

La sonorité, les accords, la modulation, le rythme, l'instrumentation, ne sont que des moyens extérieurs sans doute, mais ce sont là, de notre temps, des moyens très puissants et à l'aide desquels tout homme intelligent et possédant à fond sa théorie parviendra à produire une musique qui, sans être vraiment œuvre de maître, en aura aux yeux du monde tous les semblans. C'est l'histoire du *Faust* de M. Gounod, un opéra très réussi où l'idée manque, une musique de seconde main écrite par un musicien d'un ordre éminent. Entendons-nous d'abord sur ce mot idée, qui, en musique, ne veut pas dire seulement pensée, thème, motif, mais doit, selon nous, s'appliquer à quelque chose de bien autrement significatif et *transcendant*. Comme ces étoiles qui percent tout à coup l'immensité du bleu où nul corps planétaire n'apparaissait, et dont l'irradiation instantanée vous éblouit, l'idée éclate. Avant que vous ayez pu vous reconnaître, elle vit ; la voilà devenue verbe, ton, image, et se manifestant à vous sous une forme tout humaine, — si bien qu'elle vous communique à vous public des sensations exactement semblables à celles qu'elle a fait éprouver à son créateur. Ici nous avons mis le doigt sur le point vraiment critique de la partition de M. Gounod, attendu que ces sensations de l'idée faite œuvre, ce n'est pas à sa musique qu'il faut les demander, mais à l'inspiration primordiale, au poème de Goethe, source génératrice de ce grand succès comme de tant d'autres en musique, en poésie, en peinture. Je ne veux point médire du talent de M. Gounod, auquel je reconnais des qualités exquises. M. Gounod est un artiste, un délicat ; celui-là du moins connaît les maîtres, // 235 // les comprend, et n'imité pas ce fabuliste qui se défendait dans sa préface d'avoir jamais rien lu d'un certain La Fontaine dont on venait de lui signaler les ouvrages au moment de mettre sous presse. L'auteur des partitions du *Médecin malgré lui* et de *Faust* sait ce que vaut l'étude, ce qu'elle coûte et aussi ce qu'elle rapporte. Ce n'est pas lui qu'on surprendrait allant chez le voisin s'informer de ce qui se passait dans son art il y a soixante ans. Non content de parcourir dans tous les sens le vaste empire des connaissances musicales, nous l'avons vu choisir tantôt une province, tantôt une autre, pour y résider un laps de temps, s'y installer, s'y fixer, élisant un jour domicile sur les domaines du rationaliste Bach, et le lendemain transportant ses pénates en terre pontificale pour y vénérer tout à son aise tes Palestrina et les Allegri. Dire de M. Gounod qu'il possède à fond l'histoire de son art n'est point assez, il pourrait l'écrire, sans compter qu'à des connaissances spécifiques si étendues, d'autres plus générales viennent se joindre, et que le musicien se double ici d'un critique et d'un philosophe. Cette faculté de se procurer par le travail un certain capital intellectuel qu'on fait valoir est un signe caractéristique de l'époque où nous vivons. On spéculait en peinture, en musique, sur des combinaisons d'idées néo-chrétiennes, d'effets renouvelés du plus vieux style, comme à la Bourse on spéculerait sur les fonds publics.

Qui n'a remarqué à l'une des dernières expositions ces tableaux représentant divers épisodes du poème de *Faust*, et dans lesquels l'imitation archaïque était poussée si loin que vous auriez cru voir je ne sais quelles copies de Lucas Cranach [Cranach] faites sur commande? Au premier abord, vous vous seriez volontiers écrié comme Louis XIV : « Qu'on m'ôte de devant les yeux ces magots, » puis vous finissiez, en y regardant de plus près, par trouver cela curieux, *réussi*, par vous intéresser, sinon à l'œuvre d'art, du moins à l'habile produit d'une assez amusante industrie. J'en dirai autant de tous ces pastiches musicaux ou littéraires, de tous ces raffinements de *virtuosité* qui sont le signe très particulier des périodes de décadence. L'art qui monte vers l'épanouissement n'a pas de ces recherches, de ces *précieusetés* calculées, au contraire il est parfois incorrect, maladroit ; mais sous ces incorrections naïves, sous

ces maladresses, on sent la vie, dont les forces latentes, déjà en travail de liberté plus complète, vous attirent, vous parlent. Dans l'art qui décline, c'est surtout cette virtualité qui manque, et tous les agréments extérieurs, tout le luxe de la mise en œuvre la plus habilement ornementée n'en sauraient déguiser l'absence. On voit alors souvent apparaître d'excellens esprits, d'ingénieux éclectiques qui, d'avance instruits des bons endroits, vont se ravitailler dans le passé pour les besoins du présent.

Ainsi la sculpture fit à Rome sous l'ère des empereurs : je dis la sculpture, attendu qu'à cette bienheureuse époque de l'humanité la musique n'existait pas. Cet art qui n'invente rien, mais façonne, qui, sans pouvoir produire la // 236 // vie, en sait trouver les éléments à la place où les artistes créateurs les ont mis, pourquoi ne reflleurait-il point aujourd'hui? Pourquoi n'aurions-nous pas des musiciens comme il y eut jadis des statuaires du Césarisme, des esprits savans, polis, académiques, qui s'en iraient demander aux Haydn, aux Gluck, aux Mozart, le secret de leur inspiration, à l'instar de ces sculpteurs si richement dotés de la Rome impériale, qui ne se lassaient pas d'interroger les chefs-d'œuvre des anciens Grecs et d'en reproduire les formes selon le goût du jour, multipliant partout les accessoires, caressant la surcharge?

