

## CINQUANTE ANS APRÈS LA MORT DE BIZET

« ...La France avait vu briller et s'éteindre un grand artiste, le plus spontané de tous ses musiciens : Georges Bizet. »

ROMAIN ROLLAND.

Le 3 juin 1875, Bizet mourait subitement, à 37 ans.

A un âge où beaucoup n'ont encore donné que des promesses, il laissait une œuvre qui devait lui survivre. Fait plus rare encore, il n'abandonnait dans ses cartons, en mourant, aucun ouvrage d'importance. Il eut l'heureuse fortune de voir vivre toutes ses productions. Si quelques-unes, à la vérité, soulevèrent de son vivant plus de critiques que d'éloges, aucune ne resta indifférente, aucune ignorée. Combien de musiciens, même au déclin de leur vie, pourraient en dire autant ?

Les cinquante premières années qui s'écoulent après le terme d'une carrière artistique sont les plus dures à traverser. La postérité immédiate s'empresse vers des sensations nouvelles. La sérénité du jugement ne se fait entendre que plus tard. Quelques ouvrages de Bizet ont échappé à ce sort contraire. On peut même affirmer que, pour *Carmen* et pour *L'Arlésienne*, les contemporains ont été infiniment moins clavoyants que leurs cadets, quoique ceux-ci, dans leur enthousiasme à redresser les torts des premiers juges, n'aient pas laissé de les exagérer.

Les cinquante années vécues depuis la mort de Bizet ont fait, parmi ses œuvres, et largement, la part de ce qui était périssable, mais elles ont consacré, en faveur des autres, l'admiration de ceux qui, cependant, ne sont pas restés,

pendant ce demi-siècle, indifférents à l'évolution de l'art lyrique.

§

La critique et l'histoire appliquées à la musique nous ont habitués à une forme nouvelle de l'esthétique. Nous nous soucions, plus qu'autrefois, de la formation des musiciens ; nous essayons de retrouver leur généalogie artistique, de leur donner une place dans la chaîne qui relie leurs aînés à leurs successeurs, de démêler les influences intellectuelles, ethniques et passionnelles qu'ils ont subies. Nous cherchons l'homme dans l'œuvre, sinon pour expliquer celle-ci par celui-là, du moins pour les comparer.

Il ne nous échappe pas que ce jeu a quelque chose de vain, puisque aussi bien l'œuvre seule compte et subsiste, mais quel enseignement se dégage cependant de sa genèse ?

Bizet fut un musicien-né. Issu d'une famille d'artistes, il avait reçu en naissant des dons incomparables. Prix de Rome à 19 ans, il avait déjà connu la joie de voir, avant de partir pour l'Italie, une opérette en un acte, *Le Docteur Miracle*, primée à un concours et représentée aux Bouffes. Il était désigné pour le théâtre par la nature même de son tempérament ; ce début inaugurerait une carrière qui dut à la scène ses plus grands succès.

« Tu peux faire autre chose que du théâtre, disait-il un jour à Saint-Saëns, moi, je ne le puis pas. »

A Rome, il travaille un *Te Deum* sans enthousiasme et renonce à écrire une Messe. Il la remplace, comme envoi imposé par le statut de la Villa Médicis, par un opéra-bouffe à l'italienne : *Don Procopio* (1) !

De retour à Paris, le démon du théâtre le prend et ne le quittera plus. Il trouve dans ce genre non seulement ce qui lui convient le mieux musicalement, mais aussi ce qui favorise son désir d'arriver vite et de gagner de l'argent.

A peine est-il assuré de la réception à l'Opéra-Comique

(1) Cet ouvrage a été joué à Monte-Carlo le 6 mars 1916.

d'un acte : *La Guzla de l'Emir*, qu'il abandonne immédiatement ce projet dès que Carvalho, Directeur du Théâtre-Lyrique, lui propose de mettre en musique trois actes de Carré et Cormon-: *Les Pêcheurs de Perles*. La première a lieu le 29 septembre 1863 et n'obtient qu'un médiocre succès.

