

La Revue de Paris

I . La Revue de Paris. 1900-09-01.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

LE CHEVALIER GLUCK

ET LE LEITMOTIF

Je fis, la nuit dernière, un rêve étrange.

J'étais assis devant ma table, et je travaillais à mon grand *drame lyrique, métaphysique, réaliste et symphonique en trois actes*. Je venais d'imaginer, pour souligner le vers :

Mais le philtre d'amour engendrera la haine !

une ingénieuse combinaison du *thème de la haine* avec le *thème du breuvage*, lorsque, m'étant retourné, je vis soudain un homme debout auprès de moi. C'était un vieillard robuste, de haute taille, enveloppé dans un large manteau de soie ; il portait la perruque blanche du XVIII^e siècle ; derrière son visage grêlé on devinait une âme noble et hautaine.

Je le reconnus aussitôt : c'était le chevalier Gluck.

Il se pencha vers moi, et abaissa sur mon travail un regard qui me parut un peu ironique.

— Ton opéra sera construit, me dit-il, comme la plupart des opéras modernes, suivant un système qui n'était pas inventé lorsque j'écrivis *Orphée*, le système des leitmotifs. Dis-moi, je t'en prie, quels sont les avantages qui ont fait prévaloir ce système et qui t'ont décidé toi-même à l'appliquer.

— Ces avantages sont très grands, illustre maître, lui répondis-je ; et je vais m'efforcer de vous les montrer.

Je réfléchis un instant, puis je continuai :

— Nous cherchons à réaliser l'œuvre la plus parfaite qui

puisse résulter de l'union du drame et de la musique. Sa perfection, au seul point de vue de la forme, dépend nécessairement de la beauté du drame, de la beauté de la musique, et de la parfaite convenance de l'un à l'autre.

Je vais donc vous montrer d'abord que la forme musicale la plus belle est la forme symphonique; depuis les œuvres géniales de Beethoven, on ne peut concevoir une langue à la fois plus éloquente et plus riche : à toutes les ressources du style purement mélodique, qui ne lui sont pas interdites, elle en ajoute d'autres infiniment nombreuses et variées. Si je vous montre ensuite que cette admirable forme convient mieux que toute autre à la forme du drame, vous reconnaîtrez que nous avons raison d'en faire profiter le théâtre musical.

LE CHEVALIER GLUCK.

Je conviens que la forme symphonique est très riche et très belle. Montre-moi donc tout de suite, mon enfant, qu'elle convient à la forme du drame.

MOI.

Je vous le ferai voir aisément. Ce qui caractérise la symphonie, c'est que, au lieu d'être la succession d'un nombre indéfini de phrases musicales, elle est le développement de plusieurs thèmes déterminés. De même, un drame bien fait ne nous présente pas à chaque scène des personnages nouveaux, parlant sur des sujets toujours différents; mais l'auteur y étudie quelques caractères et le choc de quelques idées, qui sont, en quelque sorte, les *thèmes* de son drame. Si à chaque thème du drame correspond un thème de la symphonie, il est évident que les formes du drame et de la symphonie peuvent, comme disent les géomètres, se superposer; elles sont identiques. Et la musique dramatique n'est maintenant que le développement symphonique d'un certain nombre de thèmes, appelés leitmotifs, dont chacun est le représentant musical d'une des idées qui constituent les thèmes de l'action. Ainsi elle ne se borne plus à exprimer des sentiments vagues, car les leitmotifs précisent dans notre esprit à quels personnages ou à quelles idées se rapportent ces sentiments.

Cette nouvelle forme musicale a donc sur l'ancienne le triple avantage d'être plus parfaitement adéquate à la forme

du drame, d'être un moyen d'expression à la fois plus étendu et plus précis, et enfin d'être par elle-même un langage plus riche et plus beau.

LE CHEVALIER GLUCK.

Tu affirmes, mon enfant, que, grâce au système des leitmotifs, la forme nouvelle de la musique convient mieux à la forme du drame, et tu m'as montré que ces deux formes pouvaient en quelque sorte se superposer, puisque à chacune des idées importantes du drame correspond un leitmotif.

MOI.

Sans doute.

LE CHEVALIER GLUCK.

Si cette relation entre les thèmes musicaux et les thèmes du drame n'existait pas, si chacun des leitmotifs n'avait pas une signification particulière le rattachant à l'action, parlerais-tu également de superposition, et dirais-tu que la forme musicale nouvelle est plus parfaitement adéquate à la forme dramatique ?

MOI.

Je ne le dirais pas. Il est nécessaire que chaque motif soit le représentant musical d'une idée ou d'un personnage pour que le système ait sa raison d'être.

