

On a dit que le véritable artiste ressemblait à ce père de famille de l'évangile qui prépare sa table sans demander quels hôtes il aura, sans savoir même s'il en aura, ni spéculer sur leur reconnaissance. N'a-t-il pas chez lui et dans lui son dédommagement prévu d'avance : la pensée qui console de tout? L'un adore les vers, l'autre la peinture, j'en connais que la musique rendrait fous, et qui, les dimanches d'hiver, courent chez Padeloup ou chez Colonne, comme au printemps les amoureux vont au bois pour y rêver! Rêver est bien le mot! Tous ces programmes, en effet, n'ont plus rien à vous apprendre, tous ces chefs-d'œuvre, vous les avez entendus si souvent que vous ne les entendez plus que vaguement, comme on perçoit les bruits de la nature ; alors votre imagination s'émeut, travaille, et naissent les mirages. Que de fois, en écoutant la symphonie de Mendelssohn, je me suis ainsi raconté le vieux fabliau de *Mélusine*! Rappelez-vous, au début de l'ouverture, cette phrase passionnée jaillissant en quelque sorte du frais gazouillement de la source, pensez à ces sonorités frissonnantes, humides, à ces grésillemens partout répandus jusqu'au retour du motif principal où le hautbois joint sa note douloureuse et tendre annonçant le mystère accompli ; la nymphe est devenue femme, la déesse a désormais un cœur pour aimer et pour souffrir humainement. Mais si le répertoire de Mendelssohn abonde en thèmes de ce genre — *Mélusine* [*Die schöne Melusine*], *le Songe d'une nuit d'été* [*Ein Sommernachstraum*], *la Nuit de Walpurgis* [*Die Walpurgisnacht*], — que chacun de nous peut varier à sa fantaisie, il y a des maîtres qui formulent leurs idées d'un tel style qu'il s'y faut tenir ; Beethoven n'écrit jamais sur les // 422 // nuages ; il nous dit le sentiment qui l'affecte et d'une manière qu'on ne s'y méprend pas. Permis à tous de le traduire, de le commenter, quant à divaguer longuement à son sujet, peine d'amour perdue! De l'esthétique autant qu'il vous plaira, de la psychologie à des profondeurs infinies, rien de fantastique! Schubert est le contraire : il prête aux interprétations sans nombre ; Beethoven n'en veut qu'à votre entendement, à votre âme ; Schubert guette vos sens et vous amorce. Chacun de ses tableaux ouvre à vos yeux des perspectives nouvelles. Nul compositeur n'a mis dans son art tant de choses diverses, ondoyantes ; sa musique est imprégnée de pittoresque et de littérature. Il est le plus moderne des modernes. Mais tout ceci doit être démontré.

## I.

Victor Hugo n'a pas inventé la ballade, Schubert non plus, et de même qu'en France nous avons eu nos poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, de même, les Allemands ont eu leur pléiade musicale, qui date de 1773, époque où prit naissance la *Lénore* [*Lenore*] de Bürger. Je veux parler de la ballade comme l'entend Schubert, c'est-à-dire d'une sorte de composition homogène formant avec le texte littéraire quelque chose d'organique et d'architectural, pénétrant au cœur de la situation, l'illustrant au lieu de procéder tout simplement par refrains, strophes et couplets à la manière des chansons d'autrefois. On est toujours le fils de quelqu'un et, dans le genre spécial qu'il devait porter si haut, Schubert lui-même eut ses ancêtres ; Johann André, Zumstegg, Tomascheck [Tomášek], Zelter (le correspondant de Goethe), Reichardt l'ont précédé non sans gloire, d'autres l'ont suivi qui mériteraient peut-être eux aussi d'être signalés : Karl Löwe [Carl Loewe] et Robert Franz. Longtemps nous avons cru qu'un pareil sujet était de ceux dont il faut se défier, cependant maintes raisons nous y invitent : nos lectures d'abord, tant d'ouvrages publiés en Allemagne par des écrivains qui sont des esthéticiens bien plus encore que des musicologues ; les Ambros, les Riehl, les Otto Jahn nous ont mis en goût d'investigations. Ces précurseurs, dont on nous racontait les tentatives, nous avons voulu les connaître, et si nous en parlons à notre tour, c'est après n'avoir rien négligé pour entrer directement dans leurs confidences. Le temps est à l'étude des analogies : notre imagination, plus déliée et

plus vibrante, fait des rêves de transposition d'un art dans l'autre ; nous aimons qu'il y ait de quoi entendre, mais nous voulons surtout qu'il y ait de quoi réfléchir et discourir pour et contre et alentour : je me figure un Diderot avec sa nature impulsive, sa logique brisée, saccadée, s'emparant de la conversation. Que de thèmes nouveaux pour lui dans cet art musical dont il // 423 // nous parlerait en nous faisant entrer par les idées dans la contexture harmonique comme il faisait entrer ses contemporains dans la couleur ! Si la musique eut des frontières, aujourd'hui son royaume s'étend partout, rien de ce qui touche à l'intelligence, rien d'humain ne lui demeure étranger : elle, jadis avec Haydn et Mozart, la pure voix des affections de l'âme, va devenir avec Beethoven, l'organe de la pensée, et cessant d'évoquer en nous des sensations plus ou moins vagues, concentrera l'effort de sa méditation sur tels sujets déterminés qu'elle coordonne et développe systématiquement ; laissons l'horizon s'élargir et bientôt ce que la parole semblait seule appelée à rendre, la musique voudra l'exprimer ; voici Berlioz et la symphonie de *Roméo et Juliette*, une tragédie descendue du théâtre dans l'orchestre. Passe encore s'il ne s'agissait que de nous peindre l'état psychologique des deux amans, leurs ardeurs, leur ivresses et leur infortune ; mais non, c'est le drame tout entier qui se déroule scène par scène et sans paroles ; la querelle des domestiques au lever du rideau, l'intervention pacifique du prince, le bal chez les Capulet, et tout cela splendide, imposant, entraînant et d'un intérêt à la fois musical et dramatique, un Delacroix à grand orchestre dont quelque Shakspeare [Shakespeare] aurait simplement écrit le programme. Essayez donc ensuite de médire de ces transpositions d'un art à l'autre qui seront un jour le signalement de notre époque et dont l'avenir nous tiendra compte ! Je soupçonne un peu de quel nom les pédans de l'heure actuelle nommeront cet art, ils nous enseigneront que c'est de l'alexandrinisme. Eh bien ! après ? Ne nous a-t-on pas aussi conté que Goethe était un alexandrin ? tant mieux pour les alexandrins !

Les peintres nous représentent les muses, non point séparément, mais en groupes et divinement enlacées. Ainsi, les arts veulent être compris, chacun conservant sa forme individuelle, son particularisme, et, tous, venant s'unir et se confondre dans l'idée au sein d'une atmosphère dont la poésie fournira l'éther lumineux, ce qui, je le répète, n'empêchera point la poésie d'être à ses momens un art absolument personnel, de même que la philosophie redevient une science *fermée* et retrouve son quant-à-soi après avoir servi de base fondamentale à toutes les sciences. Analogie, relation, mutualité, les romantiques, je le veux bien, ont souvent abusé du paradoxe, mais celui qui, jadis, définit l'architecture une musique passée à l'état solide et la musique une architecture liquéfiée, Schlegel, on peut le dire, ne s'amusa point cette fois à jongler avec des antithèses. Nierons-nous les rapports qui existent entre les combinaisons profondes et fantastiques, les symétries, les enroulemens et les enchevêtrements du style de Sébastien Bach [Johann Sebastian Bach] et la cathédrale gothique ? Une symphonie de Mozart n'a, je le confesse, ni des portes, ni des fenêtres, vous y chercheriez vainement des // 424 // métopes ou des triglyphes, et, quoi qu'en ait dit Auber, qui voulait que le paradis fût en *ut* majeur, personne, jusqu'ici, ne nous a révélé dans quel ton était la cathédrale de Paris. Mais étudiez sévèrement chez Haydn, Mozart et Beethoven l'ordonnance imperturbable de la symphonie ; rendez-vous compte des parties, considérez-en la forme abstraite : andante, scherzo, rondo, et voyez si tout cela ne répond pas aux principes d'une certaine construction monumentale. Lorsque je parle à un musicien d'introduction, de phrase incidente, il sait tout de suite à quel stade du morceau j'entends faire allusion, de même qu'un architecte à qui vous parleriez de vestibule, de cime ou d'architrave. C'est se tromper que de croire que la musique est un art de pur agrément et qu'elle a rempli son mérite quand elle nous a promenés pendant une couple d'heures à travers des enfilades de

mesures aussi charmantes qu'arbitrairement attachées les unes à la queue des autres. Des arabesques multipliées ne font pas un tableau, l'ouverture de *la Muette* [*la Muette de Portici*], celles de *Zampa* sont de beaux morceaux ; pourquoi ne les voyons-nous pas figurer parmi l'œuvre des maîtres sur les programmes du Conservatoire? C'est parce qu'il leur manque l'élément architectural, cette force organique de symétrie et d'harmonie dont les ouvertures de Beethoven portent la marque. Art purement architectonique avec Sébastien Bach [Johann Sebastian Bach], art d'expression sentimentale avec Haydn et Mozart, la musique deviendra plus tard, grâce à l'influence de Rousseau, de Shakspeare [Shakespeare] et de Goethe sur l'auteur de *Fidelio*, des *Sonates* et des *Symphonies*, l'art de la pensée pure et tournera chez Franz Schubert au pittoresque. *Ut pictura poesis*, disait Horace ; *Ut pictura et poesis musica*, dira Schubert, musique de l'âme, musique de l'esprit, musique de la parole écrite et chantée.