Bizet ne se décourage pas ; il entreprend un *Yvan le Terrible* qui est reçu au Théâtre-Lyrique en 1865, mais que l'auteur, mécontent sans doute de lui-même, retire et dont il semble qu'il ait détruit le manuscrit.

Une nouvelle commande de Carvalho lui apporte *La jolie fille de Perth*, livret de Saint-Georges et Adenis, tiré du roman de Walter Scott. En dix mois d'un labeur acharné, Bizet a accompli sa besogne. La première a lieu en octobre 1866 et, malgré le premier accueil assez favorable, l'œuvre ne compte que 21 représentations.

En 1872 paraît à l'Opéra-Comique *Djamileh*, sur un assez pauvre livret de Louis Gallet, inspiré — mais mal inspiré — de *Namouna* d'Alfred de Musset, et qui dut abandonner la partie après le 10<sup>e</sup> représentation.

La même année, le 1<sup>er</sup> octobre 1872, Carvalho qui, en passant du Théâtre-Lyrique au Vaudeville, avait conservé sa fidélité à Bizet, lui demanda la musique de scène de *L'Arlésienne*, d'Alphonse Daudet.

On sait qu'au début ce chef-d'œuvre ne réussit point. La plupart des auditeurs avaient négligé la musique ; ceux qui l'avaient appréciée ne la jugeaient pas suffisante pour sauver le drame. Les uns et les autres avaient tort, à en juger par ce que l'avenir réservait à *L'Arlésienne*, qui depuis la reprise, en 1885, tient sans défaillance l'affiche de l'Odéon.

Enfin, le 3 mars 1875, avait lieu la première représentation de *Carmen* qui reste, avec *L'Arlésienne*, l'œuvre la plus populaire de Bizet.

Ce « cinquantenaire » a fait éclore dans la presse une abondante littérature anecdotique et critique. La légende s'est attachée à l'histoire de cet ouvrage fameux et, comme toujours, l'a quelque peu déformée. En réalité, si la repré-

sensation se déroula dans une atmosphère assez trouble, sinon hostile, sous l'égide d'un Directeur, Du Locle, qui, le premier, doutait du succès, il s'en fallut de beaucoup que la première eût été un échec retentissant.

La pièce eut plus de trente représentations dans le cours des trois mois qui séparent la première de la mort de Bizet. Nous avons vu que ses ouvrages précédents n'avaient pas connu pareille faveur du public.

Entre temps, Bizet figurait aux programmes des Concerts Symphoniques par quelques œuvres, aujourd'hui assez oubliées. Ce fut le 11 février 1863, aux Concerts Pasdeloup, un *Scherzo* composé à Rome, qui fut mal accueilli. En 1869, aux mêmes Concerts Pasdeloup, les *Souvenirs de Rome* eurent quelque succès. En 1873, Edouard Colonne faisait place dans son premier concert à Bizet, avec une « Petite suite d'orchestre », qui n'était autre que cinq numéros des charmants *Jeux d'enfants*, primitivement écrits pour piano à 4 mains, qui fut très goûtée. Il devait en être de même l'année suivante de *Patrie*, ouverture symphonique, jouée par Pasdeloup le 15 février 1874.

*L'Arlésienne*, enfin, faisait ses débuts sous forme d'une « Suite d'orchestre » au Concert, cinq semaines après la première représentation au Vaudeville, d'abord avec Pasdeloup, puis l'année suivante, avec Colonne, dont la phalange devait jusqu'à nos jours lui rester si justement fidèle.

### §

Ce rapide exposé de l'œuvre de Bizet, dont nous avons exclu les nombreuses pièces pour piano et les mélodies, n'est rappelé ici que comme un témoignage de sa prodigieuse activité. Il travaillait sans relâche, astreint, en dehors de ses compositions, à l'obscur besoin des musiciens sans fortune, écrivant pour les éditeurs des réductions de partitions, orchestrant des danses, donnant des leçons. Sans doute faut-il chercher dans ce surmenage, plus encore que

dans le dépit de l'insuccès relatif de *Carmen*, une des causes de sa mort prématurée (2).