LE CHEVALIER GLUCK.

Je voudrais donc savoir avant tout de quelle façon chaque leitmotif est le représentant musical d'une idée ou d'un personnage...

MOI.

...et même parfois d'un objet.

LE CHEVALIER GLUCK.

D'un objet ?

MOI.

Oui, lorsque cet objet joue dans le drame un rôle important. Ainsi dans la célèbre tétralogie de Richard Wagner, l'épée de Wotan, conquise d'abord par Siegmund, puis brisée par le dieu et reforgée par le héros Siegfried, est représentée par un leitmotif bien caractéristique.

Et je chantai au chevalier Gluck le *thème de l'épée*. Le maître demeura un instant silencieux, puis il me demanda :

— Trouves-tu que ce thème ressemble vraiment à une épée ?

MOI.

Mon Dieu ! la musique ne peut pas, à proprement parler, ressembler à un objet, car elle n'est pas un art d'imitation. Tout ce qu'il faut remarquer, c'est que, par son allure simple, fière et belliqueuse, ce thème peut évoquer dans notre esprit l'idée d'une épée.

Et, pour la deuxième fois, je chantai triomphalement le motif de l'épée, en imitant avec ma voix le son de la trompette.

LE CHEVALIER GLUCK.

Es-tu certain que toutes les personnes qui entendent ce motif trouvent, comme toi, qu'il a une allure belliqueuse ? et ne penses-tu pas qu'un pareil thème soit capable d'évoquer dans l'esprit de quelques auditeurs non prévenus une idée différente de l'idée d'épée ? Ne pourrait-il faire songer à l'éclat du soleil, par exemple ?

MOI.

Cela est possible.

LE CHEVALIER GLUCK.

D'autre part, ne m'as-tu pas dit que la musique dramatique consistait aujourd'hui dans les développements symphoniques des leitmotifs ?

MOI.

Je vous l'ai dit, maître.

LE CHEVALIER GLUCK.

J'imagine que ces développements ne sont pas de simples répétitions, car ce serait bien monotone, et je pense qu'ils nous présentent chaque leitmotif sous des aspects différents.

MOI.

Sans doute. Suivant les sentiments qu'ils doivent exprimer, les thèmes sont constamment variés dans leur mouvement, leur tonalité, leur harmonisation, leur instrumentation, et parfois même dans leur rythme.

LE CHEVALIER GLUCK.

Un leitmotif n'est donc *par lui-même* ni vif, ni majestueux, puisqu'il est tour à tour lent et rapide ; il n'a pas une tonalité propre, puisqu'on l'entend successivement dans les tons les plus différents ; il n'est ni gai, ni triste, puisqu'il est tantôt majeur, tantôt mineur, et accompagné par des harmonies qui, étant variables, ne constituent pas un de ses éléments essen-

tiels; il n'a aucune sonorité particulière, puisqu'il est joué soit par les violons, soit par les contrebasses, soit par les trompettes, les flûtes ou les hautbois. Dis-moi de quelle façon une musique qui n'est ni lente ni vive, ni claire ni sombre, ni triste ni gaie, ni douce ni bruyante, peut représenter un personnage ou évoquer dans nos esprits l'idée d'une épée.

MOI.

Je vous l'ai dit, maître, la musique ne peut représenter que peu de choses d'une façon concrète, puisqu'elle n'est pas un art d'imitation. Mais elle peut être considérée comme un langage, et représenter des idées d'une façon abstraite et conventionnelle. Les hommes disposent, en effet, de deux manières de représenter les objets. Le peintre représente un cheval en offrant à nos yeux une image qui ressemble à un cheval par la forme et par la couleur. Le musicien représente un orage ou le chant d'un rossignol, en imitant, à l'aide des timbales ou de la flûte, le bruit du tonnerre ou la voix de l'oiseau. La peinture, la sculpture et quelquefois la musique peuvent ainsi représenter les objets d'une façon concrète. Mais le poète ne le peut pas. Les mots du langage ne ressemblent nullement aux objets qu'ils désignent. Et, quoique les mots : « statue de Henri IV » nous fassent songer immédiatement à la statue du Pont-Neuf, il n'y a cependant rien dans ces quatre mots écrits ou parlés qui produise sur nos sens la même impression que cette statue de bronze. Si l'on estime que les mots représentent les objets, il faut donc dire qu'ils le font, non d'une façon réelle et concrète, mais d'une façon conventionnelle. C'est de la même façon que le thème de Richard Wagner peut représenter une épée, sans ressembler nullement à une épée; et c'est ainsi que, dans le langage musical, un leitmotif peut, abstraction faite de son mouvement, de son expression et de sa sonorité, être le représentant d'une idée ou d'un personnage.

