

adoptée par Monsigny : « musique de M*** », et qu'on trouvât, à la seconde, sa signature en toutes lettres. Et alors, supprimant son initiale, il jugea bon de supprimer du même coup le nom de Sedaine. Quoi qu'il en soit, voici le texte de la dédicace :

A SON ALTESSE SÉRÉNISSE MONSIEUR LE DUC D'ORLÉANS
premier prince du sang.

MONSIEUR,

L'honneur que j'ai d'être attaché à Votre Altesse Sérénissime et l'accueil favorable que vous avez daigné faire à cet ouvrage m'ont donné la hardiesse de vous le présenter. Vos bontés ont bien voulu l'accepter. Si l'ambition de plaire à V. A. S. pouvait augmenter les talents, les miens auroient bientôt acquis la perfection à laquelle j'aspire, et ils seroient enfin par eux-mêmes dignes de votre protection.

Je suis avec un très profond respect

De Votre Altesse Sérénissime,

Monseigneur,

le très humble et très obéissant serviteur.

MONSIEUR.

Je signalais à l'instant une transformation du *Déserteur*. En effet, il arriva qu'un jour l'Opéra, trouvant le sujet à sa convenance, ne se fit aucun scrupule de se l'approprier pour en tirer l'action d'un ballet-pantomime. C'est le fameux danseur Gardel aîné, maître des ballets à ce théâtre, qui eut cette idée lumineuse et ne se gêna point pour la mettre à exécution. On se préoccupait médiocrement, à cette époque, du droit des auteurs sur leurs œuvres, et le respect de la propriété intellectuelle était chose inconnue ; le premier venu s'emparait d'un ouvrage et le transformait à sa guise sans se soucier du reste, la chose paraissant naturelle à tous et ne soulevant aucune critique. En l'espèce, et étant données ces coutumes, on serait volontiers porté à croire que Sedaine et Monsigny ne virent pas d'un mauvais œil cette adaptation de leur chef-d'œuvre, qui, après tout, en consacrait le triomphe et la popularité.

Donc, Gardel, tout en conservant intactes l'idée première et la donnée du drame de Sedaine, l'accommoda à sa manière et en tira un scénario pour lequel il conserva la division en trois actes de l'ouvrage original. Quant à la musique de Monsigny, elle aussi fit son office, arrangée, ou plutôt dérangée pour la circonstance par un certain Miller, resté parfaitement obscur, et qui se chargea sans doute des remplissages et des soudures nécessités par l'action chorégraphique. Il va sans dire que le ballet conservait le titre de l'opéra, qui ne pouvait qu'aider à sa réussite. *Le Mercure*, en rendant compte de la représentation, nous donnait les détails que voici : — « C'est le même sujet que le *Déserteur* de M. Sedaine avec quelques changements. La désertion du soldat est mieux motivée. La scène où le roi accorde à la jeune fille la grâce de son amant est mise en action d'une manière fort heureuse. En général, cette pantomime est fort intéressante. Les airs sont parfaitement choisis. Ce sont ceux de la pièce de M. de Monsigny, pris dans les mêmes situations, et coupés à la place du dialogue par des morceaux d'une expression très juste. Les décorations sont aussi très belles. »

Les deux rôles d'Alexis et de Louise étaient tenus, dans ce ballet, par Gardel jeune et par M^{lle} Guimard, qui, dit-on, s'y montraient l'un et l'autre extrêmement remarquables et firent preuve de véritables qualités de comédiens. Ce *Déserteur* dansant — ou dansé — fit son apparition sur la scène de l'Opéra le mercredi 16 janvier 1788, dans une représentation pour la capitulation des acteurs, avec un succès éclatant, qui se prolongea pendant juste vingt années, car il fut joué pour la dernière fois le 17 janvier 1808. Dans cet espace de vingt années il n'obtint pas moins de 180 représentations. Le plus singulier, c'est que l'auteur de cette transformation (on pourrait dire : déformation) du *Déserteur*, Gardel aîné, ne put jouir de son triomphe et ne vit même pas « son œuvre » à la scène. Il était mort, des suites d'un accident, le 11 mars 1787.