Mais c'est aussi à la prodigalité sans mesure de sa puissance de travail qu'il faut attribuer une grande part de ses faiblesses et les défaillances incontestables d'un génie qui ne se gouvernait pas assez. Sans doute aimait-il la gloire et avait-il besoin d'argent. On ne saurait lui reprocher cette ambition ni lui faire grief de cette nécessité. Ce serait donner une place excessive à des considérations de second ordre et porter sur lui un jugement mesquin. Né trente ans plus tôt, il eût maquillé ces sentiments élémentaires de la défroque romantique. La légende ferait de lui aujourd'hui un ambitieux magnifique ou un martyr. En fait, il semble bien que ce soit en lui-même, dans son tempérament d'artiste bien plus que dans les circonstances extérieures de sa vie ou les nuances de son caractère, qu'il convienne de rechercher ses traits distinctifs.

Il fut très doué, prodigieusement doué, dans le sens où on l'entend vulgairement. Et il n'est pas rare qu'un créateur aussi pourvu dès sa naissance n'ait à subir l'influence de quelque sorcière, penchée sur son berceau parmi la troupe des bonnes fées. C'est du moins la consolation de ceux qui, moins favorablement partagés, demandent à un labeur volontaire de suppléer à l'insuffisance de la spontanéité.

Bizet avait été élevé par des musiciens. On sait, par bien d'autres exemples mémorables, ce qu'obtiennent les premières leçons familiales chez un enfant attiré par la musique. Bizet ne fut pas un enfant prodige, mais il dut à l'enseignement de son entourage, méthodiquement poursuivi par la suite, de posséder une technique très sûre de son métier, ce qui, malgré tout, reste le meilleur élément de toute vraie originalité artistique. Il fit l'admiration de ses contemporains par ses improvisations, ses transpositions,

(2) On trouvera tous les détails relatifs à la vie et à l'œuvre de Bizet dans les nombreux ouvrages qui lui furent consacrés. Le plus récent et le meilleur est celui de P. Landormy.

ses commentaires musicaux, par la rapidité avec laquelle il travaillait, orchestrant la partition de *Carmen* en deux mois.

Les influences qui, par ailleurs, en dehors de toute considération technique, s'exercèrent sur lui, restent bien difficiles à démêler. C'est là encore assurément le trait du génie. On le rattacherait en vain à une école et on ne saurait lui reconnaître des disciples directs. Recherche-t-on dans sa biographie, dans ses lettres, le témoignage de ses affections artistiques, que l'on reste confondu. A un camarade de la Villa Médicis, qui témoigne de son mauvais goût en lui parlant : « Donizetti, Fesca, ... », il répond : « Mozart, Mendelssohn, Gounod » ! Et, ailleurs, n'écrit-il pas : « En peinture Raphaël est le même homme que Mozart, Meyerbeer sent comme sentait Michel-Ange. »

Ce dernier rapprochement a de quoi nous étourdir et dérouter toute esthétique doctrinaire. Au moins de tels jugements jettent-ils un jour lumineux sur les contrastes dont fourmille l'œuvre de Bizet. Ils expliquent qu'on ait pu lui reprocher des concessions indignes de lui aux goûts les plus vulgaires, et aussi que ses plus réelles beautés aient été parfois méconnues de son vivant.

Il a émis, au hasard d'une correspondance trop confiante, des opinions que la critique serait tentée de lui opposer sans bienveillance. « J'aime la musique italienne comme on aime une courtisane... Je vous l'avoue tout bas, j'y trouve un plaisir infini. Je sens que ma nature, écrit-il aussi, me porte plus à aimer l'art pur et facile que la passion dramatique ». Il se défie un peu de sa facilité, pas assez peut-être, et il dit ingénument : « Je ne veux rien faire de chic, je veux avoir des idées avant de commencer un morceau. » Malheureusement, il prend soin, ailleurs, de nous instruire de ce qu'il entend par des « idées », ou mieux, des « motifs » : « J'ai dans mon opéra une douzaine de motifs, mais des vrais, rythmés et faciles à retenir. » Il y tient beaucoup, car : « On peut être un grand artiste sans

avoir le motif, et alors il faut renoncer à l'argent et au succès populaire. »

Voilà tout l'homme et tout le musicien. Il n'a jamais su discerner le bon grain de l'ivraie, et nous devons rendre grâces aux dieux de l'avoir plus généreusement pourvu de celui-là que de celle-ci.

