

c'est-à-dire dans les introductions, les conclusions, et les paragraphes de transition. » Ils se logent aussi dans les « portraits ». Mais je crois qu'il est temps de distinguer si l'on ne veut pas confondre.

Thiers occupe, emplit tout le premier volume de l'*Histoire de la France contemporaine*. Suivez le volume et vous ne conclurez cependant pas que Thiers est « le héros » qui domine son époque entière, et l'entraîne où il a décidé de la conduire. Il vit au travers des faits, il se meut, il s'agite, il développe sa personnalité parmi eux, grâce à eux. Mais les faits ne sont subordonnés à lui que dans la mesure où vraiment il les détermine. M. Hanotaux a accompli un effort évident pour que la personnalité de Thiers fût extrêmement vivante. Est-ce donc là, direz-vous, une œuvre d'art, un travail de littérature historique capable de dénaturer la vérité scientifiquement établie des faits? Non. Ce travail accuse la vérité, il la parfait, car la vie même de la personnalité de Thiers dans les événements contemporains est un élément capital de la vérité des faits. Et cet élément, les documents, sans doute, l'indiquent; mais pour le dégager, la sûreté de l'érudition méthodique ne suffit pas, il faut, en outre, je ne sais quel don de psychologue et pour l'exposer, c'est-à-dire pour exprimer la vérité plus complète, il faut un certain don d'artiste. Comment alléguer que l'artiste ici combat le savant! Le savant n'existe réellement, totalement que par l'appui de l'artiste.

Et M. Hanotaux fait un « portrait » de Thiers. Ah! le voici l'horrible ou le merveilleux « morceau » littéraire qui n'a rien de commun avec l'histoire dont le xix^e siècle nous a enfin gratifiés! Eh! non. Les généralisations psychologiques ou morales de M. Hanotaux peuvent être fausses ou simplement téméraires. Tout de même je ne le crois pas, car je vois que l'étude seule des faits, des actes, des manœuvres... de Thiers lui a permis de rassembler un à un les traits constitutifs de son caractère. L'historien a-t-il complètement réussi, a-t-il pénétré Thiers tel qu'il était, dans la vérité profonde de son intelligence et de son âme? Il faut pour cela une prudence et une sûreté que peu d'historiens possèdent. Il n'en est pas moins vrai que le caractère de Thiers est un élément de la vérité historique, et que l'histoire de son temps est incomplète sans l'histoire de son caractère.

Rassembler les traits exacts d'un homme en un portrait, est un procédé esthétique d'exposition qui n'adultère point l'histoire elle-même. S'il est sincère et méthodique, — comme on le peut constater dans le portrait de Thiers, — il met l'homme et les faits en un plus plein relief. C'est un art de forme complémentaire de la science de fond.

Et des faits eux-mêmes exposés avec une préci-

sion scrupuleuse, ressort inéluctablement un jugement sur Thiers. Les épithètes n'y ajoutent rien. Les faits prononcent. Tout au long de ce livre, on le voit effectuant sa triple tâche. Il conclut la paix. Il répare les maux causés par la guerre. Il assure au pays une forme politique durable, sinon une constitution. Ce n'est pas, en somme, charger de littérature le document que de conclure avec M. Hanotaux : « L'opinion lui fit confiance comme il le méritait. Peu de peuples en somme, dans des circonstances analogues, eussent vu sortir de leur sein un chef d'État pareil à ce « petit bourgeois qui avait l'âme fière. »

Entièrement soumis aux faits, le récit merveilleusement ordonné se développe avec simplicité, rapidité. Une rare sobriété de forme, des petites phrases courtes qui se succèdent avec une précipitation hâletante, une forte concision, un sens profond de la valeur des mots (à peine gâté par l'emploi d'un certain nombre d'expressions convenues, banales, donc un peu vulgaires qu'il serait aisé d'enlever), — voilà la véritable littérature historique. Elle met les faits en valeur. L'art complète la science.

