

On a dit et répété bien souvent qu'il ne suffisait pas, pour l'artiste qui traite des sujets religieux, d'avoir du génie ou du talent: mais que la condition nécessaire du succès était, avant tout, une profonde conviction, une croyance sincère, une foi vive.

Il est toujours périlleux de contester la justesse des maximes consacrées, et celle-ci est de ce nombre. Cependant, il faut bien que j'avoue qu'elle ne me satisfait pas à cause du vague qu'elle laisse dans l'application. Sans doute, il y a dans les monuments de l'art chrétien un charme, une poésie, une inspiration qui découlent de l'esprit même du christianisme, de la nature de son institution, et de la destination qu'il communique à tous les objets du culte extérieur. Mais ici l'on peut dire que l'individualité humaine n'existe pas. L'homme n'est qu'un instrument passif. Génie sublime ou pauvre moine; peu importe: l'un et l'autre sont tenus de faire d'abord abnégation complète d'eux-mêmes. Aussi l'art chrétien est-il un art collectif, et tous ses monumens sont anonymes.

Mais, pour ce qui est de l'art religieux, conception et produit du génie individuel, la question change. Poser comme condition essentielle que l'artiste soit croyant, cela peut être fort bon et vrai jusqu'à un certain point en thèse générale, mais c'est se jeter, dans l'application, dans des difficultés inextricables, comme en toute question où l'absolu sera en principe. D'abord, un homme de génie peut être très religieux, il peut adhérer d'esprit et de cœur à tout l'ordre d'idées sur lequel repose la religion, tout en se trompant sur la forme de l'art qui découle de cet ordre d'idées même.

A coup sur, Mozart était, quoiqu'on en ait pu dire, un homme sérieusement religieux; rien de plus touchant que de l'entendre raconter lui-même avec quelle dévotion il récitait son chapelet, et avec quelles instances il demandait à sa mère de faire des neuvaines pour la réussite d'une symphonie. Hé! bien, si l'on me demande ce que je pense de la musique religieuse de Mozart, je répondrai que je ne connais de Mozart que de la musique dramatique, que de la musique instrumentale, y compris ses messes, son *Ave verum* et son *Requiem*, si ce *Requiem* est véritablement de lui. Tout cela est fort beau assurément; mais tout cela est au point de vue humain, profane, terrestre; l'onction et l'inspiration religieuse n'y apparaissent que rarement. Beethoven était croyant aussi. Hé! bien, si l'on veut savoir où est la musique religieuse de Beethoven, je répondrai: prenez bon nombre de morceaux de ses symphonies, de ses sonates, l'*andante* de la symphonie en *la*, l'*adagio* de la symphonie en *si bémol*, une grande partie de celle avec chœurs; prenez son premier morceau de la sonate *quasi fantasia*, son *andante* du trio en *si bémol*, etc.; quant à sa musique dite sacrée, retranchez-en quelques inspirations où respire réellement le souffle divin, et rangez le reste parmi les chefs-d'œuvre de l'art séculier.

Comment se fait-il donc que des hommes tels que Beethoven et Mozart, en qui l'on doit supposer, avec la foi d'abord, cette hauteur d'intelligence et cette hardiesse de génie dont ils ont donné d'éclatantes preuves, que des hommes qui ont tant fait, d'ailleurs, pour rendre l'art à sa destination véritable, pour déraciner une foule de préjugés d'école et pour soumettre enfin les éléments de la musique à l'action immédiate des lois

immuables de la nature; comment se fait-il que de pareils hommes n'aient pas compris qu'en écrivant de la musique d'église d'après le système dramatique, ils faisaient un monstrueux amalgame d'accens mondains et de saintes paroles, et transportaient d'emblée le théâtre dans l'église? C'est qu'il était sans doute très malaisé à l'époque où écrivaient Mozart et Beethoven, au milieu des influences diverses qui se croisaient au sein de l'art musical, de découvrir et de fixer nettement la vraie direction de l'art religieux.