Sans trop vouloir presser l'analogie, j'estime qu'on pourrait trouver chez M. Gounod plus d'un rapport très frappant avec ces hommes de bonne volonté dont je parle. Lui aussi s'entend à composer dans le plus beau style, quoique ce style, il ne l'ait point créé. Si habilement, si curieusement il l'a étudié chez les maîtres, qu'il le manie aujourd'hui avec un naturel plein de charme et d'autorité. Fugue et contre-point, chevaux de bataille du pédantisme, épouvantails des esprits frivoles, que ne gagne-t-on pas à vos exercices, qui sont pour les organes de la pensée ce qu'est la gymnastique pour le développement musculaire? A cet effort continu, l'esprit s'affermi, s'assouplit, le sentiment apprend à mesurer son expression, l'inspiration à gouverner son vol. N'exagérons rien cependant, et n'allons pas croire avec quelques pédans plus ou moins honnêtes que le contre-point, qui ne saurait être qu'un moyen, doit passer pour le but suprême de l'art. Hændel [Handel] a écrit des oratorios entiers où pas une fugue ne se montre, mais qu'un musicien possédant à un moindre degré ce grand art de la tablature n'aurait jamais pu composer. Dans la *petite messe solennelle* de Rossini exécutée l'an passé à l'hôtel Pillet-Will, la fugue du *Gloria* est certes un morceau très fort, aux termes de l'école, et cependant cette haute science chez Rossini n'a surpris personne, car si les juxtapositions, imitations, transpositions et autres formules à l'usage des réalistes et nominaux du Conservatoire ne firent jamais le régal ordinaire du grand Italien, il suffisait d'avoir entendu *Guillaume Tell* pour se dire qu'à un homme capable d'écrire cet orchestre, aucun secret de la science musicale ne pouvait être resté étranger.

M. Gounod a la science de l'instrumentation ; mieux encore, il en a le sens, car l'instrumentation ne s'apprend pas. On apprend à connaître le caractère, la portée, la *technique* des instrumens, mais nul ne peut en enseigner l'emploi ; c'est affaire d'instinct, de révélation, de génie. Lorsque j'entends le *Faust* de M. Gounod, j'éprouve dès les premières mesures une impression tout agréable ; mon esprit, dès l'abord, trouve son compte à cette période correcte, bien ordonnée, où ce qui précède est toujours en harmonie avec ce qui va suivre ; mes oreilles se délectent à cette sonorité toujours maîtresse d'elle-même, qui, soit qu'elle se livre ou se contienne, conserve sa vigueur et sa plénitude. Je ne me demande pas si ces modulations, ces accords sont dans les règles : ce bien-être qu'ils me procurent est assez pour me convaincre, et je me dis : « C'est musical, » comme, en lisant telle bonne page d'un écrivain, je méditerais : « C'est littéraire. » Plus tard seulement le désappointement commence. Je me rappelle qu'il s'agit d'un opéra de *Faust*, et qu'à un compositeur qui s'engage dans un tel sujet il ne suffit plus de faire montre de qualités simplement

musicales, de combinaisons toutes spécifiques. De nouvelles conditions se présentent. Ce n'est plus assez désormais de s'adresser aux raffinements de mon intelligence. Je tiens certes le style en très haute estime, mais je prétends aussi qu'on ait du pathétique et de la couleur, que les caractères soient mis en relief de main de maître, les situations abordées de front. Des chœurs de vieillards en enfance, des ritournelles de lansquenets, ne constituent pas une partition de *Faust*, même alors qu'à ces morceaux, d'ailleurs remarquables, viendraient se joindre çà et là quelques phrases de cavatine délicieusement présentées, mais dont l'inspiration va de la froideur au sentimentalisme sans jamais trouver le naturel. J'étonnerais peut-être fort M. Gounod, si je lui disais que, tout en s'imaginant composer d'une façon plus ou moins définitive la musique du poème de Goethe, il écrivait simplement un opéra italien de la meilleure école. Les chanteurs ne s'y sont pas trompés, et l'une des causes de la renommée de cette musique dont la valeur seule n'expliquerait point le succès, — une des principales causes de la popularité européenne de cet ouvrage doit être recherchée dans l'attrait tout particulier qu'elle exerce sur le tempérament des virtuoses les moins préoccupés à coup sûr de cet accord tant rêvé de nos jours entre le drame et la musique, et aux yeux desquels le docteur Faust est un premier ténor qui chante des duos et des *cabalettes*, habillé à la mode du fameux *bonhomme* d'Ary Scheffer, et Méphistophélès un baryton ayant pour caractère deux plumes de coq à son bonnet.

J'ai vu à Londres, pendant la saison, l'ouvrage de M. Gounod représenté ainsi à *l'italienne*. Comme parodie, c'était sublime, et chose triste à dire, la musique, à ce travestissement de l'idée de Goethe, la musique gagnait plutôt qu'elle ne perdait. Mario surtout y roucoulait en vrai troubadour de pendule. A la place du grand sceptique énamouré et de son infernal Mascarille, figurez-vous Astolphe et Joconde, et vous aurez un crayon du tableau. La *prima donna* seule, la Lucca, venue là avec ses traditions du drame allemand, paraissait dépaysée dans cette atmosphère ; toutes ses intentions portaient à faux. Vers la fin du second acte, lorsque Marguerite, après s'être enfuie du jardin, rouvre sa fenêtre, et, voyant Faust, l'attire à elle, son geste, d'un égarement si beau, son désordre presque farouche, restaient incompris ; les jeunes lords, qui portent des camélias à la boutonnière, au lieu d'applaudir, se frisaient la moustache en ricanant, et les duchesses, dans leurs avant-scènes, minaudent de l'éventail en murmurant : *shocking!* // 238 //