LE CHEVALIER GLUCK.

Le thème que tu m'as chanté tout à l'heure n'a-t-il pas été inventé par Richard Wagner?

MOI.

Il a été inventé par lui.

LE CHEVALIER GLUCK.

Wagner n'était-il pas libre d'en écrire un autre, s'il l'avait voulu, et ne pouvait-il pas en imaginer un tout différent de celui-ci ?

MOI.

Il le pouvait certainement. Chaque compositeur est libre dans le choix de ses thèmes.

LE CHEVALIER GLUCK.

Il faut donc convenir, mon enfant, que tu n'as pas parlé avec justesse, lorsque tu as comparé la musique au langage, et les leitmotifs aux mots. Tu m'as dit, en effet, que le mot « épée », par exemple, sans pouvoir offrir à nos sens une représentation concrète de cette arme, était capable néanmoins de la désigner et d'en évoquer l'idée dans tous les esprits. Or, s'il a ce pouvoir, n'est-ce pas parce qu'il appartient à une langue toute faite, que parlent des milliers de Français, et dont chaque terme a une signification propre et immuable ? Ces milliers de Français savent que ce mot désigne cette chose depuis plusieurs siècles, et la désignera fort longtemps encore. Et si un auteur veut parler d'une arme composée d'une lame droite et d'une poignée, ne sera-t-il pas forcé d'employer le mot « épée », ou son synonyme « glaive », afin de se faire comprendre de ses lecteurs ? Ou bien sera-t-il libre de choisir tel autre mot qui lui plaira, ou qu'il inventera suivant sa fantaisie ?

MOI.

Il est évident, cher maître, qu'il emploiera les mots qui existent et que chacun comprend.

LE CHEVALIER GLUCK.

En cela il est donc très différent du compositeur ; et l'on ne peut pas dire sans erreur que le thème de Richard Wagner représente l'épée divine, fût-ce d'une façon abstraite, comme les mots du langage représentent les objets, puisque Wagner a *inventé* ce thème, qui n'existait pas avant la composition de la tétralogie, et dont les musiciens à venir ne sont nullement forcés de se servir pour désigner d'autres épées semblables.

Les leitmotifs ne peuvent donc représenter les idées et les personnages ni d'une façon concrète, comme les arts d'imitation, ni d'une façon abstraite, comme les mots du langage.

Ils ne les représentent en aucune façon. Et comme tu m'as dit que cette représentation des idées par les leitmotifs était le point de départ et la raison d'être du système nouveau, j'attends encore que tu m'expliques les avantages de ce système.

Je fus surpris et peiné de l'entêtement que mettait ce noble vieillard à raisonner d'une façon si étroite.

Cependant je continuai :

— Si vous connaissiez les ouvrages de Richard Wagner...

LE CHEVALIER GLUCK.

Je les connais.

MOI.

Mais vous ne les savez pas par cœur ; on ne peut sainement parler d'une œuvre que si on la connaît entièrement par cœur. Si donc vous connaissiez mieux les drames lyriques de Wagner, vous comprendriez plus aisément les avantages immenses du leitmotif. Et, pour peu que l'un des nombreux commentateurs de la tétralogie vous eût guidé dans l'étude de ce chef-d'œuvre, vous sauriez y distinguer la signification propre de chaque thème.

D'ailleurs le drame lui-même n'est-il pas là pour nous la montrer ?

Ah ! s'il s'agissait d'une musique purement symphonique, où, sans le secours des paroles ni d'aucun commentaire explicatif, le compositeur s'efforcerait d'exprimer des idées précises par des leitmotifs, je conviens que ses efforts seraient vains. Jamais des notes de musique ne pourront, à elles seules, exprimer des idées. Mais la musique dramatique est accompagnée de paroles qui en fixent le sens, attachent chaque thème à une idée ou à un objet, et l'aident ainsi à nous le représenter.

LE CHEVALIER GLUCK.

Les paroles seules ne sont-elles pas capables d'exprimer les idées avec clarté ?

MOI.

Elles en sont capables.

LE CHEVALIER GLUCK.

Et n'avons-nous pas reconnu tout à l'heure que les leitmotifs seuls ne peuvent le faire en aucune façon ?

MOI.

Il est vrai que nous l'avons reconnu.

LE CHEVALIER GLUCK.

