans Mozart, les marionnettes de *la Flûte enchantée* ?

Laissez donc les musiciens choisir leurs livrets d'opéra, et la forme même de leurs opéras, suivant leur tempérament. Combien de jeunes talents se perdent aujourd'hui, parce qu'au lieu d'obéir à leur nature, ils se croient obligés d'obéir à un mot d'ordre ! tous les grands artistes, l'illustre Richard plus que tout autre, se sont moqués des critiques ; à l'instar du meunier de la fable, ils en ont fait à leur tête et ils ont bien fait.

* * *

Puisque nous avons parlé de la jeunesse de Richard Wagner, je profiterai de l'occasion pour révéler, au sujet d'une de ses œuvres, un petit mystère connu de moi seul.

Au temps où Wagner était jeune, j'étais enfant, et j'assistais assidûment aux séances de la *Société des Concerts*, grâce à la complaisance d'un excellent abonné, M. Marcelin de Fresnes, qui me réservait une place dans sa loge. Le Timbalier d'alors avait la singulière habitude de « partir » avant tout le monde ; quand l'orchestre entier faisait entendre un accord, il en ré-

sultait un effet non prévu par les auteurs et assurément digne de blâme, mais cet effet n'était pas sans caractère et j'avais pensé qu'il serait possible de l'utiliser.

Richard Wagner habitait Paris à cette époque et fréquentait les célèbres concerts. Il avait sans doute remarqué l'effet en question, et il l'a utilisé dans sa *Faust-ouverture*.

L'ANARCHIE MUSICALE

LA musique est aussi ancienne que l'humanité. Mais quelle musique ? les sauvages peuvent nous en donner une idée. Quelques notes, mélodies rudimentaires ; des coups frappés en cadence comme accompagnement ; parfois ces rythmes primitifs seuls, sans rien autre.

Puis la mélodie s'est perfectionnée, les rythmes se sont compliqués ; d'où la musique grecque, imparfaitement connue ; la musique d'Orient et d'Extrême-Orient.

La musique — ce que nous entendons maintenant par ce mot — commence avec les essais d'harmonie tentés au moyen âge. Essais laborieux, pénibles, tâtonnements dont l'incertitude, la durée font notre étonnement. Il a fallu des siècles pour que l'écriture musicale devînt correcte, pour que, lentement, des lois pussent s'élaborer, grâce auxquelles les œuvres du xvi^e siècle s'épanouirent dans leur admirable pureté, dans leur savante polyphonie. Lois sévères, inflexibles, engendrant un art analogue aux peintures des primitifs. La mélodie en était à peu près absente, reléguée dans des airs de danse et les chansons populaires ; mais les airs de danse de ce temps, sur lesquels l'éru-

dition ne s'est peut-être pas assez exercée, étaient écrits dans le même style polyphonique, avec la même rigoureuse correction que les madrigaux et la musique d'Eglise. Quant aux chants populaires, on sait qu'ils s'étaient glissés dans la musique d'Eglise, et que la grande réforme de Palestrina consista principalement à les en bannir ; mais on se ferait une bien faible idée du rôle qu'ils y jouaient en se figurant qu'ils s'y montraient en nature. Prenez un air connu, *Au Clair de la Lune*, par exemple ; faites de chaque note une *Ronde* chantée par le ténor alors que les autres voix dialoguent autour en contre-point, et voyez ce qui, pour l'auditeur, reste de la chanson. Le scandale de la *Messe de l'Homme armé* était purement théorique.

De quelle façon étaient exécutés ces motets, ces messes, ces madrigaux ? on l'ignore absolument, en l'absence de toute indication, soit de mouvements, soit de nuances. On y trouve quelques intentions expressives, comme dans les premières mesures du *Stabat Mater* de Palestrina ; mais ces intentions sont extrêmement rares ; ne sont-ce pas des lueurs d'aurore annonçant le jour, lointain encore, de la musique expressive ? des personnes érudites et fort bien intentionnées s'efforcent de rapprocher cette musique de la nôtre ; et l'on surprend, dans des éditions modernes, des *molto espressivo* qui paraissent bien aventurés. Cette musique exclusivement consonnante, où l'intervalle de quarte était considéré comme dissonant, où celui de quinte diminuée était le *diabolus in musica*, devait être, par son essence, rebelle à l'expression. Rien, dans le *Kyrie* de la *Messe du Pape Marcel*, ne peut donner l'impres-

sion d'une prière, à moins que l'on y introduise de force des accents expressifs que rien ne justifie.

L'expression est née avec l'accord de septième dominante, racine dont tout l'arbre de l'harmonie moderne est sorti. On attribue son invention à Monteverde. Il existe, cependant, quoi qu'on en ait dit, dans l'*Adoremus* de Palestrina. Des flots d'encre ont coulé sur cette question, les uns affirmant, les autres, et non des moindres, niant l'existence du fameux accord. Il n'y a pourtant pas d'équivoque possible, pas de notes de passage ; c'est un accord plaqué, tenu par les quatre voix pendant une mesure entière. Ce qui est certain, c'est que Palestrina, en franchissant la règle, ignorait la portée de sa découverte.

Avec l'introduction de l'accord de septième, une nouvelle ère commence. Ce serait une grande erreur de croire que les règles fussent renversées ; de nouvelles s'ajoutèrent aux anciennes, nécessitées par des besoins nouveaux. On apprit à moduler, à se transporter d'une tonalité aux tonalités voisines, puis aux tonalités de plus en plus éloignées. Fétis, dans son *Traité d'harmonie*, a magistralement étudié cette évolution. Malheureusement, son érudition n'était pas doublée d'un profond sentiment musical ; il voyait dans Mozart, dans Beethoven, des fautes là où il n'y a que des beautés qu'un auditeur ignorant, mais naturellement musicien, perçoit sans effort. Il ne comprenait pas l'énorme distance qui sépare l'illettré commettant une faute de syntaxe, d'un Pascal inventant un tour nouveau.

Quoi qu'il en soit, il avait bien étudié et bien compris, dans ses grandes lignes, l'évolution musicale jusqu'à ce qu'il appelait fort justement le *système*

omnitonique, réalisé depuis par Richard Wagner ; après, disait-il, je ne vois plus rien...

Il ne pouvait prévoir le système a-tonique.

C'est pourtant là que nous en sommes.

Il ne s'agit plus d'ajouter aux règles anciennes, formations naturelles du temps et de l'expérience, des règles nouvelles ; il s'agit de la suppression de toute règle, de toute contrainte.

« Chacun doit se faire ses règles soi-même. La musique est libre, d'une liberté illimitée ; il n'y a pas d'accords parfaits, il n'y a pas d'accords dissonants, il n'y a pas d'accords faux ; toute agrégation de notes est légitime. »

Et cela s'appelle, le croirait-on ? le *développement de la sensibilité*.

Ainsi, celui dont la sensibilité est développée, ce n'est pas celui qui, en goûtant un vin, vous en dit le cru et l'année : c'est celui qui avale indifféremment grand vin, piquette, cognac ou whisky, préférant ce qui lui gratte fortement le gosier.

Ce n'est pas celui qui pose sur la toile des touches délicates, dont les tons se font valoir réciproquement, mais celui qui juxtapose brutalement le vermillon et le vert Véronèse, ainsi qu'on peut le voir au Salon d'Automne.

Ce n'est pas celui qui sait, en passant ingénieusement d'une tonalité dans une autre, leur donner des aspects nouveaux et inattendus, comme le grand Richard a su le faire dans toute la partition des *Maîtres Chanteurs* ; c'est celui qui, fuyant toute tonalité, entassant sans relâche les dissonances jamais préparées,

jamais résolues, s'ébroue à travers la musique à l'instar d'un sanglier dans un jardin fleuri.

Eh bien, on peut encore aller plus loin. Pourquoi s'arrêter dans la voie de la liberté illimitée ? pourquoi s'enfermer dans une gamme ? l'empire infini des sons est à notre disposition ; profitons-en. Ainsi font les chiens hurlant à la lune, les chats quand ils miaulent ; ainsi font les oiseaux chanteurs. Un allemand a fait un livre pour prouver qu'ils chantaient faux. Non, ils ne chantent pas faux, car alors leur chant n'aurait pour nous aucun agrément ; ils chantent en dehors de toute gamme, et c'est ravissant ; mais ce n'est pas de l'art humain.

Certains chanteurs espagnols donnent une impression analogue ; ils exécutent d'interminables fioritures impossibles à noter ; c'est un art intermédiaire entre le chant de l'oiseau et celui de l'homme ; ce n'est pas un art supérieur.

On s'émerveille, dans certains milieux, des progrès accomplis depuis trente ans ; c'est ainsi que devaient raisonner les architectes du xv^e siècle. Ils ne s'apercevaient pas qu'ils tuaient l'art ogival, et qu'ils allaient nous rejeter, pour des siècles, dans les bras des Grecs et des Romains.

LE CHEVALIER VERT

LA civilisation, comme on sait, marche d'Orient en Occident, comme le jour qui nous éclaire ; partie de l'Asie, elle a gagné l'Europe, puis elle a traversé l'Atlantique sur la caravelle de Christophe Colomb, pour aller dévorer, en Amérique, des organisations moins résistantes et une nature splendide qui ne peut lutter contre ses insatiables appétits. Il ne faut donc pas s'étonner outre mesure si les idées avancées en art, dont nous nous faisons gloire, y trouvent un terrain favorable à leur développement et si la Californie, la partie la plus occidentale de cet Occident, a vu éclore dans son sein un « Club bohémien » (pourquoi bohémien ? je l'ignore) qui s'est donné pour mission la culture et le développement des idées nouvelles en art dramatico-lyrique. Voilà bientôt dix ans que l'on a commencé à organiser, dans ce milieu, des représentations où l'on a cherché à interpréter « l'Esprit de la Nature », au moyen de *grove plays*, que l'on traduit *pièces naturelles*. Naturelles, elles le sont seulement par ce fait qu'elles sont représentées, non sur un théâtre, mais dans une forêt, sur un terrain en pente orné d'arbres gigantesques. Nous connaissons aussi, chez nous, des « théâtres de la Nature », et cela n'aurait rien de bien extraordinaire, si ce n'était « l'Esprit

de la Nature » présidant à la création de ses œuvres, les principes que leurs auteurs mettent en avant, l'importance attribuée à ces principes qui leur donne, par moment, des allures de secte religieuse.

Ces principes, d'ailleurs, ne nous sont pas inconnus : nécessité d'être révolutionnaire ou plagiaire, suppression de la mélodie vocale, la voix ne devant pas prendre plus d'importance qu'un instrument quelconque de l'orchestre ; impossibilité de faire une œuvre d'art véritable par la collaboration d'un poète ou d'un musicien, le musicien se trouvant ainsi réduit au rôle d'un peintre qui appliquerait des couleurs sur une statue ; simples sophismes, qu'il n'est pas difficile de réfuter !

Dire que l'art est nécessairement plagiaire s'il n'est pas révolutionnaire, cela revient à dire que les différents écrivains d'une époque ne sont que des plagiaires, parce qu'ils parlent tous la même langue. A toutes les époques de l'art, les artistes ont employé les mêmes procédés, sans que cela les empêchât de donner à leurs œuvres l'empreinte de leur nature spéciale. Il en est ainsi jusqu'à ce qu'un beau jour surgisse un révolutionnaire qui renouvelle les procédés de l'art ; mais il n'y réussirait pas s'il n'arrivait en temps opportun, soit que les matériaux soient épuisés, soit, plutôt, que des conditions sociales nouvelles réclament des besoins nouveaux.

Pour ce qui est de cette prétention de réduire la voix au rôle subalterne d'un instrument quelconque, puisqu'on parle de l'*Esprit de la Nature*, c'est assurément ce qu'on peut énoncer de plus contraire à cet esprit, la Voix étant le seul *instrument naturel*.

Non seulement la Voix est le seul instrument naturel, mais c'est le seul instrument vivant. La Voix est un miracle de la Nature qu'on ne saurait trop admirer. Comment ces deux ligaments dénommés cordes vocales produisent-ils, quand un souffle les traverse, des sons si pénétrants et si puissants ? Comment se fait-il que les voix, avec un tube de résonance aussi court que le larynx, aient une telle étendue, que, par l'exercice, les chanteurs arrivent à l'exécution de ces trilles, de ces vocalises vertigineuses que l'on affecte aujourd'hui de mépriser, alors qu'on ne saurait trop les admirer en pensant à leur incompréhensible origine ? Aucun instrument, si parfait qu'il soit, ne saurait rivaliser avec le timbre d'une belle voix. L'Orgue seul a pu donner l'illusion de voix cassées et chevrotantes, supportables seulement de loin, estompées par la résonance des grandes cathédrales.

Et c'est un tel instrument, inimitable, divin, qu'on veut réduire au rôle d'un alto ou d'un basson.

Parlerons-nous de cette impossibilité prétendue de faire une œuvre d'art par la collaboration d'un poète et d'un musicien ? Oui, si celui-ci était réduit à colorier une statue, mais ce n'est pas à cette besogne que s'astreint le musicien. Parfois, il est vrai, il se borne à colorier un dessin ; mais, quand il a besoin de sa liberté, il ne se gêne pas pour la reprendre ; tantôt il fait ce qu'on appelle un « monstre », un texte préparatoire que le librettiste perfectionnera ; tantôt, s'il en a les moyens, il refait le texte à sa guise. Il est tout à fait dans la Nature que deux êtres, en se combinant, produisent un être nouveau.

Il est temps que nous arrivions au *Chevalier Vert*, qui est le prétexte de ces lignes. Ce *Chevalier Vert* est un drame, conçu et exécuté, paraît-il, d'après les plus pures doctrines professées au « Club bohémien » de Californie. Ah ! elles ne sont pas très claires, ces doctrines, et mon peu de penchant pour l'obscurité me dispose mal à en pénétrer le sens.

Comment comprendre qu' « ayant son origine dans le drame, la *pièce de la Nature* a été balayée par la suprême interférence de beauté dans une série d'impressions créatrices par lesquelles est instituée une nouvelle forme d'art » ?

Comment croire que le « Club bohémien » donne à tous ses membres « un esprit d'opportunité dont on peut dire qu'on ne le trouve nulle part ailleurs dans le monde » ?

Comment admettre que le *grove play*, sauvé de la destruction par le « Club bohémien », cultive — dans un certain sens spirituel — l'amour universel de la Nature et le concentre en lui-même ?

« Ah ! ce déplorable besoin de comprendre ! » s'écriait un jour, dans un bel accès de lyrisme, M. de Wyzewa. Déplorable, c'est possible, mais peut-être excusable, du moins à mes yeux ; car je sens bien que je n'en guérirai jamais.

A force de condamner la voix à un rôle de plus en plus modeste, retranchant la mélodie pour commencer, amenant ensuite la déclamation à n'être plus qu'une simple élocution, on pouvait prédire la suppression totale du chant, même réduit à sa plus simple expression. Par le *Chevalier Vert*, la prédiction se trouve accomplie. Le *rythme* seul de la parole est indiqué, de

façon à ce qu'elle puisse s'accorder avec l'orchestre. Reste à savoir quel effet peut produire l'audition de ce texte déclamé sur un rythme imposé, privé par conséquent de toute liberté. Il semblerait convenir à des acteurs mécaniques plutôt qu'à des êtres vivants.

Le lieu, le temps où se passe l'action du *Chevalier Vert* sont indéterminés. Peu familiarisé avec les arcanes de la langue anglaise, je n'ai pu pénétrer dans les profondeurs de cette œuvre étrange, où l'on voit, outre le Chevalier Vert, un Chevalier Noir, un Roi, un Prince, un Démon (Sathanas), des Esprits ; j'ai pu voir les dessins des costumes ; certains ne doivent pas tenir chaud à ceux qui les portent. Le beau sexe n'y figure pas ; tous les rôles, dans les pièces de la Nature, étant tenus par des hommes, les auteurs du *Chevalier Vert* n'y ont pas mis de rôle de femme.

Quelques échantillons assez importants de la musique me sont parvenus. Ils m'ont surpris, car ils ne sont pas révolutionnaires pour une obole. C'est de la jolie musique bien faite et peu originale, où la harpe semble jouer un rôle prépondérant. Nous sommes, dans la vieille Europe, plus avancés que cela, et l'on ne trouve pas dans cette musique la réalisation du principe, proclamé si haut, de la nouveauté nécessaire et indispensable. C'est qu'il est plus facile, entre nous, de promettre que de tenir en pareille matière.

Quoi qu'il en soit de toutes ces réserves, je crois qu'il m'était donné de voir le *Chevalier Vert*, j'y prendrais un plaisir extrême, comme La Fontaine à la lecture de *Peau d'Ane*. Le spectacle doit être joli à voir et la musique agréable à entendre. Ce qui est fâcheux, c'est d'emboucher des trompettes d'or et d'annoncer au

monde une révélation, là où il n'y a probablement qu'une fantaisie curieuse et intéressante.

Ce qui est plus fâcheux encore, c'est que cette bonne parole ne pourra pas se répandre sur le monde. On a soin de nous avertir que tant d'efforts et d'enthousiasme sont dépensés pour des pièces qui ne seront représentées qu'une fois, car elles sont si intimement liées aux conditions du théâtre auquel elles sont destinées qu'une réplique ailleurs en serait impossible.

*
* * *

Voilà donc le chant, même sous la forme atténuée de déclamation chantée, banni du théâtre lyrique, ainsi que cela devait logiquement arriver. Il ne reste plus qu'à supprimer la déclamation elle-même et se borner à la pantomime ; un pas de plus et nous sommes au cinématographe. Les extrêmes se touchent.

Ah ! comme il est loin de nous, le temps où j'écrivais les articles réunis sous le titre *Harmonie et Mélodie*, le temps où il fallait combattre la tyrannie des chanteurs et le culte idolâtre dont la Mélodie était l'objet ! On a passé d'une tyrannie à la tyrannie contraire, comme de la tyrannie despotique à la tyrannie parlementaire.

J'ai sous les yeux un compte rendu de la première représentation de *Roméo et Juliette*, de Gounod. On n'y parle que de mélodie, ou peu s'en fait ; en tout cas, on en parle comme de la chose importante par-dessus tout : « Cette musique, *jamais tendre, jamais passionnée, rarement en situation*, a des détails qui nous enchan-

tent, mais M. Gounod n'est point un mélodiste : il a son style, sa phrase mélodique, *laquelle, entendons-nous, n'est point de la mélodie.* »

Qu'était-ce donc que la mélodie ? On n'a jamais pu le savoir ; mais, seuls, les Italiens en avaient le secret.

Le même phénomène se reproduit aujourd'hui avec le *Laïtmotif* (permettez-moi d'écrire ce mot comme il doit se prononcer). Vous aurez beau employer ce système avec toutes ses ressources, jamais on n'en conviendra ; vous n'aurez fait que des rappels de motif, ce ne sera pas du *Laïtmotif*.

Les critiques musicales d'il y a trente ans nous font rire ; que dira-t-on des nôtres dans trente ans ? N'y pensons pas, cela vaudra mieux. . .



L'ART POUR L'ART

SI l'on oublie vite en France, on n'oubliera pas de sitôt la mémorable séance académique dans laquelle un brillant écrivain, recevant un charmant poète, a rappelé si plaisamment qu'il avait été capitaine des cuirassiers, en tirant une épigramme de son grade. Au cours de cette séance, l'éternelle question de l'art pour l'art fut effleurée.

Écoutons d'abord M. de Mun, parlant à M. Henri de Régnier :

« L'art, disiez-vous, n'a point à être moral, et ne risque jamais d'être immoral, quand il demeure strictement objectif et impersonnel, c'est-à-dire quand il ne prend pas parti. Souffrez que je vous arrête ici. Ne pas prendre parti, c'est justement ce que je crois interdit à l'écrivain. L'art est, à mes yeux, la parure des idées ; s'il n'est pas cela, s'il se borne *au seul souci de la forme, au culte de la beauté pour elle-même*, et quels que soient les actes et les pensées qu'elle recouvre, *il ne me paraît plus que le vain effort d'une stérile habileté.* »

Le vain effort d'une stérile habileté ! c'est bientôt dit, et voilà, d'un trait de plume, bien des chefs-d'œuvre condamnés ; mais il faudrait commencer par s'en-

tendre. M. de Mun parle ici de l'art d'écrire, et sur ce point il peut avoir grandement raison, bien qu'il soit possible d'élever quelques objections, ainsi que nous le verrons plus tard. Mais il ne précise pas tout d'abord ; il dit, en commençant, *l'art*, et ce mot prend des acceptions bien diverses. Il y a l'Art, avec un grand A ; il y a les Beaux-Arts, desquels on a tort de disjoindre la Musique, — nous verrons pourquoi ; il y a l'art littéraire, l'art poétique ; il y a une foule d'autres arts, les uns se rattachant plus ou moins à l'art proprement dit, les autres n'ayant d'art que le nom.

Qu'est-ce donc que l'Art ?

L'Art est un mystère. C'est quelque chose qui répond à un sens particulier, spécial à l'espèce humaine, et qui s'appelle d'ordinaire le sens esthétique, expression inexacte, car *sens esthétique* signifie, sens du beau, et ce qui est « esthétique » n'est pas nécessairement beau. Sens du style serait plus juste.

Ce sens, certaines peuplades sauvages le possèdent. Il y a de ces hommes primitifs dont les armes, les ustensiles montrent un remarquable sentiment du style, qu'ils perdent au contact de la civilisation.

Par l'art, si vous le voulez bien, nous entendons seulement les Beaux-Arts, y compris l'art décoratif.

La musique, avons-nous dit, doit en faire partie.

Je vais étonner presque tous mes lecteurs en leur disant que très peu de personnes comprennent la musique. Pour le plus grand nombre, elle est ce qu'a dit Victor Hugo : « La vapeur de l'art » ; quelque chose qui serait pour l'oreille ce que les parfums sont pour le sens olfactif, une source de sensations vagues et nécessairement informes comme toutes les sensations.

Or l'art musical est toute autre chose. Il possède la ligne, le modelé, la couleur par l'instrumentation, le tout dans une sphère idéale que d'aucuns habitent dès leur plus tendre enfance, comme l'auteur de ces lignes, que d'autres atteignent par l'éducation, que beaucoup d'autres ne connaissent jamais. Il possède de plus le mouvement que les autres Beaux-Arts ne connaissent pas. La musique est le plus mystérieux de tous les Beaux-Arts ; mais les autres sont aussi des mystères, comme il est facile de s'en apercevoir.

Leur première manifestation se produit par les tentatives de reproduction des objets ; on en trouve qui remontent aux temps préhistoriques. Or, quelle est la première idée qui vient à l'homme en pareil cas ? C'est de marquer, par un trait, le contour de l'objet dont il veut conserver l'image. Ce contour, ce trait, n'existent pas dans la nature. Tout le principe de l'art est là ; se baser sur la nature pour en faire autre chose répondant à un besoin spécial et inexplicable de l'esprit humain. Aussi n'y a-t-il rien de plus chimérique, de plus vain que cette recommandation faite si souvent aux artistes : soyez vrais ! l'Art ne peut pas être vrai, bien qu'il ne doive pas être faux ; il doit être vrai *artistiquement*, donner une traduction artistique de la nature qui satisfasse le *sens du style* dont nous avons parlé. Quand il l'a satisfait, il a atteint son but ; on n'a rien de plus à lui demander. Ce n'est pas là *le vain effort d'une stérile habileté* ; c'est un effort pour donner satisfaction à un besoin légitime, un des plus élevés, des plus respectables de la nature humaine : le *besoin d'art*.

Dès lors, pourquoi demander à l'Art d'être utile, d'être moral ? Il l'est à sa manière, en éveillant dans

l'âme des sentiments nobles et purs. Tel était l'avis de Théophile Gautier, tel n'était point celui de Victor Hugo. Le soleil est beau, disait-il, et il est utile. D'accord, mais le soleil n'est pas un objet d'art.

Que de fois, d'ailleurs, Hugo n'a-t-il pas prêché contre son saint, en écrivant des vers qui n'étaient que de brillantes descriptions ou d'admirables images !

Mais nous parlons d'art et non de littérature. Celle-ci entre dans l'art par le vers et s'en éloigne par la prose. Si quelques grands prosateurs sont parvenus à la rendre artistique par la beauté, l'harmonie de leurs périodes, le pittoresque de leurs expressions, l'art n'est point sa nature. Aussi, à part l'indécence crue, ce qui serait immoral en prose cesse de l'être en vers, parce qu'ici l'art reprend ses droits dès qu'il apparaît : la forme éclipse le fond. C'est pourquoi un grand poète, Sully-Prudhomme, a préféré la prose au vers quand il a voulu parler philosophie, craignant, dans le sens contraire, de n'être pas pris au sérieux.

C'est aussi pour cela que des parents font entendre à leurs jeunes filles des opéras, dont les pièces sans la musique les effraieraient. Quel chrétien s'est jamais choqué de la *Juive* ? Quel catholique s'est effarouché des *Huguenots* ?

Et c'est aussi parce que la prose s'éloigne de l'art qu'elle s'accorde mal avec la musique, en dépit de la mode favorable à cette union mal assortie.

Quant à la poésie, on a voulu la rendre artistique au point de la réduire à la forme seule et d'écrire des vers dépourvus de toute espèce de sens ; mais cette fantaisie n'a pas duré longtemps.

Revenons, je vous prie, à l'aphorisme de M. de Mun.

« Ne pas prendre parti, a-t-il dit, voilà ce qui n'est pas permis à l'écrivain. » L'éminent orateur a parfaitement raison, s'il s'agit des ouvrages en prose ; on pourrait ne pas être de son avis, s'il s'agissait de poésie.

Dans une ode merveilleuse, *La Lyre et la Harpe*, Victor Hugo a mis en présence le Paganisme et le Christianisme ; chacun parle à son tour, et le poète, dans une dernière strophe, semblerait leur donner raison à tous deux, ce qui n'empêche pas l'ode d'être un chef-d'œuvre. En prose, ce n'eût pas été possible. Dans le poème, la poésie emporte tout.

Comment des génies comme Victor Hugo, des esprits distingués, des penseurs, des critiques très profonds, comme j'en connais, se refusent-ils à voir que l'Art est une entité spéciale, répondant à un sens particulier, et n'ayant rien à voir avec ce qui n'est pas elle ? Si l'art s'accommode à merveille, il faut en convenir, avec la morale, avec la passion, il ne se suffit pas moins à lui-même : et c'est alors qu'il est le plus grand.

Le premier prélude du *Clavecin bien tempéré*, de Sébastien Bach, n'exprime rien, et c'est une des merveilles de la musique.

La *Vénus de Milo* n'exprime rien, et c'est une des merveilles de la sculpture.

Pour tout dire, il est bon d'ajouter que, pour n'être pas immoral, il faut que l'art s'adresse à des gens qui en aient le sentiment. Là, où pour l'artiste il n'y a que de belles formes, pour des gens grossiers il n'y aura que des nudités. J'ai vu un brave homme scandalisé à l'aspect de la *Source*, d'Ingres

Résumons-nous. De même que la morale n'a que faire d'être artistique, l'Art n'a que faire d'être moral. L'un et l'autre ont leur fonction et sont utiles à leur manière. Le but de la morale, c'est la morale : le but de l'Art, c'est l'Art, et pas autre chose.

L'ART DÉCORATIF

UN de mes amis les plus intimes a été Théodore Biais, qui dirigea longtemps la fameuse maison d'ornements d'église de la place Saint-Sulpice. Nous nous étions connus enfants, au catéchisme ; jeunes gens, nous nous étions retrouvés dans l'atelier de Camille Chazal, qui fit de moi, lorsque j'avais vingt ans, le beau portrait que l'on peut voir au musée de Dieppe ; et la plus vive sympathie nous unit bientôt. Passionnés pour l'art sous toutes ses formes, nous étions faits pour nous entendre, et, comme nous habitions le même quartier, on se visitait presque journellement. Il avait été frappé de la routine, de la médiocrité artistique d'une industrie où l'art avait tenu jadis la première place ; dessinateur de talent, il étudiait à fond l'ornement que l'antiquité et le moyen âge ont porté si haut. Il m'initiait à ses travaux, et j'appris ainsi à connaître cet art si répandu, et auquel tant de gens ne font aucune attention, bien qu'il soit, plus que tout autre, mêlé à notre existence journalière. Ma nature m'avait préparé à cette éducation. Que de fois on m'a surpris, lorsque j'étais enfant, en contemplation devant la première page d'un cahier de musique, étudiant avec curiosité les arabesques, les lettres

ornées. « Qu'as-tu donc à regarder le titre ? » me disait-on. Je ne répondais pas.

Théodore Biais me montrait ses travaux, m'initiait aux merveilles décoratives des douzième et treizième siècles, et je compris quelles profondes analogies unissaient cet art et le mien. Ici et là, la même nécessité s'impose de courbes élégantes, de lignes s'équilibrant entre elles ; ici comme là, ce qui est illogique, ce qui n'est pas *motivé* est inférieur et doit être rejeté. Tant il est vrai que les différents arts ne sont que les langages divers par lesquels s'expriment les mêmes idées !

Dans la musique, le plus grand maître en ce genre me paraît être Sébastien Bach ; et l'observation de ces lois est peut-être la principale qualité musicale de Richard Wagner. Mais allez donc parler de cela aux gens qui ne cherchent en musique autre chose que de la « sensibilité » !

Quoi qu'il en soit, cette initiation malheureusement incomplète, interrompue de la façon la plus douloureuse par la fin prématurée de Théodore Biais survenue en 1889, me permet de parler quelque peu d'une forme de l'art à laquelle je me suis beaucoup intéressé, non sans grand profit pour moi-même.

Cette forme, naguère trop négligée, a grandement repris faveur à notre époque, et voici qu'on parle d'une Exposition internationale des arts décoratifs modernes. Rien de mieux, et l'on ne peut qu'applaudir à un pareil projet.

La France y prendra-t-elle la première place ? Cette place, elle l'avait autrefois sans conteste ; de quelque côté que l'on se tourne en Europe, on y rencontre les styles Louis XIV, Louis XV, Louis XVI,

Empire ; on peut voir, en Allemagne, du Louis XV exaspéré, parfois assez comique ; et, de la même époque, d'admirables grilles en fer forgé, la difficulté du travail ayant mis un frein à la fantaisie des artistes. Après sont venues les époques, tristes au point de vue qui nous occupe, de la Restauration, de Louis-Philippe, du Second-Empire ; et l'on a cessé peu à peu de nous imiter.

*
* * *

Il est de mode, en Europe, de railler l'immobilité des Orientaux ; ceux-ci auraient beau jeu à nous rendre la pareille, en raillant notre instabilité. Rien ne nous satisfait ; au souci de la perfection nous préférons celui du changement, oubliant que tout mouvement n'est pas nécessairement le chemin d'une amélioration.

Nous avons eu le style roman, arrivé vers le douzième siècle à sa perfection. C'était, au fond, le style romain, mais modernisé, adapté à la civilisation gallo-romaine. Telle était sa solidité que des monuments entiers en subsistent, intacts, objets de l'universelle admiration. Aux ornements antiques les architectes de cette époque avaient su joindre les admirables arabesques apportées par les Maures en Europe. La feuille d'acanthé est belle, assurément, mais ce n'est pas une plante de France, et tant d'autres que nous connaissons peuvent devenir ornementales ; de cette idée naquit toute une forêt de chapiteaux dont une admirable collection est réunie au musée de Toulouse.

On aurait pu s'en tenir là. Sont-ce les Croisés qui

nous ont, d'Orient, apporté l'ogive ? Je ne sais. Mais l'invasion de l'ogive fut foudroyante, elle bouleversa tout. Alors naquit un nouvel art, porté d'emblée à sa perfection. Dans cet art, tout se tient, tout est logique ; les Romains sont définitivement détrônés ; on ne leur doit plus rien que certaines règles fondamentales et indispensables.

Cet art, il aurait fallu le garder. La France — et l'Europe à sa suite — serait couverte de monuments et d'habitations d'un style original approprié au climat, dégagé de tout ce qui, répondant uniquement aux idées et aux besoins de l'antiquité, aux climats ensoleillés de l'Italie et de la Grèce, était dépaysé chez nous. Pittoresque, amusant, se prêtant à d'infinies variations, cet art n'était pas seulement beau, il était séduisant.

Hélas ! le démon de l'instabilité veillait, et voici que les ogives se rétrécissent et s'aiguisent, que les ornements exagèrent leur importance. Le mal n'était pas grand au quatorzième siècle, mais, au quinzième, l'ogive est devenue lancette, la pierre, dentelle ; d'inutiles broderies s'élèvent autour des fenêtres, ainsi qu'on le voit à l'hôtel de Cluny ; les clefs de voûtes, énormes, démesurées, surchargées d'ornements sculptés, compromettent la solidité des voûtes qu'elles devaient assurer. Le style ogival meurt de ses propres excès, et l'on revient, hélas ! à Rome, à ses colonnes, à ses oves, à ses triglyphes et à tant de choses inutiles, que l'on fait par imitation. Le premier retour, la *Renaissance*, fut charmant ; quelque chose de la fantaisie du moyen âge y restait encore. Mais déjà l'on marchait à l'aventure, sans se préoccuper de la logique dans les orne-

ments, l'œil fixé sur l'antiquité pour trouver son chemin, se livrant au caprice pour le reste. Depuis, tous les styles qui se sont succédé ont eu la prétention de se réclamer de la Grèce et de Rome, qu'ils interprétaient à leur façon, sauf le style Louis XV, réaction violente contre la rigidité du Louis XIV, protestation convulsive contre la ligne droite, délicieuse aberration qui ne pouvait durer longtemps ; la pratique en est trop difficile, et, si l'imitation en est aisée, les produits de cette imitation, malheureusement trop répandus, sont de véritables types de mauvais goût. On revint donc, sous Louis XVI, à l'antique, et la traduction que l'on en fit alors fut assurément la plus gracieuse et la plus captivante. L'Empire vint : il voulut être plus que Romain, il voulut être grec ; ses femmes jouèrent de la lyre et se chaussèrent de sandales ; on ne sut faire de la Grèce qu'une caricature étriquée, d'une raideur maussade, et qui, pourtant, n'est pas sans prix, les objets de cette époque se recommandant par une exécution parfaite.

Depuis la Renaissance, on avait épuisé tous les moyens de traduire l'antique ; on entra dans la période des tâtonnements. L'architecture se cramponna aux Grecs et aux Romains. Les arts industriels marchèrent au hasard et donnèrent, pendant cinquante ans, le plus lamentable spectacle. On est heureux de constater qu'ils se sont ressaisis et que l'on fait, à notre époque, de fort belles choses.

Mais un grand danger nous menace.

L'art, dit-on, n'existe qu'à la condition de se renouveler... et ce que l'on demande avant tout aux exposants, c'est l'originalité.

Il n'est pas, à mon avis, de conseil plus perfide, et cela ressort, pour qui sait comprendre, des considérations précédentes.

C'est pour avoir toujours voulu se renouveler que l'architecture est retombée sous le joug des Grecs et des Romains, dont elle a tant de peine à se dépêtrer.

La recherche de l'originalité est mortelle pour l'art. On est original malgré soi, de par sa nature ; on ne devient pas original par la volonté, par la recherche ; on n'arrive alors qu'à la bizarrerie, à l'incohérence, à la folie.

L'Art décoratif a deux sources : les formes géométriques, dont les cristallisations donnent de si beaux exemples ; les formes naturelles, étudiées chez les plantes et les animaux. Ces formes, habilement stylisées, sont variables à l'infini et ouvrent à l'artiste le plus beau champ à parcourir ; vouloir en sortir, en dédaignant l'appui de ces guides si sûrs, est s'exposer à tomber dans l'illogique et dans l'absurde.

C'est ainsi qu'est né l'*art nouveau*, venu de l'étranger, et que l'étranger veut nous imposer.

Il existe à l'étranger des écoles où cet art horrible est enseigné. J'ai vu, en des expositions, les travaux d'élèves de ces écoles. J'y ai admiré les études d'après les plantes et les insectes, de véritables chefs-d'œuvre ; puis, à ma grande surprise, des travaux d'art décoratif où il semblait qu'on eût pris à tâche de faire oublier à l'élève tout ce qu'on lui avait fait apprendre auparavant.

On est trop disposé aujourd'hui, chez nous, à s'engouer de tout ce qui vient de l'étranger.

Il faut résister à cette invasion, que nos voisins du Nord, de l'Est, du Sud cherchent, par un sentiment bien naturel, à nous imposer ; il faut nous inspirer de notre caractère, de notre tempérament, de notre flore, de notre climat ; il faut nous garder de l'exubérance des uns, de la mélancolie des autres. Il faut songer, avant tout, qu'un objet doit être essentiellement approprié à sa destination, et que l'originalité, en pareille matière, n'est qu'une qualité secondaire ; il faut penser que nous sommes une nation gaie, et que des appartements, des mobiliers d'aspect lugubre ne sauraient nous convenir, bien qu'ils aient la prétention d'être « artistiques », ce qui est déplacé ne pouvant pas être artistique.

N'allons pas plus loin. Des gens compétents, et bien posés pour faire valoir leurs idées, sont, je le sais, de mon avis. A eux de tenir le gouvernail, de diriger un mouvement qui doit contribuer à l'honneur et à l'avantage de notre pays.



SCIENCE ET ART POPULAIRES

UN jour, M. René Bazin, de sa plume savante, dessinait à grands traits la brillante carrière de Pasteur. La France n'a pas de gloire plus pure : il fut un de ces hommes qui maintiennent, malgré tout, la France au premier rang des nations.

Une faveur bien rare lui fut accordée : alors que les savants, dont le rôle est de chercher la vérité sans se préoccuper des résultats, attendent parfois de longues années avant que leurs découvertes puissent être de quelque utilité, celles de Pasteur furent d'une utilité immédiate, ce qui leur permit d'être appréciées par la foule qui ne saurait comprendre la science cultivée pour elle-même. Il épargna des millions à la fortune publique ; c'est par milliers qu'il sauva des vies humaines.

Il avait déjà conquis une belle place dans la science quand le public apprit son nom, à propos du mémorable combat entre lui et Pouchet, celui-ci affirmant, Pasteur niant la fameuse « génération spontanée ». Les probabilités étaient pour Pouchet : on se refusait à croire que ces organismes se développant en foule dans un vase « où trempe cette verveine », ces moisissures apparaissant dans certaines conditions, ne fus-

sent pas produits sur place et spontanément. La jeunesse se passionnait.

— « Es-tu pour Pouchet ou pour Pasteur ? » me demandait-on à chaque instant ; et je répondais invariablement : « Je serai pour celui qui prouvera qu'il a raison ; » car je ne pouvais admettre qu'une question de cette nature pût se résoudre *a priori*, d'après des idées préconçues. Oserai-je avouer que, parmi mes camarades, je ne trouvais personne de mon avis ?

On sait comment Pasteur, à force de génie et de patience, obtint une éclatante victoire. Il démontra que des milliards de milliards de germes circulent dans l'air qui nous entoure et que, lorsque l'un d'eux rencontre des conditions favorables, un être vivant apparaît qui en engendre d'autres. Beaucoup d'appelés, peu d'élus : cette loi qui nous semble injuste est une des grandes lois de la Nature.

* * *

Ce grand bienfaiteur, dont les bienfaits profitaient à toutes les classes de la Société, aurait dû être populaire ; il fut, au contraire, extrêmement impopulaire. Mus par un sentiment inexplicable, des publicistes en faveur lui firent une guerre sans merci. Lorsque après plusieurs années de travaux prodigieux, il osa combattre la rage, on profita de ce que l'humanité commandait l'admission de tous ceux qui sollicitaient le traitement, fussent-ils incurables, pour répandre le bruit que ce traitement ne guérissait pas, mais donnait au contraire, la maladie qu'il prétendait guérir. On

attisa la fureur populaire à tel point qu'il y eut, au théâtre du Châtelet, une réunion monstre *contre Pasteur*, dans laquelle Louise Michel, avec son énergie coutumière, lança, au milieu d'applaudissements frénétiques, cette inqualifiable parole :

Les questions scientifiques doivent être résolues par le peuple !

