



A PROPOS DU CENTENAIRE DE GOUNOD

LE CHARME MÉLODIQUE

BMILE ZOLA a prononcé ou écrit quelque part cette phrase étrange : « Les œuvres d'art ne sont que des arguments dans l'éternelle discussion du Beau. » Privée de son contexte, une telle proposition prend un caractère de dogme, un aspect rébarbatif et pédant, qui n'était certainement pas dans l'esprit de l'écrivain plein de vie, d'équilibre et de bon sens que fut toujours l'auteur des *Rougon-Macquart* et des *Quatre-Evangiles*, le moins esthéticien, le moins esthète surtout de tous les romanciers.

Je l'ai lue, avec irritation, pendant plusieurs années, en tête de la courageuse petite revue provinciale, où je sévissais autrefois : *L'Ouest-Artiste*, de Nantes. Le brave Etienne Destranges, directeur de cette feuille de combat, l'y avait inscrite, en lui attribuant certainement le sens le plus dangereux et le plus faux possible : « Les œuvres d'art sont faites pour l'Art, pour l'illustration des systèmes, pour la défense des théories, pour la gloire des écoles et non point pour la délectation, la consolation, l'édification des humbles mortels. » Cet incorruptible critique provincial était un juge, un juge implacable des formes et des styles. Don Quichotte du wagnérisme et Conservateur en chef des leitmotive, il ne badinait pas avec la morale sonore.

La première fois que je fus le voir, dans son immense salon de la rue des Arts, plein d'images, de photographies, de reliques musicales et d'énormes meubles Louis-Philippe, recouverts d'inusable velours rouge, pour lui demander de collaborer à son hebdomadaire, il me jeta sur un immense canapé, aux ressorts épuisés, disparut derrière un piano droit, et me jouant, coup sur coup, vingt-cinq thèmes empruntés aux « bons auteurs », il me posa vingt-cinq colles redoutables sur leur provenance. Je reconnus l'origine d'un nombre suffisant de ces échantillons, pour mériter, aux yeux de Destranges, d'écrire à *L'Ouest-Artiste* et, — heureusement ou malheureusement, — me voilà définitivement lancé dans la critique musicale !

Mais comme, tout de même, je ne fus pas convaincu, dès ce jour-là, que les œuvres ne sont que des arguments dans l'éternelle discussion du Beau, et qu'en vieillissant, je me suis persuadé de plus en plus du contraire, je suis devenu un critique bien compromettant pour la corporation, dilettante, peu sérieux et tout à fait inclassable.

Ma foi ! oui. Je persiste à croire qu'une œuvre d'art n'est pas faite pour prouver les mérites d'une théorie, la valeur des leitmotive, la vertu des appoggiatures non résolues, la nécessité des bonnes basses, la précellence de l'écriture horizontale sur l'écriture verticale, ou vice-versa, mais plutôt pour distraire, toucher, apaiser ou élever nos âmes, par n'importe quels moyens, les plus surannés ou les plus inédits, les plus singuliers ou les moins originaux, les plus subtils ou les plus rudimentaires, pourvu que l'émotion cherchée soit atteinte, et que nos cœurs soient émus.

Aussi éprouvé-je toujours un étonnement sans bornes, quand je vois de bons esprits prétendre aimer sincèrement tel producteur, peintre, musicien, sculpteur ou poète, l'aimer pour le charme de ses œuvres, la richesse de ses dons, la générosité de son tempérament, mais lui refuser, en même temps, leur estime, à cause de ses tendances, et lui reprocher de n'avoir point fait progresser son art, de n'avoir pas servi, par son talent, à l'épanouissement de la sensibilité moderne, — comme si les créations artistiques n'avaient d'autre objet que d'apporter à l'humanité des nouveautés continues !... ou, inversement, lui en vouloir de ne

pas continuer telle ou telle tradition glorieuse, de briser les moules consacrés, de risquer d'audacieux néologismes, — comme si l'expression du beau était soumise à des normes invariables !... Notez que les deux thèses peuvent également se défendre, mais leur dogmatisme à toutes deux relève des mêmes erreurs : la conviction précisément que les œuvres d'art ne sont que des arguments dans l'éternelle discussion du Beau, et l'admiration presque exclusive de la forme au détriment du fond, le souci prépondérant du métier et du style et non point du génie, du souffle, de l'inspiration.

.....

