Pour créer, l'artiste n'a qu'à laisser les choses s'organiser en lui. Il devient alors un agent de la nature et cette activité est le plus haut degré de la création.

Mais la nature, qui fait ce miracle, est seule à le pouvoir faire. Il faut s'inspirer d'elle, ou plutôt s'abandonner à elle, n'être plus que l'instrument docile de son expression. Si la sincérité est partout la condition essentielle de l'art, c'est ici qu'elle en devient la loi absolue et tyrannique. Au moindre artifice, le charme s'en va et, dès lors, l'exécution la plus habile n'ira pas beaucoup au delà de l'insipide et du faux.

Jusqu'ici, la lumière discrète où sont demeurés les chefs-d'œuvre des romanciers de terroir les a sauvés du bourdonnant essaim des éphémères de lettres, envolés vers des feux de paille plus éclatants. Peut-être ne faudrait-il pas beaucoup de succès comme celui de *Jacquou le Croquant* ou de *La terre qui meurt*, pour qu'on se mît à nous fabriquer, sous une formule ou sous une autre, mais combien différents de ces livres, d'insupportables « romans de terroir ».

FIRMIN ROZ.

QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE DE CHAMBRE?

Pendant que Nietzsche est à la mode, citons du Nietzsche :

> Il y a toujours eu, en France, le « petit nombre », et cela a rendu possible une *musique de chambre* de la littérature, qu'on chercherait vainement dans le reste de l'Europe.

Si l'on voulait préciser, définir *cette musique de chambre de la littérature*, pourrait-on dire : « c'est la comédie..., c'est l'ode, ou c'est le roman d'analyse, ou tel autre genre littéraire »? Évidemment non. Nietzsche, ni personne, ne pourrait identifier cette *musique de chambre de la littérature* avec un genre littéraire, et la différencier de tous les autres genres. Telle fable de la Fontaine, tel « duo » de Corneille ou de Racine, tel chapitre de Flaubert ou de Renan seraient placés par Nietzsche dans cette idéale « musique de chambre de la littérature ».

Et ce n'est pas parce que telles œuvres de la Fontaine, de Flaubert ou de Renan, dans des genres divers, œuvres issues de génies très divers eux-mêmes, ont un certain air de ressemblance dans « la perfection classique » ; ce n'est pas parce qu'elles ont une certaine apparence, un style ou un « faire » semblable à ce que les rapins, avec une vigueur familière, traduisent par ces mots : « cela se patine (se culotte) *en toile de musée*... » Non, parler ainsi, ce serait considérer la forme, l'apparence sensible des œuvres, et oublier la réalité profonde qui leur donne la vie, qui est leur vie même. « L'art, écrit Tolstoï, est l'activité humaine par laquelle une personne peut, volontairement, et au moyen de signes extérieurs, communiquer à d'autres les sensations et sentiments qu'elle a éprouvés elle-même (1). » C'est la pensée même de Schopenhauer, si toutefois l'on traduit, afin de le comprendre, le style un peu spécial de ce philosophe : « L'art est l'objectivation de la volonté par une pure manifestation dans l'espace. »

Dans tous les arts, il y aura donc « musique de chambre », non pas quand l'artiste se servira de telle ou telle forme : comédie, plutôt que fable ou roman, quatuor plutôt que sonate pour piano seul ; — mais bien quand l'artiste saura exprimer, en pure beauté, *une pensée de musique de chambre* (2).

Mais, une pensée de musique de chambre, comment la définir? Ne se définit-elle pas elle-même, ou plutôt ne se révèle-t-elle pas (à ceux qui savent la comprendre), par la seule apparence sensible qu'elle pourra revêtir, par celle-là même qu'un génie créateur lui a donnée? La poésie, la beauté, l'amour, n'ont pas de définition : ce sont des états d'âme ; ils sont concrets, mais intérieurs et subjectifs. Ils sont consubstantiels avec l'âme même qui les perçoit en elle. Comment leur donner une définition abstraite et morte? Comment parler d'eux, si ce n'est en évoquant leur souvenir dans les âmes qui les découvrirent d'elles-mêmes? « L'esprit n'est compris que de l'esprit », disait Chamfort. La formule est bonne, quel que soit le sens donné au mot « esprit ». La musique n'est comprise que des musiciens. La véritable musique de chambre n'est peut-être comprise que par les musiciens ou les auditeurs qui conçoivent ou perçoivent « en musique de chambre »...