A ce moment, on ne parlait que de microbes, et une boutique s'ouvrit sur les boulevards, annonçant la prétention de les montrer. Il s'agissait uniquement de ce qu'on appelle un microscope solaire, montrant projetées sur un écran et convenablement agrandies, les petites bêtes qui grouillent dans les eaux impures, larves de moustiques, daphnies et autres insectes qui sont aux microbes ce qu'un éléphant est à un puceron. J'entrai dans cet établissement ; il y avait là des gens du peuple avec leurs femmes, l'air très sérieux, croyant vraiment voir les fameux microbes ; et l'un d'eux, près de moi, disait d'un air pénétré :

« — Ah ! la science, quand ça arrive là ! »

J'étais indigné, je me tenais à quatre pour ne pas me lever et leur dire : On vous trompe, ce qu'on vous montre, ce n'est pas la Science, c'en est tout au plus l'antichambre ; et vous, qui trompez ces braves gens naïfs au lieu de les éclairer, vous n'êtes que des mal-fauteurs !

Mais je me tus : je n'aurais réussi qu'à me faire expulser...

Et je me disais, — je me le dis encore, — pourquoi ne pas éclairer des gens qui, visiblement, aspirent à la lumière ? Les initier à la science est impossible, mais ne pourrait-on leur faire comprendre au moins ce que

c'est que la science, dont ils n'ont aucune idée ? Savent-ils, alors qu'on leur parle toujours de leurs droits, et qu'on les pousse sans cesse à réclamer plus de profit et moins de travail, — savent-ils que des jeunes gens passent leurs plus belles années à vivre d'une vie précaire, travaillant jour et nuit sans espoir d'un profit quelconque, sans autre but que la découverte d'un fait nouveau dont l'humanité profitera peut-être quelque jour ? Savent-ils que tous ces bienfaits de la civilisation dont ils jouissent inconsciemment sont les fruits des travaux énormes, longs et pénibles, de ces savants qu'ils considèrent comme des oisifs et des songe-creux, s'engraissant de la sueur des travailleurs ? Leur apprend-on, en un mot, à respecter ce qui est respectable ?

On fait, il est vrai, des conférences ; mais ce sont des réunions sérieuses qui n'attirent qu'une élite. Il faudrait attirer tout le monde, et pour cela rendre les conférences amusantes, les agrémenter de vues cinématographiques, de petits concerts...

Ici nous touchons à l'art. Ce n'est pas seulement à la science, c'est aussi à l'art qu'il faudrait initier le peuple ; et cela est beaucoup plus difficile.

* * *

Nos peuples modernes ne sont pas artistes. Le peuple grec l'était ; le peuple japonais l'était avant l'invasion européenne.

On connaît un peuple artiste à ce qu'il ignore ce que c'est qu'un « objet d'art », l'art étant partout dans un pareil milieu. Un peuple artiste ne songe pas plus à

faire de l'art qu'un grand seigneur à se donner l'air distingué : la distinction est dans ses moindres gestes sans qu'il en ait conscience. De même, chez les peuples artistes, les objets les plus usuels, les plus humbles ont du style. Et ce style, c'est l'équilibre parfait, l'appropriation exacte de l'objet à sa destination, la justesse des proportions, la pureté des lignes, l'élégance des courbes, la perfection dans l'exécution, dans l'intention surtout. Chez nous, quand on se récrie sur la laideur, sur la malfaçon de certains objets : Que voulez-vous ? dit-on, c'est si bon marché !... Mais le style, la conscience apportée à la fabrication ne coûtent rien. Le sentiment de l'art est pourtant inhérent à la nature humaine. Les armées des peuples primitifs sont belles ; les haches préhistoriques de l'âge de la pierre polie sont d'un galbe parfait. Il ne s'agit donc pas de créer le sentiment de l'art dans le peuple, mais plutôt de le réveiller.

Dans notre monde moderne, où la musique tient une si grande place, c'est par elle que l'on pourrait commencer. De la musique gaie, facile à comprendre, mais obéissant aux lois de l'art, voilà ce qu'il faudrait faire entendre au peuple au lieu des horreurs dont on lui farcit les oreilles, sous prétexte de satisfaire son goût. Quelle erreur ! Ce qui plaît surtout au peuple, c'est le genre sentimental ; mais, au lieu d'une sentimentalité niaise dont il se contente, il faudrait lui mettre dans la mémoire les airs charmants qui poussaient naturellement, comme pâquerettes sur un gazon, dans le champ immense de notre Opéra-Comique. Ce n'est pas du grand art, si vous voulez, mais c'est de la jolie musique, et c'est du grand art à côté de ce qu'on entend

trop souvent dans les cafés-concerts. Je n'ignore pas qu'il y a dans ces établissements des gens de talent dont les qualités de diction sont particulièrement appréciables ; mais, à côté de cela, que de choses affreuses ! Et quel répertoire instrumental, que d'ailleurs personne n'écoute !

Toutes les fois qu'on a essayé de relever le genre de ces établissements, d'y faire entendre de vrais chanteurs, des virtuoses, d'y déclamer des vers, la foule est accourue. Mais, bien souvent, au théâtre même, sous prétexte de satisfaire le goût du public, c'est leur propre goût que les directeurs s'appliquent à satisfaire, et cela est très humain : on juge volontiers des autres par soi-même.

N'ai-je pas entendu un directeur célèbre me dire, en me montrant sa salle vide :

— « Le public est extraordinaire : on lui donne ce qu'il aime, et il ne vient pas ! »

* * *

Un jour, je me promenais dans un jardin ; dans ce jardin était un kiosque, et, dans ce kiosque étaient des musiciens jouant de la musique quelconque. La foule, indifférente, tournait tranquillement autour du kiosque tout en causant.

Tout à coup, ô surprise ! résonnent les accents du délicieux andante de la *Symphonie en ré* de Beethoven, cette fleur printanière au parfum si délicat. Dès les premières notes, la promenade, les conversations s'ar-

rêtent ; et, dans un religieux silence, la foule, immobile, écoute la merveille.

Le morceau fini, je sors du jardin ; et, près de la porte d'entrée, j'entends les gens de la direction qui disaient :

« — Vous voyez, *ça ne plaît pas, cette musique-là.* »

Et l'on n'a plus joué de cette musique-là.



Musique Religieuse

MUSIQUE RELIGIEUSE

L'IDÉE de réforme semble exercer sur les humains une sorte de fascination. Depuis le « changement de propriétaire » du petit commerçant jusqu'aux revisions de Constitution et aux changements de gouvernement, il semble que toute réforme soit destinée à ramener l'âge d'or sur la terre. Les gens de mon temps se souviennent encore de la révolution de 1848, accomplie aux cris assourdissants de « Vive la réforme ! » poussés par une foule qui ne savait même pas ce que ce mot de « réforme » signifiait ; il suffisait d'interroger au hasard un des braillards pour s'en convaincre. Hélas ! bien souvent, la réforme opérée, le « changement de propriétaire » effectué, les hommes se retrouvent tels que la veille, avec leurs passions, leurs qualités et leurs défauts ; on s'est tout simplement retourné dans son lit...

Ces réflexions mélancoliques me venaient à l'esprit malgré moi tandis que je lisais l'exposé des projets de réforme musicale du Saint-Père ; en même temps il me venait des inquiétudes pour l'avenir, suggérées tantôt par la précision des instructions pontificales, tantôt par leur caractère vague, peut-être plus inquiétant encore. Je voudrais essayer de les formuler. Ce

n'est pas très facile, en quelques lignes du moins ; le sujet est vaste, et il est malaisé de mettre de l'ordre dans les questions multiples qu'il soulève, quand on veut les traiter en peu de mots.

Avant tout, il convient de se montrer profondément reconnaissant à S. S. Pie X pour l'intérêt qu'il porte de façon si ostensible à la musique religieuse. Il se fait beaucoup de mauvaise musique dans les églises ; quel précieux avantage, si l'on pouvait remédier sérieusement à cet état de choses ! Telle est certainement l'intention du Pape. Reste à savoir si Sa Sainteté a toujours trouvé des lumières suffisantes chez les spécialistes auprès desquels Elle s'est probablement renseignée ; si, en voulant extirper l'ivraie, Elle ne s'expose pas à détruire une partie du bon grain. C'est ce que nous allons examiner.

On a parlé d'un retour à la pureté primitive du chant grégorien. A cet égard, je ne puis me défendre d'un certain scepticisme. Les anciens manuscrits grégoriens sont de redoutables grimoires, accessibles aux seuls initiés. Quelques-uns de ceux-ci, frappés de l'altération des textes dans les éditions modernes, avaient tenté naguère de revenir aux sources et de faire une édition où la *pureté primitive* serait restaurée. Le résultat fut stupéfiant ! d'interminables séries de notes, de fastidieuses répétitions firent reculer les exécutants les plus braves. Imaginez des passages ainsi tournés : *la do la do la do — la do la do — la do la do la do la do*, et ainsi pendant des pages entières ! Avec notre exécution pesante du plain-chant, cela n'est pas tolérable ; on en est réduit à supposer que ces passages étaient exécutés rapidement, comme des sortes de trilles, ce

qui renverse toutes nos idées actuelles sur l'exécution de ce genre de musique. En réalité, après tant de siècles, nous avons perdu la clef de cet art antique ; c'est une langue morte, et il doit à cet état de langue morte un caractère d'arcane que rien ne saurait remplacer. Renonçant à la chimère de la pureté primitive, le Pape a désigné comme version authentique l'édition de Solesmes ; il ne pouvait mieux agir, et cette adoption sera sans doute un très grand bienfait.

Mais on ne peut se confiner dans la musique du VI^e siècle. De quel droit refuserait-on aux siècles suivants l'expression musicale de leur dévotion ? le Pape ne va pas jusque-là. Il préconise même l'usage de la musique polyphonique du VI^e siècle, celle dont Palestrina est le plus illustre représentant. Les voix seules, en chœur, l'orgue, devront résonner uniquement sous les voûtes sacrées ; le Pape répudie les violons et autres instruments profanes ; il proscriit absolument l'emploi des instruments bruyants, cymbales, trombones, etc, etc.

Tout cela paraît, à première vue, fort judicieux et résiste mal à un examen plus approfondi.

* * *

Les instruments ne sont rien par eux-mêmes ; ils n'existent que par l'usage qu'on en fait. C'est pourquoi les trompettes, les trombones, les cymbales peuvent être à l'occasion, dans l'église, d'un excellent effet ; tout dépend du rôle qu'on leur fait jouer. Mais, que dis-je ? les trombones ne résonnaient-ils pas dans le

temple de Salomon ? Ne voyons-nous pas, sur les tableaux de Fra Angelico et d'autres vieux maîtres, les anges, les anges eux-mêmes, dans le ciel, se servir de tous les instruments du temps, violes, cithares, saquebutes, tambours, tambourins, hautbois ? ils tiennent aussi dans leurs mains célestes ces petites orgues portatives, si pittoresques ; mais celles-ci étaient alors des instruments aussi profanes que les autres. Un tableau italien bien connu représente un seigneur jouant de l'orgue devant une femme ; celle-ci n'est pas somptueusement vêtue, par la raison qu'elle ne l'est pas du tout...

Et, quand on y songe, qui nous dit que tous ces instruments placés dans des mains évangéliques ne descendaient pas sur la terre, pour prendre part aux cérémonies religieuses du temps passé ? la musique palestrinienne est écrite pour voix seules, mais rien ne prouve que les voix n'étaient pas soutenues parfois par des instruments. Dans la musique instrumentale de la même époque, les différentes parties sont écrites d'une façon abstraite, sans désignation aucune des instruments qui doivent les exécuter. Si, dans les œuvres vocales, rien n'indique la présence d'un accompagnement, il n'y a pas non plus d'indication contraire. Les mouvements, les nuances, si importants dans la musique moderne, ne sont pas indiqués davantage. Ce manque de précision dans les détails autorise toutes les suppositions.

Plus on examine la question, plus on s'aperçoit qu'il n'y a aucune raison pour éloigner du service divin les instruments prétendus profanes, à l'exception de l'orgue. Si l'on en vient là, que l'on supprime alors

de la liturgie le psaume où il est recommandé de louer le Seigneur sur les instruments à cordes, les trompettes et même les cymbales retentissantes !

* * *

La musique du xvi^e siècle n'est pas une langue morte, mais une langue mourante, dont les traditions sont perdues. Chacun l'interprète à sa guise, en affichant la prétention de posséder la vraie manière de l'exécuter. Rien à dire à cela. Mais en quoi cette polyphonie, dont la mélodie est presque entièrement bannie, est-elle particulièrement religieuse ? Les madrigaux de Palestrina, la fameuse pavane « Belle qui tient ma vie » diffèrent bien peu de la musique religieuse, leur contemporaine ; chantés avec des paroles latines, ils paraîtraient à nos auditeurs modernes des exemples du style religieux le plus pur. Il en serait de même de beaucoup d'airs des opéras de Hændel, plus récents, mais déjà loin de nous. C'est l'éloignement qui crée le mystère, et le caractère mystérieux passe pour religieux : ainsi l'ogive a pris un air mystique, depuis qu'elle a disparu de l'architecture courante. Ce sont là des illusions. Comment s'y prendra-t-on pour obéir au Pape quand il recommande que les mélodies chantées dans l'église aient un caractère essentiellement religieux ? à quoi reconnaîtra-t-on qu'elles ont vraiment ce caractère ? On ne peut se défendre d'inquiétude en lisant dans le récit de l'entrevue du Pape et du directeur de la « Schola cantorum » des lamentations sur l'exécution de *messes dans tous les tons, avec solos*

de ténor, quand on voit mettre au nombre des œuvres proscrites le *Requiem* de Mozart !

Si le célèbre *Requiem* est proscrit, faut-il conclure à la proscription de toutes les messes de cette époque, fussent-elles de Mozart, Haydn ou Beethoven ? les œuvres des Jomelli, des Porpora, des Marcello subiront-elles le même sort ? On a parlé de compositeurs qui travaillaient dans l'ombre pour remplacer les œuvres proscrites. En langue intelligible, cela voulait dire que la « Schola » désignerait au monde catholique les œuvres anciennes et modernes hors desquelles il n'est point de salut : c'est là pour elle, on en conviendra, une lourde responsabilité. Je la vois, partant en guerre, soutenue d'un côté par le Pape, de l'autre par l'historiographe de la Bienheureuse Claudine, brandissant d'une main auguste l'épée flamboyante des archanges : c'est un beau spectacle. Mais le monde catholique tout entier voudra-t-il subir sa tyrannie ? ne risque-t-elle pas de rencontrer cette terrible force d'inertie contre laquelle s'est heurté Léon XIII quand il a voulu diriger les catholiques de France dans le domaine de la politique ? Il est malaisé de modifier du jour au lendemain des habitudes séculaires. En veut-on un exemple ?

L'ordre arriva de Rome, un beau jour, de remplacer le rite parisien par le rite romain. Cette disposition supprimait le *Dies iræ* de l'office funèbre : ce fut une désolation. Les défunts ne pouvaient se croire vraiment morts si l'on ne chantait le *Dies iræ* à leurs funérailles. Que fit-on ? On commença par mettre les paroles du *Pie Jesu* sur l'air du *Dies iræ* et l'introduire subrepticement comme motet ; puis on glissa une strophe de la prose interdite, puis deux, puis trois ;

et enfin le *Dies iræ*, rétabli peu à peu dans son intégrité, fut chanté comme auparavant.

Chaque époque, chaque pays, comprend la dévotion, et par conséquent la musique religieuse, à sa manière. En Andalousie, la dévotion est gaie. On y voit dans les rues des processions accompagnées de pétards et de fusées volantes, et quand le cortège sacré rentre dans l'église, les fidèles, devant le porche, dansent une ronde folle aux sons d'une musique enragée. A la Noël, c'est mieux encore : dans l'église même on chante des messes en style de séguidille, accompagnées de castagnettes. Tout cela est pour nous le comble du ridicule ; qu'on tente de le supprimer, et ces fidèles ne comprendront rien à une austérité qui n'est ni dans leur caractère ni dans leurs mœurs ; il ne serait même pas impossible qu'en voulant remédier à ce qui nous paraît un scandale on arrivât seulement à causer des scandales beaucoup plus graves.

En France, on n'a pas à combattre de pareils errements, mais seulement la routine et la triste médiocrité. Savez-vous ce que je ferais, si j'avais la puissance et l'autorité ? Je commencerais par imposer dans les séminaires l'étude — superficielle, mais sérieuse dans sa brièveté — non seulement de la musique, mais de l'art dans toutes ses branches. On se plaint souvent du peu de goût artistique dont le clergé fait preuve. Comment pourrait-il en être autrement ? Le sentiment de l'art est rarement naturel chez nous ; il se développe d'ordinaire par la culture. Et quand un curé, maître absolu dans son église, manque de cette culture, comment n'en résulterait-il pas les plus désastreux effets ?

Ensuite, je proscrirais impitoyablement toute musique, fût-elle de grands maîtres, qui n'a pas été écrite sur des paroles sacrées, mais sur laquelle, au contraire, les paroles ont été plus ou moins heureusement adaptées. De tels morceaux sont des méfaits artistiques ; rien ne les justifie, étant donné le nombre prodigieux de musique écrite spécialement pour l'Église depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours.

A proscrire aussi les motets écrits par des auteurs ignorant le latin, comme ces *O salutaris* où l'on répète les mots *da robur, fer — da robur, fer*, qui, présentés ainsi, n'ont aucun sens ; et ceux de style vulgaire, comme les motets du R. P. Lambillote, qui fut probablement un saint homme, mais dont la piètre musique détonne étrangement sous les voûtes sacrées !... car, en art, la sainteté ne suffit pas ; il faut du talent, il faut du style ; et où le grand style se réfugiera-t-il, si ce n'est dans l'Église, où les applaudissements, les succès, ces misères de l'art, n'existent pas ?

J'étonnerai bien des gens en leur disant que j'exilerais de l'Église catholique presque tout l'œuvre de Sébastien Bach. Ses merveilleux « Préludes pour des chorals » sont d'essence protestante ; et, à peu d'exceptions près, ses Préludes et Fugues, Fantaisies, Toccatas sont des pièces où la virtuosité tient une grande place : c'est une musique de concert et non d'église.

Et puis je laisserais à tous liberté complète de chanter les louanges de Dieu comme il leur plaît. A vouloir descendre dans les moindres détails, régler, par exemple, la longueur des ritournelles] d'orgue, on risque, en exigeant trop, de n'arriver à rien. Puissé-je être mauvais prophète ! S'il faut, dans nos églises, en être

réduit au plain-chant et au Palestrina, ce ne sera pas amusant ; mais, à tout prendre, on ne va pas à l'office pour s'amuser, et ce régime serait cent fois préférable à celui des platitudes dont on nous gratifie journellement, au détriment de l'Art et sans profit pour personne.

L'ORGUE

LORSQUE Pan, le dieu chèvrepied, en réunissant des roseaux de diverses longueurs, inventa la flûte qui porte son nom, c'est à l'orgue, en réalité, qu'il donna la naissance ; car il a suffi d'ajouter à cette flûte un clavier et un soufflet pour construire ces jolis instruments que les peintres primitifs mettaient aux mains des anges. C'est en se développant, en devenant peu à peu le plus grandiose des instruments, que l'Orgue, dont la résonance des cathédrales modifia et décupla les sonorités, prit un caractère religieux.

Mais l'Orgue est plus qu'un instrument : il est un orchestre, une réunion de flûtes de Pan de tout calibre, les unes minuscules comme les jouets d'enfant, les autres gigantesques comme des colonnes de temple ; chacune constitue ce qu'on appelle un *jeu* d'orgue. Le nombre en est illimité...

Les Romains fabriquaient des orgues, assurément fort simples au point de vue musical, mais d'une construction assez compliquée, qualifiés d'*orgues hydrauliques*. Cet emploi de l'eau dans un instrument à vent a fortement intrigué les commentateurs. Cavaillé-Coll, ayant étudié la question, a résolu le problème et démontré que l'eau, dans les *hydraules*, servait à

comprimer l'air ; système ingénieux mais imparfait, ne pouvant convenir qu'à des instruments très primitifs. Les touches, paraît-il, étaient fort larges et se frappaient à coups de poing.

Mais laissons l'érudition pour l'art, les instruments primitifs pour les instruments perfectionnés. Au temps de Sébastien Bach et de Rameau, l'orgue a pris son caractère grandiose ; les jeux se multiplient, l'organiste les *appelle* au moyen de registres qu'il tire ou repousse à volonté ; afin de mettre plus de ressources à sa disposition, le constructeur multiplie les claviers ; aux claviers à main vient s'ajouter le clavier de pédales. L'Allemagne seule, alors, possédait des claviers de pédales dignes de ce nom, se prêtant à l'exécution d'une partie de basse intéressante ; en France et ailleurs, les pédales, rudimentaires, ne pouvaient faire entendre que quelques notes fondamentales ou des tenues prolongées. Personne, en dehors de l'Allemagne, n'aurait été capable d'exécuter les compositions de Sébastien Bach.

Sur les anciens instruments, l'exécution était fatigante et incommode ; le toucher était rude, et quand on réunissait les claviers il exigeait un véritable déploiement de force ; il en fallait également pour tirer et repousser les registres, quelquefois placés hors de la portée de l'exécutant. Bref, un aide était nécessaire, plusieurs même quand il s'agissait d'un orgue colossal comme ceux de Harlem et de Arnheim en Hollande. On ne pouvait modifier souvent les combinaisons de jeux ; toute nuance, hormis le passage brusque du fort au doux et vice-versa, était impossible.

Il était réservé à Cavaillé-Coll de changer tout cela,

d'ouvrir à l'orgue des horizons immenses. Introduisant en France des claviers de pédales dignes de ce nom, donnant aux notes élevées, par l'invention des jeux harmoniques, un éclat qui leur manquait, il inventa des combinaisons merveilleuses qui permettent à l'organiste, sans quitter ses claviers, sans l'aide d'aucun auxiliaire, de modifier à chaque instant les combinaisons de son instrument et d'en varier la sonorité ; avant lui, déjà, on avait imaginé d'enfermer certains jeux dans une boîte munie de volets qu'une pédale ouvre et ferme à volonté, permettant les nuances les plus délicates ; par différents procédés on parvint à rendre le toucher de l'orgue plus facile que celui du piano.

Depuis quelques années, les facteurs suisses ont inventé de nouvelles facilités qui font de l'organiste une sorte de magicien ; les multiples ressources du merveilleux instrument sont à ses ordres, obéissent à ses moindres désirs.

Ces ressources sont prodigieuses ; l'étendue des jeux de l'orgue dépasse de beaucoup, à l'aigu comme au grave, celle de tous les instruments de l'orchestre ; les sons harmoniques des violons atteignent seuls à ces hauteurs, mais on connaît leur peu de portée, l'usage restreint qu'on en peut faire ; quant au grave, qui pourrait rivaliser avec les tuyaux de 32 pieds, donnant deux octaves en-dessous de l'*ut* grave du violoncelle ? Depuis le *pianissimo* atteignant aux frontières du silence, jusqu'à la puissance formidable et terrifiante, tous les degrés de l'intensité sont à la disposition du prestigieux instrument. La variété de ses timbres est immense ; jeux de flûtes de différentes espèces, jeux

de gambe se rapprochant du timbre des instruments à cordes, jeux de mutation où chaque note, formée de plusieurs tuyaux, fait entendre à la fois le son fondamental et ses harmoniques, d'où une nature spéciale de sonorité que l'orgue seul possède ; imitation des instruments de l'orchestre, trompette, clarinette, cromorne (un instrument disparu dont le timbre ne se trouve plus ailleurs), basson, voix célestes de plusieurs variétés, produites par la combinaison de deux jeux simultanés qui ne sont pas accordés tout à fait à l'unisson, la célèbre *voix humaine*, favorite du gros public, si séduisante bien que chevrotante et nasillarde ; et les innombrables combinaisons de ces jeux différents, toutes les nuances que l'on obtient en mélangeant à l'infini les tons de cette merveilleuse palette !

Ajoutez à cela le souffle inépuisable des vastes poumons du monstre, donnant aux sons le calme incomparable et inimitable que tout le monde connaît. Pour remplir ces poumons, on n'a connu longtemps d'autre force que la force humaine, celle des souffleurs s'escrimant des pieds et des mains ; nous avons mieux maintenant. La soufflerie de l'Orgue gigantesque d'Albert-Hall, à Londres, est mue par une machine à vapeur, ce qui assure à l'organiste une provision d'air inépuisable, mais éloigne toute possibilité d'une exécution imprévue. D'autres instruments sont desservis par des machines au gaz d'éclairage, incomparablement plus maniables ; et l'on a enfin le système hydraulique, d'une énorme puissance et de l'emploi le plus facile, puisqu'il suffit d'ouvrir un robinet pour mettre la soufflerie en action. Mais ces systèmes mécaniques ne sont pas à l'abri des accidents ; c'est ainsi qu'un jour,

alors que je terminais la première phrase de l'*Adagio*, dans la grande *Fantaisie* de Liszt sur le *Choral du Prophète* (cela se passait à Genève dans la belle salle Victoria), le tuyau qui conduisait l'eau venant à crever, l'orgue devint muet. J'ai toujours pensé, peut-être à tort, que la malveillance n'avait pas été étrangère à l'accident.

Cette *Fantaisie* de Liszt est le morceau le plus extraordinaire qui existe pour l'orgue ; elle dure quarante minutes et l'intérêt n'y languit pas un instant. De même que Mozart, dans sa *Fantaisie et Sonate en ut mineur*, avait pressenti le piano moderne, — Liszt, écrivant cette *Fantaisie* il y a plus d'un demi-siècle, semble avoir prévu l'instrument aux mille ressources que nous possédons.

Ces ressources, en use-t-on vraiment comme on le pourrait et comme on le devrait ? Ayons le courage de le dire : elles restent trop souvent inutilisées, ou peu s'en faut.

Pour tirer d'un grand instrument tout le parti possible, il faut d'abord le connaître à fond, ce qui ne saurait se faire en un jour ; car, ainsi que nous l'avons vu, l'orgue étant une réunion d'instruments dont le nombre est facultatif, les moyens les plus variés étant mis à la disposition de l'organiste pour leur maniement, il n'y a pas deux instruments pareils au monde ; l'orgue n'est qu'un thème aux variations innombrables, déterminées par la place dont le facteur dispose, par le chiffre des sommes mises à sa disposition, par ses inventions, par son caprice. Avec le temps seulement un organiste peut arriver à connaître son instrument « comme sa poche », à s'y mouvoir inconsciemment

comme le poisson dans l'eau, n'ayant plus à se préoccuper que de la question musicale. Et alors, pour jouer librement avec les couleurs de son immense palette, il n'est qu'un moyen : se lancer hardiment dans l'improvisation.

Or, l'improvisation, gloire de l'École française, a été dans ces derniers temps battue en brèche, de par l'influence de l'École allemande. Sous prétexte qu'une improvisation ne saurait valoir les chefs-d'œuvre des Sébastien Bach, des Mendelssohn, on en a détourné les jeunes organistes.

Cette manière de voir est funeste, parce qu'elle est fautive ; c'est tout simplement la négation de l'éloquence. Se figure-t-on ce que seraient la Tribune, la Chaire, le Barreau, si l'on n'y entendait que des discours appris par cœur ? Ne sait-on pas que tel orateur, tel avocat, éblouissant quand il prend la parole, perd son éclat dès qu'il met la plume à la main ? Le même phénomène se reproduit en musique. Lefébure-Wély, qui fut un merveilleux improvisateur (j'en puis parler, je l'ai entendu), n'a laissé que des morceaux d'orgue insignifiants ; et j'en pourrais citer, parmi nos contemporains, qui ne se révèlent entièrement que dans l'improvisation. L'Orgue est un évocateur ; à son contact, l'imagination s'éveille, l'imprévu sort des profondeurs de l'inconscient ; c'est tout un monde, toujours nouveau et qu'on ne reverra plus, qui surgit de l'ombre, comme sortirait de la mer, pour y rentrer ensuite à jamais, une île enchantée...

Au lieu de cette féerie, que voyons-nous trop souvent ? Quelques morceaux de Sébastien Bach, ou de Mendelssohn, répétés à satiété ; morceaux fort beaux

assurément, mais morceaux de concert, déplacés dans un Office catholique, avec lequel ils ne s'accordent point ; morceaux écrits pour d'anciens instruments, auxquels ne s'appliquent point, ou s'appliquent mal, les ressources de l'Orgue moderne ; l'on croit ainsi avoir réalisé un progrès.

Je sais bien ce qu'on peut dire contre l'improvisation. Il y a de mauvais improvisateurs, dont le jeu n'a aucun intérêt. Mais il y a aussi des prédicateurs, et même des députés, qui parlent fort mal. Cela ne fait rien à l'affaire. Une improvisation médiocre est toujours supportable, quand l'organiste est pénétré de cette idée que la musique, à l'église, doit s'accorder avec l'Office, aider au recueillement et à la prière ; et si l'Orgue, dans cet esprit, bruit harmonieux plutôt que musique précise, ne fait rien entendre qui soit digne de l'écriture, il en sera de lui comme de ces vieux vitraux dont on a peine à distinguer les figures et qui nous charment plus que les beaux vitraux modernes. Cela vaudra mieux, quoi qu'on en dise, qu'une Fugue d'un grand maître, attendu qu'il n'y a rien de bon, en art, que ce qui est à sa place.

Aussi, pendant les quelque vingt ans que j'ai tenu l'orgue de la Madeleine, ai-je improvisé presque toujours, me laissant aller au hasard de ma fantaisie ; et ce fut une des joies de mon existence.

Mais il y avait une légende : j'étais le musicien sévère, austère ; et l'on avait fait croire au public que je jouais continuellement des fugues ; si bien qu'une jeune fille, en passe de se marier, vint me supplier de ne pas en jouer à sa messe de mariage.

Il est vrai qu'une autre me demanda de lui faire

entendre des marches funèbres. Elle voulait pleurer à son mariage, et n'en ayant nulle envie, comptait sur l'orgue pour lui faire venir les larmes aux yeux.

Mais ce cas fut unique en son genre ; d'ordinaire, c'était de ma sévérité qu'on avait peur ; cette sévérité était pourtant bien tempérée.

Un jour, un des vicaires de la paroisse se mit à m'endoctriner sur ce point. Le public de la Madeleine, me dit-il, est composé en grande majorité de personnes riches, qui vont souvent à l'Opéra-Comique ; elles y ont contracté des habitudes musicales qu'il convient de respecter.

— Monsieur l'abbé, lui répondis-je, quand j'entendrai dire en chaire le dialogue de l'Opéra-Comique, je ferai de la musique appropriée ; mais pas avant.

En ce temps-là, on était gai à la salle Favart.

LA PRONONCIATION DU LATIN DANS L'ÉGLISE DE FRANCE

LE besoin de réformes, ou, si j'ose dire franchement ma pensée, la manie des réformes, est une des caractéristiques de notre époque ; tels errements, usités depuis des siècles, demandent tout à coup, avec instance, à être changés, à l'instar du lapin qui, dans l'ancienne cuisine, demandait à être écorché vif. C'est ainsi que le mélange du dialogue et du chant, dont l'usage remonte aux anciens Grecs, a été déclaré abominable et anti-artistique ; il en est résulté la suppression des opéras-comiques dignes de ce nom ; il en est résulté aussi que l'on donne des prix à des jeunes gens qui ne savent ni jouer la comédie, ni dire le dialogue en prose ou en vers, et que l'exécution des opéras-comiques de l'ancien répertoire devient impossible. C'est ainsi qu'on a cru réaliser un grand progrès en mettant de la prose en musique, ce qui paraîtra bien ridicule quand la mode en sera passée.

Tel ce désir, exprimé par Notre Saint Père le Pape, de voir se répandre en France la diffusion de la prononciation romaine du latin.

Des prêtres, des évêques, des cardinaux voient dans cette réforme la source de précieux avantages pour

l'Église. Leur autorité n'est pas contestable. Mais est-elle bien éclairée ? Ne voient-ils pas les choses plutôt subjectivement qu'objectivement ? En d'autres termes, ne les voient-ils pas du dedans en dehors, et non du dehors en dedans ?

Sans vouloir trancher une question aussi spéciale, n'est-il pas permis d'envisager, de prévoir les effets d'une telle réforme, si elle vient à s'accomplir ? Ce sera toute une révolution dans le monde des chantres, des chanteurs hommes et enfants. Tous ces gens ignorent la langue italienne et sa prononciation. Que voulez-vous ? nous sommes en France et non en Italie. S'il ne s'agissait que de substituer la diphtongue *ou* à la voyelle *u*, la chose ne serait pas malaisée. Mais voyez-vous ces braves gens, peu lettrés, quittant la forge ou l'établi pour venir psalmodier du plain-chant, forcés de dire *Yésouce* pour *Jésus*, *ekçaoudi* pour *exaudi*, *ekché* pour *ecce*, *laouda* pour *lauda*, *éoudgé* pour *euge*, *miki* pour *mihi* ? Ils y perdront leur latin, c'est bien le cas de le dire.

Et les fidèles, ceux qui aiment à mêler leur voix au chant des Hymnes et des Proses, devront-ils aussi apprendre l'italien ?

L'unité liturgique — nous dit-on — a toujours été le vœu de l'Église. C'est bien possible. J'ai cependant lu un bréviaire mozarabe, d'un rite ancien, très différent du bréviaire romain, et dans lequel il y avait de bien jolies choses. L'unité et l'uniformité ne sont pas identiques ; on s'en est aperçu quand le pape Pie IX a imposé à l'Église de France le rite romain. Je vois encore le curé de la Madeleine, l'illustre et infortuné Deguerry, montant en chaire et

proclamant, de sa belle voix tonnante, que le Rite romain était dès lors adopté *en principe*. En fait, on ne changea rien et il fallut qu'au bout de deux ans des ordres du pape se fissent entendre de nouveau pour que l'on se décidât à obéir. On le fit de mauvaise grâce et incomplètement.

Si l'uniformité est si difficile à obtenir, c'est qu'apparemment elle répugne à la nature humaine ; les tempéraments des peuples différent et exigent, en tout, des habitudes différentes.

* * *

Il est à craindre qu'il en soit, de cette réforme, comme de celle du fameux *Motu proprio* qui date du 22 novembre 1903. Les auteurs de la supplique y font allusion. « Nous nous sommes efforcés, » disent-ils, « avec une joyeuse docilité, d'en promouvoir, autant qu'il dépendait de nous, la rigoureuse observation. » Il eût mieux valu, peut-être, ne pas réveiller ce souvenir, car les zélés promoteurs ont mal réussi, et leur joie a dû se muer en tristesse. Ah ! si le Saint-Père s'était borné à demander la suppression de toute la musique non composée expressément pour l'Église, il eût peut-être été obéi et il en serait résulté un grand bienfait. Toute une bibliothèque d'œuvres intéressantes dont beaucoup sont admirables, dormant sous la poussière d'un injuste oubli, reverrait le jour et reprendrait la place usurpée par des morceaux d'opéras ou autres, inutilement adaptés à l'Église, qui n'en a que faire.

Mais c'est du Beethoven, nous dit-on, c'est du Mozart, c'est du Sébastien Bach. Là n'est pas la question. Cela ne serait excusable que dans le cas où il y aurait disette de chants écrits pour l'Église, alors que c'est le contraire qui est vrai. Le dicton célèbre, « *The right man at the right place,* » est en art la pure vérité ; la plus belle chose du monde perd sa valeur si elle n'est pas à sa place.

Mais le *Motu proprio* demandait trop : interdiction d'employer à l'église d'autres instruments que l'orgue, celui-ci étant réduit à de courtes ritournelles ; suppression des chanteurs solistes ; emploi exclusif, en dehors du plain-chant, de la musique du seizième siècle ; que sais-je encore ? C'était un bouleversement complet des habitudes séculaires. Qu'est-il arrivé ? Sauf quelques rares exceptions, on n'a rien fait.

Ce qui devrait être banni de l'Église, ce sont les cantiques adaptés sur des airs profanes avec force fautes de prosodie, ennemis à la fois du goût musical, du goût littéraire et du sentiment religieux ; ce sont les ridicules compositions du Père Lambillotte, heureusement un peu oubliées, dont le *Regina Cæli*, où la prosodie latine est outrageusement violée, est resté légendaire ; de ces horreurs, on évite de parler.

D'après ce qui s'est passé à propos du *Motu proprio*, il est facile de prévoir ce qui se passera au sujet de l'imposition, en France, de la prononciation romaine : on n'en tiendra nul compte, et le seul résultat sera l'affliction ressentie par Sa Sainteté de voir, une seconde fois, sa volonté méconnue.

Qu'il me soit permis d'ajouter que des abbés musiciens, avec qui je me suis entretenu de cette affaire

délicate, se sont trouvés d'un avis conforme au mien.

Plusieurs lettres fort intéressantes m'ont été adressées à ce sujet ; les unes m'approuvent, d'autres me contredisent : il serait bien extraordinaire que tout le monde fût d'accord sur un pareil sujet. M. l'abbé Meunier, directeur d'un petit séminaire, en a parlé dans l'*Univers* ; il abonde dans mon sens, et lui-même a reçu de M. Léon Bourdeux une lettre d'approbation dont ce dernier m'a envoyé une copie, accompagnée de réflexions dans lesquelles il déplore « cet engouement irréfléchi pour la prononciation italienne ».

Si j'en crois une longue lettre anonyme que j'ai reçue, et une autre également anonyme, publiée dans l'*Univers*, les dames seraient défavorables à la réforme. Elles mettent un masque, craignant de se compromettre, et leurs arguments sont bizarres. Ma correspondante me demande pourquoi je ne consulte pas l'opinion des « grandes artistes » ; mais ce n'est pas des grandes artistes qu'il s'agit. Celle de l'*Univers* veut que le latin soit une langue vivante. « Eh quoi ! dit-elle, catholiques, vous qui parlez la même langue, pour exprimer la même foi depuis 2.000 ans, qui la parlerez jusqu'à la fin du temps, qui la parlerez d'un bout du monde à l'autre bout, osez-vous bien dire que cette langue est morte ? »

Il est difficile, on le sait, de raisonner avec les femmes.

Et pourtant la même dit plus loin : « Raisonçons ! »

Je vous ferai grâce de ses raisonnements.

Mieux vaut citer ces paroles de M. Léon Bourdeux : « Je suis catholique, fils respectueux du pape en tout ce qui touche le Dogme et la Foi. La prononciation du

latin n'est pas un dogme ; je puis donc la discuter et penser comme M. l'abbé Meunier et M. Saint-Saëns. »

M. l'abbé Meunier, qui est un savant philologue, me semble avoir touché le vif de la question quand il a dit :

« Les Italiens et même les Romains actuels ne prononcent pas mieux le latin que les Français... Il y a un anachronisme choquant à faire prononcer des mélodies grégoriennes du VI^e siècle avec les sons de l'italien du XX^e siècle... La prononciation italienne n'est pas la prononciation latine, mais une prononciation transformée. »

Comme moi, M. l'abbé Meunier craint que le pape rencontre de fâcheuses résistances, au cas où Sa Sainteté voudrait imposer partout la prononciation romaine ; il redoute les susceptibilités nationales, les protestations des académies, des universités, au nom de la science et de la vérité historique.

* * *

Mais il me faut parler aussi d'une autre question. J'ai appris que dans certains milieux on m'accusait d'avoir dénaturé les intentions de Notre Saint-Père le Pape, exprimées dans le fameux *Motu proprio*.

Je n'ai qu'une façon de répondre à ces accusations : mettre sous les yeux de mes lecteurs des fragments du texte même de ce *Motu proprio*.

« La polyphonie classique — par là on entend la musique de Palestrina et de son école — se rapproche du chant grégorien, modèle parfait de toute musique sacrée. »

Et le *Motu proprio* en conclut qu'elle doit être préférée à toute autre, dans l'exercice du culte.

En réalité, sauf par le vague de la tonalité, la « polyphonie classique » n'a aucun rapport avec la musique grégorienne, qui ne connaît pas la polyphonie. Elle s'en rapproche seulement par ce fait que toutes deux, comme le latin, sont des langues mortes ou peu s'en faut, ce qui les rend éminemment propres à l'Église par la raison qu'elles sont intangibles et immuables. De même que la plupart des fidèles ne comprennent ni le latin, qu'ils n'ont pas appris ou qu'ils ont oublié, ni le plain-chant, dont la clef est perdue et l'exécution arbitraire, de même ils ne sauraient comprendre la musique palestrinienne, étrangère à nos mœurs, dans laquelle aucune indication ne peut nous guider quant à son interprétation. De cette incompréhension naît le mystère. Voilà ce que nulle musique moderne, quelle que soit sa valeur, ne saurait remplacer.

