

MUSIQUE

Georges Bizet et son œuvre, par Charles Pigot (Delagrave, éditeur). — COLLECTION DES MUSICIENS CÉLÈBRES : *Bizet*, par Henry Gauthier-Villars; *Verdi*, par Camille Bellaigue (Henri Laurens, éditeur).

L'année qui vient de s'écouler, — je parle du laps qui s'étend entre vacances estivales, — offrit à l'auteur de *Carmen* un hommage analogue à celui dont Gounod fut l'objet dans la précédente. Deux volumes, fort différents, s'étalèrent en son honneur à la devanture des libraires. M. Adolphe Boschot préfaça discrètement une réédition de **Georges Bizet et son œuvre**, publié en 1886 par M. Charles Pigot et épuisé depuis. Cette biographie peut paraître assurément précieuse pour l'abondance et l'exactitude des renseignements de toute espèce qu'on y trouve, mais elle porte assez fâcheusement sa date et ne répond plus guère aux exigences de la musicographie actuelle. Elle n'est qu'une apologie sans réserves et, en vérité, la plus candide. M. Charles Pigot avait certes le droit d'admirer son héros et de le vouloir glorifier, mais peut-être n'aurait-il pas été nuisible à son dessein d'appuyer ses avis de quelques arguments au lieu de se contenter de dithyramber à jet continu. C'est manifestement tout ce qu'il sait faire. Son examen des productions du musicien, quoique fort détaillé, se résout en littérature, en commentaires aussi vains que verbaux, et, malgré sa documentation sur l'homme, son enthousiasme l'induit à cet égard en un aveuglement panégyrique dont la naïveté serait touchante, si son livre n'en était du même coup destitué de tout plausible intérêt. Il y a des choses trop flagrantes pour qu'il ne semble oiseux de les dissimuler, ou pis que puéril de ne les point apercevoir. Il est de fait que la correspondance de Bizet projette des clartés évidemment cruelles, mais irrécusables, sur sa personnalité d'artiste. M. Pigot, qui n'a pas l'air de s'en douter, aurait pu se convaincre par une étude plus sérieuse que l'œuvre du compositeur et l'ensemble de sa carrière ne sont pas moins regrettablement significatifs.

C'est ce qui ressort nettement de la monographie intitulée **Bizet** et signée Henry Gauthier-Villars, dont s'augmenta la collection des *Musiciens célèbres*. Étonnamment substantiel sous ses modestes dimensions, ce petit ouvrage est vraiment un des plus remarquables spécimens du genre. Avec la verve alerte et si souvent profonde qui distingue celui qu'on ne peut s'empêcher d'appeler Willy, l'auteur a réalisé là un modèle de critique objective; il pénètre lucidement son sujet et en épuise tous les aspects dans les cent-vingt-cinq pages du format imposé, et d'ailleurs largement suffisantes en la plutôt mince occurrence. Voici donc le Bizet véritable, authentique et vivant, et la révélation est éloquente. J'avoue que je ne connaissais à peu près