Réalité certaine mais ineffable, présence réelle mais invisible, que dire de ce Mystère, de ce Mystère évoqué, tant bien que mal, par les mots « musique de chambre » ?

Tâchons de parler de lui, ainsi qu'un peintre fait sentir, fait *voir* l'atmosphère invisible d'une minute où la nature atteint à la beauté. Sur la toile, il n'y a que des couleurs et des formes, un champ, une ligne de peupliers, une femme qui passe... Mais tout est baigné dans une lumière impalpable, tout est transfiguré, et l'on voit l'atmosphère invisible.

---

(1) Il faut remarquer que cette pensée de Tolstoï est citée par M. Vincent d'Indy tout au début de son très beau et très curieux *Cours de composition musicale*. — Le premier livre, seul, a encore paru (Durand et fils, éditeurs.)

(2) Quelques critiques viennent de parler comme il convient de cette musicalité commune à tous les arts (M. Gauthier-Villars et M. Raymond Bouyer). — Baudelaire l'avait sentie.

*
* *

Un jeudi, de trois à cinq, on assiste à un petit concert-Colonne, au Nouveau-Théâtre de la rue Blanche. Pendant les pianissimos on n'entend pas, — l'heure est trop familiale, — les flonflons du *music-hall* voisin. Selon les programmes ingénieusement panachés, on écoute tantôt l'orchestre, tantôt un pianiste, seul ou avec l'orchestre, d'autres fois un chanteur, que l'orchestre ou le piano accompagne, d'autres fois un quatuor à cordes, — celui de M. Armand Parent, par exemple.

On *voit* tout de suite, en regardant les exécutants, qu'il y a une musique d'orchestre, et qu'il y a une autre musique. Et, pour peu qu'on réfléchisse, on s'aperçoit que certaines œuvres sont faites pour de grands vaisseaux, sonores, décoratifs, ouverts aux foules, tels que théâtres, salles de fêtes, églises, — ou même pour les places publiques emplies des vigoureuses et lourdes masses populaires, sur qui flottent les oriflammes d'une fête nationale... Au contraire, d'autres œuvres sont faites pour l'intimité, pour le silence attentif d'une chambre ombreuse, bien close et tout animée, toute vivante des souvenirs, des parcelles d'âme qu'une vie contemplative et profonde y a répandus comme un parfum d'elle-même : à coup sûr, ce n'est pas pour le salon élégant, banal, papillotant de lustres et d'appliques, et dont l'atmosphère voluptueuse endort les cerveaux, stimule les digestions, avec les parfums emmêlés des chevelures et des fleurs. Au salon, convient la musique de salon, c'est-à-dire les fruits glacés et les bonbons fondants.

La musique de chambre est tout autre. Ce ne sont plus les grands ensembles, les développements oratoires, les compositions murales et « à fresque » de la musique d'orchestre. Ce n'est pas la fadeur sucrée, la brève élégance, la sécheresse madrigalesque de la musique de salon. Et ce n'est pas non plus un compromis hybride entre ces deux musiques. Non, la musique de chambre est d'une tout autre nature. Elle est la musique la plus profonde, la plus « intérieure » qui soit; à vrai dire, elle est la plus musicale : elle est la musique même.

A prendre les choses du dehors, à *voir* les musiciens, au lieu de comprendre, d'*entendre en soi-même* ce qu'ils jouent, on pourrait trouver une définition de la musique de chambre. On dirait à peu près ceci : entre la musique faite pour un instrumentiste seul, et la musique faite pour un orchestre (sept ou huit musiciens, et plus), il y a la musique de chambre.