Au milieu du siècle dernier, une école s'était fondée à Munich, dont le but était de faire revivre l'art palestrinien, et de nombreuses compositions furent écrites dans ce style. Elles avaient exactement la valeur des devoirs latins que font les élèves des lycées ; on y a renoncé.

Le *Motu proprio*, malgré sa préférence pour l'art du *xvi^e* siècle, ne proscriit pas de l'Église la musique moderne.

« Néanmoins, dit-il, par suite de l'usage profane auquel la musique moderne est spécialement destinée, il y aurait lieu de veiller avec grand soin sur les compositions musicales de style moderne ; l'on n'admettra dans l'Église que celles qui ne contiennent rien de pro

fane, ne renfermant aucune réminiscence de motifs usités au théâtre, et ne reproduisant pas, même dans leurs formes extérieures, l'allure des morceaux profanes. »

Rien de plus facile que de bannir les motifs entendus au théâtre, et, cependant, le beau prélude de la scène religieuse de *Faust* serait-il déplacé à l'Église? Mais passons. Comment — j'en appelle à tous les musiciens — saura-t-on discerner s'il existe ou non *quelque chose de profane* dans une composition? A quel signe cela se reconnaît-il? Entre les motets et les madrigaux de Palestrina, la différence est si peu sensible qu'à la distance où nous en sommes, nous ne l'apercevons plus.

Le *Motu proprio*, dit-on, n'interdit pas le *solo*. Voyons comment :

« Le *solo* ne doit jamais prédominer dans la cérémonie de telle façon que la plus grande partie de la liturgie soit exécutée de cette manière ; il doit plutôt avoir le caractère d'un simple signal ou d'un trait mélodique, et demeurer strictement lié au reste de la composition en forme de chœur. »

Ainsi, l'exquis *Pie Jesu* du *Requiem* de M. Fauré, et bien d'autres morceaux que je pourrais citer et qui sont des perles de l'art religieux, devraient être pros- crits.

« L'usage du piano dans l'église est interdit, comme aussi celui des instruments bruyants ou légers, tels que le tambour, la grosse caisse, les cymbales, etc. »

Les coups *pianissimo* de grosse caisse et cymbales, d'un effet si mystique, dans la *Messe de Sainte-Cécile* de Gounod ; les coups de tamtam terrifiants qui soulignent d'une façon si merveilleuse les mots « vivos

et mortuos » dans le « Credo » de la *Messe* de Liszt, demeurent interdits !

Quant au piano, il est certain qu'il serait ridicule à l'Église, employé comme au concert ou dans les salons. Mais il serait précieux pour remplacer la harpe, quand on ne peut se procurer ce délicieux instrument.

« Il est permis, après le chant de l'Offertoire prescrit de la *Messe*, d'exécuter, pendant le temps qui reste, un court motet composé sur des paroles approuvées par l'Église. »

Le *Motu proprio* ne dit pas qu'il est permis de remplacer ce motet par un morceau d'orgue, mais il est à remarquer qu'il ne l'interdit pas. Il dit seulement :

« Le son de l'orgue dans l'accompagnement du chant, dans les préludes, intermèdes et autres morceaux semblables, doit non seulement conserver le cachet propre à cet instrument, mais encore participer à toutes les qualités de la vraie musique sacrée. »

Bien qu'il ne soit pas très facile de définir les qualités de la *vraie* musique sacrée, le *Motu proprio*, ici, parle d'or et il est regrettable que sa voix ne soit pas mieux écoutée.

Dans mon chapitre sur l'orgue, je me suis élevé contre l'usage qui s'est établi, sous prétexte de *grand art*, d'exécuter pendant les offices des Toccatas, des Préludes et Fugues de Sébastien Bach et autres, qui sont des morceaux de concert et ne s'adaptent nullement aux cérémonies de l'Église catholique. Lorsque j'étais organiste, il m'arrivait très souvent de prendre pour thème « le chant de l'Offertoire prescrit de la *Messe* » et de le développer dans son caractère. C'est pourquoi, dans le monde, on m'accusait de ne jouer que des

Fugues, alors qu'à l'Offertoire je n'en ai jamais exécuté une seule.

Le *Motu proprio* interdit *rigoureusement* à ce qu'on appelle *fanfare* de jouer dans l'Église; et, malgré cette défense, au milieu des cérémonies de la Fête du Saint-Sacrement, vous pourrez entendre des clairons éclater en bruyantes et soldatesques sonneries, ce qui produit l'effet le plus choquant et le plus scandaleux.

Si le clergé tient si peu de compte des instructions pontificales, dans des cas où cela serait si facile, pense-t-on qu'il sera plus docile quand il s'agira, comme dans le changement de la prononciation du latin, de vaincre des difficultés ?

Il serait imprudent de le croire ; il est seulement permis de l'espérer.

Portraits



JOSEPH HAYDN ET LES « SEPT PAROLES »

O N oublie trop ce grand musicien, père de la symphonie et de toute la musique moderne ; on oublie trop que les concerts sont des musées où les anciennes écoles doivent être représentées ; on oublie trop que la Musique est autre chose qu'une source de jouissances sensuelles et d'émotions violentes, que cette source, toute précieuse qu'elle soit, n'est qu'un accident, un petit coin dans le pays immense de l'art musical. Celui qui ne prend pas un plaisir complet à une simple suite d'accords bien construite, belle seulement de son ordonnance, n'aime pas la Musique ; celui qui ne préfère pas le premier Prélude du *Clavecin bien tempéré*, joué sans nuances, tel que l'auteur l'a écrit pour le clavecin, au même prélude agrémenté d'une mélodie passionnée, n'aime pas la Musique ; celui qui ne préfère pas une mélodie populaire d'un beau caractère, ou un chant grégorien, sans aucun accompagnement, à une série d'accords dissonants et prétentieux, n'aime pas la Musique.

Mais ceux qui dirigent les grands concerts ont le devoir, eux, d'aimer la Musique et de la faire connaître, et de ne pas laisser tomber dans l'oubli les maîtres, dont le seul tort est de ne pas être nés à notre époque

et de n'avoir pas songé à satisfaire des goûts qui n'existaient pas de leur temps, surtout lorsqu'ils ont, comme Joseph Haydn, tellement devancé leur époque et qu'ils sembleraient, par moment, appartenir à la nôtre.

Deux ou trois symphonies, rarement et distraitemment exécutées, voilà tout ce que la génération actuelle connaît de l'œuvre immense de Joseph Haydn, ce qui revient à dire qu'elle ne la connaît pas et s'en fait l'idée la plus fautive. Aucun musicien n'a été plus abondant, n'a montré une plus grande richesse d'imagination ; et quand on explore cette mine de pierreries, on est tout étonné d'y rencontrer à chaque pas tel joyau dont on attribuait l'invention à tel ou tel moderne, d'être ébloui par des couleurs chatoyantes, alors qu'on s'attendait à des grisailles, à des pastels pâlis par le temps.

Des *cent dix-huit* symphonies de Haydn, beaucoup sont de simples divertissements, écrits au jour le jour pour la petite chapelle du prince Esterhazy qu'il dirigeait ; mais quand il fut appelé à Londres par un certain Salomon, directeur de Concerts, et qu'il eut à sa disposition un grand orchestre, quel magnifique essor prit son génie ! Ce fut alors qu'il écrivit ces grandes symphonies, dans lesquelles, pour la première fois, les Clarinettes déployèrent les ressources dont l'orchestre moderne a si abondamment profité. Dans le principe, la Clarinette jouait un rôle modeste ; comme son nom l'indique, — *Clarinetto* étant le diminutif de *Clarino*, — elle avait été inventée pour remplacer les sons aigus auxquels la Trompette renonçait pour acquérir une meilleure sonorité.

Les anciennes éditions des Symphonies de Haydn montrent une disposition pittoresque, représentant à l'œil celle de l'orchestre : en haut, un groupe composé des Timbales et des cuivres ; au milieu, un second groupe composé des Flûtes, Hautbois et Bassons ; en bas de la page, les instruments à corde. Lorsque les Clarinettes sont employées, elles font partie du premier groupe et agissent en conséquence.

Cette jolie disposition n'a malheureusement pas été conservée dans les éditions modernes de ces Symphonies.

Dans celles écrites à Londres, la Clarinette a complètement oublié son origine ; elle a quitté le monde un peu grossier des cuivres et s'est fait admettre dans la société plus raffinée des « bois » ; et, d'emblée, Haydn profite des beaux sons graves dits « chalumeau », de l'agilité, de l'étendue prodigieuse du bel instrument.

Pendant son séjour à Londres, Haydn ébaucha un *Orfeo* qui resta inachevé, le théâtre qui l'avait commandé ayant fait faillite avant que l'auteur eût terminé l'ouvrage. Il n'en existe que des fragments, qui ont été, par bonheur, gravés en partition d'orchestre. Ils sont de valeur inégale ; le dialogue ou les récitatifs qui devaient les relier étant perdus, il est difficile de les juger sainement. On y trouve un air brillant d'Eurydice, assez ridicule, un autre, charmant, d'Eurydice mourante, où figurent de mystérieux *corni inglesi*, écrits comme des Clarinettes en *si bémol* et atteignant à des hauteurs inaccessibles pour l'instrument connu sous le nom de *cor anglais* ; un bel air de basse sur lequel on a mis des paroles latines et qu'on chante dans les églises. Cet air est destiné à un *Creonte* qui ne

paraît pas dans les autres fragments de l'*Orfeo*. Une scène montre Eurydice courant sur les bords du Styx et poursuivie par des Dieux infernaux ; une autre, la mort d'Orphée tué par des bacchantes. Cette partition est une curiosité et rien de plus ; sa lecture ne donne pas le regret que l'ouvrage n'ait pas été achevé.

Comme Gluck, Joseph Haydn eut ce rare privilège de grandir sans cesse et d'atteindre à l'apogée de son génie à l'âge où d'ordinaire on voit décliner les plus belles facultés. Il éblouit le monde musical avec sa *Création*, Oratorio dans lequel il déploya une fertilité d'invention, un luxe de richesses orchestrales que l'Oratorio ne connaissait pas. Enhardi par ce succès, il écrivit les *Saisons*, œuvre colossale, la plus variée, la plus pittoresque de toute la Musique ancienne et nouvelle. Ce n'est plus l'Oratorio purement religieux : c'est une peinture audacieuse de la Nature, avec des recherches de réalisme faites pour étonner encore à notre époque, une imitation artistique des bruits divers, frémissement du feuillage, chant des oiseaux des bois et de la ferme, crissement des insectes ; et, par dessus tout, la traduction musicale des émotions profondes que font naître l'aspect de la Nature, la fraîcheur des forêts, la chaleur étouffante qui précède l'orage et l'orage lui-même, et le splendide coucher de soleil qui lui succède. Il y a un chœur de chasseurs, d'un entrain admirable qui l'emporte dans une autre tonalité ; il y a les vendanges avec la danse folle qui les suit ; il y a l'hiver, avec une introduction poignante qui fait songer à certaines pages de Schumann, mais rassurez-vous ! l'auteur ne nous laisse pas exposés à la rigueur des frimas ; il nous fait entrer dans la ferme,

et voici les fileuses, et voici les paysans rassemblés au coin du feu, écoutant un récit comique et riant à gorge déployée avec une gaieté qu'on n'a jamais surpassée.

Mais cette œuvre gigantesque ne peut finir sans se tourner vers le ciel et, d'un grand coup d'aile, sans effort, l'auteur atteint aux régions où l'attendent Beethoven et Hændel ; il les égale et termine son tableau dans une éblouissante lumière.

Voilà ce que le public ignore, et qu'il ne devrait pas ignorer.

* * *

Mais ce n'est pas de cela que je désire vous entretenir. C'est d'une œuvre délicate, touchante, discrète et précieuse du même auteur : *Les Sept Paroles du Christ sur la Croix*.

Cette composition existe sous trois formes : pour Orchestre et chœurs, pour Orchestre seul, pour Quatuor.

On disait à Paris, dans ma jeunesse, que cette œuvre avait été écrite primitivement pour Quatuor, développée ensuite pour Orchestre, et que les voix y avaient été ajoutées en dernier lieu.

Il a fallu que les hasards de l'existence me conduisissent à Cadix pour que je fusse informé de l'histoire véritable de cette belle composition. J'appris là, non sans étonnement, que la ville de Cadix en avait eu la primeur. On m'avait même parlé d'un concours dont Haydn aurait remporté la palme, mais ce concours n'a jamais existé. L'ouvrage avait été commandé à l'auteur.

Par qui ? Deux centres religieux, la Cathédrale d'une part, de l'autre la *Grotte du Rosaire* (la Cueva del Rosario) se sont disputé cette initiative. J'ai eu entre les mains toute une polémique au sujet de cette dispute, qui a peu d'intérêt pour nous. Une seule chose peut nous intéresser : l'origine de la composition. Or, il n'y a pas de doute possible : les *Sept Paroles* ont été écrites primitivement pour orchestre en 1785 et, quant à leur destination, la question a été tranchée par l'auteur lui-même, comme nous le verrons plus loin.

Dans ses *Mémoires pour la Biographie et la Bibliographie de l'île de Cadix*, Don Francisco de Miton, Marquis de Meritos, raconte qu'il entra en correspondance avec Haydn pour la commande de cette composition, destinée à être exécutée dans la cathédrale de Cadix. D'après lui, Haydn lui aurait avoué « que la composition était due plutôt à la dissertation que le señor Miton lui avait envoyée par écrit, qu'à sa propre invention, car elle éclaircissait si merveilleusement tous les motifs, qu'en lisant ses instructions, il lui semblait lire la musique ».

Si le Marquis ne s'est pas vanté, il faut convenir que le bonhomme Haydn n'était pas si bonhomme qu'on a voulu le dire et qu'il s'entendait à flatter les gens.

En 1801, l'ouvrage parut chez Breitkopf et Haertel, à Leipzig, avec l'adjonction des voix. Cette édition est ornée d'une préface de l'auteur ainsi conçue : « Il y a environ quinze ans, un curé de Cadix me chargea d'écrire des morceaux de musique instrumentale sur les *Sept Paroles du Christ sur la Croix*.

« On avait coutume alors d'exécuter dans la Cathédrale, pendant le Carême, un Oratorio, et pour lui

donner plus de solennité, cela se faisait en grand appareil. Les murailles, les fenêtres et les colonnes de l'église étaient voilées de noir et seule une lampe suspendue au centre éclairait faiblement le sanctuaire.

« A midi, l'on fermait les portes et l'orchestre commençait à jouer. Après l'introduction, l'Évêque montait en chaire, disait une des Sept Paroles, et faisait quelques réflexions sur elle. Il descendait ensuite, s'agenouillait devant l'autel et restait ainsi quelque temps. Cette pause était occupée par la musique.

« L'évêque montait et descendait six fois de plus, et, chaque fois, après son homélie, la musique se faisait entendre.

« C'est à ces cérémonies que ma musique devait s'adapter.

« Le problème d'écrire sept Adagios devant être exécutés consécutivement et durer chacun dix minutes, sans fatiguer l'auditoire, n'était pas facile à résoudre, et je reconnus bientôt l'impossibilité de conformer ma musique à la limite fixée.

« Mon œuvre fut écrite et imprimée sans paroles ; plus tard l'occasion s'offrit de les ajouter, ce qui fait que l'Oratorio que publient aujourd'hui MM. Breitkopf et Haertel est une œuvre complète, et, quant à la partie vocale, complètement nouvelle.

« Le bon accueil qu'elle a reçu parmi les amateurs me fait espérer que le reste du public la recevra avec la même bienveillance. »

On voit que le bon Haydn craignait d'ennuyer ses auditeurs. Nos bardes modernes n'ont pas de ces vains scrupules.

C'est Michel Haydn, frère de Joseph et auteur de

compositions religieuses tort estimées, qui passe pour avoir ajouté aux *Sept Paroles* la partie vocale; Joseph Haydn n'en parle pas, mais permet de le supposer, car il semble bien que si Joseph Haydn avait opéré lui-même cette adjonction, il l'aurait dit dans sa préface.

Cette partie vocale, d'ailleurs, n'ajoute rien à la valeur de l'œuvre. Quant à l'arrangement pour Quatuor, qu'il soit de l'auteur ou d'un autre, il est négligeable. A cette époque, nombreux étaient les amateurs qui pratiquaient les instruments à cordes; ils se réunissaient fréquemment en quatuor et l'on arrangeait tout pour quatuor, comme on arrange à présent pour piano à quatre mains. Des Sonates de Beethoven ont été arrangées de la sorte. Le Piano a tué le Quatuor et c'est grand dommage: le Quatuor est la forme la plus pure de la musique instrumentale; c'est la forme initiale, la Source d'Hippocrène. Ne buvant plus à cette source, la musique instrumentale boit à toutes les coupes et s'enivre.

Pour en revenir aux *Sept Paroles*, c'est à leur forme symphonique seule qu'il convient de s'attacher; elles sont assez éloquents sans le secours des voix et leur charme est pénétrant. Elles ne demandent pas, comme la *Création* ou les *Saisons*, des moyens d'exécution extraordinaires et rien ne serait plus facile que de les faire entendre.

Le Vendredi Saint, les théâtres lyriques étant fermés, il est d'usage, depuis longtemps, de donner, le soir, des concerts, et naguère ces concerts étaient dénommés *Concerts spirituels*, parce que leur programme se composait, en totalité ou en grande partie, de musique religieuse. On a perdu cette bonne habitude et avec

elle l'occasion de faire goûter au public des œuvres comme ces délicieuses *Sept Paroles* et tant d'autres choses en harmonie avec le caractère d'une journée exceptionnelle.

C'est dans un de ces concerts spirituels que Pasdeloup fit entendre, le même soir, le *Credo* de la *Messe de Gran* de Liszt, et celui de la *Messe du Sacre* de Cherubini. Le *Credo* de Liszt fut accueilli par une tempête de sifflets, celui de Cherubini alla aux nues, et je ne pouvais m'empêcher de penser, — non sans une certaine injustice, car le *Credo* de Cherubini n'est pas sans mérite — au peuple de Jérusalem acclamant Barrabas et demandant le supplice pour Jésus.

Ce jour-là, le *Credo* de Liszt a connu l'*applaudissement farouche des huées* dont parle quelque part Victor Hugo. Celui de Cherubini ne s'en est jamais relevé.



LE CENTENAIRE DE LISZT A HEIDELBERG EN 1912

DE tous côtés on a fêté le centenaire de Liszt par des festivals grandioses ; notamment à Budapest, où l'on a chanté dans l'immense cathédrale la *Messe de Gran*, qui suffirait à la gloire de son auteur ; à Weimar, dont il avait fait de son vivant une sorte de Mecque musicale, où l'on a représenté théâtralement son oratorio *Sainte-Elizabeth*, d'un charme si profond ; à Heidelberg, où le festival eut cet intérêt particulier d'être organisé par la *Société universelle des musiciens allemands*, fondée par Liszt, il y a cinquante ans. Cette société donne chaque année, dans une ville différente, un festival durant plusieurs jours. Elle admet dans son sein des membres étrangers et j'en ai fait partie naguère, succédant à Berlioz, sur l'invitation de Liszt lui-même. Des dissentiments nous avaient séparés. Je n'avais donc plus, depuis un certain nombre d'années, aucune relation avec cette société, lorsque, dernièrement, elle vint au-devant de moi pour me demander de participer à son festival. Un refus aurait été mal interprété, et j'ai dû accepter, bien que l'idée de me faire entendre, à mon âge, à côté de virtuoses en pleine possession de leur talent, tels

que MM. Risler, Busoni et Friedheim, ne fût pas de nature à m'encourager...

Le festival a duré quatre jours et comporté six concerts, dont quatre avec orchestre et chœurs. On y a entendu l'oratorio *Christus*, œuvre énorme, remplissant à elle seule tout un concert ; les symphonies *Dante* et *Faust* ; les poèmes symphoniques *Ce qu'on entend sur la montagne* et *Tasso*, pour ne parler que des œuvres les plus importantes.

L'oratorio *Christus* n'a pas la belle homogénéité de *Sainte-Elizabeth* ; les deux ouvrages sont également divisés en une suite d'épisodes séparés ; mais, tandis que les tableaux divers de *Sainte-Elizabeth* résolvent le difficile problème de la variété dans l'unité, les fragments de *Christus* ont parfois des couleurs bien disparates ; il y en a, si l'on peut dire, pour tous les goûts. Certaines parties sont admirables sans restriction, d'autres confinent au style théâtral, alors que d'autres sont presque ou même tout à fait liturgiques, et enfin il en est d'exclusivement pittoresques ; il en est même quelques-unes qui pourraient passer pour déconcertantes et qui font penser à ce qu'écrivait M. Maréchal dans son livre sur Rome, alors qu'il racontait ses visites à la princesse Wittgenstein et l'enthousiasme de cette dernière pour des compositions qui le laissaient absolument froid...

Il arrivait parfois à Liszt, comme à Gounod, de s'hypnotiser lui-même et d'attribuer à des suites d'accords très simples et très ordinaires une signification profonde, qui échappe à la grande majorité des auditeurs.

Il y a des pages de cette nature dans *Christus*.

Mais que de belles choses, que de choses exquisés dans ce vaste ensemble !

Si l'on peut regretter que l'auteur se soit attardé un peu trop longuement dans l'imitation des *Pifferari* de la campagne romaine, quel délice, en revanche, on trouve dans l'intermède symphonique *Les bergers à la crèche* ! Cela est très simple, mais de la simplicité savoureuse et inimitable, qui est le secret des grands artistes. On peut s'étonner que cet intermède ne figure pas au répertoire de tous les concerts.

La symphonie *Dante* n'est pas encore entrée dans le répertoire courant comme la symphonie *Faust*. Elle a été exécutée pour la première fois à Paris, dans un concert organisé et dirigé par moi, alors que les œuvres de Liszt étaient encore méconnues ; on y a entendu, avec cette symphonie, l'andante (Gretchen) de la symphonie *Faust*, le poème symphonique *Fest-Klänge*, œuvre ravissante que l'on n'exécute jamais ; d'autres fragments encore. On ne saurait imaginer le courant qu'il me fallut remonter pour donner ce concert : hostilité du public, mauvaise volonté du Théâtre-Italien, qui me louait son illustre salle, mais s'opposait sournoisement à ce que le concert fût annoncé comme il convenait, indiscipline de l'orchestre, réclamations des choristes qui, s'imaginant que Liszt faisait les frais du concert, voulaient majorer leurs honoraires, et, finalement, insuccès complet — et prévu. Mon but était d'essayer des plâtres et de préparer l'avenir, rien de plus. Malgré tout, j'étais arrivé à faire exécuter très honorablement la symphonie *Dante*, et j'eus ainsi le plaisir de l'entendre pour la première fois.

La première partie (*l'Enfer*) est on ne peut plus

impressionnante avec son intermède, *Francesca da Rimini*, où brûlent toutes les flammes de la passion italienne ; la seconde (*Purgatoire et Paradis*) est du charme le plus intense et le plus douloureux, et elle contient un épisode fugué dont la beauté ne saurait être surpassée.

Ce qu'on entend sur la montagne est peut-être le plus admirable des célèbres poèmes symphoniques. L'auteur s'y est inspiré de la poésie de Victor Hugo et en a merveilleusement rendu l'esprit. Quand donc cette œuvre typique sera-t-elle installée au répertoire de nos concerts ? Quand donc les chefs d'orchestre seront-ils fatigués de diriger les trois ou quatre morceaux de Wagner qu'ils répètent à satiété, alors qu'on peut les entendre à l'Opéra dans de bien meilleures conditions, et l'insignifiante *Symphonie inachevée* de Schubert ?

* * *

L'oratorio *Christus* a occupé tout le premier concert du festival, qui a duré trois heures et demie ; c'est long, et je n'oserais conseiller à nos concerts parisiens de risquer pareille aventure. Exécution grandiose, dans une grande salle carrée, de construction récente, d'un bel aspect et d'une excellente sonorité. Cavallé-Coll, qui s'y connaissait en acoustique, recommandait la forme carrée pour la construction des salles de concert, et personne ne voulait l'écouter. Trois cents choristes, dont beaucoup venus de loin, étaient soutenus par un orchestre nombreux, mais insuffisant à mon avis pour

lutter contre cette masse vocale ; il était d'ailleurs placé comme au théâtre, dans les profondeurs, alors que les voix résonnaient librement au-dessus ; deux harpes, placées sur les côtés, l'une à l'est, l'autre à l'ouest, se regardaient de loin, disposition très décorative, mais aussi fâcheuse pour l'oreille qu'agréable à l'œil. Les chœurs, les quatre solistes, dont la tâche est des plus ardues, ont triomphé complètement des difficultés de cette œuvre immense, et toutes ses nuances délicates et variées furent rendues en perfection.

Liszt ne professait pas, loin de là, le dédain de Wagner et de Berlioz pour les exigences de la voix humaine ; il la traitait en reine et en déesse, et il est bien regrettable que ses goûts ne l'aient point porté vers le théâtre ; certaines parties de *Sainte-Elizabeth* montrent qu'il aurait pu y réussir, et la mode ne serait peut-être pas venue des opéras pour orchestre avec accompagnement des voix, dont nous jouissons aujourd'hui. Il avait trouvé une manière toute spéciale d'écrire les chœurs, qu'on n'a pas encore imitée, une méthode ingénieuse dont les avantages sont grands et dont le seul inconvénient est de nécessiter de la part des choristes un soin des détails, des nuances, qui est trop souvent leur moindre souci. Ces sociétés d'Allemagne, dont les membres chantent pour leur plaisir, et non pas en vue d'un salaire, sont soigneuses à l'excès, s'il peut y avoir excès en pareille matière, et c'est une bonne fortune pour elles d'être les interprètes de chœurs écrits de la sorte.

Il est impossible de donner ici une analyse de ce vaste ensemble. Nous avons parlé du charmant intermède, *Les Bergers à la Crèche* ; à cette pastorale suc-

cède la *Marche des Rois Mages*, très joli morceau, mais un peu trop développé pour sa valeur intrinsèque. Les parties purement vocales, les *Béatitudes*, le *Pater Noster*, seraient mieux à leur place dans une église que dans une salle de concert. Viennent ensuite des pages plus brillantes, la *Tempête sur le lac de Thibériade*, le *Mont des Oliviers* avec solo de baryton, le *Stabat Mater* où de grandes beautés sont jointes à une terrible longueur. Mais rien dans toute l'œuvre ne m'a impressionné autant que l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* (orchestre, chœur et soli), dont la lecture seule ne saurait donner l'idée ; l'auteur y plane à ces hauteurs suprêmes que l'on atteint si rarement. A signaler aussi l'effet délicieux du chœur d'enfants chantant au lointain l'*O Fili et Filæ*, harmonisé avec un goût parfait.

En écoutant cette belle œuvre, je ne pouvais m'empêcher de songer aux grands oratorios par lesquels Gounod a couronné si glorieusement sa carrière. Les natures musicales de Liszt et de Gounod étaient bien différentes ; et, pourtant, sur ce terrain, ils se sont rencontrés. De part et d'autre, même abstraction des anciennes formes de l'Oratorio, même recherche de réalisme dans l'expression musicale du texte, même respect de la prosodie latine, même parti pris de simplicité dans le style. Mais, tandis qu'il y a du renoncement dans la simplicité de Liszt, qui rejette les ornements mondains pour prendre le froc de la pénitence, Gounod paraît, au contraire avec une sainte joie, rentrer dans sa vraie nature. Cela s'explique aisément : Liszt a fini par la soutane, alors que Gounod avait commencé par elle. Aussi, malgré le raffinement supérieur de Liszt, et en mettant

à part certains sommets, Gounod, ici, remporte la palme. Comme il y a une *odor di femina*, il y a un parfum d'église, bien connu des catholiques, dont les oratorios de Gounod sont imprégnés et que l'on ne trouve, dans *Christus*, qu'à doses bien faibles, si on le trouve. Pour le rencontrer en abondance chez Liszt, il faut aller le chercher dans la *Messe de Gran*.

* * *

Tous les éléments étaient réunis pour une magnifique exécution de *Dante* et de *Faust*. L'orchestre, de plus de cent musiciens, était parfait ; car nous ne sommes plus au temps où les instruments à vent, en Allemagne, péchaient également par la justesse et par la qualité du son ; ils sont actuellement irréprochables, comme chez nous. Mais il fallait compter avec MM. les chefs d'orchestre. A notre époque, ces messieurs sont des virtuoses ; ce n'est pas leur personne qui est au service de la musique, c'est elle qui est faite pour eux ; elle est le tremplin sur lequel ils parodent, en étalant leur débordante personnalité. Ils ajoutent aux intentions de l'auteur celles de leur invention : tantôt ce sont des lenteurs telles que les instruments à vent, à bout de souffle, doivent couper la phrase pour reprendre leur respiration ; tantôt c'est une rapidité folle, effrénée, qui ne laisse plus le temps d'émettre des sons ni de les entendre. On presse, on ralentit le mouvement sans autre raison que son caprice, alors que l'auteur ne l'a point indiqué ; on se livre à une mimique si désordonnée que les musiciens, ahuris, hésitent dans leurs entrées,

ne distinguant plus la mesure. Le délicieux *Purgatoire* a été mortellement ennuyeux ; le prestigieux *Méphistophélès* saccagé comme si la mitraille y avait passé ; et cela m'a fait goûter plus encore l'admirable exécution que M. Wolfrum, le directeur général de la musique, avait obtenue du gigantesque *Christus*.

Au nombre des chefs d'orchestre figurait M. Richard Strauss, qu'on ne saurait passer sous silence. Certes, personne n'ira chercher la modération et la sérénité chez un tel artiste, ne s'étonnera s'il lui arrive de se laisser emporter par son tempérament et de courir à la victoire, sans s'inquiéter des ruines qu'il laisse derrière lui ; mais il ne manque ni d'intelligence ni d'élégance, s'il dépasse quelquefois la vitesse permise, il n'exagère jamais la lenteur, et l'on n'est pas exposé, avec lui, à traverser les Saharas où d'autres s'égarèrent trop souvent. Sous sa direction, le *Tasso* a fait valoir toutes ses richesses, les facettes de l'étincelant joyau *Méphisto-Walzer* ont brillé de tout leur éclat.

Des nombreux solistes nous ne dirons que peu de mots. On ne juge pas des talents comme ceux de MM. Busoni, Friedheim et Risler, on ne les compare pas entre eux ; on se contente de les admirer. Toutefois, s'il fallait absolument donner un prix, je le donnerais à M. Risler pour la façon magistrale dont il a modelé tous les plans de la grande *Sonate en si mineur* ; il en a rendu tous les aspects, toute la puissance, toutes les délicatesses. Exécutée de cette manière, cette sonate est une des plus belles choses que l'on puisse entendre ; mais, de cette manière-là, on ne l'entendra pas souvent, car elle dépasse les moyens d'un exécutant ordinaire. La force d'un athlète, la légèreté d'un oiseau, la soli-

dité, le caprice, le charme, une entente parfaite du style en général et du style particulier de l'auteur, il lui faut tout cela, et c'est trop pour la plupart des virtuoses, eussent-ils beaucoup de talent.

Parmi les chanteurs, je me bornerai à signaler Mme Cahier, de l'Opéra de Vienne, voix d'or et grande artiste, interprète de plusieurs *lieder* qu'elle a merveilleusement fait valoir. Mme Cahier a interprété à Vienne le rôle de Dalila en compagnie de M. Dalmorès ; on comprendra sans peine le plaisir tout particulier que je pris à l'entendre.

Un dernier mot sur la symphonie *Dante*. J'ai lu, je ne sais plus où, que Liszt avait employé de nombreuses pages à peindre ce que Berlioz, dans son *Faust*, avait peint avec trois notes à l'apparition de Méphistophélès. Cette comparaison manque de justesse. La trouvaille de Berlioz est géniale et lui seul pouvait l'inventer ; mais autre chose est la brusque apparition du Diable, autre chose la peinture de l'Enfer. Cette peinture, Berlioz s'y est essayé à la fin de la *Damnation* ; et, malgré le vocabulaire étrange des chœurs, « Irimiru Karabrao, Sat raïk Irkimour », et autres gentilleses, il ne semble pas qu'il y ait mieux réussi que Liszt : ce serait plutôt le contraire.

Un amateur de musique a dépensé trois millions pour doter la ville d'Heidelberg d'une grande salle de concert ornée d'un orgue magnifique. Quand donc, à Paris, où l'on a la prétention d'aimer la musique, l'aimera-t-on assez pour imiter ce noble exemple ?



LE REQUIEM DE BERLIOZ

L'EXÉCUTION du *Requiem* de Berlioz, au Trocadéro, fut un événement. Depuis que cette œuvre gigantesque a résonné sous les voûtes de Saint-Eustache, c'était la première fois qu'on l'exécutait dans un local assez vaste pour s'y trouver à l'aise ; la salle du Châtelet, elle-même, est insuffisante, et son caractère théâtral s'accorde mal avec celui du *Requiem*, si théâtral pourtant quelquefois, mais d'un théâtral particulier, celui des Mystères.

A la lecture, ce *Requiem* paraît singulièrement vieilli ; c'est ce qui arrive à la plupart des drames romantiques, lesquels, comme lui, se relèvent à l'exécution. Il est facile de railler la truculence romantique ; il l'est moins d'égalier l'effet sur le public d'*Hernani*, de *Lucrece Borgia*, de la *Symphonie fantastique*. C'est que ces œuvres, avec tous leurs défauts, ont un merveilleux éclat ; c'est que cette truculence était sincère et non factice ; les romantiques avaient foi dans leurs œuvres et il n'est rien de tel pour produire des œuvres durables.

Berlioz, comme on sait, avait eu pour maîtres Reicha et Lesueur ; ce dernier, auteur de nombreux ou-

vrages, a beaucoup écrit pour l'Église. Certaines de ses œuvres religieuses ont une réelle beauté ; mais il avait d'étranges manies, et son élève, qui l'admirait beaucoup, n'a pu se défendre de montrer, dans les œuvres de sa jeunesse, des traces de son admiration. De là ces notes coupées, saccadées, dont le sens échappe, et dont la raison d'être ne peut s'expliquer que par l'imitation inconsciente des défauts de Lesueur. On sait que dans l'imitation d'un modèle, c'est toujours par ses défauts qu'on lui ressemble, et non par ses qualités qui sont inimitables. Aussi les qualités du *Requiem* ne sont-elles pas celles de Lesueur, mais celles de Berlioz, qui déjà, au sortir de l'école, montrait dans toute sa plénitude la puissante originalité qui donne à ses partitions toute leur valeur.

L'auteur, dans ses *Mémoires*, a raconté les tribulations de ce *Requiem*, commandé par l'État, mis de côté, puis enfin exécuté aux Invalides à l'occasion de la prise de Constantine et des funérailles du général Damrémont. Il s'étonne du peu de sympathie qu'il rencontrait d'ordinaire, de l'hostilité même qu'on lui montrait. Le contraire serait plus étonnant encore !

Il faut songer qu'à cette époque, le doux Berton, celui qui a chanté « *Quand on est toujours vertueux, on aime à voir lever l'aurore* », passait pour un grand homme ; les symphonies de Beethoven, dans leur nouveauté, — à Paris du moins, — faisaient scandale ; celles de Haydn inspiraient à un critique ces mots : « Que de bruit, que de bruit ! » Les orchestres étaient des réunions de 30 à 40 musiciens.

On devine la stupeur, l'effroi des gens devant un

jeune homme, frais émoulu de l'École, qui demandait :

50 violons,

20 altos,

20 violoncelles,

18 contrebasses,

4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 8 bassons, 12 cors et un chœur de 200 voix, considéré comme un minimum !

Et ce n'est rien encore. Le *Tuba Mirum* nécessite un supplément de 38 trompettes et trombones divisés en quatre orchestres disposés aux quatre points cardinaux, et huit paires de timbales actionnées par dix timbaliers, quatre tamtams et dix cymbales !

L'histoire de cette armée de timbales est assez curieuse.

Le premier professeur de Berlioz, Reicha, avait eu l'idée fort originale de faire entendre des roulements de timbales en accords de trois ou quatre sons et, pour placer cet effet, il avait composé un chœur sur l'*Harmonie des Sphères*, qui est publié à la suite de son *Traité d'harmonie*. Mais Reicha n'avait aucun génie, c'était un bon musicien et rien de plus ; son chœur, de nature insignifiante, est resté lettre morte. Berlioz a repris cet effet perdu et l'a utilisé dans son fameux *Tuba Mirum*

Il faut l'avouer, l'effet ne répond pas à l'attente. A l'Église, comme au concert, on entend un murmure confus, terrifiant, où l'on perçoit bien, de temps en temps, quelque changement dans la sonorité, mais on ne distingue pas la tonalité des accords.

Jamais je n'ai retrouvé l'impression que m'avait donnée ce *Tuba Mirum*, quand je l'entendis autrefois à Saint-Eustache, sous la direction de Berlioz. Cela

tient à ce que l'on néglige de suivre à la lettre les notations de l'auteur.

Le mouvement *moderato* est indiqué pour le commencement du morceau ; plus tard, à l'entrée des cuivres, le mouvement s'élargit du double et devient *andante maestoso*.

La plupart du temps — et ce fut ainsi au Trocadéro — le *moderato* devient un *allegro*, et l'*andante maestoso* un simple *moderato* ; et la terrible fanfare, si elle ne devient pas, comme on a osé le dire, « un départ pour la chasse », pourrait fort bien accompagner l'entrée d'un souverain dans sa capitale, car l'auteur, pour donner à cette fanfare son caractère michelangélesque, n' a pas eu recours aux faciles tristesses du mode mineur ; elle éclate dans les splendeurs du mode majeur, et, seule, une grande largeur dans le mouvement peut lui conserver sa physionomie grandiose, son impression d'épouvante.

Cependant, faut-il le dire ? en voulant nous donner, par l'accumulation des cuivres, des timbales, des cymbales et des tamtams, l'évocation du jugement dernier, Berlioz fait songer au dieu Thor chez les géants, essayant de vider la corne à boire qui aboutissait à la mer, et n'arrivant qu'à en faire baisser un peu le niveau, ce qui est déjà bien joli !

Il a parlé avec dédain du *Tuba Mirum* de Mozart et du seul trombone qui s'y fait entendre. « Un seul trombone, a-t-il dit, alors que des centaines de trombones ne seraient pas de trop ! »

Il a voulu nous faire entendre les trompettes des archanges. Mozart, avec les sept notes de son unique trombone, en suggère l'idée, et cela suffit.

Mais nous sommes, ne l'oublions pas, en plein romantisme, dans le monde de la couleur et du pittoresque, incapable de se contenter de si peu ; et il faut nous en souvenir si nous ne voulons pas nous cabrer devant les étrangetés de l'*Hostias*, avec ses notes graves des trombones, qui semblent sortir des entrailles de l'Enfer. Ne cherchez pas ce qu'elles signifient : Berlioz avait découvert ces notes, peu connues alors, dit-il lui-même, des exécutants, et il a voulu les utiliser. Le contraste de ces notes effrayantes avec les gémissements des flûtes est des plus curieux ; nulle part on ne rencontrerait quelque chose d'analogue.

Mais combien est préférable le délicieux Offertoire, où l'auteur voyait un chœur des âmes du Purgatoire ! Purgatoire sans supplices, sans douleur autre que l'attente, la longue et pénible attente du bonheur éternel. Une procession, où le style fugué alterne de la façon la plus heureuse avec le style mélodique, des soupirs, des plaintes, tout cela d'une expression pénétrante, avec une grande variété dans une apparente monotonie, et, de temps en temps, deux notes, toujours les mêmes, exhalées par le chœur comme une plainte, rien n'est plus touchant, ni d'un art plus supérieur. A la fin, un pâle rayon de lumière et d'espoir, le seul avec celui de l'*Amen* qui termine l'ouvrage ; car ce n'est pas la Foi et l'Espérance qu'il faut chercher ici ; les supplications y ont l'accent d'une prière qui ne se flatte pas d'être exaucée. Cette œuvre, qu'on n'oserait traiter de profane, est-elle vraiment religieuse ? comme l'a fort bien dit M. Boschot, ce qu'elle exprime sur tout, c'est l'épouvante devant le néant.