On voit maintenant par ces deux illustres exemples, que l'artiste, alors même qu'il est plein de foi, peut méconnaître le véritable type sous lequel il doit produire les manifestations de l'ordre d'idées qu'il s'agit de représenter. Ne parlons que de l'artiste seul, livré à lui-même, mais maître de choisir, en toute liberté de conception individuelle, le type qui lui semble le plus propre à la réalisation de l'idée qu'il se forme de l'art religieux. Seulement, dans ces conditions, plaçons cet artiste en présence de l'école, laquelle, sans tenir le moindre compte de l'esprit de la liturgie, a proclamé, par l'autorité de ses œuvres avouées, l'indépendance illimitée du compositeur à l'égard des choses qui touchent aux convenances du culte, tout en le rendant esclave de certaines lois absurdes et conventionnelles. Et, chose remarquable, tandis que cette même école recommande si rigoureusement au musicien dramatique de se pénétrer de la situation de la scène, de s'identifier au caractère des personnages qu'il met en action, elle lui dit, encore par l'autorité de ses œuvres avouées, qu'il peut regarder le texte de la liturgie sacrée, ainsi qu'un canevas sans valeur ni signification, un libretto banal, sur lequel on peut se livrer à toutes les élucubrations de l'art mondain et théâtral, pourvu qu'elles ne sortent pas du cadre inflexible tracé par le Conservatoire, et qu'elles soient admises et consacrées officiellement par lui comme ayant droit d'entrée au concert, à l'opéra et ailleurs.

C'est, je le suppose, dans la situation de cet artiste, que s'est trouvé M. Berlioz en écrivant son *Requiem*.

Or, je dis que, dans une position semblable, il n'est pas vrai de prétendre d'une manière absolue, que l'artiste le plus sincèrement convaincu, le plus réellement religieux, puisera toujours dans sa foi seule des inspirations en harmonie avec le sublime idéal qu'il se propose de peindre, le talent étant sous-entendu d'ailleurs. Pourquoi cela? Parce que, chez cet homme, le talent pourra bien se joindre malheureusement à un esprit étroit, ou à une pensée timide qui ne lui permettra pas de pénétrer profondément dans la nature de l'institution chrétienne, ou qui lui représentera l'impossibilité de briser avec le système reçu; parce que, chez cet homme, la religion, la conviction intime, loin de projeter ses rayons et de répandre la vie sur les productions de l'esprit, sur les manifestations extérieures de l'idée, demeurera peut-être, comme chez une foule de gens, circonscrite et // 2 // pour ainsi dire confinée dans les habitudes d'une pratique toute domestique.

Quel est donc cet autre élément qui doit venir en aide à la foi de l'artiste, et qui pourrait, à certains égards, la suppléer chez celui qui ne la possède pas? Cet élément, c'est cette largeur, et tout ensemble, cette sagacité

d'intelligence, cette disposition sympathique, cette générosité d'esprit et de conscience, au moyen desquelles on s'identifie pleinement avec un ordre d'idées que le plus souvent l'on n'admet pas parce qu'il en coûterait trop d'effort pour le sonder; c'est cette puissance d'assimilation avec laquelle, en supposant consentis sans contrôle et sans examen des dogmes qui confondent la raison humaine, on ouvre avec une docilité et un abandon d'enfant toutes les facultés de son être aux trésors de pensées, de sentimens, de révélations qui émanent de ces mystères. Et c'est ainsi qu'en imposant silence à l'orgueil de sa raison et bornant son exercice à la sphère de l'exécution de son œuvre, tandis qu'il donne toute latitude et toute activité à l'énergie du sentiment, l'artiste domine sa pensée, dominé à son tour par le sentiment; ainsi c'est qu'il parvint à se créer, à son insu, une foi réelle, et qu'il se surprend à prier, à adorer *en esprit et en vérité*.