(A suivre.)

ARTHUR POUGIN.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CXXI

POURQUOI WERTHER SERAIT LE CHEF-D'ŒUVRE DE MASSENET

Aux philosophes amis de cette partition.

Voici la fin de l'année... pour l'art et pour les artistes, — et le début d'une année nouvelle : aussi bien, l'année artistique ne commence-t-elle pas un mois plus tôt que l'année scolaire ?

Et sans vouloir rivaliser avec la Charlotte de Goethe relisant, frémissante, à l'approche neigeuse de la Noël, les lettres de Werther, le critique fait son examen de conscience et récapitule les pensées directrices de la saison. Le soir, donc, au déclin d'un été qui laissera le souvenir d'un hiver prolongé, rien de plus mélancolique et, par conséquent, de plus voluptueux que cette intime « revue nocturne » où passent de nouveaux fantômes...

Voici septembre : et confondues comme les feuilles mortes du dernier automne avec celles de l'automne prochain, de nouvelles lettres, un peu jaunies déjà, nous reparlent d'un passé d'hier et d'un prochain avenir qui sera très semblable au passé... Le critique aime à questionner annuellement cette correspondance, à converser de loin avec ses lecteurs anonymes et dont le sexe ne se devine le plus souvent qu'à la « physionomie » de l'écriture : avec ses vœux, déjà lointains, de janvier, l'un, précisément, l'interroge encore sur la *physionomie de la musique*, sur cette ressemblance d'un art mystérieux avec la muette expression d'un visage où tant de nuances accidentelles glissent furtivement sur tel caractère permanent des teintes et des lignes, où des intentions volontaires s'ajoutent souvent à tant de jeux inconscients ! On insiste, on voudrait un supplément de lumière sur ce merveilleux pouvoir de suggestion que nous comparions à la *métaphore* inventée par les poètes pour évoquer leur pensée sans la définir, — « rêve inexprimé » toujours,

Qui verse à tous un son où chacun met un mot (1)...

D'autres, que l'*arabesque* purement décorative et sonore du penseur Hanslick ne semble point satisfaire ou que l'insuffisante clarté de nos déductions n'a point convaincus, reviennent sur le secret de Beethoven solitaire ou sur le génie douloureux de Schumann que le bonheur n'a pu préserver de l'abîme... Entre toutes, nous conservons précieusement une lettre de M. Lionel Dauriac, le psychologue actuel de la musique, un original qui se permit d'introduire le piano dans son cours bien avant que l'instrument chéri de Reyer ne figurât solennellement à nos thèses de doctorat... Cette lettre a pour objet *Werther*, que notre Opéra-Comique affichait brillamment pour sa troisième soirée de réouverture, le mardi 3 septembre 1907.

L'année dernière, à pareille époque, nous avons cité ce philosophe mélomane et, qui plus est, musicien, parmi les esprits délicatement élevés qui voient dans *Werther* le chef-d'œuvre musical de Massenet (2) : opinion qui concordait sans effort avec le sentiment de l'auteur lui-même, qui reconnaît avoir mis dans cette œuvre rapide et saisissante « toute sa conscience et son âme d'artiste » ; et nous remarquons, en même temps, que cette partition maîtresse ne fut pas pleinement comprise tout d'abord, il y a près de quinze ans (3), par le public parisien : contre-épreuve, où nous pouvions mesurer sa réelle profondeur à notre apparente frivolité...

