

son corps, eut un si grand nombre d'amants qu'elle même eût été fort empêchée de s'en remémorer le visage, connu aussi sans doute, pour le seul caprice du cœur et par l'unique vertu du contraste, quelques-unes de ces fantaisies amoureuses où l'élection fait loi... N'est-ce pas là la banalité, le *lieu commun* si je puis dire, de ces sortes d'aventures? Mais le lieu commun ne messied pas au théâtre. Combien de fois n'avons-nous pas insisté sur cette vérité d'art! Le lieu commun peut être une excellente matière dramatique, un thème admirable à conflits passionnel; il n'est besoin pour cela que de le relever, de l'aviver d'observation, de le fouiller un peu par l'analyse intérieure, de lui prêter le rehaut d'une forme qui ne traîne pas partout, de manifester en un mot quelque souci d'écrivain et d'artiste. Je n'avancerai rien de nouveau en disant que ce fut là la dernière préoccupation des auteurs.

*
**

On n'attend pas qu'ici j'entre dans le détail des épisodes minuscules dont cette pièce est faite. Inutile d'analyser la série d'impressions brèves, hachées, de tableaux kaléidoscopiques qui se succèdent sans lien entre eux, d'où ne se dégage ni un caractère net, ni une situation forte — pur amusement des yeux qui ne va pas plus loin que d'impressionner le nerf optique et demeure tout aussi impuissant à nous intéresser qu'à nous émouvoir! Soutiendra-t-on même qu'il y ait ici l'embryon d'un rôle, dans cette simple acception où le mot signifie l'effet purement dynamique qu'un acteur doué peut produire sur le public, en dehors de toute valeur littéraire ou dramatique? Je ne le pense pas, et le public témoigne par sa froideur du peu d'effet produit sur lui par ses comédiens favoris. Si l'on songe à l'écho que trouvent d'habitude en une salle de théâtre la voix claironnante de M. Coquelin et le débit moitié pathétique moitié drôlatique de M^{me} Réjane, en leurs bons rôles, si l'on se rappelle tant de souvenirs qui sont d'hier, et qu'on veuille bien les rapprocher de l'actuelle impression, on est en droit de se demander ce qu'ils en pensent eux-mêmes et s'ils conservent aujourd'hui encore leurs illusions sur la valeur d'une pièce dont ils pensaient tirer quelque chose par la seule vertu de l'interprétation!

PAUL FLAT.



LES CAPRICES DU GOUT

RIVALITÉ DE BERLIOZ ET DE MOZART EN 1904

— Quel est donc ce jeune maître nouveau qui, partout, prend l'affiche? Ses concurrents n'ont qu'à se bien tenir! Et si j'avais l'honneur embarrassant d'être prix de Rome, je ne serais pas sans appréhension... Vous le retrouvez à l'Opéra, dans tous les concerts, au Nouveau Théâtre : ici, l'*Enlèvement au Sérail*; là, les cinq dernières Symphonies; *Don Giovanni*, cet hiver, sans décors, en attendant le *Don Juan* que l'Opéra-Comique nous promet; les virtuoses se le disputent et nos *kappelmäster* se l'arrachent...

— Ce jeune bienheureux s'appelle Mozart : il mourut dans sa trente-sixième année, le 5 décembre 1791. Le génie, comme le soleil, a ses éclipses : mais les nuages passent, et Mozart, plus que jamais, semble d'actualité dans son immortalité. Mozart brille, après Wagner... Mais nous oublions son *Requiem*!

— Non, le *Requiem* dont le Châtelet, par trois fois, a retenti, n'est pas l'ouvrage inégal et posthume, achevé scolastiquement par son élève Süssmayer et qu'au triomphal retour des cendres, en 1840, Victor Hugo nommait de la « musique ridée ». Ce *Requiem* michel-angesque (en dépit de son auteur qui répudiait la suggestion de la Sixtine) est celui qui tonna trois ans plus tôt, sous la coupole des Invalides encore veuve de sa gloire funèbre, « ébranlante » et monumentale musique que Berlioz recommandait, entre tous ses romantiques éclairs, à l'équitable avenir.