« Mais, dira-t-on peut-être, s'il ne s'agit que d'un opéra italien, pourquoi ce grand succès en Allemagne? » Soyons juste, et tout en rendant à la partition de M. Gounod le tribut d'estime qu'elle mérite, n'allons pas trop ingénument lui faire honneur de tant d'heureuses chances qu'elle devait emprunter à un sujet qu'on peut maltraiter, insulter, ravager, mettre en pièces, mais qui résiste à tout, aux profanations doucereuses du librettiste comme au vandalisme brutal du dramaturge. Il y a ainsi, dans les hautes régions de la pensée, deux ou trois chefs-d'œuvre qui, sous quelque forme qu'ils nous apparaissent, ne sauraient manquer leur effet. Le génie, en les créant, les a si virtuellement imprégnés de sa substance, que jusque dans les plus ineptes découpures, dans les plus critiques transformations, quelque chose de divin se retrouve. — Un soir que j'allais à *Princess's Theater* voir Fechter dans *Hamlet*, il m'arriva d'être en retard. Ne pouvant gagner ma place sans déranger toute une foule, j'attendis la chute du rideau, qui venait à peine de se lever, et, l'œil collé à la vitre d'une loge, je suivis du dehors tout le premier acte. De ce qui se disait sur le théâtre, je n'entendais naturellement pas une parole, et cependant ce spectacle, par sa grandeur, me touchait, m'entraînait. Une telle logique présidait à toutes ces entrées et sorties, un si grand art faisait aux grandes scènes succéder des scènes courtes, tant de pittoresque et de poésie rehaussait cet appareil théâtral, que, même réduit à cet état de simple

fantasmagorie, l'*Hamlet* de Shakspeare [Shakespeare] tenait encore. Du chef-d'œuvre de la pensée humaine je ne voyais se jouer que la pantomime, et pourtant c'était encore splendide.

C'est justement ce qui arrive au public de Vienne, de Berlin ou de Darmstadt, lorsqu'il assiste aux représentations du *Faust* de M. Gounod : il voit le plus dans le moins. Si diminuée que soit l'idée, elle fait revivre devant lui tout un monde de prédilection, et pour réussir et bien mériter de l'Allemagne, c'est assez pour cette musique d'accompagner les scènes typiques du rouet, du jardin, du puits, de l'église et de la prison, d'être le prétexte d'une manifestation nouvelle d'un poème dont les épisodes, éternellement reproduits, vivent dans toutes les imaginations, dans tous les cœurs. L'Allemagne ne saurait se passer d'un opéra de *Faust*. Habilement écrite sur ce sujet prédestiné, la partition de M. Gounod venait à point pour remplacer celle de Spohr, qui pourtant, en dépit de ses obsédantes combinaisons enharmoniques, était loin d'être sans valeur, mais qui, ayant servi au divertissement de trois générations, commençait à réclamer pour ses vieux jours l'honnête quiétude des archives. Le *Faust* de Spohr a tenu quarante ans le répertoire ; je souhaite la même carrière à l'ouvrage de M. Gounod. En attendant, ce qu'on peut prophétiser sans être un grand sorcier, c'est que tôt ou tard, à ce nouveau *Faust*, un troisième, non moins bien réussi, non moins heureux, succédera, lequel à son tour en engendrera d'autres, et ainsi de suite, à travers les âges, jusqu'à ce qu'un Mozart de l'avenir, // 239 // s'inspirant une dernière fois du poème, crée un de ces chefs-d'œuvre qui ne laissent désormais plus rien à dire à personne.

J'ai nommé Mozart, ce n'est point sans raison. On sait quel effet produisit jadis sur l'Allemagne l'apparition de son immortel *Don Juan* [*Don Giovanni*], un enthousiasme à peu près pareil à celui que devait soulever à son heure la publication des premiers fragmens de la tragédie de Goethe. En présence de cette musique, qui, non contente de prodiguer des trésors de mélodie et de science, venait, comme la philosophie, toucher au fond même des choses, les esprits s'émurent, tressaillirent. Gluck et Lessing n'étaient plus là pour voir avec ravissement mûrir et se dorer au soleil les glorieux fruits qu'ils avaient semés, Beethoven était trop jeune encore. Haydn seul put comprendre et se dire qu'on avait affaire au plus grand musicien qui jamais eût existé. Cependant à côté de Haydn veillait Goethe, dont l'œil déjà planait au-dessus des fluctuations de l'esprit national comme l'œil du souverain plane au-dessus de son peuple. Il entendit l'opéra nouveau, et de cette impression première naquit sans doute l'idée, plus tard formulée par lui, que Mozart eût été le seul homme capable de mettre en musique et les luttes morales de Faust et le douloureux roman de Marguerite. Goethe avait compris la divine aptitude de Mozart à connaître, à interpréter le cœur des femmes. Il sentait quelle incomparable figure musicale eût faite de sa Gretchen le chantre de dona Anna [donna Anna], d'Elvire [Elvira], de Zerline [Zerlina], de Costanza [Konstanze], de Suzanne [Susanna], de la comtesse, le créateur de tant de types ravissans qui, pour l'originalité suprême, le charme idéal et l'aristocratique distinction, mériteraient d'avoir, à l'égal des héroïnes de Shakspeare [Shakespeare], leur livre de beauté.

Chaque génie a son coup d'œil particulier, sa manière d'envisager les choses. Pour un Praxitèle, le beau humain n'existe qu'à la condition d'être l'image du divin ; pour un Raphaël, pour un Titien, les formes et les couleurs ne sont que le moyen de traduire au dehors la vie intime. Shakspeare [Shakespeare] en veut à la pensée et à l'action de l'homme, à l'éternel conflit du bien et du mal, au spectacle de l'ordre moral universel. Mozart, lui, aura surtout la perception des phénomènes de la sensibilité, et de cet état pour ainsi dire métaphysique se dégageront ces trésors de sympathie, ces effluves de pressentiment auxquels les compositions mêmes de son enfance