Donc, une lettre datée de Paris, 27 octobre 1906, voulait bien confirmer cette opinion d'un sage et nous l'expliquer : *Werther*, le chef-d'œuvre de Massenet ? — M. Lionel Dauriac nous rappelait l'avoir donné pour tel dès 1894, dans une leçon faite à la Faculté de Montpellier ; et comme un psychologue a coutume de ne pas se payer de mots ou d'impressions vagues, il voulait bien nous énumérer aussitôt les raisons, encore inédites, sur lesquelles il s'appuie toujours et qu'il se rappelle avoir soutenues et développées dans une conférence faite au cercle Saint-Simon, vers 1898 ; car, depuis douze ans, le penseur n'a pas varié sur ce point : « Ce n'est donc pas », nous écrivait-il, « une affaire de goût ou de préférence subjective ; c'est une thèse que je justifie ou que je tente de justifier par des raisons étrangères à ma sensibilité. »

Ces raisons, les voici :

Werther est le chef-d'œuvre de Massenet, parce qu'il y a des affinités singulières entre le moi de l'auteur et le moi de son héros ; parce que,

(1) Vers de Victor Hugo (dans la pièce fameuse : *Que la musique date du XVI^e siècle*) et qui définit heureusement l'art musical.

(2) Relire, dans le *Ménestrel* du 30 septembre 1906, notre Note : *Une opinion sur le « Werther » de Massenet*, — dont la présente Note est la conclusion.

(3) La première de *Werther*, à Paris, remonte au lundi 16 janvier 1893.

dans cet ouvrage, le compositeur est éminemment servi par tous les éléments constitutifs de sa nature musicale.

Qu'est-ce que Massenet? — Un lyrique, et, particulièrement, un élégiaque; comme les principaux maîtres de la musique française, c'est à la scène, aux feux de la rampe, qu'il a porté ses dons: car, en France, depuis Rameau, c'est l'opéra qui concentre les rayons de l'art musical; mais rappelons-nous les effusions de son lyrisme initial, l'intimité de ses inspirations naissantes: les poèmes d'*Octobre* et d'*Avril*, et ce *Poème du Souvenir* que Bizet mettait non loin de Schumann; un tel poète musical s'annonçait comme un maître essentiellement *subjectif*, aurait dit Goethe, — inspiré de son propre cœur.

Et qu'est-ce que *Werther*? — Un lyrique par excellence, un élégiaque aussi. La nature l'enveloppe et le sentiment l'absorbe. Élève de ce Jean-Jacques qui a renouvelé l'âme humaine, il est le sentiment fait homme. Dès lors, le drame intime de *Werther*, étant une œuvre du type lyrique, « devait convenir à un musicien doué d'une âme foncièrement lyrique ».

Dans une œuvre d'un caractère lyrique, un personnage domine; il est seul au premier plan. Tout aboutit et se ramène à son âme. Or, à vrai dire, « il n'est qu'un personnage musical dans *Werther*: c'est *Werther* ». Et cette remarque est d'un psychologue: « Charlotte même n'existe musicalement que par *Werther*; elle ne chante seule que pour lire ses lettres, c'est-à-dire pour prolonger, malgré son éloignement, sa présence sur la scène... » Si puissante est l'invisible et perpétuelle présence des âmes lyriques!

Et d'abord, quel est le caractère dominateur des âmes lyriques? — Leur mobilité. Les âmes lyriques sont tendres, instables, fragiles. Par les jours d'orage, elles deviennent violentes. Si les plus forts sont les plus doux, les plus tendres peuvent devenir les plus violents. *Werther* n'apparaît-il point violent dans ses heures de détresse, violent et déclamatoire, avec ce goût, très nouveau de son temps, pour les exclamations ou les interjections toutes sentimentales? De plus, il est *romantique*, « c'est-à-dire qu'il associe continuellement la nature aux états de son âme, qu'il se prend pour le monde, qu'il se figure qu'aux moments où il souffre, peu s'en faut que la nature n'agonise... » Eh bien! Massenet est violent aussi, dans ses fortissimo: rappelez-vous la soudaine envolée des cuivres, au lever de lune, à la douce fin du premier acte: d'instinct, le compositeur sympathise avec son héros et touche à la vérité psychologique. Il s'emporte lyriquement, — comme *Werther*.