Rivaux, Berlioz et Mozart? Rivalité posthume inattendue... A l'heure même où nous célébrons le centenaire natal du premier, nous condamnons son « écriture », au nom du second. Et la *Schola Cantorum* approuve.

Qu'est-ce à dire? Ne sentez-vous pas une contradiction, pour le moins apparente, entre nos jugements? Hier, la peinture nous disait : l'art s'intellectualise; et la musique, aujourd'hui, paraît boudier le plus intellectuel pourtant des musiciens, Berlioz, le compositeur littéraire et lettré, toujours inspiré par la poésie, qui n'a jamais écrit une note sans un frisson poétique et qui nommait suggestivement Shakespeare et Virgile les « explicateurs » de son âme?

Par ailleurs, comment nos Debussystes peuvent-ils adorer Mozart? Par quel mystère les nuages se passionnent-ils soudain pour le soleil, et la nuit pour le jour?

Autant de sphinx nouveaux qui nous arrêtent!

* * *

Voici le génie d'Hector Berlioz, après le savoir-faire de Gabriel Decamps. Non, Berlioz n'est pas un artiste (au sens réfléchi, presque ouvrier, du terme); ou plutôt, c'est un artiste comme pas un : le romantique par excellence a furieusement aimé son rêve. Il s'est cru Hamlet, Roméo... de même que nos vingt ans, ivres de ses *Mémoires*, se croyaient Berlioz! Chez lui, comme on l'a dit heureusement, l'homme était « consubstantiel » à l'artiste (1). Estelle, Henriette, Miss Smithson ou M^{me} Fornier, c'est moins vous-mêmes qu'il idolâtrait que la Juliette de Shakespeare ou la Didon de Virgile! Le Shakespearien veut-il épancher son amour? Il traduit musicalement son poète; obscur, il aspire au balcon radieux de Vérone. Et ce sentimental s'est toujours exprimé par du pittoresque : Henriette fut une belle harpe, dont, hélas! il a brisé bien des cordes; Estelle, provinciale, fut la rose qui fleurit dans l'isolement : et cette rose mystique devient, au ciel apaisé de ses dernières litanies, la *Stella Montis*... Faust-Berlioz évoque tout. C'est un magicien. Le timbre grave des clarinettes lui rappelle les femmes aimées. Ses comparaisons recèlent de mystérieuses *correspondances* : Hoffmann et Swedenborg, Louis Lambert et Balzac en frémiraient... Cet amoureux écrira : « La musique ne vit que de contrastes » ; aussi fait-il étinceler le bal après la tristesse; et l'orgie interrompt le rêve. Cet amoureux est un peintre, et ce peintre un étonnant coloriste. Son cœur est une palette enchantée; ses rêveries, ses passions deviennent autant d'images orchestrales, de tableaux sonores; singulier phénomène d'*audition colorée*, pour ainsi dire, — unique dans l'histoire musicale, et qui fait de sa musique un art nouveau s'il en pouvait être! Délicieux amant de la grisaille, son admirateur Schumann ne l'appelait pas en vain « le virtuose de l'orchestre ». Berlioz fut un Decamps illuminé par Shakespeare.

Et, dans son *Requiem* romantique, il peindra le Jugement Dernier. L'immense tableau du *Dernier jour du monde* hantait ses veilles de carabin révolté. Berlioz a vu le drame, il l'a entendu, veux-je dire, en poète de la couleur, moins en chrétien qu'en artiste enivré : « car il ne croyait pas ».

Je vis dans la nuée un clairon monstrueux...
Et ce clairon semblait, au seuil profond des cieux,
Calme, attendre le souffle immense de l'archange...
Il semblait un réveil songeant près d'un chevet...
Et c'était le clairon de l'abîme. Une voix
Un jour en sortira qu'on entendra sept fois.