empruntent une émotion, un idéal passionné que l'amour vrai seul communique aux œuvres de ses inspirés. Il est donc facile de supposer, après cela, ce que fût devenue la Marguerite du poète entre les mains d'un musicien aussi prodigieusement doué de la vie nerveuse. Je me demande cependant si, tout en complétant cette âme adorablement féminine de la manière la plus conforme à l'intention de Goethe, Mozart eût possédé ce qu'il fallait pour rendre dans sa profondeur caractéristique l'immense aspiration de Faust. Mozart avait certes à un très haut degré le sens philosophique ; il suffirait, pour s'en convaincre, d'étudier le surprenant tableau du sanctuaire d'Isis dans son dernier et peut-être son plus grand chef- // 240 // d'œuvre, la *Zauberfloete* [*Die Zauberflöte*] ; mais le désir de connaître était chez lui moins inquiet, moins anxieux que chez le poète : son regard ne plongeait pas si avant dans les abîmes de l'esprit. Vers la réconciliation, l'apaisement, eût tendu plutôt sa recherche de la vérité. Cette lutte implacable, à outrance, qui dans le personnage de Goethe ne se trahit que par les horreurs du doute et les déchirements de la conscience, était moins son affaire. N'importe, un pareil génie musical étant donné, cette élaboration du poème eût produit son résultat, et l'on conçoit que Goethe l'ait rêvée. Il se peut qu'en se transformant de la sorte, le caractère de Faust eût perdu quelque chose de son être métaphysique ; mais comment oser soupçonner ce que serait devenue la figure poétique reproduite par le génie et l'art divin d'un Mozart à côté de celle de Marguerite dans chacune de ces scènes typiques qui leur servent de cadre, et, comme ces transfigurés des tableaux de la primitive école italienne, se détachant désormais plus lumineuse et plus vivante sur le fond d'or des immortelles mélodies? « Hélas! écrivait Goethe à Schiller, Mozart n'est plus, et sa perte a rendu vaine toute perspective sur quoi que ce soit de semblable. »

Qui sait? un homme, un grand musicien vivait naguère à qui rien ne fut étranger de ce qui se rattache au monde de l'intelligence, et qui, tout en ayant l'air de ne s'occuper que de sa musique, passait la moitié de son temps à réfléchir sur les problèmes de la philosophie et de l'histoire, ce qui était pour lui une autre manière de s'occuper de sa musique. A défaut de Mozart, aucun plus que cet homme n'eût semblé appelé à toucher à *Faust* d'une main de maître. Goethe lui-même, à diverses reprises, l'y encouragea, l'y poussa ; Meyerbeer ne le fit point pour diverses raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, mais dont la meilleure avait son principe dans une question d'esthétique que nous avons souvent discutée ensemble. « Les chefs-d'œuvre, pensait-il, doivent rester ce qu'ils sont au jour de leur formation. — La musique, a dit l'archi-maître de toute critique moderne, la musique commence où la parole s'arrête. — Dès lors pourquoi de la musique là où la parole suffit? *Hamlet*, *Faust*, *le Cid*, *le Misanthrope*, sont des ouvrages qui vivent de leur propre vie et n'ont besoin de rien pour se compléter, étant en eux la perfection, la chose excellemment complète. — Les passions et les amours vulgaires qui remplissent toutes les années des centaines de romans sont ce qu'il faut à la musique. Elle se charge, à proportion du génie du *maestro*, de leur ôter l'air vulgaire et de les élever au sublime. — Qui a dit cela? Votre ami Beyle [Stendhal]. Ce qui n'empêche point Shakspeare [Shakespeare] et Goethe d'abonder en situations, en idées musicales qu'il est permis à un musicien de s'approprier, mais en les renouvelant en quelque sorte, en les prenant de côté plutôt que de front, en évitant les comparaisons écrasantes, car, je le répète, on ne refait pas ce qui est fait et parfait. Croyez-vous qu'un remaniement dramatique en vers ou en prose du sujet de *Don Juan* [*Don Giovanni*] soit possible au théâtre après Mozart? Pourquoi donc m'arro- // 241 // -gerais-je le droit de mettre en musique ce qui appartient à Shakspeare [Shakespeare] et ne saurait, quoi que je fasse, appartenir qu'à lui? »

Cependant, en dépit de sa théorie, certains sujets attiraient Meyerbeer, *Faust*

surtout, mais par l'idée symbolique plutôt que par le côté vivant et pittoresque, qui lui semblait, au point de vue littéraire, trop définitivement arrêté, fixé, pour pouvoir musicalement se cristalliser jamais à l'état de chef-d'œuvre. Étudier dans la profondeur de ses angoisses misérables cette âme traversée du mal de tous les doutes de l'humanité, la suivre à travers ses palpitations et ses ivresses jusqu'à la période suprême de réconciliation et d'apaisement par l'amour, c'était de quoi tenter le génie d'un grand artiste. D'un pareil thème, Beethoven eût fait le programme d'une symphonie ; Meyerbeer, plus spécialement objectif, et qui partout voyait, sentait le drame, en a composé un intermède renfermant l'épisode entier de la cathédrale, et qui, reliant entre elles les deux parties du poème, rattache par un effet à la Michel-Ange, au cri de l'abîme les voix du ciel, aux gémissements du désespoir l'hymne de délivrance... Je m'arrête, car ce sujet de *Faust*, chaque fois que j'y touche, me donne l'ivresse des grands crus. — Maintenant revenons au Théâtre-Lyrique, et, sans quitter M. Gounod, passons de *Faust* à *Mireille*.

Je l'ai dit, M. Gounod connaît à fond les maîtres. Il conserve sur le plus grand nombre des compositeurs de notre temps le très rare avantage d'avoir beaucoup entendu, beaucoup lu et relu de la façon la plus intelligente, passant des anciens aux modernes, compulsant dans leurs mille variétés tous les styles. Qu'est-ce que l'invention en dernière analyse, sinon une combinaison nouvelle des idées soigneusement amassées, élaborées dans notre esprit? De rien ne sort rien, *ex nihilo nihil*, et qui ne possède aucun fonds de matériaux demeure impropre aux combinaisons. C'est surtout cette somme de connaissances qui me paraît manquer aux musiciens de notre époque. Vous en rencontrerez bon nombre dont les informations ne remontent point au-delà de Beethoven, et encore combien en trouve-t-on de vraiment initiés au génie du maître et qui soient capables de juger l'œuvre en son ensemble? Si Mendelssohn commence à entrer dans leur discussion, c'est grâce aux concerts populaires ; mais de l'étude des diverses écoles française et étrangères, de la recherche des divers styles, bien peu s'en préoccupent. On dirait que cela ne regarde que la littérature de savoir ce que furent, depuis leurs premiers temps jusqu'à nos jours, la musique d'église, l'opéra, la musique instrumentale. Et cependant quoi de plus intéressant, de plus indispensable pour la saine pratique de l'art que cette expérience dont je parle? Si étendu que soit le champ de son activité, il ne saurait jamais trop l'être. Voyager à travers les pays, les idées, se rendre compte de tout par la lecture, l'audition, la copie, saisir de côté et d'autre des biens qu'on emmagasine en attendant le jour de la production, absorber le passé au bénéfice de l'heure actuelle, loi fatale, im- // 242 // -prescriptible, à laquelle les plus forts, les plus grands se soumettent, Gluck comme Haendel, Haydn comme Milton, quatre noms dont j'invoque à dessein le témoignage, ceux qui les illustrèrent ayant produit sur le tard leurs chefs-d'œuvre, abondamment nourris d'avance des fruits de la méditation et de l'étude.