« Il eut la sensibilité qui fait le génie, dit excellemment P. Landormy, mais sans aucune grandeur intellectuelle et sans la beauté du caractère. » Il n'avait ni l'exaltation passionnée d'un Berlioz, ni le raffinement d'un Debussy, ni la conscience inspirée d'un Vincent d'Indy. Il était tout instinct. Le démon de la musique vivait en lui et il en était possédé.

### §

Ainsi s'explique comment cet extraordinaire musicien a pu travailler sur des livrets si médiocres. On connaît les adoucissements, les adjonctions, les mutilations imposés par Meilhac et Halévy à la nouvelle de Mérimée (3) et, pourtant, on peut avancer que Bizet, avec *Carmen*, fut rarement aussi bien secondé. Encore faut-il reconnaître que certaines privautés des librettistes à l'égard du chef-d'œuvre de Mérimée s'excusent par les nécessités du genre et les exigences du public, habitué, en matière d'opéra-comique, à une esthétique si traditionnelle que *Carmen* lui parut, à la première, d'un réalisme audacieux. Il ne sentit s'atténuer ses préventions que devant le personnage insipide de Micaëla, sous les couplets ronflants d'Escamillo et les acrobaties vocales du Quintette, les épisodes, en somme, qui contrastent le plus durement avec la sauvage concision du récit primitif.

Mais que dire du livret de *Don Procopio*, banale aventure à l'italienne, déniché au hasard dans l'étalage d'un bouquiniste ? Que dire de l'orientalisme de bazar des *Pêcheurs*

(3) Voir Ch. Gaudier : *Carmen* de Bizet (les Chefs-d'œuvre de la musique).  
— Claude Laforet : *Le cinquantenaire de Carmen* (Le Figaro du 28 fév. 1925).

de *Perles*, de l'intrigue compliquée et puérile tirée, par Saint-Georges et Adenis, de *La jolie fille de Perth* de Walter Scott, de l'allure conventionnelle dont Louis Gallet a affublé, en écrivant *Djamileh*, les charmantes arabesques de *Namouna*, d'Alfred de Musset ?

*L'Arlésienne* est un beau drame, tout baigné de lumière méridionale, *Carmen* un conte où le pittoresque et la passion se mêlent avec un rare bonheur. Est-ce à leur valeur intrinsèque que Bizet dut d'avoir été si heureusement inspiré ? On ne saurait l'affirmer. Il est difficile, quand on considère le peu de cas qu'il faisait des livrets sur lesquels il travaillait, d'admettre que les bons l'eussent encouragé quand les mauvais ne le décourageaient pas. « Je ne me sers pas des paroles pour composer, écrivait-il à propos du livret de *La jolie fille de Perth* ; je ne trouverais pas une note. » Peut-être avait-il ses préférences, mais la « commande » à exécuter les faisait taire. Il ne portait pas en lui une idée dominante et le poème ne se confondait pas, dans son besoin de créer, avec la réalisation musicale. Il était bien loin, à cet égard, de Berlioz et de Wagner.

De nobles projets s'esquissaient, cependant, dans son esprit, mais, les circonstances ne les favorisant pas, il les abandonnait sans regret. C'est ainsi que, de Rome, il écrit à sa mère : « Persuadé qu'un musicien intelligent doit trouver lui-même l'idée de ses poèmes, je m'en occupe activement. Prends dans la bibliothèque les Contes d'Hoffmann et lis *Le Tonnelier de Nuremberg*. Je veux faire trois actes avec ce délicieux poème. Le concours de chant serait une scène très originale et d'un effet certain ! »

M<sup>me</sup> Bizet ne partageant pas le goût de son fils — ni de l'auteur des *Maîtres chanteurs* — pour ce poème, Bizet y renonce et met en musique les strophes insipides de *Vasco de Gama*, ode-symphonie.

