Claude-Achille Debussy

Monsieur Croche
antidilettante

Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Laurent de La Hyre (1606-1656), *Allégorie de la musique* (1649), Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis.

Paul Robert, *Claude-Achille Debussy* (vers 1902).

MONSIEUR CROCHE ANTIDILETTANTE

LA SOIRÉE était charmante et je m'étais décidé à ne rien faire... (pour être poli, mettons que je rêvais). En réalité, ce n'étaient pas de ces minutes admirables dont on parle plus tard avec attendrissement et avec la prétention qu'elles avaient préparé l'avenir. Non... c'étaient des minutes vraiment sans prétention, elles étaient simplement de bonne volonté.

Je rêvais... Se formuler... ? Finir des œuvres... ? Autant de points d'interrogation posés par une enfantine vanité, besoin de se débarrasser à tout prix d'une idée avec laquelle on a trop vécu ; tout cela cachant assez mal la sotte manie de se montrer supérieur aux autres. Être supérieur aux autres n'a jamais représenté un grand effort si l'on n'y joint pas le beau désir d'être supérieur à soi-même... Seulement c'est une alchimie plus particulière et à laquelle il faut offrir sa chère petite personnalité en holocauste... C'est dur à soutenir, et absolument improductif. Par ailleurs, solliciter l'assentiment unanime représente un temps considérable perdu en de constantes manifestations ou d'inlassables propagandes ; on peut y gagner le droit de faire partie d'un paquet de grands hommes dont on échange les noms pour ranimer de languissantes conversations d'art... Je ne voudrais pas insister, afin de ne décourager personne.

La soirée continuait à être charmante ; mais, on a pu s'en apercevoir, je ne m'aimais pas... je me perdais de vue et me voyais dans les idées générales les plus fâcheuses.

C'est à ce moment précis que l'on sonna à ma porte et que je fis la connaissance de monsieur Croche. Son entrée chez moi se compose d'incidents naturels ou absurdes dont le détail alourdirait inutilement l'intérêt de ce récit.

Monsieur Croche avait une tête sèche et brève, des gestes visiblement entraînés à soutenir des discussions métaphysiques ; on peut situer sa physionomie en se rappelant les types du jockey Tom Lane et de monsieur Thiers. Il parlait très bas, ne riait jamais, parfois il soulignait sa conversation par un muet sourire qui commençait par le nez et ridait toute sa figure comme une eau calme dans laquelle on jette un caillou. C'était long et insupportable.

Tout de suite, il sollicita ma curiosité par une vision particulière de la musique. Il parlait d'une partition d'orchestre comme d'un tableau, sans presque jamais employer de mots techniques, mais des mots inhabituels, d'une élégance mate et un peu usée qui semblait avoir le son des vieilles médailles. Je me souviens du parallèle qu'il fit entre l'orchestre de Beethoven représenté pour lui par une formule blanc et noir, donnant par conséquent la gamme exquise des gris, et celui de Wagner : une espèce de mastic multicolore étendu presque uniformément et dans laquelle il me disait ne plus pouvoir distinguer le son d'un violon de celui d'un trombone.

Comme son insupportable sourire se manifestait particulièrement aux moments où il parlait de musique, je m'avisai tout à coup de lui demander sa profession. Il me répondit d'une voix qui tuait toute tentative de critique : « Antidilettante... » et continua sur un ton monotone et exaspéré : « Avez-vous remarqué l'hostilité d'un public de salle de concert ? Avez-vous contemplé ces faces grises d'ennui, d'indifférence, ou même de stupidité ? Jamais elles ne font partie des purs drames qui se jouent à travers le conflit symphonique où s'entrevoit la possibilité d'atteindre au faîte de l'édifice sonore et d'y respirer une atmosphère de beauté complète ? Ces gens, monsieur, ont toujours l'air d'être des invités plus ou moins bien élevés : ils subissent patiemment l'ennui de leur emploi, et s'ils ne s'en vont pas, c'est qu'il faut qu'on les voie à la sortie ; sans cela, pourquoi seraient-ils venus ? Avouez qu'il y a de quoi avoir à jamais l'horreur de la musique » ... Comme j'arguais d'avoir assisté et même participé à des enthousiasmes très recommandables, il répondit : « Vous êtes plein d'erreurs, et si vous manifestiez tant d'enthousiasme, c'était avec la secrète pensée qu'un jour on vous rendrait le même honneur ! Sachez donc bien qu'une véridique impression de beauté ne pourrait avoir d'autres effets que le silence... ? Enfin, voyons ! quand vous assistez à cette féerie quotidienne qu'est la mort du soleil, avez-vous jamais eu la pensée d'applaudir ? Vous m'avouerez que c'est pourtant d'un développement un peu plus imprévu que toutes vos petites histoires sonores ? Il y a plus... vous vous sentez trop chétif et vous ne pouvez pas y incorporer votre âme. Mais, devant une soi-disant œuvre d'art, vous vous rattrapez, vous avez un jargon classique qui vous permet d'en parler d'abondance. » Je n'osai pas lui dire que j'étais assez près d'être de son avis, rien ne desséchant la conversation comme une affirmation ; j'aimai mieux lui demander s'il faisait de la musique. Il releva brusquement la tête en disant : « Monsieur, je n'aime pas les spécialistes. Pour moi, se spécialiser, c'est rétrécir d'autant son univers et l'on ressemble à ces vieux chevaux qui faisaient tourner anciennement la manivelle des chevaux de bois et qui mouraient aux sons bien connus de la *Marche Lorraine* ! Pourtant, je connais toute la musique et n'en ai retenu que le spécial orgueil d'être assuré contre toute espèce de surprise... Deux mesures me livrent la clef d'une symphonie ou de toute autre anecdote musicale.

« Voyez-vous ! Si l'on peut constater chez quelques grands hommes une ‹ obstinée rigueur › à se renouveler, il n'en va pas ainsi chez beaucoup d'autres, qui recommenceront obstinément ce qu'ils avaient réussi une fois ; et leur habileté m'est indifférente. On les a traités de maîtres ! Prenez garde que cela ne soit qu'une façon polie de s'en débarrasser ou d'excuser de trop pareilles manœuvres. — En somme, j'essaie d'oublier la musique, parce qu'elle me gêne pour entendre celle que je ne connais pas ou connaîtrai ‹ demain › ... Pourquoi s'attacher à ce que l'on connaît trop bien ? »

Je lui parlai des plus notoires parmi les contemporains ; il fut plus agressif que jamais... « Je suis curieux des impressions sincères et loyalement ressenties beaucoup plus que de la critique, celle-ci ressemblant trop souvent à des variations brillantes sur l'air de : ‹ Vous vous êtes trompé parce que vous ne faites pas comme moi › ou bien : ‹ Vous avez du talent, moi je n'en ai aucun, ça ne peut pas continuer plus longtemps › ... J'essaie de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure ; n'est-ce pas autrement intéressant que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres ?

« Les hommes se souviennent mal qu'on leur a défendu, étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins... (c'est déjà un crime de lèse-mystère) : ils continuent à vouloir fourrer leur esthétique nez là où il n'a que faire. S'ils ne crèvent plus de pantins, ils expliquent, démontent et, froidement, tuent le mystère : c'est plus commode et alors on peut causer. Mon dieu, une incompréhension notoire excuse les uns ; quelques autres, plus féroces, y mettent de la préméditation : il faut bien défendre sa chère petite médiocrité... Ces derniers ont une clientèle fidèle.

« Je m'occupe fort peu des œuvres consacrées soit par le succès, soit par la tradition ; une fois pour toutes, Meyerbeer, Thalberg, Reyer... sont des hommes de génie, ça n'a pas autrement d'importance.

« Les dimanches où le bon dieu est gentil, je n'entends aucune musique ; je vous en fais toutes mes excuses... Enfin, veuillez vous en tenir au mot ‹ impressions ›, auquel je tiens pour ce qu'il me laisse la liberté de garder mon émotion de toute esthétique parasite.

« Vous avez une tendance à grossir des événements qui auraient semblé naturels, par exemple, à l'époque d'un Bach. Vous me parlez de la sonate de monsieur Paul Dukas ; il est probablement de vos amis, et même critique musical ? Autant de raisons pour se dire du bien. On vous a pourtant dépassé dans l'éloge, et monsieur Pierre Lalo, dans un feuilleton du journal *le Temps* exclusivement consacré à cette sonate, lui sacrifiait du même coup celles qu'écrivirent Schumann et Chopin. Certes, la nervosité de Chopin sut mal se plier à la patience qu'exige la confection d'une sonate ; il en fit plutôt des ‹ esquisses très poussées ›. On peut tout de même affirmer qu'il inaugura une manière personnelle de traiter cette forme, sans parler de la délicieuse musicalité qu'il inventait à cette occasion. C'était un homme à idées généreuses, il en changeait souvent sans en exiger un placement à cent pour cent qui est la gloire la plus claire de quelques-uns de nos maîtres.

« Naturellement monsieur Pierre Lalo ne manque pas d'évoquer la grande ombre de Beethoven à propos de la sonate de votre ami Dukas. À sa place, j'en aurais été médiocrement flatté ! Les sonates de Beethoven sont très mal écrites pour le piano ; elles sont plus exactement, surtout les dernières, des transcriptions d'orchestre ; il manque souvent une troisième main que Beethoven entendait certainement, du moins je l'espère. Il valait mieux laisser Schumann et Chopin tranquilles : ceux-là écrivirent réellement pour le piano et, si cela parait mince à monsieur Pierre Lalo, il peut au moins leur être reconnaissant d'avoir préparé la perfection que représentent un Dukas... et quelques autres. »

Ces derniers mots furent exprimés par monsieur Croche avec une imperturbable froideur : c'était à prendre ou à jeter par les fenêtres. J'étais trop intéressé et le laissai continuer, après un long silence pendant lequel il parut ne plus vivre que par la fumée de son cigare, dont curieusement il regardait monter la spirale bleue, semblant y contempler de curieuses déformations... peut-être d'audacieux systèmes... Son silence interloquait et effrayait un peu... Il reprit : « La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative ! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre *la Symphonie Pastorale*. À quoi bon votre art presque incompréhensible ? Ne devriez-vous pas en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité à une serrure de coffre-fort... Vous piétinez parce que vous ne savez que la musique et obéissez à des lois barbares et inconnues... On vous salue d'épithètes somptueuses et vous n'êtes que malins ! Quelque chose entre le singe et le domestique. »

J'osai lui dire que des hommes avaient cherché, les uns dans la poésie, les autres dans la peinture (à grand'peine j'y ajoutai quelques musiciens) à secouer la vieille poussière des traditions, et que cela n'avait eu d'autre résultat que de les faire traiter de symbolistes ou d'impressionnistes ; termes commodes pour mépriser son semblable... « Ce sont des journalistes, des gens de métier qui les traitèrent ainsi, continuait monsieur Croche sans broncher, ça n'a aucune importance. Une idée très belle, en formation, contient du ridicule pour les imbéciles... Soyez certain qu'il y a une espérance de beauté plus certaine dans ces hommes ridiculisés, que dans cette espèce de troupeau de moutons qui docilement s'en va vers les abattoirs qu'une fatalité clairvoyante leur prépare.

« Rester unique... sans tare... L'enthousiasme du milieu me gâte un artiste, tant j'ai peur qu'il ne devienne par la suite que l'expression de son milieu.

« Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde. »

À ce moment, monsieur Croche parut s'éclaircir : il me semblait que je voyais en lui, et j'entendais ses paroles comme une musique inouïe. Je ne puis en transcrire convenablement l'éloquence spéciale. Peut-être ceci...

« Savez-vous une émotion plus belle qu'un homme resté inconnu le long des siècles, dont on déchiffre par hasard le secret ? ... Avoir été un de ces hommes...

voilà la seule forme valable de la gloire. »

Le jour se levait ; monsieur Croche était visiblement fatigué, et il s'en alla. Je l'accompagnai jusqu'à la porte palière ; il ne pensa pas plus à me serrer la main que je ne songeai à le remercier. Longtemps, j'écoutai le bruit de son pas qui diminuait, étage par étage. Je n'osais espérer le revoir jamais.

II

ENTRETIEN SUR LE PRIX DE ROME ET MONSIEUR CAMILLE SAINT-SAËNS

Je m'étais attardé dans les campagnes remplies d'automne où me retenait invinciblement la magie des vieilles forêts. De la chute des feuilles d'or célébrant la glorieuse agonie des arbres, du grêle angélus ordonnant aux champs de s'endormir, montait une voix douce et persuasive qui conseillait le plus parfait oubli. Le soleil se couchait tout seul sans que nul paysan songeât à prendre, au premier plan, une attitude lithographique. Bêtes et gens rentraient paisibles, ayant accompli une besogne anonyme dont la beauté avait ceci de spécial qu'elle ne sollicitait pas plus l'encouragement que la désapprobation... Elles étaient loin, les discussions d'art où des noms de grands hommes prennent parfois l'apparence

de gros mots. Elle était oubliée la petite fièvre artificielle et mauvaise des premières ; j'étais seul et délicieusement désintéressé ; peut-être n'ai-je jamais plus aimé la musique qu'à cette époque où je n'en entendais jamais parler. Elle m'apparaissait dans sa beauté totale et non plus par petits fragments symphoniques ou lyriques surchauffés et étriqués. Je pensais parfois à monsieur Croche : il a cet aspect correct et fantômal que l'on peut adapter à n'importe quel paysage sans en contrarier les lignes. Pourtant il me fallut quitter cette joie tranquille et revenir, poussé par cette superstition des villes qui fait que tant d'hommes aiment encore mieux y être broyés que de ne pas faire partie de ce mouvement dont ils sont d'ailleurs les douloureux et inconscients rouages. Je remontais dans un vilain crépuscule la monotonie élégante du boulevard Malesherbes quand j'aperçus la brève silhouette de monsieur Croche ; m'autorisant de ses façons singulières, je marchai près de lui sans plus de formules. Un bref coup d'œil m'assura de son acceptation et bientôt il se mit à parler de cette voix lointaine d'asthmatique qu'exagérait encore la crudité de l'air et qui timbre si curieusement ses moindres paroles...

« Parmi les institutions dont la France s'honore, en connaissez-vous une qui soit plus ridicule que l'institution du prix de Rome ? On l'a déjà, je le sais, beaucoup dit, encore plus écrit ; cela sans effet bien apparent, puisqu'elle continue avec cette déplorable obstination qui distingue les idées absurdes ? ... » J'osai lui répondre que cette institution prenait peut-être ses forces dans le fait qu'elle était parvenue à l'état de superstition dans certains milieux... Avoir eu ou ne pas avoir eu le prix de Rome résolvait la question de savoir si on avait, oui ou non, du talent. Si ça n'était pas très sûr, c'était du moins commode et l'on préparait pour l'opinion publique une comptabilité facile à tenir. Monsieur Croche siffla entre ses dents, mais pour lui-même, je pense... « Oui, vous avez eu le prix de Rome... Remarquez, monsieur, que j'admets fort bien que l'on facilite à des jeunes gens de voyager tranquillement en Italie et même en Allemagne, mais pourquoi restreindre le voyage à ces deux pays ? Pourquoi surtout ce malencontreux diplôme qui les assimile à des animaux gras ?

« Le prix de Rome est un jeu ou plutôt un sport national. On en apprend les règles dans des endroits nommés : conservatoire, école des beaux-arts, etc.

« Les parties, précédées d'un sévère entraînement se jouent une fois par an ; les arbitres du jeu sont les membres de l'Institut, d'où il ressort ce fait curieux que messieurs William Bouguereau ou Jules Massenet jugent indifféremment ces parties, qu'elles se jouent en musique, peinture, sculpture, architecture, gravure ; on n'a pas encore songé à leur adjoindre un danseur, ce qui serait logique, Terpsichore n'étant pas la plus négligeable des neuf Muses.

« Sans vouloir discréditer l'institution du prix de Rome, on peut au moins en affirmer l'imprévoyance... je veux dire par cela qu'on abandonne froidement de très jeunes gens aux tentations charmantes d'une entière liberté dont, au surplus, ils ne savent que faire... Qu'ils accomplissent les termes du formulaire réglant la marche des « envois de Rome » et les voilà quittes de toute autre préoccupation. Or, en arrivant à Rome, on ne sait pas grand'chose, – tout au plus sait-on son métier ! – et l'on voudrait que ces jeunes gens, déjà troublés par un complet changement de vie, se donnent à eux-mêmes les leçons d'énergie nécessaires à une âme d'artiste. C'est impossible ! Et si l'on peut lire le rapport annuel sur les envois de Rome, on s'étonnera de la sévérité de ses termes ; ça n'est pas la faute des pensionnaires si leur esthétique est un peu en désordre, mais bien celle de ceux qui les envoient dans un pays où tout parle de l'art le plus pur, en les laissant libres d'interpréter cet art à leur guise.

« Au surplus, le flegme académique, avec lequel ces messieurs de l'Institut désignent celui d'entre tous ces jeunes gens qui sera artiste, me frappe par son ingénuité. Qu'en savent-ils ? Eux-mêmes sont-ils bien sûrs d'être des artistes ? Où prennent-ils donc le droit de diriger une destinée aussi mystérieuse ? Vraiment, il semble qu'en ce cas, ils feraient mieux de s'en remettre au simple jeu de la courte paille, qui sait ? le hasard est parfois si spirituel... Mais non, il faut chercher ailleurs... Ne pas juger sur des œuvres de commande et d'une forme telle qu'il est impossible de savoir exactement si ces jeunes gens savent leur métier de musicien... Qu'on leur donne, si l'on y tient absolument, un ‹ certificat de hautes études ›, mais pas un certificat ‹ d'imagination ›, c'est inutilement grotesque ! Cette formalité une fois remplie, qu'ils voyagent à travers l'Europe, qu'ils se choisissent eux-mêmes un maître ou, s'ils le peuvent rencontrer, un brave homme qui leur apprenne que l'art n'est pas nécessairement borné aux monuments subventionnés par l'État ! »

Monsieur Croche s'interrompit pour tousser misérablement et s'excuser auprès de son cigare éteint... « Nous luttons, dit-il en montrant son cigare, lui s'éteint, me reprochant ironiquement de trop parler, et m'avertit qu'il finira bien par m'ensevelir ‹ sous sa cendre accumulée ›. C'est, avouez-le, un bûcher d'un panthéisme charmant, cela commente doucement qu'il ne faut pas se croire absolument nécessaire, et qu'on doit admettre la brièveté de la vie comme l'enseignement le plus utile... » Puis, se retournant brusquement vers moi : « J'étais chez Lamoureux le dimanche où l'on a sifflé votre musique. Il vous faut remercier les gens d'avoir été assez passionnés pour assumer la fatigue de souffler dans des clefs généralement inaptes à devenir des instruments de combat, celles-ci se considérant avec justesse comme des instruments domestiques. La façon de souffler entre leurs doigts des jeunes garçons bouchers est beaucoup plus recommandable... (On n'a jamais fini d'apprendre...) Monsieur Chevillard montrait une fois de plus, à cette occasion, une merveilleuse et multiple compréhension de la musique. Quant à la Symphonie avec chœurs, il a l'air de la jouer à lui tout seul, tant il y a de vigoureuse mise en place dans cette exécution : cela dépasse les éloges que l'on a coutume de faire. »

Je ne pouvais qu'acquiescer ; j'ajoutai seulement que, faisant de la musique pour servir celle-ci le mieux qu'il m'était possible et sans autres préoccupations, il était logique qu'elle courût le risque de déplaire à ceux qui aiment « une musique » jusqu'à lui rester jalousement fidèles malgré ses rides ou ses fards !