J'ai cité la *Lénore* [*Lenore*] de Bürger : les lieds de Goethe ont également contribué à chasser de l'atmosphère l'ariette, la chanson et tous les éternels lieux-communs du rococo italien. Aussi longtemps qu'avait duré la période du contrepoint et du « joli petit oiseau des bois, » personne ne s'était avisé d'aller demander à-la musique autre chose que de la musique. Les premières œuvres de Beethoven, conçues dans le sens de Haydn et de Mozart, ne nous montrent encore que la même absence de préoccupation à l'endroit d'un élément quelconque, extra-musical. Vous vous y promenez de mélodie en mélodie comme en un jardin, vous admirez la beauté des fleurs, vous en respirez le parfum avec ivresse, et puis c'est tout. Cependant Beethoven avait son idée de derrière la tête qui déjà commence à percer dans la sonate pathétique et que nous révèle ouvertement la sonate en *ut* majeur destinée, — c'est le maître lui-même qui nous l'apprend, — à nous initier à l'état d'âme d'un mélancolique, lequel mélancolique n'est autre que Beethoven. // 425 // Vienne fut pour la musique, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce que fut Weimar pour les lettres, et l'intérêt de ce rapprochement augmente encore quand on se représente l'union des deux muses s'accomplissant sous les auspices de Goethe et de Beethoven. Le mot d'ordre était donné, l'heure avait sonné des musiciens-poètes, nommez-les du nom qui vous plaira : Mendelssohn, Chopin, Schumann, Schubert, Karl Löwe [Carl Loewe] ou Robert Franz. Ils forment un cycle original, tout moderne ; par eux la littérature est entrée dans l'art des sons, la note et le mot fraternisent ; à la place des niaiseries floriantes, voici le drame et la passion : *le Roi des aulnes* [*Der Erlkönig*], *Marguerite au rouet* [*Gretchen am Spinnrade*], *la Religieuse*. J'ai dit que nous étudierions les origines, voyons les précurseurs.

Pour Bürger, on le connaît, aussi bien chez nous qu'en Allemagne, ne serait-ce que par sa *Lénore* [*Lenore*], type éternel de toutes les ballades fantastiques et sans lequel Victor Hugo n'eût peut-être pas écrit *la Fiancée du timbalier*, Dumas *le Sire de Giac*. Quant aux compositeurs dont le génie s'est de tout temps exercé sur la ballade de Bürger, on ne les compte pas. Zumsteeg fut le premier qui donna couleur de drame à ces poésies populaires jusqu'alors chantées, strophe par strophe, à la veillée, comme des litanies, avec accompagnement de rouets qui tournent et de fuseaux qui se dévident. Sa *Lénore* [*Lenore*] conserve en ce sens un intérêt historique, tandis que celle de Tomascheck, bien supérieure, est oubliée. Lorsque Zumsteeg mourut, les éditeurs n'eurent rien de plus pressé que de publier ses œuvres, et il y en a beaucoup, de valeur fort disparate, le médiocre et le mauvais à côté de l'excellent ; vous parcourez un morceau en regrettant les cinq minutes qu'il vous fait perdre, vous tournez la page : une surprise, une vraie trouvaille! Zumsteeg et Tomascheck [Tomášek] eurent pour successeurs dans cet ordre de composition Zelter et Reichardt, deux noms que le patronage de Goethe et sa correspondance ont mis en quelque lumière. Il est vrai que l'opinion de Goethe en un tel cas ne prouve guère. Ainsi, l'auteur de *Faust*, voulant féliciter Zelter, lui écrira : « Je n'aurais jamais cru que la musique fût capable d'exprimer des accents aussi

profondément pathétiques, » et Goethe disait cela dans un temps où Mozart donnait *l'Enlèvement au sérail* [*Die Entführung des Serail*], *Don Juan* [*Don Giovanni*] et *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]! Quelle autorité accorder à des jugemens de cette espèce? Mieux eût valu complimenter Zelter pour sa littérature. Ses lettres à Goethe contiennent en effet plus d'intéressantes considérations, de critique et d'ingénieux points de vue que ses partitions ne renferment de bonne musique. J'indiquerai à ce propos comme témoignage une certaine page de cette correspondance, où Zelter, énumérant diverses impressions pittoresques, raconte à Goethe les analogies qu'un musicien ne peut s'empêcher d'établir entre la cam-// 426 // -pagne romaine, les calmes horizons des montagnes de la Sabine et le style de Palestrina et de ses contemporains, de même qu'Alexandre [Alessandro] Scarlatti et Pergolèse [Pergolesi] nous entretiennent du soleil et des jardins de Naples et que la musique des Vénitiens nous parle de l'architecture marmoréenne et du romantisme des lagunes. A ce compte, la musique de Zelter éveillerait à son tour l'idée d'une de ces plaines sablonneuses qui entourent Berlin et que jamais une source vive, jamais un rossignol n'ont égayées de leurs chansons. Mais Goethe, qui d'ailleurs ne s'y connaissait point, avait sans doute une raison particulière à lui de goûter par-dessus tout les compositions de Zelter et de préférer à Mozart ce musicien qui n'apportait à sa poésie qu'une sorte de *minimum* musical insignifiant.

La *Lénore* [*Lenore*] de Zumsteeg parut en 1799, suivant de près celle de Johann André et précédant la *Lénore* [*Lenore*] de Tomascheck [Tomášek], la première, traitée à la manière du bon vieux temps et nous rappelant le style de Graun ; la deuxième, empreinte de la physionomie de l'époque de Mozart, et la dernière déjà touchant à Beethoven : une partition d'opéra dans toute la force du terme, ou plutôt une de ces métastases d'opéra comme les aiment aujourd'hui ceux de nos musiciens qui n'ont à leur service ni un librettiste, ni un théâtre. Qu'on se figure une ballade avec des airs, des morceaux d'ensemble et des finales. La *Lénore* [*Lenore*] de Zumsteeg a moins de profondeur et de pathétique, mais en revanche plus de caractère. Il ne s'agit pas cette fois d'un opéra *in partibus*. Le ton du genre est maintenu, le côté nocturne et fantastique du sujet rendu si bien que l'épouvante ne vous quitte pas ; vous sentez que l'auteur croit à ses spectres, qu'il les connaît à fond et les tutoie. La course affolée des deux amans à travers le déchaînement de la tempête, les horreurs qui les accompagnent : processions sinistres, farandoles autour des gibets, les hourrah, les *sasa*, les *trop, trop!* voix de l'espace et de l'abîme, ponts qui retentissent sous l'effréné galop, portes dont grincent les ferrailles, effondrement du cavalier avec sa monture, tout cela imagé, plein de furie et de surnaturel! Tous du reste ont adopté scrupuleusement le sens et la couleur du texte, et s'il y eut jamais une infidélité de commise, ce n'est pas à la musique, c'est à la peinture qu'il la faut reprocher. Conçoit-on, par exemple, qu'Ary Scheffer ait reporté son sujet à l'époque des croisades, sacrifiant au luxe des costumes, au déploiement de la mise en scène, l'idée mère et l'étonnante originalité de la conception du poète? Heine ne s'y est point trompé : « L'armée des croisés passe et la pauvre Lénore n'y a pas vu son fiancé ; il règne dans tout ce tableau une mélancolie douce et presque sereine, et rien ne fait prévoir l'horrible apparition de la nuit prochaine. » La *Lénore* [*Lenore*] de Bürger vit dans une période de protestantisme et d'examen critique, et son, amant est // 427 // parti pour conquérir un morceau de la Silésie au profit de l'ami de Voltaire ; alors il y avait du doute et des blasphèmes. La *Lénore* de Scheffer vit au contraire à une époque toute catholique ; celle-là ne blasphémera pas la divinité, et le cavalier trépassé ne viendra pas l'enlever. Sa tête, comme une fleur affligée, s'incline sur l'épaule de sa mère, tandis que du haut de son coursier de bataille, un chevalier jette sur elle un regard plein de pitié. La fleur se fanera, mais elle ne maudira point. C'est une douce composition qui écarte et chasse au loin les esprits de haine et de rage, un tableau tout harmonieux, où, dans

la musique des couleurs, règne l'unité, la plus consolante, et c'est en même temps le plus heureux des contresens.