Il est certainement déplorable que Bizet n'ait point pris le temps ni la peine de faire une sélection parmi les éléments

sur lesquels il composait. Son clairvoyant instinct savait à l'occasion pénétrer le sens d'une œuvre et percer la banalité de la forme pour en dégager l'idée. Mieux que Meilhac et Halévy, il a compris, peut-être, et, assurément, traduit la sauvagerie de *Carmen*. La musique de *Carmen* n'est nulle part meilleure que dans les pages où le compositeur a communiqué directement avec l'âpre et nerveux génie de Mérimée. Un détail, mis au jour récemment par l'érudit P. Landormy, tendrait à le faire croire. On connaît la fameuse Habanera : « L'Amour est enfant de Bohême... » Bizet, qui ne s'embarassait pas de documentation rigoureuse, voulait donner à Galli-Marié une romance d'allure espagnole, mais son hispanisme, comme celui de Musset, était tout intuitif. Il s'y reprit à treize fois, sans satisfaire l'interprète, et dut recourir à un recueil de *Chansons Espagnoles* d'Yradier, où il trouva la mélodie vainement cherchée.

Les vers écrits par Ludovic Halévy étaient, à sa manière, jolis, élégants et, comme il le dit lui-même, teints « d'un peu de blague ». Bizet de son côté avait composé deux ou trois strophes, d'une verve infiniment plus colorée. Ce fut son texte, à quelques mots près, que l'on adopta. Ainsi, de la fameuse Habanera, ce sont les paroles et non pas la musique que Bizet composa.

D'un trait, ainsi, le génie confond le talent et le surpasse.

L'hispanisme de Bizet est infiniment plus l'effet de son instinct que d'une laborieuse érudition, et la partition est à ce point espagnole, dans les épisodes populaires, qu'il n'est plus, au delà des monts, de corrida sans la musique de *Carmen*.

### §

En parcourant l'œuvre de Bizet, on reste surpris par sa richesse et par son inégalité. Le génie, à chaque page, lance des éclairs dont les plus vulgaires banalités, en un instant, estompent l'éclat. Ces contrastes sont saisissants, surtout,

dans les premiers ouvrages. Parmi de tristes pauvretés, — comme ce chœur dont Berlioz disait : « Il est de ceux qu'on n'ose plus écrire aujourd'hui », — émergent dans les *Pêcheurs de Perles*, le fameux duo de Nadir et de Zurga, au premier acte ; la danse bohémienne, le menuet, l'air de l'ivresse de *La jolie fille de Perth* ; le Lamento de *Djamileh*.

Ici et là apparaissent, encore timidement, quelques heureuses audaces, des harmonies nouvelles qui commentent un motif assez plat et lui donnent un relief dramatique, et aussi, ces procédés dont Bizet devait, dans la suite, tirer de si favorables effets, comme la reprise, en variations, du motif qui s'achève à la fin du premier acte de *La Jolie fille de Perth* et à la sortie du cortège de carnaval.

On a reproché à la musique de *L'Arlésienne* d'être un recueil de pages d'album. Peut-il en être autrement d'une partition découpée par les exigences de la scène, destinée à soutenir le drame sans prétendre se substituer à lui ? L'œuvre du musicien traduit une progression très nette sur ses productions antérieures. On connaît ces pages vivantes et lumineuses, et où le drame reste également éloigné d'un raffinement excessif et d'une émotion trop facile.