Mais une semblable définition, — toute formelle d'ailleurs, tout extérieure, extrinsèque, — n'a même pas la seule qualité qu'elle pourrait avoir : la précision. Les limites, qu'elle semble poser nettement, sont très incertaines. A quel nombre de musiciens commence l'orchestre? Est-ce à huit, est-ce à dix, à douze? Prenons des exemples très connus : est-ce le *Septuor* de Beethoven, le *Septuor* de M. Saint-Saëns ou celui de M. Vincent d'Indy? — voilà, au dire général, de la musique de chambre. Mais la *Symphonie en sol mineur*, de Mozart, est écrite tout entière sur *huit* portées. Évidemment, l'abîme, qui sépare telle musique de chambre de telle musique d'orchestre, ne peut pas s'entr'ouvrir tout à coup sous l'incantation d'un modeste basson ou d'une petite flûte...

A la vérité, chacune de ces musiques est un monde à part. De l'une à l'autre, pas de chemin, pas de transition. Ce qu'on appelle le « quatuor d'orchestre » (deux parties de violon, altos, violoncelles, contrebasses, ces deux derniers se doublant à l'octave ou tenant chacun une partie propre), — le « quatuor d'orchestre » est de l'orchestre, il n'est pas du quatuor (musique de chambre). Qu'on essaie, comme le faisait le bon Pasdeloup, lorsqu'il révélait aux philistins de Paris les plus anodins *quatuors* de Joseph Haydn, — qu'on essaie de doubler les exécutants d'un quatuor à quatre parties : on l'alourdit, plus ou moins selon les exécutants; à coup sûr, on n'en fait pas un quatuor d'orchestre... Mais le double quatuor (*huit parties* de cordes, tel l'*Octette* de Mendelssohn, tels les *Doubles Quatuors* de Spohr), voilà sans doute de la musique de chambre.

D'autre part, les « violons divisés », les « violoncelles divisés », à *trois, quatre* ou *cinq* parties : ouverture de *Guillaume Tell* (ce magnifique début, cet andante de quintette qui tourne si vite à la musique de cirque); ou les premières mesures du *Roi d'Ys*, toutes vivantes de la jolie sensibilité de Lalo (début de l'ouverture); ou encore le premier prélude de *Lohengrin* (début et fin, le Graal); ou encore, au deuxième acte des *Maîtres Chanteurs*, pendant le duo de Walther et d'Éva, le regard sur le paysage lunaire au moment où ils parlent de fuir, — c'est plutôt le regard en eux-mêmes sur la lueur tremblante de leur amour, — tout cela, qui n'a que *trois* ou *quatre* parties de cordes, est bien de l'orchestre, et non de la musique de chambre.

— Pourtant, dira-t-on, il n'y a là que trois ou quatre parties...

— Il n'importe : une musicalité est de l'orchestre. Une musicalité est de la musique de chambre. Deux mondes différents; ou, si l'on préfère, deux langages différents, deux modes différents de sentir et de s'exprimer.

Et ce qui prouve encore que ce sont bien deux langages différents, deux ensembles organisés et vivants, c'est qu'une pensée qui a reçu la forme et

la vie dans l'un de ces deux modes, qui a été exprimée dans un de ces langages, ne peut plus vivre sous l'autre forme. Ou si elle a l'air de vivre, à force d'artifice et d'adresse, elle vit comme une pensée traduite. Un quatuor à cordes, réellement conçu en quatuor, a beau être orchestré après coup : il reste « musique de chambre ». Et la réciproque est vraie.

Constater ce phénomène peut aider à déchiffrer plus nettement bien des génies : clef mystérieuse, qui ouvre leur intériorité la plus secrète. On peut voir naître leur pensée ; on peut voir *en quelle langue ils pensent*. Il suffit, pour cela, de faire cette expérience : peut-on, ou ne peut-on pas traduire leurs œuvres de la langue « musique de chambre » en la langue « musique d'orchestre » ? De même que Rabelais, malgré son génial maniement du français, pense presque en latin, « pense latin », — et on n'a qu'à le traduire pour s'en rendre compte ; — de même Weber, par exemple, malgré son écriture très pianiste, presque pianistique, conçoit sa musique de piano avec la sonorité de l'orchestre. Son écriture, pour le piano, est d'un pianiste adroit ; mais sa pensée n'est pas celle d'un auteur de musique de chambre. Pour prendre forme, la pensée de Weber « parle orchestre ». Qu'on pénètre l'orchestration littérale de Berlioz : Berlioz, à dire vrai, n'a pas orchestré, n'a pas « traduit à l'orchestre » l'*Invitation à la Valse ;* Weber, qui l'avait pensée pour orchestre, l'avait réduite, en quelque sorte, pour le piano à deux mains : sans doute, un tout petit hasard de la vie journalière l'a voulu ainsi. Conçue « orchestre », elle est née « morceau de piano » : de même, un fils de Parisiens, né pendant une villégiature, est Parisien dans le sang. — Berlioz, à travers la traduction originale que Weber a donnée de sa propre pensée, n'a eu qu'à lire dans la pensée de Weber lui-même ; il a simplement transcrit ce qu'il y voyait. Dans l'orchestre de l'*Invitation*, publié par Berlioz, tout est de Weber ; Berlioz n'est que l'éditeur : il l'est, du reste, avec une lucidité géniale (1).