Lorsque Sieglinde parle de l'épée de Wotan, tandis que l'orchestre joue le thème que tu viens de me chanter, ce sont donc les paroles seules, et non la musique, qui nous font songer à cette épée ; et, d'une manière générale, lorsque la réunion d'un vers et d'un leitmotif évoque dans notre esprit l'idée d'un objet, il n'est pas exact de dire que les paroles aident le leitmotif à nous représenter cet objet ; il serait plus juste d'affirmer que ce sont les mots qui nous le représentent, et nullement la musique, puisque les paroles suffisent à nous le désigner complètement, tandis que le leitmotif ne peut le faire en aucune façon. Aujourd'hui comme autrefois, le poème exprime les idées et la musique les sentiments ; je ne trouve pas que celle-ci ait acquis par le système nouveau un pouvoir d'expression plus étendu.

MOI.

Vous n'avez pas compris toute ma pensée, illustre maître, quand je vous ai dit que les paroles aidaient les leitmotifs à évoquer des idées dans notre esprit. Après avoir considéré les thèmes comme si, faisant partie d'une œuvre de musique pure, ils étaient privés de tout secours littéraire ; après avoir constaté qu'ils seraient par eux-mêmes incapables de représenter quoi que ce soit, — vous avez pensé que, dans une œuvre dramatique, les leitmotifs devaient nécessairement emprunter leur signification aux seules paroles entendues en même temps qu'eux. S'il en était ainsi, ces thèmes n'auraient aucune indépendance, aucune individualité et, comme vous l'avez dit, aucune utilité.

Mais nous pouvons parfaitement reconnaître le thème de l'épée, joué par l'orchestre, sans que le chanteur parle de l'épée au même instant ; et les thèmes qui sont développés pendant les scènes silencieuses conservent pour l'auditeur toute leur signification.

Voici, du reste, comment les choses se passent.

Continuons à prendre le même motif comme exemple. Il suffit que ce thème ait été entendu plusieurs fois en même temps que des paroles se rapportant à l'épée de Wotan, pour

que désormais le leitmotif et l'idée de l'épée se trouvent liés l'un à l'autre dans notre esprit, par le phénomène bien connu de l'association des idées. Grâce à ce phénomène, un motif peut donc, à lui seul, évoquer une idée, lorsqu'il s'est trouvé joint précédemment à des mots qui la précisaient. Et c'est ainsi que la musique devient capable d'exprimer les pensées des personnages dans les scènes muettes, ou d'être la voix des puissances divines et des forces de la nature.

LE CHEVALIER GLUCK.

Je comprends mieux, mon cher enfant, le but que s'est sans doute proposé l'inventeur des leitmotifs. Et je conçois que, si l'association d'idées dont tu parles se produit, la musique peut en acquérir une singulière éloquence. Mais il me semble que les œuvres où ce but a été le mieux atteint, où cette association d'idées s'est le mieux produite, et où la musique a acquis le plus sûrement cette éloquence, sont nécessairement des œuvres qui n'ont pas été construites suivant le système des leitmotifs. Au dernier acte de *Faust*, le motif de la valse, revenant pianissimo, évoque le souvenir de la première rencontre des amants, et des premières paroles qu'ils échangèrent. Dans *Carmen*, une phrase très expressive reparait plusieurs fois dans le courant de la partition : elle exprime un sentiment âpre, perfide et implacable, qui fait songer à ce qu'il y a de fatal dans la toute-puissante séduction de l'amour entraînant jusqu'au crime une pauvre créature faible quoique généreuse. On ne peut pas dire que ces opéras soient construits suivant le système du leitmotif. Ce n'est donc pas ce système qui donne tant d'éloquence à la valse de *Faust* et à la phrase de *Carmen* ; c'est, au contraire, l'absence de ce système.

MOI.

L'absence de ce système ?...

LE CHEVALIER GLUCK.

Sans doute. Dans le chef-d'œuvre de Bizet, la phrase dont je parle n'est pas un véritable leitmotif, car je ne pense pas qu'elle représente une idée précise ; c'est plutôt le sentiment douloureux d'une cruelle fatalité qu'elle fait planer sur l'œuvre entière. Mais ce qui distingue surtout cet opéra des drames modernes, c'est que, au milieu d'une succession

d'airs, de duos et de chœurs, dont chacun expose par les voix des motifs nouveaux, il n'y a qu'un seul thème qui circule dans toute la partition, s'y faisant entendre à plusieurs reprises, et chaque fois exposé par l'orchestre. Ce thème se comporte donc autrement que tous les autres motifs de l'opéra; et c'est précisément pour cela que nous le remarquons et que nous nous en souvenons : c'est son originalité qui l'impose à notre attention et le fixe dans notre mémoire, nous permettant ainsi de le reconnaître, quand il reparait dans le courant de l'œuvre.