Le prélude nous révèle l'un des procédés les plus caractéristiques de Bizet. Le vieux Noël provençal, la *Marche des Rois*, « dont les paroles sont attribuées au roi René et dont la musique, connue par ailleurs sous le nom de *Marche de Turenne*, daterait du xvii<sup>e</sup> siècle », nous apprend P. Landormy, lui fournit un thème alerte et simple. Il ne le traitera pas à la manière de Beethoven, de R. Wagner ou de Vincent d'Indy (dans la *Symphonie sur un air montagnard*). Il se borne à le répéter sans en modifier le rythme ni la mélodie, mais'en brochant des variations harmoniques adroites et non sans audace pour l'époque, ce qui, malgré tout le mérite de ces variations, ne laisse pas de créer quelque impression de monotonie. Par contre, la concision, à laquelle la forme particulière à la « musique

de scène » astreignait Bizet, lui a imposé une sévère discipline et on peut dire de chacun des morceaux qui composent l'ouvrage qu'il est parfait de goût et de proportions. Brillant et animé dans les chœurs, la farandole, le carillon, il sait être aussi doucement ému, comme dans la page exquise qui paraphrase la scène entre Balthazar et la mère Renaud.

Dans l'ensemble, on mesure, à entendre cette courte et précieuse partition, ce que deviennent, sous l'influence d'une inspiration toute spontanée, les ressources du folk-lore, le sens dramatique et le souci du pittoresque.

Ces qualités, Bizet devait en témoigner d'une façon moins pure, peut-être, mais plus éclatante, dans *Carmen*. On retrouve dans ce dernier ouvrage quelques-uns des défauts qui, antérieurement, avaient trop souvent alourdi ses précédentes compositions, mais, ici, la proportion est nettement en faveur des qualités. La fadeur de certains rôles, l'excessive vulgarité de quelques passages, concessions faites à un public qui ne sut pas, d'ailleurs, s'en contenter, font tache dans une partition d'une homogénéité et d'un mouvement incomparables. Ce qu'une érudition minutieuse n'aurait pas réussi, l'intuition de Bizet le lui révéla ; il créa une atmosphère.

De la première à la dernière mesure, le drame se poursuit, sans que, comme dans ses premiers ouvrages, nous soyons fondés à lui reprocher ces banalités que rien ne rattache à l'action, et qu'on entendrait aussi bien dans un conte oriental que dans une légende anglo-saxonne, traités suivant les vieux errements de l'opéra-comique français.

Il est hors de doute que le tempérament de Bizet se sentait à l'aise dans la brutalité un peu clinquante des tableaux de *Carmen*. L'amour, la mort, la passion, les mouvements d'une foule bigarrée, les épisodes mélodramatiques se prêtaient à merveille à son génie truculent et quelque peu trivial. Gardons-nous de lui reprocher ce qui, au fond, fait la réelle valeur de *Carmen*, ce qui rebute un pédantisme et un raffinement sans vigueur. Bizet n'a pas

eu la prétention de libérer l'opéra-comique, d'ouvrir la voie au drame lyrique moderne. Il a respecté les traditions du genre, avec un scrupule que nous serions tentés de déplorer, mais sa nature passionnée et instinctive en a fait, par endroits, éclater les cadres trop étroits. Partout où il a pu s'épanouir, ce fut au détriment d'un formalisme qui ne convient qu'à de médiocres inspirations.

## §

Il serait facile de parcourir les articles consacrés, au fur et à mesure de leur apparition, aux œuvres de Bizet et d'écrire, aujourd'hui, la critique de la critique qu'elles provoquèrent. On a peut-être trop insisté sur l'injustice des contemporains de Bizet à son égard. Il ne suffit pas de devenir le titulaire d'un feuilleton musical pour se révéler clairvoyant et s'abstraire des préjugés en cours. La revision des opinions exprimées sur *Carmen*, entre autres, a été faite ; nous n'y reviendrons pas. Retenons simplement que quelques musiciens surent, dès l'abord, apprécier Bizet, louer ses mérites et relever ses faiblesses. Berlioz, qui avait noté les quelques beautés des *Pêcheurs de Perles*, avait été d'une juste sévérité pour *La jolie fille de Perth*, de même que J. Weber, qui avait percé à jour les concessions de l'auteur aux faux dieux et provoqué de sa part une lettre qui contenait en même temps un aveu et des excuses. « Ces concessions au public et à la virtuosité de certains artistes... » E. Reyer, également, les avait signalées. Il les considérait comme des défauts de jeunesse et il jugeait Bizet capable, à la fois, de s'en accuser et de s'en libérer. Par contre, ce que le compositeur osait timidement, ces rares hardiesses harmoniques, ces traits isolés d'une écriture originale, la plupart des critiques l'en tançaient vertement et l'accusaient de wagnérisme. Rien ne nous apparaît aujourd'hui plus absurde. Sans doute, faut-il voir dans cette étiquette, infligée sans discernement à tout ce qui tentait de s'évader d'un traditionalisme désuet, la marque de l'incompréhension pure et simple.