M. Hanotaux a commencé avec perfection cette grande œuvre contemporaine qui sera peut-être « le dossier de la démocratie », comme il le désire, plus sûrement l'ouvrage où pendant longtemps les esprits cultivés du monde s'instruiront des origines politiques de la France du xx^e siècle.

J. ERNEST-CHARLES.



LA DICTION RYTHMIQUE⁽¹⁾

M. Legouvé, dans son livre sur *l'Art de dire*, compare volontiers la diction à la peinture : nous verrons surtout dans la diction expressive combien cette comparaison est judicieuse et jusqu'à quel point on peut la pousser. Mais pourquoi la comparaison de la poésie ou de la diction avec la musique ne s'est-elle pas plutôt imposée à son esprit? Cette dernière est si juste, si légitime. Entre la musique et la poésie il existe un parallélisme si logique, si vrai, si rigoureux. Dans un livre fort bien ordonné, rempli de remarques et d'observations intéressantes, auquel nous ferons quelques emprunts, et dont nous invoquerons assez souvent l'autorité au cours de cet ouvrage, quoique nous n'en approuvions les conclusions qu'avec certaines réserves; dans les *Rapports de la Musique et de la Poésie*, de Jules Combarieu, nous lisons au début de la *Préface* :

(1) Extrait de l'ouvrage : *Les Trois Dictions*, qui paraîtra ces jours-ci aux Éditions de la Revue Bleue.

« Le phénomène le plus curieux de l'histoire de la musique est certainement l'identité du rythme dans les compositions de Haendel, de Bach, de Mozart, de Beethoven, et dans la poésie lyrique des grecs. R. Westphal raconte qu'ayant entrepris, avec son collègue et ami Rossbach, une étude de la poésie de Pindare et des tragiques grecs, il dut se familiariser d'abord avec la métrique des poètes anciens. Deux philologues de premier ordre, G. Hermann et A. Bœck, avaient déjà abordé cette redoutable et obscure question du lyrisme. Le premier s'était uniquement servi des indications théoriques fournies par les métriciens de l'antiquité; le second avait eu l'idée de recourir aux ouvrages des musiciens et, en particulier, aux fragments d'un *Traité sur le rythme* composé par Aristoxène, un Grec de Tarente, disciple d'Aristote. Westphal et Rossbach s'attachèrent bientôt avec passion à la lecture de ce traité; la connaissance qu'ils avaient de la musique moderne leur en facilitait l'intelligence. Bientôt ils s'aperçurent que non seulement il contenait, selon toute apparence, la clef du problème philologique dont ils poursuivaient la solution, mais qu'on pouvait l'appliquer à l'analyse de la composition moderne elle-même.

« Le rythme des arts musicaux de l'antiquité, poésie, musique, danse, écrit le célèbre helléniste, et celui des musiciens modernes, c'est tout un; et Aristoxène en est le plus grand théoricien... Je n'ai pleinement compris l'ouvrage d'Aristoxène sur le rythme que le jour où j'ai connu les fugues de J.-S. Bach.

« Westphal, ramené à l'étude de nos grands symphonistes par celle des poètes grecs, a fait la démonstration de cette curieuse identité dans un livre d'une importance capitale: *Théorie générale, d'après l'antique, du rythme musical depuis J.-S. Bach au point de vue particulier des fugues de Bach et des sonates de Beethoven.* » (Leipzig, 1880.)

« L'auteur montre qu'une fugue et une sonate contiennent des systèmes de strophes, antistrophes et épodes, obéissant aux mêmes lois de combinaison et se décomposant de la même façon qu'une ode de Pindare ou un chœur d'Eschyle; et de ses analyses il tire une conclusion qui a du moins une grande apparence de logique: c'est que, si les mêmes choses doivent être désignées par les mêmes noms, nous devons appliquer au rythme musical la terminologie grecque, comme nous l'appliquons encore à l'architecture ou à la grammaire. »