Aujourd'hui, les choses se passent autrement. Les compositeurs ne se contentent pas d'un seul leitmotif : chaque idée, chaque personnage, chaque objet doit être désigné par un thème; et l'on veut que la trame même du discours musical soit composée exclusivement de ces motifs.

Que se produit-il, alors ?

Je suppose que j'assiste à une représentation de *la Walkyrie*. A la deuxième scène du premier acte, l'orchestre me fait entendre un fort beau thème en ut mineur, au moment où Siegmund termine le récit de ses exploits et de ses malheurs par ces mots : « Tu sais à présent, ô femme ! pourquoi la paix, hélas ! fuit mon âme », — tandis que Sieglinde, rougissante, baisse les yeux. Je pense alors que ce thème est le motif du malheur de Siegmund, ou le motif de son courage, ou bien le motif de l'amour naissant de Sieglinde, ou bien encore le motif de la fatalité...

MOI.

Vous serez bientôt éclairé, car plus loin, dans la scène d'amour, il souligne ces mots de Siegmund enlaçant Sieglinde : « O femme radieuse, compte sur moi, je suis le vengeur de ton rêve ! »

Il ne peut donc être ni le motif du malheur de Siegmund, ni le motif de la fatalité.

LE CHEVALIER GLUCK.

En effet, ce thème se fait entendre de nouveau au bout de quelques minutes. Et, à ce moment, je ne puis le prendre que pour le motif du courage de Siegmund, ou le motif de l'amour de Sieglinde, à moins qu'il ne soit tout simplement le thème de Sieglinde, ce que je n'avais pas prévu tout à

l'heure. A la troisième ou à la quatrième apparition de ce leitmotif, je pourrai enfin discerner à quelle idée unique il devra s'attacher dans mon esprit. Malheureusement, entre chacune de ces apparitions, j'aurai entendu une multitude d'autres thèmes, tous importants : car le discours musical n'est qu'un tissu de leitmotifs, et chacun d'eux a droit à toute mon attention. Mon esprit sera donc prodigieusement occupé. Il sera occupé à remarquer la physionomie de tous ces thèmes, pour les distinguer les uns des autres. Il sera occupé à remarquer aussi toutes les idées auxquelles peut s'associer chacun d'eux, afin de déterminer son véritable sens, en procédant, comme tout à l'heure, par élimination. Au milieu de ce travail, j'ai bien peur de ne pas reconnaître le motif de l'héroïsme des *Wälsungs*, — tel est son nom officiel, — quand il apparaîtra de nouveau. « Il me semble avoir déjà entendu ce motif, penserai-je ; mais je ne me souviens plus de toutes les significations possibles que je lui avais supposées ! Comment parviendrai-je jamais à l'associer avec l'idée qu'il représente dans la pensée de l'auteur ? »

Je trouve donc qu'il y a une extrême difficulté, sinon une réelle impossibilité, à distinguer entre eux les leitmotifs, s'ils sont très nombreux, et surtout à discerner les idées, les personnages ou les objets auxquels chacun d'eux se rapporte. Ce dont je suis sûr, c'est que cette multitude de thèmes, sollicitant tous notre attention, ne parviennent qu'à l'éparpiller, sans qu'aucun puisse s'imposer à elle.

Du reste, pour qu'une association d'idées se produise, l'attention ne suffit pas. C'est elle qui nous fait remarquer un rapport entre un leitmotif et une idée ; mais, pour que ce rapport renaisse dans notre esprit, il faut au moins que nous reconnaissions les leitmotifs quand nous les entendons de nouveau ; il faut que notre mémoire en ait conservé le souvenir. J'avoue que, pour ma part, je ne suis pas capable de me rappeler, à l'audition de la tétralogie, les quarante-deux leitmotifs que les commentateurs y ont trouvés !

Si donc je ne me souviens pas de tous ces motifs, à cause de leur grand nombre, et si, d'ailleurs, les premières fois que je les ai entendus, je ne suis pas parvenu à discerner les idées auxquelles ils se rapportent, il faut convenir qu'aucune asso-

ciation d'idées ne peut se produire dans mon esprit, et que, par conséquent, je ne saurais attribuer aucune éloquence particulière aux leitmotifs.

MOI.

Vous avez examiné, mon cher maître, ce qui se passerait dans l'esprit d'un auditeur fort ignorant qui entendrait un drame lyrique pour la première fois. A une première audition, je pense qu'il est, en effet, fort difficile de distinguer entre eux tous les thèmes et de discerner leur signification propre, lorsque la trame musicale n'est qu'un tissu de leitmotifs. Mais celui qui connaît les œuvres de Wagner pour les avoir entendues maintes fois, et pour en avoir lu et relu la partition, n'a aucune peine à suivre chaque motif dans ses développements, et sait fort bien quelle idée il représente dans le drame. Un homme qui aime vraiment la musique ne reculera pas devant une étude qui lui procurera de nouvelles jouissances artistiques.