« Les gens dont nous parlons, reprit-il, ne sont pas coupables. Accusez plutôt les artistes qui accomplissent la triste besogne de servir et d'entretenir le public dans une nonchalance voulue... À ce méfait, ajoutez que ces mêmes artistes surent combattre pendant un instant, juste ce qu'il fallait pour conquérir leur place sur le marché ; mais une fois la vente de leurs produits assurée, vivement ils rétrogradent, semblant demander pardon au public de la peine que celui-ci avait eue à les admettre.

Tournant résolument le dos à leur jeunesse, ils croupissent dans le succès sans plus jamais pouvoir s'élever jusqu'à cette gloire heureusement réservée à ceux dont la vie, consacrée à la recherche d'un monde de sensations et de formes incessamment renouvelé, s'est terminée dans la croyance joyeuse d'avoir accompli la vraie tâche ; ceux-là ont eu ce qu'on pourrait appeler un succès de « Dernière », si le mot « succès » ne devenait pas vil mis à côté du mot « gloire ».

» Enfin, pour m'appuyer sur un récent exemple, j'ai peine à voir combien il est difficile de conserver le respect à un artiste qui, lui aussi, fut plein d'enthousiasme et chercheur de gloire pure... J'ai horreur de la sentimentalité, monsieur ! Mais j'aimerais ne pas me souvenir qu'il s'appelle Camille Saint-Saëns ! »

Je répliquai simplement : « Monsieur, j'ai entendu *les Barbares.* »

Il reprit avec une émotion que je ne lui soupçonnais pas : « Comment est-il possible de s'égarer aussi complètement ? »

Monsieur Saint-Saëns est l'homme qui sait le mieux la musique du monde entier. Comment oublia-t-il qu'il fit connaître et imposa le génie tumultueux de Liszt et sa religion pour le vieux Bach ?

Pourquoi ce maladif besoin d'écrire des opéras et de tomber de Louis Gallet en Victorien Sardou, propageant la détestable erreur qu'il faut « faire du théâtre », ce qui ne s'accordera jamais avec « faire de la musique ».

J'essayai de timides objections comme : « Ces *Barbares* sont-ils plus mauvais que beaucoup d'autres opéras dont vous ne parlez pas ? » et : « Devons-nous pour cela perdre le souvenir de ce que fut Saint-Saëns ? » Monsieur Croche me coupa brusquement la parole. « Cet opéra est plus mauvais que les autres parce qu'il est de Saint-Saëns. Il se devait et devait encore plus à la musique de ne pas écrire ce roman où il y a de tout, même une farandole dont on a loué le parfum d'archaïsme : elle est un écho défraîchi de cette « rue du Caire » qui fit le succès de l'Exposition de 1889 ; comme archaïsme, c'est douteux. Dans tout cela, une recherche pénible de l'effet, suggérée par un texte où il y a des « mots » pour la banlieue et des situations qui naturellement rendent la musique ridicule. La mimique des chanteurs, la mise en scène pour boîte à sardines dont le théâtre de l'Opéra garde farouchement la tradition, achèvent le spectacle et tout espoir d'art. N'y a-t-il donc personne qui ait assez aimé Saint-Saëns pour lui dire qu'il avait assez fait de musique et qu'il ferait mieux de parfaire sa tardive vocation d'explorateur ? » Monsieur Croche fut sollicité par un autre cigare et me dit en manière d'adieu : « Pardon, monsieur, mais je ne voudrais pas gâter celui-ci... »

Comme j'avais beaucoup dépassé ma maison, je m'en retournai, songeant à l'impartialité grondeuse de monsieur Croche. À tout prendre, elle contenait un peu du dépit que nous donnent les personnes que l'on a beaucoup aimées jadis et desquelles le moindre changement équivaut à une trahison. J'essayai aussi de me figurer monsieur Saint-Saëns le soir de la première représentation des Barbares, se souvenant, à travers les applaudissements saluant son nom, du bruit des sifflets qui accueillirent la première audition de sa *Danse macabre* et j'aimais à croire que ce souvenir ne lui déplaisait pas.

Puis je songeai à des années déjà lointaines.

La meilleure impression que je reçus du prix de Rome fut indépendante de celui-ci... C'était sur le pont des Arts où j'attendais le résultat du concours en contemplant l'évolution charmante des bateaux-mouches sur la Seine. J'étais sans fièvre, ayant oublié toute émotion trop spécialement romaine, tellement la jolie lumière du soleil jouant à travers les courbes de l'eau avait ce charme attirant qui retient sur les ponts, pendant de longues heures, les délicieux badauds que l'Europe nous envie. Tout à coup quelqu'un me frappa sur l'épaule et dit d'une voix haletante : « Vous avez le prix ! ... » Que l'on me croie ou non, je puis néanmoins affirmer que toute ma joie tomba ! Je vis nettement les ennuis, les tracas qu'apporte fatalement le moindre titre officiel. Au surplus, je sentis que je n'étais plus libre.

Ces impressions disparurent dans la suite ; on ne résiste pas tout d'abord à cette petite fumée de gloire qu'est provisoirement le prix de Rome ; quand j'arrivai à la Villa Médicis, en 1885, je n'étais pas loin de me croire le petit chéri des dieux dont parlent les légendes antiques.

Monsieur Cabat, paysagiste de valeur autant qu'homme du monde strictement distingué, était directeur de l'Académie de France à Rome à cette époque. Il ne s'occupait jamais des pensionnaires que d'une façon administrative. Il était charmant. Peu de temps après, monsieur Ernest Hébert le remplaçait. Une récente conversation nous a appris que ce peintre éminent est resté « romain » jusqu'au bout des ongles. Son intolérance pour tout ce qui regardait Rome et la Villa Médicis est d'ailleurs restée proverbiale... Il n'admettait aucune critique touchant ces deux choses ; je me rappelle encore que m'étant plaint d'habiter une chambre dont les murs peints en vert semblaient reculer à mesure que l'on avançait – elle est bien connue des pensionnaires sous le nom de « tombeau étrusque » – monsieur Hébert m'affirma que cela n'avait aucune importance. Il ajoutait même qu'on pouvait au besoin coucher dans les ruines du Colisée... Le bénéfice d'y éprouver le « frisson historique » compensant le risque d'y prendre la fièvre.

Monsieur Hébert aimait passionnément la musique, mais pas du tout celle de Wagner ; à cette époque, où j'étais wagnérien jusqu'à l'oubli des principes les plus simples de la civilité, j'étais loin de me douter que j'arriverais à penser à peu près comme ce vieillard passionné qui a fait le tour des sentiments, avec clairvoyance, quand nous en sommes à peine à savoir ce qu'ils contiennent et comment on peut s'en servir.

Alors, commence cette vie de pensionnaire qui tient à la fois de l'hôtel cosmopolite, du collège libre, de la caserne laïque et obligatoire... Je revois la salle à manger de la Villa où s'alignent les portraits des prix de Rome de jadis et d'hier. Il y en a jusqu'au plafond ; on ne les distingue même plus très bien ; il est vrai que l'on n'en parle même plus du tout. Dans toutes ces figures, on retrouve la même expression un peu triste ; elles ont l'air déracinées... Au bout de quelques mois, la multiplicité de ces cadres aux dimensions immuables donne à qui la contemple, l'impression que c'est le même prix de Rome répété à l'infini !

Les conversations que l'on tient autour de cette table ressemblent forcément à des propos de table d'hôte, et il serait vain de croire qu'on y commente

les esthétiques récentes ou bien l'ardente rêverie des anciens maîtres. Si par cela la Villa Médicis est un foyer d'art médiocre, on y apprend très vite le côté pratique de la vie, tant on s'y préoccupe de la figure que l'on fera de retour à Paris... Les rapports avec la société romaine sont presque nuls, celle-ci étant aussi fermée que peu accueillante aux pensionnaires dont la jeune indépendance bien française s'allie mal à la froideur romaine.

Il reste la ressource des voyages à travers l'Italie... Maigre ressource dont on ne peut tirer le profit désirable, à cause du manque de rapports dans les villes où l'on passe par trop en étranger. Entendez que ces rapports seraient faciles à établir puisqu'il suffirait simplement d'y penser. On s'en tire en achetant des photographies, la patience des jeunes femmes attachées à ce commerce étant sans limite, ainsi que leurs sourires.

Je ne devais plus revoir monsieur Croche. Mais qui ne fut visité par les fantômes des voix qui se sont tues ? Il n'est donc que juste de lui supposer large part en tout ce qui va suivre, bien que je me reconnaisse hors d'état de séparer par des signes distincts les répliques d'un dialogue imaginaire.

III

LA SYMPHONIE

On a entouré la symphonie avec chœurs d'un brouillard de mots et d'épithètes considérables. On peut s'étonner qu'elle ne soit pas restée ensevelie sous l'amas de prose qu'elle suscita. Wagner proposa d'en compléter l'orchestration. D'autres imaginèrent d'en expliquer l'anecdote par des tableaux lumineux. En admettant qu'il y ait du mystère dans cette symphonie, on pourrait peut-être l'éclaircir ; mais est-ce bien utile ?

Beethoven n'était pas littéraire pour deux sous. (Du moins, pas dans le sens qu'on attribue aujourd'hui à ce mot.) Il aimait orgueilleusement la musique ; elle était pour lui la passion, la joie, si durement absente de sa vie privée. Peut-être ne faut-il voir dans la symphonie avec chœurs qu'un geste plus démesuré d'orgueil musical, et voilà tout. Un petit cahier où sont notés plus de deux cents aspects différents de l'idée conductrice du finale de cette symphonie témoigne de sa recherche obstinée et de la spéculation purement musicale qui la guidait (les vers de Schiller n'ont vraiment là qu'une valeur sonore). Il voulait que cette idée contînt son virtuel développement et, si elle est en soi d'une prodigieuse beauté, elle est magnifique par tout ce qu'elle répondit à son attente. Il n'y a pas d'exemple plus triomphant de la ductilité d'une idée au moule qu'on lui propose ; à chaque bond qu'elle fait, c'est une nouvelle joie ; cela, sans fatigue, sans avoir l'air de se répéter ; on dirait le chimérique épanouissement d'un arbre dont les feuilles jailliraient toutes à la fois.

Rien dans cette œuvre aux proportions énormes n'est inutile ; pas même l'andante, que de récentes esthétiques accusèrent de longueur ; n'est-il pas un repos délicatement prévu entre la persistance rythmique du scherzo et le torrent instrumental roulant invinciblement les voix vers la gloire du finale ? Au surplus, ce Beethoven avait écrit huit symphonies, le chiffre 9 devait donc s'imposer d'une façon presque fatidique à son esprit, et Beethoven s'imposa, lui, de se surpasser ; je ne vois guère qu'on puisse douter qu'il y ait réussi. Quant à l'humanité débordante qui fait éclater les limites habituelles de la symphonie, elle jaillit de son âme, laquelle, ivre de liberté, se meurtrissait, par une ironique combinaison de la destinée, aux barreaux dorés que lui faisait l'amitié mal charitable des grands. Beethoven dut en souffrir en plein cœur et désirer ardemment que l'humanité communiât en lui : de là, ce cri poussé par les mille voix de son génie vers ses « frères » les plus humbles comme les plus pauvres. A-t-il été entendu de ceux-là ? ... Question troublante. La symphonie avec chœurs fut jouée récemment en compagnie de quelques faisandés chefs-d'œuvre de Richard Wagner. *Tannhæuser, Siegmund, Lohengrin* clamèrent une fois de plus les revendications du leitmotiv ! La sévère et loyale maîtrise du vieux Beethoven triompha aisément de ces boniments haut casqués et sans mandat bien précis.

Il me semblait que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite. Aussi bien, chez Schumann et Mendelssohn n'est-elle plus qu'une répétition respectueuse des mêmes formes avec déjà moins de force. Pourtant, la « neuvième » était une géniale indication, un désir magnifique d'agrandir, de libérer les formes habituelles en leur donnant les dimensions harmonieuses d'une fresque.

La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme ; pas davantage, l'obligation de remettre les pieds dans l'empreinte de ses premiers pas. Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre : on me parait les avoir fermées à peu près pour jamais ; les quelques géniales réussites dans le genre excusent mal les exercices studieux et figés qu'on dénomme, par habitude, symphonies.

La jeune école russe tenta de rajeunir la symphonie en empruntant des idées aux thèmes populaires : elle réussit à ciseler d'étincelants bijoux ; mais n'y avait-il pas là une gênante disproportion entre le thème et ce qu'on l'obligeait à fournir de développements ? ... Bientôt cependant, la mode du thème populaire s'étendit sur l'univers musical : on remua les moindres provinces, de l'est à l'ouest ; on arracha à de vieilles bouches paysannes des refrains ingénus, tout ahuris de se retrouver vêtus de dentelles harmonieuses. Ils en gardèrent un petit air tristement gêné ; mais d'impérieux contrepoints les sommèrent d'avoir à oublier leur paisible origine.

Faut-il conclure, malgré tant de transformations essayées, que la symphonie appartenait au passé par toute son élégance rectiligne, son ordonnance cérémonieuse, son public philosophique et fardé ? N'a-t-on vraiment que mis, à la place de son vieux cadre d'or éteint, le cuivre désobligeant des instrumentations modernes ?

Une symphonie est construite généralement sur un choral que l'auteur entendit tout enfant. La première partie, c'est la présentation habituelle du thème sur lequel l'auteur va travailler ; puis commence l'obligatoire dislocation... ; la deuxième partie, c'est quelque chose comme le laboratoire du vide... ; la troisième partie se déride un peu dans une gaieté toute puérile, traversée par des phrases de sentimentalité forte ; le choral s'est retiré pendant ce temps-là, – c'est plus convenable ; mais il reparaît, et la dislocation continue, ça intéresse visiblement les spécialistes, ils s'épongent le front et le public demande l'auteur... Mais l'auteur ne vient pas. Modeste, il écoute des voix certainement autorisées : elles l'empêchent, il me semble, d'entendre une voix plus personnelle.

IV

MODESTE MOUSSORGSKI

La Chambre d'enfants, de Modeste Moussorgski, est une suite de sept mélodies dont chacune est une scène enfantine, et c'est un chef-d'œuvre. Moussorgski est peu connu en France ; on peut, il est vrai, s'en excuser en affirmant qu'il ne l'est pas davantage en Russie ; il est né à Karevo (Russie centrale) en 1839 ; il mourut en 1881, dans un lit de l'hôpital militaire Nicolas, à Pétersbourg. On voit par ces deux dates qu'il n'a pas eu de temps à perdre pour avoir du génie, il n'en a pas perdu et laissera dans le souvenir des gens qui l'aiment,

ou qui l'aimeront, des traces ineffaçables. Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond ; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples ; cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion ; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies – on pourrait dire administratives : cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance ; parfois aussi Moussorgski donne des sensations d'ombre frisonnante et inquiète qui enveloppent et serrent le cœur jusqu'à l'angoisse. Dans *la Chambre d'enfants,* il y a la prière d'une petite fille avant qu'elle ne s'endorme, où sont notés les gestes, le trouble délicat d'une âme d'enfant, et même les manières délicieuses qu'ont les petites filles de poser à la grande personne, avec une sorte de vérité fiévreuse dans l'accent qui ne se trouve que là. *La Berceuse de la poupée* semble avoir été devinée mot à mot, grâce à une assimilation prodigieuse, à cette faculté d'imaginer des paysages d'une féerie intime, spéciale aux cerveaux enfantins ; la fin de cette berceuse est si doucement sommeillante que la petite raconteuse s'endort à ses propres histoires. Il y a aussi le terrible petit garçon, à cheval sur un bâton, qui transforme la chambre en un champ de bataille : cassant un bras par-ci, une jambe par-là à de pauvres chaises sans défense ; ça ne va pas sans occasionner des blessures plus personnelles ! Alors, cris, pleurs, toute la joie s'envole ! ... Ça n'était pas sérieux... deux secondes sur les genoux de sa maman, le baiser qui guérit et... la bataille recommence, les chaises ne savent plus, encore une fois, où se fourrer.

Tous ces petits drames sont notés, j'y insiste, avec une simplicité extrême ; il suffit à Moussorgski d'un accord qui semblerait pauvre à monsieur... (j'ai oublié son nom !) ou d'une modulation tellement instinctive qu'elle paraîtrait inconnue à monsieur... (c'est le même !). Nous aurons à reparler de Moussorgski ; il a des droits nombreux à notre dévotion.

V

LA SONATE DE MONSIEUR PAUL DUKAS

À notre époque, la musique tend de plus en plus à servir d'accompagnement à des anecdotes sentimentales ou tragiques et assume le rôle un peu louche de faiseur de boniments à la porte d'une baraque où s'efforce le sinistre « rien du tout ».

Ceux qui aiment vraiment la musique vont rarement dans les baraques ; ils ont un simple piano et recommencent éperdument certaines pages ; cela grise aussi sûrement que le « juste, puissant et subtil opium » et c'est l'art d'évoquer les minutes heureuses le moins débilitant. Monsieur Paul Dukas semble avoir pensé à ces derniers lorsqu'il écrivit sa sonate : la sorte d'émotion hermétique qui

s'y traduit et ce lien rigoureux dans l'enchaînement des idées réclament impérieusement une intime et profonde communion avec l'œuvre (ce côté impérieux marque d'un cachet spécial presque tout l'art de monsieur Paul Dukas, même quand il n'est qu'épisodique) ; elle est le résultat d'une ardente patience dans l'ajustement des pièces formant son armature et il est à craindre qu'on ne puisse aisément en suivre le jeu dans une exécution au concert ? Cela n'enlève rien à sa beauté ni à son rêve. Si le cerveau qui conçut cette sonate mêla à l'idée d'imagination l'idée de construction, il ne faudrait pas conclure à l'idée de complication, rien ne serait plus délibérément absurde. Monsieur Paul Dukas sait ce que contient la musique ; elle n'est pas uniquement une chose brillante et sonore qui amuse l'oreille jusqu'à l'énervement : compréhension facile où se rejoignent sans trop se heurter tant de musiques que l'on croit... différentes. Elle est pour lui un trésor inépuisable de formes, de souvenirs possibles qui lui permettent d'assouplir ses idées à la mesure de son domaine imaginatif. Il est le maître de son émotion et sait lui éviter des clameurs inutiles ; il ne se permet jamais par conséquent de ces développements parasites qui déparent si souvent de très belles choses. Qu'on regarde la troisième partie de cette sonate, on découvrira, sous son apparence toute pittoresque, une force qui en commande la fantaisie rythmique avec la silencieuse sûreté d'un mécanisme d'acier. Cette même force conduit le dernier morceau où apparaît l'art de distribuer l'émotion dans toute sa puissance ; on peut même dire que cette émotion est « constructive » par ce qu'elle évoque de beauté pareille aux lignes parfaites d'une architecture, lignes se fondant et s'accordant avec les espaces colorés de l'air et du ciel, qu'elles épousent dans une harmonie totale et définitive.