Le nom de Zumsteeg n'en reste pas moins, fort oublié, et la plupart des gens qui le citent dans la conversation ne le connaissent que par oui-dire ; il a cependant, de même que Tomascheck [Tomášek], son contemporain, et, comme Schubert, Schumann et Löwe [Carl Loewe], ses descendant produit des œuvres très nombreuses et très diverses : opéras, cantates à grand orchestre, solos d'instruments à cordes, récits dramatiques d'après Schiller, d'après Klopstock, méditations ossianiques, jusqu'à des épigrammes, jusqu'à des fables ; l'apologue du Coucou de la Chouette et des Deux Hiboux. Ils sont là quatre, plus hideux les uns que les autres, conspués du monde entier et se distribuant entre eux des compliments : « Notre éloge, qui le fera? Personne ; faisons-le donc alors nous-mêmes. » Et pour exprimer la pérennité du panégyrique, l'auteur termine son morceau sur un accord de septième sans résolution.

Les Allemands ont toujours affectionné ces sortes de rébus. Ils en mettaient dans leurs tableaux et dans leurs gravures bien avant d'en mettre dans leur musique. Si peu que l'on ait présent à l'esprit l'œuvre d'Albert Dürer, on se souviendra d'une estampe au millésime de 1504 : Adam et Ève près de l'arbre de science où le serpent est enroulé. Le paradis foisonne d'animaux, un chat se pelotonne aux pieds d'Ève ; à côté de ce chat, une souris pleine de confiance, un lièvre assis tranquillement ; l'innocence et la paix règnent encore. Jusque-là, rien d'énigmatique ; regardons mieux. Derrière l'arbre fatal, appuyé au tronc, se dresse une licorne. Vous passerez vingt fois devant cette page sans vous douter, qu'il s'y cache une de ces charades dont raffolait il y a trois ou quatre ans la badauderie parisienne : licorne en allemand se dit *Elend* qui signifie également malheur et misère. Or n'est-il pas écrit que, derrière la chute, le malheur guette? A vous de comprendre. Une autre fois ce sera Steinle qui, pour rendre cette pensée : *Nulla fides*, peindra un violon brisé aux pieds d'un enfant, car violon se traduit aussi par *fides*. Ce qui nous constitue, un tableau qui pourrait *ad libitum* s'intituler : « Plus de foi, ou plus de violon sur cette terre. » Ce // 428 // bizarre symbolisme national, transporté dans l'art musical par les anciens compositeurs, n'est-il pas curieux de le voir en usage chez plusieurs des mieux classés parmi les modernes, chez Karl Löwe [Carl Loewe], que nous venons de citer plus haut, et qui s'ingénie à l'appliquer à tout? Ainsi l'oratorio des *Sept Dormeurs* [*Die Sieben Schläfer*] commencera et finira par sept accords de septième faisant allusion aux sept frères et tenus par sept instruments à vent. C'est se donner bien de la peine pour un très mince résultat (1). Il en faut dire autant d'une de ses meilleures pièces : *l'Apprenti sorcier*. On connaît la ballade de Goethe : l'apprenti commande au balai d'aller puiser de l'eau, et le musicien, par une phrase figurative, nous peint le balai qui se met en branle. Cependant, quand il veut arrêter cette force machinale imprudemment déchaînée, l'apprenti s'aperçoit qu'il a oublié la formule. Effaré, pris de terreur, il s'attaque au balai à coups de hache ; le balai se fend en deux, la figure mélodique fait de même et devient un canon à deux voix.

Schubert néglige cet art de subtiliser et chante à cœur ouvert. Un musicien peut être peintre et poète, sans avoir pour tâche d'empiéter sur le domaine de la poésie et de la peinture, ni prétendre les rendre inutiles ; la poésie est l'art des mots, et la musique l'art des sons, mais il arrive telle situation où les deux vont avoir à se confondre ensemble, où l'idée contenue dans le mot va se noyer dans le son pour revivre ensuite

---

(1) Qui jamais, en effet, s'avisera de compter combien de fois un accord est répété, et comment, sans aller y voir sur la partition, remercier ces instruments à vent d'avoir ce rare esprit d'être justement sept au lieu d'être huit ou de n'être que six?

d'une double vie. La musique ne saurait ni penser le monologue d'Hamlet ni réussir à rendre certains idiotismes, quoi qu'en dise Schumann, lorsqu'il prétend découvrir dans une sonate de Schubert l'état mélancolique d'un brave garçon incapable de payer la note de son tailleur. Mais donnez-lui à peindre des émotions et vous la verrez trouver des accens même pour l'inexprimable : ce silence par exemple, placé dans le duo de *Fidelio* au moment où les époux viennent de se reconnaître : « Toi ! » s'écrie Florestan. « Moi ! » répond Léonore [Leonore], et tous les deux tombent muets dans les bras l'un de l'autre. Soyez Beethoven, soyez Shakspeare [Shakespeare] et quand l'accent ou le mot manquera, vous trouverez l'hiéroglyphe : cette pause dans le duo de *Fidelio*, et dans *Othello*, ce cri d'un désespoir sans bornes, contenu dans une réticence : « Quel dommage, Iago, quel dommage ! » Mais si la musique a ses infinis de pathétique, elle a également son pittoresque, et telle occasion peut s'offrir où sur ce terrain elle battra sa noble sœur la poésie. Je lis *le Songe d'une nuit d'été* [*A Midsummer Night's Dream*] et j'y vois que Puck franchit l'espace « comme le trait lancé par l'arc d'un Tartare. » Cherchez au // 429 // théâtre un comédien pour vous représenter ce personnage et en même temps que lui, des elfes organisés de manière à se cacher dans le creux d'une noix. C'est ici que Mendelssohn accourt à l'aide de Shakspeare [Shakespeare]. Écoutons ce scherzo sautillant, pétulant, ricanant, et tout ce que le poète nous raconte de son lutin nous devient aussitôt vraisemblable. Nous voyons gambader Puck derrière-la coulisse ; nos oreilles, mieux encore que nos yeux, nous le montrent fendant les airs comme la flèche du Tartare. La poésie fournit le mot, la musique le tourne et le retourne, l'épluche, saisit l'idée et part de là pour une conception nouvelle.

Appliquer simplement des accords sur un texte donné, besogne de philistin ! très finement raillée par Goethe, un jour que, dialoguant avec Eckermann, il déclarait que sa ballade du *Pêcheur* [*Der Fischer*] ne pouvait être mise en peinture, parce que cet art n'a point en sa puissance d'exprimer « ce sentiment, cet appétit de l'eau qui par une journée d'été nous invite à nous baigner » et qu'il avait, lui poète, voulu rendre dans ses vers. Que de tableaux pourtant ce sujet n'a-t-il pas inspirés et que de lieds aussi ! C'est que rien n'est en somme plus facile que de s'exercer à ce jeu de transposition. Ne sortons pas de la musique ; vous êtes compositeur, ce motif vous séduit, c'est la chose du monde la plus simple, et vous n'avez qu'à vous laisser faire. « L'eau murmure, l'eau bouillonne : » une figure dans l'accompagnement, cela va de soi « De l'onde émue, sort une femme : » *trémolo*, petit accord de neuvième. « Elle chante, elle lui dit : » *cantabile* à la Gounod pour voix de sirène, et comme résumé, un peu d'élégie, une douce plainte sur le sort de l'infortuné pêcheur disparu sous la nappe humide. Le tour est joué, chaque mot du poème est traduit, rien ne manque à l'*illustration*, si ce n'est la note caractéristique mise là par Goethe : l'attrait, l'attraction, le sentiment de l'eau dans son idéal de fraîcheur, de profondeur, de transparence et de charme pernicieux.