LE CHEVALIER GLUCK.

Cherchons, je te prie, quelles sont les nouvelles jouissances artistiques dont tu parles. Supposons que j'aie entendu une première fois un drame lyrique, sans même remarquer qu'il fût rempli de leitmotifs, et que je sois retourné l'entendre plus tard, après avoir laborieusement appris le nom et la signification de chacun d'eux. Penses-tu que la connaissance de cette signification puisse me faire admirer davantage la beauté mélodique des phrases de cet opéra ?

MOI.

Je ne le pense pas.

LE CHEVALIER GLUCK.

Crois-tu que je serai plus sensible à la richesse des harmonies et à l'originalité des rythmes, parce que j'aurai étudié consciencieusement la liste explicative des thèmes de la partition ?

MOI.

Je ne le crois pas davantage.

LE CHEVALIER GLUCK.

La justesse de l'accent et le relief de la déclamation sont peut-être les qualités que m'aura fait apprécier l'étude de cette liste ?

MOI.

Non, sans doute.

LE CHEVALIER GLUCK.

Est-ce cette étude qui me permettra de jouir de la belle tenue symphonique d'un morceau, de son ordonnance et de l'intérêt musical de ses développements?

MOI.

Je ne puis affirmer cela.

LE CHEVALIER GLUCK.

Si je sais le nom de chaque leitmotif, serai-je plus séduit par le coloris de l'instrumentation?

MOI.

Évidemment, non.

LE CHEVALIER GLUCK.

D'autre part, trouves-tu que la phrase d'Alceste :

O mes enfants! ô regrets superflus!...

soit triste et émouvante?

MOI.

Oh! cher maître, je ne l'ai jamais entendue sans verser des larmes.

LE CHEVALIER GLUCK.

Serait-elle plus triste, et verserais-tu plus de larmes, si l'on t'avait dit auparavant qu'elle était construite sur le leitmotif de l'amour maternel?

MOI.

Je n'ai pas dit une telle sottise.

LE CHEVALIER GLUCK.

Tu m'as parlé, cependant, des jouissances spéciales que l'on éprouve, lorsqu'on connaît la signification des thèmes d'un opéra. Ces jouissances ne proviennent donc pas de la beauté de la musique. Nous allons trouver ailleurs leur source et leur nature. En effet, j'ai remarqué qu'une foule de gens du monde et d'hommes de lettres, qui seraient incapables de comprendre une page sublime de Mozart et bâilleraient à l'audition d'un chef-d'œuvre de Bach, éprouvent un certain plaisir en entendant les drames lyriques dont ils connaissent les leitmotifs. Ils ont appris à distinguer et à se rappeler quelques thèmes; et ils sont ravis, lorsqu'un chanteur parle

de la demeure des dieux, de pouvoir dire en eux-mêmes ou à leurs voisins : « Écoutons le thème du *Walhalla*. » Leur attente n'est point déçue, et ils en éprouvent une véritable satisfaction ; ils connaissent ainsi qu'ils sont bons musiciens, et sont fort aises de l'apprendre aux autres. Un plaisir plus innocent se joint à celui-là : c'est la surprise, toujours nouvelle et mêlée d'une naïve admiration, avec laquelle ils voient le thème de l'épée surgir de l'orchestre, comme par enchantement, chaque fois qu'un personnage a parlé de l'épée divine : cette magie enfantine les amuse, et l'étonnement qu'ils feignent d'en éprouver est une source de continuelles jouissances.

C'est surtout aux gens de lettres et aux critiques d'art que le système des leitmotifs procure des joies particulières. Personne n'est moins sensible aux véritables beautés de la musique qu'un littérateur : un de tes contemporains les plus éminents a dit fort bien que « d'instinct, les écrivains haïssent la musique ¹ ». Aussi l'invention des leitmotifs a-t-elle été pour eux une création providentielle. Non seulement l'étude des thèmes et de leurs combinaisons fournit à leur esprit une occupation dont ils ont naturellement besoin, mais elle est pour eux un sujet inépuisable de remarques, d'analyses, de commentaires et de brochures de toute sorte. Et ils acquièrent par là une singulière autorité. Les littérateurs expliquent maintenant la musique aux musiciens ; ils en sont les souverains juges. Ils savent pourquoi tel motif est entendu à tel endroit, pourquoi le compositeur a combiné ici tel thème avec tel autre. Puisque la règle du jeu est de faire entendre chaque leitmotif au moment précis où doit être évoquée l'idée qu'il représente, il est à leur portée de vérifier si cette règle a été bien ou mal observée. Sans avoir jamais pleuré à l'audition d'une mélodie sublime, sans avoir jamais été émus par une harmonie expressive, ils savent néanmoins ce qui est bien fait et ce que l'on peut admirer en toute sécurité. Ne peuvent-ils pas, sans être sensibles à la beauté des thèmes, être cependant bons juges de l'opportunité de leurs apparitions ?