Telles sont les raisons d'une opinion qui se raisonne et qui devient fort intéressante en s'analysant. Non seulement elle explique ou souligne certaines particularités d'un chef-d'œuvre; mais elle vient combattre à propos certains reproches que certains critiques, en Allemagne plutôt qu'à Paris, ont cru devoir adresser à l'intermittente violence orchestrale et psychologique de *Werther*. Les voilà justifiées, ces vibrations, ces exclamations, ces interjections musicales, que dénotent silencieusement déjà les barres noires fréquentes de la partition, ces fortissimo qui la sillonnent d'éclairs dès le seuil mineur du sombre prélude, et qui jettent leur flamme sur les crépuscules attendris du premier acte et du troisième; funèbres clartés qui prêtent un caractère d'emportement et d'emballlement, comme nous disons, à l'explosion du second acte où *Werther* seul lit dans sa douleur secrète qu'il n'a plus que deux partis: mourir ou mentir! Ces éclairs, ces éclats ne sont plus seulement la caractéristique d'un musicien dont la vive nature aime à réconcilier l'extrême douceur avec les plus belles violences; mais elles conviennent singulièrement au personnage qui s'est fait le centre du drame intérieur et de la pièce, à ce *Werther* élégiaque qui se définit, à voix basse, « un voyageur, un passager sur terre, comme chacun de nous », — et qui, par tragiques instants, ne craint plus d'exhaler « sa passion furieuse »...

Oui, ce rêveur est un lyrique qui s'ignore; il est, dans la prose de ses lettres, un très grand poète; sous l'habit bleu barbeau que la mode de 1774 lui impose, son cœur mortel contient la nature avec tous ses sourires et tous ses orages; et qui se douterait de cette violence intérieure, à le voir passer silencieux et doux, comme le soir qui descend dans la vieille cour du presbytère aux noyers anciens? Goethe, le plus raisonneur des passionnés, et le plus passionné des raisonneurs, nous avait prévenus que « chacun a dans sa vie une époque où *Werther* semble avoir été composé tout exprès pour lui »: parole étrange et profonde, dont chaque lecteur peut vérifier le contenu! Mais, ici, dans le cas exclusivement musical qui nous accapare, ce n'est plus seulement d'une époque sentimentale ou d'une saison psychologique qu'il s'agit, mais de la concordance, plus profonde encore, entre deux âmes: le lyrisme du héros de roman n'appelaient-il pas le lyrisme d'un très vivant compositeur? Si *Werther* devait être mis en musique, il devait l'être par Massenet.

Un autre philosophe, à qui nous devons une traduction française du

Werther de Goethe, précédée d'ardentes intuitions sur la poésie moderne, avait parfaitement compris son âme et ses rapports avec la nature: « Il devient, faut-il le dire? la proie du monde extérieur. Enlevé de terre et sans racines, il est livré aux vents comme les nuages. Le soleil, dans son cours, le gouverne; sa vie dépend de ses rayons: suivant le mois de l'année et le temps qu'il fait, il erre en furieux dans le ciel ou dans l'enfer... »

« On n'a pas assez remarqué l'admirable symbolisme dont Goethe a usé dans ce livre; les dates de ses lettres peuvent leur servir de clé. Chaque lettre répond à la saison où elle est écrite, tant *Werther* est abandonné à la force cachée au sein des éléments. D'abord on le voit, au printemps, dans de délicieuses campagnes, tout entier au sentiment de la nature. L'amour le prend alors. Le roman dure deux ans, suivant toujours les vicissitudes des saisons; et *Werther*, après avoir passé par l'extrême délire en été, s'affaisse avec l'automne et se tue en hiver. De là toutes ces images du monde extérieur, introduites si naturellement dans la peinture des *sentiments* qu'on dirait qu'elles ne font avec elle qu'un seul tissu... » Ainsi pensait et parlait Pierre Leroux, ami de George Sand et traducteur de *Werther*.