Ce soir-là, au Trocadéro, le public, très impressionné, s'écoulait lentement après l'exécution. Il ne disait pas « quel chef-d'œuvre ! » mais « quel chef d'orchestre ! » car il va maintenant voir diriger un chef d'orchestre, comme il va entendre un ténor, et s'arrogé le droit de juger les chefs d'orchestre comme les ténors. Quelle bonne plaisanterie ! Ce qu'il peut apprécier chez un chef d'orchestre, c'est l'élégance de sa tenue et de son geste, la précision, l'expression de sa mimique, celle-ci bien souvent destinée au public plutôt qu'à l'orchestre. Tout cela est secondaire ; ce qui fait la valeur d'un chef d'orchestre, c'est l'excellence de l'exécution qu'il obtient de ses musiciens, c'est la parfaite interprétation des intentions de l'auteur ; ces intentions, le public ne les connaît pas. Si tel détail important est resté dans l'ombre, si l'œuvre est défigurée par des mouvements absurdes, par une expression toute différente de celle que l'auteur avait conçue, le public n'y verra que du feu, et un chef d'orchestre exécrationnel, mais de tournure avantageuse, habile à fasciner son auditoire, sera porté aux nues. Ce n'est pas le cas de M. Weingartner, qui est un chef d'orchestre de premier ordre ; mais ce serait une grave erreur de croire que nous n'en avons pas à lui opposer. M. Messager en tête, nous en avons une pléiade qui vaut bien celle des bâtonniers étrangers, et j'en pourrais citer de ceux-ci, et des plus célèbres, qui sont loin de les valoir.

Autrefois, un chef d'orchestre ne saluait jamais le public ; il était convenu que c'était l'œuvre exécutée, et non le chef, qu'on applaudissait. Les Italiens et les Allemands ont changé cela, et c'est M. Lamoureux qui, le premier, a propagé ces mœurs exotiques ; un peu

surpris d'abord, le public a fini par s'y habituer. En Italie, le chef d'orchestre vient sur la scène saluer la foule avec les artistes, et rien n'est plus risible que de le voir, dès que la dernière note d'un opéra s'est éteinte, se précipiter au bas de son pupitre et courir comme un fou pour arriver à temps sur le théâtre, sans attendre qu'on le rappelle.

*
* *

On a loué la belle exécution des choristes anglais, et c'était justice ; il eût peut-être été plus juste encore de ne pas les louer sans restriction, alors qu'on se montre si sévère pour les nôtres. La justesse a parfois laissé à désirer. Il faut faire la part, toutefois, de la façon peu avantageuse dont Berlioz traitait les voix ; comme Beethoven, il ne faisait pas une différence entre une voix et un instrument, et, sans atteindre, sauf dans quelques rares passages, aux atrocités qui déparent la grandiose *Messe en ré*, la partie vocale du *Requiem* est gauchement écrite ; les chanteurs y sont mal à l'aise, le timbre des voix, la justesse doivent fatalement s'en ressentir. Le solo de ténor est d'une telle nature que l'on peut féliciter l'interprète de s'en être tiré sans accident et ne rien lui demander de plus. Ah ! combien il est regrettable que Berlioz n'ait pas aimé une cantatrice italienne, plutôt qu'une tragédienne anglaise ! Eros aurait pu faire ce miracle. L'auteur du *Requiem* n'y aurait perdu aucune de ses qualités ; il y aurait gagné ce que, faute de mieux, on appelle le *doigté* des voix, l'art de les traiter habilement et de

leur faire donner, sans effort, le meilleur effet dont elles sont susceptibles. Mais Berlioz avait, le croirait-on ? horreur de la langue italienne elle-même, si musicale pourtant ; cette aversion lui a voilé quelque temps, nous a-t-il dit dans ses Mémoires, la valeur même de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*. Ignorait-il que Gluck, son idole, avait écrit sur des textes italiens, non seulement tous ses premiers ouvrages, mais *Orphée* et *Alceste* ? qu'un air tant admiré par lui : « *O malheureuse Iphigénie* », était un air italien maladroitement traduit en français ? Il l'ignorait peut-être, du moins au temps de sa jeunesse. Berlioz était un génie, ce n'était pas un érudit.

Un génie : cela dit tout. Berlioz écrivait mal, il maltraitait les voix, il se permettait quelquefois d'étranges incartades. Il n'en est pas moins un des sommets de l'art musical. Ses grandes œuvres font songer à ces monts alpestres, où l'on trouve des forêts, des glaciers, le soleil ardent, des cascades et des abîmes. Il y a des gens qui ne les aiment pas : tant pis pour eux !

PAULINE VIARDOT

ALFRÉD de Musset, qui a paré de fleurs immortelles la tombe de Maria Malibran, nous a raconté les débuts de Pauline Garcia ; on en trouve aussi la trace dans les articles de Théophile Gautier. Ici comme là, on peut voir que ces débuts ne furent pas ordinaires. Pour les initiés, de telles natures se révèlent du premier coup, avant qu'elles soient épanouies. Pauline était alors fort jeune ; elle ne tarda pas à épouser M. Viardot, alors directeur du Théâtre-Italien, et l'un des plus beaux hommes de son temps. Ce fut à l'étranger qu'elle alla développer son talent, pour nous revenir en 1849, appelée par Meyerbeer comme créatrice du rôle de Fidès, dans le *Prophète*.

Sa voix, d'une puissance énorme et d'une étendue prodigieuse, cette voix rompue à toutes les difficultés de l'art du chant, cette voix merveilleuse ne plaisait pas à tout le monde. Ce n'était pas une voix de velours ou de cristal, mais une voix un peu âpre, qu'on a comparée à la saveur de l'orange amère, faite pour la tragédie ou l'épopée, surhumaine plutôt qu'humaine ; les choses légères, chansons espagnoles, Mazurkes de Chopin transcrites par elle pour le chant, se transfiguraient dans cette voix, devenaient des badinages de

géant ; aux accents tragiques, aux sévérités de l'Oratorio, elle donnait une incomparable grandeur.

Je n'ai pas eu la joie d'entendre la Malibran, mais Rossini m'en a parlé. Il lui préférait sa sœur. Mme Malibran, me dit-il, avait l'avantage de la beauté ; et, de plus, elle est morte jeune, laissant le souvenir d'une artiste en pleine possession de ses moyens ; mais elle n'était pas musicienne à l'égal de sa sœur et n'aurait pas été capable, comme elle, de survivre au déclin de sa voix.

Mme Viardot n'était pas belle : elle était pire. Le portrait qu'en a fait Ary Scheffer est le seul qui reproduise l'aspect de cette femme sans pareille et donne l'idée de son étrange et puissante fascination. Ce qui la rendait surtout captivante, plus encore peut-être que son talent de cantatrice, c'était sa nature, une des plus étonnantes, certes, que j'ai rencontrées. Parlant et écrivant couramment l'Espagnol, le Français, l'Italien, l'Anglais et l'Allemand, elle était au courant de la littérature de tous les pays, en correspondance avec toute l'Europe.

Elle ne se souvenait pas d'avoir appris la musique ; dans cette famille Garcia, la musique était l'air que l'on respirait. Aussi protestait-elle contre la légende qui représentait le père Garcia comme un tyran, brutalisant ses filles pour les faire chanter. Je ne sais comment elle avait appris les secrets de la composition ; sauf le maniement de l'orchestre, elle les connaissait tous, et les nombreux *lieder* qu'elle a écrits sur des textes français, allemands et espagnols, témoignent d'une plume impeccable. Au rebours de la plupart des compositeurs qui n'ont rien de plus pressé que d'exhiber leurs pro-

duits, elle s'en cachait comme d'une faute ; il était fort difficile d'obtenir qu'elle les fît entendre ; les moindres, cependant, lui eussent fait honneur. Elle donnait comme unchant populaire espagnol une chanson d'un caractère sauvage, au rythme obstiné, dont Rubinstein raffolait ; il me fallut plusieurs années pour lui faire avouer qu'elle en était l'auteur.

En collaboration avec Tourguénief, elle a écrit d'éblouissantes opérettes qui sont restées inédites et n'ont été représentées que dans l'intimité.

Une anecdote curieuse montrera quelle était la souplesse de son talent d'écrivain.

Amie de Chopin, de Liszt, ses goûts la portaient volontiers vers l'avenir, alors que M. Viardot affichait en musique les opinions les plus rétrogrades ; il trouvait Beethoven trop avancé.

Un jour qu'il avait pour convive un ami imbu des mêmes idées, Mme Viardot leur annonça l'intention de leur faire entendre un magnifique air de Mozart qu'elle avait découvert ; et elle leur chanta un grand air, avec récitatifs, arioso, allegro final, qui fut porté aux nues, et qu'elle avait tout simplement écrit pour la circonstance. J'ai lu cet air ; les plus malins s'y seraient trompés.

Mais il ne faudrait pas croire d'après cela que ses compositions fussent des pastiches ; elles avaient, au contraire, une saveur très originale. Pourquoi celles qui furent éditées sont-elles si peu connues ? Pourquoi tant d'autres sont-elles restées inédites ? On est amené à penser que cette admirable artiste avait horreur de la publicité. Pendant la moitié de sa vie elle a formé des élèves, et le monde n'en a rien su.

Ce furent de belles fêtes d'art, les soirées du jeudi dont quelques survivants se souviennent encore, données par les Viardot, sous l'Empire, dans leur hôtel de la rue de Douai, merveilleusement approprié à sa destination esthétique. Des salons, où se voyait le fameux portrait d'Ary Scheffer, consacrés à la musique profane instrumentale et vocale, on descendait par quelques marches à une galerie de précieux tableaux aboutissant à un orgue exquis, chef-d'œuvre de Caillaillé-Coll ; là était le temple de la musique sacrée, là résonnaient les airs des Oratorios de Hændel et de Mendelssohn que la cantatrice interprétait à Londres pendant la saison et ne pouvait faire entendre à Paris dans les concerts, rebelles à ces vastes compositions. A l'orgue comme au piano, j'avais l'honneur d'être son accompagnateur ordinaire.

Mais cette passionnée du chant l'était surtout de musique. Elle jouait admirablement du piano ; dans l'intimité, elle luttait victorieusement avec les difficultés les plus ardues ; devant son public du jeudi, elle se bornait à la musique de chambre, affectionnant particulièrement les Duos pour piano et violon d'Henri Reber, d'un art si délicat, inconnus aux amateurs de nos jours qui préfèrent au pur jus de la treille servi dans des vases de cristal, les breuvages empoisonnés présentés dans des coupes d'or. Il leur faut l'orgie, des lambris somptueux, un luxe écrasant. Ils ne comprendraient pas le poète chantant : *O rus, quando te aspiciam !* Ils ne comprendront jamais la distinction suprême de la simplicité. La chaste Muse de Reber n'est pas faite pour eux.

Savante musicienne autant qu'on peut l'être, elle

avait souscrit dès l'abord à l'édition des œuvres complètes de Sébastien Bach. On sait quelle révélation étonnante fut cette publication : chaque année, dix Cantates d'église sortaient de leur ombre séculaire et chaque année amenait de nouvelles surprises devant ces œuvres si variées, si imprévues et si émouvantes. On avait cru jusqu'alors connaître S. Bach ; on apprenait à le connaître, on découvrait dans l'écrivain d'une incomparable virtuosité un poète immense, dont le *Clavecin bien tempéré* avait pu cependant donner une idée. Mais les beautés de ce célèbre ouvrage avaient besoin d'être éclairées ; en l'absence de toute indication, les avis différaient sur leur interprétation. Dans les Cantates, le sens des paroles indique le chemin, et, par l'analogie des formes, on peut voir à coup sûr quelle fut l'intention de l'auteur dans ses pièces de clavecin.

Un beau jour, le volume annuel se trouva contenir une Cantate en plusieurs parties, écrite pour Contralto Solo, accompagnée d'instruments à cordes, de haut-bois et d'un orgue *obligé*, c'est-à-dire ne se bornant pas à remplir l'harmonie. L'orgue était là, l'organiste aussi ; on réunit les instruments, le baryton Stockhausen fut chargé de diriger le petit orchestre, et Madame Viardot chanta la Cantate. Je ne crois pas que l'auteur l'ait jamais entendue chanter de cette façon ! J'ai gardé le souvenir de cette journée comme l'un des plus précieux de ma vie musicale. Ma mère et Monsieur Viardot furent les seuls auditeurs de cette unique exécution. Nous n'osâmes pas la renouveler devant des auditeurs non préparés ; ce qui aurait maintenant à coup sûr un grand succès eût été alors du bien perdu. Rien n'est plus affligeant que de voir un auditoire rester froid de-

vant une belle œuvre ! Mieux vaut garder pour soi des trésors qui ne seraient pas appréciés.

Une chose nuira toujours à la diffusion de ces œuvres vocales de Sébastien Bach ; leur résistance à la traduction. Traduites en français, elles perdent leur saveur, leur charme, deviennent parfois presque ridicules.

* * *

Un des caractères les plus étonnants du talent de Madame Viardot était sa facilité à s'assimiler tous les styles, depuis l'ancienne musique italienne dans laquelle elle avait été élevée, et dont elle m'a révélé les beautés alors que je n'avais jamais su, par moi-même, en voir que les défauts, jusqu'à Schumann, Gluck, Glinka même qu'elle chantait en Russe. Rien ne lui était étranger ; elle était partout chez elle.

Grande amie de Chopin, elle avait conservé de son jeu un souvenir très précis et donnait les plus précieuses indications sur la manière d'interpréter ses œuvres. Par elle, j'ai su que l'exécution du grand pianiste (du grand musicien plutôt) était beaucoup plus simple qu'on ne se l'imaginait généralement, et aussi éloignée d'un maniérisme de mauvais goût que d'une froide correction. Par elle, j'ai connu les secrets du véritable *Tempo rubato* sans lequel la musique de Chopin est défigurée et qui ne ressemble en rien aux dislocations au moyen desquelles on en donne trop souvent la caricature.

J'ai dit quel était son grand talent sur le piano ; on a pu le voir, à un concert donné par Madame Schu-

mann, dans lequel, après que Madame Viardot eût chanté les *lieder* de Schumann accompagnée par la célèbre pianiste, les deux grandes artistes exécutèrent ensemble le Duo pour deux pianos de l'illustre auteur, si hérissé de difficultés, *avec une égale virtuosité*.

On lui avait conseillé, quand sa voix parut fléchir, de se consacrer au piano ; elle eût trouvé là une nouvelle carrière et une seconde célébrité. Elle ne le voulut point, et donna pendant des années le douloureux spectacle du génie luttant contre l'adversité, sous la forme d'une voix brisée, rebelle, inégale, intermittente ; et toute une génération ne l'a connue que sous cette forme indigne d'elle.

Ce qui de bonne heure altéra sa voix, ce fut son amour immodéré pour la musique ; elle voulait chanter tout ce qu'elle aimait, et elle chanta Valentine des *Huguenots*, Donna Anna de *Don Juan*, d'autres rôles encore qu'elle n'aurait pas dû aborder dans l'intérêt de la conservation de son instrument.

Elle en convenait à la fin de sa vie.

« Ne faites pas comme moi, » disait-elle un jour à une jeune cantatrice ; « j'ai voulu tout chanter, je me suis abîmé la voix ! »

Bienheureuses ces natures de flamme qui se consomment elles-mêmes, et gloire aux lames qui usent le fourreau !



ORPHÉE

ON sait, ou plutôt on savait, car on commence à l'oublier, qu'il existe une admirable édition des principales œuvres de Gluck, due aux soins d'une femme d'élite, Mlle Fanny Pelletan, qui consacra une partie de sa fortune à ce véritable monument, pour accomplir un vœu formulé par Berlioz dans un de ses livres. Douée d'une intelligence extraordinairement lucide et pénétrante, musicienne accomplie, Mlle Pelletan n'avait besoin de personne pour l'aider dans ce grand et redoutable travail ; mais, modeste, se défiant de ses forces, elle prit pour collaborateur Damcke, musicien allemand, fixé depuis très longtemps à Paris ; où il était fort estimé. Celui-ci lui donna l'appui moral dont elle avait besoin, et, malheureusement aussi, quelques mauvais conseils qu'elle se crût obligée de suivre. C'est ainsi qu'il transforma en *contraltos* qui sont des voix de femmes, les *hautes-contre* qui sont des voix d'homme ; qu'il indiqua partout des clarinettes en *ut*, attribuant ainsi à l'auteur une intention formelle qu'il n'avait pas eue ; car Gluck écrivait les clarinettes sans s'inquiéter de savoir si l'exécutant se servirait de l'instrument en *ut*, en *si b*, ou en *la*, lui laissant la liberté du choix et le soin des transpositions. Cette mé-

thode ne lui était pas spéciale ; d'autres compositeurs l'ont employée et l'on peut en retrouver les traces jusque dans les partitions d'Auber.

Après la mort de Damcke, lorsque je fus chargé par Mlle Pelletan de l'aider dans son travail, j'aurais voulu changer de méthode ; mais l'édition y perdait son unité et Mlle Pelletan ne voulut pas y consentir. Il était temps que la collaboration de Damcke prît fin ! Il était de la race de ces professeurs allemands qui, depuis, sont devenus légion, et dont l'influence néfaste est telle que, dans peu de temps, les anciennes éditions ayant peu à peu disparu, les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin même seront devenues méconnaissables ; il ne subsistera dans leur pureté que les œuvres de S. Bach et de Hændel grâce aux admirables éditions des *Bach- et Hændel-Gesellschaft*.

Au moment où Mlle Pelletan vint me trouver, les deux *Iphigénie* étaient publiées ; *Alceste* était en cours de publication et *Armide* était préparée. C'est dans cette *Armide* que Damcke avait commencé à se sentir travaillé par cette fièvre d'amélioration qui peut faire tant de ravages. Il était temps de s'arrêter dans cette voie ! non seulement, il avait corrigé, çà et là, des fautes imaginaires, mis des *coups d'archet* de son invention, mais il avait été jusqu'à réorchestrer des airs de ballet, croyant naïvement remplir les intentions de l'auteur. Il fallut un temps énorme pour défaire cet ouvrage néfaste, car, dans bien des cas, je me défiais de mes propres lumières, et, dans d'autres, Mlle Pelletan, qui se faisait de la valeur de Damcke une idée trop haute, n'osait infirmer ses décisions.

L'admirable femme ne put voir la fin de son œuvre ;

elle commença la préparation d'*Orphée*, mais elle disparut presque aussitôt, et je restai seul pour terminer cette partition, privé de la grande expérience et de la lucidité prodigieuse avec laquelle Mlle Pelletan résolvait les énigmes les plus ardues.

Car c'étaient de véritables énigmes qu'il fallait résoudre à chaque pas. Les anciennes partitions gravées des œuvres de Gluck reproduisent assez fidèlement ses manuscrits, et ceux-ci témoignent d'une incurie, d'une négligence étonnantes. Ce sont plutôt des esquisses que des partitions complètes ; de nombreux détails sont laissés dans le vague, et ce vague n'est pas admissible dans une édition sérieuse. Aussi les diverses éditions qui ont été faites au XIX^e siècle de ces ouvrages, quelque soit le soin, le luxe même qu'elles affichent, n'ont-elles aucune valeur ; seule, l'édition Pelletan mérite d'être consultée avec confiance, parce qu'on a eu, pour la mettre au point, les seuls documents authentiques existant à la Bibliothèque de l'Opéra, partitions copiées ayant servi aux exécutions du théâtre, parties d'orchestre anciennes, dont la valeur est inappréciable, et parce qu'on n'a eu d'autre souci, en élaborant ces matériaux, que de reconstituer dans sa pureté la pensée de l'auteur, sans aucune autre préoccupation.

*
* *

La Suisse est un pays où les manifestations artistiques ne sont pas rares ; chaque année, le bruit nous arrive de représentations grandioses, où le peuple lui-même prend part ; on y vient assister de tous côtés,

et même de fort loin, grâce aux faciles moyens de communication si fréquents dans cette délicieuse contrée. Il est donc moins étonnant qu'ailleurs d'y avoir vu construire un théâtre dans le joli bourg de Mézières, près Lausanne, pour la représentation des œuvres d'un jeune poète, M. Morax, drames accompagnés de chœurs, dont le pays même fournit les éléments. Celui représenté en 1911, avec musique de M. Gustave Doret, *Aliénor*, a eu un grand retentissement.

Mais M. Gustave Doret, qui est un véritable artiste, n'avait jamais songé à se réserver l'usage exclusif de ce *Théâtre du Jorat* ; il rêvait d'y faire apparaître, dans leur pureté première, les œuvres de Gluck, toujours plus ou moins altérées par les fantaisies ou les incompétences des exécutants et des directeurs. Un comité nombreux et puissant fut formé, un fonds sérieux de garantie souscrit. Il y eut même alors un banquet des plus brillants, auquel assistait Mme la princesse de Brancovan, où Paderewski, un des plus enthousiastes promoteurs de l'œuvre, prononça un superbe discours. Qu'on ne s'étonne ni de ce zèle, ni de cette éloquence : M. Paderewski n'est pas un pianiste ; c'est un homme d'une haute intelligence, un grand artiste qui se donne le luxe, par surcroît, de jouer merveilleusement du piano...

Sachant que j'avais passé plusieurs années à étudier les œuvres de Gluck, si l'on peut dire, au microscope, M. Gustave Doret me fit l'honneur de me demander quelques conseils. Son choix pour le début s'était porté sur *Orphée*, qui ne comporte que trois personnages : Orphée, Eurydice, l'Amour. On a pris l'habitude d'en ajouter un quatrième, une *ombre heureuse* ;

cette ombre est une invention de Carvalho et n'a aucune raison d'être.

Mais il existe deux *Orphée*.

Le premier est l'*Orfeo*, écrit en italien sur un texte de Calzabigi, et représenté à Vienne en 1761. Le rôle d'Orphée, dans cette partition, écrit pour contralto, à l'intention du *castrato* Quadagni. Les graveurs de Vienne étaient alors inhabiles et même peut-être inexistants, car les partitions de l'*Alceste* italienne de Gluck, des *Saisons* de Haydn, ont été imprimées en caractères typographiques. Quoi qu'il en soit, la partition d'*Orfeo* fut gravée à Paris ; le compositeur Philidor en corrigea les épreuves, et, comme il ne pensait pas que l'*Orfeo* pût faire jamais le voyage de Paris, il s'appropriâ la romance du premier acte, qu'il introduisit, avec de légères modifications, dans son opéra-comique *le Sorcier*.

Plus tard, lorsque Marie-Antoinette, en appelant Gluck à Paris, lui fournit l'occasion de donner à son génie tout son développement, après avoir écrit spécialement pour l'Opéra *Iphigénie en Aulide*, représentée en 1774, il songea à remanier *Orfeo* pour la scène française. A vrai dire, il y avait songé dès l'abord, car c'est seulement trois mois après *Iphigénie* que parut *Orphée* sur le théâtre de l'Opéra, entièrement récrit avec la collaboration de Moline. Le contralto était devenu ténor et le rôle principal confié au ténor Legros.

S'il est vrai que l'auteur ait apporté à son œuvre, dans la version française, quelques améliorations, cela n'est pas vrai dans tous les cas.

L'ouverture existait-elle dans la partition italienne ?

On le croit généralement ; mais il existe d'anciennes copies de cette version, qui commencent par le chœur funèbre et ne montrent aucune ouverture. Celle-ci, bien que le *Mercur de France* la traite de « beau morceau symphonique qui annonce très bien le genre de ce spectacle », ne ressemble en rien, par son style, au reste de l'ouvrage, et ne prépare nullement à l'admirable chœur du commencement, que personne, dans le même genre, n'a jamais égalé, auquel les appels désolés « Eurydice ! » lancés par Orphée, donnent un accent si touchant.

Dans *Orfeo*, le premier acte se termine sur un effet tumultueux des instruments à corde, évidemment destiné à l'accompagnement d'un changement à vue et de l'apparition du décor des enfers ; et le même passage existe sur le manuscrit de l'*Orphée* français. Il manque dans la partition gravée, où il est remplacé par un air de bravoure d'un goût douteux, accompagné du seul quatuor. Soit que le théâtre ait voulu faire un entr'acte, soit que le ténor Legros ait exigé un air à *effet*, soit que ces deux causes aient été réunies, la lecture du manuscrit indique la violence faite à l'auteur, qui, sans cela, eût remanié l'instrumentation de cet air pour le mettre à l'unisson du reste de l'ouvrage.

Longtemps cet air a été attribué au compositeur Bertoni, et l'on accusait Gluck de plagiat, alors que cet air, pris dans un ancien opéra italien de Gluck, a été, au contraire, imité dans une des partitions par Bertoni, qui a osé, d'ailleurs, écrire un *Orfeo* sur le texte illustré déjà par Gluck, en plagiant d'une façon scandaleuse son illustre prédécesseur.

Ce même air, transformé d'une façon géniale, exécuté avec un éclat prodigieux par Mme Viardot, et réorchestré par moi-même, n'a pas été un des moindres éléments de succès des fameuses représentations du Théâtre-Lyrique. Mais il est bien entendu qu'il ne saurait trouver place là où l'on n'a pas d'autre but que la sincérité artistique et la pureté du texte.

Dans cette voie, il semblerait que la meilleure manière de représenter *Orphée* serait celle qui se conformerait à la version définitive de l'auteur, en faisant incarner le poète divin par un ténor, puisqu'il n'existe plus de chanteurs-contraltos et que l'on est forcé, pour conserver à Orphée ce genre de voix, de recourir à ce qu'on appelle, en langue de théâtre, un *travesti*. Mais on se heurte à des obstacles. Le diapason a changé depuis le XVIII^e siècle ; il a monté, et le rôle écrit pour Legros est maintenant inchantable, ou peu s'en faut. Les contraltos du chœur italien sont devenus des hautes-contre, qui, par la même raison, se trouvent aux prises avec des notes trop aiguës.

Le diapason français était encore plus grave, au XVII^e siècle, et c'est un grand malheur pour notre ancienne musique, dont l'exécution se trouve ainsi arrêtée par des obstacles presque infranchissables. Il n'en était pas de même alors en Allemagne et en Italie, et c'est pourquoi les œuvres de Sébastien Bach, de Mozart, sont toujours chantables ; les œuvres italiennes de Gluck sont dans le même cas.

Pour cette raison, M. Doret a été conduit à procéder, comme on le fait à l'Opéra-Comique, en confiant le rôle d'Orphée à un contralto. Le caractère poétique du personnage se prête d'ailleurs fort bien à

cette interprétation féminine. Mais en reprenant les tonalités de la partition italienne, il est nécessaire d'en reprendre aussi l'instrumentation, du moins en grande partie. Par une anomalie curieuse, le beau récit, si merveilleusement accompagné par le murmure des sources et le chant des oiseaux, écrit dans le grave pour le contralto et dans l'aigu pour le ténor, est en *ut majeur* dans les deux partitions ; l'auteur aurait pu n'y rien changer ; tout au contraire, il a grandement modifié son instrumentation ; il l'a simplifiée et perfectionnée.

On sait qu'au mépris de la mythologie, les auteurs ont voulu « bien finir » et ressuscitent Eurydice une deuxième fois. C'est l'Amour qui fait ce miracle et tout se termine par un chant, « l'Amour triomphe », des plus joyeux et tout à fait en situation. A l'ancien Théâtre-Lyrique, à l'Opéra-Comique, on n'a pas voulu de ce finale, qui existait dans *Orfeo* et que Gluck a conservé dans *Orphée* ; on le remplace par un chœur d'*Echo et Narcisse*. Ce chœur est ravissant ; mais qu'importe ? C'est de la joie que voulait l'auteur, et ce n'est pas de la joie qu'on lui donne. On trouve que le finale de Gluck n'est pas *assez distingué*. Eh bien, l'on a tort ! A Mézières on a chanté le vrai finale, et il se trouve qu'il n'est pas du tout commun, que sa gaieté franche est du meilleur goût.

Gluck ne se faisait aucun scrupule de tirer plusieurs moutures d'un même sac, de puiser dans ses anciennes œuvres pour alimenter les nouvelles. C'est ainsi que l'air parasite attribué à Bertoni fut écrit par Gluck primitivement pour soprano, en 1764, et intercalé, en 1769, dans son opéra *Aristeo*. Il en est de même du

trio « Tendre Amour », qui précède le finale du dernier acte. Un analyste sérieux serait tenté d'y admirer la profonde psychologie de l'auteur, qui mêle des accents douloureux à l'expression de la joie ; l'analyste en serait pour ses frais ; le trio est emprunté à l'opéra *Elena e Paride*, où il exprime des sentiments fort agités. M. Doret n'a pas conservé ces deux morceaux et l'on ne saurait l'en blâmer. En revanche, il a conservé, en l'exécutant comme entr'acte, le *Ballet des Furies*, tiré d'un ballet, *Don Giovanni o il convitato di pietra*, représenté à Vienne en 1761, dans lequel ce morceau accompagnait la descente aux enfers de Don Juan entouré d'une troupe de démons.

Beaucoup de compatriotes de Gluck sont venus voir *Orphée*, à Mézières, et ils ont eu la loyauté de reconnaître la supériorité de l'exécution ; quelques-uns même ont eu le courage de dire : en Allemagne, nous « massacrons » Gluck !

Il y avait longtemps, hélas ! que je le savais. Dans mon jeune temps, je m'indignais de voir qu'à Paris, où l'auteur d'*Orphée* écrivit ses plus belles œuvres, celles-ci étaient délaissées, alors que l'Allemagne continuait à les cultiver. Appelé souvent alors de l'autre côté du Rhin pour me faire entendre dans les concerts, je guettais l'occasion de voir un de ces chefs-d'œuvre oubliés en France, et ce fut avec une joie bien vive que je pénétrai un jour dans un des plus beaux théâtres de la Germanie, où l'on représentait *Armide*.

Quelle déception !

Armide, c'était Mme Malten. La voix, le talent, le style, la beauté, le charme, Mme Malten avait tout.

Parlant purement le français, aussi remarquable comme actrice que comme cantatrice, Mme Malten aurait eu, sans aucun doute, un grand succès à l'Opéra de Paris, où elle faillit venir en 1883. C'était Armide elle-même, c'était l'irrésistible enchanteresse.

Mais les autres !

Renaud était un gros garçon dont le menton rasé faisait fâcheusement ressortir d'énormes moustaches noires, aux longues pointes cirées. De la voix, certes, mais aucun style, aucune compréhension de l'œuvre qu'il interprétait.

Hidraot est un vieux sorcier recuit au feu de l'enfer. Il entre en disant :

Je vois de près la Mort qui me menace;
Et déjà l'âge qui me glace
Vient m'accabler de son pesant fardeau.

Et je ne fus pas médiocrement surpris en voyant arriver sur la scène un homme superbe, à la barbe noire calamistrée, dans tout l'éclat de la force et de la jeunesse, superbement vêtu d'un manteau rouge rehaussé d'or.

La mise en scène était extraordinaire. Au second acte, Renaud allait s'endormir tout au fond du théâtre, contraignant Armide à dire toute la belle scène qui suit, une des plus importantes de son rôle, très loin du public et lui tournant le dos.

Quant à l'orchestre, tantôt il suivait le texte de Gluck, tantôt il empruntait des fragments à l'orchestration écrite par Meyerbeer pour l'Opéra de Berlin. Cette orchestration est intéressante ; je la connais bien,

l'ayant eue entre les mains. Il est juste de dire que, par un caprice inexplicable, Gluck ne paraît pas avoir apporté à l'instrumentation d'*Armide* le même soin qu'à celles d'*Orphée*, d'*Alceste*, des *Iphigénies*. Les trombones n'y figurent pas ; les timbales, les flûtes même y paraissent à de rares intervalles. Une réorchestration ne s'impose pas, mais celle de Meyerbeer n'est pas plus répréhensible que celles dont Mozart a enrichi le *Messie* et la *Fête d'Alexandre* de Hændel. Ce qui est inadmissible, c'est qu'on ne prenne pas franchement parti pour l'un ou l'autre système, c'est la cote mal taillée qui oscille entre la grisaille antique et les colorations modernes.

Plus tard, je devais voir cette *Armide* bien autrement traitée !

Vous est-il arrivé, ayant gardé le souvenir d'une ville délicieuse, pittoresque, où tout concourt à présenter aux regards un ensemble harmonieux, où de belles promenades sont couronnées d'arbres séculaires, — de la retrouver déplorablement embellie, les arbres abattus, les promenades remplacées par d'énormes bâtisses dont l'affreux voisinage écrase les antiques merveilles qui faisaient le charme de la cité ?

C'est ainsi qu'un jour, dans une ville que je ne nommerai pas, j'ai retrouvé *Armide*. La pièce, jugée surannée, a été « améliorée ». Un jeune compositeur a écrit une nouvelle partition dans laquelle il a inséré, ça et là, les morceaux de Gluck jugés dignes d'être conservés. Un luxe coûteux, splendidement imbécile, est venu rehausser le tout ; et l'on me pardonnera l'adjectif cruel quand on saura que la scène de la Haine, cette scène d'une inspiration si formidable, se passait dans une

sorte de cave, et que pour laisser la place à des dragons, à des oiseaux fantastiques battant des ailes et autres diableries, on avait relégué les chœurs dans la coulisse, leur ôtant ainsi toute puissance, tout éclat.

Mais le plus beau fut la fin du second acte. Après que la forêt tout entière, avec ses arbres, ses gazons, ses rochers, eût disparu dans les frises en enlevant Renaud et Armide et laissant voir dans les profondeurs, on ne savait pourquoi, un lac entouré de montagnes, tout à coup, merveille de machinerie, apparût, aux sons d'une musique ultra-moderne, Renaud endormi sur un lit de parade, au pied duquel Armide, debout, avançant la main avec un geste autoritaire, déclama d'un ton solennel :

Rinaldo, ich liebe dich !

Et la toile de tomber aux applaudissements du public !

* * *

L'Allemagne à qui nous devons tant en musique, la patrie de tant de grands musiciens, elle qui peut opposer à notre trinité : Corneille, Racine, Molière, celle non moins glorieuse : Haydn, Mozart, Beethoven, l'Allemagne perdrait-elle le sens de sa propre musique ? Perdrait-elle le respect de ses gloires ? Au lieu de veiller à la pureté du texte de ses chefs-d'œuvre, elle les altère à plaisir et les rend méconnaissables. Les « nuances » dont nous abusons étaient rares autrefois. Un chef d'orchestre qui fait exécuter les symphonies

d'Haydn et de Mozart, voire de Beethoven, a le droit d'en ajouter. Mais est-il tolérable que ces partitions soient imprimées avec des nuances, des coups d'archet qui ne doivent rien à l'auteur et qui lui sont imposés par l'éditeur ? C'est pourtant ce qui arrive, et il n'est plus possible de savoir où finit le texte authentique, où commence l'interpolation qui peut indiquer tout le contraire de l'intention première.

Dans la musique pour piano, le mal est à son comble. Chez nous, des professeurs célèbres, Marmontel, Le Couppey, ont publié des éditions des classiques surchargées de leurs indications ; mais on est averti : c'est l'édition Le Couppey, l'édition Marmontel, qui n'ont aucune prétention à l'authenticité.

En Allemagne, maintenant, ce sont des éditions se donnant pour authentiques, revues sur les manuscrits de l'auteur, qui imposent à celui-ci leurs funestes inventions.

Autrefois, le toucher du piano différait certainement du toucher actuel. Les indications de Mozart et de Beethoven montrent qu'il se modelait sur l'exécution des instruments à cordes ; on touchait plus légèrement, en levant les doigts, de façon à ce que les notes fussent un peu séparées les unes des autres, ne les liant ensemble que lorsque cela était indiqué. Il faut croire qu'il y a eu un abus, d'où sécheresse dans l'exécution ; je me souviens d'avoir entendu, dans mon enfance, des personnes âgées dont le jeu était singulièrement sautillant. Il y eut réaction, et l'on se prit de passion pour le jeu lié. Quand j'étais élève chez Stamaty, *lier des octaves* passait pour une difficulté ; cela ne demande pourtant que de la souplesse. « Quand elle saura lier,

elle saura jouer, » me disait la mère d'une jeune pianiste. Ce jeu perpétuellement lié est pourtant d'une grande monotonie ; il dénature le caractère des œuvres classiques. Or, c'est lui qu'imposent partout les modernes éditions allemandes. Ce ne sont que liaisons d'une longueur interminable, qu'indications *legato*, *sempre legato*, alors que l'auteur ne l'a pas indiqué, alors que souvent il est aisé de voir, à certains indices, qu'il a voulu tout le contraire.

Que dire de ces doigtés marqués sur toutes les notes, et au moyen desquels bien souvent, une bonne exécution est rendue impossible !

Liszt a formé des centaines d'élèves, auxquels il inculquait les meilleurs principes ; et cependant les mauvais principes ont prévalu.

Les fervents de l'ivoire sont fort nombreux à notre époque. Tout le monde veut avoir un piano, tout le monde en joue, ou croit en jouer, ce qui n'est pas toujours la même chose ; et peu de personnes savent ce que signifient ces mots, si couramment employés : *jouer du piano*.

Avant cet instrument, aimé par les uns, maudit par les autres, dont Reyer, à son grand étonnement, passait pour être l'ennemi, régnait le clavecin. On a restauré celui-ci dans ces dernières années, ce qui rend sa description inutile. Il manquait de puissance, et c'est pour cela qu'il finit par être détrôné dans un temps où la force prime tout ; en revanche, il avait la distinction, l'élégance, et comme l'exécutant ne pouvait, par la seule pression du doigt, modifier l'intensité du son, — ce en quoi il se rapprochait de l'orgue, — il avait, comme ce dernier, ses claviers multiples et ses re-

gistes, une grande variété d'effets, la faculté de faire sonner plusieurs octaves à la fois. Aussi la musique écrite pour le clavecin, si elle gagne en force et en expression sur l'instrument moderne, y prend-elle souvent une fâcheuse monotonie dont l'auteur de la musique n'est pas responsable.

Le claveciniste ignorait les efforts musculaires ; il n'avait rien du lion déchaîné. Les mains délicates des marquises ne perdaient rien de leur grâce en effleurant ces claviers, dont les touches noires ou rouges faisaient valoir leur blancheur.

L'introduction du marteau, substitué au mignon bec de plume, permit de modifier la qualité du son par la seule pression du doigt, et de produire à volonté les nuances *forte* et *piano*, sans avoir recours à l'emploi de registres différents ; c'est pourquoi le nouvel instrument fut nommé d'abord *Fortepiano*. Mais le mot était long, encombrant ; on le diminua de moitié ; et, comme il devenait nécessaire d'*attaquer* la note, on parla de « frapper du Forté ». Les gazettes qui rendent compte des concerts du jeune Mozart, le louent de « son habileté singulière à frapper ».

On ne frappait pas fort, cependant ! Ces claviers aux notes étroites parlaient assez facilement pour que les doigts d'un enfant puissent y suffire ; c'est sur un de ces instruments que j'ai fait mes premières armes, dans ma troisième année. Il était du facteur Zimmerman, dont le fils devint le beau-père de Gounod.

Plus tard, alors que pour obtenir une plus grande sonorité on augmenta le poids des touches, quand des virtuoses échevelés, s'escrimant à tour de bras, firent éclater des tonnerres, on « toucha du piano ».

Pour revenir à *Orphée* et finir comme nous avons commencé, il me faut, à ce sujet, faire un aveu pénible. Si les ouvrages de Gluck en général et *Orphée* en particulier ont eu sur notre goût musical une si heureuse influence, il est un morceau de cette dernière œuvre dont l'influence a été funeste ; c'est le chœur célèbre des démons : *Quel est l'audacieux — qui dans ces sombres lieux — ose porter ses pas ?*

Anciennement l'Opéra français était basé sur la déclamation, scrupuleusement respectée jusque dans les airs. On peut voir un bel exemple de cet excellent système dans le fameux air de *Méduse*, de Lully, et constater quelle force résulte de cette union intime de l'accent du vers et de celui de la musique. Gluck n'a pas été un des moins fervents adeptes de cette méthode ; mais *Orphée*, on le sait, est dérivé d'*Orfeo* ; et pouvait-on songer à supprimer ce chœur d'une énergie si prodigieuse, un des principaux éléments de succès de l'ouvrage ? Malheureusement, la musique de ce chœur est moulée sur le texte italien, dont chaque vers se termine par cet accent sur l'antépénultième, fréquent dans les langues italienne et allemande, et qui n'existe pas chez nous. Et l'on chanta :

Quel est l'audacieux
 Qui dans ces sombres lieux
 Ose porter ses pas
 Et devant le trépas
 Ne frémit pas ?