L'élève de Lesueur est un réaliste de l'au delà : c'est Berlioz, mieux que Decamps, qui mérite les

(1) Cf. Hector Berlioz, *Une Page d'amour romantique* (*Lettres inédites à M^{me} Estelle F...*). — Préface de M. Paul Flat, page II. — (*Editions de la Revue Bleue*).

noms d'artiste prodigieux et de magnifique illustrateur. On dirait qu'il a comme un souvenir du futur. La résurrection finale, il la redresse *ad vivum*. Il chante moins l'angoisse des âmes anxieuses d'une félicité si fragile, que la terreur décorative d'une suprême comparution. Il ne semble guère plus rassuré que le juste lui-même. Son *Requiem* n'est pas un repos, un sourire triste, tel que le *Requiem* païen de M. Fauré, chanteur voluptueux qui rêve un bras replié doucement, comme l'antique *Génie du Repos éternel*; le *Requiem* romantique n'est pas non plus le *Requiem* toscan de Cherubini, le *Requiem* viennois de Mozart, le *Requiem allemand* de Johannès Brahms; il n'ambitionne ni la scolastique religieuse, ni « la ténèbre du chant » que nos Byzantins chuchotent la nuit dans une stalle de cloître... C'est un *Requiem* théâtral : *more theatrico*, gronderait un Pape musicien, d'après Saint Thomas...

* * *

Théâtral, non seulement, mais colossal! L'ironiste Henri Heine voyait, dans cette musique architecturale, une Babylone fabuleuse, quelque chose d'inouï. Son origine est, pourtant, moins primitive : de même que certains ont comparé Delacroix décorateur à Le Brun, et ses plafonds aux grandes machines des grands siècles, Berlioz continue romantiquement la tradition française; son plein-air musical est issu de la Révolution : 1830 se souvient de 92. De là, ce *Requiem*, fresque géante au furieux empâtement sonore, et la *Symphonie funèbre et triomphale*, et le prestigieux *Te Deum*, et la *Marche d'Hamlet*! Et la caricature française, qui ne chôme jamais, n'a pas oublié d'écheveler, auprès de son Jérôme Paturot, un Berlioz anonyme conduisant le *Combat des Horaces et des Curiaces*, une ouverture descriptive où tonne le canon...

Musique décorative! C'est-à-dire amoureuse de l'effet, des souffles exceptionnels. En 1837, Samson chevelu, ce génie de trente-quatre ans a résolu d'écarter les classiques piliers du temple et d'étonner l'univers. Sa tête volcanique est remplie de laves murmurantes, de tonnerres harmonieux, de beaux écroulements, de cataclysmes grandioses, d'avalanches mesurées : elle a rêvé la fin du Monde. Qui veut la fin veut les moyens... Cinq paires de timbales et quatre orchestres de cuivres ne seront pas de trop pour transposer un si grand spectacle : l'orchestre vivra, comme le Clairon de l'abîme; la percussion se fait dramatique et pittoresque; tout prend une âme; Berlioz renverse la grosse caisse et la fait blouser comme de gigantesques timbales : alors, d'un trémolo d'épouvantement surgit l'aveuglante fanfare en majeur, et les mailloches furi-

bondes abiment ou ressuscitent : même coupable, on aimerait un pareil jugement... Musique éruptive, incandescente, écrite vite d'un jet de feu ! Volupté farouche d'un voyant qui ne croit pas à l'autre monde, mais pour qui l'enfer existe : une odeur de soufre émane de l'orchestre vengeur.