Est-ce ainsi que procède Schubert ? A Dieu ne plaise ! Quel que soit le thème, il en extrait tout ce qu'il renferme à l'état latent d'expression psychologique et pittoresque et le fait jaillir à la lumière avec des explosions mélodiques à vous renverser.

— Quels secrets a ce diable d'homme ? nous disait Musset, une nuit que nous arpentions le boulevard des Italiens en causant musique (1). Connaissez-vous un seul

---

(1) Les poètes, en général, aiment peu la musique et n'ont guère de goût que pour la peinture. Musset, dans son temps, fit exception à la règle ordinaire. Encore n'en doit-on point conclure qu'il s'y connût. Tout se bornait à des impressions, à des attitudes selon la *fashion*, et son italianisme pour Bellini comme son germanisme pour Schubert lui venait plutôt par influences féminines ; toujours est-il qu'il avait à très haut degré le don de perception et s'en servait à certaines heures : « Je ne connais rien de

bruit de la nature dont il n'ait pas // 430 // surpris l'individualité? Personne, comme lui, ne s'entend à peindre l'eau, et quelle variété de touche, quelles nuances de pinceau! L'eau qui fait aller le moulin de *la Belle Meunière* [*Die schöne Müllerin*] n'est point la même que l'eau du svelte et clair ruisseau où, par miles roseaux et les cailloutis, danse la truite vagabonde. Il a, comme nous disions en rhétorique, des onomatopées dont aucun musicien avant lui ne s'était douté, il a des roulemens, des rythmes, des tic-tacs qui réveillent en vous la mémoire de mille bruits perçus réellement et qui vous reviennent... Tenez, c'est un paysagiste incomparable!

— Dites aussi, un romancier, un conteur, un fabuliste, car pour se rendre bien compte des formes qu'il emploie, pour apprécier ses rythmes à leur valeur, il vous faut d'abord pénétrer au cœur du sujet. Dans ce poème de *la Truite* [*Die Forelle*], l'eau s'amuse, elle danse et rit au soleil, il n'y a que chanson, clapotement et miroitement ; à peine sur la dernière mesure, à l'instant où la: pauvre petite est prise au piège, une ombre effleure le cristal, qui tout de suite redevient limpide et chatoyant : l'eau qui coule dans le roman de *la Belle Meunière* [*Die schöne Müllerin*] est moins folâtre, car elle jase avec le moulin qui lui raconte les amours de la meunière avec le chasseur et recueille aussi la plainte du pauvre apprenti délaissé qu'elle revoit chaque nuit assis au clair de lune sur ses bords et rêvant au suicide. Cette eau-là s'attend à jouer avant peu son rôle dans quelque événement tragique et roule déjà des pressentimens. On cherche des sujets de ballet, connaissez-vous quelque chose de plus romantique et de plus touchant à représenter à l'Opéra que ce poème de Wilhelm Müller découpé par Schubert en petits actes : le départ, le moulin, la belle meunière, le chasseur, l'amour trahi, la plainte au bord de l'eau, la délivrance ; mais ce serait une vraie fête!

— Oui, pour vous, pour moi, pour nos amis, mais si vous croyez que cela ferait l'affaire du public, vous vous trompez étrangement. Le public n'aime que les poncifs et vous plante là dès qu'il s'aperçoit que vous voulez l'induire en poésie. Vous me citez Schubert, je vais invoquer Mendelssohn. Que diriez-vous par exemple de cette affiche : *le Songe d'une nuit d'été* [*Ein Sommernachtstraum*], opéra en deux actes, paroles de Shakspeare [Shakespeare] et musique de Mendelssohn? Eh bien! je l'ai proposée à Véron, moi qui vous parle.

— Et il vous a répondu : *le Songe d'une nuit d'été* [*Ein Sommernachtstraum*]! une fantaisie dans la lune avec un très joli *scherzo*, cela coûterait fort cher à monter, mais divertirait beaucoup Habeneck. // 431 //

— Autrement dit, l'effet ne dépasserait pas la rampe, et somme toute, il avait raison et c'est nous qui nous égarons lorsque nous prétendons imposer nos raffinemens au plus grand nombre. Les gens qui vont voir un ballet n'y mettent point tant de malice : pourvu que la danseuse soit à la mode et que le pas soit bien rythmé, ils ne s'inquiètent point si la musique est de Schubert, de Mendelssohn ou de Beethoven, ce qui d'ailleurs ne les empêche nullement de se rendre ensuite le dimanche au Conservatoire pour y faire leurs dévotions. Vous voyez que je suis libéral et que j'admets la séparation de l'église et du théâtre.

Nous causâmes ainsi jusqu'au matin, non moins enthousiastes l'un que l'autre et non moins entraînés. Musset avait à cette époque, une amie qui lui jouait les *transcriptions* de Liszt. C'est dire qu'il savait par cœur son Schubert et croyait l'avoir découvert. Le pittoresque l'émerveillait; il ne se lassait pas d'y revenir, admirant ce

---

plus agréable, après qu'on a bien déjeuné, que de s'asseoir en plein air avec des personnes d'esprit et de causer librement des femmes sur un ton convenable. » Tel était le dilettantisme de Musset : causer musique librement sur un ton convenable.

qu'il appelait « des effets spéciaux. »

— Ne remarquez-vous pas, ajoutait-il, que Schubert a le pittoresque en largeur, plutôt qu'en hauteur ou en profondeur et qu'il lui faut, comme à Lamartine, un grand espace pour se développer, tandis que Schumann, comme La Fontaine, opère en un rien de temps?

Et là-dessus, il me citait la *Marguerite au rouet* [*Gretchen am Spinnrade*], la *Sérénade*, les *Chants du voyageur*, la *Jeune fille et la Mort* [*Der Tod und das Mädchen*], *Mater dolorosa*, puis s'interrompant tout à coup :

— Et le *Roi des aulnes* [*Der Erbkönig*]! s'écria-t-il au paroxysme de son ravissement.

— Et la *Religieuse*! répliquai-je sur le même ton.

— La *Religieuse*, reprit-il, halte-là! sujet réservé ; taisons-nous.

— Réservé à qui?

— Eh pardieu! mon cher, au seul homme ayant qualité pour en discourir.

— Et cet homme, vous le nommez?

— Diderot... Monsieur Denis Diderot. Pensez-vous qu'il soit à Paris? en ce cas, allons tout de suite le réveiller et vous en entendrez de belles sur la conception musicale de son collaborateur.

## II.

L'influence du clavier moderne en sa toute-puissance agit à ce point sur Schubert que ses plus beaux lieds vous produisent parfois l'effet d'études de piano avec accompagnement de voix humaine. Il s'assied à la table d'harmonie, laisse courir ses doigts, l'instrument a compris, il s'élançe, et dû jeu des modulations se dégage un brouillard sonore où bientôt apparaît la mélodie. Avez-vous jamais // 432 // visité la fontaine de Vaucluse au premier soleil : c'est un éblouissement, un tapage à ne plus rien voir ni entendre ; l'immense nappe d'eau s'écroulant de tout son poids rebondit de rocher en rocher en folles cascades dont l'écume irisée aux feux du jour nouveau se peuple insensiblement d'arabesques et de formes idéales ; la mélodie de Schubert a ce prestige, et sans être un mirage comme les visions du gouffre, elle éclôt radieuse des profondeurs tourmentées de l'accompagnement. Les motifs de Beethoven gagnent beaucoup à l'élaboration, à la main-d'œuvre ; plus ils sont tournés et retournés, plus ils s'étoffent et grandissent. Avec Schubert, c'est le contraire ; ses thèmes naissent achevés ; ils sont du premier coup ce qu'ils doivent être, et tout effort de dialectique n'y apporte que préjudice. Les symphonies de Schubert, ses quatuors et ses sonates pèchent par exubérance ; vous diriez un de ces jardins livrés à l'abondance de la végétation naturelle ; les fleurs y foisonnant sans culture, les arbres, poussant leurs branches au hasard, s'y étouffent sous l'étreinte des herbes grimpantes, et leur richesse même les rend impraticables. Schubert, dans ses œuvres instrumentales, subit l'inconvénient de sa nature débordante : les motifs l'encombrent ; il en a trop pour les développer. Autre chose est de ses compositions vocales, où le texte agit formellement ; la parole impose son frein et les esprits du rythme poétique tendant la main aux esprits du rythme musical, l'architecture du vers préside en quelque sorte à l'architecture du son. Schubert porte à l'extrême le sentiment de ces transpositions ; il sait éviter tout ce qui ressemble à du placage, découvrir les parallélismes, à ce point que