Oui, *Werther* et la nature se confondaient harmonieusement ou doucement, selon les saisons, dans un amoureux accord; et cette fusion perpétuelle est un des éléments primordiaux de l'âme romantique, dans son vrai caractère d'intimité. *Werther* dépeint instinctivement ce qui répond à son inquiétude intérieure: ce poète de l'âme est un paysagiste, un *artiste*, adorant la nature et l'instinct sous ses aspects les plus délicats: la musique et les enfants. Il fait toutes sortes de connaissances, mais ses meilleurs amis, ce sont les bambins qui l'aiment tout de suite et le mêlent à leurs jeux; quand il s'installe à Wahlheim, au printemps, il remarque d'abord deux vieux tilleuls « qui valent mieux que tout le reste »; les jeunes visages et les vieux arbres lui parlent aussitôt: c'est dans leur société rafraîchissante qu'il aime à relire son Homère; mais dès que la passion le saisit pour toujours, il délaisse la lumière pour l'ombre et son Homère pour Ossian; dès qu'une vieille mélodie tombe des jeunes lèvres de Charlotte, ah! comme il comprend soudain « l'ancienne magie de la musique! »

Comme Goethe, *Werther* dessine d'après nature et sait le grec; mais son romantisme essentiellement *musical* est tout entier dans cet aveu: « *Je rentre en moi-même, et j'y trouve un monde.* »

Avant Obermann, avant Hoffmann, dont s'inspireront plus tard Baudelaire et Balzac, et sans vain souci de *littérature*, le rêveur *Werther* a deviné le pouvoir secret des mystérieuses *correspondances*. Les analogies naissent au gré des heures, sous sa plume d'auberge. Il est le paysagiste qui ne pourra jamais placer dans le paysage de ses rêves réalisés la figure aimée; il est l'artiste qui ne pourra jamais ici-bas parfaire le chef-d'œuvre entrevu dans un soir d'automne: « Que je voie seulement ses yeux noirs, et je suis heureux! — Mais ce vide, ce vide affreux que je sens dans mon cœur! Je me dis souvent: *Si tu pourrais une fois, une seule fois, la presser sur ce cœur, tout ce vide serait comblé...* » Cette exclamation violente, et si douce, est la clé même des *Souffrances du jeune Werther*. On ne l'a pas assez compris. On les méconnaît même, ces souffrances, quand on incrimine froidement leurs accès déclamatoires et le suicide final.

Un philosophe encore, puisque *Werther* plait aux philosophes, M. Houston-Stewart Chamberlain (1), a subtilement entendu ces jeunes souffrances et le secret qui fit le malheur de ce héros de l'intimité: *Werther* est un *artiste*, mais un artiste « incapable de dominer la puissance de ses impressions en leur donnant une forme »; les métaphysiciens d'outre-Manche ou d'outre-Rhin diraient que le don de plasticité de réalisation, lui manqua. D'où le conflit tragique: et *Werther* en meurt. S'il avait pu, comme Goethe, *objectiver* sa douleur et l'idéaliser dans un rapide chef-d'œuvre, aussi vivant qu'immortel, il aurait dominé son mal, il aurait vécu... Enveloppé dans la nature qu'il adorait, son lyrisme est demeuré tout *passif*; il n'a pas su *réagir*: vertu qui semble le propre de l'art et qui fait naître l'artiste souverain, qu'il se nomme Goethe ou Beethoven.

Il appartenait donc au véritable artiste, dont le lyrisme est essentiellement *actif* lors même qu'il est d'essence élégiaque, de chanter sa rêverie; puisque le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas, il appartenait à la musique, à cette magicienne que *Werther* aimait, de prêter à ses souffrances une voix définitive et nuancée qui nous retient plus profondément que jamais sous un ciel d'automne... Les belles sensibilités, mieux que les beaux esprits, se rencontrent. Et c'est ainsi qu'un siècle après Goethe, Massenet devint le musicien de *Werther*.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER

(1) *Werther réhabilité* (traduction de Jacques Bainville), dans *la Vogue* du 15 mars 1900.