Ainsi, la musique d'orchestre, la musique de chambre sont deux musicalités différentes. Ce sont deux modes de sentir et d'exprimer, deux langages musicaux, deux âmes musicales différentes. Pascal dirait : deux « ordres », et Kant deux « catégories ».

Ainsi, de l'une à l'autre de ces musiques, pas de lien, pas de transition, pas même de traduction. Et, quelle que soit la forme — ou plus exactement l'apparence — selon laquelle nous voyons une pensée, il est toujours possible au musicien parfaitement adapté, idoine, — tel Berlioz en face de Weber, — de découvrir, sous cette apparence parfois fortuite, la forme véritable, adéquate, consubstantielle, d'une pensée musicale. Et cette pensée, d'elle-même, par sa propre nature, parce qu'elle est ce qu'elle est, tend à naître dans l'une ou l'autre des catégories : musique de chambre ou musique d'orchestre.

*
* *

Une pensée de musique de chambre peut-elle être exprimée par des instruments quelconques, et même par un instrument seul ?

Nous venons de voir que ce n'est pas le nombre qui caractérise vraiment la musique de chambre. Si l'on ne peut pas dire : « C'est le quatuor à cordes »,

(1) Bien entendu, les malheureux croque-notes, qui amplifient à l'orchestre, qui « trombonisent » des œuvres vivant très bien sous une autre forme, ne prouvent que leur parfaite et incurable stupidité. S'ils font là un devoir d'école, qu'ils le laissent à l'école, et ne le présentent pas comme une œuvre d'art. — Orchestrer, réorchestrer une œuvre déjà écrite par un génie, demande plus que du génie, ou plutôt demande une certaine nature de génie : il faut du tact, de l'intelligence, de la souplesse de main ; il faut savoir s'effacer soi-même. Mozart put faire cette chose prodigieuse avec les oratorios d'Hændel. A coup sûr, le formidable Beethoven en eût été incapable, car il n'était pas assez maître de son génie, il ne pouvait pas à volonté lui imposer silence : il l'a bien montré, par exemple, dans les cadences qu'il composa pour le premier et le dernier temps du *Concerto en ré mineur* de Mozart : il n'était encore (comme tant d'autres pianistes) qu'un pianiste-virtuose, c'est-à-dire une curiosité qu'on montrait pour de l'argent. Mais déjà il ne pouvait plus manier les notes sans écrire « Beethoven ». Les cadences de ce concerto, où les idées de Mozart sont développées avec les moyens de Beethoven, où Beethoven demande au piano solo des effets d'orchestre, sont extrêmement instructives. Beethoven fatigue déjà le piano ; il veut en tirer plus et autre chose ; on voit, à lire les cadences faites par lui pour son jeu, qu'il écrasait le clavier : le témoignage des contemporains le confirme, mais c'était inutile, car Beethoven lui-même l'a écrit avec sa propre musique.