M. Combarieu ajoute avec un élan de lyrisme que l'on comprend fort bien à la suite de telles constatations :

« Quelle merveille de voir l'auteur de la IV^e Pythique ou celui du *Prométhée enchaîné* et l'auteur du

Clavecin bien tempéré, tous deux partis des extrémités de l'horizon, se retrouver et se reconnaître dans la pratique d'une même discipline! quelle ampleur acquiert le classicisme, et quel monde nouveau s'offre à lui! Quelle pleine compréhension va prendre ce mot d'humanité! Désormais, c'est au nom de la tradition classique la plus pure qu'on peut réclamer une place à côté des plus grands poètes de la Grèce pour le nom des maîtres de la composition moderne: la connaissance des uns s'éclaire, se fortifie et se complète par celle des autres. Tout se tient; plus de fossé. »

Si nous avons cité cet extrait, c'est que, bien avant de l'avoir lu, en Allemagne, où nous avons à commenter et à réciter l'*Ode* de Victor Hugo à *Napoléon II* devant une assemblée d'élèves, nous avons été frappés, dans le travail préparatoire que nous avons fait sur cette ode, des analogies remarquables qu'elle offrait avec une sonate de Beethoven et que nous n'avions pas pu nous empêcher d'en faire la remarque à notre auditoire, le jour de la récitation venue: cette idée de ressemblance se fondait surtout sur les rythmes, leur analogie, leur variété dans chaque auteur, leur retour, leur souplesse, leur puissance, la même méthode de rappel des thèmes principaux chez le musicien et chez le poète; or il n'y avait dans notre impression rien de scientifiquement raisonné; elle était plutôt née d'une coïncidence d'émotions que d'une observation préméditée.

Nous ne rattachions, par exemple, l'*Ode* à *Napoléon II* pas plus à la *Sonate XII* dédiée au prince de Lichnowsky qu'à la *Sonate VIII* dite pathétique; il était cependant assez légitime de trouver des rapports entre l'oraison funèbre des grandeurs d'une race et la marche funèbre sur la mort d'un héros: nous nous étions bornés simplement à observer des analogies entre les formes générales de l'ode et celles de la sonate, comme l'ont comprise les grands maîtres classiques modernes. Pourquoi? C'est ce que nous ne pourrions exprimer que confusément; mais il nous semble, en y réfléchissant encore, que nos impressions n'étaient ni fausses ni ridicules.

Rappelez-vous le début de l'ode, plein de noblesse et de grandeur tragiques. Dès les premiers vers, on se sent étreint par le mystère qui pèse sur l'attente d'un grand événement.

Mil huit cent onze! O temps où des peuples sans nombre
Attendaient, prosternés sous un nuage sombre,
Que le ciel eût dit oui!
Sentaient trembler sous eux les États centenaires,
Et regardaient le Louvre entouré de tonnerres
Comme un mont Sinai!

La phrase musicale qui ouvre la sonate « pathétique » est large, imposante, majestueuse, avec on ne sait quelle angoisse vague, on ne sait quelle inquié-

tude, admirablement exprimées par les accords de septième mineure sur lesquels elle se repose pour repartir avec plus de force : la phrase du poète est large, comme un fleuve qui coule entre de vastes horizons voilés de nuages.

Les peuples tremblent, les grands de la terre s'interrogent.

Courbés comme un cheval qui sent venir son maître,
Ils se disaient entre eux : — Quelqu'un de grand va
[naître !]

L'immense empire attend un héritier demain !
Qu'est-ce que le Seigneur va donner à cet homme,
Qui, plus grand que César, plus grand même que Rome,
Absorbe dans son sort le sort du genre humain ?

Remarquez que l'idée de la première strophe est identique à celle de la seconde, et que dans les deux strophes c'est seulement la forme et les images qui diffèrent. La seconde explique la première. Or, dans la sonate en question, la même idée musicale, puissante et large, est reprise sous une autre forme plus précise, dans une phrase plus liée que les accords suspendus, rompus comme des interrogations, du commencement ; la même angoisse y subsiste.