certaines morceaux, *le Roi des aulnes* [*Der Erlkönig*], par exemple, vous font l'effet d'être écrits au moyen d'un chiffre hiéroglyphique traduisant le mot et l'image par le son. Zumsteeg, Tomascheck [Tomášek], Zelter, Reichardt, Löwe [Loewe], combien sont-ils les musiciens que le poème de Goethe a médusés? Si tous n'ont pas réussi également, tous ont bien mérité. *Le Roi des aulnes* [*Der Erlkönig*] de Reichardt est un conte populaire, celui de Tomascheck [Tomášek] a du pathétique, mais peu de couleur. Quant à Löwe [Loewe], sa transcription vient tout de suite après l'œuvre de Schubert ; quelques-uns même la placent à côté. Impossible pourtant de méconnaître l'influence du maître, surtout dans le début et vers la fin. Je n'ignore pas quelle critique on pourrait faire à Schubert ; ce *cantabile*, par exemple, trop phrasé, trop *amoroso* qu'il prête au principal personnage, donnant à son roi des aulnes des attitudes de ténor italien. Chez Löwe [Loewe], le crépuscule du, surnaturel s'étend partout ; le spectre passe dans son nuage : un souffle de voix, mystérieux, un chuchotement et c'en est assez : *das Kind ist todt*. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Schubert survit et survivra, car si telle autre pleine de talent offre un attrait à nos curiosités d'artiste, elle seule, jaillie de source, nous // 433 // entraîne par cette force primordiale et tumultueuse du génie dont vous sentez battre les pulsations dans chaque note. Il ne lui suffit point d'avoir des accens pour les plus subtiles perceptions de l'âme, il faut encore qu'il en trouve pour les plus simples accidens de la vie. Un jour que Schumann jouait, avec un de ses amis, une marche à quatre mains de Schubert, ils imaginèrent d'en improviser le programme au hasard de leur pensée, et il se trouva que, sans s'être donné le mot, tous les deux se virent transportés sur une place de Séville au moyen âge, hidalgos, señoras et manolas leur faisant fête. Le docteur Ambros rapporte un cas identique observé pendant l'exécution d'un arrangement à quatre mains. « Comme nous touchions au terme des variations auxquelles sert de thème le lied de *la Jeune Fille et la Mort* [*Der Tod und das Mädchen*] : Ne vois-tu rien? m'écriai-je en jouant les douze mesures du *pianissimo* qui précède la fin. Moi, j'aperçois à l'horizon, mais loin, bien loin, tout là-bas, un léger nuage ; il grandit, il s'éclaire de lueurs roses et dans ce brouillard, sais-tu ce que je distingue? — Attends, poursuit à voix basse mon ami, toujours sur le *pianissimo*, je vais te le dire, car moi aussi je l'aperçois, c'est la Mort emportant l'âme de la jeune fille. »

Schubert a de ces intuitions qui vous saisissent. Entendez tel de ses quatuors, et je vous défie de ne pas éprouver au début ce bien-être qui nous réjouit l'âme en automne lorsque nous sommes devant un bon feu et que la bise et la pluie au dehors fouettent les vitres. Autre part, si vous désirez avoir une impression de Venise, sa *Promenade en gondole* (un chœur avec accompagnement de piano) vous la fournira, et notez que je ne fais point simplement allusion à la Venise des chanteurs de cascabelles et des guitaristes ; je parle de la cité même des lagunes, du Rialto, des Procuraties et de la cathédrale de Saint-Marc, dont une étonnante combinaison d'accords va nous traduire au piano les sonneries avec une précision téléphonique imitant jusqu'à la réalité le terrible carillon que les géans d'airain de la *Merceria* balancent à chaque heure sur la cité. Ajouterai-je que Schubert n'avait jamais mis le pied à Venise? le détail serait inutile. Delacroix lui non plus n'avait pas vu Venise, ce qui ne l'empêcha point de revivre l'œuvre du Tintoret. Ailleurs, dans la plainte de Marguerite [Gretchen], le pittoresque de l'accompagnement décuplera, centuplera l'intensité du sentiment psychologique et le rythme obstiné du rouet symbolisera les battemens du cœur de la jeune fille.

Et cette cloche implacable dans *la Religieuse!* partout présente, imperturbable et si diverse en vibrations ; stridente, obsédante, ironique et narquoise avec son éclat argentin, sonnante la vie et la mort, le bal et le cloître, le repentir et la révolte, la damnation et l'apaisement, cette cloche céleste, diabolique, humaine surtout, comment // 434 // la caractériser? C'est ici que le mot d'Alfred de Musset me revient et

que j'appelle Diderot à mon aide.

### III.

La conception de Schubert se rapporte, en effet, au roman de Diderot comme son *Roi des aulnes* [*Der Erlkönig*], sa *Marguerite au rouet* [*Gretchen am Spinnrade*], le cycle des chants du voyageur se rapportent aux poèmes de Goethe et de Wilhelm Müller, qui les ont inspirés. Constatons néanmoins une différence : le musicien, cette fois, quitte le mot à mot, il cesse de traduire, il paraphrase et généralise. La religieuse de Diderot est *une* religieuse, celle de Schubert est *la* religieuse. La plupart des romans de Diderot sont des anecdotes de la vie du monde qu'il tourne en plaidoyers de morale et de philosophie courantes, souvent même sans prendre la peine de déguiser les noms. Il se peut que la donnée de *la Religieuse* soit un fait, il se peut aussi qu'il n'y ait là qu'une fiction servant de texte et de prétexte à la thèse d'un écrivain ; dans l'un et l'autre cas, la chose est à considérer. Que le lecteur me permette donc de rapprocher pour un moment l'œuvre de l'écrivain de l'œuvre du musicien, je le demande non pas simplement parce que ces sortes de curiosités m'ont toujours, on le sait, beaucoup séduit, mais parce qu'il s'agit de prouver que, dans cette lutte du musicien et du philosophe, celui des deux qui a pénétré le plus à fond la vérité philosophique du sujet, c'est le musicien.

On a beaucoup raisonné, beaucoup parlé de Diderot dans ces derniers temps ; sa vitalité ressemble presque à celle de Voltaire, n'a-t-il pas, lui aussi, des ennemis ? Aimons-le donc, non pour ses principes philosophiques démodés et sa larmoyante dramaturgie sociale, non pour telle ou telle de ses œuvres, mais pour l'ensemble de son œuvre, pour ses dialogues, ses paradoxes, ses vues, ses clartés, ses *fulgurations* sur toutes choses, son essor constant vers les idées (même quand ce n'était que des fragmens d'idées) son instinct, sa pénétration du beau dans l'art et ces flamboyans jets de lumière et de fumée que les volcans ont seuls. Diderot n'a jamais rien produit de durable, rien apporté à la science ; il n'a fait ni *l'Esprit des lois*, ni *l'Essai sur les mœurs* ; on lui reproche de n'être ni Montesquieu ni Voltaire ; lecture de lettres ! s'écrient les puristes, soit ! Enfermons-le dans les bibliothèques ! n'y loge pas qui veut ; et c'est encore un pis-aller fort acceptable que d'attendre là comme Diderot que les esprits amoureux de la verve, de l'inspiration et de la couleur dans le style, les lettrés et les mandarins viennent vous y chercher. « Diderot est Diderot, écrivait Goethe à Zelter, et son influence n'est pas près de s'éteindre. » Pensons à George Sand qui // 435 // lui doit tant ; par lui, bien autrement que par Rousseau qui n'a ni son entrain familier, ni sa belle humeur, ni sa tolérance, ni ses mirages, par Diderot fut enjôlée au style toute une génération de romanciers, d'esthéticiens, d'hommes de théâtre et de feuilletonnistes. Est-ce donc là n'avoir eu qu'une influence relative et les simples discoureurs et philosophes de salon agissent-ils de la sorte à distance ? J'ai nommé George Sand, j'en pourrais également citer d'autres. Rappelez-vous *la Visite de noces*, cet exquis petit acte caché au fond du roman de *Madame de la Pommeraye*, comme il était blotti sous ces deux vers de La Fontaine, que bien des gens ignorent et Dumas fils peut-être tout le premier :

Ménélas découvrit des charmes dans Hélène,  
Qu'avant qu'être à Pâris la belle n'avait pas.