rien de la vie du personnage et moins encore de son caractère, lorsque je confessais jadis à cette place l'invincible aversion que m'inspira toujours la musique de son œuvre la plus fameuse, la kyrielle de morceaux à effet de *Carmen*, le figuolage diplômé, aussi correctement superficiel que roublard, d'une écriture de Prix de Rome impénitent. En énonçant simplement une impression subjective, je n'aurais pas osé croire tomber si juste. L'œuvre d'un musicien est bien décidément l'implacable miroir de son âme, l'extériorisation la plus véacement traîtresse de son moi tout entier. En dépit d'un visible souci, non seulement d'impartialité, mais de quelque indulgence, son biographe est obligé de constater chez Bizet le plus conscient, prémédité, opiniâtre et, certes, répugnant arrivisme. Il nous le montre, fils d'un maître de chant parisien, recevant dès l'enfance une éducation musicale favorable au développement de ses dispositions naturelles, puis, au Conservatoire, bon élève, favori de ses professeurs, y acquérant non moins docilement que studieusement un métier d'adroit fort en thème et, parvenu enfin à la Villa Médicis, ne songeant désormais qu'à exploiter avantageusement la situation conquise. Chez ce jeune homme de vingt ans, nulle velléité, pas l'ombre de quelque aspiration purement artistique. Il s'inquiète avec prévoyance de ne pas trop déplaire à un influent Institut par ses envois traditionnels. Sa préoccupation unique est de se préparer des débuts rémunérateurs dans la capitale, sans négliger pourtant l'éventuelle aubaine de profits immédiats. « Ce prix existe, je veux l'avoir et je l'aurai... » écrit-il à propos des 1500 fr. du prix Rodrigues, que d'ailleurs il n'eut point. De retour à Paris, ses relations, ses amitiés et, en particulier, l'appui alors puissant de Halévy, dont il devint le gendre, lui ouvrent aussitôt et toutes grandes les portes des théâtres. Dorénavant et jusqu'au bout, il ne produira plus que sur commande, acceptant les plus ineptes livrets pourvu qu'ils soient reçus d'avance. « Lorsqu'il écrivait une œuvre, observe H. Gauthier-Villars, ce n'était pas pour condenser dans un lent travail autour d'une pensée chère toutes ses aspirations d'art. Au lieu de choisir le sujet idéal que tout artiste élit secrètement et rêve d'immortaliser, il se contentait de mettre consciencieusement de la musique autour du livret qui avait l'agrément de M. le Directeur du Lyrique ou de M. le Directeur de l'Opéra-Comique. Il n'écrivait pas pour écrire, pour déverser le trop-plein de ses rêves, il écrivait pour être joué. » Et il écrivait surtout pour avoir du succès et toucher des tantièmes. On peut dire qu'il se rua littéralement à la poursuite de ce succès matériel, ne reculant devant aucun moyen, se soumettant aux plus sots errements de la mode du jour, s'efforçant de flatter les plus mauvais goûts du gros public. Il l'avait d'ailleurs annoncé sans vergogne dans une de ses lettres de Rome : « J'ai beaucoup d'espoir pour ma carrière :

j'aurai probablement moins de talent et des convictions moins arrêtées que Gounod ; par le temps qui court, c'est une chance de succès. » Une telle confiance de la vingtième année burine évidemment une figure d'artiste assez vile. Son châtiment fut de mourir sans avoir connu ce succès si âprement désiré. On peut douter que l'inanité de ses livrets y ait fortement contribué, étant donné l'acabit tout pareil du répertoire librettiste contemporain. Mais il semble qu'en cherchant à plaire à tout le monde, en s'évertuant de ne pas être soi par un renoncement têtue à la moindre sincérité, le musicien n'ait réussi qu'à mécontenter tous les partis. A de rares exceptions près, la critique musicale de l'époque jouissait d'une incompétence aussi effarante que, naturellement, présomptueuse. Et, tandis que les plus avertis reprochaient à Bizet l'inutile impudeur de ses concessions volontaires, en revanche, peut-être une dextérité d'écriture alors inaccoutumée au théâtre, de pseudo-témérités adventices, quelques lueurs d'un talent qu'il s'appliquait à galvauder pour les séduire, dérangeaient de leurs habitudes et déroutaient la majorité ignare et philistine des aristarques de la Presse, qui rendaient des jugements sans appel — et assurément singuliers. C'est presque une ironie vengeresse, que celui qui, pour le succès, fut prêt à toutes les compromissions, ait pu être accablé, sa vie durant, sous l'imbécile et sacrilège imputation de wagnérisme. Cependant, succès ou insuccès ne prouvent rien musicalement, et l'avidité de Gluck ne le gêna jamais pour écrire des chefs-d'œuvre en voulant gagner de l'argent. Il serait fallacieux de comparer Bizet au musicien dont l'inspiration romantique rénova le lyrisme de son temps, qui créa l'opéra en amalgamant tous les genres en vogue ici ou là et fut le précurseur de l'Ouverture beethovénienne. Mais, outre le génie de l'arriviste Chevalier, les circonstances étaient tout autres, les modèles et les publics fort différents. Il n'y a pas grand'chose de commun entre l'auditoire qui goûtait les tragédies de Rameau et celui qui applaudit la musique de M. Massenet. Comme c'est encore aujourd'hui ce dernier dont les bravos rapportent le plus, ce sont évidemment ses faveurs que Bizet eût brigüées sans relâche. Son talent incomplet, au surplus, ne lui permettait pas de plus haute ambition. Son perspicace biographe remarque que Bizet fut, en somme, un professionnel à la plume facile, maître de bonne heure et désormais de son métier, un praticien rompu à tous les tours de main d'une aisance technique indiscutable. Sans doute ; mais un praticien éduqué dans un Conservatoire où on ne lui enseigna que l'art de la cantate du Prix de Rome, et qui semble avoir été dépourvu de tout autodidactisme, n'avoir jamais rien su s'assimiler en dehors de ce qu'il avait appris à l'école. De là son impuissance symphonique, l'élaboration laborieuse, incohérente, hétérogène et l'avortement de *Roma* ; l'absence, dans ses