Tous ces hommes s'intéressent à la musique de la même façon que bien des gens s'intéressent à la peinture, sans la

1. Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*.

comprendre et sans l'aimer. On voit dans les expositions une foule de personnes qui sont fort insensibles à la pureté des lignes, à la richesse du coloris, à l'éloquence de la composition, à la solidité de la peinture, en un mot, à la beauté d'un tableau, mais qui prennent un réel plaisir à deviner les énigmes que propose le sujet de certaines toiles, et à trouver des ressemblances entre leurs amis et les personnages dont ils voient les portraits. Moi qui, dans la musique, aime la musique et les émotions qu'elle me procure, je suis heureux quand j'entends une belle mélodie, une belle harmonie, un beau développement, une belle sonorité, et quand je suis profondément touché par des accents vrais et impressionnants. Mais il m'est parfaitement indifférent de reconnaître ou non au passage le *thème de la décision d'aimer* ou le *thème du désir de voyager*.

MOI.

Il est cependant une qualité que vous ne sauriez refuser au leitmotif. Vous avez reconnu que la forme symphonique est une forme riche et belle, dont on a raison de faire profiter aujourd'hui le théâtre musical. Or cette forme nécessite absolument la présence de *thèmes*, dont les développements constituent la trame de la symphonie. Elle ne peut s'accommoder uniquement de mélodies longues et vocales; il lui faut des motifs brefs et caractéristiques. Quand les leitmotifs ne serviraient qu'à cet usage, ne serait-ce pas une justification suffisante de leur emploi?

LE CHEVALIER GLUCK.

Je conçois que chacune des scènes qui seront traitées symphoniquement aura besoin de thèmes d'un caractère différent des mélodies purement vocales. Mais je ne vois pas pourquoi tous les morceaux seraient construits sur les mêmes thèmes, dont on nous imposerait l'audition d'un bout à l'autre d'un opéra.

MOI.

L'œuvre acquiert ainsi plus d'unité.

LE CHEVALIER GLUCK.

Plus d'unité!... L'unité d'une œuvre consiste-t-elle dans l'emploi constant des mêmes formes? Trouves-tu que la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven manque d'unité? Et

souhaiterais-tu que ses quatre morceaux fussent composés sur les mêmes thèmes? La *Symphonie pastorale* aurait-elle plus d'unité si la bonté de Dieu et la reconnaissance des hommes s'y trouvaient représentées par des motifs de cinq notes, qui alterneraient avec le thème de l'oiseau et le thème de la fertilité? As-tu besoin, pour y sentir les forces mystérieuses de la nature, qu'elles soient désignées par des étiquettes? — Et cependant une symphonie ne dure pas une heure. Pourquoi les vingt scènes de ton opéra développeraient-elles nécessairement les mêmes thèmes? Pourquoi la musique de théâtre ne deviendrait-elle symphonique qu'à la condition d'obéir à des exigences que ne connaît pas la symphonie? Du reste (puisque tu comparais tout à l'heure la musique au langage), l'unité d'un discours n'a jamais dépendu de la répétition continuelle des mêmes termes : celui qui répète les mêmes phrases n'est pas un orateur, mais un radoteur.

Je connaissais autrefois un vieux violoniste, qui était fort bête et fort ennuyeux. Il avait entendu un jour M. Piccini s'écrier, en voyant une jolie chanteuse : « *Dio mio ! che bella donna !* » Et cela l'avait tellement frappé qu'il ne pouvait plus désormais parler ni entendre parler de M. Piccini, sans répéter ces mots : « *Dio mio ! che bella donna !* » Suivant les circonstances, cette phrase prenait dans sa bouche des intonations différentes, et, un jour que mon célèbre rival était gravement malade, il apprenait à tous cette triste nouvelle, en ajoutant d'un ton larmoyant : « *Dio mio ! che bella donna !* » Ces mots étaient pour lui le leitmotif de M. Piccini. De même qu'un leitmotif ne peut représenter, à proprement parler, un objet, ces mots ne représentaient en aucune façon l'illustre musicien. Mais une association d'idées s'était formée dans l'esprit de notre violoniste entre Piccini et les mots italiens que je t'ai cités. Les personnes qui le fréquentaient connaissaient l'existence de cette association d'idées, et la seule phrase : « *Dio mio ! che bella donna !* » devenait capable de les faire songer à M. Piccini. Ce violoniste — ai-je besoin de le dire? — était parfaitement insupportable.