L'effet exige naturellement les contrastes, l'antithèse aimée de Victor Hugo, « le peintre en poésie », qui, sans doute, a moins profondément pensé que prodigieusement vu. Génie latin, Berlioz voyait la musique : il ménage donc ses couleurs et leurs oppositions. Il soupire le *Quid sum miser dicturus*, après l'éclat du *Tuba mirum*... Autour même du *Tuba mirum*, que de clair-obscur ! Le *Mors stupebit et natura* doit plaire aux plus moyen-âgeux, aux plus renchérés de nos Debussystes. Et, vers la fin, quand la fanfare surnaturelle s'est tue, quel plain-chant plus humble que le bégaiement de la créature, — *Judicanti responsura* ? De loin en loin, dans la partition, la foudre passe, la fanfare renaît, tandis que fleurit une flûte riante, un hautbois frileux... La céleste armée se reforme pour le vulgaire et vertigineux crescendo du *Lacrymosa*. La mélodie peut être rossinienne et l'harmonie tourmentée ; trop de rythmes à cloche-pied, effroi des Conservatoires : pizzicati saccadés, temps d'arrêt, doubles syncopes ! Telle fugue régulière peut détonner dans cette vision : mais partout, par-dessus tout, rayonne le génie de l'orchestration. C'est un coloriste qui marie les flûtes et les trombones à la tierce, qui dispense des lueurs d'éternité dans la nuit. Et, sous l'azur, après tant d'éclairs, plus pur que celui de *Lelio*, quel merveilleux « chant de bonheur » ? *Sanctus, sanctus, sanctus Deus Sabaoth* ! murmure un ténor ; quatre premiers violons l'accompagnent, sur le grésillement des altos et des flûtes ; et cette mélancolie radiieuse des modulations féminines, des voix immatérielles, — cet or parnassien des cymbales pianissimo, des encensoirs mystiques, dont se souviendra le prélude de *Lohengrin* ! Le ciel sourit sur le volcan pacifié... Malgré l'ineffable *Sanctus*, Mozart vivant ne serait pas Berliozien lui dont la douleur mélodieuse se contentait, au grand jour de colère, d'un seul trombone... Berlioz, réciproquement, n'a jamais eu de tendresse pour Mozart. Il ne l'a point compris, parce qu'il ne l'a pas aimé. Sans doute, il ne l'a pas méconnu : l'incrédule de 1830 avait trop la religion de la Beauté pour la méconnaître ; il ressemblait trop peu, vraiment, à ses contemporains, les vulgaires bourgeois du boulevard du Crime, pour ne pas sentir l'antique parfum d'*Idoménée*, l'éternelle jeunesse de *Don Juan*. Oui, Berlioz a plaidé pour Mozart, il l'a défendu contre les sacrilèges de tous les directeurs passés, présents et futurs ; il le nomme parmi les dieux terrestres de l'art immortel ; il le rapproche de Raphaël,

comme l'usage le veut, mais tout cela sans conviction spontanée : le romantique avait de trop bouillants préjugés contre les opéras italiens pour ne pas souffrir d'abord des vocalises ou des formules qui dépareraient, à son gré, les plus divins onvrages du génie allemand ; chacun de ces traits lui paraît « grotesque ». Et le beau désordre de la tempête ne pouvait se plaire à la pureté du sourire.



Berlioz et Mozart : quel contraste ! Volages tous deux, en amour, peut-être... Mais la crinière fauve de Shakespeare ne s'accommoderait point du catogan poudré de Chérubin. Même divergence, en art. L'auteur futur de *l'Enlèvement au Sérail* écrivait, en 1781 : « Les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût, et la musique même exprimant la situation la plus horrible ne doit jamais blesser l'oreille, mais, au contraire, plaire toujours, c'est-à-dire toujours rester musique... » Et, plus loin, cette profession de foi : « Je sais que, dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique... Quand la musique domine, elle fait tout oublier... » C'était le contre-pied de Gluck et de la préface d'*Alceste*, voulant « réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations sans interrompre l'action ni la refroidir par des ornements superflus... » (1). Or, l'auteur du *Requiem* est un *gluckiste* qui proportionne toujours l'effet instrumental au drame sombre ou lumineux qu'il veut peindre. Aussi Wagner le voluptueux reprochera-t-il à son devancier dans les splendeurs de l'orchestration d'être inféodé trop servilement aux poètes que sa palette sonore a pensé traduire ; l'immortelle *Scène d'amour* de *Roméo et Juliette* est un calque trop respectueux du texte shakespearien : remarque imprévue, de la part du créateur du drame musical où le Berlioz des *Troyens* déplorera très classiquement, à son tour, l'absence de la « forme » !