Notre langue, n'étant pas fortement accentuée, tolère ces fautes. Le thème de Gluck est de ceux qui s'imposent à la mémoire, et par lui un coup terrible fut porté à la pureté de la prosodie, de laquelle on se

désintéressa peu à peu, si bien que l'école d'Auber n'en tenait plus guère aucun compte. Enfin parut Offenbach, Allemand de naissance, et dont les idées musicales venaient naturellement rythmées à l'allemande, en contradiction continuelle avec les paroles françaises qu'elles recouvraient. Ce porte-à-faux perpétuel passait pour une originalité. Parfois il aurait suffi de déplacer la barre de mesure pour que la mélodie fut correcte, comme dans la chanson :

Un p'tit bonhomme
Pas plus haut qu'ça.

En pareil cas, on pourrait dire qu'il faisait le mal pour le plaisir de mal faire ; mais le goût était tellement corrompu que personne ne s'en apercevait, et tout le monde, dans le genre léger, s'était mis à cette mode.

Il faut savoir gré à M. André Messager d'avoir rompu avec cette mode et remis d'aplomb la phrase musicale. Ce retour à l'ancienne tradition n'a pas été un des moindres attraits de sa délicieuse *Véronique*.

Nous voici loin de Gluck et d'*Orphée* ; pas si loin que vous croyez. En art, comme en tout, les extrêmes se touchent, et le goût est de tous les genres.

DELSARTE

DANS un de ces brillants articles qu'il sème avec prodigalité de tous côtés, M. Félix Duquesnel parlait un jour du chanteur Delsarte, à propos des démêlés qu'il eut avec Mme Carvalho au sujet des leçons qu'elle avait reçues de lui. Le nom de Delsarte mérite de ne pas tomber dans l'oubli.

On verra pourquoi.

Mme Carvalho ne se bornait pas à refuser de payer à Delsarte le prix de ses leçons ; elle ne se reconnaissait pas pour son élève. Bien qu'ayant passé par le Conservatoire, elle voulait être uniquement l'élève de Duprez. C'était Duprez qui, de la « petite Miolan », délicate fauvette, avait su faire la grande cantatrice qui a tenu, dans l'école française, une si belle place.

Mais à quel prix ?

Elle me l'a conté elle-même. Son *medium* étant faible, Duprez entreprit de lui substituer la voix de poitrine, en la développant à l'aigu le plus possible.

— « Lorsque je commençai ce travail, me disait-elle, ma mère était épouvantée ; on eût dit qu'on tuait un veau dans la maison... »

D'ordinaire, une pareille méthode produit une voix

raue, ébranlée, dont la fraîcheur est à jamais détruite. Avec Mme Carvalho, ce fut tout le contraire ; la fraîcheur et la pureté de la voix étaient incomparables, l'égalité de timbre, l'union des registres, parfaites : ce fut un miracle qu'on ne reverra peut-être jamais.

Mais si Duprez, au risque de la briser, lui fit cette voix merveilleuse, j'ai toujours pensé que Mme Carvalho devait à Delsarte l'admirable diction qui donnait tant de relief à son talent.

Delsarte était un professeur de chant déplorable et funeste : aucune voix n'a pu résister à sa méthode, pas même la sienne, dont il mettait la perte au compte de l'enseignement du Conservatoire. Mais il avait étudié à fond l'art de la parole et l'art du geste ; là, il était passé maître.

J'ai assisté à un cours fait par lui sur ces matières. Il y énonçait de lumineuses vérités, donnant la raison psychologique des intonations, la raison physiologique des gestes dont il déterminait l'emploi, en quelque sorte, scientifiquement.

Quelques rêveries mystiques embrouillaient parfois les questions. Je me souviens d'avoir vu les Neuf Chœurs des Anges venir à la rescousse et agiter leurs ailes au milieu des gestes profanes. Mais ces lueurs d'au-delà n'empêchaient pas les vérités démontrées de rester démontrées. Rien n'était plus intéressant que de lui voir disséquer une fable de La Fontaine, une tirade de Racine, et de lui entendre expliquer pourquoi c'était sur tel mot, sur telle syllabe et non sur telle autre, que devait porter l'accent, briller la lumière. Ce cours si instructif avait peu d'auditeurs,

car Delsarte était presque ignoré du grand public ; son action ne s'étendait guère en dehors d'un cercle restreint d'admirateurs, rachetant le petit nombre par la qualité.

C'était le cercle des anciens *Débats*, autrefois dévoué au romantisme, alors tout au classique, dirigé par Ingres pour la peinture et par Reber pour la musique ; petit monde fermé, ascétique, en révolte silencieuse contre les abominations du siècle. Il fallait entendre sur quel ton, dans ce monde, avec quelle dévotion on parlait des « Anciens » ; rien, de nos jours, ne saurait en donner une idée. — « On dirait (me racontait une prêtresse), que les anciens ont connu le Beau par une sorte de révélation, et que le Beau, depuis, a toujours été en dégénéralant... »

Ces idées fausses étaient cependant professées par des gens sincères et profondément dévoués à l'Art ; aussi, cette pléiade, sans influence sur ses contemporains, a joué néanmoins, sans le savoir et sans le vouloir, un rôle très utile.

Le public, comme on sait, était divisé en deux camps ; celui de la *Mélodie*, l'Opéra-Comique, les Italiens, le Grand-Opéra moderne (non sans un certain effort) ; — et celui de la *Grande Musique*, Beethoven, Mozart, Haydn, Sébastien Bach que l'on connaissait peu, Hændel que l'on connaissait moins encore.

Personne ne songeait à notre vieille École française, qui, depuis Lully jusqu'à Gluck, a produit tant d'œuvres remarquables et même admirables. Reber avait montré ce chemin à Delsarte et celui-ci, nature d'antiquaire, s'était rué avec une étonnante ardeur dans

cette mine inexploitée. De Lully, on ne connaissait que le nom ; les Campra, les Mondonville et autres étaient complètement ignorés ; et, de Gluck lui-même, que savait-on ? On l'avait oublié. Les partitions d'orchestre de la première édition, — introuvables aujourd'hui, — se vendaient cinq francs sur les quais. De Rameau, on ne parlait jamais.

Delsarte, beau, éloquent, charmeur, fascinateur, exerçait sur ce petit cénacle d'artistes, de gens du monde, un véritable empire ; et ce fut grâce à lui que le flambeau de notre vieille École française y fut conservé discrètement, jusqu'au jour où la justice immanente devait lui permettre de raviver sa flamme.

Dans ce monde tout spécial, il n'y avait pas de soirées sans Delsarte. Il arrivait prétextant des maux de gorge épouvantables, destinés à justifier l'extinction chronique de sa voix ; et sans voix, par une sorte de magie, il faisait frissonner aux accents d'*Orphée* ou d'*Iphigénie*. Je l'accompagnais souvent et il me demandait toujours le *pianissimo*.

— « Mais, lui disais-je, l'auteur a indiqué *forte*. »

— « C'est vrai, me répondait-il, mais en ce temps-là le clavecin avait peu de sonorité. »

Il eût été trop facile de lui répliquer que l'accompagnement avait été écrit non pour le clavecin, mais pour l'orchestre...

L'exécution de Delsarte, réglée sur l'insuffisance de ses moyens vocaux, était souvent bien différente des intentions de l'auteur ; de plus, il ignorait tout de la façon d'interpréter les appoggiatures et autres signes inusités aujourd'hui. La figure qu'il donnait aux œuvres anciennes était donc inexacte. Mais qu'im-

porte ! Des chefs-d'œuvre mal présentés, il reste toujours quelque chose ; et puis, le chanteur et les auditeurs avaient la Foi !

Il avait une façon de dire « Gluck » qui suffisait à susciter l'admiration avant qu'on n'eût entendu une note.

Il prononçait *Glouck* et non pas *Glück*, avec un *u* à la française, comme on affecte de le dire et de l'écrire aujourd'hui par erreur.

De temps à autre il donnait un concert. Il paraissait sur l'estrade, annonçant qu'il était très malade de la gorge, mais qu'il allait essayer de dire le *Songe d'Iphigénie* ou quelque chose d'approchant. Ses forces trahissant son courage, il ne continuait pas dans cette voie et se retranchait dans des chansons de l'ancien temps, des fables de La Fontaine, où il excellait. Une mimique des plus savantes — et qui semblait toute naturelle — soulignait sa diction. Un certain mouchoir rouge, qu'il savait tirer de sa poche au bon moment, venait à point pour exciter les applaudissements.

Il eut un jour la fantaisie de dire à l'un de ses concerts, un Sermon de Bossuet. L'autorité religieuse, alors toute puissante, s'en émut, et le Sermon fut interdit. Ce n'était pourtant pas un sacrilège, et j'ai vivement regretté de n'avoir pu entendre cette prose magnifique si admirablement déclamée. Maintenant que l'autorité religieuse a perdu l'appui du bras séculier, on en voit bien d'autres : le Christ, la Vierge et les Saints se promènent sur la scène, ils y parlent en prose et en vers, ils y chantent ; et il paraît que cela ne choque personne, puisque personne ne proteste. Pour moi, au risque d'être le seul de mon avis, j'oserai

dire que ces exhibitions pseudo-religieuses me sont franchement désagréables ; elles me causent un indicible malaise et je n'en vois nullement l'utilité.

* * *

Pour propager le culte des anciens maîtres, Delsarte avait imaginé de publier un recueil de morceaux pris à droite et à gauche dans leurs œuvres, et il créa les *Archives du chant*. Il fit faire tout exprès des caractères pour cette publication, qui fut une merveille de beauté typographique, de correction et de bon goût. En tête de chaque livraison était un morceau de plainchant savamment harmonisé. L'appui d'un éditeur influent était nécessaire au succès d'une telle œuvre ; or, Delsarte était son propre éditeur et le succès fut nul. Le succès est venu depuis à des publications analogues, mais combien inférieures !

Delsarte recherchait la pureté des textes ; ses successeurs se sont efforcés de rendre les œuvres anciennes plus accessibles au public en les modernisant. Il est pénible de constater ce fait : en littérature, on étudie les textes, on cherche autant que possible à reproduire dans toute son intégrité la pensée de l'écrivain ; — en musique, c'est tout le contraire : à chaque nouvelle édition, un professeur, chargé de la surveiller, ajoute quelque chose de son invention.

* * *

Delsarte, chanteur sans voix. musicien incomplet, érudit contestable, guidé par une intuition qui tenait

du génie, a joué, malgré ses nombreux défauts, un rôle important dans l'évolution musicale française du XIX^e siècle. Ce n'était pas un homme ordinaire : à tous ceux qui l'ont connu, il a laissé le souvenir d'un illuminé, d'un apôtre. Quand on l'avait entendu parler, avec tant de flamme, de ces œuvres du passé que le monde oubliait, on se prenait à songer qu'un tel oubli devait être injuste, et l'on désirait connaître ces reliques d'un autre âge.

C'est à son apostolat, sans aucun doute, que j'ai dû le courage nécessaire à l'étude approfondie de notre ancienne École, si peu attrayante au premier contact. Berlioz en disait pis que pendre ; à part les œuvres de Gluck, qu'il avait vues sur le théâtre dans sa jeunesse, il n'entendait rien à cette musique « vieillotte et enfantine ». N'en déplaise aux mânes vénérées de Berlioz, elle vaut mieux qu'un pareil jugement ; et quand au prix de quelques efforts on pénètre dans ses profondeurs, on est payé de ses peines. Il y a de la grandeur, de la passion et même du pittoresque dans ces œuvres, autant que pouvaient le permettre les moyens dont on disposait alors.

Il n'est que juste de rendre hommage à Delsarte : ce précurseur, durant toute sa vie, a proclamé la haute valeur d'œuvres immortelles que le monde méconnaissait ; ce n'est pas un mince mérite.

SEGHERS

PENDANT que Delsarte préparait la renaissance de l'ancien opéra français, et surtout celle des œuvres de Gluck, un autre précurseur de l'évolution musicale travaillait à former le goût du public parisien, avec une envergure autre et un autre éclat. Ce précurseur fut Seghers, qui joua un grand rôle et dont la mémoire doit être glorifiée.

D'origine belge, comme son nom l'indique, Seghers, d'abord simple violoniste, était élève de Baillot. Avec une exécution magistrale, un son admirable, une intelligence musicale de premier ordre, il avait droit au premier rang parmi les virtuoses ; mais cet homme d'apparence herculéenne, de volonté tenace, perdait tous ses moyens devant le public.

Il avait rêvé de faire entendre aux amateurs de musique les derniers quatuors de Beethoven, considérés alors comme injouables et incompréhensibles. Il projetait de donner, dans ce but, une série de concerts dont je devais être, malgré mon jeune âge, — j'avais alors quinze ans, — le pianiste ordinaire ; car aux célèbres quatuors devaient se joindre des sonates de Bach, des trios de Reber et de Schumann ; et comme je parlais un jour à sa belle-mère, qui brodait paisible-

ment dans l'embrasure d'une fenêtre, du plaisir que je me promettais de ces concerts :

— « Ne vous réjouissez pas », me dit-elle, « il ne les donnera pas. »

En effet, quand tout fut préparé, il invita, pour faire un essai, un trentaine d'auditeurs. Ce fut lamentable : plus de sonorité dans son violon, plus de virtuosité dans ses doigts... Le projet fut abandonné.

Il était réservé à Maurin de faire comprendre ces terribles quatuors. Celui-ci avait des qualités spéciales, une légèreté d'archet que je n'ai retrouvée chez personne, le charme, la chaleur qui entraîne le public ; mais je puis dire en toute sincérité que l'exécution de Seghers était bien supérieure. Malheureusement, j'en ai été l'unique auditeur.

Mme Seghers, femme d'une grande beauté, d'une intelligence et d'une distinction rares, élève de Liszt et pianiste de tout premier ordre, était encore plus timide que son mari ; un seul auditeur suffisait à la paralyser.

Liszt, en donnant des conseils à la femme, avait pu apprécier la valeur du mari, et lui avait confié l'éducation musicale de ses filles ; c'est assez dire en quelle haute estime il le tenait. Aussi ne sera-t-on pas étonné d'apprendre qu'il me donna de précieux conseils, dont j'avais encore grand besoin, pour le style et pour le piano lui-même, que la fréquentation de Liszt lui avait fait connaître à fond.

C'est chez lui que j'ai vu et entendu Liszt pour la première fois. Celui-ci, après de longues années d'absence, reparaisait à Paris, où il commençait à devenir quelque peu légendaire. On racontait que, devenu

maître de chapelle à la cour de Weimar, il se livrait à la grande composition, ce qui paraissait invraisemblable : « De la musique de pianiste ! » disaient, en haussant les épaules, des gens qui auraient dû savoir, cependant, que Mozart avait été le plus grand pianiste de son temps. Pour comble, on insinuait que Liszt mettait des systèmes philosophiques en musique.

Avec l'enthousiasme printanier de mes dix-huit ans, j'étudiais ses œuvres ; je le tenais déjà pour un génie, et, comme pianiste, je m'en étais fait par avance une idée presque surhumaine. Chose presque incroyable, il dépassa l'idée que je m'en étais faite ! Les rêves de mon imagination juvénile n'étaient que de la prose à côté du poème dionysiaque évoqué par ses doigts surnaturels. A ceux qui ne l'ont pas entendu en pleine possession de son talent, il serait impossible d'en donner une idée !

* * *

Seghers était membre de la *Société des Concerts* du Conservatoire, laquelle n'ayant pas, comme aujourd'hui, deux séries d'abonnés, s'adressait à un public très restreint ; et il n'y avait pas alors, à Paris, d'autres concerts symphoniques dignes de ce nom.

Si le public était restreint, le répertoire ne l'était pas moins : les symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven y figuraient exclusivement ; celles de Mendelssohn n'y furent introduites qu'à grand'peine. Des vastes compositions telles que les oratorios, on n'exécutait jamais que des fragments. *L'auteur vivant* était consi-

déré comme un intrus : les chefs de pupitre, cependant, avaient le droit d'introduire dans la maison un *solo* de leur choix ; c'est ce qui permit à mon ami Auguste Tolbecque, qui, bien qu'octogénaire, joue encore brillamment de son instrument, de faire entendre mon premier *Concerto* pour violoncelle, écrit pour lui. Deldevez, qui dirigeait alors le célèbre orchestre, ne manqua pas de me dire que si mon *Concerto* figurait au programme, c'était uniquement par considération pour M. Tolbecque. Autrement, ajouta-t-il, il y a MM. tel et tel, qui vous seraient préférés. Les pauvres gens sont bien oubliés aujourd'hui, ne les nommons pas...

Ainsi, non seulement le public du Conservatoire connaissait peu de chose, mais le grand public ne connaissait rien du tout ; les symphonies des trois grands classiques n'étaient connues de la plupart des amateurs que par les transcriptions pour piano à quatre mains de Czerny ; ceux qui ne jouaient pas de piano les ignoraient complètement.

Ce fut alors que Seghers, quittant la *Société des Concerts*, fonda la *Société Sainte-Cécile*, où il se révéla chef d'orchestre.

Elle prit son nom de la salle Sainte-Cécile située alors dans la rue de la Chaussée-d'Antin. C'était une grande salle carrée, excellente malgré le préjugé qui veut que l'on préfère pour la musique les salles aux lignes arrondies. Les surfaces courbes, me disait un jour Cavaillé-Coll, fort expert en la matière, déforment les sons, comme les miroirs courbes déforment les images, et les salles destinées à la musique ne doivent affecter que les lignes droites. La salle Sainte-Cécile était assez grande pour permettre le placement

et la bonne audition d'un orchestre complet et d'une masse chorale suffisante.

Seghers trouva moyen de réunir un orchestre excellent, nombreux, avec des solistes, tous jeunes alors, et qui depuis furent des célébrités. Cet orchestre, mal payé, était assez indiscipliné. Je l'ai vu se révolter aux hardiesses de Beethoven, qu'il ne connaissait pas. Ce fut bien pis quand Seghers entreprit de faire connaître les œuvres de Schumann, qui étaient alors le *nec plus ultra* du modernisme : il y eut parfois, dans la Société, de véritables émeutes. On entendit là, pour la première fois, l'ouverture de *Manfred*, la *Symphonie en la majeur* de Mendelssohn, l'ouverture de *Tannhäuser*.

L'École française moderne, qui trouvait porte close rue Bergère, était accueillie à bras ouverts à la Chaussée-d'Antin sous les espèces de Reber, Gounod, Gouvy, et même de débutants comme Georges Bizet et moi-même. C'est là que je fis mes premières armes, avec la *Symphonie en mi bémol* que j'écrivis à dix-sept ans. Pour la faire adopter par son comité, Seghers la lui présenta comme une symphonie d'un auteur inconnu, qu'on lui avait envoyée d'Allemagne : le comité avala la pilule. — La symphonie, qui, signée de mon nom, n'aurait pas eu les honneurs d'une audition, alla aux nues.

Je me vois encore à une répétition, écoutant la conversation de Berlioz et de Gounod : tous deux, me témoignant beaucoup d'intérêt, causaient librement devant moi et discutaient des qualités et défauts de la symphonie anonyme. Ils prenaient l'œuvre fort au sérieux, et l'on peut imaginer si je buvais leurs paroles !

Quand le mystère fut dévoilé, l'intérêt des deux

grands musiciens se changea en amitié, et je reçus de Gounod une lettre, précieusement conservée, que je prendrai la liberté de transcrire ici, car elle est tout à l'honneur de celui qui l'a écrite.

Mon cher Camille,

J'ai appris hier, d'une manière officielle, que vous étiez l'auteur de la symphonie exécutée dimanche. Je m'en doutais..., mais, maintenant que je n'en doute plus je m'en voudrais de ne pas vous dire de suite toute la joie que j'en ai. — Vous y êtes au-dessus de votre âge : marchez toujours, — et souvenez-vous que vous avez contracté, dimanche 11 décembre 1853, l'obligation de devenir un grand maître.

Votre bien heureux et dévoué ami.

CH. GOUNOD.

Combien d'œuvres inconnues du public parisien furent entendues dans ces concerts, et que l'on n'entend plus nulle part ! La symphonie en *ut* de Schubert, les fragments de l'opéra *Préciosa* de Weber, sa *Jubelouverture*, les symphonies de Gade, de Gouvy, de Gounod, de Reber !

Ces symphonies ne sont pas éblouissantes, mais elles sont charmantes ; elles forment un anneau intéressant de la chaîne d'or que le public a le droit, et même en quelque sorte le devoir de connaître en entier. Il aimerait à les entendre, comme on aime à voir au Louvre certains tableaux sans grand éclat mais dignes néanmoins de la place qu'ils occupent, s'il était guidé par un véritable amour de l'art, s'il y cherchait des joies

intellectuelles et non pas seulement des sensations et des secousses nerveuses. On le pousse dans cette voie qu'il n'est que trop porté à suivre. Là où il n'y a pas d'émotion, disait dernièrement un conférencier, il n'y a pas de musique ! On aurait pu lui citer cependant bien des morceaux de musique dont toute émotion est absente et qui n'en sont pas moins beaux, d'une beauté purement esthétique. Mais, que dis-je ? la peinture prend elle-même ce chemin, et l'émotion, la sensibilité, la passion sont évoquées à propos du moindre paysage. Ne serait-ce pas M. Maurice Barrès qui aurait amené cette mode, lui qui voit de la passion jusque dans les rochers ? Bienheureux qui peut le suivre jusque-là !

Parmi les choses qu'on entendait alors et qu'on n'entend plus jamais, je ne puis m'empêcher de signaler les ouvertures du *Corsaire*, du *Roi Lear*, œuvres de Berlioz, dont le nom est si aimé du public à notre époque ; cet oubli est aussi injuste qu'injustifiable.

Il vint lui-même un jour, le grand homme, diriger, à la Société Sainte-Cécile, l'*Enfance du Christ*, qu'il venait d'écrire, ou plutôt la *Fuite en Egypte*, qui seule existait alors ; les autres parties de l'œuvre furent composées ultérieurement. J'ai parfaitement présentes à la mémoire les exécutions dirigées par l'auteur ; elles étaient plus vivantes, plus animées que les exécutions très soignées, mais languissantes, auxquelles Édouard Colonne nous a habitués. Les mouvements étaient moins lents et les nuances plus tranchées...

Malgré l'ardeur de son chef, la bonne volonté et le talent de ses membres, la société vivotait péniblement ; pour continuer la bataille, le nerf de la guerre lui faisait défaut. Weckerlin dirigeait les chœurs dont j'accompagnais les répétitions. L'amour de l'art nous suffisait, mais les choristes et les instrumentistes ne pouvaient se contenter de cette absence d'émoluments. Avec de l'habileté, Seghers aurait pu trouver ce qui lui manquait ; mais l'habileté était son moindre défaut. Meyerbeer lui demandait d'exécuter son *Struensée*, Halévy de faire entendre son *Prométhée* ; cela était contre ses convictions, et, quand il avait prononcé ce mot, rien ne le faisait fléchir. Il avait pourtant exécuté l'ouverture de *Struensée*, et donner le reste n'eût pas été un grand effort ; quant au *Prométhée*, si la fin de l'œuvre déparait l'ensemble, le reste méritait bien les honneurs d'une exécution que la fière société de la rue Bergère lui avait accordée. Avec ces refus, Seghers s'était privé de l'appui de deux protecteurs puissants...

Pasdeloup — à pas de loup — rôdait dans l'ombre. Il avait de l'argent en poche. Informé de la triste situation pécuniaire de la *Société Sainte-Cécile*, il venait, aux répétitions, débaucher les artistes, jeunes gens peu fortunés qui ne pouvaient refuser de séduisantes propositions. Il tua la société Seghers et sur ses ruines édifia la *Société des jeunes artistes*, d'où sortirent un jour les *Concerts populaires*.

Pasdeloup aimait sincèrement la musique, mais c'était un fort médiocre musicien. Il était loin du sentiment de l'art, de la compréhension profonde d'un Seghers. Entre les mains de celui-ci, les concerts populaires auraient été une œuvre admirable : celui-là,

malgré sa bonne volonté, son zèle, n'en pouvait donner que la brillante et trompeuse apparence. De plus, Seghers aurait travaillé à développer l'école française, que Padeloup a tenue sous le boisseau jusqu'en 1870, à bien peu d'exceptions près : une symphonie de Gounod, une de Gouvy et l'ouverture des *Franco-Juges* de Berlioz.

Il a fallu les malheurs, les catastrophes de l'année terrible pour que l'école symphonique française, jusque-là comprimée, étouffée entre la *Société des Concerts* et les *Concerts populaires*, fût délivrée et prît enfin son essor

ROSSINI

ON se ferait difficilement une idée, à notre époque, de la situation faite à Rossini, il y a un demi-siècle, dans notre bonne ville de Paris. Retiré depuis longtemps de la vie militante, il avait plus d'éclat dans son oisiveté splendide que les autres dans leur activité. Tout Paris briguaît l'honneur d'être admis dans son magnifique appartement aux fenêtres élevées, que l'on voit encore au coin du boulevard et de la chaussée d'Antin. Le dieu ne sortant jamais le soir, ses familiers étaient toujours assurés de le rencontrer ; et, de temps à autre, les mondes les plus divers se coudoyaient dans de grandissimes soirées, où les plus brillants chanteurs et les virtuoses les plus illustres se faisaient entendre.

De basses flagorneries entouraient le Maître, qu'elles ne touchaient nullement, car il savait ce qu'en valait l'aune, et dominait son entourage ordinaire de toute la hauteur d'une intelligence supérieure qu'il ne daignait pas révéler au premier venu.

D'où lui venait tant de gloire ?

Ses œuvres, en dehors du *Barbier* et de *Guillaume Tell*, de quelques représentations de *Moïse*, appartenaient au passé. On allait encore voir *Otello* au Théâtre-

Italien, mais c'était pour entendre l'*ut dièze* de Tamberlick !... Rossini se faisait si peu d'illusion qu'il avait essayé de s'opposer à la tentative d'installer *Semiramis* au répertoire de l'Opéra.

Et cependant, le public parisien lui rendait un véritable culte !

Ce public, — je parle du public musicien ou soi-disant tel, — était alors divisé en deux camps ennemis : les amateurs de *mélodie*, qui formaient la grande majorité et comprenaient toute la critique musicale, — et les abonnés du Conservatoire et des quatuors Maurin, Alard, Armingaud, dévoués à la musique dite savante, des « poseurs », disaient les autres, feignant d'admirer des œuvres auxquelles ils ne comprenaient goutte.

Il n'y avait pas de *mélodie* dans Beethoven ; quelques-uns la refusaient même à Mozart. On ne la trouvait que dans l'École italienne, dont Rossini était le chef, et dans l'École d'Herold et d'Auber, qu'elle avait engendrée. Pour tous les *mélodistes*, Rossini était un palladium, un symbole autour duquel ils se groupaient en colonnes serrées, tout en faisant assez bon marché de ses œuvres qu'ils laissaient tomber dans l'oubli.

A quelques mots échappés dans l'intimité, j'ai pu constater que cet oubli lui était pénible. Juste. trop juste retour des choses d'ici-bas, de la fatalité qui voulut que Rossini, bien malgré lui sans doute, servit de machine de guerre contre Beethoven, à Vienne d'abord, où le succès de *Tancredi* entrava pour jamais les ambitions théâtrales de l'auteur de *Fidelio*, — à Paris ensuite, où l'on cherchait à combattre, au nom de *Guil-*

laume Tell, l'envahissement croissant de la Symphonie et de la Musique de chambre !

J'avais une vingtaine d'années, lorsque M. et Mme Viardot me présentèrent à Rossini. Il m'invita à ses petites réceptions du soir, où il m'accueillait avec l'amabilité banale dont il était coutumier.

Au bout d'un mois, quand il vit que je ne demandais à me faire entendre chez lui ni comme pianiste, ni comme compositeur, il changea d'attitude à mon égard.

— Venez me voir le matin, me dit-il, nous pourrons causer.

Je me hâtai de me rendre à cette flatteuse invitation, et je trouvai un Rossini tout différent de celui du soir, intéressant au plus haut point, à l'esprit ouvert, aux idées sinon avancées, du moins larges et élevées. Il en donna la preuve en prenant la défense de la fameuse *Messe* de Liszt, en butte à une hostilité presque unanime, lorsqu'on l'exécuta pour la première fois dans l'église Saint-Eustache...

— Vous avez écrit, me dit-il, un jour, un *Duo* pour flûte et clarinette, à l'intention de MM. Dorus et Leroy. Voulez-vous demander à ces messieurs s'ils consentiraient à venir l'exécuter à l'une de mes soirées ? »

Les deux grands artistes ne se firent pas prier. Il se passa, alors, une chose inouïe.

Comme il n'y avait pas, à ces soirées, de programme écrit, Rossini s'arrangea pour faire croire que le *Duo* était de lui.

On imagine à quel degré monta le succès dans de pareilles conditions !

Le morceau bissé et terminé, Rossini m'emmène dans la salle à manger et me fait asseoir près de lui, me

tenant par la main de façon qu'il ne me soit pas possible de m'échapper.

Puis ce fut une procession d'admirateurs et de courtisans. Ah ! Maître ! quel chef-d'œuvre ! quelle merveille !...

Et quand la victime avait égrené tout le chapelet des louanges, Rossini répondait tranquillement :

— Je suis tout-à-fait de votre avis ; mais ce *Duo* n'est pas de moi, il est de Monsieur, ici présent... »

Tant de bonté mêlée à tant de finesse en disent plus sur le grand homme que bien des commentaires.

Car Rossini fut un grand homme. Les jeunes gens de notre époque sont mal placés pour juger ses œuvres, écrites, comme il le disait lui-même, pour des chanteurs et un public qui ne sont plus.

— On m'a reproché, me disait-il un jour, le grand *crescendo* de mes ouvertures. Mais, si je n'y avais pas mis le *crescendo*, ON N'AURAIT PAS PU JOUER L'OPÉRA. »

De nos jours, le public est un esclave. N'ai-je pas lu sur le programme d'un établissement, que « toute marque d'improbation serait sévèrement réprimée » ?

Autrefois, et surtout en Italie, le public était le maître et son goût faisait loi. Venu devant que les chandelles fussent allumées, il lui fallait la grande ouverture avec le grand *crescendo* ; il lui fallait les cava-tines, les duos, les ensembles ; il venait pour entendre les chanteurs et non pour assister à un drame lyrique. Rossini, dans plusieurs de ses ouvrages et surtout dans *Otello*, a fait faire un grand pas à la vérité scénique dans l'opéra. Avec *Moïse*, avec le *Siège de Corinthe* (et je ne parle pas de *Guillaume Tell*), il a ouvert des ailes dont l'envergure n'a pas été dépassée, malgré la

pauvreté des moyens dont il disposait. C'est que, — Victor Hugo l'a victorieusement démontré, — la pauvreté des moyens n'est pas plus un obstacle au génie, que leur richesse n'est un avantage pour la médiocrité.

Avec Stanzieri, un charmant jeune homme que Rossini aimait beaucoup et qui n'a pas vécu ; avec M. Diémer, tout jeune encore, mais déjà grand virtuose, j'étais le pianiste ordinaire de la maison. Nous avons souvent, les uns et les autres, fait entendre, dans les grandes soirées, les petits morceaux de piano que le Maître s'amusait à griffonner pour occuper son oisiveté. Volontiers j'accompagnais les chanteurs quand Rossini ne les accompagnait pas lui-même, ce qu'il faisait admirablement, car il jouait du piano en perfection.

Par malheur, je n'assistais pas à la soirée dans laquelle la Patti se fit entendre chez Rossini pour la première fois. On sait qu'après l'exécution de l'air du *Barbier* il lui dit, après force compliments :

— « De qui est cet air que vous venez de nous faire entendre ? »

Je le vis trois jours après : il n'était pas encore calmé. — « Je sais bien, me dit-il, que mes airs doivent être brodés ; ils sont faits pour cela. Mais, jusque dans les récitatifs, ne pas laisser une note de ce que j'ai écrit, en vérité, c'est trop fort !... » Et, dans son irritation, il se plaignait que les soprani s'obstinassent à chanter cet air écrit pour contralto, alors qu'il en avait tant écrit pour soprano, qu'on ne chantait pas.

La Diva, de son côté, était fort irritée. Mais elle réfléchit : avoir Rossini pour ennemi, c'était chose grave... Quelques jours après, elle venait, repentante, lui demander des conseils. Bien lui en prit ; car jusque-

là son talent, éblouissant, fascinateur, n'était pas complet.

Deux mois après cette aventure, la Patti, accompagnée par le Maître, chantait les airs de la *Gazza Laddra* et de *Semiramide*, joignant à ses brillantes qualités la correction absolue qu'elle a toujours montrée depuis.

On a beaucoup disserté sur l'interruption prématurée de la glorieuse carrière de Rossini, après *Guillaume Tell* ; on l'a rapprochée de celle de Racine après *Phèdre*. Et pourtant, quelle différence dans les deux situations ! La chute de *Phèdre* fut brutale, cruelle, rehaussée par le succès scandaleux de la ridicule *Phèdre* d'un trop indigne concurrent ; les amis de Racine, ses amis de Port-Royal, ne manquèrent pas de profiter d'une si belle occasion : Vous perdez votre âme, lui disaient-ils, et vous n'avez pas même le succès !... Mais plus tard, quand il reprit la plume, il donna deux chefs-d'œuvre : *Esther*, *Athalie*...

Pour Rossini, habitué au triomphe, il était dur, alors qu'il avait conscience de s'être surpassé lui-même, de se heurter à un demi-succès, dû sans doute à la phraséologie extravagante de M. Hippolyte Bis, l'un des librettistes. Mais *Guillaume Tell* avait eu, dès le principe, de très chauds admirateurs. Dans mon enfance, j'en entendais parler constamment, et si l'ouvrage ne paraissait pas sur l'affiche de l'Opéra, en revanche les amateurs de musique en avaient, comme on dit, plein la bouche.

Mon opinion est que, si Rossini s'est tu, c'est qu'il n'avait plus rien à dire. Enfant gâté du succès, il ne pouvait plus s'en passer et cette hostilité imprévue

aura tari la source qui avait coulé, durant si longtemps, avec une intarissable abondance.

Le succès des *Soirées musicales*, du *Stabat*, était fait pour l'encourager ; et il n'écrivit plus rien, que ces petites compositions légères pour le piano, pour le chant, pareilles aux dernières vibrations d'un son qui va s'éteindre...

Plus tard, bien plus tard, vint la *Messe* à laquelle on s'accorda à donner une valeur exagérée. « Le *Passus*, écrivait un critique, c'est le cri de l'âme blessée ! »

Cette *Messe* est écrite avec élégance, d'une main experte assurément, mais c'est tout : on n'y retrouve plus la plume qui écrivit le deuxième acte de *Guillaume Tell*.

A propos de ce deuxième acte, sait-on qu'il ne devait pas dans la pensée de l'auteur, se terminer par une prière ? Ce n'est pas sur un chant aussi grave qu'il est d'usage de partir pour une insurrection. Mais aux répétitions, l'effet de l'unisson, *Si parmi nous il est des traîtres*, fut si grand que l'on n'osa pas continuer. On supprima le véritable final, qui n'est autre chose que celui si brillant et si entraînant de l'Ouverture.

Ce finale existe à la Bibliothèque de l'Opéra : ce serait une expérience bien curieuse à faire que de le rétablir et de donner à ce bel acte sa conclusion naturelle.



JULES MASSENET

ON l'a beaucoup loué, à tort et à travers ; loué de ses nombreuses et brillantes qualités, loué parfois même de celles qu'il n'avait pas, et c'est justice ; c'est la loi du *Vocero* ; le mort d'hier ne doit connaître que des éloges. On est, pendant sa vie, assez en butte aux injustices de toute sorte, pour avoir droit, un jour, à la bienveillance absolue.

Aussi ai-je attendu, pour parler de lui, le moment où l'Académie se disposait à le remplacer, c'est-à-dire à mettre quelqu'un à sa place ; car on ne *remplace* jamais les grands artistes. D'autres leur succèdent, avec des natures et des qualités différentes, qu'on ne remplace pas davantage. On n'a pas remplacé la Malibran, ni Mme Viardot, ni Mme Carvalho, ni Talma, ni Rachel ; on ne remplacera pas Mme Patti, Mmes Bartet et Sarah Bernhardt ; on n'a pas remplacé Ingres, ni Delacroix, ni Berlioz, ni Gounod. On ne remplacera pas Massenet.

L'a-t-on mis à sa vraie place ? ses élèves, peut-être ; mais ceux-ci, reconnaissants de son excellent enseignement, peuvent être, à bon droit, suspects de partialité. Les autres ont parlé légèrement de ses œuvres ; on a réédité pour lui, en le transposant le mot célèbre :

Saltavit et placuit. Il a chanté et il a plu. On a pensé le diminuer ainsi. Serait-il donc répréhensible de plaire ? On le croirait, à voir le goût qu'on affecte de nos jours pour tout ce qui est choquant et déplaisant, dans tous les arts et même en poésie. Le mot effarant des Sorcières est devenu un programme : l'horrible est beau, le beau est horrible ; car on ne se contente pas d'admirer ces horreurs, on parle avec mépris des beautés consacrées par le temps, par l'admiration des siècles.

On aura beau faire, on n'empêchera pas que Massenet soit un des diamants les plus étincelants de notre écrin musical. Nul musicien n'a joui autant que lui de la faveur du public, à l'exception d'Auber qu'il n'aimait pas, non plus que son école, et à qui pourtant il ressemble étrangement ; la facilité, la fécondité prodigieuse, l'esprit, la grâce, le succès, leur sont communs, et tous deux ont fait la musique convenant à leur temps ; aussi leurs arts diffèrent-ils du tout au tout. On les a, l'un et l'autre, accusés d'avoir flatté leurs auditeurs ; n'est-ce pas plutôt qu'artistes et auditeurs avaient les mêmes goûts, étaient parfaitement d'accord ?

Or, aujourd'hui, les aristarques n'ont d'estime que pour les révoltés. Certes, il est beau de mépriser la foule, de remonter les courants et de contraindre à force de génie et d'énergie cette foule à vous suivre malgré la résistance.

Mais on peut être un grand artiste sans cela.

Étaient-ce des révoltés, Sébastien Bach avec ses deux cent cinquante cantates, qui furent exécutées aussitôt qu'écrites, et à qui l'on demandait des com-

positions pour des occasions solennelles ; — Haendel, directeur du théâtre où l'on représentait ses opéras, où l'on chantait ses oratorios, et qui aurait fait faillite s'il avait pris le contrepied des goûts et des habitudes de son auditoire ; — Haydn, écrivant pour alimenter la chapelle du prince Esterhazy ; — Mozart, forcé d'écrire incessamment ; — Rossini, travaillant pour un public intolérant qui n'aurait pas laissé jouer l'opéra, si l'ouverture n'avait contenu l'immense *crescendo* qu'on lui a tant reproché ?

Ce furent pourtant de grands musiciens.

On a fait à Massenet un autre reproche : il est superficiel, dit-on ; il n'est pas profond. Et la profondeur, comme on sait, est fort à la mode.

Cela est vrai : il n'est pas profond, et cela n'a aucune importance.

De même qu'il y a plusieurs maisons dans la demeure du Père, il y en a plusieurs dans la maison d'Apollon. L'art est immense. Il a le droit de descendre dans les abîmes, de s'insinuer dans les replis secrets des âmes ténébreuses ou désolées. Ce droit n'est pas un devoir.

Les artistes grecs, dont les œuvres nous émerveillent, n'étaient pas profonds ; leurs déesses de marbre sont belles, et la beauté leur suffit.

Est-ce que nos sculpteurs d'autrefois, les Clodion, les Coysevox, étaient profonds ? Est-ce que Fragonard est profond ? Est-ce que La Tour est profond ? Est-ce que Marivaux est profond ? Est-ce qu'ils ne font pas tous grand honneur à l'École française ?