VI

VIRTUOSES

Il y a eu ces dernières semaines un grand arrivage de chefs d'orchestre allemands. C'est moins grave qu'une épidémie, mais ça fait beaucoup plus de bruit... un chef d'orchestre étant multipliable par 90... Que Félix Weingartner ou Richard Strauss, que le nerveux Félix Mottl ou le grand Hans Richter fassent refleurir la beauté trop durement insultée des grands maîtres, je n'y contredis pas, mais il ne faut pas exagérer et prendre Paris pour une salle d'entraînement. Si encore ces messieurs apportaient quelque nouveauté dans leurs programmes, ça serait tout de même intéressant ; mais pas du tout, c'est le vieux fonds symphonique qui marche jusqu'ici et nous allons assister aux exercices habituels sur les différentes manières de conduire les symphonies de Beethoven ; les uns « presseront », les autres « ralentiront » et c'est ce pauvre grand vieux Beethoven qui souffrira le plus. Des personnes graves et informées déclareront que tel ou tel chef d'orchestre possède le vrai mouvement, c'est d'ailleurs un excellent sujet de conversation. Où ces personnes prirent-elles tant d'assurance ? reçurent-elles des communications de l'au-delà ? Voilà des gentillesses d'outre-tombe qui m'étonneraient beaucoup de la part de Beethoven. Et si sa pauvre âme erre parfois dans une salle de concert, elle doit vite remonter vers ce monde où ne s'entend plus que la musique des sphères ! Et le grand aïeul Jean-Sébastien Bach doit lui dire un peu sévèrement : « Mon petit Ludwig, je vois à votre âme un peu crispée que vous êtes encore allé dans de mauvais lieux. » Au surplus, peut-être ne se parlèrent-ils jamais...

L'attrait qu'exerce le virtuose sur le public paraît assez semblable à celui qui attire les foules vers les jeux du cirque. On espère toujours qu'il va se passer quelque chose de dangereux : monsieur X va jouer du violon en prenant monsieur Y sur ses épaules, ou bien monsieur Z terminera son morceau en saisissant le piano entre ses dents...

X joue le *Concerto en sol pour violon,* de Jean-Sébastien Bach, comme lui seul est peut-être capable de le faire sans avoir l'air d'un intrus ; il a cette liberté dans l'expression, cette beauté sans apprêt dans la sonorité, dons nécessaires à l'interprétation de cette musique.

C'est d'autant plus tangible que le reste de l'exécution marche d'un pas pénible et lourd. On dirait que l'on fait supporter à Bach le poids des siècles accumulés sur son œuvre par cette manière empesée dont on l'interprète.

Pourtant, ce concerto est une chose admirable parmi tant d'autres déjà inscrites dans les cahiers du grand Bach ; on y retrouve presque intacte cette « arabesque musicale » ou plutôt ce principe de « l'ornement » qui est la base de tous les modes d'art. (Le mot « ornement » n'a rien à voir ici avec la signification qu'on lui donne dans les grammaires musicales.)

Les primitifs, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Vittoria, Orlando di Lasso, etc., se servirent de cette divine « arabesque ». Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frêles entrelacs par de résistants contrepoints. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque.

Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. À cette conception ornementale, la musique qu'acquiert la sûreté d'un mécanisme à impressionner le public et qui fait surgir les images.

Qu'on n'aille pas croire à quelque chose de hors nature ou d'artificiel. C'est au contraire infiniment plus vrai que les pauvres petits cris humains qu'essaye de vagir le drame lyrique. Surtout, la musique y garde toute sa noblesse, elle ne condescend jamais à s'adapter à ces besoins de sensiblerie qu'affectent les gens dont on dit qu'ils « aiment tant la musique » ; plus hautainement, elle les force au respect, sinon à l'adoration.

On peut remarquer facilement que l'on n'entendit jamais « siffler » du Bach... Cette gloire buccale n'aura pas manqué à Wagner : sur le boulevard, à l'heure où sortent les prisonniers de luxe des maisons d'arrêt musicales, il arrive d'entendre allègrement « siffler » « la Chanson du Printemps » ou la phrase initiale des *Maîtres Chanteurs.* Je sais bien que pour beaucoup de gens, c'est toute la gloire promise à la musique. Il est néanmoins permis d'être de l'avis contraire sans trop se singulariser.

Je dois ajouter que cette conception ornementale a complètement disparu ; on a réussi à domestiquer la musique... Enfin ! Cela fait l'affaire des familles qui, ne sachant que faire d'un enfant, – la carrière de brillant ingénieur commence à fâcheusement s'encombrer, – lui font apprendre la musique : ça fait toujours un médiocre de plus... Si parfois un quelconque homme de génie essaye de secouer le dur collier de la tradition, on s'arrange de façon à le noyer dans le ridicule ; alors le pauvre homme de génie prend le parti de mourir très jeune, et c'est la seule manifestation pour laquelle il trouve de nombreux encouragements.

VII

L'OPÉRA

Tout le monde connaît, au moins de réputation, le Théâtre national de l'Opéra. J'ai eu le regret de constater qu'il n'avait pas changé : pour le passant mal prévenu, ça ressemble toujours à une gare de chemin de fer ; une fois entré, c'est à s'y méprendre une salle de bains turcs.

On continue à y faire un singulier bruit que des gens qui ont payé pour cela appellent de la musique... il ne faut pas les croire tout à fait.

Par une grâce spéciale et une subvention de l'État, ce théâtre peut jouer n'importe quoi ; ça importe si peu qu'on y a installé avec un luxe soigneux des « loges à salons », ainsi nommées parce que l'on y est plus commodément pour ne plus entendre du tout la musique : ce sont les derniers salons où l'on cause.

En tout ceci, je n'attaque nullement le génie des directeurs, étant persuadé que les meilleures bonnes volontés se brisent là, contre un solide et solennel mur fait de fonctionnarisme entêté, et qui empêche toute lumière révélatrice de pénétrer... Ça ne changera du reste jamais, à moins d'une révolution, bien que les révolutionnaires ne pensent pas toujours à ces monuments-là. On pourrait souhaiter l'incendie, si cela n'atteignait par trop aveuglément des personnes assurément innocentes.

Pourtant, en secouant l'industrieuse apathie de cet endroit, on pourrait y faire de belles choses. Ne devrions-nous pas connaître la *Tétralogie* en entier, et depuis longtemps ? D'abord, ça nous en aurait débarrassé, et les pèlerins de Bayreuth ne nous agaceraient plus avec leurs récits... Jouer les *Maîtres Chanteurs,* c'est bien ; *Tristan et Isolde,* c'est mieux (l'âme charmante de Chopin y apparaît à des tournants de musique et en commande la passion).

Sans déplacer nos doléances, regardons comment l'Opéra servit le développement de la musique dramatique en France.

On y joua beaucoup d'Ernest Reyer. Le succès m'en paraît dû à des causes bizarres. Il y a des gens qui regardent les paysages avec le désintéressement particulier aux ruminants ; ces mêmes gens écoutent la musique avec du coton dans les oreilles...

Camille Saint-Saëns fit des opéras avec l'âme d'un vieux symphoniste impénitent. Est-ce là que l'avenir viendra chercher les vraies raisons de lui conserver de l'admiration ?

Jules Massenet paraît avoir été la victime du jeu d'éventail de ses belles écouteuses, dont les battements palpitèrent si longtemps pour sa gloire ; il voulut à toute force retenir au-dessus de son nom ces palpitations d'ailes parfumées ; malheureusement, c'était vouloir domestiquer une troupe de papillons... Peut-être ne manqua-t-il que de patience et méconnut-il la valeur du « silence » ... Son influence sur la musique contemporaine est manifeste et mal avouée chez certains, qui lui doivent beaucoup : ils s'en défendent avec de l'hypocrisie... c'est vilain !

Parmi trop de stupides ballets, il y eut une manière de chef-d'œuvre : *la Namouna,* d'Édouard Lalo. On ne sait quelle sourde férocité l'a enterrée si profondément que personne n'en parle plus... c'est triste pour la musique.

Dans tout cela, aucune tentative vraiment neuve. Rien qu'une espèce de ronronnement d'usine, un perpétuel recommencement ; on dirait que la musique en entrant à l'Opéra y endosse un uniforme obligatoire comme celui d'un bagne : elle y prend aussi les proportions faussement grandioses du monument, se mesurant en cela au célèbre grand escalier qu'une erreur de perspective ou trop de détails font paraître finalement... étriqué.

Pourquoi l'Opéra ne serait-il pas régi par un conseil formé de personnes trop riches pour vouloir faire de bonnes affaires, mais qui, au contraire, mettraient l'orgueil d'avoir beaucoup d'argent à faire de belles choses ? (Ce n'est qu'une question de tact et de choix.)

Puis un directeur de la musique complètement libre et indépendant, dont les fonctions seraient, d'abord, d'être au courant des mouvements d'art, et ensuite, d'assurer à l'avance un programme d'œuvres rétrospectives et délicatement choisies. Pourquoi, quand se jouent les drames de Wagner, ne convierait-on pas monsieur Hans Richter à diriger l'orchestre ? (Je choisis cette indication entre beaucoup d'autres.) Cela serait une condition d'attrait pour le public et de bonne exécution assurée. Sans vouloir déplorablement insister, ce que je viens d'indiquer n'est pas une innovation, c'est un peu le principe des Covent Garden, où les représentations sont parfaites en tout point. Il est regrettable qu'on ne puisse pas faire mieux à l'Opéra, sinon aussi bien. Si même il y a une question d'argent, je ne veux plus comprendre.

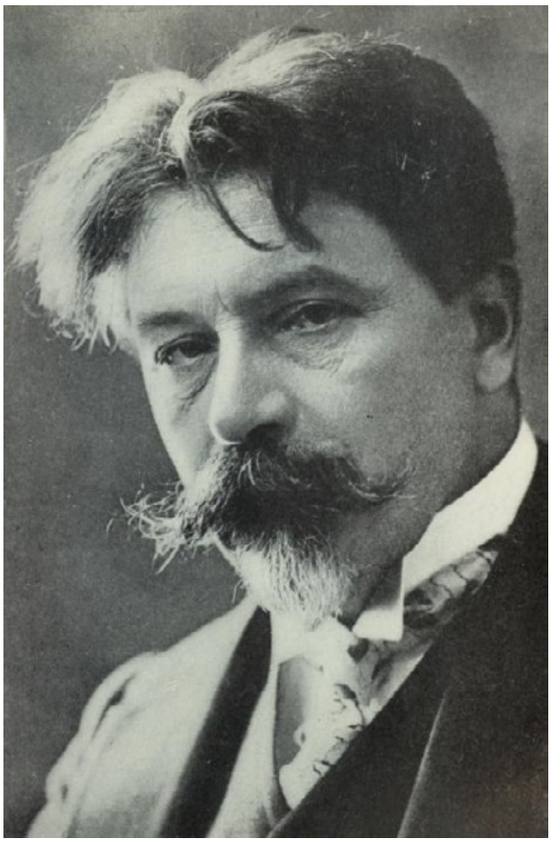
Enfin, il faudrait surtout faire immensément de musique et ne pas entretenir le public dans une nonchalance voulue.

Certains artistes sont tristement responsables de cette nonchalance ; ils surent combattre un instant, juste ce qu'il fallait pour conquérir leur place sur le marché musical ; mais une fois le placement de leurs produits assuré, vivement ils rétrogradent, semblant demander pardon au public de la peine que celui-ci avait eue à les admettre. Tournant résolument le dos à leur jeunesse, ils s'endorment dans le succès sans plus jamais pouvoir s'élever jusqu'à cette gloire heureusement réservée à ceux dont la vie, consacrée à la recherche d'un monde de sensations et de formes incessamment renouvelé, s'est terminée dans l'espoir joyeux d'avoir accompli la vraie tâche ; ceux-là ont ce qu'on pourrait appeler un succès de « dernière », si le mot succès ne devenait pas vil mis à côté du mot « gloire ». Je n'ai pas la prétention d'exiger que l'Opéra puisse jamais venir en aide à ces derniers, mais il pourrait ne pas servir exclusivement à soutenir les premiers. Et j'ai voulu montrer que les torts n'étaient pas tous du même côté.

VIII

ARTHUR NIKISCH

Ce dimanche, il faisait un soleil outrecuidant et irrésistible qui semblait narguer toute tentative d'entendre n'importe quelle musique. L'Orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction de monsieur Arthur Nikisch, en profita pour donner son premier concert. J'espère que le bon dieu me pardonnera d'avoir menti à mes résolutions et que d'autres, plus heureux, auront rendu hommage à l'herbe qu'il dispense généralement aux peaux de saucisson et aux dénouements logiques des idylles.



Tout ce que Paris compte d'oreilles fameuses et attentives était là, les étranges et chères madames surtout ! C'est le meilleur des « bon public » à qui sait s'en servir ; il suffit presque d'une attitude élégante ou d'une mèche de cheveux romanesquement tourmentée, pour s'en assurer l'enthousiasme.

Monsieur Arthur Nikisch a l'attitude et la mèche, il y joint heureusement de plus sérieuses qualités ; en outre, son orchestre est merveilleusement discipliné, on se sent en présence de gens qui ne se préoccupent que de faire sérieusement de la musique ; ils sont graves et simples, comme les personnages d'une primitive fresque... c'est d'une rareté touchante.

Monsieur Arthur Nikisch est un virtuose incomparable ; il apparaît même que sa virtuosité lui fait oublier ce que l'on doit au bon goût ! J'en prendrais un exemple dans son exécution de l'ouverture du *Tannhæuser,* où il oblige les trombones à des « ports de voix » dignes, tout au plus, de la grosse dame chargée de la sentimentalité au casino de Suresnes, et où il fait surgir les cors à des endroits où rien ne les désignait spécialement à l'attention. Ce sont là des effets sans cause bien appréciable et qui étonnent du musicien averti qu'est monsieur Arthur Nikisch partout ailleurs. Avant cela, il avait prouvé la rareté de ses dons dans les équipées de *Till Ulenspiegel,* de Richard Strauss. Ce morceau ressemble à « une heure de musique nouvelle chez les fous » : des clarinettes y décrivent des trajectoires éperdues, des trompettes y sont à jamais bouchées, et les cors, prévenant un éternuement latent, se dépêchent de leur répondre poliment : « À vos souhaits » ; une grosse caisse fait des « boum-boum » qui semblent souligner le coup de pied des clowns ; on a envie de rire aux éclats ou de hurler à la mort, et l'on s'étonne de retrouver les choses à leur place habituelle ; car si les contrebasses soufflaient à travers leur archet, si les trombones frottaient leurs cylindres d'un archet imaginaire et si l'on retrouvait monsieur Nikisch assis sur les genoux d'une ouvreuse, il n'y aurait là rien d'extraordinaire. Cela n'empêche nullement que ce morceau ne soit génial par certains côtés, et d'abord par sa prodigieuse sûreté orchestrale et de mouvement frénétique qui nous emporte du commencement à la fin et nous oblige à passer par toutes les équipées du héros. Monsieur Nikisch en a dirigé l'ordonnance tumultueuse avec un sang-froid merveilleux et l'ovation qui les saluait, lui et son orchestre, était on ne peut plus justifiée.

Pendant l'exécution de la *Symphonie inachevée,* de Schubert, un vol de moineaux s'était abattu aux fenêtres du cirque et s'est livré à un pépiage qui n'était pas sans agrément. Monsieur Arthur Nikisch a eu le bon goût de ne pas demander que l'on fît sortir ces irrespectueux mélomanes, ivres d'azur probablement ; peut-être n'étaient-ils qu'une innocente critique contre cette symphonie qui ne peut se décider, une fois pour toutes, à être inachevée...

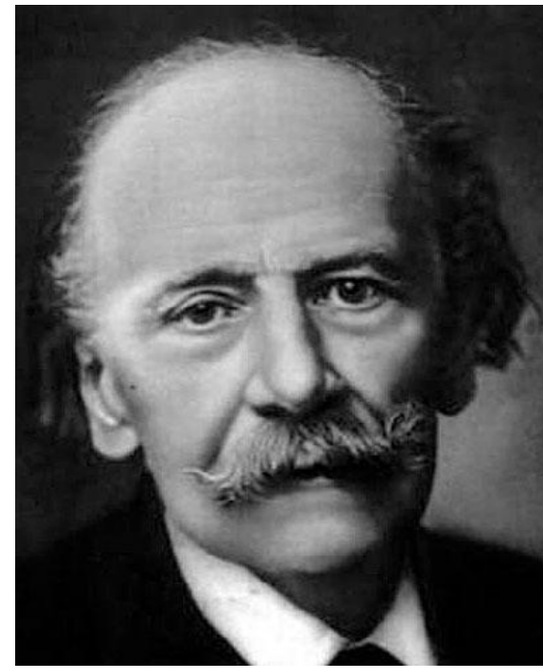
IX

JULES MASSENET

Je voudrais essayer de tracer, non un portrait de monsieur Jules Massenet, mais un peu ce qu'il voulut représenter de son attitude mentale à travers la musique qu'il écrivit ; par ailleurs, les anecdotes ou les manies composant la vie d'un homme ont besoin d'être posthumes pour avoir vraiment de l'intérêt.

Il apparaît tout de suite que la musique ne fut jamais pour monsieur Jules Massenet « la voix universelle » qu'entendirent Bach et Beethoven : il en fit plutôt une charmante spécialité.

Que l'on consulte la liste déjà longue de ses œuvres et l'on y verra une préoccupation constante qui en commande, on peut dire fatidiquement, la marche. Elle lui fait retrouver dans *Grisélidis,* son dernier opéra, un peu des aventures d'*Ève,* une de ses premières œuvres. N'y a-t-il pas là une sorte de destinée mystérieuse et tyrannique qui explique l'inlassable curiosité de monsieur Massenet à chercher dans la musique des documents pour servir à l'histoire de l'âme féminine ? Elles sont là, presque toutes, ces figures de femmes qui servirent déjà tant de rêves ! Le sourire de la *Manon* en robes à panier renaît sur la bouche de la moderne Sapho pour faire pareillement pleurer les hommes ! Le couteau de *la Navarraise* y rejoint le pistolet de l'inconsciente Charlotte. (voir *Werther.*)



D'autre part, on sait combien cette musique est secouée de frissons, d'élans, d'étreintes qui voudraient s'éterniser. Les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques ; on s'y penche sur le front des femmes pour savoir à tout prix ce qui se passe derrière... Les philosophes et les gens bien portants affirment qu'ils ne s'y passe rien, mais cela ne supprime pas absolument l'opinion contraire, l'exemple de monsieur Massenet le prouve (au moins mélodiquement) ; à cette préoccupation il devra, au surplus, d'occuper dans l'art contemporain une place qu'on lui envie sourdement, ce qui peut faire croire qu'elle n'est pas à dédaigner.