Un homme apporte en naissant la vocation, mais le génie s'acquiert ; on ne vient pas au monde Mozart ou Beethoven. Il y a une quinzaine d'années parut à Berlin un rondo de Beethoven, inspiration de sa première jeunesse. C'était à coup sûr ce qu'on peut voir de plus ordinaire, et rien, absolument rien dans ce morceau ne donne à pressentir la prodigieuse organisation que l'exercice de la pensée développera plus tard, âpre et puissante gymnastique qui devait l'amener à l'entière possession de lui-même. Nul maître, fût-il le plus grand, le plus universel, ne saurait concentrer en soi, dans une égale perfection, tous les modèles de son art, et bien que certaines qualités soient souvent communes à l'un et à l'autre, il y a pourtant tel caractère individuel, tel trait, que chacun possède en propre, et qu'il faut aller étudier chez lui. Un homme par exemple qui, voulant s'édifier sur les secrets de

l'instrumentation, ne consulterait que Mozart se condamnerait de gaîté de cœur à ignorer une foule d'excellentes choses introduites dans cet art par Mendelssohn, de même que l'individu qui ne se rendrait compte que des ouvrages de Mendelssohn se priverait de la connaissance de beaucoup d'effets inventés par Meyerbeer, ainsi que par MM. Berlioz et Wagner. Et en admettant qu'ayant une fois poussé jusque-là on n'en bougeât plus, ce serait encore se borner et renoncer à l'héritage des anciens maîtres, à ces impérissables notions du vrai, du beau, désormais trop oubliées, que l'œuvre d'un Gluck nous a conservées. Ces notions si variées, si multiples, M. Gounod les possède toutes et les gouverne avec un art sur lequel je me plais à insister parce qu'il constitue, selon moi, le trait particulier de sa physionomie musicale. Rien ne lui est étranger de ce qu'ont pensé les anciens et les modernes. Son éclectisme embrasse le passé, le présent, et jusqu'à l'avenir même.

Après avoir, dans *le Médecin malgré lui*, une de ses plus aimables partitions, très ingénieusement exploité l'archaïsme, et montré ce qu'un esprit aussi habile que le sien pouvait tirer de résultats féconds de son commerce avec les vieux maîtres, après avoir fait du nouveau et de l'exquis avec ses réminiscences, nous l'avons vu dans *Faust* coqueter avec un certain italianisme tempéré par l'introduction systématique d'un style instrumental très soutenu, puis enfin, dans *Mireille*, essayer de rompre avec la tradition de Meyerbeer pour se rallier aux théories de M. Wagner. Il va sans dire que cette dernière évolution, comme toutes les autres, s'est opérée discrètement et de façon à ménager le plus possible toutes les sympathies acquises. M. Gounod use en musique du procédé bien connu dont se servait jadis en littérature Casimir Delavigne, qui lui aussi s'évertuait de la meilleure foi du monde // 243 // à produire des tragédies classiques qui fussent en même temps des drames romantiques. Comme l'auteur des *Enfants d'Edouard* et de *Louis XI* cherchant à marier ensemble Racine et Victor Hugo, le chantre de *Mireille* n'eût pas demandé mieux que de concilier Richard Wagner avec Mozart. Le malheur veut que le moindre tort de ces transactions plus ou moins industrieusement exécutées soit de mécontenter tout le monde. Je doute que les fidèles du *Tannhäuser* et du *Lohengrin* tiennent grand compte de ses efforts à ce converti, encore si capable de sacrifier aux faux dieux, et il me semble que, si j'étais de la paroisse, toute cette mélopée mise là délibérément ne me ferait point pardonner à l'auteur le parasitisme spécifique de la chanson de *Magali*, des couplets de la sorcière, et surtout de cette sorte de valse ajoutée au premier acte pour mettre en lumière une fois de plus l'incomparable virtuosité de la cantatrice. Quant au public, qui n'a point pour habitude, on le sait, de beaucoup approfondir les choses, ni de se demander s'il se divertit ou s'ennuie selon les règles, les théories et les transactions ne le touchent guère ; je dis plus : il n'en veut rien savoir, ce n'est pour lui qu'un détail concernant les gens qui se mêlent de discourir sur la matière. Le public entend qu'on l'intéresse, qu'on l'émeuve ; il lui faut trouver dans un opéra des situations musicales, musicalement développées, des duos qui soient des duos, des finales qui soient des finales, et lorsqu'au lieu de cela vous lui donnez une interminable mélopée agrémentée de loin en loin de quelques jolis incidens, il ne s'enquiert point de quelle combinaison ingénieuse sort l'ouvrage qu'on lui représente ; cet ouvrage l'ennuie, il est jugé. Vous reviendriez cent fois à la charge que vous ne le feriez pas renoncer à son impression.

L'ennui au théâtre tue tout, même les chefs-d'œuvre. Sous le coup de cette main de plomb, *l'Euryanthe* de Weber est tombée sans pouvoir jamais se relever autre part que dans les salles de concert. Là seulement l'admiration universelle des connaisseurs et de la foule est venue venger de ses défaites une partition qui dans ses diverses rencontres tant à l'Opéra qu'au Théâtre-Lyrique n'eut que des échecs à la scène. *Mireille* eut dès le premier soir le même sort. Mettons que le *Faust* de M.