Tous ont leur prix, tous sont nécessaires. La rose, avec ses fraîches couleurs et son parfum, est, à sa façon,

aussi précieuse que le chêne altier et vigoureux. Les grâces, les sourires, seraient-ils donc choses négligeables ? Ah ! combien j'en sais qui affectent de les dédaigner et qui regrettent, dans leur cœur, de ne pas les avoir !

Il faut à l'art des artistes de toute espèce, et nul ne saurait se flatter d'embrasser, à lui seul, l'art tout entier.

Il en est qui, pour traiter les sujets les plus aimables, gardent la gravité d'un empereur romain sur son trône d'or ; Massenet n'était pas de cette espèce ; il avait le charme, la séduction, la passion fiévreuse sinon profonde. Sa mélodie, flottante, incertaine, tenant parfois du récit plutôt que de la mélodie proprement dite, lui est tout à fait personnelle ; en théorie, je ne l'aimerais pas beaucoup ; elle manque d'ossature et de style. Mais comment résister quand on entend Manon aux pieds de Des Grieux, dans la sacristie de Saint-Sulpice ? Comment ne pas être pris aux entrailles par ces sanglots d'amour ? Comment réfléchir et analyser lorsqu'on est ému ?

Art d'émotion, donc art de décadence. Peu importe. Comme je me suis efforcé de le démontrer ailleurs, décadence, en art, est souvent loin d'être synonyme de déchéance.

Cette musique a pour moi un grand attrait, bien rare de nos jours : elle est gaie. La gaieté est mal vue dans la musique à notre époque. On la reproche à Haydn et à Mozart ; on détourne pudiquement la face devant l'explosion de joie exubérante qui termine triomphalement la *Neuvième Symphonie*. Vive la tristesse ! Vive l'ennui ! Et ce sont des jeunes gens qui

parlent ainsi. Puissent-ils ne pas regretter, trop tard, le temps perdu de la gaieté passée !

* * *

La facilité de Massenet tenait du prodige. Je l'ai vu, souffrant, écrire sur son lit, dans une posture des plus incommodes, des pages d'orchestre qui se succédaient avec une déconcertante rapidité. Trop souvent une telle facilité engendre la paresse : on sait, au contraire, quelle somme énorme de travail il a produite. Ne lui a-t-on pas reproché sa fécondité ? C'est pourtant la qualité maîtresse. L'artiste qui produit peu, s'il a du mérite, pourra être un artiste intéressant ; il ne sera jamais un grand artiste.

En ce temps d'anarchie artistique, alors qu'en hurlant avec les fauves, il aurait pu se concilier une critique hostile, Massenet a donné l'exemple d'une écriture impeccable, sachant allier le modernisme au respect des traditions, alors qu'il suffit parfois de fouler celles-ci aux pieds pour être mis au rang des génies. Maître de son métier comme pas un, rompu à toutes ses difficultés, possédant à fond tous les secrets de son art, il méprisait les contorsions et les exagérations que les naïfs confondent avec la science musicale et poursuivait sa voie, cette voie qu'il avait tracée lui-même, sans aucun souci du qu'en-dira-t-on. Sachant profiter, comme de raison, des nouveautés que l'étranger nous apportait, mais en les assimilant parfaitement, il nous a donné le réconfortant spectacle d'un artiste bien français, que ni les fées du Rhin, ni les sirènes de la

Méditerranée n'ont pu séduire. Virtuose de l'orchestre, il ne lui a pas sacrifié les voix, et l'amoureux de celles-ci ne leur a pas sacrifié la couleur orchestrale. Enfin, il avait le don supérieur : la vie, ce don qu'on ne saurait définir, mais auquel le public ne se trompe pas, et qui assure la fortune à des œuvres bien inférieures aux siennes.

Ses admirateurs passionnés peuvent être tranquilles : après l'engouement vient parfois l'oubli ; pour lui, ce ne sera pas l'oubli, mais la justice, et celle-ci ne saurait lui être sévère. Sur l'arbre à la végétation luxuriante, à la floraison parfumée, les fleurs éphémères se faneront avec le temps : l'arbre restera, et de longtemps nous n'en verrons croître un pareil.

* * *

On a beaucoup parlé de l'amitié qui nous unissait, se basant sur les démonstrations qu'il me prodiguait en public, — en public seulement. Cette amitié, il l'aurait eue, et dévouée autant que peut l'être une amitié solide, s'il l'avait voulu ; mais il ne l'avait pas voulu. Il a raconté, — ce que je n'avais dit à personne, — comment j'avais obtenu pour une de ses œuvres l'accès du théâtre de Weimar, qui venait de représenter *Samson* ; ce qu'il n'a pas dit, c'est la froideur glaciale avec laquelle il en accueillit la nouvelle quand je la lui apportai, m'attendant à un autre accueil. Dès lors, je n'ai pas insisté, et je me suis contenté de me réjouir de ses succès, sans attendre de sa part une réciprocité que je savais impossible, d'après l'aveu qu'il m'en fit

un jour lui-même. Mes amis, mes camarades, ce furent Bizet, Guiraud, Delibes ; ceux-ci étaient des frères d'armes ; Massenet était un rival. Son suffrage n'en avait que plus de prix, quand il me faisait l'honneur de proposer mes œuvres en exemple à ses élèves ; et si j'ai abordé cette question, c'est pour qu'il fût bien avéré que lorsque je proclame sa haute valeur musicale, seule la conscience artistique a guidé ma plume, et pour que ma sincérité ne pût être soupçonnée.

Un dernier mot.

On a beaucoup imité Massenet ; il n'a imité personne.



MEYERBEER

HUGUENOTS, qui l'eût dit ? *Prophète*, qui l'eût cru ? qu'il faudrait un jour prendre sa défense, alors qu'il dominait de sa haute stature toutes les scènes de l'Europe, dans un règne éclatant dont on ne prévoyait pas la fin !

Et maintenant, c'est à qui donnera au lion mourant le coup de pied que vous savez. On pourrait citer tel ouvrage où tous les compositeurs du passé sont loués sans restriction, et le seul Meyerbeer accusé de nombreux défauts. Les autres, cependant, ont aussi les leurs ! Or, je l'ai déjà dit quelque part, mais on ne saurait trop le redire : ce n'est pas l'absence de défauts, c'est la présence des qualités qui fait les grandes œuvres et les grands hommes. Il n'est pas toujours bon d'être sans défauts. Un visage trop régulier, une voix trop pure manquent d'expression ; et si la perfection n'est pas de ce monde, c'est que sans doute elle n'est pas faite pour lui.

N'étant pas de l'école de la « partialité », qui affecte de voir tout en blanc chez Pierre et tout en noir chez Paul, je ne dissimulerai pas les défauts de l'auteur des *Huguenots*.

Le plus grave peut-être, et cependant le plus excu-

sable, est son mépris de la prosodie et son indifférence pour les vers qui lui étaient confiés, défaut excusable parce que l'école française de son temps, oublieuse de ses anciennes traditions, lui en donnait l'exemple. Rossini, étranger pourtant comme Meyerbeer, n'agissait pas ainsi ; il tirait même de beaux effets de l'union du rythme musical avec celui du texte, ainsi qu'on peut le voir dans la célèbre phrase du trio de *Guillaume Tell* :

Ces jours qu'ils ont osé proscrire,
Je ne les ai pas défendus !
Mon père, tu m'as dû maudire !

Si Rossini, au lieu de se retirer sous sa tente à l'âge où d'autres commencent leur carrière, nous avait donné encore deux ou trois œuvres, son illustre exemple eût restauré les anciens principes sur lesquels l'Opéra français s'était basé depuis Lully ; Auber, au contraire, entraînant avec lui toute une génération éprise de musique italienne, allait jusqu'à mettre des rythmes italiens sur des paroles françaises. Le fameux duo « *Amour sacré de la Patrie* » est prosodié comme si le texte eût été : « *Amore sacro della patria* ». Cela ne se voit qu'à la lecture, car on ne le chante jamais tel qu'il est écrit.

Meyerbeer était donc excusable dans une certaine mesure, mais il abusait de la tolérance en pareille matière ; pour conserver intacte sa forme musicale, même dans les récitatifs, qui ne sont autre chose que de la déclamation notée, il ne se contentait pas d'accentuer les syllabes faibles et *vice versa*, il ajoutait des mots, faisant inutilement des vers faux, transformant de mauvais vers en prose pire encore, abominations litté-

raires qu'une modification insignifiante dans la musique eût évitées sans aucun dommage. Les vers que l'on donnait alors aux musiciens étaient souvent bien misérables ; la mode le voulait ainsi. Le parolier croyait servir son collaborateur en lui offrant des versiculets comme ceux-ci :

Triomphe que j'aime !
Ta frayeur extrême
Va malgré toi-même
Te livrer à moi !

Mais alors que Scribe, laissant reposer ses mirlitons, s'essayait à la lyre et donnait à Meyerbeer :

J'ai voulu les punir. — Tu les as surpassés !

celui-ci lui rendait :

J'ai voulu les punir, — Et tu les as surpassés !

ce qui n'était guère encourageant.

Meyerbeer avait d'autres manies, notamment celle de confier aux voix des dessins musicaux qui, par leur nature, reviennent de droit aux instruments. Ainsi, au premier acte du *Prophète*, après que le chœur a dit : « *Veille sur nous* », au lieu de l'arrêter sur la dernière syllabe et de le laisser respirer pour préparer l'attaque de la phrase suivante, il lui fait répéter brusquement « *sur nous ! sur nous !* » en unisson avec des notes de l'orchestre qui ne sont autre chose qu'une ritournelle.

Ainsi, dans la grande scène de la Cathédrale, au lieu de laisser l'orchestre promener au travers des voix l'expression musicale des sanglots de Fidès : « *Et toi, tu ne me connais pas :* » il confie ce dessin, en même

temps qu'aux instruments, aux voix elles-mêmes, sur des paroles qui ne s'accordent pas avec la musique.

Parlerai-je de son amour immodéré pour le basson, instrument admirable certes, mais dont il est prudent de ne pas abuser ?

* * *

Peccadilles que tout cela.

La musique de Meyerbeer, me disait une femme d'esprit, est comme la peinture des décors : il ne faut pas la regarder de trop près.

Il serait difficile de la mieux caractériser d'un trait. Homme de théâtre, Meyerbeer visait surtout à l'effet théâtral. Non qu'il fût indifférent au soin des détails ; riche, indemnisant les théâtres des frais supplémentaires qu'il leur occasionnait, il multipliait les répétitions, essayant à l'orchestre des versions différentes afin de choisir entre elles. Il n'était pas de ceux qui coulent leur œuvre en bronze et la présentent au public *ne varietur* : il tâtonnait, refondait sans cesse, cherchant toujours le mieux qui parfois était l'ennemi du bien. Trop souvent, à force de recherches, il a tiré d'une idée pleine de caractère des développements inférieurs. Voyez, dans *l'Etoile du Nord* le morceau : « *Enfants de l'Ukraine — fils du désert* », dont le début si crâne, si pittoresque, aboutit à la plus fâcheuse terminaison.

Vivant toujours seul, sans domicile fixe, à Spa l'été, l'hiver sur la Côte d'azur, dans les grandes villes quand des affaires l'y attiraient, dégagé de toute obligation mondaine, il n'existait que pour son travail

poursuivi sans relâche pendant des années, ouvrage de Pénélope qui montre assurément un grand souci de la perfection, bien qu'il ne soit pas toujours le meilleur moyen d'y atteindre. Les courtisans du succès, au nombre desquels on a voulu ranger un artiste aussi consciencieux, n'ont pas coutume d'agir ainsi.

Artiste ! puisque le mot est venu sous cette plume, il convient de s'y arrêter un moment. Au rebours des Gluck, des Berlioz, plus artistes que musiciens, Meyerbeer était plus musicien qu'artiste, et il lui est arrivé d'employer les moyens les plus raffinés, les plus savants pour un résultat artistique médiocre. Mais de quel droit lui a-t-on reproché des taches que l'on affectait de ne pas remarquer chez tant d'autres ?

Il régnait en maître dans l'empire théâtral, quand le premier coup lui fut porté par Robert Schumann,

Étranger au théâtre, où il n'a fait qu'une incursion malheureuse, ne comprenant pas qu'il pût y avoir plus d'une façon de pratiquer l'art musical, Schumann. attaqua violemment Meyerbeer, son mauvais goût, ses tendances italiennes, oubliant que Mozart, Beethoven, Weber, quand ils avaient abordé la scène, s'étaient fortement rapprochés de l'art italien. Plus tard, les wagnériens, voulant faire place nette et se débarrasser de l'encombrant Meyerbeer, s'autorisèrent des critiques amères de Schumann, bien qu'au début de ces escarmouches l'école de Schumann et celle de Wagner vécussent dans des rapports comparables à ceux qui, chez nous, séparaient les écoles d'Ingres et de Delacroix ; mais on se réunissait contre l'ennemi commun, et la critique française suivait le mouvement, négligeant l'opinion de Berlioz, qu'après une longue

opposition elle admettait enfin au rang des dieux, de Berlioz qui, dans son fameux *Traité d'instrumentation*, a tressé à Meyerbeer d'immortelles couronnes !

* * *

Entre parenthèses, s'il est dans l'histoire de la critique musicale une page surprenante, c'est son affectation, sa persistance bien connue à mettre ces deux fauves, Berlioz et Wagner, dans une même cage d'or, à les coiffer du même bonnet. Ils n'ont de commun que leur grand amour de l'art et leur mépris des formes convenues ; pour le reste, ils diffèrent en tout. L'Enharmonie, les dissonances se résolvant indéfiniment les unes sur les autres, la *mélodie continue*, tous ces procédés courants de la « musique de l'avenir » étaient en horreur à Berlioz ; aussi a-t-il avoué ne rien comprendre au prélude de *Tristan*, avoué certainement sincère, puisqu'il traitait en même temps de chef-d'œuvre celui de *Lohengrin*, conçu d'une toute autre façon. Il n'admettait pas que la voix fût sacrifiée, reléguée au rang d'une simple unité de l'orchestre. Wagner, de son côté, montrait au plus haut point une élégance, une virtuosité de plume qu'on chercherait en vain chez Berlioz. Celui-ci ouvrait à l'orchestre les portes d'un monde nouveau ; Wagner s'est éperdument jeté dans cette contrée inconnue ; il y a trouvé de nombreuses terres à défricher. Mais quelles dissemblances dans le style des deux génies, dans leur manière même de traiter l'orchestre et les voix, de cons-

truire la phrase musicale, de concevoir le Drame Lyrique !

Malgré la haute valeur des *Troyens* et de *Benvenuto Cellini*, Berlioz brille surtout au concert, alors que Wagner est surtout un homme de théâtre ; et, dans les *Troyens*, Berlioz montre clairement l'intention de se rapprocher de Gluck, alors que Wagner avouait franchement sa parenté avec Weber et surtout avec la partition d'*Euryanthe*. Il aurait pu se réclamer aussi quelque peu de Marschner, mais de cela il ne parlait jamais.

Plus on étudie les œuvres de ces deux génies, plus on constate l'énorme distance qui les sépare ; leur assimilation n'est qu'une de ces imaginations que la critique prend trop souvent pour des réalités. Ne trouvait-elle pas, jadis, de la *couleur locale* dans la *Semiramide* de Rossini ?

*
* *

Au cours d'une conversation, Hans de Bülow me disait un jour :

« Meyerbeer, qui, après tout, était un homme de génie... »

La méconnaissance du génie de Meyerbeer n'est pas seulement une injustice, c'est une ingratitude.

Dans tous les sens, conception du drame musical, traitement de l'orchestre, maniement des masses chorales, mise en scène même, il nous a donné des éléments nouveaux, dont ont largement profité nos œuvres modernes.

Théophile Gautier, qui n'était pas musicien, mais qui possédait de la musique un sens très fin, le jugeait ainsi :

« Meyerbeer, outre ses éminentes qualités musicales, possède au plus haut point l'instinct scénique. Il se pénètre de la situation, il s'attache au sens des paroles, observe la couleur historique et locale du sujet... Peu de compositeurs ont eu, à ce degré, la compréhension du drame lyrique. »

Cette compréhension, ce souci de la couleur locale, de la couleur historique, le succès de l'École italienne semblait les avoir ruinés à jamais. Avec une audace dont il faut lui savoir gré, Rossini, dans le dernier acte d'*Otello*, dans *Guillaume Tell*, en avait commencé la renaissance, mais il était réservé à Meyerbeer de les restaurer avec éclat.

Sa personnalité est indéniable. L'alliage de sa nature allemande, de son éducation italienne, de ses préférences françaises avait formé un métal d'un nouvel éclat et d'une sonorité nouvelle. Son style ne ressemble à aucun autre ; son grand admirateur et ami Fétis, le célèbre directeur du conservatoire de Bruxelles, insistait avec raison sur cette particularité. Ce style était surtout caractérisé par l'importance de l'élément rythmique. C'est à la variété, au pittoresque de leurs rythmes que ses airs de ballet doivent leur excellence.

Il nous a donné, à la place de la longue et encombrante ouverture, le Prélude court et caractéristique, dont la fortune a été si grande. Aux Préludes de *Robert* et des *Huguenots* ont succédé ceux de *Lohengrin*, de *Faust*, de *Tristan*, de *Roméo*, de la *Traviata*, d'*Aïda* et de tant d'autres moins célèbres. Verdi, dans ses

deux dernières œuvres, M. Richard Strauss dans *Salomé* ont été plus loin encore dans cette voie; ils ont supprimé le Prélude, ce qui produit une impression de surprise peu agréable : c'est un dîner sans potage.

Meyerbeer nous a donné l'ébauche, l'avant-goût du fameux « laïtmotif ». C'est, dans *Robert*, le thème de la ballade que l'on réentend dans l'orchestre tandis que Bertram passe au fond de la scène, et qui renseigne le spectateur sur la nature infernale du personnage ; c'est le rôle joué par le choral de Luther dans les *Huguenots* ; c'est dans le « Songe » du *Prophète*, sous le récit de Jean, l'orchestre prédisant à demi-voix les splendeurs futures de la scène de la Cathédrale, avec un chant de flûte dans les sons graves surmonté de broderies délicates confiées aux violons, effet remarquable et sans précédent.

Il a introduit au théâtre ces ensembles d'instruments à vent (nous ne parlons pas des « cuivres ») si fréquents dans les grands concertos de Mozart. Telle l'entrée d'Alice au second acte de *Robert*, dont on retrouve l'écho dans l'entrée d'Elsa au second acte de *Lohengrin*; telle l'arrivée de Berthe et de Fidès au début du *Prophète*, pour laquelle l'auteur a indiqué une pantomime que l'on n'exécute jamais, ce qui ôte à ce joli morceau toute sa signification.

Il a osé des combinaisons harmoniques alors téméraires, quand la sensibilité de l'oreille que l'on prétend avoir développée, — alors que, bien au contraire, on l'a émoussée au point de l'avoir amenée à supporter les désharmonies les plus violentes, — était des plus susceptibles. La belle « progression » de l'Exorcisme, au quatrième acte du *Prophète*, n'était pas acceptée

sans difficulté ; et je vois encore Gounod, assis au piano, chantant le passage contesté et cherchant à convaincre de sa beauté un groupe d'auditeurs récalcitrants.

Il a développé le rôle du cor anglais, qui n'avait osé, jusqu'alors, que de rares et timides apparitions, et introduit dans l'orchestre la clarinette basse ; mais ces deux instruments conservent encore chez lui un caractère exceptionnel. Ce sont des objets de luxe, des étrangers de distinction que l'on salue respectueusement, et qui passent. Avec Richard Wagner, ils ont fait définitivement partie de la maison et lui ont apporté les riches couleurs que l'on connaît.

Est-ce lui, est-ce son collaborateur Scribe qui a réglé l'étonnante mise en scène de la Cathédrale du *Prophète* ? Ce doit être lui, car Scribe n'était pas d'un tempérament révolutionnaire, et ce fut une véritable révolution, ce cortège brillant, nombreux, qui traverse la scène, loin du public, pour se rendre dans le chœur de l'Église en suivant la nef, effet d'un réalisme admirable et impressionnant. Les directeurs, qui font de grands frais de costumes, ne comprennent pas que les cortèges défilent autrement que devant la rampe, le plus près possible des yeux du public, et ce ne dut pas être sans difficulté qu'on obtint le contraire.

C'est bien à lui, d'ailleurs, qu'est due l'idée si amusante du ballet des patineurs. Il y avait alors, à Paris, un original qui avait inventé le patin à roulettes et s'exerçait à son sport favori, tous les soirs de beau temps, sur les larges surfaces bitumées de la place de la Concorde. Meyerbeer le vit et ce spectacle lui donna l'idée du fameux ballet. Ce n'était pas encore du *skating*, c'était simplement du patinage et il était

bien inutile de donner un nom anglais à un exercice d'origine française.

Ah ! qu'elle était charmante, autrefois, cette arrivée des patineurs sur le joli chœur qui l'accompagne et le rythme des violons bien réglé sur celui des danseurs ! Mais, alors, le spectacle commençait à sept heures, pour finir à minuit comme aujourd'hui ; maintenant, il commence à huit heures ; il faut gagner une heure et, pour cela, prendre le pas accéléré. Le chœur en question est sacrifié, *déblayé*, comme on dit en style de théâtre ; il n'existe plus.

C'est bien pis pour les *Huguenots* ! Le dernier acte, celui auquel l'auteur devait tenir le plus, avec ses beaux chœurs dans l'église, développement du choral de Luther, avec la terreur du massacre qui s'approche, a été coupé, mutilé, rendu méconnaissable à ce point que, dans certains grands théâtres de l'étranger, on a pris le parti de le supprimer.

Je l'ai vu, jadis, dans son intégrité, et six harpes accompagnaient le fameux Trio. Ces six harpes, on ne les reverra plus ; Garnier, au lieu de reproduire exactement l'emplacement de l'orchestre de l'ancienne salle de l'Opéra, a si bien opéré dans la nouvelle qu'on n'y peut mettre ni les six harpes d'autrefois, ni les quatre timbales dont Meyerbeer, dans *Robert* et dans le *Prophète*, a tiré des effets si surprenants. Je crois, cependant, que de récentes améliorations ont conjuré le désastre dans une certaine mesure, et qu'il y a place maintenant pour les timbales ; mais on ne réentendra plus jamais les six harpes, dont la sonorité remplissait la salle d'un nuage d'or !

Il nous reste à parler de la genèse des œuvres de

Meyerbeer, parfois bien curieuse, et que peu de personnes connaissent.

II

On aimerait à voir sortir les œuvres tout armées du cerveau de l'auteur, comme Minerve de celui de Jupiter ; mais bien souvent il n'en est pas ainsi. Quand on étudie la longue série des opéras italiens de Gluck, on est surpris d'y rencontrer telles choses que l'on connaissait pour les avoir vues déjà dans les chefs-d'œuvre qui ont immortalisé son nom, et parfois la même musique, dans ces avatars, s'est adaptée à des situations bien différentes ; les propos d'une suivante sont devenus les prédictions redoutables d'un grand prêtre ; le trio d'*Orphée*, « tendre amour », expression d'un bonheur parfait, est entremêlé d'accents douloureux ; la musique en avait été précédemment écrite sur une situation tout autre qui les justifiait tout naturellement. Massenet nous a raconté qu'il avait puisé à pleines mains dans sa partition inédite de la *Coupe du Roi de Thulé*, ainsi que l'avait fait Gluck dans celle d'*Elena et Paride*, représentée sans succès. Avouerai-je qu'un air de ballet de *Henry VIII* a été emprunté au finale d'un opéra-comique en un acte ? Ce petit ouvrage était terminé et prêt à entrer en répétitions lorsque tout fut arrêté parce que j'avais eu l'audace de soutenir contre Nestor Roqueplan, alors directeur de la salle Favart, que les *Noces de Figaro*, de Mozart, étaient un chef-d'œuvre.

Plus que tout autre, Meyerbeer tenait à ne point perdre ses idées, et l'étude de leurs transformations n'est pas sans intérêt.

Un jour, Nutter, archiviste de l'Opéra, apprend qu'une vente importante de manuscrits s'apprêtait à Berlin. Il y court et en rapporte tout un lot d'esquisses de Meyerbeer comprenant des projets d'un *Faust* auxquels l'auteur n'avait pas donné suite. Ce qu'était la pièce, les fragments conservés ne peuvent en donner une idée. On y voit Faust et Méphistophélès se promenant aux enfers, et rencontrant sur les bords du Styx l'arbre de la Science dont Faust recueille le fruit. D'après ce détail, on peut supposer que ce poème, dont l'auteur est inconnu, devait être bizarre et son abandon par Meyerbeer n'a rien d'étonnant.

De ce *Faust* mort-né, Scribe, sur le désir de l'auteur, a fait *Robert le Diable*.

Un air chanté par *Faust* au bord du Styx est devenu la Valse infernale.

On s'explique, par la nécessité d'utiliser des fragments préexistants, les incohérences de cette pièce incompréhensible, la création du personnage énigmatique de Bertram, moitié homme et moitié démon, inventé pour le substituer à Méphistophélès qu'il fallait rendre méconnaissable. Le fruit de l'arbre de la Science est devenu le *Rameau vénéré* du troisième acte ; la belle scène religieuse du cinquième acte, inutile à l'action, est une transposition de la scène de la Pâques.

Aussi ne faut-il pas tant reprocher à Scribe d'avoir fait une mauvaise pièce, alors qu'il a dû se débattre au milieu de difficultés insurmontables ; il y aurait même un peu perdu la tête, car la mère de Robert, qui

s'appelle Berthe au premier acte, se nomme Rosalie au troisième. On peut répondre à cela qu'en se faisant religieuse elle aura changé de nom.

Scribe fut mis plus tard à une autre épreuve, non moins rude, avec l'*Étoile du Nord*.

Lorsqu'il était chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin, Meyerbeer avait écrit sur commande une pièce de circonstance, le *Camp de Silésie*, dont le grand Frédéric était le héros et Jenny Lind l'étoile musicale. Le roi Frédéric, comme on sait, était musicien, compositeur et flûtiste, Jenny Lind — le rossignol suédois — grande vocalisatrice, et le combat du rossignol et de la flûte devait s'ensuivre, ou le théâtre n'est qu'un vain mot. Mais, dans la pièce imaginée par Scribe, Pierre le Grand a pris la place du grand Frédéric ; et, pour motiver le concours de fioritures du dernier acte, il fallut que le terrible tzar, à demi-sauvage, apprît à jouer de la flûte.

Comment il prend pour cela des leçons d'un jeune pâtissier qui entre en scène avec une corbeille de gâteaux sur la tête, comment celui-ci devient grand seigneur, il est inutile de le raconter, pas plus que bien d'autres détails de cette pièce absurde. Il est permis d'être absurde au théâtre à condition de le faire oublier ; ici, l'oubli est impossible. Les extravagances du livret ont entraîné le musicien dans des voies regrettables, aussi n'est-il rien de plus inégal que cette partition très curieuse, où mille détails méritent l'attention d'un homme du métier, où la beauté même se montre par instants, où l'on trouve ça et là du charme, du pittoresque, mais aussi des enfantillages et des vulgarités choquantes.

Surexcitée depuis longtemps par de savantes réclames, la curiosité du public était énorme à l'apparition de l'*Étoile du Nord*, et l'ouvrage, soutenu par les talents exceptionnels de Bataille et de Caroline Duprez, remporta dès l'abord un succès colossal, qui, depuis, alla toujours en s'affaiblissant. Il eut encore de belles soirées à Londres avec M. Faure et Mme Patti, mais il est douteux qu'il en retrouve encore de pareilles; cela n'est à désirer ni pour l'art, ni pour l'auteur.

* * *

Les *Huguenots* n'appartiennent pas à cette espèce d'opéras fabriqués avec les morceaux des autres. Il s'en faut cependant qu'ils soient arrivés au public tels que l'auteur les avait conçus.

Il y avait au début du premier acte un jeu de bilboquet auquel l'auteur tenait beaucoup ; mais il exigeait que les boules vinssent frapper les manches à certains instants précis indiqués par la partition, et les joueurs n'en purent jamais venir à bout. Il fallut supprimer le morceau, qui est conservé à la Bibliothèque de l'Opéra.

Supprimé, le rôle de Catherine de Médicis, qui devait présider la conférence dans laquelle on organise la Saint-Barthélemy ; ce rôle a passé dans celui de Saint-Bris.

Supprimé, le premier tableau du dernier acte, le bal interrompu par Raoul, échevelé, sanglant, bouleversant la fête et annonçant le massacre aux danseurs épouvantés.

Mais faut-il croire la légende d'après laquelle le grand duo, point culminant de l'œuvre, aurait été improvisé au cours des répétitions, sur la demande de Nourrit et de Mme Falcon ? Cela est bien difficile à croire. La pièce, comme on sait, est tirée de la *Chronique du règne de Charles IX*, de Mérimée ; cette scène existe dans le roman, et il est impossible que Meyerbeer n'ait pas eu l'idée de la mettre dans son opéra. Plus probablement, les gens de théâtre auront voulu que l'acte finît sur le grand effet de la Bénédiction des poignards, et l'auteur, ayant son duo en portefeuille, n'aura eu qu'à l'en sortir pour satisfaire au désir de ses interprètes. Une si belle scène, d'une telle envergure, où se rencontrent tant d'innovations géniales, n'est pas de celles qu'on peut écrire hâtivement. Il fallait l'entendre, ce fameux duo, du temps où les intentions de l'auteur, les nuances qui font partie de l'idée étaient respectées, et non remplacées par les inventions de mauvais goût que l'on a l'audace d'appeler des traditions. Les vraies traditions sont perdues, et l'admirable scène a perdu sa beauté.

On n'a pas assez remarqué la façon dont ce duo se termine. La phrase de Raoul : « Dieu ! veille sur ses jours ! Dieu secourable ! » reste en suspens, et c'est l'orchestre qui est chargé de la conclusion. C'est le premier exemple d'un procédé dont il a été usé fréquemment dans les ouvrages modernes.

On ignore comment Meyerbeer eut l'idée de mettre à la scène, sous le nom de Jean de Leyde, le schismatique Jean Huss, si cette idée lui fut spontanée ou si elle lui fut suggérée par Scribe, qui fit de ce Jean un personnage de fantaisie. On sait seulement que le rôle

de la mère du prophète avait été primitivement conçu en vue de Mme Stoltz ; mais celle-ci ayant quitté l'Opéra et Meyerbeer ayant entendu à Vienne Mme Pauline Viardot, celle-ci devint l'interprète rêvée et ce fut à son intention qu'il écrivit le rôle redoutable de Fidès. Au ténor Roger, l'étoile de l'Opéra-Comique, échut le rôle de Jean qu'il joua et chanta de façon supérieure ; celui de Zacharie fut tenu par Lévassieur, le Marcel des *Huguenots*, le Bertram de *Robert*.

Malgré la violente opposition des thuriféraires de l'École italienne alors toute puissante, le *Prophète* eut un énorme succès. On en voit surtout les défauts maintenant ; on lui reproche de ne pas avoir mis en pratique des théories qu'il ne connaissait pas, on ne lui tient pas compte de ses audaces, grandes pour cette époque. Quel autre aurait pu broser avec cette largeur et cet éclat l'étonnante scène de la Cathédrale ? Que d'ingéniosité dans cette paraphrase du *Domine, salvum fac regem !* Quelle manière inattendue de traiter l'orgue et quelle idée charmante que celle de cette ritournelle *Sur le jeu de hautbois*, qui précède et amène le chœur des enfants, au thème si frais et si brillamment développé ensuite par les Chœurs, l'Orchestre et l'Orgue réunis ! et quelle couleur, quel caractère dans cette reprise du *Domine salvum* par l'orgue à la fin de la scène, surgissant brusquement au milieu d'une tonalité différente !

III

L'histoire du *Pardon de Ploërmel* est assez curieuse. Cet ouvrage s'appelait primitivement *Dinorah*, nom

qu'il a repris à l'étranger, mais Meyerbeer se plaisait à changer plusieurs fois, au cours des répétitions, le titre de ses opéras, pour tenir en éveil la curiosité du public.

Or, ayant eu la fantaisie d'écrire un opéra-comique en un acte, il avait demandé un livret à la collaboration favorite de Jules Barbier et Michel Carré, laquelle avait produit *Dinorah*, en trois tableaux, ne comportant que trois rôles. La musique fut promptement écrite et remise à Perrin, le fameux directeur, dont l'influence néfaste ne tarda pas à se produire ; car, en ce temps-là, la première idée d'un directeur à qui l'on apportait une pièce était d'y demander des modifications. « Un acte de vous, Maître, est-ce admissible ? Que pourrait-on mettre auprès de lui ? Une nouvelle œuvre de Meyerbeer doit occuper toute la soirée. » Ainsi disait l'insidieux directeur, et il n'avait que trop de chances d'être écouté, l'auteur ayant au plus haut point la manie des retouches et des changements. Il remporta sa partition dans le Midi, où il passait l'hiver, et la rapporta au printemps suivant, développée en trois actes, avec des chœurs et des personnages épisodiques. Il avait, de toutes ces additions, écrit lui-même les paroles que Barbier et Carré durent refaire à leur tour.

Les répétitions furent laborieuses. Meyerbeer aurait désiré comme interprètes M. Faure et Mme Carvalho ; mais l'un était à l'Opéra-Comique et l'autre chez elle, au Théâtre-Lyrique ; l'ouvrage fut transporté plusieurs fois de la place Favart à la place du Châtelet. Ces hésitations de l'auteur n'étaient qu'un prétexte ; au fond, ce qu'il voulait c'était l'ajournement d'un

opéra de Limnander, les *Blancs et les Bleus*, dont l'action se passait en Bretagne, comme celle de *Dinorah* ; les deux théâtres, dans l'espoir de fixer le choix de Meyerbeer. éconduisaient tour à tour le pauvre Limnander. En dernier lieu, *Dinorah* échut à l'Opéra-Comique, où Mme Marie Cabel, MM. Faure et Sainte-Foix, après de longs travaux exigés par l'auteur, réalisèrent une exécution parfaite.

On a beaucoup critiqué ce chasseur, ce faucheur, ces pâtres qui devisent au commencement du troisième acte et chantent une prière en commun, pour la raison que « cela n'était pas *du théâtre* » ; aujourd'hui, « ne pas être *du théâtre* » est considéré comme une qualité.

* * *

Cependant on parlait beaucoup de l'*Africaine*, attendue depuis longtemps, devenue légendaire et mystérieuse ; elle n'a pas cessé de l'être, d'ailleurs. Le sujet de la pièce était inconnu. On savait seulement que l'auteur cherchait une interprète et n'en trouvait pas à son gré.

Naguère, quand avait paru, salle Ventadour, Marie Cruvelli, cantatrice allemande italianisée, dont la beauté, la voix prodigieuse brillèrent comme un fulgurant météore dans le ciel théâtral, Meyerbeer avait trouvé en elle son Africaine ; sur sa demande, elle fut engagée à l'Opéra, où elle fut l'occasion d'une éclatante reprise des *Huguenots*, pour laquelle Meyerbeer écrivit de nouveaux airs de ballet. Ce qu'étaient

alors les *Huguenots*, les auditeurs d'aujourd'hui ne peuvent s'en faire une idée. L'auteur de l'*Africaine* abandonnée s'était remis au travail, il allait presque chaque jour visiter la brillante cantatrice, lorsque celle-ci, tout à coup, lui annonce qu'elle quitte le théâtre pour devenir la comtesse Vigier !

Découragé, Meyerbeer remit son manuscrit inachevé dans un tiroir, où il resta jusqu'au jour où la voix et le talent de Mme Marie Sass s'étant développés, Meyerbeer résolut de lui confier le rôle de Sélika. Il fit engager Naudin, le ténor italien, par l'Opéra, où se trouvait déjà M. Faure, tout désigné pour Nélusko.

Mais, pendant le long espace de temps écoulé depuis le mariage de la comtesse Vigier, Scribe était mort ; livré à lui-même et trop enclin, comme on sait, aux remaniements de toutes sortes, Meyerbeer avait refait la pièce à sa guise ; elle était devenue informe et l'auteur projetait de la parachever au cours des répétitions.

On sait comment il mourut presque subitement, en trois jours, au rond-point des Champs-Élysées, dans l'hôtel qui porte aujourd'hui son nom. Se sentant mourir, et sachant à quel point sa présence eût été nécessaire à la représentation de l'*Africaine*, il l'avait interdite ; mais cette interdiction était seulement verbale, il n'avait pas pu l'écrire ; le public attendait impatiemment l'*Africaine* ; on passa outre.

Quand Perrin, assisté de son neveu du Locle, ouvrit le paquet de manuscrits laissé par Meyerbeer, il s'aperçut, avec stupeur, que l'*Africaine* n'existait pas.

« N'importe, dit-il le public veut une *Africaine*, il l'aura. »

Il convoqua Fétis, le grand admirateur de Meyerbeer, et ce fut celui-ci, Perrin et du Locle, qui, du fouillis laissé en désordre par l'auteur, s'ingénièrent à extraire l'opéra que l'on connaît. Ce ne fut pas sans peine, sans incohérence, sans de nombreuses suppressions, et même sans additions. Perrin fut l'inventeur de cette surprenante carte géographique sur laquelle Sélika reconnaît Madagascar, où l'on transporta les personnages pour justifier la qualification d'Africaine donnée à l'héroïne, où, de plus, on introduisit le culte brahmanique pour éviter de conduire les personnages dans l'Inde, où le quatrième acte aurait dû se passer. La première représentation était imminente lorsqu'on s'aperçut qu'il dépassait de beaucoup la longueur permise. On retrancha un ballet très original, dans lequel on voyait un sauvage frappant sur une plaque sonore ; on coupa, tailla sans merci. Au dernier acte, Sélika seule, mourante, devait voir apparaître dans les cieux le paradis d'Indra ; mais M. Faure ayant désiré revenir à la fin, on dut adapter à la situation un fragment arraché au troisième acte et supprimer la Vision. C'est pour cela que Nélusko succombe si vite au parfum mortel des fleurs empoisonnées, alors que Sélika a résisté si longtemps. La ritournelle de l'air de Sélika, qui devait être exécutée, toile levée, pendant que la reine contemple la mer et le vaisseau qui s'éloigne à l'horizon, est devenue machine à succès, à bis, la dernière pensée de Meyerbeer. Le pire fut la liberté que prit Fétis de retoucher l'instrumentation, de substituer, pour complaire à Adolphe Sax, un saxophone à la clarinette basse indiquée par l'auteur, ce qui entraîna la suppression de cette partie au début

de l'air : « O Paradis sorti de l'onde », le saxophone n'y faisant pas bon effet. Il a permis à Perrin de transformer un solo de basse en un chœur à l'unisson, le *chœur des évêques*, dont la ligne tortueuse et la grande étendue vocale ne conviennent pas à un chœur. Certaines modulations barbares sont assurément apocryphes...

Ce qu'eût été l'*Africaine* terminée du vivant de Scribe et mise au point par les auteurs, on ne saurait l'imaginer. L'œuvre qui subsiste est illogique et incomplète ; les paroles y sont parfois de simples « monstres » que Scribe n'eût pas conservés. Tel ce passage du grand duo :

O ma Sélika, vous réglez sur mon âme !

— Ah ! ne dis pas ces mots brûlants !

Ils m'égareront moi-même...

Cette musique décousue sur une pièce impossible eut pourtant des admirateurs, des fanatiques même, tant était grand le prestige du nom de l'auteur à l'époque de son apparition. Il y a cependant, ne l'oublions pas, quelques belles pages dans ce chaos : la cérémonie religieuse du quatrième acte, le récit du Brahmane, accompagné par les *pizzicati* des basses, sont de ce nombre. Ce dernier morceau n'est pas en honneur dans les théâtres ; on le « déblaie », on l'exécute sans conviction, lui ôtant sa valeur et sa majesté.

* * *

Il était question, au début de cette étude, de l'ingratitude envers Meyerbeer. Cette ingratitude est

double pour la France, car il l'aimait. Cet homme, qui n'avait qu'un mot à dire pour voir s'ouvrir devant lui tous les théâtres de l'Europe, préférait à tout l'Opéra de Paris et même l'Opéra-Comique, dont les chœurs et l'orchestre laissaient à désirer. Quand il a travaillé pour Paris, après avoir donné en Italie *Margherita d'Anjou* et le *Crociato*, il s'est efforcé de s'accommoder au goût français, à l'exemple de Rossini et de Donizetti ; celui-ci avait écrit pour l'Opéra-Comique la *Fille du Régiment*, pièce militaire et patriotique, dont l'éclatant « Salut à la France ! » a retenti dans le monde entier. De nos jours, les étrangers ne prennent pas tant de peine, et l'on applaudit en France les *Maîtres Chanteurs*, qui se terminent par un hymne au *saint art allemand*. C'est le progrès.