La fortune, qui est femme, se devait de bien traiter monsieur Massenet et même de lui être quelquefois infidèle ; elle n'y a point manqué. Tant de succès fit qu'à une époque il fut de bon ton de copier les manies mélodiques de monsieur Massenet, puis, tout à coup, ceux qui l'avaient si tranquillement pillé le traitèrent durement.

On lui reprochait d'avoir trop de sympathie pour monsieur Pietro Mascagni et pas assez d'adoration pour Richard Wagner. Ce reproche est aussi faux qu'il est inadmissible. Monsieur Massenet continuait héroïquement à vouloir l'approbation de ses admiratrices habituelles : j'avoue ne pas comprendre pourquoi il vaut mieux plaire à de vieilles wagnériennes cosmopolites qu'à des jeunes femmes parfumées et même ne jouant pas très bien du piano. Une fois pour toutes, il avait raison... On ne peut sérieusement lui reprocher que d'avoir fait des infidélités à *Manon*... Il avait trouvé là le cadre qui convenait à ses habitudes de *flirt* et il ne devait pas les forcer à entrer à l'Opéra ? On ne flirte pas à l'Opéra ; on crie très fort des mots incompréhensibles ; si l'on y échange des serments, c'est avec l'assentiment des trombones : logiquement, les nuances changeantes d'un sentiment doivent s'y perdre parmi tant de clameur obligée. Enfin, il eût mieux fait de continuer d'assouplir son génie des teintes claires et des mélodies chuchotantes, dans des œuvres faites de légèreté ; cela n'excluait pas des recherches d'art, elles étaient seulement plus délicates et voilà tout. Il ne manque pourtant pas de musiciens qui portent la musique à bras tendus pendant que hurlent les trompettes... Pourquoi en grossir inutilement le nombre et laisser se développer ce goût pour la musique ennuyeuse qui nous vient des néo-wagnériens et qui pourrait nous faire l'amabilité de retourner en son pays d'origine.

Monsieur Massenet, par ses dons uniques et sa facilité, pouvait beaucoup contre ce déplorable mouvement. Il n'est pas toujours bon de hurler avec les loups. C'est un conseil qu'aurait pu lui donner, il me semble, la moins fine de ses belles écouteuses.

Massenet fut le plus réellement aimé des musiciens contemporains. C'est d'ailleurs bien cet amour que l'on a eu pour Jules Massenet qui lui créa du même coup la situation particulière qu'il n'a cessé d'occuper dans le monde musical.

Ses confrères lui pardonnèrent mal ce pouvoir de plaire qui est proprement un don. À vrai dire, ce don n'est pas indispensable, surtout en art, et l'on peut affirmer, entre autres exemples, que jamais Jean-Sébastien Bach ne plut, dans le sens que ce mot prend lorsqu'il s'agit de Jules Massenet. A-t-on entendu dire des jeunes modistes qu'elles fredonnaient *la Passion selon saint Mathieu* ? Je ne le crois pas. Tandis que tout le monde sait qu'elles s'éveillent le matin en chantant *Manon* ou *Werther.* Qu'on ne s'y trompe pas, c'est là une gloire charmante qu'envieront secrètement plus d'un de ces grands puristes qui n'ont pour réchauffer leur cœur que le respect un peu laborieux des cénacles.

Il a réussi pleinement dans ce qu'il entreprenait, de quoi l'on a cru se venger en disant – à voix basse – qu'il était le meilleur élève de Paul Delmet, ce qui n'est qu'une plaisanterie du plus mauvais goût. On l'a beaucoup imité, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur...

Tâcher de faire tomber ceux que l'on imite est le premier principe de la sagesse chez certains artistes, qui nomment ces manœuvres blâmables « lutte pour l'art ». Cette expression si souvent employée a quelque chose de louche et, au surplus, le défaut d'assimiler l'art à un sport quelconque.

En art, on n'a à lutter le plus souvent que contre soi-même, et les victoires que l'on y remporte sont peut-être les plus belles. Mais par une ironie singulière, on a peur, en même temps, d'être victorieux de soi-même, et l'on aime mieux tranquillement faire partie du public ou suivre ses amis, ce qui revient au même.

Au siècle de Napoléon, toutes les mères françaises espéraient que leurs fils continueraient Napoléon... Le jeu des guerres s'est chargé de faucher beaucoup de ces rêves. Et puis il y a des destinées uniques. Dans son genre, la destinée de Jules Massenet est une de celles-là.

X

MUSIQUES DE PLEIN AIR

Il est certain qu'en France on n'aime plus du tout l'orgue de Barbarie ! ... Ce n'est plus guère qu'à d'annuels et tricolores quatorze juillet, ou dans des terrains vagues plus propices à des chuchotements d'apaches qu'à la passagère rêverie des mélomanes qu'ils osent encore moudre la mélancolie de leurs tuyaux enroués.

Faut-il en avoir du regret et en conclure d'un abaissement dans le niveau musical en France ? Il ne m'appartient pas plus de l'affirmer que d'en accuser qui que ce soit. Pourtant, monsieur Giacomo Gavioli, le célèbre facteur de ces instruments, paraît ne pas avoir accompli tout son devoir. Est-ce assez, vraiment, d'avoir enregistré, ces dernières années : l'entr'acte de *Cavalleria Rusticana,* la *Valse Bleue,* et quelques autres chefs-d'œuvre... ? Pourquoi tant de restrictions ; ne pouvait-il s'adresser au besoin de popularité de nos plus notoires contemporains ? N'y a-t-il pas toute une musique, devenue caduque, dans les programmes de concerts dominicaux, qui trouverait, à coup sûr, un charmant renouveau dans l'orgue de Barbarie si, encore une fois, monsieur Giacomo Gavioli n'opposait une désespérante apathie aux désirs de son époque. Soyez moderne, monsieur, nous vous en conjurons ! Ne laissez pas aux seuls rois nègres le charme d'instruments parfaits. Apprenez que le *shah* de Perse possède un orgue électrique qui joue le prélude de *Parsifal* à s'y méprendre. Si vous croyez que ces exécutions dans les harems sont flatteuses pour Wagner, vous vous abusez ! Malgré son goût pour le mystère, celui-là est un peu louche, avouez-le ! D'ailleurs, n'a-t-il pas affirmé maintes fois qu'il ne serait compris qu'en France ? Peut-on espérer que vous verrez enfin où est votre devoir ? On n'a pas hésité à jouer *Paillasse* à l'Opéra ; n'hésitez donc plus à fabriquer des instruments dignes d'exécuter *la Tétralogie.*

En vérité, la futilité de ces considérations n'est qu'apparente et tient à ce que l'on ne songe à s'inquiéter de la banalité des choses que pour les déplorer, mais jamais pour y remédier. À ceux qui trouveront du ridicule dans cette défense de l'orgue de Barbarie, on pourrait répondre qu'il ne s'agit nullement d'un plaisir de dilettante, mais de ce que l'on devrait tenter contre la médiocrité de l'âme des foules.

Sans défendre l'habitué des cafés-concert plus que celui des Concerts Lamoureux, il faut tout de même avouer qu'ils ont raison tous les deux dans leurs moyens d'émotions propres... Il y en a d'autres : ceux qui ne peuvent trouver d'émotion que dans « la musique en plein air ». Cette dernière, telle qu'on la pratique de nos jours, est bien le meilleur conducteur de médiocrité qu'on puisse rêver.

En somme, pourquoi l'ornement des squares et promenades est-il resté le monopole des seules musiques militaires ? Je sais bien, il y a la musique de la garde républicaine... mais c'est encore du luxe... c'est presque un instrument de diplomatie.

Il me plairait d'imaginer des fêtes plus inédites, participant plus complètement au décor naturel. La musique militaire n'est-elle pas l'oubli des longues étapes et la joie des avenues ? En elle se totalise l'amour de la patrie qui bat dans tous les cœurs épars ; par elle se rejoignent l'âme contemplative du petit pâtissier et le vieux monsieur qui pense à l'Alsace-Lorraine et n'en parle jamais. Certes, il ne peut venir à personne l'idée de lui enlever ces nobles privilèges ; mais vraiment, dans les arbres, c'est le cri du phonographe multiplié.

On peut entrevoir un orchestre nombreux s'augmentant encore du concours de la voix humaine (pas l'orphéon ! ... je vous remercie). Par cela même, la possibilité d'une musique construite spécialement pour le plein air, toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planeraient sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre. Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert y prendrait certainement sa juste valeur. Peut-être trouverait-on le moyen de se libérer des petites manies de forme, de tonalités arbitrairement précises qui encombrent si maladroitement la musique.

Il faut comprendre qu'il ne s'agit pas de travailler dans le gros, mais dans le grand ; il ne s'agit pas non plus d'ennuyer les échos à répéter d'excessives sonneries, mais d'en profiter pour prolonger le rêve harmonique dans l'âme de la foule. La collaboration mystérieuse des courbes de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs s'accomplirait, la musique pouvant réunir tous ces éléments dans une entente si parfaitement naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux... Et les bons arbres tranquilles ne manqueraient pas à figurer les tuyaux d'un orgue universel, ni à prêter l'appui de leurs branches à des grappes d'enfants auxquels on apprendrait les jolies rondes de jadis, si mal remplacées depuis par les ineptes refrains qui déshonorent les jardins et les villes d'aujourd'hui. On y retrouverait du même coup ce contrepoint dont nous avons fait un travail de mandarins et que pourtant les vieux maîtres de la Renaissance française savaient faire sourire.

Si cela arrivait, j'avoue que l'exil des orgues de Barbarie me laisserait sans larmes, mais j'ai bien peur que la musique ne continue à sentir un peu le renfermé...

XI

ÉVOCATION

Ces dernières journées de brouillard m'ont fait penser à Londres, puis à cette adorable pièce du *Songe d'une nuit d'été* dont le vrai titre, plus poétique, était *Un rêve d'une nuit de la Saint-Jean,* la nuit la plus courte de l'année. Nuit chaude, lumineuse d'étoiles, dont l'enchantement rapide était renfermé entre un crépuscule qui ne voulait pas mourir et une aurore impatiente à naître.

Nuit de rêve, que la durée d'un rêve pouvait suffire à remplir. Et c'est Obéron, roi des génies, que le souci d'organiser des fêtes de nuit n'empêchait pas d'être élégamment jaloux : il y trouvait même l'occasion d'éprouver la peu solide vertu de Titania, avec la complicité de ce Puck (ou Robin bon enfant), joyeux vagabond nocturne, rusé et polisson, gentil faiseur de farces, qu'on pouvait se rendre secourable en l'appelant « Hobgoblin et gentil Puck ».

Mais je me suis souvenu surtout d'un homme, à peu près oublié, au moins au théâtre. Je le voyais traînant dans les rues de Londres un corps usé par la lumière aiguë, le front au rayonnement spécial à ceux derrière lesquels il s'est passé de belles choses. Il allait, soutenu par un désir fiévreux de ne point mourir avant d'avoir entendu cette œuvre testamentaire, faite de la chaleur douloureuse des dernières gouttes de son sang. Par quel effort avait-il obtenu qu'elle contînt encore de cet emportement fougueux, de ces rythmes de chevauchées romantiques qui avaient si soudainement mis en valeur son jeune génie ? Nul ne le saura jamais... Elle contenait, cette œuvre, la sorte de rêveuse mélancolie, si personnelle à cette époque, et jamais alourdie par l'indigeste clair de lune allemand, dans lequel se baignaient presque tous ses contemporains.

Cet homme avait été inquiété, peut-être le premier, par le rapport qu'il doit y avoir entre l'âme innombrable de la nature et l'âme d'un personnage. Plus sûrement, il avait eu l'idée d'utiliser la légende, pressentant ce que la musique y trouverait d'action naturelle. En effet, la musique a seule le pouvoir d'évoquer à son gré les sites invraisemblables, le monde indubitable et chimérique qui travaille secrètement à la poésie mystérieuse des nuits, à ces mille bruits anonymes que font les feuilles caressées par les rayons de la lune.

Tous les moyens connus de décrire musicalement le fantastique se trouvent en puissance dans le cerveau de cet homme. Même notre époque, si riche en chimie orchestrale, ne l'a pas dépassé de beaucoup. Si on peut lui reprocher un goût trop vif pour le panache et l'air à vocalises, il ne faut pas oublier qu'il épousa une chanteuse. Il l'adorait, probablement. C'est une cause qui pour être sentimentale n'en a pas moins de force ; d'autant plus que le souci matrimonial de nouer des nœuds de rubans avec d'élégantes doubles croches ne l'empêchait pas de trouver, dans maintes circonstances, des accents de belle et simple humanité, exempts de frondaisons inutiles. Cet homme (vous l'avez tous reconnu ?), c'était Carl Maria von Weber. L'opéra, dernier effort de son génie, s'appelait *Obéron,* dont la première représentation fut donnée à Londres (vous apercevez que j'avais des raisons admirables d'évoquer cette ville).

Quelques années auparavant, il avait fait représenter à Berlin *Der Freischutz,* puis *Euryanthe*. C'est par tout cela qu'il est devenu père de cette école romantique, à laquelle nous devons notre Berlioz, si amoureux de couleur romanesque qu'il en oublie parfois la musique, Richard Wagner, grand entrepreneur de symboles, et plus près de nous, ce Richard Strauss, à l'imagination si curieusement organisée pour le romantisme. Carl Maria von Weber peut avoir de l'orgueil d'une telle lignée, et se consoler dans la gloire des fils de son génie de ce que l'on ne joue plus guère que les ouvertures des œuvres précitées...

XII

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Monsieur Charles Bordes est presque universellement connu, cela pour les meilleures raisons du monde. Il est d'abord un musicien accompli dans toute la force du terme ; puis il a l'âme de ces ardents missionnaires de jadis dont le courage s'augmentait avec les difficultés. Assurément il est moins périlleux de catéchiser les foules au nom de Palestrina que les sauvages avec l'Évangile ; toutefois, on peut y rencontrer la même mauvaise volonté – le

genre de supplice seul diffère, les uns ont le scalp, les autres le bâillement !

Charles Bordes, nommé maître de chapelle de Saint-Gervais-de-Paris, entreprit la série des « Semaines saintes de Saint-Gervais », dont le succès fut tellement considérable que le haut clergé s'en émut, trouvant, bien à tort, qu'il dispersait l'attention des fidèles. (Celui qui règne dans les deux n'a pourtant jamais manifesté qu'il en fût choqué.)

Ceci le décida à fonder l'Association des chanteurs de Saint-Gervais, société de musique chorale ancienne. De ce moment date son besoin incessant de propagande, car il n'y a pas de villes où cette société n'ait porté la bonne parole. Soyez sûr que si quelque jour Bordes la conduisait dans Sirius ou Aldebaran, il ne faudrait pas s'en étonner autrement.

Bordes fut aussi l'initiateur de cette *Schola Cantorum* fondée d'abord pour la restauration de la musique d'église, mais dont le programme s'est élargi depuis jusqu'à être devenue une école supérieure de musique.

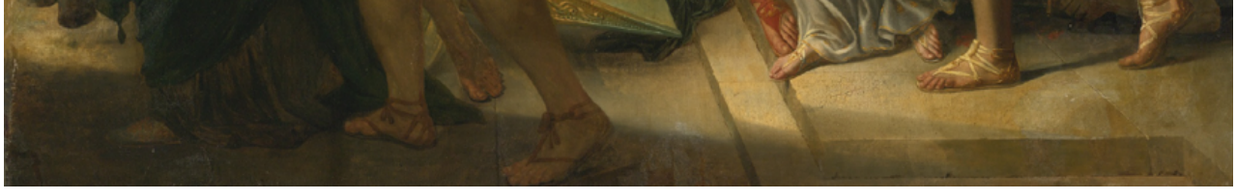
Et c'est là que nous venons d'entendre les deux premiers actes de *Castor et Pollux*. Pour beaucoup de personnes, Jean-Philippe Rameau est l'auteur du célèbre rigodon de *Dardanus,* et c'est tout...

C'est bien là un exemple de cette sentimentalité particulière au peuple français qui le pousse à adopter frénétiquement aussi bien des formules d'art que des formes de vêtements, qui n'ont rien à faire avec l'esprit du sol.

On sait l'influence de Christoph Willibald, ritter von Gluck sur la musique française, influence qui ne put se manifester que grâce à l'intervention de la dauphine Marie-Antoinette (Autrichienne) aventure assez semblable à celle de Wagner, qui dut la représentation du *Tannhæuser,* à Paris, à la puissance de madame Metternich (Autrichienne). Pourtant, le génie de Gluck trouve dans l'œuvre de Rameau de profondes racines. *Castor et Pollux* contient en raccourci les esquisses premières que Gluck développera plus tard ; on peut faire de singuliers rapprochements, qui permettent d'affirmer que Gluck ne put prendre la place de Rameau sur la scène française qu'en s'assimilant et rendant siennes les belles créations de ce dernier. Au nom de quoi la tradition de Gluck est-elle encore vivante ? La façon pompeuse et fausse de traiter le récitatif en témoigne suffisamment, s'il n'y avait encore cette habitude d'interrompre impoliment l'action, ainsi que fait Orphée ayant perdu son Eurydice, par une romance qui n'indique pas précisément un si lamentable état d'âme... Seulement, c'est Gluck ! ... et l'on s'incline. Pour Rameau, il n'avait qu'à se faire naturaliser ! C'est bien sa faute !

Nous avions pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine, qui semble dire : « Vous êtes une collection d'idiots particuliers, qui ne comprenez rien, si on ne vous force pas d'avance à prendre des « vessies pour des lanternes ». On peut regretter tout de même que la musique française ait suivi, pendant trop longtemps, des chemins qui l'éloignaient perfidement de cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français. Je connais fort bien la théorie du libre-échange en art, et ce qu'elle a donné de résultats appréciables. Cela ne peut excuser d'avoir oublié à ce point la tradition inscrite dans l'œuvre de Rameau, remplie de trouvailles générales, presque uniques...

Revenons à *Castor et Pollux*... Le théâtre représente le lieu destiné à la sépulture des rois de Sparte. Après une ouverture, bruit nécessaire pour permettre aux robes à panier d'étaler la soie de leur tour, s'élèvent les voix gémissantes d'un chœur célébrant les funérailles de Castor. Tout de suite on se sent enveloppé d'une atmosphère tragique, qui, quand même, reste humaine, c'est-à-dire que ça ne sent pas le péplum ni le casque... Simplement des gens qui pleurent comme vous et moi. Puis arrive Télaïre, amoureuse de Castor, et la plainte la plus douce, la plus profonde qui soit sortie d'un cœur aimant est ici traduite. Pollux paraît, à la tête des combattants ; ils ont vengé l'insulte faite à Castor ; le chœur, puis un divertissement guerrier dans un mouvement superbe de force, traversé çà et là par d'éclatantes trompettes, terminent le premier acte.