Dans la poésie, il y a soudain comme un coup de théâtre : l'horizon se déchire, et l'énigme est résolue par une formidable apparition :

Comme ils parlaient, la nue éclatante et profonde
S'entr'ouvrit, et l'on vit se dresser sur le monde
L'homme prédestiné,
Et les peuples béants ne purent que se taire,
Car ses deux bras levés présentaient à la terre
Un enfant nouveau-né.

Brusquement, sans préparation, le mouvement large du fleuve s'est mué en un bondissement éperdu et plein de clameurs de torrent rapide :

Au souffle de l'enfant, dôme des Invalides,
Les drapeaux prisonniers sous tes voûtes splendides
Frémirent, comme au vent frémissent les épis ;
Et son cri, ce doux cri qu'une nourrice apaise,
Fit, nous l'avons tous vu, bondir et hurler d'aise
Les canons monstrueux à ta porte accroupis.

Et c'est maintenant un vent de folie orgueilleuse, un rugissement de triomphe, un cri de gigantesque défi, qui court à travers les strophes :

Et lui ! l'orgueil gonflait sa puissante narine ;
Ses deux bras, jusqu'alors croisés sur sa poitrine,
S'étaient enfin ouverts !
Et l'enfant, soutenu dans sa main paternelle,
Inondé des regards de sa fauve prunelle,
Rayonnait au travers !

Dans les veines du vainqueur, le sang court à flots pressés ; l'enivrement dilate sa vaste poitrine ; il dresse l'enfant vers les têtes couronnées, dans un élan, dans un orgueil qui le grandissent comme un dieu ; il jette au monde des cris d'aigle, ivre d'éternité :

Quand il eut bien fait voir l'héritier de ses trônes
Aux vieilles nations, comme aux vieilles couronnes,
Éperdu, l'œil fixé sur quiconque était roi,
Comme un aigle arrivé sur une haute cime,
Il cria tout joyeux, avec un air sublime :
« L'avenir ! l'avenir ! l'avenir est à moi ! »

Et nous ne pouvons nous empêcher de trouver une certaine analogie entre ce second mouvement du poète plein d'élan, hanté de vertiges, et l'« allegro molto e con brio » de la sonate dont il est question plus haut.

Encore une fois, nous ne parlons ici que des rythmes et non pas des thèmes, qui sont différents : quoique à la rigueur on puisse bien supposer qu'une sonate sur le pathétique puisse contenir en elle tout le pathétique enfermé dans cette tragique évocation d'une gloire qui brilla comme un éclair sur l'Europe étonnée, pour retomber sitôt en cendre et en oubli.

Mais la folie du triomphe s'est évanouie devant la parole du poète, grave comme un avertissement prophétique, simple et effrayante comme la voix du destin :

Non, l'avenir n'est à personne !
Sire ! l'avenir est à Dieu !
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.
L'avenir ! l'avenir ! mystère !
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Victoire aux ailes embrasées,
Ambitions réalisées,
Ne sont jamais sur nous posées
Que comme l'oiseau sur nos toits !

Là encore, grâce au rythme charmant des derniers vers, nous avons l'impression d'un de ces « andante » où la phrase initiale, pleine de profondeur, chargée de sentiment, s'attarde à quelques arabesques, à des sortes d'enjolivements qui ne peuvent toutefois en altérer le caractère. Tel est l'« adagio molto » de la *Sonate V*, ou l'« adagio cantabile » de la sonate pathétique.

Mais voici l'évocation de l'aveugle Fatalité. Le mouvement se ralentit un moment :

Non, si puissant qu'on soit, non, qu'on rie ou qu'on pleure,
Nul ne te fait parler, nul ne peut avant l'heure
Ouvrir ta froide main,
O fantôme muet ! ô notre ombre, ô notre hôte !
Spectre toujours masqué qui nous suit côte à côte,
Et qu'on nomme demain !