partitions, de polyphonie orchestrale autonome et organisée, de préludes ou interludes pour si peu que ce soit développés, qu'il remplace d'instinct par « de brèves introductions formées de morceaux juxtaposés » ou par « d'agréables feuilles d'album » quémendant fade-ment le *bis*. Une fine et copieuse analyse purement musicale amène Henry Gauthier-Villars à discerner le simplisme éminemment tarti-grade de ce métier de « bon élève » de Zimmermann et Halévy, et, malgré sa bénévolence, à démontrer l'insignifiance parfaite ou la misère de toutes les productions de Bizet antérieures à *l'Arlésienne* et à *Carmen*. A travers les circonlocutions que lui dicte une mansuétude infinie, doublée d'une singulière illusion sur de petits chichis d'une prixderomesque harmonie, on sent qu'il ne put échapper à l'analyste que ces deux-là ne relèvent pas moins que le reste de la plus indigente et réactionnaire esthétique. Après tant d'expériences décevantes, il faut tout le bon cœur de Willy pour avoir essayé de repêcher son homme en rééditant le cliché « d'art méditerranéen », dont *Carmen* inspira la bourde à la rancune de Nietzsche contre Wagner. Avec son clinquant, ses ficelles, sa sensiblerie salonesque, l'ardeur fringante ou pommadée de ses inépuisables complaisances, la musique de *Carmen* est particulièrement représentative de l'étroit cousinage qui allie l'arrivisme de Bizet et celui de M. Massenet. Au fond, ces deux industriels ont sans doute été les premiers qui voulurent, de formel parti-pris, être et n'être que des « amuseurs ». Avant eux, on l'était inconsciemment, par affinités électives. Le bric-à-brac meyerbeerien, le jemenfoutisme d'Auber étaient sincères ; la bêtise de *Mignon* trouvait des âmes sœurs. Bizet et Massenet s'adressèrent sciemment à la plus niaise inculture, celle « qui se croit », la citadine, pour en entretenir et exploiter le benêt primarisme. Leur camelote en récolta un public universel et payant. C'est un article de Paris dont nous n'avons pas lieu d'être fiers.

§

Avec le **Verdi** de M. Camille Bellaigue, la même collection nous procurait, entre deux « musiciens célèbres », l'occasion d'un rapprochement qui n'est guère à l'avantage de notre compatriote. Il fait bon d'être aimé et admiré par M. Bellaigue. Ses amitiés sont fidèles comme Pénélope et aussi ardentes que Phèdre ; son enthousiasme ne connaît pas plus d'obstacles que Gusman. On put s'en persuader à propos de Mendelssohn et de Gounod, moins convaincu pourtant peut-être qu'ébloui par le feu de ses admirations expansives. Il eut ici meilleur prétexte à en déchaîner la pyrotechnie généreuse et, guidé selon sa coutume avant tout par son émotion, il a fort heureusement défini, et même analysé, la nature de l'art du dernier musicien de génie qu'ait produit l'Italie. C'est une étrange et merveil-