Quel est donc celui qui osera affirmer que, dans ces momens d'extase de son art, dans ces absences sublimes où son génie s'épanouit à la vision des choses célestes, il n'a pas recueilli dans son ame la meilleure réponse aux objections que *l'autre* fait entendre dans des instans d'ivresse présomptueuse! Je ne sais vraiment ce que l'on prétend en imposant d'une manière absolue l'obligation de croire à l'artiste qui travaille sur des sujets sacrés, puisqu'il est avéré qu'un artiste croyant peut fort bien ignorer les conditions de l'art religieux, et puisque l'artiste non-croyant peut avoir le secret de l'initiation. Eh! s'il faut le dire, ne sait-on pas que l'homme est une perpétuelle contradiction? que chez lui le sentiment dément à chaque instant la raison? que ce que l'une nie, l'autre l'affirme? Et puis l'homme, ne se connaît pas lui-même, et nul ne saurait dire qu'il n'a pas, dans le recoin le plus secret de son cœur, un sanctuaire intime, ignoré de lui-même, où se conserve intact le dépôt d'une foi consolatrice et qui s'ouvre seulement aux heures du génie.

Cette question donc, de savoir si l'artiste est ou non religieux, ne doit s'appliquer nullement à M. Berlioz. Nous n'avons rien à présumer ici à l'égard des convictions personnelles du compositeur. Qu'il y ait en lui la foi de l'homme, ou simplement cette foi de l'artiste dont je viens de parler, peu importe à la critique. On est d'abord frappé de la puissance merveilleuse avec laquelle le musicien s'est approprié non seulement la couleur religieuse, mais encore les traditions de l'art chrétien du moyen-âge. Il y a de toutes les inspirations dans le *Requiem* de M. Berlioz: plain-chants, faux-bourçons, contrepoint du moyen-âge, style *alla capella*, fugue vocale, fugue instrumentale, musique d'orchestre, musique dramatique. Aussi, cette œuvre magnifique est-elle dans l'ensemble de sa conception, d'une variété et d'une richesse que la nature du sujet ne semble pas admettre au premier coup-d'œil. L'*Introït* est une grande plainte d'une expression lugubre et concentrée; les bassons, les cors gémissent sur une mélodie sans cesse entrecoupée, tandis que les violons promènent obstinément une phrase chromatique sur des harmonies toujours nouvelles et toujours inattendues. Voilà des larmes; voilà le *pleur éternel*, comme parle Bossuet. Cela respire la terreur des catacombes et le froid du sépulcre.

Contrairement à tous les usages reçus, la prose *Dies iræ* commence par une large phrase de plain-chant articulée par les contrebasses. Un

contrepoint gothique s'établit sur cette phrase à laquelle les bassons prêtent leurs mornes accens. Mais un trouble, un mouvement lourd se fait entendre dans les chœurs; les voix de ténors se pressent sur un rythme fortement syllabé; déjà l'orchestre a frissonné trois fois; quelque grande scène se prépare. Les voix font silence: c'est le *tuba mirum* qui va éclater aux quatre coins du monde. C'est la fanfare terrible qui doit réveiller les morts couchés dans la terre et ceux dont les ossements gisent au fond de l'abîme des grandes eaux. Jusqu'à présent le poète a prodigué l'expression douloureuse, la supplication, les accens d'abattement et de désespoir. Mais il a été sobre d'effets matériels; il a réservé toutes ses ressources pour cette explosion formidable. Douze timbales, accordées ensemble, tonnent à la fois au milieu de la grande voix de l'orchestre et de la clameur de tout le genre épouvanté. Après cet effet, écoutez ce frémissement glacial des altos sur trois intervalles chromatiques, et sur chacun, la réponse étouffée des chœurs. On dirait le mort qui se relève sur sa pierre et qui retombe saisi d'effroi. Après le *Quid sum miser*, où l'auteur a repris le plain chant du *Dies iræ* auquel il a mêlé le contre-point des basses et du cor anglais, arrive le *Rex tremendæ majestatis*. Ce morceau ne peut être analysé. Un trait à grosses notes des basses, un second trait de violons plein d'énergie et de sévérité traversant les supplications, les cris d'angoisse que les voix de femmes font entendre sur *Salva me*. Ici de beaux contrastes dans les accens, dans les sonorités. Les paroles *Salva me* se détachent merveilleusement de l'ensemble et montent au ciel comme une prière. Dans le chœur sans accompagnement *Quærens me sedisti lassus*, le musicien s'est rapproché des formes et du style *alla Palestrina*. Il y a une belle expression de calme, de majesté, de tranquillité dans ces grandes marches diatoniques, dans ces savantes progressions dont la résolution est presque toujours imprévue. Cependant M. Berlioz ne s'est pas tellement astreint aux lois du système du seizième siècle, qu'il n'ait mêlé à ce morceau des effets d'un style plus moderne; par exemple, le rythme immobile des voix de basse qui se poursuit sur les ondulations de la mélodie, et certaines terminaisons d'un goût récent dont le retour est plein de charme à cause de la manière dont elles sont amenées.