Gounod fût son *Freyschütz* [*Freischütz*], *Mireille* serait son *Euryanthe*. C'est affaire à lui maintenant de tâcher que le Conservatoire s'en arrange et de transformer, sa bucolique en symphonie, car je crains bien qu'au théâtre la partie ne soit définitivement perdue. « Vous sentez-vous corrompus? » disait jadis M. Guizot à ses électeurs de Lisieux. Les gens venus à cette reprise pouvaient à leur tour se demander les uns aux autres : « Sentez-vous que nous nous fussions trompés? »

En appeler du public au public est une épreuve qui très rarement réussit. De deux choses l'une, ou vous avez l'air de dire au monde : Ceci est fort beau, et vous avez eu le plus grand tort une première fois de n'y pas prendre garde, ou bien, n'acceptant que jusqu'à un certain point les faits // 244 // accomplis, vous remaniez l'ouvrage et le proposez ainsi revu et corrigé à une appréciation nouvelle. Il s'agit donc ou d'une de ces intimations qui presque toujours déplaisent, ou d'une simple mesure de déférence à l'égard d'un jugement rendu auquel un auteur et une administration théâtrale se soumettent en l'interprétant chacun en ce qui le concerne ; mais cette mesure même, si légitime qu'elle soit, peut-elle beaucoup pour le succès? Tel ouvrage tombé en cinq actes va-t-il se relever parce qu'on l'aura réduit à trois et parce qu'on aura changé en dénoûment *heureux* le dénoûment malheureux de la première conception? De pareilles modifications, outre qu'elles nuisent aux proportions de l'œuvre musicale, rendent impossible tout intérêt dramatique. Une pièce déjà mauvaise perd à ce jeu sa -raison d'être. Vous assistez à des tableaux sans suite, à des scènes que rien ne motive. *Mireille* ne meurt plus, j'en suis fort aise ; le soleil, au lieu de la tuer de sa *flèche d'or*, se contente de la *blessé*. Je ne demanderais pas mieux que de m'en réjouir et de m'écrier avec M. Michelet dans *la Femme : Pauvre blessée!* Mais encore faudrait-il dans tout cela un certain art et qu'on n'essayât point d'acclimater sur nos scènes françaises un système de raccords et de combinaisons élémentaires auquel les librettistes italiens ont eux-mêmes renoncé. L'ennui, dans cet opéra de *Mireille*, est partout. On a eu beau supprimer ici un acte, là un tableau, trancher au vif dans le dialogue, dans la musique, ne laisser à tel rôle qu'une chanson : l'ouvrage, même réduit à cet état fragmentaire, languit encore, languit toujours. Et j'estime que, s'il était possible de le traiter par l'appareil de Marsh, on trouverait des globules d'ennui jusque dans ses moindres parties comme on trouve de l'arsenic à doses infinitésimales dans la phalange du petit orteil d'un homme empoisonné.

Quel singulier cadre aussi que celui-là pour un musicien! Je persiste à le croire, M. Gounod aura vu dans la mise au théâtre de cette espèce d'églogue légendaire une occasion de donner cours à certaines velléités systématiques inspirées peut-être par l'étude approfondie des compositions de Richard Wagner. Ses souvenirs et ses préoccupations nouvelles l'égarant, il aura cherché du côté de la Crau un sujet capable de lui fournir cet élément naïf et mystique qui en Allemagne a tant contribué au succès de la partition la plus populaire du *musicien de l'avenir* ; mais ne nous y trompons pas, le *Tannhäuser* est un bien autre poème que *Mireille*. Il y a dans l'aventure de ce chevalier chrétien enguirlandé par la Vénus antique, dans ses amours et ses remords, un côté romanesque, héroïque, fait pour intéresser quiconque aime la musique à grand spectacle. Ici d'ailleurs la légende est de première main, les siècles nous l'ont transmise avec l'autorité qui leur est propre ; nous savons à quels personnages nous avons affaire, et quelle langue ils parlent. Cette invention de *Mireille* au contraire n'a pour elle que l'attrait qui s'attache à un *libretto* plus ou moins réussi. Ni la couleur ni le pittoresque ne sauraient remplacer ici le drame absent, la passion // 245 // qui fait défaut car la couleur comme le pittoresque sont de pure convention, et cette prétendue poésie, toujours visant au sublime, trop souvent touche à la parodie. Le rideau se lève. Où sommes-nous? En Provence, nous dit la musique avec le chœur des *magnanarelles*, une agréable inspiration dialoguée qui par la fraîcheur et le

charme rappelle le chœur des *Sabéennes* dans *la Reine de Saba*. Dès la première note, on avait trouvé le ton. Pourquoi ne pas s'y être maintenu? Pourquoi faut-il que dès le second acte cette jolie idylle tourne à l'héroïde, au faux sublime? Que viennent faire là avec leurs airs d'olympiens détrônés ces bouviers de Camargue, dont la pique ne demande pas mieux que de ressembler au trident de Neptune? Que nous veulent ces métayers homériques et ces porteurs de besace jouant à l'Agamemnon? Que nous veut surtout ce dialogue illustré de superbes alexandrins sonnans et rébuchans qu'on dirait extraits des tragédies classiques du vieil Odéon?

D'un noir pressentiment mon âme est agitée!

Et c'est de la bouche d'une accorte et naïve Provençale que sortent de telles souris rouges! de la jolie bouche de Mireille, qui chante si bien *Magali*! Pauvre blessée! décidément le soleil l'a rendue folle, et je l'attends au récit de Thérémène.