Et, dès l'âge violent du romantisme, il est nous moins curieux d'entendre Eugène Delacroix parmi les puristes : « Berlioz insupportable, dit-il, se récriant sans cesse sur ce qu'il appelle la barbarie et le goût le plus détestable, les trilles et les autres ornements particuliers dans la musique italienne ; il ne leur fait même pas grâce dans les anciens auteurs, comme Haendel ; il se déchaîne contre les fioritures du grand air de Donna Anna... » C'est chez M^{me} Viardot, le 17 janvier 1856. Au nom de la perfection qui s'est incarnée dans Mozart, le farouche

(1) Cf. *Revue Bleue* du 10 octobre 1903.

Delacroix parle en puriste : il oublie l'ouragan de son coloris personnel pour exalter le marbre grec de Mozart aux dépens des « ruines » sublimes de Beethoven ; il voit partout des Huns dont les lourds chariots fauchent la tendre prairie des Muses ; le dilettante, ami de Chopin, finit par condamner « les trompettes de M. Berlioz » comme les « brouillons » de Victor Hugo, les empâtements chers à Decamps, — tous les « moyens outrés ». Delacroix dédaigneux ne serait plus une exception parmi nous. Enfin, pourquoi la jeunesse de 1904 s'est-elle mise à l'unisson contre Berlioz et pour Mozart ?



La solution, comme le problème, est double. Une première partie de la réponse est déjà dans les mélancolies suggérées par le centenaire oublié de Gabriel Decamps. Le vieux romantisme est suspect. 1904 se méfie de 1830. Désormais, la peinture, qui se veut musicale, est aux antipodes de la musique qui se voulait pittoresque, éloquemment représentée par le *Requiem* romantique : autrefois, poète et musicien convoitaient les hallucinations ou le métier du peintre ; aujourd'hui, peintre et poète ambitionnent les fluides suggestions du compositeur : « De la musique avant toute chose », a déclaré le nouvel art poétique ; des nuages enveloppent le double front du Parnasse, et l'intimité grelotte auprès de l'âtre assoupi. C'est l'hiver, après les saisons vermeilles :

L'hiver, saison de l'art serein, de l'art lucide,

disait Mallarmé, souvent meilleur ami de l'obscurité... Une peinture malade, une poésie vague, quelque chose d'universellement *amorphe* ou *polymorphe* qui découle du caractère *indéfini* de la récente musique wagnérienne ou franckiste, telles sont les allures ou les aspirations de notre art intellectuel. Et nos intellectuels ne sont plus des romantiques échevelés parce que chevelus. Les adversaires de Berlioz, vous ne les trouverez pas au paradis peu reposant de nos théâtres, sur les marches torrides d'un promenoir supérieur où s'entassaient les derniers *Jeune-France* aux lavallières agressives, aux feutres belliqueux ; ils sont au balcon de nos concerts dominicaux, en toilette de soirée aux grandes premières musicales, et très ressemblants à leurs portraits par Jacques Blanche, gens du monde ou de lettres du dernier smocking : ils ont félinement évolué des Préraphaélites à Whistler ; leur mémoire surmenée a retenu des vers du comte Robert de Montesquiou-Fezensac, et leurs compagnes onduleuses font voir des bijoux de Lalique. Tels sont nos *Debussystes* ou nos *Pelléastres* ; mais tel n'est pas Debussy lui-même, demeuré, comme son rival Charpentier, quelque peu

bohème... Aujourd'hui que le *philistin* s'est fait *snob* et que l'arriviste ou le parvenu parle d'art pur, la mise au point de la franchise est devenue de moins en moins praticable. Il y a, cependant, des lueurs dans la nuit.