Ici, le poète presse l'allure du vers, lui donne une certaine nervosité pleine d'une angoisse haletante et de reprises saccadées :

Oh ! demain, c'est la grande chose !
De quoi demain sera-t-il fait ?
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain, Dieu fait mûrir l'effet.
Demain, c'est l'éclair dans la voile,
C'est le nuage sur l'étoile,

C'est un traître qui se dévoile,
C'est le bélier qui bat les tours,
C'est l'astre qui change de zone,
C'est Paris qui suit Babylone;
Demain, c'est le sapin du trône,
Aujourd'hui c'en est le velours !

Combien grande est la simplicité du thème qu'on pourrait énoncer dans cette phrase banale où la sagesse populaire enferme ses doutes : « Sait-on ce que l'avenir réserve à l'homme ? »

Sur ce thème d'une désespérante simplicité, le poète exécute des variations tour à tour gracieuses, nouvelles, inattendues, grandioses, tantôt pleines de charme mélancolique, tantôt remplies du frisson le plus tragique :

Demain, c'est le cheval qui s'abat, blanc d'écume ;
Demain, ô conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
La nuit, comme un flambeau.
C'est votre vieille garde au loin jonchant la plaine.
Demain, c'est Waterloo ! demain, c'est Sainte-Hélène !
Demain, c'est le tombeau !

Sur tous les points de l'horizon la foudre s'allume, éclairant des désastres, et quand le dernier coup de tonnerre retentit, le dernier éclair illumine de ses lueurs violettes les profondeurs ouvertes de la tombe. Maintenant la phrase cadencée se joue avec une sorte d'ironie familière dans une manière de « tempo di menuetto » ; le poète ne craint plus de s'adresser directement au conquérant atterré :

Vous pouvez entrer dans les villes
Au galop de votre coursier,
Dénouer les guerres civiles
Avec le tranchant de l'acier ;
Vous pouvez, ô mon capitaine,
Barrer la Tamise hautaine,
Rendre la victoire incertaine
Amoureuse de vos clairons,
Briser toutes portes fermées,
Dépasser toutes renommées,
Donner pour astre à des armées
L'étoile de vos éperons !

Dieu garde la durée et vous laisse l'espace ;
Vous pouvez sur la terre avoir toute la place,
Être aussi grand qu'un front peut l'être sous le ciel ;
Sire, vous pouvez prendre, à votre fantaisie,
L'Europe à Charlemagne, à Mahomet l'Asie ;
Mais tu ne prendras pas demain à l'Éternel !

La dernière variation est merveilleuse ; le vers grandit, le rythme prend une ampleur divine et se termine dans un tutoiement dont la superbe brutalité donne à la strophe entière une impression de force et d'énergie sans bornes.

Après l'« andante » et les variations, voici le « presto », un presto furieux, rapide, entraînant tout dans sa course vers le dénouement. En quelques vers, la naissance de l'enfant impérial, ses grandeurs, son histoire, sa chute passent devant nous comme des êtres irréels emportés sur une aile de flamme. Et soudainement c'est le gouffre qui s'ouvre sous les

pieds de l'enfant comme sous les pieds du père.
C'est un galop effréné de gloires, un défilé de splendeurs, une fantasmagorie d'espoirs qu'un irrésistible tourbillon précipite au néant.

O revers ! ô leçon ! Quand l'enfant de cet homme
Eut reçu pour hochet la couronne de Rome ;
Quand on l'eut revêtu d'un nom qui retentit ;
Quand on eut bien montré son front royal qui tremble
Au peuple émerveillé qu'on puisse tout ensemble
Être si grand et si petit ;

Quand son père eut pour lui gagné bien des batailles ;
Quand il eut épaissi de vivantes murailles
Autour du nouveau-né riant sur son chevet ;
Quand ce grand ouvrier, qui savait comme on fonde,
Eut, à coups de cognée, à peu près fait le monde
Selon le songe qu'il rêvait ;

Quand tout fut préparé par les mains paternelles
Pour doter l'humble enfant de splendeurs éternelles ;
Lorsqu'on eut de sa vie assuré les relais ;
Quand, pour loger un jour ce maître héréditaire,
On eut enraciné, bien avant, dans la terre ;
Les pieds de marbre des palais ;

Lorsqu'on eut, pour sa soif, posé devant la France,
Un vase tout rempli du vin de l'espérance,
Avant qu'il eût goûté de ce poison doré,
Avant que de sa lèvre il eût touché la coupe,
Un cosaque survint qui prit l'enfant en croupe
Et l'emporta tout effaré.