Il resterait à parler d'une partition moins connue, *Struensée*, écrite pour un drame dont la faiblesse a empêché la musique de remporter le succès qu'elle méritait ; car l'auteur s'est montré là plus « artiste » que partout ailleurs. On a failli l'entendre à l'Odéon, avec une autre pièce écrite par Jules Barbier sur le même sujet. L'ouverture a figuré autrefois dans les concerts, ainsi que la *Polonaise* ; elles en ont disparu comme l'ouverture de *Guillaume Tell*. Ces ouvertures ne sont pourtant pas négligeables, celle-ci avec son étonnante invention des cinq violoncelles, son orage, dont le début est si original, sa jolie pastorale ; l'autre avec les belles sonorités de l'exorde, le développement fugué du milieu. Tout cela, dit-on, manque d'élévation et de profondeur ; c'est possible, mais il n'est pas toujours nécessaire de descendre aux enfers et de remonter au ciel, et il y a certainement plus de

musique dans ces ouvertures que dans le *Peer Gynt* de Grieg, dont on nous a tant rebattu les oreilles.

Brisons-là, et restons sur les œuvres de théâtre ; le reste, qui demanderait une étude à part, nous entraînerait trop loin. Puissent ces lignes réparer d'inutiles injustices, et ramener l'attention des délicats, s'ils leur font l'honneur de les lire, sur un grand musicien que le gros public n'a jamais cessé d'écouter et d'applaudir !

JACQUES OFFENBACH

IL est dangereux de prophétiser.

Naguères, en parlant d'Offenbach, rendant justice à ses merveilleux dons naturels et déplorant le gaspillage qu'il en avait fait, j'avais eu l'imprudence de dire : la postérité ne le connaîtra pas.

Et voilà que la postérité me donne tort : Offenbach revient à la mode. Nos compositeurs du jour, oubliant que Mozart, Beethoven, Sébastien Bach lui-même ont su rire quelquefois, méprisent la gaieté, la déclarent inesthétique, et comme le bon public ne peut se résigner à s'en passer, il revient à l'opérette, et naturellement à celui qui en fut le créateur et l'intermittent fournisseur. Le mot n'est pas déplacé, car Offenbach ne songeait guère à faire de l'art ; doué d'une verve comique, d'une abondance mélodique inépuisable, il n'avait d'autre idée que celle d'alimenter le théâtre dont il était à la fois le directeur et l'auteur exclusif ou peu s'en faut.

J'ai dit ailleurs comment, n'ayant pu se débarrasser de son empreinte germanique, il avait faussé le goût de toute une génération par sa prosodie en *porte à faux*, prise à tort pour de l'originalité. De plus, il manquait de goût. Une mode affreuse existait alors :

celle de s'arrêter toujours sur l'avant-dernière note d'un morceau de chant, fût-elle unie à une syllabe muette ou même ridicule, mode qui n'avait pas d'autre but que d'indiquer au public la terminaison du morceau et de donner à la claque le signal des applaudissements ; Offenbach, n'étant pas de cette race héroïque dont le succès est le moindre souci, avait adopté cette mode, et trop souvent des couplets charmants, d'un tour ingénieux, sont gâtés par cette niaiserie démodée.

De plus il écrivait mal, son éducation première ayant été négligée. Si les *Contes d'Hoffmann* font preuve d'une plume exercée, c'est que celle de Guiraud, chargé de terminer la partition inachevée, s'est employée en maints endroits à remédier aux incorrections de l'auteur.

Otez cette mauvaise prosodie, ces petites fautes de goût : il reste une œuvre d'une abondance prodigieuse, très riche d'invention mélodique, pétillante d'esprit, d'une verve endiablée, comparable à celle de Grétry.

Grétry n'était pas non plus un grand musicien ; lui aussi écrivait mal. Ce qui le différencie profondément d'Offenbach, c'est le souci, non seulement de la prosodie, mais de la déclamation qu'il cherchait à reproduire musicalement avec le plus d'exactitude possible. En cela, il dépassait le but, ne s'apercevant pas que l'expression de la note du chant se modifie selon l'harmonie qui l'accompagne.

Il faut reconnaître d'ailleurs que parfois, entraîné par son invention mélodique, il a oublié ses principes et relégué au second plan le souci de la déclamation.

Ce qui gâte Grétry, c'est une vanité démesurée qu'Offenbach, à sa louange, n'a jamais affichée. N'a-t-il pas osé écrire dans ses conseils aux jeunes musiciens : « Ceux qui ont du génie feront des opéras-comiques comme moi ; ceux qui n'ont que du talent feront des opéras comme Gluck ; ceux qui n'ont ni génie ni talent feront des symphonies comme Haydn. »

Il a essayé, cependant, de faire un opéra comme Gluck et malgré de grands efforts, malgré d'intéressantes inventions, il n'a pu égaler son formidable rival.

* * *

Bien qu'il ne fût pas un grand musicien, Offenbach, dont l'instinct naturel était surprenant, a fait, çà et là, de curieuses trouvailles harmoniques. Pour en parler, il me faudra entrer quelque peu dans la théorie et me résigner à n'être compris que des lecteurs plus ou moins musiciens, heureusement nombreux à notre époque.

Dans un petit ouvrage, *Daphnis et Chloé*, Offenbach a risqué une onzième de dominante, sans préparation ni résolution, ce qui était alors d'une audace extraordinaire. Pour faire comprendre cette audace un petit cours d'harmonie sera nécessaire.

Il faut savoir d'abord qu'en théorie toute dissonance doit être préparée et résolue, ce qui ne saurait s'expliquer ici, mais cette préparation et cette résolution ont pour but d'adoucir l'âpreté de la dissonance, très redoutée aux temps passés.

Prenons si vous le voulez bien, le ton primitif d'*ut naturel*. *Ut* en est la tonique, *sol* en est la dominante. Sur cette dominante posez deux tierces, *si-ré*, vous avez l'accord parfait de dominante. Ajoutez-en une troisième *fa*, et vous avez la célèbre septième de dominante, dissonance qui nous semble si douce actuellement. On croyait devoir la préparer il n'y a pas longtemps encore ; au seizième siècle, elle n'était pas même admise ; car on y entend simultanément les deux notes *si* et *fa*, dont le rapport semblait intolérable à l'oreille ; on l'avait surnommée *Diabolus in musica*.

Palestrina, le premier, l'a employée dans un motet ; encore les avis sont-ils partagés sur ce point : certains harmonistes prétendent que l'accord employé par Palestrina n'a que l'apparence de la septième de dominante, ce qui n'est pas mon avis. Quoi qu'il en soit, c'est à Monteverde que revient la gloire d'avoir déchainé le diable en musique : ce fut le principe de toute la musique moderne.

Plus tard, on superposa une nouvelle tierce, on osa l'accord *sol-si-ré-fa-la*. L'inventeur m'en est inconnu, mais le premier qui en tira un grand parti me semble être Beethoven, et il l'employa de telle façon que, malgré l'usage courant que l'on en fait aujourd'hui, cet accord paraît toujours chez Beethoven quelque chose de neuf et d'inattendu. C'est lui qui impose son caractère au second motif du premier morceau de la symphonie en *ut mineur*, donne son charme incomparable à cette longue conversation entre la flûte, le hautbois et les clarinettes, qui surprend et émeut toujours dans l'andante de

la même symphonie. Fétis, dans son *Traité d'harmonie*, s'est élevé contre ce délicieux passage ; il constate le frémissement de plaisir du public à son audition, mais, selon lui, l'auteur n'avait pas le droit de l'écrire, l'auditoire n'a pas le droit de l'admirer. Les savants ont parfois d'étranges idées.

Survint Richard Wagner, et avec lui le règne de la neuvième de dominante, s'installant partout à la place de la septième. C'est elle qui donne à *Tannhäuser*, à *Lohengrin*, ce caractère excitant cher à ceux qui demandent surtout à la musique la volupté due à l'ébranlement du système nerveux. Les imitateurs se sont rués sur ce procédé facile, s'imaginant ainsi — avec une risible naïveté — égaler Wagner à peu de frais ; ils ont rendu banal cet accord précieux.

En ajoutant encore une tierce, on a la onzième de dominante, employée par Offenbach et peu employée depuis. Après, il n'y a plus rien à faire : une tierce de plus, et l'on retrouve la note fondamentale, à deux octaves de distance.

* * *

Mais les trouvailles harmoniques sont rares chez Offenbach. Ce qui le rend intéressant, c'est une surabondance, une fertilité d'invention mélodique dont il y a peu d'exemples. Il improvisait sans cesse, et avec une invraisemblable rapidité. Ses manuscrits semblent tracés avec la pointe d'une aiguille ; rien d'inutile ne s'y trouve ; il usait autant qu'il pouvait des abréviations, la simplicité de son harmonie l'y

aidant. Il pouvait ainsi produire en fort peu de temps ses œuvres légères.

Un beau jour, il eut la bonne fortune de joindre à sa troupe Mme Ugalde, déjà sur son déclin, mais fort brillante encore, et pendant qu'elle faisait une éclatante reprise d'*Orphée aux enfers*, il écrivit pour elle les *Bavards*. Surexcité par l'espoir d'une interprétation hors ligne, il se dépassa lui-même et fit un petit chef-d'œuvre dont la réapparition aurait certainement un grand succès si elle était possible; mais il faudrait pour cela les qualités spéciales de la créatrice, que je ne vois nulle part.

Chose bizarre : Offenbach perdait toutes ses qualités quand il se prenait au sérieux. Ce n'est pas un cas unique dans l'histoire de la musique : Cramer, Clementi, auteurs d'Études et d'Exercices qui sont des merveilles du plus grand style, ont écrit des Sonates et des Concertos d'une désolante médiocrité. Les ouvrages d'Offenbach représentés à l'Opéra-Comique, *Robinson-Crusoé*, *Vert-Vert*, *Fantasio*, sont très inférieurs à la *Chanson de Fortunio*, à la *Belle Hélène* et à tant d'autres opérettes justement célèbres. On a fait plusieurs fois d'infructueuses reprises de cette *Belle Hélène*; cela tient à ce que le rôle d'Hélène fut destiné à Mlle Schneider, qui, outre sa beauté et son talent, possédait une admirable voix de mezzo-soprano, et qu'une petite voix de chanteuse ordinaire d'opérette ne saurait y suffire. De plus, les « traditions » sont arrivées; on a outré le comique de l'interprétation et on l'a dénaturé. En Allemagne, c'est autre chose : on a imaginé d'exécuter cette farce avec solennité dans une mise en scène archaïque. Ce n'est

pas d'hier qu'on a dit : le mieux est trop souvent l'ennemi du bien.

Jacques Offenbach deviendrait-il un « classique » ? Ce serait inattendu. Mais à quoi ne faut-il pas s'attendre ? Tout est possible, même l'impossible, et il est temps de m'arrêter dans cette voie : je dirais des choses que je ne veux pas dire.



Fantaisies Scientifiques



NOTRE AVENIR

C'ÉTAIT hier.

La Terre était si vaste qu'on devenait un héros quand on en avait fait le tour.

Héros, en effet, ceux qui, en partant, étaient si peu certains de revenir !

Rien que pour aller de France en Angleterre, il fallait plusieurs jours. Les grandes traversées exigeaient de longs mois ; et la tempête, qui déchirait les voiles, brisait les mâts, faisait du navire une épave à la merci de la furie des éléments et de la traîtrise des écueils, n'était pas plus redoutable que le calme plat, le ciel pur, la mer unie et transparente, miroir d'azur sur lequel on pouvait être, durant des semaines, en vue d'un port sans pouvoir y entrer, sur lequel, immobile au sein des immenses étendues du Pacifique, on voyait, de jour en jour, s'épuiser les provisions et s'approcher, entourée des eaux sans limite, la mort par la soif.

Pour aller dans l'Inde, en Chine, il fallait contourner l'énorme continent d'Afrique, doubler ce cap des Tempêtes, appelé, par antiphrase, le cap de Bonne-Espérance. Ceux qui bornaient leur ambition à franchir la Méditerranée voyaient, aux dangers ordinaires

de la traversée, s'en ajouter un autre plus effrayant encore : les pirates barbaresques, pittoresques bandits, qui, non contents de s'emparer de la cargaison, prenaient aussi les passagers et les vendaient comme esclaves.

Sur terre, les voyages étaient si pénibles que la crainte en subsiste encore chez beaucoup de gens, qui s'effraient de quitter leur abri coutumier et ne comprennent pas que d'autres aient le courage, l'hiver, d'aller chercher le soleil, l'été, de visiter les beaux sites, alors qu'à notre époque les déplacements sont si faciles. Comme moyen de transport, on avait les voitures traînées par de malheureux chevaux de poste, que leur terrible métier usait rapidement ; dans ces voitures, on brûlait ou l'on gelait, suivant la saison. En temps de pluie, on risquait de s'embourber dans d'abominables ornières, à moins que l'on eût la chance de suivre les grandes routes pavées, mères de la sécurité, mais aussi d'un bruit infernal qui rompait la tête ; le beau temps amenait la poussière implacable, s'introduisant partout, dans les poumons, dans les yeux, dans les cheveux, dans les habits. Il fallait plusieurs jours pour aller de Paris à Lyon, deux semaines pour traverser la France entière. Les privilégiés de la fortune voyageaient en *chaise de poste* ; les autres, de beaucoup plus nombreux, devaient louer à l'avance des places dans les voitures publiques.

Les lettres n'arrivaient pas vite à leur destination ; en revanche, elles coûtaient cher, parfois jusqu'à trente ou quarante sous ; aussi, dans les classes moyennes, s'écrivait-on rarement, et c'était un évé-

nement que l'arrivée d'une lettre venant de loin, reçue et ouverte avec émotion.

Le télégraphe était encore proche parent de celui au moyen duquel Agamemnon informa Clytemnestre de la prise de Troie. Au lieu des feux allumés sur les hauteurs, on voyait, sur des tours érigées exprès, ou sur celles des cathédrales, des appareils bizarres dont les gesticulations incompréhensibles pour le vulgaire amusaient beaucoup les enfants. Il suffisait d'une brume pour rendre toute communication impossible ; et quand le gouvernement ne voulait pas publier certains passages des nouvelles télégraphiques, il les remplaçait par des mots : « *Interrompu par le brouillard.* »

Il va sans dire que ce télégraphe n'était pas à la disposition du public.

En ce temps-là, la nuit était bien la nuit, car les moyens de dissiper les ténèbres n'y réussissaient guère. Sans parler des moyens héroïques, pots à feu, torches de résine, on n'avait à sa disposition que le suif, la cire et l'huile. De misérables quinquets, suspendus à des cordes, planaient tristement sur les rues en y répandant de faibles lumières rougeâtres. La gloire de la maison était la lampe Carcel, admirable invention, instrument de luxe, qui n'était pas à la portée de toutes les bourses, et dont le mécanisme délicat exigeait une huile spéciale épurée tout exprès ; d'autres appareils servaient à l'éclairage des ménages modestes ; riches et demi-riches usaient en outre de l'antique chandelle de cire. La seule ressource des humbles était la chandelle de suif, à la lumière jaune et insuffisante, à l'odeur nauséabonde, dont Chevreul,

en découvrant la stéarine, devait nous débarrasser à jamais.

Pour allumer ces divers luminaires, pour « allumer le feu », comme on dit, comment s'y prenait-on ? On battait le briquet. Au risque de se taper sur les doigts, on entre-choquait violemment un lingot de fer et un morceau de silex, — la pierre à fusil ; du choc jaillissaient des étincelles, au moyen desquelles on s'efforçait d'incendier un morceau d'amadou, lequel, à son tour, communiquait son ardeur à une allumette soufrée.

Un jour, un homme de génie s'aperçoit que la vapeur d'eau, qui s'échappe d'une marmite, contient une force prodigieuse ; il s'en sert pour faire mouvoir des roues semblables à celles des moulins, mais dont le rôle sera inverse, car ici ce sont les roues qui agiront sur l'eau ; on les accrochera aux flancs des navires, et ceux-ci se moqueront du vent et du calme ; ils partiront à la conquête du monde. On voit à New-York une collection de modèles réduits de tous les systèmes de bateaux à roues qui furent essayés successivement, et il y en a de fort étranges. Puis l'hélice est venue ; elle avait cru devoir, au commencement, se faire gigantesque ; ses ailes cassaient. On eut bientôt reconnu qu'une petite hélice, mue par une force considérable, résolvait le problème ; et les mers furent sillonnées de bateaux énormes, armés d'hélices dont la dimension, à la simple vue, ne semble pas proportionnée aux masses qu'elles font mouvoir.

Après les bateaux, ce furent les voitures qui marchèrent au moyen de la vapeur comprimée. Cette nouvelle propulsion parut chimérique : les nouvelles

voitures ne pouvaient circuler que sur des barres de fer couchées sur le sol ! Les savants n'y croyaient pas. Les locomotives « patineront », disaient-ils, elles n'avanceront pas. Elles avancèrent pourtant, mais sur une ligne horizontale ; une pente surpassant un millimètre par mètre leur était interdite. Et puis, était-ce possible, ces routes rectilignes, nécessitant des ponts pour franchir des vallées, des tunnels pour traverser les montagnes ? Où trouver l'or nécessaire à tous ces travaux, à cet énorme matériel sans précédent ?

Les commencements furent difficiles ; les premiers actionnaires ne furent pas heureux. Mais depuis !...

Pendant de longs siècles, on n'avait connu l'électricité que par ce fait puéril : un morceau d'ambre ou un bâton de résine, échauffé par le frottement, attirant les corps légers. Franklin eut l'idée que la foudre qui nous tue et ce phénomène puéril avaient la même origine, et un cerf-volant soutira des étincelles à un nuage orageux. Voilà l'électricité domestiquée, mais non connue dans son essence ; qu'était-elle ? on n'en savait rien. On ne le sait pas davantage, et pourtant...

N'allons pas si vite, et résistons pour un moment au torrent qui nous emporte. Ce n'était pas assez d'avoir vaincu la distance sur terre et sur mer : il fallait vaincre la nuit. On découvrit, extrait de la houille, le gaz d'éclairage. Mais comment s'en servir ? Pourrait-on le distribuer partout où il serait nécessaire ? Imagine-t-on les kilomètres de tuyaux souterrains nécessités par cette distribution ?

Questions bien vite résolues. Ce fut un éblouisse-

ment : on y voyait « comme en plein jour », on n'en croyait pas ses yeux. Puis la fée Électricité est venue, et le « plein jour » a perdu son éclat. Le gaz ne s'est pas tenu pour battu ; il a lutté par des moyens nouveaux, sans terrasser toutefois son invincible rivale. Celle-ci ne se contente pas de nous éclairer : elle porte nos paroles d'un bout du monde à l'autre, sur des fils qui d'abord s'étendaient sur la terre, ensuite traversèrent les mers ; maintenant elle dédaigne les fils, elle s'élançe librement dans l'espace, le verbe ne connaît plus d'obstacle !

Entre temps, des flots d'huile étaient sortis de la terre, répandant la lumière, la force motrice ; grâce à cette huile miraculeuse, ce n'est plus seulement sur des rubans de fer, c'est partout, dans les villes, sur les routes, que roulent des chars à l'allure vertigineuse !

La terre nous paraît à présent rapetissée. On se fait un jeu des distances jadis effrayantes ; on perce les monts, on navigue sous les eaux, on vole dans les airs ; on va d'Europe en Chine, comme naguère on allait aux pays voisins ; on échange des conversations d'un hémisphère à l'autre ; depuis un siècle, toutes les sciences ont progressé au point de devenir méconnaissables ; on étudie les causes de maladies autrefois mystérieuses, et quelques-unes ont presque disparu ; notre civilisation construit un palais merveilleux : il monte, il monte encore, il monte toujours dans une apothéose, et d'immenses espoirs l'accompagnent...

Comme le temple de Dagon, ce palais repose sur deux colonnes : la houille, le fer.

On s'est inquiété de la quantité de houille en réserve, de la possibilité de subvenir, dans les temps futurs,

à l'énorme dépense qu'on en fait. La question a été sérieusement étudiée, et le résultat de l'étude est rassurant. Nous avons de la houille pour longtemps, et d'ici à ce que la provision soit épuisée, on peut espérer que nous trouverons quelque autre source de force inconnue. La seule crainte sérieuse est celle du renchérissement de la main d'œuvre : si les mineurs exigeaient un salaire trop élevé, toute industrie serait paralysée.

Mais un danger bien plus redoutable nous menace !

Notre âge est vraiment l'âge du fer. Tout se fait en fer à présent : les maisons, les ponts, de pierre autrefois, se construisent en fer ; en fer, les gratte-ciel de vingt, trente, quarante étages, dont s'enorgueillit l'Amérique ; en fer, les rails qui s'allongent de plus en plus autour du globe ; en fer, les locomotives, les léviathans qui sillonnent les mers ; en fer, les canons énormes, les obus et tout l'attirail de la guerre...

La consommation du fer, qui n'atteignait pas un million de tonnes au début du dix-neuvième siècle, était de cinq millions de tonnes en 1850 ; elle est actuellement de *soixante millions de tonnes par an*.

Cette augmentation progressive n'est pas régulière ; elle va s'accéléralant de jour en jour, et les gisements de minerai s'épuisent. D'après certains économistes, si cette accéléralation de dépense continue, ainsi qu'il est probable, *nous manquerons de fer dans soixante ans*.

Avant cette époque, le précieux métal devenant rare, son prix s'élèvera et le rendra inutilisable.

Il n'y a pas un moment à perdre ! Que les savants se mettent à l'œuvre ! qu'ils cherchent dans les alliages

de métaux connus, quelque chose qui remplace le fer
S'ils ne trouvent rien, notre civilisation est perdue
Elle ne serait pas la première qui, après avoir connu
la puissance et la splendeur, après avoir étonné le
monde et paru indestructible, se serait écroulée en ne
laissant que des ruines...

QUESTIONS D'OPTIQUE

UNE certaine crainte m'assiège en entreprenant cette tâche ; non la crainte de me tromper, d'affirmer des choses erronées, lâchons le mot : de dire des bêtises ; les plus forts, les plus savants l'ont fait. La crainte qui me hante est celle de passer pour un de ces esprits prétentieux, touchant à l'étourdie aux questions qu'ils ignorent, se croyant plus artistes que les artistes, plus savants que les savants, et jouant avec aplomb le rôle de Gros-Jean qui en remontre à son curé. Étranger à la science, je la connais assez pour savoir avec quelle terreur sacrée il faut en approcher, et qu'on ne saurait y toucher, si légèrement que ce fût, sans risquer de se brûler les doigts ; mais je sais aussi, par les conversations que j'ai eues avec des savants, que ceux-ci, justement absorbés par leurs prodigieux travaux, n'apportent pas toujours à l'observation directe et minutieuse des faits ordinaires une attention suffisante, et que parfois un observateur naïf et consciencieux a pu leur apporter un tribut qui n'était pas négligeable. C'est ainsi que Victor Hugo, sur son rocher célèbre d'où rien ne gênait la vue, ayant observé sans aucune arrière-pensée scientifique et décrit par le menu, dans les *Travailleurs*

de la Mer, toutes les phases d'une tempête, a ruiné sans le savoir une théorie naissante de la formation des orages qui commençait à prendre faveur.

⚡ Tout le monde n'est pas Victor Hugo. Mais ce qui fait la valeur de son observation, ce n'est pas le génie de l'observateur, c'est le soin apporté à l'observation, c'est l'absence d'idée préconçue. Cette absence est difficile aux savants qui ne peuvent s'abstraire de leurs théories, et c'est pourquoi on les a vus nier l'existence de pierres tombées du ciel, et s'obstiner dans d'autres erreurs célèbres dont les imbéciles s'autorisent pour nier la valeur de la science et des savants.

C'est donc en toute humilité, mais fort de ma naïveté et de ma bonne foi, que j'apporte le résultat d'observations patientes, poursuivies durant de longues années, sur des faits qui ne sont pas encore complètement élucidés.

Commençons par le phénomène du *mirage*.

J'ai passé toute une semaine à me promener dans l'isthme de Suez pour observer ces phénomènes. J'ai vu là des choses étonnantes, et je regrette amèrement de n'avoir pas eu en ma possession, pour les enregistrer, un appareil photographique, car de telles choses ne sauraient se décrire, et mes observations, gardées seulement dans ma mémoire, sont comme si elles n'étaient pas. Nous ne parlerons donc que du phénomène si connu : les objets, le ciel, reflétés par le sable et lui donnant l'aspect d'une pièce d'eau.

L'explication que l'on donne de ce phénomène est assez compliquée. Les rayons lumineux, venus de haut, rencontrant à mesure qu'ils s'approchent du sol des couches d'air progressivement plus échauffées et

de moindre densité, s'infléchiraient de plus en plus pour prendre, en fin de compte, une direction opposée de bas en haut.

A cette explication classique, on n'a rien à objecter. Mais une autre explication est possible.

Lorsque deux milieux transparents, de densité différente, se superposent, la surface qui les délimite forme miroir. C'est ainsi que l'air et l'eau se comportent et que la surface de l'eau reflète les objets. Ici, la surface réfléchissante est celle du milieu le plus dense ; mais l'effet est le même dans le cas contraire. Regardez de bas en haut dans un aquarium, et vous verrez les poissons, en arrivant près de la surface, s'y refléter parfaitement, ainsi que s'y reflètent les rochers artificiels et les plantes qui les entourent.

On sait que les couches d'air, chaudes près de la terre, échauffée par le soleil et qui leur communique sa chaleur, vont en se refroidissant rapidement à mesure qu'elles s'en éloignent ; ce qu'on sait moins, c'est que ce refroidissement, accompagné d'un changement de densité, ne se produit pas toujours progressivement, et que l'atmosphère est fréquemment composée de zones de densités différentes, qui ne se mélangent pas entre elles.

En été, par le beau temps, il n'est pas rare de voir des flottilles de nuages blancs, affectant par en haut ce joli aspect de choux-fleurs, d'œufs battus en neige que l'on connaît, tandis que leur base est horizontale et comme coupée au couteau. Ils glissent, comme sur une couche d'air de densité différente. L'inverse peut se produire. Un jour, comme je passais auprès du Stromboli, qui fumait abondamment, je vis non sans

étonnement la fumée du volcan, arrivée à une certaine hauteur, s'arrêter et s'étaler comme si elle eût rencontré la surface d'un plafond ; deux nuages qui voguaient à quelque distance se comportaient de même. Le phénomène dura environ deux heures. On connaît d'ailleurs ce fait de la fumée du Vésuve montant en ligne droite jusqu'à une grande hauteur et s'étalant ensuite horizontalement en affectant cette forme de pin parasol si bien décrite par Pline. On a pu admirer ce beau phénomène pendant le siège de Paris, lors de l'incendie des citernes pleines de pétrole, aux Buttes-Chaumont.

Il n'est donc pas impossible qu'à une mince couche d'air, échauffée par le contact du sol brûlant du désert et très raréfiée, succède *sans transition* une couche moins chaude et plus dense ; la surface de transition, dans les moments de calme absolu, serait plane et réfléchirait les objets, ce qui lui donnerait l'apparence d'une nappe d'eau.

Le phénomène étrange connu sous le nom de *Fata morgana*, — les objets se réfléchissant dans le ciel, — pourrait s'expliquer de cette manière. On l'a observé à Paris, où l'on a pu voir un jour au-dessus de la tour Eiffel une seconde tour touchant la première, la tête en bas... Les journaux illustrés ont reproduit ce spectacle.

*
* * *

Mais il est un autre problème dont on cherche, depuis des siècles, la solution. Il s'agit du grossissement apparent des astres et des constellations, quand

ils sont proches de l'horizon. Qui n'a remarqué les dimensions énormes du soleil se couchant dans la mer, de la lune se levant, rouge et impressionnante, sur la campagne ?

Les nuages qui planent sur nos têtes sont évidemment plus rapprochés de nous que ceux qui disparaissent au loin. Il s'ensuit que le ciel orné de nuages nous apparaît comme un plafond se recourbant de tous côtés sur l'horizon, autrement dit comme une voûte surbaissée. Il n'en est pas de même des étoiles ; la distance qui nous en sépare pouvant être, pratiquement, considérée comme infinie, elles devraient nous sembler toutes également éloignées ; or, on sait qu'il n'en est rien, et tandis que celles qui avoisinent l'horizon nous paraissent lointaines, celles qui sont au zénith ont une apparence toute prochaine. Dans les pays désertiques, l'impression de rapprochement est prodigieuse, et l'on comprend que des gens simples, complètement ignorants de la réalité des choses, aient eu l'idée d'y atteindre au moyen d'une tour élevée. Cette illusion, dont j'ignore la cause, étant donnée, on démontre facilement comment il en résulte l'agrandissement des constellations à l'horizon et leur rapetissement au zénith, et l'on se tient pour satisfait. On aurait lieu de l'être si le phénomène était toujours semblable à lui-même ; mais il ne l'est pas. Le soleil et la lune, près de l'horizon, sont loin d'avoir toujours le même grossissement, modérément amplifiés certains jours, énormes en d'autres ; même à une assez grande hauteur au-dessus de l'horizon, la lune est très variable d'un jour à l'autre dans ses apparentes dimensions.

Il y a donc une autre cause de grossissement qui s'ajoute à la première.

Cette cause, c'est un effet de *verre grossissant* produit par l'atmosphère dans certaines conditions, air calme, brume légère et transparente. Cet effet n'est pas encore admis généralement.

Un soir, au crépuscule, je prenais le frais sur le bord du lac Léman, regardant en face de moi, de l'autre côté du lac, les montagnes de Suisse, lorsque je vis, entre deux cimes, *bondir* un énorme globe grisâtre que je ne reconnus pas tout d'abord, tant étaient extraordinaires son volume et sa rapidité d'ascension. Ce ne fut qu'au bout de trois ou quatre secondes que je pus reconnaître la lune à ses taches familières ; elle reprit alors sa marche tranquille. Mais laissons les astres et redescendons sur la terre.

Que de fois j'ai vu les navires, après avoir perdu leurs dimensions en s'éloignant, apparaître tout à coup gigantesques quand ils atteignaient l'horizon !

Ici, le phénomène n'est pas constant, mais intermittent ; il n'y a donc pas lieu de l'assimiler à celui de l'agrandissement des constellations.

Quelques pianistes connaissent une petite fantaisie intitulée *Souvenir d'Ismaïlia*. C'est dans cette délicieuse petite ville qu'elle fut écrite pendant une retraite d'une dizaine de jours que j'y faisais en 1895, ayant pour compagnon un hippocampe dont les évolutions gracieuses étaient ma seule distraction. La jolie petite bête causait à la bonne qui me servait une indicible épouvante.

Pour retourner à Port-Saïd, je pris place sur un petit vapeur avec une douzaine de passagers ; nous

voguions tranquillement sur le fameux canal, quand tout à coup la ville apparut toute proche, et les passagers de se réjouir à l'idée d'atterrir dans quelques minutes ; seul je remarquais que les maisons n'avaient pas un aspect naturel... Et voilà que, brusquement, comme au coup de baguette d'une fée, les maisons perdent leur dimension et se montrent petites et éloignées, à la déception générale.

Je pourrais multiplier ces citations. Je me bornerai à la relation de ce que j'ai observé naguère aux Tuileries, pendant un concours d'aérostats.

La journée était splendide, l'air calme ; une brume obscurcissait l'horizon du côté du nord, où la brise très légère poussait les ballons. Ceux-ci semblaient diminuer de volume, comme on devait s'y attendre, en s'éloignant, mais seulement jusqu'à un certain point, passé lequel on les voyait grossir et reprendre les dimensions qu'ils avaient quelque temps auparavant.

* * *

Si j'ai osé livrer à la publicité ces observations, c'est que j'y ai été encouragé. Une lettre où j'en disais quelques mots, adressée à M. Flammarion et insérée par lui dans le *Bulletin de la Société astronomique*, m'a valu le grand honneur de recevoir des lettres de savants qui m'ont donné raison, accompagnant leur approbation de détails techniques impossibles à reproduire ici.

L'un d'eux me démontre comment les objets peuvent être vus comme s'ils l'étaient à travers une énorme

lentille, et me signale ce fait, rapporté dans le traité d'optique de Brewster, des côtes de France vues d'Hastings, à la distance d'une cinquantaine de milles, aussi distinctement qu'avec la meilleure lunette.

Un autre avoue que beaucoup de ces phénomènes d'apparence paradoxale sont si mal expliqués que les ouvrages classiques se bornent à leur définition.

Enfin l'on me signale cette curieuse observation d'un peintre ayant remarqué souvent, dans des effets de perspective crépusculaire, « des troupeaux de moutons dont les bandes du milieu grossissaient tout en s'éloignant ». Voilà une apparence qui ne saurait, en aucune façon, se rattacher à celle de la voûte surbaissée du ciel !

Aux savants, maintenant, de compléter, de préciser les observations, de les expliquer en échafaudant des théories. On devient, à notre époque, grand peintre et grand musicien sans avoir appris ; quant à devenir seulement petit savant, c'est une autre affaire et il est de la plus simple prudence de ne pas s'y risquer. Mes timides explications ne sont présentées que comme des hypothèses, et l'hypothèse, est-il besoin de le dire ? est toujours permise. Elle est le puissant levier qui soulève les montagnes, quand il ne se brise pas dans la main ; les mains les plus illustres ont connu cette aventure, qui ne les a pas déshonorées.

LES ASTRES

IL est bien rare, quand on me fait le dangereux honneur de s'occuper de moi, que l'on oublie de mentionner, au nombre des qualités imaginaires que l'on m'attribue, celle de peintre et d'astronome.

Peintre, je ne sais pas dessiner ; ma mère, élève de Redouté, peignait admirablement les fleurs, et j'ai été élevé dans l'amour de la peinture ; mais, de l'amour à la pratique de l'art, il y a loin. Astronome, j'ignore les mathématiques, instrument indispensable à la science des astres, et je ne mérite même pas le titre d'amateur d'astronomie, capable de faire des observations intéressantes et de contribuer, si peu que ce soit, aux progrès de la plus belle des sciences ; je me contente de m'y intéresser passionnément, ver de terre amoureux des étoiles.

Dès ma plus tendre jeunesse, je me suis intéressé aux choses de la nature, observant les insectes, les plantes, élevant des chenilles pour voir éclore des papillons, plantant des graines pour les voir germer, croître et fleurir, allant, avec un marteau de géologue, recueillir les coquillages fossiles dans les carrières de Meudon. Comment serais-je resté indifférent aux

splendeurs de la voûte céleste ? J'observais, avec une jumelle de théâtre, les détails des phases de la lune, les constellations ; et je m'étais fait présenter à Goldschmidt, qui demeurait à quelques pas de chez moi ; homme extraordinaire qui, de la fenêtre de son petit appartement, avec une lunette longue d'un mètre à peine, posée sur une table, a découvert, l'un des premiers, plusieurs de ces petites planètes qui se montrent aujourd'hui par centaines. Je lui faisais des questions élémentaires auxquelles il répondait naturellement sans enthousiasme et je ne persistai pas dans mon indiscrétion.

Mais, auparavant, j'avais été, tout enfant, conduit à l'Observatoire par Mme Amable Tastu, amie de ma famille. M. et Mme Tastu étaient fort liés avec Arago, et la charmante poétesse avait voulu voir quelle impression me produirait la lune, vue à travers un grand instrument.

Mme Tastu, fort belle, n'était pas ce qu'on appelle, aujourd'hui, une *féministe* ; avec sa tête imposante au front puissant, sa voix grave et pénétrante, elle aurait eu droit à porter sans cesse la lyre dans ses bras de déesse ; mais elle savait la déposer en temps opportun pour se consacrer à son mari, à son fils, aux soins de son intérieur. Elle faisait des vers parce qu'elle ne pouvait s'en empêcher et en faisait de fort beaux ; sa conversation, exempte de pédanterie, était toujours intéressante.

Elle me conduisit donc à l'Observatoire et j'y vis, pour la première fois, fortement rapprochée de mes yeux, la blonde Phœbé, non sans un certain effroi soigneusement dissimulé. Je ne compris pas grand'-

chose à ce que je voyais ; on m'avait annoncé des montagnes, et celles-ci, aperçues verticalement, comme les voient les oiseaux et les aviateurs, étonnent au premier abord celui qui, sur la Terre, n'en découvre que le profil. Je me souviens que je fus très frappé de l'aspect des sommets éclairés par le soleil levant et qui semblent des îlots détachés de l'astre.

*
* *

Le coup de foudre me surprit beaucoup plus tard, vers la vingt-cinquième année, en voyant exposée, sous les galeries de l'Odéon, l'*Astronomie populaire* d'Arago ; le livre était ouvert et montrait l'image tentatrice de la planète Saturne, ornée de son mystérieux anneau. J'achetai l'ouvrage et l'étudiai de mon mieux. Ce fut l'Alpha et l'Oméga de ma science astronomique.

Le Paris nocturne, à cette époque, n'était pas inondé de lumière comme à présent et les étoiles s'y voyaient assez bien. Sur la place Vendôme, sur la place de la Concorde, sur le Pont-Neuf, des hommes exhibaient de grandes lunettes où l'on pouvait, pour deux sous, appliquer son œil et voir sous un fort grossissement les principales curiosités du firmament. Tels étaient mes observatoires, quand le ciel parisien, si souvent troublé par les brumes de la Seine, voulait bien le permettre. C'était avec ces instruments que j'assouvissais les appétits excités par la lecture assidue du livre d'Arago. Mais j'eus bientôt compris que, pour voir quelque chose à la voûte céleste, il est indis-

pensable d'avoir constamment un instrument à sa disposition, cet instrument fût-il d'une médiocre puissance, à la condition de l'avoir aussi parfait que possible.

J'habitais alors, au faubourg Saint-Honoré, un appartement exposé au midi et largement ouvert sur le ciel. Aussi quelle était la tentation ! Mais un instrument, aussi grand qu'il est possible de l'avoir dans un appartement, coûte un certain prix, et je n'avais pas les fonds nécessaires.

Les efforts et l'ingéniosité du facteur Debain, soutenus par le talent de Lefébure-Vély, avaient mis alors l'harmonium à la mode dans les salons, et Debain désirait que l'on écrivit des duos pour le piano et l'instrument de son invention. Saisissant la balle au bond, j'écrivis six petits duos que je parvins à placer assez avantageusement pour couvrir les frais d'acquisition d'une lunette, que je fis construire par Secrétan ; dans sa petite dimension (8 centimètres d'ouverture), c'était un instrument parfait. Cela se passait en 1858, et j'eus la chance, pour l'étréne de ma lunette, de voir apparaître la merveilleuse comète de Donati ; et d'en suivre, chaque soir, les incessantes et prodigieuses transformations.

Mais je ne m'étais pas douté de l'effet qu'allait produire, sur mes amis et connaissances, la présence de cet instrument dans mon domicile. Ce fut un scandale. Les uns pensaient que je devenais fou, les autres que j'abandonnais la musique pour l'astronomie. Les dames me reprochaient cette dépense inconsidérée.

— « Vous dépensez bien autant, leur répondis-je, pour des dentelles. »

Depuis, les choses ont bien changé ; Camille Flammarion a mis les étoiles à la mode et l'on ne s'étonne plus de voir des gens étrangers à la science posséder lunettes et télescopes. Un des premiers, je l'ai secondé dans son œuvre de vulgarisation, et il n'a jamais su combien de lances j'avais rompues pour lui. Au début, les savants l'avaient pris en grippe ; ils s'irritaient de la place qu'il prenait dans l'opinion, alors que le public ignorait le nom des grands savants dont les travaux obscurs, mais immenses, faisaient progresser la science :

— « Vous êtes dans l'erreur, leur disais-je, vous ne vous rendez pas compte du service énorme que vous rend Flammarion. »

Le public ne se souciait nullement de l'astronomie et la confondait presque avec l'astrologie ; il n'en comprenait ni la beauté, ni l'utilité, il se moquait des astronomes. « Flammarion vous amène le public, disais-je ; il le prend par son faible en lui parlant de questions qui lui paraissent oiseuses, en l'entretenant des habitants possibles des planètes ; il l'intéresse peu à peu à ce qui ne l'intéressait pas, et la science en retirera un grand bienfait. »

On sait comment la Société Astronomique s'est étendue ; et j'ai eu le plaisir de voir les savants les plus illustres, les Faye, les Janssen, apporter leur concours à la société et à son brillant fondateur. Sans le mouvement d'opinion qu'il a créé, Bischoffsheim aurait-il fait construire l'observatoire de Nice, les milliardaires américains auraient-ils fait dresser sur leurs montagnes ces lunettes gigantesques auxquelles

on doit déjà tant de découvertes ? Il est permis d'en douter.