Le morceau *Lacrymosa dies illa* pourrait être regardé à lui seul comme une haute conception dramatique. Ici, l'auteur a représenté sous des images gigantesques et saisissantes ce que la tradition religieuse nous enseigne du jugement dernier. Il a partagé son orchestre en quatre parties isolées, qui se répondent comme quatre échos et, pour ainsi dire, se relancent les uns les autres. C'est ici surtout qu'il ne s'agit pas d'une lamentation individuelle, mais de la lamentation de l'humanité tout entière. Une mélodie aux larges allures étale ses périodes arrondies dans l'immense chaos du quadruple orchestre; elle se repose deux fois sur le ton d'*ut majeur* et de *la majeur* et ses accens semblent être ceux de l'espérance; mais l'agitation et le tumulte ne // 3 // tardent pas à renaître. Je regrette, pour rendre compte de cet effet dramatique, d'être obligé d'employer le langage technique. Le morceau est écrit en *la mineur*, mais la modulation a amené la tonalité de *fa*. Tout à coup une partie de l'orchestre de cuivre semble vouloir disputer la tonalité à la seconde partie. Les notes *mi* et *fa* grincent l'une contre l'autre avec fureur; enfin la tonalité de *la* l'emporte et

la lutte se termine par une mêlée générales. C'est le moment qui doit précéder la séparation des bons et des méchants.

Le drame est fini avec la prose. Le poète reprend la lyre. C'est l'offertoire: *Hostias et preces*. Le rôle des voix est ici bien simple; elles ne chantent que sur deux notes: *la si la*. Ces deux notes, ou plutôt ces accens d'une adorable expression, planent sur une admirable fugue d'orchestre, du dessin le plus pur, le plus logique, le plus élégant, et toujours noble et sévère. L'offertoire se termine par une espèce de faux-bourdon où les voix se reposent alternativement de trois en trois mesures sur de grandes consonances. Les trombones prolongent long-temps dans l'octave basse les vibrations de cet accord parfait dont les aliquotes sont donnés par des flûtes aigües. Cet effet a quelque chose d'étrange et d'antique: il donne une idée de l'effet des trompettes sacrées dans les cérémonies des funérailles et des mystères des anciens.

Le *Sanctus* a été confié à la voix pure, puissante et pénétrante de M. Duprez. Cette mélodie séraphique, aux formes aériennes, est accompagnée par un tremolo de violon avec sourdines, imitant les harpes. Des voix d'anges, représentées par des chœurs de femmes à deux et trois parties, répondent à ces accents poétiques. C'est en effet, à ce moment solennel, que la théologie nous montre les chœurs invisibles des séraphins, des archanges et de toutes les puissances célestes, descendant sur l'autel, se former en groupes harmonieux à la voix du prêtre, et chanter le cantique sans fin. Une fugue d'un beau caractère coupe ce morceau. Le *Sanctus* reprend encore, et tandis que les chœurs d'anges semblent remonter au ciel sur les ailes de cet accompagnement qui se perd dans les régions de l'aigu, la fugue s'achève par une riche péroration.