Jean-Bruno Gassies (1786-1832), *Hélène délivrée par Castor et Pollux* (1817), collection particulière.

Au deuxième acte, nous sommes dans le vestibule du temple de Jupiter, où tout est préparé pour le sacrifice, et c'est une pure merveille ; il faudrait tout citer... : l'air-monologue de Pollux : « Nature, amour, qui partagez mon sort », si personnel d'accent, si nouveau de construction, que l'espace et le temps sont supprimés, et Rameau semble un contemporain auquel nous pourrons dire notre admiration à la sortie.

En vérité, cela est inquiétant ! ... La scène qui suit, où Pollux et Télaïre sacrifient l'amour le plus grand au désir des dieux, l'entrée du grand-prêtre de Jupiter, Jupiter apparaissant lui-même, assis sur son trône de gloire, si souverainement bon, et pitoyable à la douleur humaine de Pollux, pauvre mortel que lui, le maître des dieux, pourrait écraser à son gré. Je répète, il faudrait tout citer...

Arrivons à la dernière scène de cet acte. Hébé danse à la tête des plaisirs célestes, tenant dans leurs mains des guirlandes de fleurs dont ils veulent enchaîner Pollux. Jupiter a voulu l'enchantement de cette scène afin d'arracher Pollux à son désir de la mort. Jamais la sensation d'une volupté calme et tranquille n'a trouvé de si parfaite traduction ; cela joue si lumineusement dans l'air surnaturel qu'il faut toute l'énergie spartiate de Pollux pour échapper à ce charme, et penser encore à Castor. (Je l'avais oublié depuis un bon moment.)

Enfin, il faut dire, pour conclure, ce que cette musique conserve de fine élégance, sans jamais tomber dans l'afféterie, ni dans des tortillements de grâce louche. L'avons-nous remplacée par le goût du joli, ou nos préoccupations de serrurier byzantin ?

XIII

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Dimanche dernier il faisait un temps charmant et irrésistible. Le soleil essayait ses premiers rayons et semblait narguer toute tentative d'entendre n'importe quelle musique... Un temps à faire revenir les hirondelles, si j'ose ainsi m'exprimer.

Monsieur Félix Weingartner en profita pour diriger, ce jour-là, l'orchestre des Concerts Lamoureux. On n'est pas parfait.

Il a d'abord dirigé la *Symphonie pastorale* avec le soin d'un jardinier méticuleux. C'était si proprement échenillé qu'on avait l'illusion d'un paysage verni au pinceau, où la douceur vallonée des collines était figurée par de la peluche à dix francs le mètre et les arbres frisés au petit fer.

En somme, la popularité de la *Symphonie pastorale* est faite du malentendu qui existe assez généralement entre la nature et les hommes. Voyez la scène au bord du ruisseau... ruisseau où les bœufs viennent apparemment boire (la voix des bassons m'invite à le croire), sans parler du rossignol en bois et du coucou suisse, qui appartiennent plus à l'art de monsieur de Vaucanson qu'à une nature digne de ce nom... Tout cela est inutilement imitatif ou d'une interprétation purement arbitraire.

Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est invisible dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres ? Et n'est-ce pas plutôt sa profondeur insondable qui déclenche l'imagination ?

Par ailleurs, dans cette symphonie, Beethoven est responsable d'une époque où l'on ne voyait la nature qu'à travers les livres... Cela se vérifie dans l'« orage » qui fait partie de cette même symphonie, où la terreur des êtres et des choses se drape dans les plis du manteau romantique, pendant que roule un tonnerre pas trop sérieux.

Il serait absurde de croire que je veuille manquer de respect à Beethoven ; seulement, un musicien de génie tel que lui pouvait se tromper plus aveuglément qu'un autre... Un homme n'est pas tenu de n'écrire que des chefs-d'œuvre, et si l'on traite ainsi la *Symphonie pastorale,* cette épithète manquerait de force pour qualifier les autres. Et c'est tout ce que je veux dire.

Monsieur Weingartner a dirigé ensuite une *Fantaisie pour orchestre* de monsieur Camille Chevillard, où la matière orchestrale la plus solidement curieuse sert à une façon très personnelle de développer les idées. Un monsieur qui aime personnellement la musique a sifflé cette *Fantaisie* avec une clef éperdue...

C'est extrêmement maladroit. Pouvait-on savoir exactement si ce monsieur critiquait la façon de conduire de Weingartner ou la musique de l'auteur ? D'abord, une clef n'est pas un instrument de combat, c'est un instrument domestique. Monsieur Croche préférait la façon élégante qu'ont les petits garçons bouchers de siffler entre leurs doigts : ça fait plus de bruit. Le monsieur ci-dessus désigné est peut-être encore assez jeune pour apprendre cet art ?

Monsieur Weingartner a repris son avantage en conduisant merveilleusement le *Mazeppa,* de Liszt. Ce poème symphonique est rempli des pires défauts ; il est même parfois commun, et pourtant la tumultueuse passion qui ne cesse de l'agiter finit par vous prendre avec une telle force que l'on trouve ça très bien sans plus songer à s'expliquer pourquoi... (On peut prendre des airs dégoûtés à la sortie parce que ça fait bien ! ... Pure hypocrisie, croyez-le bien.) La beauté indéniable de l'œuvre de Liszt tient, je crois, à ce qu'il aimait la musique à l'exclusion de tout autre sentiment. Si parfois il va jusqu'à la tutoyer et la mettre carrément sur ses genoux, cela vaut bien la manière gourmée de ceux qui ont l'air de lui être présentés pour la première fois. Assurément c'est très convenable, mais ça manque de fièvre. La fièvre et le débraillé atteignant souvent au génie de Liszt, c'est préférable à la perfection, même en gants blancs.

Monsieur Weingartner, physiquement, donne à première vue l'impression d'un couteau neuf. Ses gestes ont une élégance quasi-rectiligne ; puis, tout à coup, ses bras font des signes implacables qui arrachent des mugissements aux trombones et affolent les cymbales... C'est très impressionnant et tient du thaumaturge ; le public ne sait plus comment manifester son enthousiasme.

XIV

THÉÂTRE POPULAIRE

Depuis quelque temps déjà, on s'inquiète de divers côtés de développer dans l'âme du peuple le goût des arts en général et de la musique en particulier. Pour l'histoire, je citerai : le Conservatoire de Mimi Pinson, où monsieur Gustave Charpentier met en pratique les théories chères à son jeune génie. C'est ainsi qu'il donne le goût de la liberté, aussi bien dans l'art que dans la vie, à des jeunes filles dont l'esthétique se bornait jusqu'ici : au Nord par Paul Delmet, au Sud par Pierre Decourcelle... Maintenant, elles savent les noms de Christoph Willibald Gluck, Alfred Bruneau ; et leurs jolis doigts fuselés, si adroits à chiffonner les rubans, caressent la harpe chromatique de monsieur Gustave Lyon. Elles feront certainement de charmantes jeunes femmes, au lieu des impertinentes petites bourgeoises qu'elles se préparaient à être.

Du même coup sombre la gloire des Noces de Jannette, et quant à la Dame Blanche, elle n'en a pas pour longtemps...

Chevaliers félons et méchants
Qui tramez complots malfaisants...

vous n'aurez plus à vous inquiéter de prendre garde à cette vieille dame. (Je ne parle pas des romances où « Mignon regrette sa patrie » et d'autres jeunes personnes, des « bouquets fanés », car elles sont dans le plus frais de tes lacs, ô Norvège !)

Nous avons aussi le « Théâtre-roulotte » de monsieur Catulle Mendès (c'est d'ailleurs une charmante idée), puis l'œuvre des « Trente ans de théâtre », préconisée par monsieur André Bernheim, qui promène la gravité de la Comédie-Française dans des endroits contradictoires.

Pour mon humble part, j'ai assisté à des tentatives de diffusion d'art dans le public ; j'avoue n'en avoir conservé qu'un souvenir de profonde tristesse... Généralement les personnes qui assument ces tentatives y apportent une espèce de bonne volonté condescendante dont les pauvres gens sentent fort bien le forcé et le convenu. Il est certain qu'ils se décident toujours à rire, ou à pleurer, selon l'événement. Ça n'est tout de même pas franc ! Il y a un sentiment d'envie instinctive qui plane, équivoque, sur cette vision de luxe apportée pour un moment dans toutes ces vies mornes : les femmes estiment les toilettes avec un rire faux, les hommes comparent, se troublent... et rêvent d'impossibles fêtes. D'autres regrettent leurs dix sous, et tout ça rentre tristement manger la soupe... qui est manquée ce soir-là, elle a un peu le goût salé des larmes, croyez-le bien !

Certes, j'aperçois le bien-fondé de ces ambitions sociales et de ces enthousiasmes de prophètes. Rien n'est plus excitant que de jouer au petit Bouddha avec un œuf et deux verres d'eau par jour et de donner le restant aux pauvres ; de ruminer d'interminables rêveries cosmogoniques, panthéistes ; des salades de nature naturante, des confusions voluptueuses du moi et du non-moi se résorbant dans le culte de l'âme universelle... C'est très joli, ça fait bien dans les conversations ; malheureusement, ça n'est pas pratique pour deux sous ; ça peut même donner des résultats dangereux.

Si, en effet, il est juste de fournir des spectacles au peuple, il faut s'entendre sur la nature des dits spectacles. Le mieux serait peut-être de reconstituer les anciens jeux du cirque des empereurs romains. Nous avons le Jardin des Plantes qui se ferait un devoir de prêter ses meilleurs pensionnaires ; les vieux lions, qui bâillent d'ennui lourd de contempler d'éternels tourlourous et de quotidiennes bonnes, en retrouveraient tout de suite leur native férocité. Trouverait-on plus difficilement des *dilettanti* assez passionnés pour se laisser dévorer ? Après tout, on ne sait pas ? ... En y mettant le prix...

Enfin n'y pensons plus, et revenons au théâtre populaire.

On croit avoir répondu à tous *desiderata* en y faisant jouer soit des pièces de l'ancien répertoire, soit des vieux drames essoufflés de romantisme.

Ça n'est pas admirable d'effort... Ce qu'il faudrait trouver, il me semble, c'est une forme d'art qui puisse s'adapter, par l'esprit autant que par le décor, au plus grand nombre. Ici, je ne prétends pas formuler la vérité, mais ne pourrait-on pas se souvenir des Grecs ?

N'est-ce pas dans Euripide, Sophocle, Eschyle, qu'on trouve ces grands mouvements d'humanité, aux lignes simples, aux effets si naturellement tragiques, qu'ils peuvent être compréhensibles aux âmes les moins filtrées comme les moins prévenues. (Pour s'en convaincre, que l'on veuille bien imaginer la représentation de l'Agamemnon, d'Eschyle, si admirablement traduit par Paul Claudel.)

Ne serait-ce pas plus près du peuple que toutes les finesses psychologiques ou mondaines du répertoire contemporain ? Quand il s'agit de faire oublier à des êtres leurs préoccupations domestiques, on ne saurait employer de trop sublimes moyens ; le but étant de les arracher à la vie, il est plutôt nuisible de leur en montrer des transpositions trop exactes, si réussies qu'elles soient.

Ceci m'amène à parler de cet opéra populaire, préoccupation récente, dont la réalisation présente les plus sérieuses difficultés... À la grande rigueur, on peut improviser un comédien, l'ancien Théâtre Libre en est un exemple véridique ; il n'existe pas encore de moyens suggestifs assez puissants pour enjoindre au premier passant venu de jouer de la contrebasse. Sans en avoir l'air, ce petit fait a une extrême importance ! ... Pour un opéra, il faut un orchestre ; où le trouvera-t-on ? Il faut des chanteurs, des choristes, etc. Que va-t-on jouer ? Des œuvres de l'ancien répertoire, comme chez le voisin, quelque vieille juive ou la poussiéreuse *Muette de Portici* ?

Eh bien, si l'on veut, pendant un instant, ne pas croire à un voyage en Utopie, il y a moyen de tout concilier en réunissant le Théâtre populaire à l'Opéra populaire, et cela en revenant, ainsi que je l'écrivais plus haut, à la formule théâtrale des anciens Grecs. Retrouvons la tragédie, en augmentant son décor musical primitif des ressources infinies de l'orchestre moderne et d'un chœur aux innombrables voix ; sans oublier non plus ce qu'on pourra tirer d'effet total de la pantomime et de la danse, en en développant le jeu lumineux à l'extrême, c'est-à-dire à la mesure d'une foule. Pour cela, on trouverait de précieux renseignements dans les divertissements que donnent les princes javanais, où la séduction impérieuse du langage sans paroles qu'est la pantomime atteint presque à l'absolu, parce qu'il procède par des actes et non par des formules.

C'est la misère de notre théâtre que nous ayons voulu le limiter aux seuls éléments intelligibles.

Cela serait tellement beau qu'il deviendrait impossible de supporter autre chose... Paris serait enfin un lieu où accourraient, pèlerins de la beauté, les peuples de l'Univers. Pour conclure, tâchons d'être généreux. Pas de petites entreprises basées sur d'hypocrites spéculations.

Comme il faut absolument construire un théâtre, aucun de ceux qui existent ne pouvant servir, que le conseil municipal et l'État tâchent de s'entendre, une fois n'est pas coutume.

Surtout, pas un théâtre où l'or accroche désagréablement l'œil. Une salle de gaîté claire et accueillante à tous. (Je n'ai pas besoin d'indiquer la nécessité de places entièrement gratuites.) Au besoin, que l'on fasse un emprunt. Jamais il n'en sera fait qui ait des raisons plus hautes et plus strictement nationales.

En outre, il y a une loi de beauté qu'il importe de ne pas oublier ! Malgré l'effort de quelques-uns, nous semblons marcher vers cet oubli, tant la médiocrité, monstre à mille têtes, a de fidèles dans les sociétés modernes.

XV

RICHARD STRAUSS

Monsieur Richard Strauss, qui vient de diriger l'orchestre des Concerts Lamoureux, n'est pas du tout parent du *Beau Danube bleu* : il est né à Munich, en 1864, où son père était musicien de la Chambre royale. C'est à peu près le seul musicien original de la jeune Allemagne ; il tient à la fois de Liszt par sa remarquable virtuosité dans l'art de jouer de l'orchestre, et de notre Berlioz par son souci d'étayer sa musique sur de la littérature. Les titres de ses poèmes symphoniques : *Don Quichotte, Ainsi parlait Zarathoustra, Les Équipées de Till Ulenspiegel,* en témoignent.

À coup sûr l'art de monsieur Richard Strauss n'est pas toujours aussi spécialement fantaisiste, mais il pense certainement par images colorées et il semble dessiner la ligne de ses idées avec l'orchestre. C'est un procédé peu banal et rarement employé ; monsieur R. Strauss y trouve, au surplus, une façon de pratiquer le développement tout à fait personnelle ; ça n'est plus la rigoureuse et architecturale manière d'un Bach ou d'un Beethoven, mais bien un développement de couleurs rythmiques ; il superpose les tonalités les plus éperdument éloignées avec un sang-froid absolu qui ne se soucie nullement de ce qu'elles peuvent avoir de « déchirant », mais seulement de ce qu'il leur demande de « vivant ».

Toutes ces particularités se trouvent portées au paroxysme dans *la Vie d'un héros,* poème symphonique que Richard Strauss faisait entendre pour la seconde fois à Paris.

On peut ne pas aimer certains départs d'idées qui frisent la banalité ou l'italianisme exaspéré, mais au bout d'un instant on est pris d'abord par sa prodigieuse variété orchestrale, puis par un mouvement frénétique qui vous emporte là et aussi longtemps qu'il le veut ; on n'a plus la force de contrôler son émotion, on ne s'aperçoit même pas que ce poème symphonique dépasse la mesure d'une patience habituelle à ce genre d'exercice.

Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie... Mais il faut dire que l'homme qui construisit une pareille œuvre avec une telle continuité dans l'effort est bien près d'avoir du génie.

Il avait commencé par jouer *Italie,* fantaisie symphonique en quatre parties (œuvre de jeunesse, je crois), où perce déjà l'indépendance future de Richard Strauss. Les développements m'en ont paru un peu longs et convenus. Cependant la troisième partie, intitulée : « En rade de Sorrente », est d'une bien jolie couleur... Ensuite, une scène d'amour extraite de *Feuersnot,* son dernier opéra. D'être ainsi détachée de son cadre fait perdre beaucoup à cette scène ; puis comme le programme ne contenait aucune indication, l'ordonnance en était totalement incompréhensible. Tel épisode qui soulevait des torrents d'orchestre paraissait bien formidable pour une scène d'amour ! Il est probable que dans le drame, ce torrent est justifié. Voici peut-être une occasion pour les théâtres de musique de monter quelque chose de nouveau ; car je ne pense pas qu'on ait la prétention de nous apprendre quoi que ce soit en jouant les opéras modernes de la jeune Italie ?

Monsieur Richard Strauss n'a ni mèche folle ni des gestes d'épileptique. Il est grand et a l'allure franche et décidée de ces grands explorateurs qui passent à travers les tribus sauvages avec le sourire sur les lèvres. Il faut peut-être avoir un peu de cette allure pour secouer la civilisation du public ? Son front est tout de même d'un musicien, mais les yeux et le geste sont d'un « surhomme », comme disait celui qui doit être son professeur d'énergie : Nietzsche... Il a dû lui prendre aussi son beau dédain des sentimentalités niaises et ce qu'il voulait, que la musique ne continuât pas sempiternellement à illuminer nos nuits, tant bien que mal, mais qu'elle remplaçât le soleil. Je puis vous assurer qu'il y a du soleil dans la musique de Richard Strauss. On a pu constater que la majorité du public n'aime pas ce genre de soleil, car des *dilettanti* pourtant fameux donnaient des signes non équivoques de leur impatience. Cela n'a pas empêché, du reste, que l'on saluât Richard Strauss d'ovations enthousiastes...

Je vous répète qu'il n'y a pas moyen de résister à la domination conquérante de cet homme !

XVI

RICHARD WAGNER

La Société des grandes auditions de France ne m'a pas admis à l'honneur d'entendre l'exécution de

Parsifal qu'elle vient de donner au Nouveau-Théâtre par les soins de monsieur Alfred Cortot. Monsieur Cortot est le chef d'orchestre français qui a le mieux profité de la pantomime habituelle aux chefs d'orchestre allemands... Il a la mèche d'Arthur Nikisch (celui-ci est d'ailleurs Hongrois) et cette mèche est attachante au dernier point par le mouvement passionné qui l'agite à la moindre nuance... Voici qu'elle tombe mélancolique et lassée aux endroits de douceur, de façon à intercepter toute communication entre monsieur Cortot et l'orchestre... puis voici qu'elle se relève fièrement aux endroits belliqueux... à ce moment monsieur Cortot avance sur l'orchestre et pointe un menaçant bâton, ainsi que font les *banderilleros* lorsqu'ils veulent déconcerter le taureau... (Les musiciens d'orchestre ont un sang-froid de Groënlandais, ils en ont vu bien d'autres). Comme Weingartner, il se penche affectueusement sur les premiers violons en leur murmurant d'intimes confidences ; se retourne vers les trombones, les objurgue d'un geste dont l'éloquence peut se traduire ainsi : « Allons, mes enfants, du nerf ! Tâchez d'être plus trombones que nature », et les trombones dociles avalent consciencieusement leurs cylindres.