Le mouvement s'élargit et plane jusqu'à la chute finale. Soudain le vent d'orage s'élève et porte aux quatre coins du monde, avec une rapidité foudroyante, la plainte effroyablement triste de l'aigle frappé, en même temps que les hurlements de triomphe des nations accourues à la curée :

Oui, l'aigle un soir planait aux voûtes éternelles,
Lorsqu'un grand coup de vent lui cassa les deux ailes ;
Sa chute fit dans l'air un foudroyant sillon ;
Tous alors sur son nid fondirent, pleins de joie ;
Chacun selon ses dents se partagea la proie :
L'Angleterre prit l'aigle et l'Autriche l'aiglon.

Dans le silence et l'affaissement qui suit les tempêtes furieuses, la voix du poète reprend lentement, douloureusement, comme la voix d'un prêtre qui prêcherait la religion de la pitié et du respect :

Vous savez ce qu'on fit du géant historique,
Pendant six ans on vit, loin derrière l'Afrique
Sous le verrou des rois prudents,
— Oh ! n'exilons personne ! oh ! l'exil est impie ! —
Cette grande figure en sa cage accroupie,
Ployée et les genoux aux dents.

Encor si ce banni n'eût rien aimé sur terre !
Mais les cœurs de lions sont les vrais cœurs de père.
Il aimait son fils, ce vainqueur !
Deux choses lui restaient dans sa cage inféconde,
Le portrait d'un enfant et la carte du monde,
Tou son génie et tout son cœur !

Le soir, quand son regard se perdait dans l'alcôve,
Ce qui se remuait dans cette tête chauve,
Ce que son œil cherchait dans le passé profond,
Tandis que ses geôliers, sentinelles placées
Pour guetter nuit et jour le vol de ses pensées,
En regardaient passer les ombres sur son front,

Ce n'était pas toujours, Sire, cette épopée
Que vous aviez naguère écrite avec l'épée :
Arcole, Austerlitz, Montmirail ;
Ni l'apparition des vieilles pyramides,
Ni le pacha du Caire et ses chevaux numides
Qui mordaient le vôtre au poitrail ;

Ce n'était pas le bruit de bombe et de mitraille,
Que vingt ans, sous ses pieds, avait fait la bataille
Déchainée en noirs tourbillons,
Quand son souffle poussait sur cette mer troublée
Les drapeaux frissonnants, penchés dans la mêlée
Comme les mâts des bataillons ;

Ce n'était pas Madrid, le Kremlin et le Phare,
La diane au matin fredonnant sa fanfare,
Le bivouac sommeillant dans les feux étoilés,
Les dragons chevelus, les grenadiers épiques,
Et les rouges lanciers fourmillant dans les piques
Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés !

Le poète, pour évoquer le souvenir de l'impérial enfant, a gardé les mêmes rythmes avec lesquels il célébrait sa naissance, mais il a changé de mode : la phrase se traîne et chante en mineur ; d'abord entrecoupée de sanglots, elle reprend une sorte de vie affaiblie et lointaine ; les glorieux spectres du passé se dressent, s'agitent un moment ; des souffles légers frémissent, des apparitions guerrières tournoient dans le vague de la nuit, puis tout s'efface et, des temps sublimes et de l'empire et des guerres titanesques, il ne reste rien qu'un père semblable aux autres, qui sanglote, le cœur plein de son enfant :

Non, ce qui l'occupait, c'est l'ombre blonde et rose
D'un bel enfant qui dort, la bouche demi-close,
Gracieux comme l'Orient,
Tandis qu'avec amour sa nourrice enchantée
D'une goutte de lait au bout du sein restée
Agace sa lèvre en riant.