Sincères ou non, que reprochent-ils à Berlioz ? Ses défauts, c'est-à-dire son génie : point de feu sans fumée ! Le volcan ne se commande pas... Nos sensibles lui reprochent son éclat, à leurs yeux tout extérieur et décoratif : trop de hors-d'œuvre et de tableaux dans son œuvre. et rien pour la pensée pure ! Son *Faust* est damné pour nous conduire en enfer, à la surnaturelle orgie du *Pandæmonium*... C'est vrai ! Mais est-ce là tout Berlioz ? Nos intellectuels ne sentent plus le *poète* sous le *peintre*, sa noire chevauchée ou sa félicité lumineuse, sa force expressive ou son intime douceur ; sous le décor mystique ou moyen-âgeux, ils n'évoquent plus ce parfum troublant, le « haschich » d'Hector Berlioz (disait Gautier, pernassien pourtant), cette mélancolie d'amoureux, qui nous entraîne, par l'enfer des vieilles rues, au parvis rosé des cathédrales crépusculaires... Comme des Mendelssohniens de 1830 (les extrêmes se touchent), ils ne retiennent que la physionomie démoniaque et vulgaire, la cicatrice infernale et prosaïque ; comme Delacroix mondain, ils n'aperçoivent que la grimace. Ils ne semblent point se douter qu'ils ont affaire au plus vivant génie de la France musicale, autrefois si misérable, aujourd'hui si riche en apparence, et n'entendent plus tout l'infini qu'il portait en lui !

Son œuvre, encore incomprise, est la « Chute d'un Ange... » De son *Requiem*, on n'admire ni la terreur œcuménique ni le geste à la Michel-Ange ; l'*Offertoire* schumannien plaisait à Schumann, et nous répétons avec lui : « Cet *Offertorium* surpasse tout. » Le *Sanctus* séraphique accapare tous nos bravos. Si calme (ainsi le veut la *couleur* du sujet), son *Enfance du Christ* obtient, entre toutes ses œuvres, un succès que Berlioz, déjà, disait « calomnieux » pour elles. L'heure est au calme. Il est de bon ton de *chuter* non seulement les concertos, mais les grands poèmes symphoniques des Liszt, des Balakirew et des Richard Strauss, éclairs empruntés au Sinaï berliozien, de critiquer, malgré l'alliance, la chaude palette de l'Ecole russe, après s'être pâmé d'aise aux *Nocturnes* sans contours, à la *Damoiselle Elue*, au délicieux et murmurant *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, qui lui doivent cependant, beaucoup... Le *Tuba Mirum* ne réveille plus les sommeils :

Sur les mondes détruits le Temps dort, immobile...

En dépit des snobs, une pareille métamorphose dans l'amour de l'art n'est pas le fait d'un seul coup d'éventail, et le caprice nouveau qui paraît chérir une peinture timide, un style grêle, des bijoux pâles, une poésie mélodieuse, une musique invertébrée, pourrait à la rigueur expliquer notre injustice nouvelle pour le génie bruyant de Berlioz; mais il ne suffirait point à faire pleinement comprendre notre conversion soudaine à Mozart.

En même temps qu'un voile de mystère enveloppait la palette silencieuse du peintre et la palette sonore du compositeur, une crise de *purisme* a favorisé cette évolution. C'est un état d'âme inédit. Les décadents d'hier soir sont les classiques de ce matin. Plus d'écriture artiste! Le romantisme est une névrose et le Parnasse une prison; le réalisme ne fut qu'un non-sens, mais le vers libre et le symbole étaient des émancipateurs bien dangereux: assez de galimatias! La pureté du langage occupe la préface de nos romanciers; la santé de l'âme et de la forme obtient celle de nos poètes: et telle est leur « foi nouvelle ».