Il est juste d'ajouter que monsieur Cortot connaît Wagner dans ses moindres replis et qu'il est parfait musicien. Il est jeune, son amour de la musique est très désintéressé ; voilà assez de raisons pour ne pas lui tenir rigueur de gestes plus décoratifs qu'utiles.

Pour revenir à la Société des grandes auditions, a-t-elle voulu, en me privant de *Parsifal,* me punir de mon iconoclasie wagnérienne ? Craignit-elle une attitude subversive ou quelque bombe ?... Je ne sais, mais je penserais plus volontiers que ces sortes d'auditions sont faites pour ceux qu'un titre nobiliaire ou de haute société autorise d'assister à ces petites fêtes avec une élégante indifférence pour ce que l'on y joue. La sûre gloire du nom inscrit au programme y dispense d'avoir des lumières et permet d'écouter avec soin le dernier potin, ou de contempler le si joli mouvement de nuque qu'ont les femmes en n'écoutant pas la musique. Pourtant, que la Société des grandes auditions prenne garde ! Elle va faire de la musique de Wagner le dernier salon où l'on cause. À tout prendre, c'est agaçant, ce côté de l'art wagnérien qui a d'abord exigé de ses fidèles des pèlerinages coûteux, accompagnés de pratiques mystérieuses. Je sais bien que l'« art-religion » était une des idées favorites de Wagner et qu'il avait raison, cette formule étant la meilleure pour aliéner et retenir l'imagination d'un public, mais cela a mal tourné en devenant une sorte de religion-luxe qui forcément en excluait beaucoup de gens plus riches en bonne volonté qu'en métal... La Société des grandes auditions continuant ces traditions d'exclusivisme me semble aboutir à l'« art-mondain » (détestable formule). Wagner, quand il était de bonne humeur, aimait à affirmer qu'il ne serait jamais si bien compris qu'en France. Entendait-il par cela des exécutions purement aristocratiques ? Je ne le crois pas... (Le roi Louis II de Bavière l'agaçait assez déjà par des questions d'arbitraire étiquette ; sa sensibilité orgueilleuse était trop avertie pour ne pas savoir que la seule vraie gloire ne peut venir que d'une foule et non d'un public plus ou moins filtré et doré.)

On peut donc craindre que ces exécutions, dont le but avoué est la diffusion de l'art wagnérien, ne servent qu'à l'éloigner de la sympathie des foules, façon sournoise de le démoder. Je ne saurais dire qu'elles hâteront sa fin totale, car il ne pourra jamais complètement mourir. Il subira le déchet fatal, mainmise brutale du temps sur les plus belles choses ; il en restera tout de même de belles ruines à l'ombre desquelles nos petits-enfants iront rêver sur la grandeur passée de cet homme auquel il n'a manqué que d'être un peu plus humain pour être tout à fait grand.

Dans *Parsifal,* dernier effort d'un génie devant lequel il faut s'incliner, Wagner essaya d'être moins durement autoritaire pour la musique ; elle y respire plus largement... Ça n'est plus cet essoufflement énervé à poursuivre la passion maladive d'un

Tristan, les cris de bête enragée d'une Isolde ; ni le commentaire grandiloquent de l'inhumanité d'un Wotan. Rien dans la musique de Wagner n'atteint à une beauté plus sereine que le prélude du troisième acte de *Parsifal* et tout l'épisode du Vendredi-Saint, quoique à vrai dire la leçon spéciale que Wagner tirait de l'humanité s'y manifeste quand même dans l'attitude de certains personnages de ce drame : regardez Amfortas, triste chevalier du Graal qui se plaint comme une modiste et geint comme un enfant... Sapristi ! quand on est chevalier du Graal, fils de roi, on se passe sa lance à travers le corps, on ne promène pas une coupable blessure à travers de mélancoliques cantilènes, cela pendant trois actes. Quant à Kundry, vieille rose d'enfer, elle a beaucoup fourni de copie à la littérature wagnérienne ; j'avoue mon peu de passion pour cette pierreuse sentimentale. Le plus beau caractère dans *Parsifal* appartient à Klingsor (ancien chevalier du Graal, mis à la porte du Saint-Lieu pour des opinions trop personnelles sur la chasteté). Celui-ci est merveilleux de haine rancuneuse ; il sait ce que valent les hommes et pèse la solidité de leurs vœux de chasteté avec de méprisantes balances. Ce de quoi l'on peut arguer sans effort que ce magicien retors, ce vieux cheval de retour, est non seulement le seul personnage humain, mais l'unique personnage moral de ce drame où se proclament les idées morales et religieuses les plus fausses ; idées dont le jeune Parsifal est le chevalier héroïque et niais.

En somme, dans ce drame chrétien, personne ne veut se sacrifier ! (le sacrifice est pourtant l'une des plus belles vertus chrétiennes) et si Parsifal retrouve sa lance miraculeuse, c'est grâce à cette vieille Kundry, la vraie sacrifiée dans cette histoire ; double victime offerte aux manigances diaboliques d'un Klingsor et à la sainte mauvaise humeur du chevalier du Graal. L'atmosphère en est certainement religieuse, mais pourquoi certaines voix d'enfants ont-elles de si louches enroulements ? (Pensez une minute à ce que cela aurait pu contenir d'enfantine candeur si l'âme de Palestrina avait pu en dicter l'expression ?)

Tout ce qui précède ne regarde que le poète qu'on a coutume d'admirer chez Wagner et ne peut atteindre en rien la partie décorative de *Parsifal ;* elle est partout d'une suprême beauté. On entend là des sonorités orchestrales, uniques et imprévues, nobles et fortes. C'est l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique.

XVII

SIEGFRIED WAGNER

Monsieur Siegfried Wagner porte alertement le lourd héritage de gloire qu'a laissé son illustre père... Il n'a même pas l'air de s'en douter, tant son attitude sèche et minutieuse a de tranquille assurance. Sa ressemblance avec son père est grande, mais c'est une reproduction à laquelle il manque le coup de pouce de génie de l'original... Dans sa jeunesse

on le destinait, paraît-il, à l'architecture ? Rien n'apprendra jamais si l'architecture a beaucoup perdu à ce qu'il ait obliqué par la suite vers la musique. On ne peut affirmer davantage que cette dernière y ait beaucoup gagné ? À tout prendre, c'est assurément d'un fils respectueux d'avoir tenu à continuer ce que le père avait commencé ; seulement, ces choses-là ne se font pas avec la facilité que l'on peut mettre à reprendre un commerce de bonneterie. Il n'est pas question que Siegfried ignore ce qu'il y a d'infranchissable pour lui dans l'œuvre de son père, mais le fait qu'il ait passé outre contient un sentiment où la plus enfantine des vanités se complique du désir d'honorer une chère mémoire par un travail dédicatoire. Il était d'autre part difficile d'échapper à l'atmosphère ensorcelante de Bayreuth et de ne pas essayer de boire le fond de la coupe du vieux magicien ; il n'est malheureusement resté que la lie du breuvage magique, et ça ne sent plus que le vinaigre. Ces réflexions me sont venues en écoutant les fragments du *Duc Wildfang*, comédie musicale en trois actes de Siegfried Wagner. C'est de la musique honorable, sans plus ; quelque chose comme un devoir d'écolier qui aurait étudié chez Richard Wagner, mais dont ce dernier ne se serait pas beaucoup inquiété.

Monsieur Siegfried Wagner, en jouant l'*Idylle de Siegfried*, qu'il dirige fort bien du reste, aurait dû peut-être écouter le conseil persuasif de l'amour maternel qui monte doucement de cette œuvre. Elle lui conseillait d'aller libre et joyeux dans la vie, d'ignorer le souci et le désir décevant de la gloire. Elle murmurait son nom et l'entourait d'une lumière qui ne devait plus s'éteindre. Pourquoi a-t-il aspiré à des clartés nouvelles qui resteront douteuses et lui laisseront, malgré tout, le seul titre du fils de Richard Wagner, le seul enviable à mon avis ?

Pourtant, l'âme d'autrui est une forêt obscure où il faut marcher avec précaution. Siegfried Wagner doit avoir des raisons plus fortes que celles par quoi j'essaye de l'expliquer. Comme chef d'orchestre, il m'a paru inférieur à ce qu'exporte habituellement l'Allemagne. Entre autres, monsieur Weingartner est plus compréhensif et monsieur Nikisch plus décoratif. Puis, pourquoi tant de minutie dans l'exécution de la *Symphonie en la* de Beethoven ? ça la diminue en la rendant même un peu ridicule.

XVIII

CÉSAR FRANCK

Les Béatitudes, de César Franck, ne réclament aucun décor, c'est toujours de la musique, c'est au surplus toujours la même belle musique... César Franck était un homme sans malice auquel d'avoir trouvé une belle harmonie suffisait à sa joie d'un jour. Et si l'on examine d'un peu près le poème des « Béatitudes », on y trouve un lot d'images et de truismes capable de faire reculer l'homme le plus déterminé. Il fallait le génie sain et tranquille de César Franck pour pouvoir passer à travers tout cela le sourire sur les

lèvres ; un bon sourire d'apôtre
prêchant la bonne parole et disant : « Laissez faire... dieu reconnaîtra toujours les siens. » On n'en reçoit pas moins une impression bizarre à entendre la mélodie si particulière de César Franck sur des vers qui déshonoreraient le moindre mirliton. Du reste, on a beaucoup parlé du génie de Franck sans dire jamais ce qu'il a d'unique, c'est-à-dire, l'ingénuité. Cet homme qui fut malheureux, méconnu, avait une âme d'enfant si indéracinablement bonne, qu'il put contempler sans jamais d'aigreur la méchanceté des gens et la contradiction des événements.

C'est ainsi qu'il écrivit ces chœurs trop facilement dramatiques, ces développements en grisaille fatigante et obstinée, qui nous semblent quelquefois déparer la beauté des *Béatitudes*, avec cette candeur confiante qui devient admirable lorsqu'il est face à face avec la musique, devant laquelle il s'agenouille en murmurant la prière la plus profondément humaine qui soit sortie d'une âme mortelle.

Jamais il ne pense mal ni ne soupçonne l'ennui. Nulle trace de cette rouerie, flagrante chez Wagner, par quoi celui-ci rallume l'attention d'un public, parfois fatigué d'une trop continue transcendance, en exécutant une pirouette sentimentale ou orchestrale.

Chez César Franck, c'est une dévotion constante à la musique, et c'est à prendre ou à laisser ; nulle puissance au monde ne pouvait lui commander d'interrompre une période qu'il croit juste et nécessaire ; si longue soit-elle, il faut en passer par là. Ceci est bien la marque d'une rêverie désintéressée qui s'interdit tout sanglot dont elle n'aurait pas éprouvé auparavant la véracité.

En cela César Franck s'apparente aux grands musiciens pour qui les sons ont un sens exact dans leur acception sonore ; ils en usent en leur précision sans jamais leur demander autre chose que ce qu'ils contiennent. Et c'est toute la différence entre l'art de Wagner, beau et singulier, impur et séduisant, et l'art de Franck qui sert la musique sans presque lui demander de gloire. Ce qu'il emprunte à la vie, il le restitue à l'art avec une modestie qui va jusqu'à l'anonymat. Quand Wagner emprunte à la vie, il la domine, met le pied dessus et la force à crier le nom de Wagner plus haut que les trompettes de la Renommée. J'aurais voulu mieux fixer l'image de César Franck afin que chaque lecteur en emportât dans sa mémoire un souvenir précis. Il est juste de songer, parmi de trop pressantes préoccupations, aux grands musiciens et surtout d'y faire songer. J'ai pris l'occasion du vendredi-saint pour rendre hommage à l'un des plus grands, pensant que cet hommage répondait à l'idée de sacrifice qu'évoque la grandeur de l'homme dans la sainteté du jour.

XIX

L'OUBLI

Vraiment certains morts sont trop discrets et attendent trop longtemps la mélancolique réparation qu'est la gloire posthume.

Pour soulever le voile de la mort, il faut des mains scrupuleuses, et généralement les exhumations sont faites par des mains maladroites ou soupçonneuses, qui rejettent dans l'oubli ces pauvres fleurs funèbres, guidées par un vilain et secret égoïsme. À vrai dire, le monument de gloire qu'est Jean-Sébastien Bach nous cache Haendel : de celui-ci on ignore des oratorios plus nombreux que les sables de la mer ; comme ceux-ci ils contiennent plus de cailloux que de perles ; il n'en est pas moins sûr qu'avec de la patience et du goût, on y trouverait de l'intérêt.

Un autre maître (pour celui-là, c'est l'oubli sans phrase), Alessandro Scarlatti, fondateur de l'École napolitaine, est tout à fait stupéfiant par le nombre et la diversité des œuvres qu'il écrivit. On croit rêver quand on constate que, né en 1659, il avait écrit vers 1715 plus de cent six opéras ! sans compter tout ce qui peut s'écrire en musique. Seigneur ! que cet homme devait être doué, et où pouvait-il prendre le temps de vivre ? Nous connaissons de lui une *Passion selon saint Jean* qui est un petit chef-d'œuvre de grâce primitive, où la façon d'écrire les chœurs a la couleur d'or pâle, qui cernait si joliment le profil des vierges qu'on voit aux fresques du temps. C'est beaucoup moins fatigant à entendre que *l'Or du Rhin,* et l'émotion apaisée qui s'en dégage est doucement réconfortante. Je ne sais pas comment cet homme trouva le temps d'avoir un fils et d'en faire un claveciniste distingué. Il est encore goûté à notre époque sous le nom de Domenico Scarlatti.

Il y en a d'autres encore... Rassurez-vous, je n'ai pas l'intention de contribuer à l'histoire de la musique. Seulement je voulais insinuer qu'on a peut-être tort de jouer toujours les mêmes choses, ce qui peut faire croire à de très honnêtes gens que la musique est née d'hier, tandis qu'elle a un passé dont il faudrait remuer les cendres : elles contiennent cette flamme inéteignable à laquelle notre présent devra toujours une part de sa splendeur.

XX

EDVARD GRIEG

Monsieur Edvard Grieg est ce compositeur scandinave qui fut si peu gentil pour la France lors de « l'Affaire... ». Dans une lettre en réponse à une invitation de monsieur Colonne à venir diriger son orchestre, monsieur Grieg déclara nerveusement qu'il ne voulait plus mettre les pieds dans un pays qui comprenait si mal la liberté... La France dut donc se passer de monsieur Grieg, mais il paraît que monsieur Grieg ne peut se priver de la France, puisque aujourd'hui il veut bien... passer l'éponge et les frontières pour conduire cet orchestre français, objet de son mépris scandinave de jadis... Par ailleurs, « l'Affaire » se meurt et monsieur Grieg a près de soixante ans ! C'est un âge où doivent nécessairement s'apaiser les colères pour faire place à la douce philosophie du sage, qui contemple le jeu des événements en spectateur qui en a pesé et jugé l'irrésistible force. Et puis, on a beau être scandinave, on n'en est pas moins homme... Il est dur de se priver de l'enthousiasme que Paris réserve si gentiment aux étrangers, dont plus d'un n'a même pas la valeur sonore de monsieur Grieg.

J'ai bien cru un moment que je n'allais pouvoir vous donner, sur la musique de Grieg, que des impressions de couleur ! ... D'abord, le nombre des Norvégiens qui fréquentent habituellement le Concert Colonne s'était accru du triple ; jamais il ne nous a été donné de contempler tant de cheveux roux et de chapeaux extravagants (les modes de Christiania me semblent

retarder quelque peu). Puis, le concert avait commencé par la double exécution d'une ouverture intitulée *Automne* et d'une foule d'admirateurs de Grieg, dont un commissaire de police, plus zélé que mélomane, a envoyé l'enthousiasme prendre le frais sur les quais qui bordent la Seine. Maintenant, craignait-on une attitude contradictoire ?

Il ne m'appartient pas de l'affirmer, mais monsieur Grieg s'est attiré pendant un instant les épithètes les plus fâcheuses et du même coup je n'ai pu entendre ce morceau, tout occupé que j'étais de parlementer avec de brillants et sévères municipaux.

Enfin ! J'ai pu voir monsieur Grieg... De face, il a l'air d'un photographe génial ; de dos, une façon de porter les cheveux le fait ressembler à ces plantes appelées « soleil », chères aux perroquets et à ces jardins qui font l'ornement des petites gares de province. Malgré son âge, il est allègre et sec, et conduit l'orchestre avec une minutie nerveuse qui s'inquiète, souligne toutes les nuances, distribue l'émotion avec un infatigable soin.

On peut regretter que le séjour de monsieur Grieg à Paris ne nous ait rien appris de nouveau sur son art : il reste un musicien délicat quand il s'assimile la musique populaire de son pays, quoiqu'il soit loin d'en tirer le parti que messieurs Balakirev et Rimski-Korsakov trouvent dans l'emploi de la musique populaire russe. Ceci ôté, il n'est plus qu'un musicien adroit plus soucieux d'effet que d'art véritable. Il paraît que son véritable initiateur fut un jeune homme de son âge, un génie né qui promettait un grand musicien, quand il mourut à vingt-quatre ans : Richard Nordruck. Cette mort est doublement regrettable puisqu'elle priva la Norvège d'une gloire et Grieg d'une influence amicale qui l'aurait certainement empêché de s'égarer dans des chemins perfides... Autre part, Grieg assume un but pareil à *Solness le constructeur* (un des derniers drames d'Ibsen), « bâtir pour les enfants des hommes une maison où ils se trouvent chez eux et heureux... »

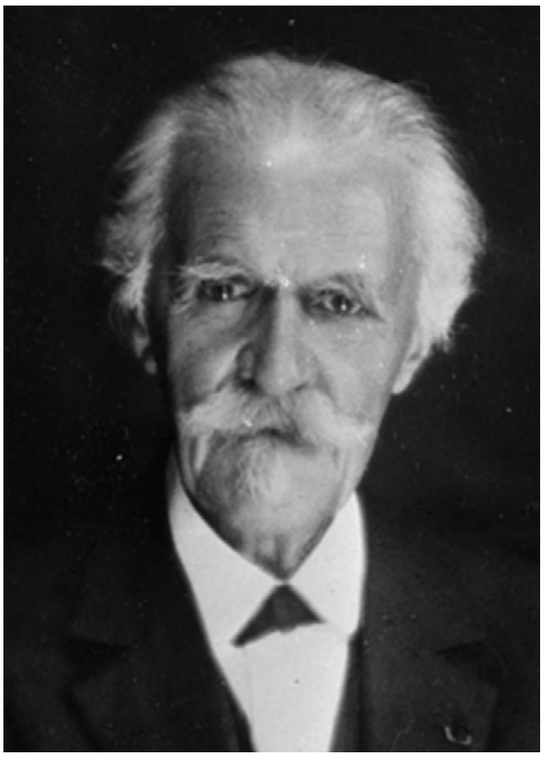
Je n'ai trouvé aucune trace de cette belle image dans ce que monsieur Grieg nous fit entendre hier. Maintenant, nous ne connaissons rien de ses dernières œuvres ? Peut-être sont-elles les « maisons heureuses » dont parle Ibsen ! En tout cas, monsieur Edvard Grieg ne nous a pas donné la joie d'y entrer ; l'accueil triomphal qu'il reçut hier peut le récompenser d'avoir pris la peine de venir en France. Que notre souhait le plus vif soit qu'il nous juge dignes, dans l'avenir, de nous trouver, sinon « chez nous », du moins heureux par sa musique.