Je trouve que les compositeurs de ce temps-ci lui ressemblent un peu. Ils s'ingénient à accoupler dans leur esprit une idée et un thème musical de leur invention; puis, sans prendre

garde que cet accouplement tout arbitraire n'a été imaginé que par eux seuls et ne dépend d'aucun rapport réel entre cette chose et cette musique, ils trouvent plaisant de répéter celle-ci chaque fois qu'il est question de celle-là. Les déformations d'un thème, suivant les paroles qui sont prononcées, peuvent donner lieu à des effets curieux, qui amusent comme un calembour. Mais ce jeu convient peu aux œuvres sérieuses et fait oublier parfois aux musiciens le véritable rôle de notre art, qui est d'exprimer les sentiments. S'ils pensaient que la musique exprime les sentiments et non les idées, ainsi que nous l'avons reconnu tout à l'heure, ils ne songeraient pas à employer le même motif pour exprimer des sentiments différents.

En vérité, ils se croient forcés de répéter la même mélodie chaque fois que revient une même idée, parce qu'ils sont convaincus que leur mélodie représente effectivement cette idée. Autrement, rien ne les empêcherait de construire des scènes de sentiment différent sur des thèmes qu'ils seraient libres d'imaginer et de choisir suivant le caractère de chacune d'elles.

Cette erreur est la base du système des leitmotifs ; il repose sur une conception fautive du pouvoir expressif de la musique. On a pensé que le langage musical pouvait se comporter de la même façon que le langage parlé, et on l'a traité comme s'il était composé de termes précis, fixes et immuables, dont chacun représenterait effectivement une idée ou un objet. Au contraire, la relation que le compositeur établit entre chaque thème et chaque idée est purement factice. Étant l'*inventeur* de la figure musicale qui devra désigner telle idée, il est bien obligé de nous apprendre, d'une façon quelconque, que ce thème est destiné dans son ouvrage à la représenter. Il agit en cela comme ferait un peintre ultrasymboliste qui voudrait nous montrer toute la Révolution française dans un paysage : il aurait naturellement soin de nous prévenir, par une notice, que tel arbre représente tel personnage, que tel nuage représente telle passion, etc... Si le spectateur n'y met pas de mauvaise volonté, une association d'idées pourra s'établir dans son esprit entre chaque idée et les figures peintes qui ont pour but de les désigner.

Mais tu conviendras que cette représentation de la Révolution française par un paysage serait toute factice.

Un tableau de ce genre pourra néanmoins être un chef-d'œuvre du plus grand des paysagistes ; les gens qui aiment la peinture l'admireront pour cela, et les badauds seuls s'en amuseront comme d'un rébus. Mais le jour où une pareille toile donnerait naissance à une école, le jour où tous les paysagistes, voulant plaire aux badauds, se préoccuperaient avant tout de grouper ingénieusement les arbres et les nuages suivant les idées qu'ils sont chargés de représenter, ce jour-là, les peintres seraient les dupes de la partie la plus ignorante du public. De même, bien des pages de musique moderne, quoique remplies de combinaisons de leitmotifs, sont magistrales, exquises ou sublimes ; mais les musiciens qui se croient obligés avant tout de représenter chaque idée par un thème de quelques notes sont les dupes des gens du monde et des hommes de lettres. Ils tiennent surtout à obéir à la mode, et négligeraient au besoin les qualités essentielles qui font la beauté d'une œuvre et lui assurent seules l'immortalité.

Je frémis à la pensée que, si cette mode avait régné de mon vivant, je me serais peut-être cru forcé de souligner les paroles d'Alceste :

Non, ce n'est point un sacrifice!...

par une patiente combinaison du *motif d'Alceste* avec le *motif du dévouement*, — et de prosodier laborieusement les vers :

Divinités du Styx...

sur le développement du *thème de la mort* ou de quelque autre. Dire qu'*Orphée* aurait pu être une suite de variations sur le *leitmotif de l'amour conjugal* !

Et Gluck partit d'un grand éclat de rire. Je me réveillai en sursaut...

Ce matin, je repris mon travail au point où je l'avais laissé hier ; mais, lorsque je retrouvai mon ingénieuse combinaison du *thème de la haine* avec le *thème du breuvage*, destinée à souligner le vers :

Mais le philtre d'amour engendrera la haine !

je ne pus m'empêcher de sourire.