Je le répète, M. Gounod, avec le tact très fin qui le distingue, avait, dès la première mesure de l'introduction, trouvé le style. Quel poétique et charmant tableau musical que ce premier acte, s'il pouvait être donné seul, augmenté du chant de *Magali* et des couplets de la sorcière, merveille de délicatesse et de distinction dans la contenance! Le malheur veut que le reste de l'ouvrage, avec ses prétentions à l'épopée, sa monotonie et son décousu, efface cette première impression tout agréable. M. Gounod, comme c'est assez le cas de la plupart des musiciens trop littéraires, se laisse souvent prendre aux miroitemens poétiques d'un sujet. Combien déjà n'a-t-il pas voyagé à travers les pays et les âges, passant, selon la fantaisie et l'engouement du quart d'heure, de Sapho à la nonne sanglante, du roi Salomon au roi d'Ithaque, du médecin Sganarelle au docteur Faust, de Philémon et Baucis à Mireille? Sans doute on me répondra que Verdi n'a point fait autre chose, Verdi, l'auteur des *Lombards* [*I Lombardi alla prima crociata*] et de *Nabucco* [*Nabucodonosor*], des *Deux Foscari* [*I due Foscari*] et de *Jeanne d'Arc* [*Giovanna d'Arco*], de *Rigoletto* et de *la Traviata*; mais Verdi est un Italien, un maître composant dans un système absolument étranger aux principes du drame musical, tel que l'entendait Gluck, et tel que s'efforcent de le restaurer tant en Allemagne qu'en France les esprits plus ou moins aventureux dont M. Gounod à bon droit ne relie pas toutes les idées. Pour Verdi, musicien de race et de tempérament, il ne s'agit que d'un seul et unique intérêt, écrire des cavatines et des morceaux d'ensemble qui produisent sur le public d'une salle de spectacle le plus grand effet possible. A ses yeux, le meilleur poème est donc // 246 // celui qui présente le plus de situations thématiques. Du siècle et du pays où l'action se passe, de l'individualité historique des personnages qui prennent part à son drame, il n'en a cure; il sait que l'amoureux est un ténor, l'héroïne un soprano, le père une basse profonde, le tyran un baryton, et tout le reste lui importe peu, n'étant ni un historien, ni un lettré, mais un enfant des Apennins, rude et sauvage, obéissant à son instinct, à son génie, un musicien faisant de la musique comme le pâtre Masaccio fait de la peinture. Avec M. Gounod, talent très civilisé, très raffiné, intelligence avisée et critique, les conditions changent complètement. A son point de vue, un *libretto* n'est plus cette sorte d'espalier dressé là tout exprès pour supporter dans ses festons les plus fantasques, dans ses plus capricieux enroulemens, la vigne folle d'où ruisselle à pleins bords par instans le vin sacré des belles mélodies. Apôtre modéré d'une tradition qui veut que le poème et la musique d'un opéra tiennent le même niveau, marchent sur les mêmes hauteurs, il va sans dire que le choix de ses sujets exercera sur l'organisme de son talent une influence à laquelle échappent naturellement les compositeurs vivants, comme les Italiens, en dehors de toute espèce de commerce avec les idées extra-musicales. Une fois admis ce principe, que le poème est le carton dont la musique, par la magie de ses couleurs, fait un tableau, il s'ensuit que le musicien, par cela seul qu'il choisit un poème, reconnaît entre l'idée littéraire et son inspiration à lui de profondes affinités.

Dès lors le voilà engagé, responsable, le voilà forcé ou de changer son style tous les jours, s'il lui plaît, comme à M. Gounod, de courtiser toutes les idées, — ce qui prouverait à la longue qu'en fait de style il n'en possède aucun qui lui soit propre, — ou de s'enfermer, comme Richard Wagner, dans un cercle qu'on ne franchit jamais. Les Italiens savent ce qu'ils veulent, l'auteur du *Tannhäuser* le sait aussi ; M. Gounod ne le sait pas. De là ses variations, ses incertitudes. La poésie l'attire ; mais au lieu de la chercher en lui, il s'adresse aux inventions des poètes, va de l'une à l'autre sans parti-pris, et ne s'aperçoit pas que cette voix qui chante au fond de certains chefs-d'œuvre qui sont des mondes ressemble à ces voix de l'abîme, à cette Loreley des tourbillons du Rhin qui ne vous charme que pour vous engloutir. Bien des maîtres et des plus illustres avant M. Gounod ont cédé à la fascination. Rossini lui-même, écrivant *Otello*, se laissa leurrer ; il est vrai que c'était dans sa période italienne, et que plus tard, mieux avisé, il eût résisté. De cette entreprise d'un cerveau tel que celui-là sur l'œuvre de Shakspeare [Shakespeare] que restera-t-il ? Un seul acte, le troisième, pas même un acte, une scène. J'en dirai autant de *Roméo et Juliette* [*Romeo and Juliet*]. Il serait difficile de nommer tous les musiciens que ce merveilleux poème de l'amour et de la jeunesse a séduits, captivés. Zingarelli, Steibelt, Vaccaï [Vaccai], Bellini, les uns après les autres on les a vus succomber à l'illusion, au mirage, et si la collaboration de Rossini avec Shakspeare [Shakespeare] n'a produit dans l'*Otello* musical qu'un troisième acte, de tant d'efforts succe- // 247 // -sifs, redoublés, on peut dire qu'il n'est résulté qu'un air : *Ombra adorata*, un chef-d'œuvre où l'interprétation géniale d'une Malibran faisait pour trois minutes passer l'âme de la tragédie tout entière.

On nous raconte aujourd'hui qu'à son tour M. Gounod subit le charme, et certes moins que personne nous serions enclin à nous en étonner, nous qui des premiers, et dans la *Revue*, insistions jadis sur ce côté *musical* de Shakspeare [Shakespeare] ; mais qu'on ne s'y trompe point, cet élément musical, mêlé à la vie poétique de ces admirables drames, ne fait pas que ces drames soient, à proprement parler, des sujets d'opéras. Mendelssohn, dans ses fragmens du *Songe d'une nuit d'été* [*Ein Sommernachstraum*], me paraît avoir choisi la vraie manière. Transformer en *libretto* de pareilles œuvres, c'est ravager, écorcher le champ du génie sans profit pour personne. Bien autre chose est d'intervenir épisodiquement par des entr'actes, des accompagnemens symphoniques. La scène du balcon, par exemple, travestie en duo d'opéra, perd sa plus pure, sa plus suave expression, et le dialogue adorable où tant de réel se mêle à l'idéal devient un thème à vocalises, trop heureux encore s'il ne nous est donné d'assister à quelque feu d'artifice chromatique de la prima donna, qui, ayant à chanter : « Mon Roméo [Romeo], je te répète que c'est le rossignol, et non pas l'alouette, » ne manquera point cette occasion d'imiter, avec réponses de flûte dans l'orchestre, le doux chant des oiseaux du bocage, — tandis qu'il ne m'est pas prouvé qu'un peu de musique répandue dans cette atmosphère, un nuage de sons balancé vaporeusement sous ce clair de lune, n'en augmentât pas le romantisme.