Que, socialement parlant, l'action de Diderot, représente assez peu de chose, je n'en disconviens pas ; le philosophe à peine compte, mais en revanche l'homme de lettres est un titan, disons aussi le virtuose, puisque nous sommes sur un chapitre de variations et de fantaisies. Parcourons le roman.

La forme du récit offre tout d'abord à l'auteur ses coudées franches ; avantage que Diderot ne perd jamais, de vue. Il s'agit d'un manuscrit contenant l'histoire de sœur Suzanne et que la religieuse échappée du cloître communique à son protecteur, le marquis de Croismare. Un intérieur de famille bourgeoise ruinée, le couvent de Sainte-Marie, l'abbaye de Longchamps et le cloître de Sainte-Eutrope, à Arpajon, tels sont les tableaux qui nous passent sous les yeux : petit monde, mais étudié dans ses recoins les plus secrets, le tableau de genre, et le tableau d'église, le parloir avec ses commérages et ses intrigues, la cellule aux hallucinations nocturnes, près de la chapelle à l'autel flamboyant de cierges et chargé de fleurs, la prise, de voile, et Longchamps avec ses cantiques si recherchés des belles dames coureuses de rendez-vous galans, *la Tentation de saint Antoine* et *Vert-Vert*, Breughel et Watteau ; bref, le pathétique, le ridicule, le joli, le charmant et l'odieux de cet incomparable « tout Paris » du rococo. Le cloître en contact incessant avec le siècle, en répercutant les échos, suant l'ambre et le musc par ses murailles saturées d'encens, et nonobstant toujours le cloître. La cruauté s'y mêle aux convoitises ; toutes ces mignonnes créatures se haïssent et n'ont entre elles de commun que leur impatience de l'horrible tyrannie qui les opprime. Comment s'affranchir de ce joug ? d'où leur viendra la délivrance ? L'une va s'enivrant de mysticisme ; l'autre, silencieuse, pensive à l'écart, se déprave.

La passion ne joue aucun rôle dans le roman de Diderot ; sa religieuse n'aime personne ; à peine peut-on dire que ce soit le goût du monde qui l'entraîne, puisqu'elle n'ignore pas que le couvent est son seul asile et que, sortie de ses murs, elle n'aura que la persécution et l'infortune en perspective. N'importe, une indomptable furie de liberté la possède ; l'idée d'être enfermée à jamais emplit son âme de désespoir et la vie du cloître lui est plus dure que la mort. Sa conduite pourtant n'en souffre point. Fidèle au souvenir et à l'exemple de son ancienne supérieure, elle accomplit tous ses devoirs et les transports de sa douleur passent dans les épanchemens de ses prières. Nature douce, simple, innocente et fervente, que les nonnes ses sœurs chérissent et vénèrent après l'avoir féroce ment persécutée et qui s'enlève sur ce fond trouble et vicié presque aussi blanche et lumineuse qu'une héroïne de légende. La figure est originale ; on doutera pourtant qu'elle soit vraie. Comment s'expliquer cette folie de liberté chez une jeune fille placée au couvent dès la seizième année, n'ayant depuis fréquenté que des religieuses et des prêtres, et dont l'amour-propre trouve d'ailleurs maintes satisfactions capables de la retenir ? Car c'est une cantatrice de haut vol que sœur Suzanne, l'orgueil de la communauté dans les concerts célèbres de Longchamps, où sa belle voix fait des merveilles (1) ; évidemment l'abstraction philosophique supplante ici « le document humain. » Souvenir vivant d'une faute pour sa mère, et pour son père objet d'une instinctive répulsion, la pauvre Suzanne a grandi chez ses parens plus maltraitée que Cendrillon. Ses sœurs se marient et, tandis qu'elles se partagent leur dot, la mère, tourmentée de

---

(1) « La scène du reposoir fit du bruit dans la maison, ajoutez à cela le succès de nos Ténèbres du vendredi-saint : je chantai, je touchai de l'orgue, je fus applaudie. » Autre part : « Je me mis au clavecin, je préludai longtemps cherchant un morceau de musique dans la tête que j'en ai pleine. Cependant la supérieure me pressa, et je chantai sans y entendre finesse, par habitude, parce que le morceau m'était familier : *Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres.* » Plus loin, enfin, et comme gai contraste : « Tandis que l'on riait, je faisais des accords ; peu à peu j'attirai l'attention. La supérieure vint à moi et me frappant un petit coup sur l'épaule : « Allons, Sainte-Suzanne, me dit-elle, amuse-nous, joue d'abord et puis tu chanteras. » Je fis ce qu'elle me disait, j'exécutai quelques pièces que j'avais dans les doigts ; je préludai de fantaisie ; et puis je chantai quelques versets des psaumes de Mondonville. » Nous insistons à plaisir sur ce côté virtuose du caractère qui, dès l'origine, nous semble dénoncer la sœur Sainte-Suzanne à toutes les attentions et prédilections d'un musicien de l'avenir.

remords, se refuse à laisser l'enfant illégitime toucher au bien de la famille et, pièce par pièce, elle amasse sur ses économies la somme nécessaire pour mettre Suzanne au couvent. Toute cette partie du livre est d'un vif intérêt et nous montre, admirablement peint à la Diderot, le tableau de nos erreurs se combinant avec nos destinées. On incline presque malgré soi du côté de la // 437 // mère, on sent qu'elle raisonne juste et que Suzanne, étant données les circonstances de sa naissance et de son éducation, Suzanne, élevée au sein du bien-être, à la fois belle et pauvre, impropre aux vulgaires travaux, ne saurait, selon la logique des hommes, vivre dans le monde sans y encourir les plus grands périls et sans y succomber.

Au cloître donc, jeune fille, allez au cloître : *Go to a nunnery*. Et ce mot, ce n'est pas seulement la mère et l'époux de la mère qui le prononcent, ce n'est pas seulement son directeur de conscience et la supérieure de Longchamps, c'est nous tous qui lisons cette histoire, car c'est le mot de la situation, et la malheureuse enfant n'a point d'autre refuge. Voilà qui semblerait devoir atténuer l'horrible répulsion que le couvent inspire à Suzanne, si le sentiment en question n'appartenait pas beaucoup plus au philosophe Diderot qu'à la jeune fille. Que Suzanne ait un amour au cœur, que sa révolte ait pour mobile une passion contrariée, adieu l'idée morale de l'auteur, dont la thèse est de nous démontrer l'incompatibilité de son héroïne avec les conditions de la vie monastique! Mais à supposer que Suzanne soit une abstraction, les supérieures sont des caractères achevés, et il n'y en a pas moins de cinq que nous voyons se succéder tour à tour : la première, une hypocrite ; la deuxième, une agitée ; la troisième despotique et cruelle ; la quatrième, perdue de mœurs et la cinquième de superstition. Examinez ces diverses figures tracées de génie et d'une main impartiale ; la deuxième, par exemple, où l'on croirait surprendre la silhouette d'une M<sup>me</sup> Guyon. L'ardeur de son mysticisme, le flot de son discours attire, séduit, enveloppe Suzanne, qui se laisse aller à prononcer ses vœux dans un moment d'exaltation dévote regretté bientôt, sous l'atroce gouvernement de la nouvelle supérieure, celle-ci d'un naturel en absolue contradiction avec le sien. Que l'on se représente une personne de forte allure, au visage mauvais, impitoyable à quiconque ne fléchit pas le genou devant elle, prompte à tous les fanatismes et pouvant servir d'*illustration* à cette abominable parole que le spectacle des damnés et de leurs supplices dans l'enfer sera pour les bienheureux dans le ciel un surcroît de béatitude. A l'avènement de la quatrième supérieure se sont relâchés tous les liens d'ordre et d'honnêteté ; la communauté d'Arpajon est devenue une abbaye de Thélème, où règnent la joie et l'abondance, où chacune se fait un devoir de caresser les péchés mignons et les jolis vices de la trop aimable dame guillerette, grassouillette, qui trottant, minaudant, clignant de l'œil d'ici, de là, préside aux destinées de la maison. Tout cela, très réel en somme et très vivant, ne va point cependant sans un peu de symbolisme. C'est la vie du cloître que l'auteur entend nous montrer, et si quelque lumière y brille par places, il ressort de la // 438 // nature même du sujet que la teinte sombre prédomine : « L'homme, écrit Diderot empruntant la plume de la sœur Suzanne, l'homme est né pour la société, séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur ; des pensées extravagantes germeront, dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. On sort d'une forêt, on ne sort pas d'un cloître ; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître... Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère ; la misère avilit, la retraite déprave. » Quoi de plus effrayant que cette supérieure tombant aux pieds du confesseur, et s'écriant : « Je suis damnée! » La scène est superbe et par le solennel touche au plus haut tragique. « Au milieu, d. ces entretiens où chacune cherchait à se faire valoir et à fixer la préférence de l'homme saint, on entendit arriver quelqu'un à pas lents, s'arrêter par intervalles et pousser des soupirs ; on écouta, l'on dit à voix basse :