XXI

VINCENT D'INDY

L'Étranger est ce que les personnes dogmatiques appellent « une hautaine et pure manifestation d'art » ; à mon humble avis, c'est mieux que cela.

C'est la libération de formules certainement pures et hautaines, mais qui avaient d'un mécanisme d'acier le froid, le bleu, le fin et le dur. La musique s'y manifestait très belle, mais comme engainée, cela vous stupéfiait avec une telle maîtrise que l'on osait à peine être émotionné, ce n'eût pas été convenable.



Quoi qu'on en ait dit, jamais l'influence de Wagner ne fut réellement profonde chez d'Indy ; l'héroïque cabotinisme de l'un ne put s'allier à la probité artistique de l'autre. Si *Fervaal* est encore soumis à la tradition wagnérienne, il s'en défend par sa conscience, son dédain de l'hystérie grandiloquente qui surmènent les héros wagnériens.

Je sais bien que l'on reprochera à Vincent d'Indy de s'être libéré, de n'aimer plus autant le feu du « rendez-vous des thèmes », joie des vieux wagnériens, renseignés d'avance par de spéciaux indicateurs.

Que ne s'est-il libéré tout à fait de ce besoin de tout expliquer, tout souligner qui alourdit parfois les scènes les plus belles de *l'Étranger !*

À quoi bon tant de musique pour un douanier, personnage anecdotique, dont je comprends l'intérêt d'opposition à l'humanité débordante de *l'Étranger,* mais qu'on pouvait souhaiter plus falot, plus vraiment : un de ces vagues humains qui ne songent qu'à leur petite vilaine peau ?

L'action dramatique de *l'Étranger* n'est pas, malgré sa simplicité, un brutal fait-divers. Elle se passe dans un petit village de pêcheurs, au bord de la mer. Un homme est venu depuis peu s'établir dans ce village ; on l'appelle *l'Étranger,* faute d'un autre nom ; il est violemment antipathique, ne fréquentant ni ne parlant à personne ; son bonnet est surmonté d'une émeraude qui naturellement lui vaut une réputation de sorcier. Il essaye d'être serviable et bon ; donnant sa part de pêche à ceux qui n'ont pu rien prendre, essayant de délivrer un malheureux que l'on traîne à la prison, – mais l'autorité n'aime pas les symbolistes, – les pêcheurs non plus.

Par deux phrases simples de lignes, Vincent d'Indy a exprimé très clairement ce personnage de *l'Étranger.* C'est un héros chrétien qui se rattache directement à cette lignée de martyrs qui accomplissaient sur terre une mission de charité imposée par dieu. L'étranger est donc le fidèle serviteur que le maître a voulu tenter par l'amour de la femme, et dont le cœur a faibli, et que la mort seule pourra racheter.

Jamais la musique moderne n'a trouvé d'expression plus profondément pieuse, plus chrétiennement charitable. C'est en vérité une conviction profonde chez d'Indy qui rend ces deux phrases si souverainement bonnes ; elles illuminent le sens profond du drame mieux que n'importe quel commentaire symphonique.

Pourtant une jeune fille, Vita, est attirée par le mystère et la tristesse songeuse de cet homme ; elle aime d'ailleurs profondément la mer, confidente habituelle de ses chagrins, de ses désirs secrets. Vita, est, d'autre part, la fiancée d'André, le beau douanier, qui révèle, dans une scène familière, une âme d'égoïste satisfait. C'est un fonctionnaire qui ne comprendra jamais qu'une jeune fille peut rêver à autre chose qu'à un beau douanier.

Dans une scène où Vita et l'étranger sont en présence, l'intrigue se noue. Vita avoue son amour. La mer n'est plus sa confidente depuis que l'étranger est là... Ce dernier, profondément troublé, laisse échapper son douloureux secret : « Adieu, Vita, le bonheur je te souhaite... Moi, je pars dès demain, car je t'aime, je t'aime, oui, je t'aime d'amour, et... tu le savais bien. »

En effet, Vita est jeune, et Vita est fiancée. L'étranger a perdu, en prononçant les paroles d'amour, la pureté de cœur qui faisait sa force. Car la solitude morale est nécessaire à la mission rédemptrice qu'il a assumée. Se dévouer à tous défend de se dévouer à un seul. Ça n'est pas gai tous les jours de pouvoir faire des miracles. Enfin, l'étranger est vieux, et ce souci purement humain ne me déplaît pas chez ce personnage miraculeux.

D'avoir oublié sa mission un instant, l'empêchera à l'avenir de continuer son œuvre de charité. Il donne à Vita l'émeraude désormais inutile et lui dit à jamais adieu. Vita, sanglotante, jette dans la mer inquiétante, d'où s'élèvent des voix mystérieuses, l'émeraude sacrée, qui a fait son malheur. La mer se referme sur cette pierre, avec une joie sauvage de toutes ses vagues, d'avoir repris ce talisman qui jadis l'apaisait malgré elle. La tempête s'élève, une barque est en perdition. On pense bien que les bons pêcheurs du premier acte n'oseront pas lui porter secours. André, le beau douanier, profite du désarroi général pour venir montrer à Vita son nouveau galon et lui offrir un bracelet en argent fin. Ce douanier abuse du droit de l'égoïsme et Vita lui prouve, par son silence, combien il est insupportable. Il s'en va sans honte et l'étranger survient, ramené par le danger, ordonne d'amener un canot, et va partir seul, personne ne voulant se dévouer avec lui. Vita s'élance, et dans un des plus beaux cris que l'amour ait jamais jeté, elle accompagne l'étranger. Ils s'embarquent, disparaissent parmi la furie des lames, qu'ils n'ont plus le pouvoir de calmer. Un vieux marin suit leur lutte des yeux. Puis tout à coup, la corde qui les maintenait au rivage se rompt. Le vieux marin ôte son bonnet, en prononçant les paroles du *De Profondis*. Ces deux âmes ont trouvé le repos dans la mort qui, seule, eut pitié de leur impossible amour.

Libre celui qui cherchera d'insondables symboles dans cette action. J'aime à y voir une humanité que Vincent d'Indy n'a revêtue de symbole que pour rendre plus profond cet éternel divorce entre la beauté et la vulgarité des foules.

Sans m'attarder à des questions de technique, je veux rendre hommage à la sereine bonté qui plane sur cette œuvre, à l'effort de volonté à éviter toute complication et surtout à la hardiesse tranquille de Vincent d'Indy à aller plus loin que lui-même.

Et si tout à l'heure je me plaignais de trop de musique, c'est que, çà et là, elle me paraît nuire à cet épanouissement complet qui orne d'inoubliable beauté de tant de pages de *l'Étranger*. Enfin, cette œuvre est une admirable leçon pour ceux qui croient à cette esthétique brutale et d'importation qui consiste à broyer la musique sous des tombereaux de vérisme.

Le Théâtre de la Monnaie et ses directeurs se sont grandement honorés en montant *l'Étrange*r avec un soin artistique digne de tous les éloges – peut-être aurait-on pu exiger une mise en scène plus rigoureuse. On doit bien être reconnaissant d'un acte qui, même à notre époque, demeure un acte de courage.

Je ne vois qu'à louer monsieur Sylvain Dupuis et son orchestre de leur compréhension si précieuse pour le musicien, monsieur Albert et mademoiselle Friché ont contribué au triomphe qui a salué le nom de l'auteur. Tout le monde, d'ailleurs, a montré un zèle touchant, et je ne vois pas pourquoi l'on ne féliciterait pas la ville de Bruxelles ?

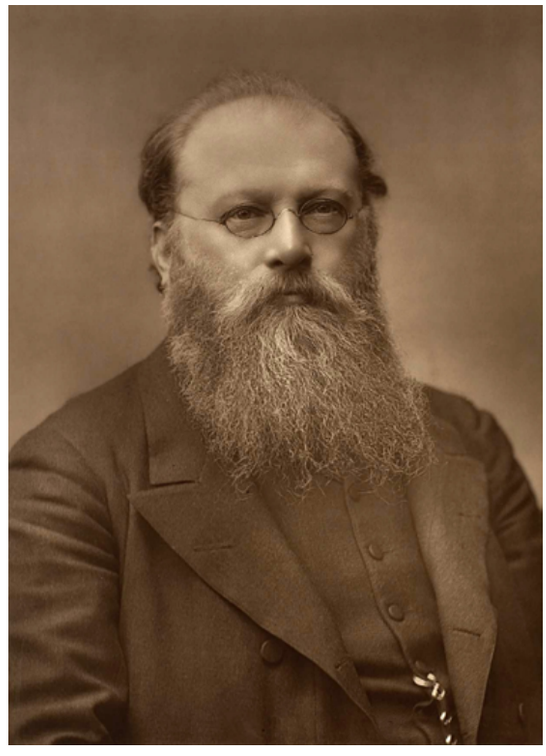
XXII

LE DOCTEUR HANS RICHTER

Il ne m'appartient pas de savoir exactement « à quoi tient la supériorité des anglo-saxons », mais entre autres choses ils ont Covent Garden... Ce théâtre a ceci de particulier que la musique y est à son aise. On s'y est aussi beaucoup moins préoccupé de décoration somptueuse que de parfaite acoustique, l'orchestre en est nombreux et strictement attentif ; au surplus, monsieur André Messager en assume les responsabilités artistiques avec un goût parfait et sûr qui ne surprendra personne, il me semble. Vous voyez combien tout ceci est curieux puisque l'on a pensé qu'un musicien pouvait s'occuper utilement d'un théâtre de musique ! En vérité, ces gens sont fous ou peut-être routiniers ! En tout cas je ne tenterai pas de comparaisons ; elles constateraient trop victorieusement l'indigence de nos moyens et notre orgueil national pourrait en souffrir... Seulement, ne faussons pas les trompettes de la renommée pour célébrer la gloire de notre Opéra, ou mettons une sourdine.

Je viens d'assister aux représentations de l'*Or du Rhin* et de *la Walkyrie*... Il me paraît impossible d'atteindre à plus de perfection. Si on peut en critiquer les décors ou certains jeux de lumière, il faut rendre hommage aux soins artistiques qui minutieusement les entourèrent.

Le docteur Hans Richter dirigea la première exécution de la *Tétralogie* à Bayreuth en 1876. À cette époque, ses cheveux et sa barbe étaient d'un blond ardent ; depuis, ses cheveux sont tombés, mais derrière ses lunettes d'or, les yeux ont conservé une lumière admirable... Des yeux de prophète, qu'il est en réalité et qu'il ne cesse d'être, au moins au profit de la religion wagnérienne, que par suite de la décision prise par madame Cosima Wagner, de le remplacer par son estimable autant que médiocre fils : Siegfried Wagner.



C'était parfait à un point de vue d'économie domestique, mais déplorable pour la gloire de Wagner... À un homme comme lui, il faut des hommes comme Richter, Lévy ou Mottl... Ils font partie de la prodigieuse aventure qui lui fait rencontrer à un point nommé : un roi. Sans parler de Liszt qu'il pilla consciencieusement, à quoi ce dernier n'opposa jamais que l'acquiesçante bonté d'un sourire.

Il y avait du thaumaturge dans Wagner, et cette impunité dans la domination excusa presque son imperturbable vanité.

Si Richter ressemble à un prophète, quand il dirige l'orchestre c'est le bon dieu... (et encore soyez sûr que le bon dieu ne risquerait cette aventure qu'après avoir demandé quelques conseils à Richter).

Pendant que sa main droite armée d'un petit bâton sans prétention assure la précision des rythmes, sa main gauche se multiplie, indiquant à tout le monde ce qu'il doit faire. Cette main est « ondoyante et diverse », sa souplesse est invraisemblable. Puis, lorsque l'on croit qu'il n'y a vraiment pas moyen d'avoir plus de richesse sonore, ses deux bras se lèvent à la fois, l'orchestre bondit à travers la musique avec une fougue irrésistible qui balaie, comme fétu de paille, l'indifférence la plus enracinée. Toute cette pantomime reste discrète, sans jamais accrocher désagréablement l'œil, ni s'interposer entre la musique et le public.

J'ai essayé vainement de voir ce prodigieux homme. C'est un sage qui se dérobe farouchement à l'interview... Pendant un instant j'ai pu l'apercevoir faisant répéter Fafner, le pauvre dragon sur lequel Siegfried, petite brute héroïque, essayera tout à l'heure la vertu de son épée... On comprendra, j'en suis sûr, mon émotion à contempler, courbé sur un piano, le consciencieux vieil homme, accomplissant une besogne d'anonyme répétiteur... Dérange-t-on un pareil brave homme sous le futile prétexte de lui arracher des confidences ? Ne serait-ce pas aussi exorbitant que l'offre outrecuidante de se faire arracher subitement une dent ?

Vous pensez bien qu'on avait écrémé les théâtres d'Allemagne pour trouver les chanteurs dignes d'une pareille exécution ; il faudrait les citer tous...

J'en détacherai pour aujourd'hui monsieur Van Dick qui eut la fantaisiste ironie de Loge dans l'*Or du Rhin* et le lyrisme passionné de Siegmund dans *Walkyrie*. Monsieur Lieban, dans le rôle du nain Mime, incroyable de sournoiserie rampante, chante merveilleusement malgré cela. Ces deux hommes sont de grands artistes... Mademoiselle Zimmermann fait presque oublier madame Caron qui avait revêtu la figure de Sieglinde, d'un charme si angoissant. Quant aux trois filles du Rhin, je vous souhaiterai simplement de les entendre...

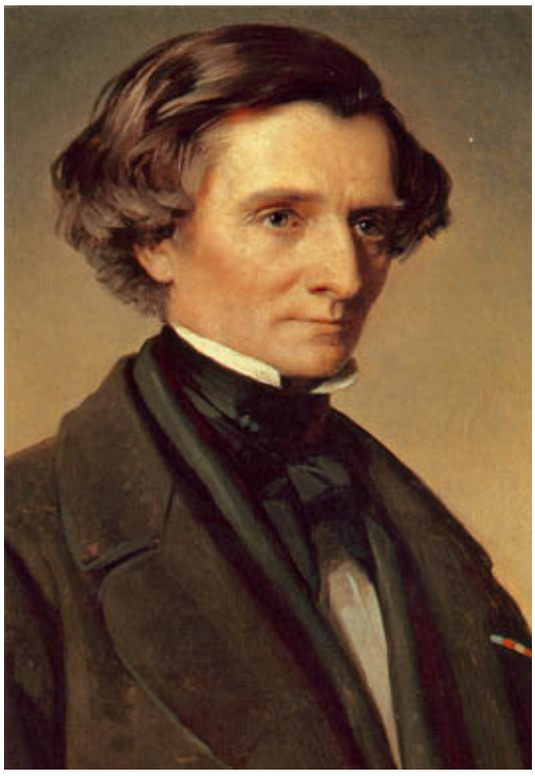
Le public anglais écoute avec une attention, on peut dire forcenée. S'il y a ennui, cela ne se trahit jamais ; la salle étant, d'autre part, plongée dans l'obscurité pendant la durée des actes, on peut même y dormir en toute sécurité. On applaudit seulement à la fin de chaque acte, tradition essentiellement wagnérienne ; et le docteur Richter s'en va content, insensible aux ovations, peut-être impatient d'une bière réparatrice.

XXIII

HECTOR BERLIOZ

Hector Berlioz n'eut jamais de chance. Il souffrit de l'insuffisance des orchestres et des intelligences de son temps. Voici aujourd'hui que le génie inventif de monsieur Raoul Gunzbourg, avec l'appui de la Société des grandes auditions musicales de France, se charge de revoir et d'augmenter sa gloire posthume en adaptant à la scène *la Damnation de Faust*.

Sans parti pris, on peut au moins opposer à cette adaptation le fait indéniable que, Berlioz étant mort sans laisser d'indications précises sur son opportunité, elle est d'une esthétique discutable. Au surplus, chausser les souliers d'un mort sans y être autrement invité me paraît envoyer promener bien délibérément ce sentiment de respect que nous avons habituellement pour les morts ; mais, encore une fois, la confiance que monsieur Gunzbourg n'a jamais cessé d'avoir dans son génie lui permet tout naturellement de traiter Berlioz comme un frère et d'exécuter des volontés qui lui sont parvenues probablement d'outre-tombe.



En cela, monsieur Gunzbourg continue cette regrettable coutume qui veut que les chefs-d'œuvre engendrent les commentateurs, les adaptateurs, les tripatouilleurs... race innombrable, dont les représentants naissent sans mandat bien précis, que celui d'entourer d'un brouillard de mots et d'épithètes considérables les pauvres susdits chefs-d'œuvre.

Il n'y a pas que Berlioz, hélas ! Il y a le célèbre sourire de la Joconde, qu'une curieuse obstination étiqueta à jamais de « mystérieux », *la Symphonie avec chœurs,* de Beethoven, laquelle prêta à des interprétations tellement surhumaines que de cette œuvre si forte et si claire on ne fit, pendant longtemps, qu'un épouvantail à public... L'œuvre entière de Wagner, dont il fallut la solidité pour qu'elle résistât à la fougue industrieuse de ses compilateurs.

Toutes ces pratiques représentent une sorte de littérature spéciale et même une profession classée qui mène à tout, à condition de n'en jamais sortir, le soin de parler des autres supprimant inévitablement celui de parler de soi-même, besogne parfois dangereuse. Par certains côtés, cela est louable ; par d'autres, il ne faut peut-être y voir qu'une insuffisance, que plus ou moins d'habileté peut rendre notoire.