Shakspeare [Shakespeare] savait ce qu'il faisait lorsque pour ses féeries il prescrivait l'emploi de la musique. *Le Songe d'une nuit d'été* [*A Midsummer Night's Dream*], pas plus que *la Tempête* [*The Tempest*], n'a été composé en vue de la simple lecture, et cependant je ne puis guère supposer que le poète, voulant distribuer les rôles de sa pièce, ait eu sous la main pour jouer Puck un comédien capable de fendre l'air « comme la flèche lancée par l'arc d'un Tartare, » j'ose même douter que les acteurs et actrices chargés de représenter les elfes pussent, avec la meilleure volonté du monde, bien commodément « se pelotonner dans la coque d'un gland. » Or c'est de la possibilité de ces phénomènes impossibles que la musique a mission à certains momens de nous convaincre, en dépit de ce qui se passe sous nos yeux. Lorsque dans l'œuvre de Mendelssohn j'entends sautiller, gambader, ricaner, ironiser, le ravissant

scherzo par lequel s'annonce l'entrée du seigneur Puck, je crois à l'instant à tout ce que le poète me raconte du personnage. Je le vois courir, gesticuler, jongler sur le théâtre ; il file à mes oreilles plus prompt et plus rapide que la *flèche du Tartare*. Néanmoins, l'avouerai-je, un doute subsiste encore en moi au sujet de ces figurantes qu'on voudrait me donner pour des elfes, et dans lesquelles ma raison persiste à ne voir qu'un aimable groupe de jeunes filles ailées comme des papillons, les cheveux couronnés de roses et tenant à leur main le sceptre de lis d'Oberon. « Ce sont là de charmans enfans, me dis- // 248 // -je, et point des elfes, et quand les coquilles de noix seraient grandes comme des pipes de madère, jamais ce joli monde ne s'y logerait. » Mais chut! cette fois encore j'avais compté sans la musique : écoutez ces susurremens des violons, ces glissades ; le charme est complet, irrésistible, les elfes vivent, les voilà!

Maintenant, s'il est vrai, comme on l'annonce, que M. Gounod s'occupe du sujet de *Roméo et Juliette* [*Romeo and Juliet*], nous appelons d'avance son attention sur cette manière d'intervention musicale dont Mendelssohn semble avoir fixé le degré. La musique, à tout prendre, ne saurait figurer en pareil chef-d'œuvre que d'une façon épisodique, à l'état de prologue au début, d'intermède pendant la scène du bal chez les Capulets, exposant, commentant, entr'acte ici, mélodrame là, *illustration* toujours. Le théâtre de Shakspeare [Shakespeare] est un puits d'idées musicales, mais non un répertoire de *libretti*. Que les compositeurs s'en inspirent, rien de mieux, mais sans les dénaturer, les travestir. Ces sortes de *pastiches* pouvaient être d'un autre temps ; le bon sens, la critique moderne les réprouvent. Laissons au génie ce qui appartient au génie, et, s'il nous plaît de lier commerce avec lui, que ce soit pour sa plus grande gloire et non pas seulement pour notre propre convenance. Lorsque M. Charles Kean prit à tâche, il y a quelques années, de restaurer Shakspeare [Shakespeare] au théâtre, tous ceux qui le virent à l'œuvre furent à même d'admirer son dévouement et son abnégation. C'était pourtant un comédien de grand mérite que Charles Kean ; mais l'acteur cette fois s'effaça complètement et disparut devant l'amateur, l'archéologue heureux de mettre son intelligence et sa fortune au service d'une telle cause. Je comprendrais ainsi, dans l'esprit du temps où nous vivons, la contenance d'un musicien ayant à traiter ce sujet de *Roméo et Juliette* [*Romeo and Juliet*]. D'ailleurs, après tant d'essais avortés, de tentatives imparfaites, il n'y a désormais que deux manières de se comporter : écrire une partition en belle et bonne forme sur un *libretto* taillé de main d'ouvrier dans le chef-d'œuvre dépecé, et prendre alors sur soi de produire une de ces merveilles qui se font tout pardonner par leur éclat, ou respecter inexorablement le chef-d'œuvre auquel on touche et procéder comme Beethoven à l'endroit de *Coriolan* [*Coriolanus*] et d'*Egmont*, comme Mendelssohn au sujet du *Songe d'une nuit d'été* [*A Midsummer Night's Dream*]. De ces deux façons d'agir, Rossini, écrivant dans son temps un opéra de *Roméo et Juliette* [*Romeo and Juliet*], eût, je n'en doute pas, choisi d'instinct la première ; mais c'était Rossini, et c'était son temps. Aujourd'hui, si j'avais un conseil à donner à, M. Gounod, je lui dirais de s'en fier à Mendelssohn et de s'attacher de préférence à son programme, programme moins ambitieux sans doute, mais où tant de responsabilité n'est pas engagée, et qui, sans risque de grande compromission, répond à la double aspiration du musicien et du lettré.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1^{er} JANVIER 1865

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LV – CINQUANTE-CINQUIÈME VOLUME

Year : XXXV^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1^{er} Janvier 1865 (JANVIER-FÉVRIER 1865)

Pagination : 234 à 248

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : *Faust*, REPRISE DE *Mireille*

Signature : HENRI BLAZE DE BURY

Pseudonym : HENRI BLAZE DE BURY

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None