« C'est elle, c'est notre supérieure ; » ensuite l'on se tut et l'on s'assit en rond. Ce l'était en effet. Elle entra, son voile lui tombait jusqu'à la ceinture ; ses bras croisés sur sa poitrine et sa tête penchée. Je fus la première qu'elle aperçut ; à l'instant, elle dégagèa de dessous son voile une de ses mains dont elle se couvrit les yeux, et se détournant un peu de côté, de l'autre main elle nous fit signe à toutes de sortir ; nous sortîmes en silence et elle demeura seule avec dom Morel... Le premier mot que j'entendis, après un assez long silence, me fit frémir, ce fut : « Mon père, je suis damnée ! » Mais que tout cela est donc musical, et quel parti le musicien va tirer à son tour de ce texte ! « Gluck ne puis, Schubert suis. » Aucun détail ne lui échappera et c'est dans la contexture même du drame vocal et de l'accompagnement que vous saisirez au passage chaque intention du romancier : « Mon âme s'allume facilement, s'exalte, se touche... Mais qu'est-ce que cela signifie quand la vocation, n'y est pas ? » Ce sentiment, manifesté dès le début, vous poursuit tout le temps comme un mauvais rêve. Il y a plus : vous assistez aux principales scènes, des lambeaux de dialogue vous reviennent à l'esprit et, lorsque les deux artistes cessent d'être d'accord, que chez eux le point de vue change, vous vous déclarez pour Diderot ou pour Schubert, selon la circonstance.

« Le vrai sacrilège, madame, c'est moi qui le commets tous les jours en profanant par le mépris les habits sacrés que je porte : ôtez-les moi, j'en suis indigne. Faites chercher dans le village les haillons de la paysanne la plus pauvre, et que la clôture me soit entr'ouverte.

« — Et où irez-vous pour être mieux ? // 439 //

« — Je me sais où j'irai, mais on n'est mal qu'où Dieu ne vous veut pas, et Dieu même veut pas ici...

« Nous descendîmes presque ensemble ; l'office s'acheva. A la fin de l'office, lorsque toutes les sœurs étaient sur le point de se séparer, elle frappa sur son bréviaire et les arrêta :

« — Mes sœurs, leur dit-elle, je vous invite à vous jeter au pied des autels et à implorer la miséricorde de Dieu sur une religieuse qu'il a abandonnée.

« Je ne saurais vous peindre la surprise générale ; en un clin d'oeil, chacune sans se remuer eut parcouru le visage de ses compagnes, cherchant à démêler la coupable à son embarras. Toutes se prosternèrent et prièrent en silence. Au bout d'un espace de temps assez considérable, la prieure entonna à voix basse le *Veni Creator*, puis, après un second silence, la prieure frappa sur son pupitre, et l'on sortit. »

Chez la nonne de Diderot, la soumission n'est jamais que contrainte et forcée, sa révolte ne désarme un instant que pour reprendre de plus belle et jusqu'à ce qu'elle triomphe ; chez la religieuse de Schubert, la résignation après l'orage est-elle bien définitive ? Le roman se termine par la confession tragique de la supérieure ; tout le reste n'est plus qu'un épilogue ; mais si accidenté, si espacé que soit le récit, Diderot ne quitte jamais des yeux son héroïne ; sœur Suzanne forme le centre du tableau et la sympathique jeune fille fait vivre de sa destinée les divers cloîtres qu'elle traverse. Aussi l'attrait ne fléchit point ; on ne regrette ni la monotonie du fond, ni son obscurité lugubre, tant les figures de premier plan vous intéressent et, par-dessus toutes les autres, celle de Suzanne Simonin. Que le lecteur nous pardonne donc d'être entré dans cette analyse, indispensable pour se bien rendre compte de la conception de Schubert. Car il n'y a rien dans le roman qui ne soit dans la musique, et la musique contient, en outre, un élément capital dont le philosophe s'est privé de gaîté de cœur pour les seuls beaux yeux de sa thèse. Diderot n'a fondé l'insurmontable aversion de sa religieuse pour son

état, ni sur l'amour, ni sur l'incrédulité, ni sur le goût de la dissipation. Si elle hait le couvent, c'est parce qu'il répugne à sa raison ; la nonne de Schubert, au contraire, maudit le cloître, parce qu'une passion le lui rend odieux ; l'amour absent de chez l'une éclate chez l'autre avec toutes ses flammes ; Schubert a, comme Diderot, les deux qualités maîtresses du conteur : l'invention et la caractéristique.

Le point de jonction de la poésie et de la musique est dans l'évocation des sentimens. Que Diderot frappe la note sur son clavier philosophique et qu'un Schubert la recueille, son art vous fera percevoir les mêmes émotions tout comme il vous ouvrira les mêmes // 440 // perspectives. Aussi, n'en déplaise à son titre, *la Religieuse* n'est-elle pas simplement une ballade? C'est bel et bien un oratorio romantique *in nuce*. Le drame, cette fois, n'a qu'un personnage, mais dont l'âme est un foyer de résonance où viennent se répercute toutes les voix du cloître : plaintes, prières, angoisses, gémissemens, cris de révolte et de blasphème. Quel désordre dans cette conscience! que de sous-entendus dans son explosion! L'insurmontable ennui de la réclusion, les troubles et l'épouvante du confessionnal et, planant au-dessus de tout, mêlée à tout, l'horrible pensée du renoncement forcé, la Vénus païenne attachée à sa proie et la dévorant. Misérable victime, quel refuge sera le sien? L'espoir en Dieu. Après tant de sanglots, de soupirs, de regrets passionnés, d'explorations brûlantes et navrantes, écoutez sur la dernière mesure cet *Alléluia* : la chapelle ouvre sa profondeur éblouissante du flamboiement des cierges, les encensoirs fument, l'orgue prélude, et tandis que le cantique divin qu'il accompagne monte vers la nef, il semble qu'elle s'écarte pour laisser les étoiles du ciel regarder dans cette âme et se réjouir au spectacle de son apaisement.

Nous citions plus haut la terrible parole de la prieure d'Arpajon : « Je suis damnée! » La nonne de Schubert, non moins tragique, se résigne. Nous venons d'assister aux suprêmes déchiremens ; le monde, ni la jeunesse, ni l'amour n'ont désormais plus rien pour elle ; que l'immolation s'accomplisse donc tout entière et ne cherchons pas ce que l'*hosannah* de sa délivrance peut contenir d'immense lassitude.

Beethoven a peint quelque part, mais alors sans arrière-pensée anecdotique ou romanesque et de la main d'un Michel-Ange, cette lutte des passions : « Le destin frappe à votre porte. » C'est le maître lui-même qui vous en avertit dès l'andante, s'efforçant de l'attendrir par la voix des flûtes : vaine imploration, le destin reste sourd. Le jour tend à se montrer, à peine vous le voyez poindre qu'un épais nuage se forme et l'obscurcit. Les basses grondantes, menaçantes, se déclarent et s'insurgent comme des esprits ténébreux contre la lumière promise au loin dans l'andante. Des plaintes douloureuses traversent l'air, des rires stridens, des bacchanales ramènent les premiers motifs amendés, travestis : à la place des effets de cordes en pleine résonance, les sourds *pizzicati* ; à la place du cor éclatant, le hautbois anémique ; nous atteignons ainsi le point le plus sombre ; de la lumière ou des ténèbres, qui triomphera? La lumière. Les basses succombent n'en pouvant plus, la timbale accuse et prolonge son roulement, les violons se réveillent enfin, poussant le thème de plus haut en plus haut, jusqu'à ce crescendo des huit dernières mesures où, subitement, le voile se déchire ; la nuit bat en retraite ; avec le ton d'*ut* mineur triomphant, un océan de clarté // 441 // fait irruption et nous inonde ; à peine un souvenir survit-il en nous du combat qui vient de se livrer, et quand les accords de la fin ont cessé, nous éprouvons au fond de l'être un mouvement d'orgueil humain et je ne sais quelle édification salutaire du sens moral.