Le père alors posait ses coudes sur sa chaise,
Son cœur plein de sanglots se dégonflait à l'aise,
Il pleurait, d'amour éperdu.
Sois béni, pauvre enfant, tête aujourd'hui glacée,
Seul être qui pouvait distraire sa pensée
Du trône du monde perdu !

Peut-être quelques esprits prévenus contesteraient-ils la légitimité de comparaisons et d'analogies que nous n'avons, du reste, établies qu'avec certaines réserves.

Cependant, il est hors de doute que, dans l'ode que nous avons citée, les rythmes sont plus nombreux, plus variés et plus importants que les idées qui, toutes du reste, ne sont que le développement splendide, incomparable, inimitable, si vous le voulez, du texte le plus banal, comme le plus souvent développé qu'on puisse imaginer, nous voulons parler du *Sic transit gloria mundi*. Il n'est pas un prédicateur qui ne puisse compter au moins un sermon à son actif sur ce point, pas un poète qui n'ait été amené à le commenter incidemment au cours de son œuvre poétique ; mais où sont-ils, parmi les prédicateurs, historiens ou poètes, ceux qui l'ont com-

menté avec tant de flamme, tant de passion, tant de mouvement, tant de vie, tant de rythme, en un mot, car le rythme est l'harmonieuse loi de la vie ?

Par conséquent, il est légitime pour un diseur de s'occuper surtout du rythme, dans l'interprétation de ce morceau. Toutes les indications de la diction expressive seraient ici absolument inutiles sans l'observation du rythme. En tête d'une phrase musicale, le compositeur indique toujours brièvement le mouvement dans lequel elle doit être rendue et sans lequel elle perd toute sa valeur et sa signification ; le poète se préoccupe rarement de donner des indications à ses futurs interprètes : c'est aux diseurs à reconstituer les œuvres des poètes dans leur mouvement original : il ne leur est pas permis de commettre une erreur. Pour traduire cette sonate, commencez par l'« adagio », puis attaquez l'« allegro e con brio » presque sans transition : à cet « allegro » opposez un « andante » auquel vous ferez succéder un « presto » ; mêlez enfin l'« adagio » et les « allegro » dans l'avant-dernière partie, puis terminez sur un « largo » religieux plein de pitié et de consternation.

Nous avons eu l'occasion de réciter cette *Ode à Napoléon II*, ainsi comprise et traitée comme une manière d'œuvre musicale, à un musicien de nos amis, organiste et compositeur de grand talent, nature sensible à l'excès, passionné pour son art : il nous avoua n'avoir rien entendu d'aussi « évocateur », d'aussi peuplé de visions, d'images et de sensations que cette poésie lyrique. Aucune symphonie, exécutée à grand renfort d'orchestre, ne l'avait aussi profondément pénétré que ces vers ; aucune ne lui avait paru plus fertile en combinaisons, en rythmes et en éléments musicaux. Notez que notre ami préfère la musique symphonique à toute réalisation dramatique, à toute exécution au théâtre, qui, affirme-t-il, limitent sa compréhension et diminuent son émotion en voulant en préciser la forme et l'objet. Or, à n'en pas douter, c'est au respect du rythme qu'il avait dû cette impression ; un interprète qui voudrait traduire toutes ses sensations, qui voudrait serrer de trop près le texte du poète, grossir la ligne, fouiller le détail, là où le poète a procédé par larges indications, par vues d'ensemble, par mouvements plutôt que par petits traits, un tel interprète détruirait l'effet total de l'œuvre. Celle-ci consiste bien plus, nous croyons l'avoir démontré, dans la variété, la puissance des rythmes, que dans des idées qui, à l'analyse, se réduisent considérablement et se ramènent à une seule : celle que nous avons indiquée plus haut.

GEORGES BERR. — RENÉ DELBOST.