En 1802, Beethoven essaie d'écrire des variations pour le piano sur un thème qu'il avait déjà confié à l'orchestre dans son *Prométhée* : il compose alors *Quinze variations avec une fugue* (œuvre 35) où l'on sent combien la « forme extérieure, conventionnelle », dominait et motivait encore, par moments, la propre conception de Beethoven. Mais il conçoit aussi par lui-même ; fatalement, il « conçoit orchestre » ; il ne peut pas « concevoir piano » ce qu'il a déjà « conçu orchestre ». Et la preuve, c'est qu'en 1802, Beethoven, qui songeait à la *Symphonie héroïque* et prenait conscience de sa vraie conception, dépouillait ses *Quinze variations avec une fugue* de ce qu'elles avaient de conventionnel, d'accidentel (sonorité du piano, formes d'écoles, non motivées par la musicalité intérieure) ; Beethoven ne laissait à ces *Variations* que l'essentiel et il le mettait pleinement en lumière : il réalisait sa conception, enfin parfaite, c'est-à-dire pure, dans le *finale* de *l'Héroïque* (écrit en 1802, publié en 1805).

Autre exemple : les *Trente-trois variations sur une Valse de Diabelli* (œuvre 120, — 1823) ; elles montrent avec la plus grande netteté comment concevait Beethoven. D'une variation à l'autre, on voit naître la musique, à mesure que Beethoven oublie Diabelli. Et cette musique *naît orchestre*. La vingt-deuxième Variation, qui est *alla « notte e giorno faticar »* du *Don Giovanni*, est plus orchestrée, toute piano qu'elle est, que l'accompagnement de *théâtre de chambre* écrit par Mozart — (théâtre de rêve, écrit par un Shakespeare céleste !...) D'ailleurs, nous dirons plus loin comment concevait Mozart...)

plutôt que le quintette ou le trio à cordes (sans oublier toutes les combinaisons possibles de trios, quatuors ou quintettes, avec ou sans piano, avec ou sans instrument à vent); si l'on ne peut exclure la sonate de piano et violon, ou de piano et violoncelle, — faudra-t-il admettre la sonate de piano seul, la sonate de violon seul, ou de violoncelle seul (Bach), ou d'instrument à vent jouant en solo (Hændel)?

Chaque instrument est apte à chanter certaines musiques, plutôt que certaines autres. Tout esclave qu'il soit, il n'est pas absolument passif. Il supporte ce qu'on lui impose, mais il se venge à sa manière, sournoisement, mais sûrement. Mieux vaut le flatter et lui demander ce qu'il donne sans effort, ce qu'il donne en perfection. En effet, chaque instrument a un mécanisme, une rapidité, une tenue des sons, une manière de les émettre et de les articuler (*consonnes instrumentales*), il a une « palette » de sonorités et de tonalités, — ou, si l'on veut tout désigner d'un seul mot abstrait c'est-à-dire vague, il a une puissance (*facultas*) de musique qui lui est propre. Bien qu'esclave, il existe. C'est un « être vivant » : Hugo s'écrierait :

L'instrument, qu'on le sache, est un être vivant...

De lui-même, chaque instrument ne peut pas savoir ce qu'il est capable de faire. Le musicien le lui révèle : l'esclave inerte se transfigure au service d'une pensée maîtresse.

Mais, comment, et jusqu'à quel point cette pensée domine-t-elle l'instrument esclave? Le voici : elle montre ce qu'elle vaut, elle donne elle-même sa mesure par la musicalité, par la valeur et la quantité d'âme qu'elle fait chanter sur l'instrument. Exemple : Czerny se sert du piano, Viotti du violon, tel autre « mécanicien » se sert de telle autre mécanique; la mécanique marche mais à vide, phonographe muet parce qu'aucune lèvre vivante, frémissant à une pensée profonde, n'a parlé devant lui. Mais, viennent un Bach, un Beethoven, un Schumann... Aussitôt on entend chanter les âmes de ces demi-dieux.

Et ils savent comment l'instrument lui-même, obscurément, *désire* parler : tels, les artistes plastiques, qui devinent les gestes et les attitudes, — c'est-à-dire la « musique de lignes », — où les formes révéleront leur âme latente. Le violon, l'alto, par exemple, *désiraient* chanter certains chants de Mozart : à jouer la grande phrase passionnée (*fa mineur*) au milieu du mélancolique andante de la sonate en *mi bémol* (piano et violon), — à jouer la phrase grondante et farouche de l'alto (*ut mineur*, finale du trio de clarinette), on sent les doigts et l'archet se soulever au frémissement du violon ou de l'alto : la matière, inerte, sursaute d'avoir trouvé sa musique... Aussi, parfois, les maîtres laissent l'instrument parler un peu lui-même, ils se taisent et l'écoutent, ou bien ils dialoguent avec lui. Mais, le plus souvent, ils parlent seuls, ou presque seuls...