Nous avons connu, depuis, d'autres aberrations, en un temps où toute musique quelque peu délicate était dite « debussyste ». Les esprits conservateurs n'ont pas le privilège de ces aveuglements ; il en est d'autres, qui tremblent tout le jour d'être dupes et pour lesquels une composition équilibrée ne saurait être que médiocre.

L'influence de Wagner, du vivant de Bizet, était nulle en France, du moins auprès de l'ensemble du public. Quelques musiciens le connaissaient et le comprenaient. Quelques écrivains aussi. Ses œuvres étaient l'objet de discussions passionnées et de jugements inconsidérés. Le snobisme, qui rend tant de services en matière artistique, ne s'en était pas encore emparé. L'opinion des véritables initiés était donc tenue pour non avenue. Bizet était bien trop musicien, et grand musicien, malgré les égarements étranges de certaines de ses admirations, pour n'avoir pas saisi la portée immense de l'œuvre de Wagner.

A une époque où il ne craignait pas de se plier avec complaisance aux exigences de ses auditeurs, il n'eût pas couru le risque de les heurter en s'inspirant d'une musique si peu appréciée. Ce n'est pas faire injure à sa mémoire que de lui prêter de semblables arrière-pensées. Rien ne le portait à imiter Wagner, ni son tempérament, ni son opportunisme. Il l'admirait, mais il ne le craignait pas. « Wagner, le grand, l'immense musicien, que vous adoreriez si vous connaissiez sa musique, écrivait-il, est tellement en dehors et au-dessus de tous les vivants qu'il n'y a pas à s'en préoccuper. » Il disait également de la musique de Wagner : « Ce n'est pas la musique de l'avenir, ce qui ne veut rien dire, mais c'est la musique de tous les temps, parce qu'elle est admirable. »

Il devait être réservé cependant à Bizet, stupidement accusé de wagnérisme par quelques feuilletonistes à court d'arguments, d'être dressé contre Wagner, après sa mort, dans les pages mémorables de Nietzsche.

On sait qu'après avoir professé pendant de longues

années un culte pour Wagner, dont il exaltait, peut-être avec plus d'enthousiasme que de clairvoyance, non seulement la musique mais la philosophie, Nietzsche, dans *le Cas Wagner* (1888), avait rompu avec éclat. Il ne devait pas tarder à porter vers d'autres autels les hommages de son esthétique musicale et la révélation lui vint de *Carmen*. Il est bien certain que les affinités méditerranéennes de Nietzsche semblaient devoir être plus facilement attirées et satisfaites par l'œuvre de Bizet que par celle de Wagner ; il n'en demeure pas moins qu'un tel rapprochement et une telle opposition ont quelque chose de surprenant. Les préférences les mieux justifiées se rencontrent avec l'éclectisme le plus équitable pour épargner à Bizet un rôle moins glorieux encore qu'écrasant.

L'admiration de Nietzsche s'est exprimée non seulement dans les pages recueillies sous le titre : *Le Crépuscule des Idoles*, mais aussi dans d'intimes annotations écrites en marge d'une partition de *Carmen* et judicieusement commentées récemment par M. Closson.

Nietzsche apprécie avec pénétration le génie de Bizet :

Cette musique de Bizet me semble parfaite, dit-il, elle approche avec une allure légère, souple et jolie... Cette musique est méchante, raffinée, fataliste ; elle demeure quand même populaire, son raffinement est celui d'une race et non pas d'un individu. Elle est riche, elle est précise... Elle tient de Mérimée la logique dans la passion, la ligne droite, la dure nécessité ; elle possède avant tout ce qui est le propre des pays chauds, la sécheresse de l'air, sa *limpidezza*.