leuse destinée que celle de ce petit paysan piémontais, fils de pauvres aubergistes de campagne, qui vécut près d'un siècle et fut Giuseppe Verdi. On le voit tout enfant possédé du démon de la musique et s'abandonner fougueusement au plus naïf et joyeux empirisme. A douze ans, il est organiste de la petite église de Roncole, son village, et ravit ses concitoyens par ses improvisations simplistes. Plus tard, à Busseto, chez un épicier mélomane, son patron dont il épousa la jolie fille, il fait connaissance avec Haydn et Porpora, massacrés quotidiennement par un groupe d'amateurs de la localité. Quelques leçons hâtivement reçues durant deux courts voyages à Milan suffisent à son impatient autodidactisme. En 1839, il débute bravement au théâtre, s'installe à la Scala quasiment à demeure pour y jeter sa gourme dans une production effrénée. En onze années, seize opéras, dont *Macbeth* (1847) et *Luisa Miller* (1849), précèdent et préparent la trilogie *Rigoletto* (1851), *il Trovatore* (1853) et *la Traviata* (1853). C'était là pour Verdi, du même coup, la gloire et la fortune, le triomphe indiscuté dans sa patrie et le succès européen. Il y semblait avoir réalisé l'idéal propre de son art et atteint sa personnalité définitive. Pendant vingt ans, Verdi régna ainsi sur les scènes lyriques sans cesser de produire un instant, mais insensiblement, une évolution se dessine et s'accomplit dans sa manière; sa pensée peu à peu s'affine et bientôt se mûrit, s'élève, sa langue s'assouplit et son style s'épure. A la fin, la métamorphose est profonde et inopinée. Avec l'harmonieux *Requiem* à la mémoire de Manzoni (1874), Verdi croyait sans doute avoir terminé son œuvre et mérité le droit de se reposer sur ses lauriers. Il garda treize ans le silence; puis, incité par le poète Arrigo Boïto, son ami, il reprend soudain la plume pour écrire *Otello* (1887) et enfin *Falstaff* (1893). On ne saurait guère refuser à ces deux ouvrages le titre de chef-d'œuvre que leur accorde amoureusement M. Bellaigue. *Otello* et *Falstaff* sont assurément les plus parfaites créations, donc, les chefs-d'œuvre de Verdi, et l'octogénaire capable de se renouveler aussi superbement apparaît certes un extraordinaire échantillon d'humanité. Mais le Verdi génial et sans « talent » est fort loin de pâlir devant l'autre. M. Camille Bellaigue a très justement discerné et chaleureusement proclamé que, non moins que le vieillard glorieux et solitaire en sa somptueuse Villa Sant'Agata, le jeune et impétueux fabricant d'opéras milanais, l'adulé recordman en son temps du succès mondial, fut, à tous les moments de sa longue existence, un pur artiste. Aussi le succès de Verdi ne put-il jamais être malfaisant. Son art, même inculte d'abord, est une émanation de la nature et, s'adressant à la sensibilité fruste ou inavertie de la foule, peut la réjouir sans la corrompre, sans la dépraver cyniquement par les trucs et les manigances jusqu'au béotisme serin de l'irresponsable public d'un Bizet

et d'un Massenet. La musique de Verdi est avant tout italienne, vocale et mélodique, dit M. Bellaigue. Sans doute; mais elle est surtout essentiellement populaire; elle tient par de plus profondes racines à l'âme et au génie autochtones que celle même de Rossini. Il ne s'y trompait pas le peuple alors opprimé qui y reconnaissait l'incarnation de ses forces vives et y saluait son renouveau tout proche. Avec ses trivialités, son décousu, son exubérance emballée, ce qu'on peut appeler la mauvaise musique de Verdi a mieux que ce M. Bellaigue dénomme « des éclats ». Rarement musicien attesta une telle abondance mélodique, et rarement cette innombrable mélodie est indifférente. Elle émeut, attire ou séduit malgré qu'on en ait, et jusqu'en ses vulgarités, elle grise comme un vin de terroir, âpre au palais, grossier, mais capiteux. C'est que, plus que toute autre mélodie transalpine, elle dénonce l'effervescente et générale évolution harmonique de l'époque, et, seule, celle de *Guillaume Tell* se rattache aussi manifestement au romantisme weberien. On a parlé des italianismes de Wagner, il ne serait pas difficile de signaler les « wagnérianismes » de Verdi. Les mesures 65 à 71 du « *racconto* » du second acte du *Trovatore*, entre autres, sont un écho précis de *Lohengrin*. De telles analogies sont fréquentes sans entamer le caractère national de l'art du « *Maestro* ». La « mauvaise musique » de Verdi, c'est du génie tout cru, et peut-être est-ce là qu'il a rencontré ses inspirations les plus hautes. Le *Miserere* du *Trouvère* est une cime dans l'œuvre de Verdi et sans doute dans l'art lyrique tout entier. Verdi ne l'a pas dépassée. Cet art bouillonnant de vie, rutilant comme de soleil jusque dans l'expression douloureuse, est bien le véritable « art méditerranéen », ainsi que le déclare M. Bellaigue en pensant vraisemblablement à sa caricature. On doit certes s'incliner avec respect devant la noble sincérité du musicien qui, au milieu des plus brillants succès, n'arrêta pas de vouloir progresser, et évolua toujours sans cesser d'être soi. Il semble pourtant que l'influence passagère de notre opéra parisien n'ait pas été favorable à Verdi. Dans la pomposité artificielle d'*Aida*, sa muse affecte bien souvent des simagrées qui vont mal à son genre de beauté d'enfant de la nature. Ce n'est qu'avec le *Requiem* que Verdi atteignit pour la première fois à cette eurythmie apollinienne qui, après un semblable passé, stupéfie dans ses deux productions dernières. Celles-ci, dans l'œuvre du Verdi, apparaissent un aboutissement vraiment prodigieux. Cependant leur maîtrise sereine ne sait encore et toujours que chanter la claire mélodie d'Italie. *Otello* contient quelques pages des plus harmonieuses et des plus fortes qu'ait écrites le musicien, mais sa polyphonie coulante ne songe pas une minute à pénétrer et commenter le drame, dont elle n'est que l'illustration sonore. *Falstaff* est un miracle de verve étourdissante et d'humour, où la joie de