Et ainsi, tantôt l'instrument n'est que lui-même, il parle de lui-même et il ne dit rien; tantôt, comme dans la mutuelle fusion de l'amour, son âme inconsciente chante avec le génie même d'un maître; tantôt il traduit, il laisse voir plus ou moins purement une pensée : musique de chambre, — orchestre, selon les auteurs, ou selon les jours.

Tout instrument, même en solo, peut donc servir à la musique de chambre. Évidemment certains d'entre eux s'y prêtent mieux que d'autres. Mais il n'est que de savoir les employer. La contrebasse ne fait pas forcément surcharge (*Sérénades* de Mozart, *Septuor* de Beethoven, *Quintette avec piano*, de Schubert (*la Truite*) (1); et la douceur, la mélancolie, la suavité crépusculaire du cor ne sont plus à trouver depuis le *quintette pour cor* de Mozart (*mi bémol*), depuis le merveilleux *Divertimento en ré* (deux cors et quatuor, Mozart).

* * *

Mais deux instruments, presque toujours, sont exclus de la musique de chambre : le piano solo, et... la voix humaine.

Berlioz, dans son *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (1844), rangeait les diverses voix (ténors, barytons...) parmi les instruments de musique. Et, en effet, il posait comme principe : « Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique. » Les diverses voix humaines, il les désignait ainsi : « Voix d'hommes, de femmes, d'enfants et de castrats. »

Certes, le *Traité* de Berlioz, livre de combat, tout grouillant d'idées, d'idées en fermentation, — c'est-à-dire fertiles, et même fertiles encore aujourd'hui, — le *Traité* est moins une théorie générale qu'une sorte de manifeste personnel. Mais Berlioz tenait fort à ce que l'on considérât les voix humaines comme des instruments de musique, comme des moyens d'expression musicale; il attirait l'attention du lecteur en inscrivant ces voix humaines avec des lettres italiques, tandis que les autres instruments sont inscrits en lettres ordinaires. Pour lui, ce paradoxe, d'apparence subversive, était une arme, déguisée mais certaine, pour combattre « le chant pour le chant ». Nourri des idées de Gluck, passionné pour introduire le plus possible de

(1) Ce n'est donc pas Onslow qui a introduit la contrebasse dans la musique de chambre. On répète partout ce lieu commun...

vérité et de musique dans la « tragédie lyrique », créateur inconscient de ce qui allait devenir le drame lyrique, Berlioz, mettant en lumière que les voix humaines peuvent être des instruments d'expression musicale, contribuait à détruire vocalises, trilles, cocottes, *degueulandi*, et tous autres gargarismes des chanteurs italiens et des *prime donne assolute*. Il fit bien. Mais depuis lors, on voulut faire mieux : la voix humaine ne fut plus un instrument délicat entre tous, traité avec souplesse, doigté, amour... Ce fut un je ne sais quoi qu'on détraqua, sous prétexte de déclamation lyrique (1).

A notre sens, ranger la voix humaine parmi les instruments d'orchestre, comme le fit Berlioz, ou même la placer *au premier rang des instruments de musique de chambre*, ce serait peut-être, tout simplement, découvrir ou plutôt rouvrir une nouvelle mine musicale. On arracherait peut-être le lied au genre fade de la romance, où il est en train de sombrer. Au lieu de gribouiller, sous des paroles insignifiantes, sans rythme et sans mélodie, de misérables et prétentieuses modulations, impuissantes même à cacher le néant du compositeur, — peut-être s'efforcerait-on de construire des ensembles musicaux, des « cycles de lieds » plus ou moins unifiés et vivants (liederkreis), tels que Beethoven, Schubert, Schumann en ont construit, — sans oublier notre Schumann, M. Gabriel Fauré, dans son exquise et pénétrante *Bonne Chanson*, — on reviendrait peut-être aux quatuors vocaux tels que le *Calme de la Mer*, l'*Heureux Voyage* de Gœthe et de Beethoven (œuvre 112, 1815), tels que ce merveilleux *Chant Élégiaque* (œuvre 118), écrit par Beethoven pour le quatuor des voix et le quatuor des cordes, et que Mme Mockel vient de nous faire entendre à la première de ses belles séances. — Et puisque le drame lyrique est déjà presque mort, on pourrait parfaire le système wagnérien : rejeter sa règle de « l'effet à tout prix », de l'intense pour l'intense ; le dépouiller de sa grandiloquence, lui donner l'intimité, la profondeur vraie, l'émotion vécue ; — avec tout cela, et sans doute avec d'autres choses encore, on ferait enfin « la musique de chambre, l'*orchestre de chambre* du wagnérisme ».