* * *

Pour en revenir à ce qui me concerne, je suis astronome, comme on est peintre pour être allé au Louvre et au Salon voir des tableaux, comme on est musicien pour avoir entendu aux concerts du dimanche les Symphonies de Beethoven. Je me suis efforcé de comprendre les grandes lois de l'astronomie, j'ai contemplé les astres avec passion, et c'est tout ; mais je ne saurais trop engager les autres à en faire autant. On n'imagine pas les jouissances que procure l'étude du ciel étoilé, même avec un petit instrument ; à la lunette, les étoiles changent complètement d'aspect ; elles présentent les colorations les plus variées ; il y en a de jaunes, de rouges, de vertes, semblables à des pierres précieuses brillamment éclairées ; l'étoile *Castor* se compose de deux étoiles d'un vert pâle et délicat, car beaucoup d'étoiles se montrent doubles à la lunette, et souvent les composantes sont de couleurs différentes ; que dire des grandes nébuleuses semées d'étoiles comme celle d'Orion ? Ce sont des splendeurs inouïes que tout le monde devrait connaître, et il n'est pas besoin pour cela d'être savant.

Nous ne pouvons voir, comme on sait, qu'une partie du ciel, et pendant longtemps j'ai soupiré après le jour où je pourrais voir les étoiles invisibles pour notre latitude boréale. Déjà, aux Canaries, j'avais pu admirer la belle étoile *Canopus*, la plus brillante après *Sirius*, et voir au-dessus de ma tête, au zénith, des

constellations que j'avais toujours vues proches de l'horizon ; mais ce n'était pas assez.

Aussi, avec quelle impatience j'attendais, la première fois que je descendis la mer Rouge, l'apparition des constellations que je ne connaissais pas encore, la *Croix du Sud*, le *Centaure*, le *Navire* ! La mer Rouge s'étendant sensiblement du nord au sud, chaque jour, lorsqu'on vogue vers l'équateur, on voit descendre l'Étoile polaire, et quand elle touche enfin l'horizon, on voit surgir la *Croix du Sud*, qui n'est pas une croix parfaite. C'était pour me rendre à l'île de Ceylan que je descendais ainsi la mer Rouge. A quelques kilomètres de Colombo existe un hôtel ravissant situé près d'une forêt, nommé *Mount Lavinia*, où j'ai séjourné quelque temps ; et chaque nuit je me promenais sur les terrasses, ne pouvant résister au désir de contempler ce ciel éblouissant où se voyaient, à côté de la *Croix du Sud*, le *Navire* et le *Centaure*, dont la principale étoile est la plus rapprochée de la Terre, ou plutôt du Soleil, car, à côté de telles distances, celle de la Terre au Soleil est une quantité tout à fait négligeable. Le Soleil est pour nous une étoile vue de près.



Malgré ma nullité scientifique, j'ai quelquefois osé envoyer des communications au *Bulletin* de la Société Astronomique et prendre la parole dans les séances de la société. Mais je ne suis pas de ceux qui s'imaginent en savoir plus long que les savants ; je me suis

borné à rendre compte à la société d'observations recueillies au cours de mes voyages.

Je ne puis résister au désir de parler d'une observation faite dans la mer Rouge. La partie nord de cette mer célèbre est fort étroite, et quand on descend vers le sud, on peut voir, pendant la première journée tout entière une longue chaîne de montagnes d'un rose tendre, parallèle au rivage d'Asie. Cette chaîne paraît décrire une courbe qui semble être engendrée par la forme même de cette longue suite de sommets. Telle fut naturellement ma première impression.

Mais les heures passaient, la journée s'avavançait et la chaîne présentait toujours la même forme. En regardant attentivement, je vis que les montagnes disparaissaient peu à peu sous l'horizon du côté du nord, tandis que d'autres surgissaient du côté du sud, et que la courbe gardait toujours une régularité parfaite ; et je compris enfin que cette courbe harmonieuse n'était autre que la courbure même de la Terre.

J'ai entendu dire un jour par un naïf : « Si la Terre était ronde, on le verrait ! »

On le voit ; il n'y a qu'à savoir l'observer.

Un phénomène très peu connu du public est celui de la lumière dite zodiacale, qui se voit après le crépuscule du soir et avant celui du matin. Difficilement aperçue dans une ville trop éclairée, on peut la voir à la campagne, mais elle est bien pâle dans nos climats ; elle est admirable en Afrique, plus brillante même que la Voie Lactée. Au mois de décembre de l'année 1909, je me trouvais à Louqsor, et, par une fenêtre donnant exactement sur le Levant, je pouvais

la contempler dans toute sa gloire. On était à l'époque de Ramadan. Les Arabes la prenaient pour l'aurore, et chaque jour, dès son apparition, un muezzin se mettait à chanter d'une voix merveilleuse à la tessiture extraordinairement élevée que le froid du matin ne pouvait altérer, invulnérable comme celle des oiseaux ; aussi bien ce chant était-il quelque chose d'intermédiaire entre celui des oiseaux et celui de l'homme. Cette voix était fraîche comme les sources, inaltérable et infatigable ; je ne me lassais pas de l'entendre. Ce qu'elle chantait échappe à toute analyse et ne saurait s'écrire.

Et je me demande si ces *Neumes* du plain-chant auxquels nous ne comprenons plus rien, dont nos éditions actuelles ne sont qu'une réduction fort abrégée que nous faisons chanter pesamment par des voix de basse, ces neumes auxquels saint Isidore disait qu'une voix haute, douce et claire pouvait seule convenir, ne ressemblaient pas, dans leur exécution primitive, à ces vocalises presque irréelles où l'on surprend, à l'état naissant, les premiers balbutiements de l'art musical.

MAÏA

MAÏA, c'est l'illusion reine du monde, d'après les sages de l'Inde ; tout n'est qu'illusion, nous ont-ils enseigné depuis les temps les plus anciens. Les philosophes n'ont pas manqué de ratiociner sur cette doctrine, et d'aucuns ont poussé leurs raisonnements si loin qu'ils en sont arrivés, en dernière analyse, à douter de leur propre existence, ce qui était peut-être un peu excessif.

Dans notre prosaïque Occident, les gens qui ne sont pas philosophes, et qui sont légion, n'ont jamais voulu entendre de cette oreille ; ce que nous voyons, ce que nous touchons, ce que nous sentons, ce que nous entendons, disent-ils, n'est pas illusion, mais réalité : « réalité tangible » est une expression courante, et l'on trouve de beaux effets oratoires en tonnant contre le « grossier matérialisme ».

C'étaient pourtant les Hindous qui avaient raison. A mesure que s'étendent les conquêtes de la science, l'antique confiance dans le témoignage de nos sens disparaît peu à peu ; la matière cesse d'être matérielle, quand on s'aventure à pénétrer son essence ; et l'on s'effare à suivre des déductions qui arrivent à vous faire douter de tout, des formes, des couleurs, des

saveurs, de choses qui semblaient tout d'abord évidentes, et qui peut-être n'existent que dans notre imagination mensongère...

C'est surtout l'Art, domaine de l'imagination par excellence, qui nous offre les plus évidentes illusions, bien que leur évidence échappe à notre nature, et pour beaucoup à notre attention.

Les couleurs, les sons, comme on sait, sont dus à des vibrations. Celles des couleurs sont d'une telle rapidité que notre œil ne saurait les percevoir ; nous n'en voyons que les résultats. Celles du son deviennent perceptibles à notre oreille dans les sons très graves, tels que l'*ut* dit de 32 pieds, octave grave du dernier *ut* du piano, double octave de l'*ut* grave du violoncelle, qui fait entendre 32 vibrations par seconde. Nous n'entendons plus rien si les vibrations deviennent trop lentes ou trop rapides pour notre oreille ; mais les grands et les petits animaux perçoivent certainement des sons que nous ne percevons pas, et *vice-versa*. Le cri de la souris, d'une acuité fabuleuse, est indiscernable pour nous et produit même à l'oreille une sorte de malaise, alors que la souris, si elle était musicienne, pourrait apprécier quelle note elle entend.

Les notes de musique se différenciant entre elles par le nombre des vibrations, la musique est tout entière dans des rapports de nombres, soit successifs (mélodie) soit simultanés (harmonie), rapports dont notre intelligence n'a pas conscience, mais que notre système nerveux sait parfaitement distinguer. Les rapports successifs étant plus facilement saisis, les auditeurs qui, soit par leur nature, soit par leur éducation, n'ont pas une réceptivité musicale complète,

ne goûtent que la mélodie. Les rapports simultanés exigent du système nerveux un tout autre travail. Simples pour les accords consonants, ces rapports deviennent de plus en plus compliqués dans les harmonies dissonantes, surtout lorsque croît le nombre des parties marchant ensemble, lorsque d'incessantes modulations brouillent toutes les tonalités. L'abus de ces complications ne peut se faire sans entraîner, chez l'auditeur, un véritable surmenage du système nerveux, et, en dernière analyse, une négation de la musique, de même qu'en mélangeant toutes les couleurs de la palette on arrive au gris, à l'incolore.

Les auditeurs habitués à ces complications perpétuelles méprisent la mélodie, comme les gens vivant dans les raffinements du luxe méprisent les gens simples. Les uns et les autres ont tort.

Mais tout cela est de la théorie. Venons aux illusions, et nous verrons qu'elles ne sont pas négligeables.

Les acousticiens analysent les accords et les intervalles, qu'ils décomposent en *comas*, sur la dimension desquels tout le monde n'est pas d'accord. Il y a la gamme des musiciens et la gamme des physiciens, leurs intervalles ne sont pas identiques et l'on a écrit des volumes sur ces différences.

Les exécutants en général, ne s'intéressent pas à ces dissertations savantes, et ils ont bien raison ! car entre la théorie et la pratique il y a, — comment dirai-je ? — incompatibilité d'humeur.

Essayez de tracer sur le papier, sans vous servir de la règle et du compas, des figures de géométrie : vos droites ne seront pas droites, vos cercles ne seront pas ronds, vos angles égaux seront inégaux, et cepen-

dant, pour la démonstration, ce sera exactement comme si vos figures étaient parfaites.

En musique, c'est tout pareil : personne ne joue juste, ni ne chante juste ; un piano, un orgue, parfaitement accordés, ne sont pas justes, car ils sont soumis au régime du *tempérament* qui donne son nom au *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach, tempérament sans lequel une note très grave et une note très aiguë du même nom ne s'accorderaient pas ensemble. Pour que l'on ait la sensation du *faux*, il faut que l'écart entre la note donnée et la note vraie soit énorme ; et dans bien des cas on tolère des écarts considérables, on y prend même plaisir, comme dans le cas de la note sensible tendant vers sa résolution. En général, la tolérance de l'oreille est prodigieuse et l'imperfection des moyens d'exécution la rend indispensable. Aussi peut-on dire que ceux qui ne savent pas lire la musique ne la connaissent pas complètement.

Mais tout cela n'est rien à côté de l'illusion des tonalités.

Le diapason, au XVII^e siècle, était beaucoup plus grave qu'aujourd'hui. Il monta progressivement jusqu'au milieu du siècle dernier, alors que, pour arrêter cette marche ascendante, on fixa le *diapason normal*. Dans ma première jeunesse, tous les orgues de fabrication ancienne (je sais que l'on doit dire *toutes*, mais cela m'est indifférent) étaient plus bas d'un ton que l'orchestre, ce qui revient à dire que leur *ut* était un *si b*.

Depuis, l'ascension avait continué, surtout en Angleterre où elle atteignait presque un demi-ton.

Les chanteurs jetaient les hauts cris, en un sens comme dans l'autre, et l'on établit le diapason normal, qui ne fut pas adopté sans peine. A Londres, on ne se résigna que sur la menace de Mlle Nilsson, alors à l'apogée de sa gloire, de ne plus chanter en Angleterre si la réforme n'était pas opérée.

Dès lors, quelle réalité peuvent avoir les tonalités, sinon dans les rapports qu'elles ont entre elles ?

A l'orchestre, les instruments à cordes sonnent mieux dans certains tons que dans d'autres qui s'éloignent trop de leurs cordes à vide — *mi-la-ré-sol-do* — et de leurs harmoniques ; les doigtés y deviennent trop difficiles. Certains compositeurs choisissent pourtant de préférence ces dernières tonalités et il se trouve des gens pour les en louer. Les compositeurs, écrivait un jour un critique, ne font que passer dans le ton de *FA dièze majeur* ; M. X... s'y installe et s'y complaît. En effet, il y a de ce M. X..., — X... tout court maintenant, — un long morceau en *fa dièze majeur*, assurément fort beau, mais qui, grâce à cette malencontreuse tonalité, est d'une exécution difficile et n'est jamais complètement bien rendu. En *sol* ou en *Fa naturel*, il serait facile et sonnerait juste. Or, ce ton de *Fa dièze* n'est apprécié à sa valeur que par un très petit nombre d'auditeurs, et si on l'eût entendu à Londres il y a cinquante ans, il aurait sonné comme le *sol* de nos jours...

Sur le piano, toutes les tonalités sonnent de la même manière ; le doigté seul peut faire préférer un ton à un autre, et si votre piano n'est pas jeune, s'il n'est pas d'un grand facteur, il peut arriver que, pour ménager la table d'harmonie, l'accordeur le règle un

demi-ton plus bas ; alors, pour l'auditeur, la Valse en *Ré bémol*, si savoureuse avec tous ses accidents, sera prosaïquement en *ut naturel*, le Nocturne en *La b*, si rêveur, sera en *sol*, avec un seul dièze au lieu des quatre bémols qui vous montaient l'imagination.

Et pourtant, lorsque nous autres, compositeurs, concevons un morceau, c'est dans un ton et non dans un autre ; les tons divers nous apparaissent comme des couleurs différentes. Il y a là quelque chose qui défie la raison et déconcerte le raisonnement.

*
* * *

Si de la musique nous passons aux arts plastiques, nous en verrons bien d'autres. Comme les sons, les couleurs sont produites par des vibrations, celles-ci en nombre effrayant pour nos sens ; les rapports entre les couleurs, qui font tout le charme de la peinture sont donc, comme pour les sons, des rapports inconscients de nombres. Mais ces couleurs, disent les savants, sont illusoires, et nous les verrons tout différemment si notre œil était autrement organisé. En effet, les *Daltoniens* ne voient pas les couleurs comme tout le monde, et beaucoup de personnes voient les objets nuancés différemment quand elles les regardent de l'œil gauche ou de l'œil droit.

Les peintres nous représentent des cavaliers au galop, des vagues furieuses ; les sculpteurs nous montrent *Méléagre et Atalante* luttant à la course, et l'on admire leur mouvement ; ce mouvement est rendu par l'immobilité.

Cette immobilité est conventionnelle.

Les Chinois, les Japonais, ont leurs conventions, les Grecs avaient les leurs et nous avons les nôtres dont nous ne nous sommes aperçus que lorsque la photographie est venue nous instruire et nous éclairer. C'est ainsi qu'autrefois tout animal courant était représenté planté sur ses pieds de derrière, les pieds de devant en l'air. Personne ne les montrerait ainsi maintenant.

Mais la photographie nous a trop instruits. En prenant des images pendant une très petite fraction de seconde, elle nous a montré, dans l'animal, dans l'homme en course, des attitudes tout à fait inconnues. Cela est du plus haut intérêt pour la science ; ce n'est pas du domaine de l'art.

A ce sujet, j'avais souvent des discussions avec mon regretté confrère Gérôme. La photographie nous montre la vérité, me disait-il ; il faut rentrer dans la vérité.

La vérité de la peinture, lui répliquais-je, n'est pas celle de la science. Un animal planté sur une patte les trois autres en l'air, n'a pas l'air de courir ; et ce que le peintre doit montrer, c'est un animal qui court. Les postures que notre œil ne perçoit pas ne doivent pas être reproduites.

Je crois que l'avenir me donnera raison et qu'après un premier entraînement bien excusable on reviendra tout naturellement, non pas certes aux anciennes conventions, mais à des conventions plus rapprochées de nos impressions.

La convention la plus étrange est peut-être celle qui nous a fait si souvent représenter la foudre par

des zigzags aux angles aigus, qui n'existent pas dans la nature ; on disait même autrefois : « les carreaux de la foudre » ; la convention avait débordé jusque dans le langage. La photographie nous a montré la vraie trajectoire des éclairs.

Mais elle nous montre aussi de nombreuses et fines ramifications que notre œil ne voit pas. Ce serait une erreur de les reproduire en peinture : en cela comme en tout, il est inutile de dépasser le but.

Puisque les hasards de la discussion nous ont menés jusqu'aux grandioses étincelles où les anciens croyaient voir la colère de Zeus, pourquoi ne parlerais-je pas, à ce sujet, d'une illusion tout autre, qui n'a rien à voir avec l'art ?

On sait que les apparitions lumineuses rapides laissent sur notre rétine une impression qui semble en prolonger la durée. En vertu de ce principe, on nous enseigne que l'éclair est un phénomène instantané, dont la durée est une très petite fraction de seconde, et que sa persistance est illusoire, uniquement due à l'éblouissement produit sur notre œil.

C'est le contraire qui est vrai le plus souvent, et il est facile de s'en assurer.

Tout le monde a vu, dans les chaudes soirées d'été, ce qu'on appelle des *éclairs de chaleur*. C'est à l'horizon, la réverbération d'éclairs produits par des orages très éloignés. Ces lueurs sont faibles, nullement éblouissantes, incapables de laisser dans notre œil l'impression durable d'une vive lumière. La plupart du temps, loin d'être instantanées, elles sont doubles ou triples, papillotantes comme des clignements d'yeux rapides.

Si, par une nuit d'orage, vous avez négligé de fer-

mer vos persiennes ou jalousies, et si vous regardez sur le mur faisant face aux fenêtres, vous verrez de même, alors que nul éblouissement ne peut vous induire en erreur, une lueur d'une durée fort appréciable *et dont l'éclat n'est pas uniforme.*

L'éclair n'est donc pas une simple étincelle, comme celle qui sort d'une machine électrique, dont elle différerait seulement par sa formidable puissance ; c'est un écoulement d'électricité, avec des redoublements simples ou doubles d'intensité. Ces redoublements, on peut les observer par la vision directe de l'éclair ; mais on pourrait douter alors de leur réalité.

Le doute n'est pas possible dans les cas de réverbération proche ou lointaine. Cette dernière surtout me semble tout à fait probante et je ne vois pas quelle objection pourrait lui être opposée.

Il y a donc, parfois, l'illusion d'une illusion ; c'est ainsi que le malin feint de feindre, afin de mieux dissimuler.

Ici le malin, c'est la Nature, qui s'amuse à nous proposer, comme le Sphinx de la fable, des énigmes dont on ne découvre le sens que pour en voir surgir de nouvelles ; et il en sera de même jusqu'à la fin de notre pauvre humanité.

Variétés



LES PEINTRES MUSICIENS

INGRES d'abord, au violon fameux.

Un simple plancher séparait l'appartement où j'ai passé mon enfance et ma première jeunesse de celui qu'habitait, avec sa femme et sa fille, le peintre Granger, élève d'Ingres. auteur de l'*Adoration des Mages* que l'on voit dans l'église Notre-Dame-de-Lorette. J'ai joué avec la couronne en carton doré aux pointes aiguës, qui avait coiffé le modèle chargé de représenter l'un des trois Rois. Toutes deux passionnées pour la peinture, ma mère et Mlle Granger (qui devint plus tard Mme Paul Meurice) étaient grandes amies ; elles exécutèrent de concert, au Louvre, la copie des *Enfants d'Edouard*, de Paul Delaroche, tableau qui faisait alors fureur ; la peinture de ma mère, admirablement conservée, se voit au musée de Dieppe.

C'est par la famille Granger que je fus, à l'âge de cinq ans, présenté à M. Ingres. De la rue du Jardinnet, où nous demeurions, au quai Voltaire, le chemin n'est pas long, et nous allions souvent en caravane, les Granger, ma grand'tante Masson, ma mère et moi, visiter M. Ingres et aussi Mme Ingres, femme exquise dans sa simplicité, que tout le monde aimait.

Ingres me parlait souvent de Mozart, de Gluck, de

tous les grands maîtres de la musique ; et, à six ans, je composai un *Adagio* que je lui dédiai gravement ; ce chef-d'œuvre est heureusement perdu. Comme je jouais déjà, fort gentiment pour cet âge, de petites sonates de Mozart, Ingres, en retour de ma dédicace, me fit cadeau d'un petit médaillon représentant le profil de l'auteur de *Don Juan*, en l'enrichissant de cette inscription : *A M. Saint-Saëns, charmant interprète de l'artiste divin.*

Il a fâcheusement omis d'inscrire la date de cette dédicace, qui en eût singulièrement rehaussé l'intérêt ; car l'idée d'appeler « M. Saint-Saëns », gros comme le bras, un gamin de six ans, n'est certes pas ordinaire...

Outre les visites que je lui faisais, quand j'avancai en âge je rencontrai souvent le grand peintre chez Frédéric Reiset, un de ses plus fervents admirateurs. On faisait là beaucoup de musique, on y entendait Delsarte, le chanteur sans voix, que M. Ingres admirait beaucoup. Lui et Henri Reber étaient ses guides en musique ; malgré sa prétention à être grand connaisseur en la matière, il n'était en réalité que leur écho ; aussi affichait-il le plus grand mépris pour toute musique moderne, ne consentant pas même à l'entendre. En cela il était bien le reflet de Reber, qui disait tranquillement de sa petite voix lointaine et nasillarde : « Il faut toujours imiter quelqu'un : il faut donc imiter les anciens, parce qu'ils sont les meilleurs. » Il se chargeait lui-même de prouver le contraire, écrivant de la musique très personnelle, alors qu'il croyait imiter Haydn et Mozart. Certaines de ses œuvres, par la perfection de la ligne, le fini des détails, par leur sobriété et leur pureté, font songer

à ces dessins d'Ingres qui disent tant de choses avec tant de simplicité. Ingres aussi, s'efforçant d'imiter Raphaël, ne pouvait s'empêcher d'être lui-même ; et Reber mériterait de lui être comparé, s'il avait eu, comme lui, la puissance et la fécondité du Génie.

Et le violon d'Ingres ?

Eh bien, ce fameux violon, je l'ai vu pour la première fois au musée de Montauban ; Ingres ne m'en avait jamais parlé. On disait bien dans son entourage, qu'il en avait joué dans sa jeunesse ; mais jamais je n'ai pu obtenir qu'il exécutât avec moi la moindre sonate. « J'ai fait autrefois, » me dit-il pour répondre à mes instances, « le second violon dans des quatuors, mais c'est tout. »

Aussi je crois rêver, quand je lis, de temps à autre, qu'il était plus sensible aux compliments adressés au violoniste qu'à ceux adressés au peintre. C'est de la pure légende ; mais allez donc détruire une légende ! Comme l'a si bien dit le bon La Fontaine :

L'homme est de glace aux vérités ;
Il est de feu pour le mensonge.

Ingres a-t-il eu dans sa jeunesse des prétentions au talent de violoniste, je l'ignore... Mais, je puis affirmer que, dans son âge mûr, il n'en avait aucune.

* * *

On n'en saurait dire autant de Gustave Dore, violoniste aussi et dont les prétentions étaient loin d'être vaines.

Il avait acquis un instrument de prix sur lequel, avec une facilité, une agilité vraiment extraordinaires, il exécutait des *Concertos* de Bériot ; ces œuvres superficielles suffisaient à sa mentalité musicale. Ce qui rendait son exécution particulièrement surprenante, c'est qu'il ne travaillait jamais ; ce qu'il n'avait pu faire du premier coup en le déchiffrant, il y renonçait pour toujours.

Grand habitué du salon de Rossini, il était du parti de la « mélodie » contre la « musique savante ». Une telle nature et la mienne ne semblaient pas faites pour s'entendre ; mais l'amitié, comme l'amour, a d'explicables mystères et nous étions peu à peu devenus fort bons amis. Habitant le même quartier, nous nous visitions fréquemment ; et, comme nous n'étions presque jamais du même avis, c'étaient entre nous d'interminables discussions, exemptes d'aigreur, et qui nous amusaient beaucoup.

J'étais devenu, à la longue, le confident de ses tristesses secrètes, de ses chagrins les plus intimes. Doué d'une mémoire visuelle prodigieuse, il avait le tort de s'en contenter et de ne prendre jamais de modèles, inutiles, à son avis, pour un artiste sachant son métier. C'était se condamner à un perpétuel à-peu-près, sans inconvénient pour des illustrations à qui l'on ne demande que la vie et le caractère, funestes pour de grandes toiles où se dressaient des personnages demi-nature et même grandeur naturelle... De là des mécomptes, des insuccès qu'il attribuait à la malveillance, à une hostilité qui, existant réellement, profitait de l'occasion offerte pour faire expier au peintre les succès exagérés du dessinateur, follement

encensé par la presse lors de ses débuts. Il y prêtait le flanc en abusant de sa facilité. Ne l'ai-je pas vu brossant à la fois *trente* toiles dans un immense atelier ! Trois tableaux sérieusement étudiés auraient valu davantage.

Au fond, ce gros garçon jovial était un mélancolique et un tendre : il est mort jeune encore, d'une maladie de cœur, aggravée par le chagrin que lui causa la mort de sa mère qu'il n'avait jamais quittée.

A lui aussi, j'ai dédié un morceau, écrit pour le violon, qui n'est pas perdu comme l'autre, mais qui serait tout à fait inconnu si M. Johannès Wolff, le violoniste des reines et des impératrices, ne lui avait fait la faveur de le mettre dans son répertoire et de lui prêter le secours de son admirable talent.

* * *

Le plus sérieux des violonistes peintres fut Hébert.

Jusqu'à ses derniers jours, il se délectait à jouer les sonates de Mozart et de Beethoven, et il les jouait, paraît-il, de façon remarquable. Je n'en puis parler que par ouï-dire, ne l'ayant jamais entendu. Dans ma jeunesse, les rares fois qu'il m'a été donné de le voir chez lui, je l'ai toujours trouvé le pinceau à la main ; depuis, je ne le voyais qu'à l'Académie, où nous siégeons l'un près de l'autre et où il me faisait toujours un excellent accueil. Nous parlions musique de temps à autre et il en parlait en connaisseur.

Le plus musicien de tous les peintres que j'ai connus fut Henri Regnault.

Il n'avait pas besoin de violon, étant son propre violon à lui-même ; car la nature l'avait doué d'une exquise voix de ténor, voix au timbre enchanteur, à l'irrésistible séduction, comme son regard profond et comme toute sa personne. Il n'était pas, lui, l'homme des à-peu-près ; aimant passionnément la musique, il ne voulut pas chanter en amateur, il prit des leçons de Romain Bussine, le professeur du Conservatoire ; et il chantait, dans la perfection, les airs si difficiles du *Don Juan* de Mozart. Il aimait aussi à déclamer le magnifique récit du *Pèlerinage*, au troisième acte de *Tannhæuser*.

Comme nous aimions et admirions les mêmes choses, la sympathie qui nous unissait était toute naturelle. C'est en 1870, au début de la guerre, que j'écrivais les *Mélodies Persanes*, et c'est lui qui en fut le premier interprète : *Sabre en main* lui est dédié. Mais son triomphe était le *Cimetière*. Qui se serait douté, alors qu'il chantait :

Aujourd'hui les roses,
Demain les cyprès !

que cette prophétie dût sitôt se réaliser !

Il s'est trouvé des imbéciles pour écrire que sa perte n'était pas regrettable, qu'il avait dit tout ce qu'il avait à dire, alors qu'il n'avait encore donné que le prologue du poème qui s'élaborait dans son cerveau. Il avait déjà commandé des toiles pour de grandes compositions qui eussent été, sans aucun doute, un des plus beaux fleurons de notre couronne artistique...

La dernière fois que je l'ai vu, c'était pendant le siège ; il allait partir pour l'exercice, ayant déjà son fusil à la main. Sur un chevalet se trouvait placée, en cours d'exécution, une de ses quatre aquarelles qui furent ses dernières œuvres : une tache informe était au bas de la composition ; de la main restée libre, il tenait un mouchoir qu'il humectait de temps en temps de sa salive et qu'il portait ensuite à petits coups sur la tache, je ne savais pourquoi ; tout en causant, il continuait ce manège, et quelle ne fut pas ma surprise — presque mon effroi, en voyant s'ébaucher et se parfaire une tête de lion...

Quelques jours après, c'était Buzenval... Hélas !

Lorsqu'il fut question de publier les lettres d'Henri Regnault, on y découvrit des phrases où il était question de moi, et dans lesquelles j'étais mis au-dessus de tous mes rivaux. L'éditeur des lettres m'en fit part, et, après m'avoir lu ces phrases, m'annonça qu'elles seraient supprimées parce qu'elles pourraient déplaire à d'autres musiciens.

Je savais *qui* était les *autres* musiciens, et de quel bras l'éditeur des lettres était la main. On aurait pu, il me semble, sans nuire à personne, laisser subsister des éloges exagérés qui, venant d'un peintre, étaient sans portée, et ne prouvaient rien autre que la grande amitié qui les avait dictés ; et j'ai toujours regretté que le public n'ait pas été informé des sentiments dont m'avait honoré le grand artiste que j'ai tant aimé.



UNE PETITE PAGE D'HISTOIRE

DANS un âge relativement peu avancé, alors qu'elle pouvait, longtemps encore, donner au monde l'exemple des hautes vertus qui lui attireraient le respect de tous, la princesse Clotilde de Savoie fut ravie à l'affection des siens et ce douloureux événement a fait revivre pour ceux qui les ont vécues les années du second Empire, souvenirs qui s'attachent à l'époux si diversement jugé de l'auguste princesse, le prince Napoléon, mort à Rome bien avant elle, en mars 1891, le « César déclassé » sur lequel le dernier mot n'a pas été dit.

« César déclassé », le mot est d'Edmond About, mais c'est ainsi que le prince se qualifiait lui-même dans son for intérieur ; à tort ou à raison, il croyait que sa place était sur le trône, et de cette idée fixe naissaient probablement les dissentiments, les froissements qui se produisaient de temps à autre entre lui et son impérial cousin. A celui-ci, les idées libérales, ultra-libérales même, du prince ne pouvaient plaire dans les commencements de l'Empire, qui ne se piquait pas alors, comme il l'a fait plus tard, de libéralisme. On s'était ingénié à rendre l'homme impopulaire en laissant courir le bruit qu'il avait manqué

de courage pendant la guerre de Crimée ; le public, qui ne le connaissait pas, prenait l'habitude de le tourner en ridicule. Beau et fier, doué par la nature d'un masque napoléonien, il n'était ni lâche ni ridicule ; mais il avait le grand tort d'aimer la liberté dans un temps où elle passait pour un crime, et d'exprimer ses idées avec une franchise allant parfois jusqu'à la brutalité.

Plus tard, le temps, qui mûrit les moissons, avait mûri l'Empire ; il s'était intitulé « libéral », et le prince Napoléon, rapproché de la couronne, devenu vice-président du conseil privé, président de la Commission de la future Exposition universelle, reprenait peu à peu faveur dans l'opinion publique. On parlait de créer pour lui une sorte de surintendance des beaux-arts, dont tout un plan avait été tracé.

*
* * *

Les choses en étaient là quand survint le coup de tonnerre du discours d'Ajaccio.

C'était en 1865. Il s'agissait d'inaugurer le monument élevé à Napoléon I^{er} sur la place principale de la ville.

Ce monument, dont les statues fort belles sont du célèbre sculpteur Barye, est, dans son ensemble, assez étrange. Napoléon le domine du haut d'un piédestal, à cheval et costumé en Empereur romain, idéalisation fort acceptable ; mais à ses pieds, aux quatre coins de la composition, ses frères, affublés à l'antique de longues toges, étonnent le spectateur qui

s'attendait à les voir revêtus des brillants costumes qu'ils ont portés. De chaque côté du monument, une naïade, en bas-relief, incline gracieusement une urne sur un bassin demi-circulaire ; et, par un caprice inexplicable, la ville, à qui la proximité des montagnes donne de l'eau en abondance, a desséché ces deux fontaines : rien ne sort des urnes, plantes et fleurs emplissent les bassins, et l'on regrette ce mouvement, ce murmure des sources qui donne tant de vie à la sculpture. On a placé le tout, non pas au milieu de la place, mais sur un des côtés, près de la mer ; de sorte que les promeneurs voient l'Empereur beaucoup plus souvent de dos que de face.

Au moment de l'inauguration du monument, Napoléon III, partant pour l'Algérie, laissait à Paris l'Impératrice investie de la régence de l'Empire, et chargeait son cousin de présider la cérémonie et d'y prononcer un discours.

Le discours fut prononcé et fit scandale. M. Émile Ollivier, qui n'est pas tendre pour le prince, reconnaît cependant que le discours était beau, qu'il présentait « une synthèse saisissante dans sa sobriété de la vie du grand Empereur, certainement un peu arrangée *ad usum Delphini*, mais vraie dans ses traits essentiels ». Mais il contenait d'autres choses. S'inspirant des idées exprimées dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, le prince montrait en Napoléon I^{er} le champion de la liberté, proclamait que le régime impérial donnerait à la France des libertés de plus en plus grandes ; il attaquait le pouvoir temporel du pape, encore en possession de Rome sous la protection des baïonnettes françaises.

L'effet de ce discours fut effroyable. L'Empereur

le désavoua immédiatement par une dépêche, puis par une lettre, dans laquelle il réclamait le droit d'être le seul interprète de la pensée du grand Empereur et rappelait le prince au respect de la discipline indispensable dans leur famille. Celui-ci répondit en donnant sèchement sa démission de vice-président du conseil privé et de président de la commission de l'Exposition universelle.

* * *

En ce temps-là, j'étais jeune ; mes doigts de pianiste m'ouvrant toutes les portes, j'allais volontiers là où je savais rencontrer de jolies femmes, chez la princesse Mathilde et dans une maison où le prince Napoléon venait souvent, bien que les deux mondes ne fussent pas mêlés. Depuis trois ans, le frère et la sœur étaient en froid et ne se voyaient qu'aux Tuileries. Jamais le prince Napoléon ne venait aux fameux dimanches de la princesse, où il aurait rencontré pourtant des littérateurs et des artistes, dont la conversation lui plaisait.

Quel ne fut pas mon étonnement quand, à la suite de cette aventure d'Ajaccio, je trouvai les belles amies du prince bouleversées, furieuses après les Tuileries. C'est une trahison ! disaient-elles ; l'Empereur connaissait le discours et l'avait approuvé ; la princesse Clotilde, avertie la première de l'envoi de la dépêche à l'Impératrice, avait couru chez elle, l'avait suppliée de ne pas faire paraître ce terrible télégramme ; l'Impératrice lui avait répondu que les ordres de l'Empe-

reur étaient formels et qu'elle ne pouvait les transgresser.

Je ne croyais pas à ces racontars. Il est possible, me disais-je, que l'Empereur n'ait connu qu'une première version du discours, modifié ensuite ; ce qui se dit dans l'entourage du prince est invraisemblable.

Sur ces entrefaites, je suis averti de me rendre chez la princesse Mathilde, où l'on devait préparer quelque chose d'extraordinaire pour la soirée du dimanche suivant. Le cas ne s'était jamais présenté et j'étais fort intrigué. J'arrive et je trouve la petite chapelle réunie, avec Mme Boucher, la cantatrice mondaine préférée de la princesse ; il y avait aussi la princesse de Metternich, qui ne savait, pas plus que les autres, de quoi il s'agissait ; et, comme on le verra, personne n'en a jamais rien su.

La princesse Mathilde n'était pas là, et nous entendions, au-dessus de nos têtes, le bourdonnement d'une conversation très animée. Son Altesse nous fit dire qu'elle était en conférence avec son frère et qu'elle nous priait de l'attendre. Nous l'attendîmes assez longtemps ; la conversation durait toujours et, finalement, nous reçûmes l'avis que la princesse ne pourrait pas nous recevoir.

A partir de ce jour, on vit de temps en temps paraître aux dimanches de la rue de Courcelles le prince Napoléon, parfois accompagné de la princesse Clotilde.

Est-il admissible qu'une femme aussi intelligente que la princesse Mathilde, brouillée depuis longtemps avec son frère, ait choisi pour se raccommo-der avec lui

le moment où il suscitait des embarras au gouvernement ?

Je laisse au lecteur le soin de conclure, et ne me permettrai pas de porter un jugement sur une pareille question ; j'apporte un document et c'est tout. Mais je ne puis m'empêcher de mentionner qu'une personne illustre, amie de Napoléon III, à qui je racontais un jour cette petite histoire, au lieu de protester, comme je m'y attendais, me fit, en regardant la corniche du plafond, une réponse évasive qui pouvait passer pour un aveu.

* * *

Quoi qu'il en soit, la popularité naissante du prince Napoléon reçut de ce fait un coup dont elle ne se releva jamais. Écarté de la politique, le prince dissimula ses ennuis sous une affectation de vie dissipée qui passait quelquefois la mesure. Ne s'amusa-t-il pas d'aller voir les musées de Rouen en compagnie de deux dames de ses amies qu'il présenta au maire, forcé de les recevoir avec les plus grands honneurs, comme étant les princesses Clotilde et Mathilde ; si bien que cette dernière, exaspérée, envoyait sa photographie au maire en le priant de ne pas la confondre, à l'avenir, avec les cocottes de son frère ? Une autre fois, il arrivait aux Italiens ayant à son bras une hétaïre célèbre. Ces gamineries, dont on ne saurait le louer, étaient d'un homme qui n'avait plus rien à ménager et aimait à le faire voir. Ce n'est pas sur elles qu'il convient de juger celui qui, dans bien des occasions, notamment

à la tribune du Sénat, avait montré qu'il n'était pas un homme ordinaire. On sait combien le souverain diffère souvent de l'héritier présomptif qui l'a précédé; nul ne saurait dire ce qu'eût été le prince Napoléon sous le poids d'une couronne, aux prises avec les responsabilités du pouvoir. Il sied d'être indulgent pour la mémoire d'un prince n'ayant pu donner sa mesure et en qui peut-être il est permis de regretter, pour la France et surtout pour l'Empire, une grande force perdue.



TABLE DES MATIÈRES

<i>ÉCOLE BUISSONNIÈRE</i>	VII
---------------------------------	-----

SOUVENIRS :

Souvenirs d'enfance.....	I
Leurs Majestés.....	II
Histoire d'un opéra-comique.....	21
La salle de la rue Bergère.....	33
Le vieux Conservatoire.....	39
Victor Hugo.....	49
Louis Gallet.....	57

VOYAGES :

Egypte	81
Algérie.....	89
Cesena.....	95

QUESTIONS ARTISTIQUES :

L'Histoire et la Légende dans le drame lyrique.	109
L'Anarchie musicale	121
Le Chevalier Vert.....	127
L'Art pour l'Art.....	135
L'Art décoratif.....	141
Science et Art populaires.....	149

MUSIQUE RELIGIEUSE :

Musique religieuse.....	159
L'Orgue.....	169
La prononciation du latin dans l'Eglise de France	177

PORTRAITS :

Joseph Haydn et les « Sept Paroles »	189
Le Centenaire de Liszt à Heidelberg.....	199
Le <i>Requiem</i> de Berlioz.....	209
Pauline Viardot.....	217
Orphée.....	225
Delsarte.....	243
Seghers	251
Rossini	261
Jules Massenet.....	269
Meyerbeer	277
Jacques Offenbach.....	301

FANTAISIES SCIENTIFIQUES :

Notre Avenir.....	311
Questions d'optique.....	319
Les Astres.....	327
Maïa.....	337

VARIÉTÉS :

Les Peintres Musiciens.....	349
Une petite page d'Histoire.....	357

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

--	--	--

CE



a39003



012952395b

00