Si nos versificateurs se réclament de Racine, si nos *intimistes* ne craignent plus le nom de M. Ingres, pourquoi nos « dilettanti du jour » (comme disait Nodier) n'invoqueraient-ils point celui de Mozart? Cet Allemand ne semble-t-il pas évoquer le goût défunt de ces Français qu'il n'aimait guère, en un Versailles idéal, sanctuaire de nos regrets et décor favori de nos peintres? Mozart n'est-il point des nôtres? Ingres et Delacroix se réconciliaient pour l'applaudir. Il rend à notre nuit le charme du rêve ensoleillé. N'est-il pas le soleil de la musique? Un adorateur le nommait *Hélios*. Sa grâce grandiose nous rassérène comme elle inspirait Corot, ce Mozart de la palette. Sa « poésie vivante », qui n'est ni scolastique, ni fantasque, nous parle d'un Watteau contemporain de Phidias, avec la désinvolture mélancolique d'un dieu petit, mais souverain, comme l'Amour. Je l'appellerais volontiers *Erôs*. Et le Berlioz virgilien, donc mozartien, du *Septuor des Troyens* amoureux pourrait-il me contredire? Pour nos poètes, las de peinture verbale et de sonorités, Mozart veut dire musique *musicale*, essentielle, il est cette essence même que la note seule peut atteindre et que nous recherchons désormais en tout. Pour nos puristes, saturés de métaphores, de fantômes et de beaux mensonges, il signifie la permanence classique de la forme et le retour au dessin. Pour nous tous, il est ce je ne sais quoi de plus pénétrant, de mieux senti dans une forme plus douce, une voix tempérée, plus persuasive que les fanfares d'outre-tombe, le génie loin des orages et dans la sérénité.

Si la musique paraît encore partagée entre les tumultes de Richard Strauss et les murmures de Claude Debussy, la cause en est que l'art musical retarde habituellement sur les autres arts et qu'il n'est pas encore affranchi des romantiques amours du passé. Mais les mélomanes n'ont pas attendu l'incertain avenir pour saluer l'aube véritable et l'éternel matin dans le génie ressuscité de Mozart. Ce que Schumann disait de sa *Symphonie en sol mineur*, nous le pensons de sa *Flûte Enchantée*, « une œuvre dont chaque note est de l'or pur, chaque partie un trésor »; et, chez les convaincus, cet amour de la Beauté n'étouffe pas la religion du Sublime que proclament les dernières sonates immenses ou les derniers quatuors de Beethoven, encore plus haut que le finale de la *Neuvième* ou le *Benedictus* de la *Messe en ré*: point d'éclectisme, ici, dans ces cultes purifiants qui voisinent, plus de snobisme! L'aigle et la colombe nous ravissent en plein ciel. La musique fugitive emporte notre néant dans son vol immortel vers un absolu qui nous fuit:

Meurs donc! tu renaîtras, l'espérance en est sûre...

Le soleil de Mozart luira sur nos tombes comme il rayonne sur nos origines. Et les amis de l'art français, que Berlioz coloriste incendia comme un crépuscule, invoquent aujourd'hui notre grand Rameau: l'avant-garde écoute ses opéras après avoir applaudi le finale monumental de *l'Etranger* ou la nouvelle *Symphonie en si bémol* de Vincent d'Indy. Les concerts se multiplient et s'affinent: la musique de chambre, que le dramatique génie des Berlioz et des Wagner a négligée, rapproche classiques et modernes dans l'atmosphère à la fois intime et plus éthérée du quatuor. Voilà comment le Debussyste est devenu Mozartien. Le sombre aspire vers l'étoilé, la nuit de Whistler vers la forme grecque. Le regret s'illusionne en se prenant pour un espoir. Un mystérieux accord semble envelopper nos contradictions. D'autres interrogeront l'avenir: qu'il nous suffise d'avoir analysé le présent. L'heure est imposante où les immortels ressuscitent; seul est bien mort le bourgeois de Béranger qui fredonnait:

Et vous, gens de l'art,
Pour que je jouisse,
Si c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse!

RAYMOND BOUYER