(1) Les professeurs de musique, et surtout ceux qui ont écrit de pesants traités, encyclopédiques et morts, dédaignent l'ouvrage de Berlioz. — Mais M. Camille Saint-Saëns : « Il en est de ce traité de Berlioz comme de son instrumentation : avec toutes ces bizarreries, il est merveilleux. C'est grâce à lui que toute ma génération s'est formée et j'ose dire qu'elle a été bien formée. Il avait cette qualité inestimable d'enflammer l'imagination, de faire aimer l'art qu'il enseignait... Une nomenclature plus exacte, avec des exemples sagement choisis, mais sèche et sans vie, eût-elle produit de meilleurs résultats ? Je ne le crois pas. On n'apprend pas l'art comme les mathématiques. » (*Portraits et Souvenirs.*)

L'avoir tenté, en soutenant la voix humaine par une orchestration toute de nuance et de profondeur, est peut-être la cause de l'immense succès de M. Debussy...

ADOLPHE BOSCHOT.

(*A suivre.*)

LA VIE LITTÉRAIRE

Jeunes historiens : Marcel Thibault, Pierre de Vaissière, Bernard de Lacombe.

Isabeau de Bavière, reine de France. La Jeunesse, 1370-1405, par Marcel Thibault ; Perrin, éditeur. — *Gentilshommes campagnards de l'ancienne France*, par Pierre de Vaissière ; Perrin, éditeur. — *Talleyrand évêque d'Autun*, d'après des documents inédits, par Bernard de Lacombe ; Perrin, éditeur.

Franchement, croyez-vous qu'il faille plus de génie pour mettre sur pied — et quel pied ! — un quelconque petit roman que pour élaborer un ouvrage d'érudition historique ? C'est une des erreurs les plus répandues dans notre société ignare ou superficielle, qui se targue de juger des œuvres de littérature et qui commet, avec une impertinence décidément choquante, autant d'erreurs que de jugements. On dit : il y a dans le roman, dans tout roman un effort de création qui classe immédiatement le romancier parmi les artistes. L'historien, au contraire, ne sera jamais qu'un manœuvre plus ou moins expert, mais un plumitif irrémédiablement subalterne que conduisent comme un aveugle les documents. La tâche du romancier est originale et noble ; celle de l'historien est triviale et impersonnelle... En vérité, il ne faudrait tout de même pas prendre — je le dis avec une forte simplicité — l'universalité des lecteurs et même des critiques pour plus bêtes qu'ils ne sont. Nous commençons à savoir comment se fait un roman ou un drame, sans parler, bien entendu, des drames de M. Pierre Decourcelle. Un roman — cette création du génie — est, à l'heure actuelle, ou un résidu d'innombrables lectures, ou un ramassis d'observations prises une à une dans la vie avec une patience de bibliothécaire et jointes bout à bout comme des références de documents inédits par un chartiste exalté, — et surtout, c'est une adaptation, une mise en œuvre, une mise au point de tous les romans parus jusqu'à nos jours et qu'on utilise, qu'on utilise encore, alors même que, de toute évidence, ils ne sont bons absolument à rien ; ou bien c'est une transposition sournoise — exiger le véritable nom ; se méfier des contrefaçons — des mémoires des temps passés qui ont cet avantage si précieux pour nos « créateurs » de romans de n'être connus que