Jusqu'ici, Berlioz avait échappé à cet envahissement. Seuls, monsieur Jullien, dans un livre admirablement documenté, avait raconté pieusement le calvaire de cette gloire, et monsieur Fantin-Latour, rêvé lithographiquement d'après cette musique. D'ailleurs, par son souci de la couleur et de l'anecdote, Berlioz a été immédiatement adopté par les peintres ; on peut même dire sans ironie que Berlioz fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissaient pas très bien la musique... les gens du métier s'effarent encore de ses libertés harmoniques (ils disent même ses « gaucheries »), et le « va te promener » de sa forme. Sont-ce les raisons qui rendent presque nulle son influence sur la musique moderne et qui resta, en quelque sorte, unique ? En France, je ne vois guère que dans Gustave Charpentier où l'on puisse retrouver un peu de cette influence, encore n'est-ce qu'à un point de vue décoratif, l'art de Charpentier étant indubitablement personnel, quant à ce qu'il veut intimement de la musique.

Ceci m'amène à dire que Berlioz ne fut jamais, à proprement parler, un musicien de théâtre. Malgré les réelles beautés que contiennent *les Troyens,* tragédie lyrique en deux parties, des défauts de proportion en rendent la représentation difficile et l'effet presque uniforme, pour ne pas dire ennuyeux...

Du reste, Berlioz n'apporte là aucune invention. Il s'y souvient de Gluck, qu'il aimait passionnément. et de Meyerbeer, qu'il détestait religieusement. Non, ce n'est pas là où il faut chercher Berlioz... C'est dans la musique purement symphonique ou bien dans cette *Enfance du Christ,* qui est peut-être son chef-d'œuvre, sans oublier la *Symphonie fantastique* et la musique pour *Roméo et Juliette.*

Mais monsieur Gunzbourg veillait et dit : « Mon cher Berlioz, vous n'y connaissez rien ! ... Si vous n'avez pas réussi au théâtre, c'est que je ne pouvais malheureusement pas vous aider de mon expérience... Enfin, vous êtes mort et nous allons pouvoir remettre tout en place. Tenez ! vous avez fait une légende dramatique : *la Damnation de Faust.* Ça n'est pas mal, mais ça ne vit pas ! Ainsi quel intérêt voulez-vous qu'on prenne à votre « Marche hongroise » si on ne voit pas s'agiter des soldats dans le fond de la scène ? ... Et ce « ballet des Sylphes », c'est gentil de musique, quoique vous ne me ferez jamais croire qu'un simple orchestre symphonique puisse remplacer le charme d'une danseuse ! ... Et cette « Course à l'abîme », c'est terrifiant, mon cher ! Mais vous allez voir, ça sera angoissant et terrible. Je détournerai le cours des rivières pour fournir des cascades naturelles ; je ferai pleuvoir du vrai sang, fourni par les abattoirs ; les chevaux de Faust et de Méphistophélès fouleront de vrais cadavres. D'ailleurs, vous ne pourrez vous mêler de rien, heureusement ! Vous étiez si bizarre, étant vivant, que votre présence ne pourrait que tout gâter. »

Ayant ainsi parlé, monsieur Gunzbourg se mit à l'œuvre et adapta éperdûment. Tout en cheminant à travers *la Damnation,* il se convainquit une fois de plus que ce « sacré Berlioz » n'y connaissait décidément rien... « Trop de musique », bougonnait-il, « et comme c'est facile ! » mais « ça manque de lien, il me faut des récits. Dommage tout de même qu'il soit vraiment mort ! ... Tant pis, nous nous en passerons... » Et monsieur Gunzbourg se passa de Berlioz, fit faire des récits et dérangea l'ordre des scènes. Tout lui fut, ou à peu près, prétexte à ballets, figuration, et le résultat donna une œuvre où les artifices de la féerie se mêlèrent aux agréments qu'offrent les Folies-Bergère.

Mon dieu ! à Monte-Carlo ça pouvait marcher. On n'y vient pas absolument pour entendre des œuvres d'art, et la musique y prend à peu près l'importance d'une jolie après-midi Les délicieux rastaquouères qui en font l'ornement n'y regardent pas de si près, et les charmantes demoiselles cosmopolites n'y voient qu'un accompagnement discret autant qu'utile à leurs sourires...

Pour Paris, il fallait trouver mieux. C'est ici qu'intervient la Société des grandes auditions, dont l'éclectisme bien connu ne recule devant aucun sacrifice. Cette fois-ci, elle me paraît avoir sacrifié jusqu'au bon goût le plus simple. Son désir de donner à la France des leçons de haute musique l'a, je crois, entraînée plus loin qu'il n'est permis. Quoique les gens du monde puissent se tromper plus que les autres, en raison de leur manque d'entraînement dans la matière. Et l'on trouva aussi des chanteurs admirables, comme monsieur Renaud, qui est peut-être le seul artiste qui fasse supporter le Méphistophélès imaginé par la verve de monsieur Gunzbourg, tant il y apporte de tact et de goût personnel.

Monsieur Alvarez et madame Calvé sont trop célèbres pour ne pas être parfaits, même dans *la*

Damnation. Dieu sait, pourtant, quels rôles de marionnettes ils assument !

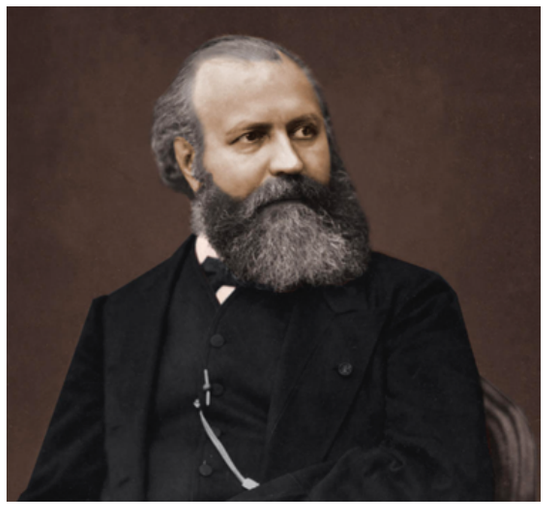
Enfin, il y a deux personnages qui n'en reviennent pas, d'abord Faust ! Que voulez-vous, il a bien retrouvé monsieur Colonne, mais il s'étonne de remplir les mesures où il avait l'habitude de rester tranquille, par une pantomime qu'il cherche vainement à s'expliquer. Puis, la musique regimbe aussi, elle a conscience d'être quelquefois de trop, et même complètement inutile. Elle est si peu de la musique de théâtre, la pauvre, qu'elle a honte d'être sonore et de participer si maladroitement au mouvement scénique que monsieur Gunzbourg lui imposa.

Désormais, monsieur Gunzbourg peut dormir tranquille, il aura son buste en face de celui de Berlioz, dans les jardins de Monte-Carlo ; il y sera même beaucoup plus à sa place, et Berlioz n'aura vraiment pas à se plaindre du voisinage.

XXIV

CHARLES GOUNOD

Beaucoup de gens sans parti pris, c'est-à-dire qui ne sont pas musiciens, se demandent pourquoi l'Opéra s'obstine à jouer Faust. Il y a à cela plusieurs raisons dont la meilleure est que l'art de Charles Gounod représente un moment de la sensibilité française. Qu'on le veuille ou non, ces choses-là ne s'oublient pas.



À propos de *Faust,* des musicographes éminents ont reproché à Gounod d'avoir travesti la pensée de Gœthe ; les mêmes éminents personnages ne pensèrent jamais à s'apercevoir que Wagner avait peut-être faussé le personnage de Tannhæuser qui, dans la légende, n'est pas du tout le bon petit garçon repentant qu'en a fait Wagner et dont le bâton brûlé du souvenir de Vénus n'a jamais voulu refleurir. Dans cette aventure, Gounod est peut-être pardonnable parce qu'il est Français ; tandis que Tannhæuser et Wagner étant tous les deux Allemands, cela reste sans excuse.

Nous aimons tant de choses en France que nous en aimons peu la musique. Pourtant il y a des gens très forts qui d'en entendre tous les jours et de toutes les marques se déclarent musiciens. Seulement, ils n'écrivent jamais de musique... ils encouragent les autres. C'est généralement comme cela que l'on crée une école. À ceux-là, n'allez pas parler de Gounod ; ils vous mépriseraient du haut de leurs dieux, dont la qualité la plus charmante est d'être interchangeable. Gounod ne faisait partie d'aucune école. Et c'est un peu l'attitude habituelle des foules qui, à beaucoup de sollicitations esthétiques, répondent en retournant à ce à quoi elles se sont accoutumées. Ce n'est pas toujours du meilleur goût. Cela oscille, sans précaution, du Père la Victoire à la Walküre, mais c'est ainsi. Les personnes qui composent si curieusement l'élite peuvent battre du tambour pour des noms célèbres ou autorisés, cela passe comme une forme de chapeau. Rien n'y fait ; les éducateurs y perdent leur souffle ; le grand cœur anonyme de la foule ne se laisse pas prendre ; l'art continue à souffler où il veut... L'Opéra s'obstine à jouer *Faust*.

On devrait, pourtant, en prendre son parti et admettre que l'art est absolument inutile à la foule. Il n'est pas davantage l'expression d'une élite, souvent plus bête que cette foule ; c'est de la beauté en puissance qui éclate au moment où il le faut, avec une force fatale et secrète. Mais on ne commande pas plus aux foules d'aimer la beauté qu'on ne peut décemment exiger qu'elles marchent sur les mains. En passant, il est à remarquer que, sans préparation aucune, l'action d'Hector Berlioz sur la foule est presque unanime.

Si l'influence de Gounod est niable, celle de Wagner est évidente ; pourtant, elle n'atteignit jamais que les spécialistes, ce qui revient à dire qu'elle est incomplète. Il faut avouer que rien ne fut plus mélancolique que cette école néo-wagnérienne où le génie français sombra dans des contrefaçons de « Wotans » en demi-bottes et de « Tristans » en veston de velours.

Si Gounod ne décrit pas la courbe harmonieuse qu'on pouvait lui souhaiter, on doit le louer d'avoir su échapper au génie impérieux de Wagner, dont le concept tout allemand ne se justifie pas très nettement dans ce qu'il voulut d'une fusion des arts : ce qui maintenant n'est guère plus qu'une formule qui achalandé la littérature.

Charles Gounod, avec ses défaillances, est nécessaire. D'abord : il est cultivé ; il connaît Palestrina, collabore avec Bach. Son respect des traditions est assez clairvoyant pour ne pas clamer le nom de Gluck – autre influence étrangère assez mal déterminée. Il recommande plutôt Mozart à l'amour de jeunes gens, preuve de grand désintéressement ; car jamais il ne s'en inspira. Ses relations avec Mendelssohn furent plus transparentes, puisqu'il lui doit cette façon de développer la mélodie en étagère, si commode quand on n'est pas en train (influence, en somme, peut-être plus directe que celle de Schumann). Au surplus, Gounod laisse passer Bizet, et c'est très bien. Malheureusement, ce dernier meurt trop tôt, et quoique laissant un chef-d'œuvre, les destinées de la musique française sont remises en question. La voici encore, telle une jolie veuve qui, n'ayant autour d'elle personne d'assez fort pour la conduire, se laisse aller dans des bras étrangers qui la meurtrissent. On ne peut nier qu'en art certaines alliances ne soient nécessaires ; au moins faut-il y apporter quelque délicatesse ; et, choisir celui qui crie le plus fort n'est pas suivre le plus grand. Ces alliances ne sont trop souvent qu'intéressées et cachent plutôt le moyen de ranimer un succès défaillant. Comme les mariages de raison, cela finit mal. Recevons généreusement ce qui s'importe d'art en France ; seulement, ne nous laissons pas duper, ne tombons pas dans l'extase à propos de mirlitons. Soyons persuadés que cette attitude n'a pas de réciproque ; bien au contraire, notre amabilité donne aux étrangers cette sévérité

Veggasi a tergo.

sans civilité, à peine ridicule, puisque nous l'avons provoquée. Pour conclure ces notes trop brèves pour les idées qu'elles remuent, et, quelquefois, contradictoires à Gounod, prenons sans raideur dogmatique l'occasion de saluer respectueusement son nom. Constatons encore que les raisons de durer dans la mémoire des hommes sont multiples et n'ont pas toujours besoin d'être considérables ; émouvoir une grande partie de ses contemporains est un des meilleurs moyens. Nul ne songera à nier que Gounod s'y employa généreusement.

XXV

LETTRE OUVERTE À MONSIEUR LE CHEVALIER CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

« Monsieur,

« Vais-je vous écrire ou vous évoquer ? Ma lettre ne vous arrivera vraisemblablement pas, et il est douteux que vous consentiez

à quitter le séjour des ombres heureuses pour venir causer avec moi des destinées d'un art, dans lequel vous avez suffisamment excellé, pour désirer que l'on vous laisse en dehors des discussions qui ne cessent de l'agiter. J'userai donc alternativement de l'écriture ou de l'évocation en vous dotant d'une vie imaginaire qui permet certaines licences. Veuillez excuser le manque d'admiration pour votre œuvre ; je n'en oublierai pas le respect dû à un homme aussi illustre que vous.

« En somme, vous fûtes un musicien de cœur. Des mains royales tournèrent les pages de vos manuscrits, en penchant sur vous l'approbation d'un sourire fardé. On vous tracassait bien un peu avec un nommé Piccini qui écrivit plus de soixante opéras. Vous supportiez en cela une loi commune qui veut que la quantité remplace la qualité et que les Italiens aient encombré de tout temps le marché musical.

« Le Niccolò Piccini ci-dessus est tellement oublié qu'il a dû prendre le nom de Puccini pour arriver à se faire jouer à l'Opéra-Comique. Par ailleurs, ces discussions entre abbés élégamment érudits et encyclopédistes dogmatiques devaient vous importer assez médiocrement ; les uns comme les autres parlaient de musique avec cette incompétence que vous retrouveriez aussi vive dans notre monde. Et si vous témoigniez d'indépendance en dirigeant, sans perruque, votre bonnet de nuit sur la tête, la première représentation d'*Iphigénie en Aulide*, il vous importait davantage de plaire à votre roi, à votre reine. Mais, voyez-vous, votre musique garde de ces hautes fréquentations une allure presque uniformément pompeuse. Si l'on y aime, c'est avec une majestueuse décence, et la souffrance même y exécute de préalables révérences... Qu'il soit plus élégant de plaire au roi Louis XVI qu'au monde de la troisième République est une question que votre état de « mort » m'empêche de résoudre par l'affirmative.

« Votre art fut donc essentiellement d'apparat et de cérémonie. Les gens du commun n'y participèrent que de loin... Ils regardaient passer les autres (les heureux... les satisfaits !) Vous représentiez en quelque sorte, pour eux, le mur derrière lequel il se passe quelque chose.

« Nous avons changé tout cela, monsieur le chevalier, nous avons des prétentions sociales et nous voulons toucher le cœur des foules. Ça n'en va pas mieux et nous n'en sommes pas plus fiers pour cela ! (vous ne vous figurez pas combien nous avons de mal à fonder un opéra populaire).

« Malgré le côté ‹ luxe › de votre art, il a eu beaucoup d'influence sur la musique française. On vous retrouve d'abord dans Spontini, Lesueur, Méhul, etc. ; vous contenez l'enfance des formules wagnériennes et c'est insupportable (vous verrez pourquoi tout à l'heure). Entre nous, vous prosodiez fort mal ; du moins, vous faites de la langue française une langue d'accentuation quand elle est au contraire une langue nuancée. (Je sais... vous êtes Allemand.) Rameau, qui aida à former votre génie, contenait des exemples de déclamation fine et vigoureuse qui auraient dû mieux vous servir – je ne parle pas du musicien qu'était Rameau pour ne pas vous désobliger. On vous doit aussi d'avoir fait prédominer l'action du drame sur la musique... Est-ce très admirable ? À tout prendre, je vous préfère Mozart, qui vous oublie absolument, le brave homme, et ne s'inquiète que de musique. Pour exercer cette prédominance, vous avez pris des sujets grecs ; cela permit de dire les plus solennelles bêtises sur les prétendus rapports entre votre musique et l'art grec.

« Rameau était infiniment plus grec que vous (ne vous mettez pas en colère, je vais bientôt vous quitter). Il y a plus, Rameau était lyrique, cela nous convenait à tous points de vue ; nous devions rester lyriques sans attendre un siècle de musique pour le redevenir.

« De vous avoir connu, la musique française a tiré le bénéfice assez inattendu de tomber dans les bras de Wagner ; je me plais à imaginer que, sans vous, ça ne serait non seulement pas arrivé, mais l'art musical français n'aurait pas demandé aussi souvent son chemin à des gens trop intéressés à le lui faire perdre.

« Pour conclure, vous avez bénéficié des diverses et fausses interprétations que l'on donne au mot « classique » ; d'avoir inventé ce ron-ron dramatique, qui permet de supprimer toute musique, ne suffit pas à légitimer ce classement, et Rameau a des titres plus sérieux à être appelé ainsi.

« Il faut regretter encore une fois votre mort à cause de madame Caron. Elle a fait de votre Iphigénie une figure de pureté infiniment plus grecque que vous ne l'avez imaginée. Pas une attitude, pas un geste qui ne furent d'une parfaite beauté.

« Tout ce que vous n'avez pas mis d'émotion intérieure dans ce rôle a été retrouvé par elle. Chacun de ses pas semblait contenir de la musique. Si vous aviez pu voir, au troisième acte, sa façon d'aller s'asseoir près de l'arbre sacré, avant le sacrifice, vous auriez pleuré, tellement il y avait de suprême douleur dans ce simple geste.

« Et quand, à la fin d'*Iphigénie,* vous unissez par les liens de l'hyménée la tendre Iphigénie au fidèle Pylade, madame Caron a su illuminer sa figure d'un tel rayonnement, que l'on oubliait la quotidienne banalité de ce dénouement, pour ne plus admirer que la couleur violette de ses yeux, dont vous savez qu'elle est particulièrement chère à ceux qui rêvent indéfiniment de la beauté grecque.

« Avec cette femme, votre musique s'immatérialise, on ne peut plus l'étiqueter d'une époque précise, car, par un don qui fait croire à la survivance des anciens dieux, elle a cette âme tragique qui soulève le voile noir du passé et fait revivre ces villes mortes où le culte de la beauté s'unissait harmonieusement à celui de l'art.

« Monsieur Cossira vous aurait plu par le charme de sa voix et Dufrane par la façon convaincue dont il a rugi les fureurs d'Oreste. Je n'ai pas beaucoup goûté le divertissement scythe du premier acte, qui tient à la fois du moujik et des ébats d'une brigade d'agents des voitures. Vos divertissements guerriers sont, permettez-moi de vous le dire, difficilement réalisables, la musique, comme le rythme, ne contenant pas d'indications bien précises. Soyez sûr que, partout ailleurs, monsieur Carré a trouvé le cadre qu'il fallait.

« Avec quoi, j'ai l'honneur d'être, monsieur le chevalier, votre très humble serviteur. »

Monsieur Croche, antidilettante,
essai de Claude Debussy (1862-1918),
est paru dans *la Nouvelle revue française,*
à Paris, en 1921.

ISBN : 978-2-89816-544-3
© Vertiges éditeur, 2022
– 1545 –

Dépôt légal – BAnQ et BAC : premier trimestre 2022

Lecturiels
www.lecturiels.org