Et il ajoute :

J'envie Bizet parce qu'il a eu le courage de cette sensibilité, qui jusqu'à présent n'avait pas trouvé d'expression dans la musique de l'Europe civilisée ; je veux dire cette sensibilité méridionale, cuivrée, ardente... C'est enfin l'amour, l'amour remis à sa place dans la nature... l'amour dans ce qu'il a d'implacable, de fatal, de cynique, de candide, de cruel, et c'est en cela qu'il participe de la nature.

Nietzsche, entraîné par un élan où se confondent la plus pénétrante critique et la passion la moins mesurée, a saisi et rendu, en quelques phrases, l'essence même du génie de Bizet. Nous ne pouvons que souscrire à une admiration aussi justement motivée en faveur de « Bizet qui a découvert une terre nouvelle : le Midi de la musique ». Car c'est bien ainsi que Bizet se présente à nos yeux et que son œuvre traduit « une nouvelle beauté ». D'autres ont renouvelé la technique de leur art ; il lui revient d'avoir, sur les bases d'un métier très sûr, exploité les ressources d'un tempérament particulièrement vibrant et d'une ardente sensibilité.

Malgré les concessions qu'il se croyait contraint de faire aux goûts du public, dont il attendait avec impatience les suffrages, il a connu la gloire la plus éclatante, le jour où il a laissé s'exprimer son originalité toute d'instinct et de franchise. En lui fleurissent les plus belles vertus du génie latin et, comme Nietzsche l'avait noté, « le raffinement d'une race ».

Ce caractère populaire, au sens le plus élevé du terme, est peut-être celui qu'il est le plus difficile de rencontrer dans sa pureté. Combien d'œuvres y prétendent qui en sont complètement dépourvues ! Il marque de son empreinte les chefs-d'œuvre, ceux, à la fois, que les initiés apprécient et que consacre la fidélité de la foule.

Cette faveur suprême ne s'accorde qu'aux créations dignes d'elle, et non pas à celles qui la briguent sans pudeur. Bizet lui-même en a fait l'expérience. Ses seules compositions durables sont précisément celles où il a été le plus sévère envers soi. Sans doute y trouve-t-on encore, à côté de pages excellentes, d'autres qui sont moins bonnes. Sans doute n'entre-t-il pas exclusivement, dans l'enthousiasme qu'elles provoquent chez tous leurs auditeurs, une admiration pure de tout alliage. C'est à ces contrastes et à ces apparentes antinomies qu'elles doivent leur universalité : elles traduisent une inspiration qui appartient à une race, mais dont

toutes les autres savent saisir le clair langage. N'est-ce pas la caractéristique des chefs-d'œuvre, qu'ils soient signés de Shakespeare, de Molière ou de Rubens ?

Pour nous, Français d'aujourd'hui, nous ne méconnaissons pas qu'il est d'autres formes du Génie national. Les cinquantes années qui nous séparent de la mort de Bizet ont doté notre patrimoine musical d'ouvrages d'une valeur bien différente de la valeur des siens. On ne saurait les comparer entre eux, établir un parallèle entre Bizet et Debussy, par exemple. Ce jeu est pernicieux et puéril. La caractéristique des tempéraments de cette envergure est précisément de se refuser à de semblables rapprochements. En vain chercherait-on la marque des maîtres qui les ont formés, et leurs disciples, à qui manque l'étincelle, font figure d'imitateurs. Les uns demandent, pour être pénétrés, une délicate initiation, d'autres exercent une action plus directe et nous prennent de force.

Bizet, après Berlioz, fut de ces derniers.

### §

Georges Bizet dit un jour : « L'artiste n'est à son plan que cent ans après sa mort. » Ainsi, durant sa vie, un artiste a-t-il le droit de s'assurer contre le jugement de ses contemporains. Un demi-siècle a suffi, on peut le prétendre, pour donner à Bizet la place qui lui était due. Sa mort prématurée l'a privé des joies orgueilleuses auxquelles il aspirait, mais la postérité l'a comblé.

CLAUDE LAFORET.