la farce se mêle à la rêverie romantique; mais il ne faut pas s'aviser de se souvenir des *Maîtres-Chanteurs* en l'écouter. Cette musique légère, fluide, limpide comme le ciel du pays qui la vit naître, n'enclôt nul troublant secret. Sa transparence ingénue montre qu'elle n'a rien à cacher, mais peu de chose à révéler, hormis le plaisir de vivre en de gracieux paysages qu'égaie un babil d'oiseaux. On ne saurait reprocher à Verdi d'être resté foncièrement italien jusqu'au bout, au contraire; et M. Bellaigue a bien raison d'avancer, à sa louange, que « le monde a vu peu d'exemples d'un génie aussi fidèle et aussi renouvelé ». Seulement, en remarquant que, nés tous deux en 1813, Verdi a été le contemporain de Wagner, que leur autodidacte évolution s'effectua parallèle et que leur sincérité fut égale, on constate la différence qui distingue l'art « méditerranéen » de l'autre.

JEAN MARNOLD.

ART

Les Impressionnistes et la composition picturale.

— L'année picturale va recommencer. Septembre n'aura pas déflori que déjà on vernira au Salon d'Automne; les peintres nous apporteront du nouveau. On aura aussi du vieux-neuf et du nouveau rétrospectif. L'époque en est très féconde. David sera à la mode pour des raisons diverses.

Beaucoup de personnes aimeraient à savoir comment pouvait bien peindre ce *Gamelin* des *Dieux ont soif*, élève de David et qui méprisait Fragonard; comme on ne connaît guère la peinture de Topino-Lebrun qui fut, comme Gamelin, peintre et juge révolutionnaire, on est porté à se référer à David. Aussi, on prépare des joies aux amateurs et collectionneurs qui entreront aux terres depuis longtemps délaissées de la peinture de l'époque impériale. Il n'y a point là que des sommets: Prud'hon, le vrai maître de la période, qui peut-être ne détestait point Fragonard, et David, homme de beau métier et quelquefois plus, mais surtout chanteur de cantates; il y a encore ceux qui mènent à Géricault et par lui à Delacroix, les Gros, les Guérin. On trouvera même du charme à Girodet, au besoin à Gérard. D'ailleurs il y en a quelquefois; on trouvera des tableaux et surtout des dessins. L'Amérique prendra les David et les Prud'hon et les petits maîtres donneront lieu à de touchantes monographies et à de belles enchères parisiennes. Cela durera pour les bons peintres de l'Epoque, pour Prud'hon; ce sera peut-être plus éphémère pour les pompiers, les peintres à casques, ceux dont l'art procède du concionisme et convient à l'appétit de tragédie dont sont actuellement saisies quelques personnes. Il y a d'ailleurs, à propos de la peinture de ce temps, des cho-