Je ne parlerai pas de l'*Agnus Dei* par la raison que l'auteur l'a composé avec le faux-bourdon déjà entendu dans l'offertoire, et avec la seconde partie de l'*Introit*.

Cette analyse, bien rapide et bien incomplète, ne suffira pas pour se faire une idée de cette vaste composition. Il faut l'entendre et l'étudier plusieurs fois pour se rendre compte de la belle ordonnance qui préside à tout l'ensemble de l'ampleur des propositions de l'œuvre, de la clarté et en même temps de la prodigieuse variété des détails. L'instrumentation, cette ressource si merveilleuse entre les mains de M. Berlioz, est ici toujours contenue, sagement gouvernée, et jusque dans les écarts qui sont justifiés par la nature du sujet, toujours elle est soumise à une haute pensée d'ordre. Cette instrumentation n'a que rarement l'éclat, le brillant, la vivacité de l'orchestre d'opéra. Mais dans le cercle des couleurs sombres, ternes, lugubres, qu'elle a presque constamment employées, elle a su trouver les plus beaux contrastes. M. Berlioz est inventeur dans la manière de conduire ses motifs, dans sa manière de résoudre les accords, dans l'écartement et la division des sonorités, et ses progressions harmoniques, presque toujours neuves et inattendues, donnent le sentiment d'un nouveau développement de la tonalité.

Mais ce dont il faut louer le plus M. Berlioz, c'est d'avoir préféré les traditions de la liturgie à celles de l'école; c'est de s'être placé franchement au point de vue du culte catholique, de l'art chrétien, et de s'être approprié la couleur et le type de chaque époque; en sorte que son *Requiem* peut être en quelque sorte regardé comme un résumé historique des traditions de la musique. Ce sont bien là les couleurs sous lesquelles l'Évangile et l'Apocalypse nous représentent cette grande scène de la vallée de Josaphat. Ce sont bien là les images, les mouvemens qu'un jeune poète, M. Gustave de la Noue, qui, dans un livre intitulé *Enosh*, a traité le même sujet que M. Berlioz, a su reproduire en beaux vers:

Voici l'heure. Debout, debout vaine poussière!
Blancs cadavres, sortez chacun de votre bière.
Debout, en quelque endroit que vous soyez gisants.
.....
Tombeaux, rendez nos morts. — Mers, portez à vos plages
Les victimes des flots et les fruits des naufrages;
Déserts, fouillez le sable; eaux, sondez votre lit;
Pyramides, ouvrez vos portes de granit;
Champs, creusez vos sillons; temples, levez vos dalles;
Vieux cloîtres, descendez sous vos nefs sépulcrales!
.....
Ange de Dieu, prenez vos trompes à la bouche
Et criez: Que les morts se lèvent de leur couche!
Criez à l'Orient, criez à l'Occident,
Renvoyez votre voix partout où va le vent,
Si fort que les glaciers en tremblent sur leur cime,
Si fort qu'elle s'entende au plus creux de l'abîme,
Si fort que le bruit seul, venant des quatre vents,
Donne la vie aux morts, et la mort aux vivans.

LA QUOTIDIENNE, 6 décembre 1837, pp. 1–3.

Journal Title: LA QUOTIDIENNE
Journal Subtitle: None
Day of Week: mercredi
Calendar Date: 6 DÉCEMBRE 1837
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 340
Pagination: 1 à 3
Title of Article: MUSIQUE RELIGIEUSE.
Subtitle of Article: MESSE DE *Requiem* DE M. H. BERLIOZ, POUR
LE SERVICE FUNÈBRE DU GÉNÉRAL
DAMRÉMONT, A L'ÉGLISE DES INVALIDES.
Signature: J. D'ORTIGUE.
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page feuilleton
Cross-reference: None