Gardons-nous bien pourtant de rien vouloir trop affirmer, la musique étant aux yeux d'un certain monde une science exacte comme les mathématiques, et comme telle, ne pouvant exprimer autre chose que des sons. « Fantaisie, mirages et jeu

d'esprit, s'écrieront les théoriciens et les physiologistes. Voir dans une symphonie de Beethoven, dans un *lied* de Schubert ou de Schumann, toutes les idéalités que vous y voyez, c'est imiter ce personnage de Shakspeare [Shakespeare] qui découvrait plusieurs variétés de poissons et d'animaux dans un nuage. » La musique a son côté matériel, qui le conteste? et cependant il faudra bien qu'on nous accorde qu'à l'exception de la poésie, elle est celui de tous les arts qui touche de plus près aux régions du pur esprit.

Dans l'architecture, le matériel employé s'impose à nous formellement sous les espèces de la pierre, du marbre et du bois que l'esprit a revêtus de son empreinte ; dans la statuaire, le matériel tient déjà moins de place, et dans la peinture il disparaît. Personne n'ignore de quels élémens un tableau se compose, mais quand vous êtes devant *la Joconde* ou devant *la Madone à la chaise*, vous oubliez généralement de vous occuper de la toile et de la fabrication des couleurs. En musique, l'immatériel est d'abord ce qui nous ravit et peu s'en faut qu'une science si profondément compliquée et subtile nous donne toutes les illusions de l'art contemplatif et rêveur par excellence, du seul vraiment immatériel : la poésie. C'est que, pour la musique, la période de formation est une étape depuis longtemps parcourue. Avec Sébastien Bach [Johann Sebastian Bach], l'architecture ayant dit son dernier mot, avec Haydn et Mozart l'ère psychologique a commencé, après quoi Beethoven est venu fonder le règne de l'esprit du raisonnement et de la critique. Combien sont-ils, ou plutôt combien ne sont-ils pas les adeptes de ce nouveau culte de la pensée extra-musicale? Mendelssohn, Chopin, Schubert, Schumann, Berlioz, Verdi (le Verdi de la Messe [*Messa da Requiem*] pour Manzoni). Je renonce à les nommer tous. Nous avons vu, au cours de cette étude, Zelter déclarer à Goethe qu'un motet de Palestrina lui donnait l'impression des grands horizons de la campagne romaine, et Zelter était un homme du passé, un de ces parfaits bourgeois que les Allemands traitent de philistins et sur qui les agitations de la vie moderne n'ont point de prise ; irons-nous moins loin que ce contemporain de Winckelmann, nous autres gens avisés du présent et de l'avenir? On nous reproche de rapporter à la musique les impressions que // 442 // nous en recevons ; mais l'amour, la douleur et la joie sont des sentimens qu'un art doit pouvoir exprimer, et s'il convient de ne point pousser trop avant la curiosité et d'éviter de rechercher dans un texte ce que l'auteur n'y a pas mis, encore faut-il se garder d'omettre, volontairement, ce qu'il y a mis. Vous me dites que Beethoven est un grand musicien, qui fait d'admirable musique et rien de plus, et qu'en écrivant la symphonie en *ut mineur* il a tout simplement réalisé à sa manière ce que les peintres appellent « un morceau de peinture. » Soit, je me range à votre proposition et, revenant sur mon impression de tout à l'heure décidément exagérée et *fantaisiste*, je m'évertue à définir, selon les termes du métier, le « morceau de musique » : *Andante con moto* à 3/8, thème chantant exécuté par le violon, le violoncelle, basses en *pizzicati* sur les dernières mesures ; reprise du thème par les instruments à cordes, nouvelle phrase, etc., etc. Eh bien là, franchement, croit-on qu'une appréciation de ce style serait du goût de Beethoven? Je réponds non, et cent fois non. Autant vaudrait en présence de l'Apollon du Belvédère négliger l'Olympien superbe et furieux, le dieu d'Homère, pour se livrer à des observations anatomiques et constater qu'une de ses jambes est plus longue que l'autre. D'ailleurs, qui nous assure en ce chapitre que Beethoven ne redoutait pas d'être mécompris et que cette épigraphe marginale du fameux andante : « Le destin frappe à la porte, » n'était pas une précaution, contre, les jugement du vulgaire en même temps qu'un appel aux dialecticiens de l'avenir? Beethoven se propose un problème philosophique et le résout musicalement ; Schubert, selon son art et son génie, traduit Diderot et fait tenir tout le roman dans quelques pages. Il met en scène, crée des variantes, colore, passionne, agrandit le sujet, à ce point que cette réduction est une œuvre immense, quelque chose comme un oratorio sans orchestre,

je dis bien un oratorio, pour voix de femme seule avec accompagnement de piano.

L'original, en tout cela, c'est l'absolue indifférence de Schubert à l'endroit de son librettiste : lui d'ordinaire si scrupuleux observateur du sens des paroles, il semble que son parti-pris soit de les ignorer. N'ayant plus, comme dans *le Roi des aulnes* [*Der Erlkönig*], *la Marguerite au rouet* [*Getchen am Spinnrade*] ou *la Belle Meunière* [*Die schöne Müllerin*], à traduire des vers de poète, il s'échappe du côté de son idéal. Qu'importent à Schubert la foudre et les éclairs qui sillonnent ce texte mal rimé ! son orage à lui n'est point un orage quelconque : la pluie, les vents et les nuages n'y ont que faire ; il se passe tout entier dans l'âme de sa religieuse, non pas au naturel, mais au figuré, orage tout psychologique où les élémens ne sont point mêlés. Schubert, je le répète, a, comme Diderot, les deux qualités maîtresses du conteur : l'invention et la caractéris- // 443 // -tique. Le cadre a beau n'être point grand, il sait y concentrer les événemens et résumer un volume en un seul personnage d'avant-scène, Faudra-t-il maintenant n'admirer dans une pareille œuvre que le beau musical spécifique : détails harmoniques et enharmoniques. accords conjoints et disjoints, rythmes, intervalles chromatiques ? Eh bien ! même en vous plaçant à ce seul point de vue technique, l'intérêt serait encore grand ; car les chefs-d'œuvre ont ce privilège de pouvoir être interrogés sous chacune de leurs faces. Mais soyez sans crainte, le beau matériel ne fera que venir en aide à l'idée et servir à sa gloire. Cet orage peint en mineur, ces reproductions ascendantes du même rythme de demi-ton en demi-ton, ces étonnantes recrudescences de sonorité finiront par avoir raison de votre entêtement. Vous penserez, vous rêverez malgré vous, et quand arrivera la note finale, quand vous entendrez cet *Alléluia* se posant sur la *médiate* au lieu de s'établir définitivement et résolument sur la *tonique*, vous comprendrez ce que Schubert a voulu dire : rémission, non consolation !

Rapprocher, comparer, analyser, voilà notre objectif moderne. N'a-t-on pas mille fois répété que notre époque était le royaume de la chimie ? L'enthousiasme à l'état de corps simple ne suffit plus ; il nous le faut raisonné, critique et composite : sans doute, il y aura toujours des dilettantes pour courir les théâtres, les salles de concert et les églises en s'écriant : l'immortel Molière ! le divin Mozart ! le séraphique Palestrina ! Mais leur influence ne prévaudra plus. L'esprit qui nous gouverne aujourd'hui est conférencier, il cherche à se rendre compte sur tous les points, tend aux découvertes, fût-ce au risque de s'aventurer un peu quelquefois. *Essentia beatitudinis in actu intellectus consistit* : il semble que ce met grand penseur du moyen-âge soit de saison plus que jamais, et nous l'invoquerions volontiers en terminant, car, si *la Religieuse* de Diderot et *la Religieuse* de Schubert, après comme devant, continueront de vivre chacune de son côté, de sa vie propre, il n'en demeure pas moins vrai que celui qui trouvera le loisir de commenter les deux ouvrages l'un par l'autre et qu'on me passe l'expression, de lire Diderot avec accompagnement de Schubert, celui-là n'aura pas perdu sa soirée.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 MARS 1882

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME L – CINQUANTE VOLUME

Year : LII<sup>e</sup> ANNÉE

Series : TROISIÈME PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Mars 1882 (MARS-AVRIL 1882)

Pagination : 421 à 443

Title of Article : A PROPOS DE *la Religieuse* DE SCHUBERT ET DE DIDEROT

Subtitle of Article : None

Signature : HENRI BLAZE DE BURY

Pseudonym : HENRI BLAZE DE BURY

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None