Ces considérations générales me sont suggérées par les opinions formulées récemment sur Gounod, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Presque aucun musicien désormais n'ose refuser à l'auteur de *Faust* un ensemble de séductions lyriques et de qualités théâtrales, qu'il y a quinze ou vingt ans, sous l'empire de la mode et d'un wagnérisme tyrannique, on n'eût pas hésité à lui dénier. On est devenu plus juste... ou plus timide, depuis la guerre, et les symphonistes avancés diraient volontiers de lui maintenant, avec la condescendance et la petite pointe de mépris que renferme cette formule, ce que Mallarmé déclara de Maupassant, quand mourut le vigoureux romancier : « Je l'aime à cause de dons », en sous-entendant, non sans fierté : « mais je le méprise à cause de style ». Ce que l'on traduit, en français moins lapidaire mais plus simple : « Gounod fut un chanteur exquis, un magicien de l'orchestre, mais je le dédaigne parce que, éclectique, il se préoccupa surtout de plaire et ne s'efforça point de faire réaliser des progrès à l'art musical. » Etrange parti-pris que de juger les chefs-d'œuvre, non point pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils devraient être, de les apprécier moins à raison du plaisir qu'ils nous causent, que par rapport à nos tendances intellectuelles, et de subordonner nos joies d'art à des préoccupations historiques !

Mais il y a pis, dans cette façon d'agir, qui dissimule toujours une grande étroitesse de vues.

Vous dites que tel artiste n'a pas fait progresser son art, ne s'est point soumis à la discipline de l'effort, s'est détourné du vif courant de l'évolution. Sur un point, peut-être, le seul qui vous occupe, vous absorbe, vous fascine. Et vous oubliez systématiquement tous les autres éléments de l'art... Gounod, affirmez-vous, n'a introduit dans la musique française aucun germe de progrès symphonique, s'est médiocrement préoccupé des ressources de la polyphonie, n'a pas tendu suffisamment vers le recueillement religieux, n'a pas serré d'assez près la pureté expressive, la justesse prosodique, tous éléments qui sont devenus votre fort. — Vous m'étonnez ! J'y consens toutefois, sans en être bien convaincu. Mais n'a-t-il pas découvert, en revanche, dans le domaine de sa sensibilité propre, maintes formules mélodiques inouïes avant lui, des tournures, des coupes, des inflexions de phrases qui lui sont propres et que vous chercheriez en vain chez ses prédécesseurs ? Et pouvez-vous prétendre raisonnablement que, vous autres, ses successeurs, vous avez rien innové à cet égard ? Vous vous êtes appliqués, il est vrai, les uns à des rigueurs de plans, à des noblesses de style, les autres à des fantaisies de construction, à des chatolements instrumentaux, que l'on chercherait en vain dans *Roméo* ou dans *Rédemption* ; mais discernera-t-on jamais, dans toute votre œuvre, le plus petit renouveau, la plus légère invention mélodique ? Vos motifs sont le plus souvent d'une banalité parfaite — oh ! volontairement, je le sais ! — vos chants d'une impersonnalité sereine ou d'une complication déconcertante. Vous rougiriez qu'il en fût autrement, car, dans vos clans, le lyrisme se nomme emphase et la clarté, niaiserie. Et si, parmi vous, quelqu'un s'avise encore (je pense, par exemple, à tel musicien doué du sentiment de la nature, comme l'auteur de *Messidor*, ou du génie tragique, comme celui du *Juif Polonais*) si quelqu'un s'avise de chercher et de trouver des phrases poétiques, des thèmes frappants, neufs et originaux, le voilà tout de suite qualifié par vous d'opportuniste et de pauvre écrivain !

Prenez-y garde ! La postérité ne risque-t-elle pas de retourner un jour, contre vous, le principe selon lequel vous traitez Gounod, ou ce délicieux Félicien David, dont vous méprisez aussi, j'en suis sûr, l'éclectique *Lalla-Roukh* et de dire, bien injustement, à son tour : « Les compositeurs français, au début du vingtième siècle, ont témoigné certainement de grandes qualités de style, de beau-

coup de science, ils ont eu un sens exquis de l'enveloppe sonore, un goût parfait, la palette orchestrale la plus riche et la plus nuancée, mais ils n'ont montré aucun souci de l'expression vocale, ils ont mal écrit pour la voix humaine, se sont confinés dans un mélòs tantôt plat, tantôt ténébreux, dénué de toute trace d'invention, les uns se plaisant à des récitatifs monotones et frustes, les autres bâclant sans cesse des écarts vocaux hasardeux, imposés par le dédain de la ligne chantante et par la mode des harmonies compliquées ? Ils ont fait, ajoutera-t-on peut-être, de bien fâcheuses concessions aux préférences de leur temps et n'ont tenté aucun effort de rajeunissement dans les courbes de leurs lieder, ni dans l'invention thématique de leurs symphonies. »

Voilà ce que c'est que de limiter un art à un seul de ses éléments d'expression ! Pensez-y bien, et vous vous avouerez sans doute que Gounod, en apportant sur notre scène, une forme mélodique spécifiquement française, a contribué largement, pour sa part, à l'évolution de notre musique.

Si nous voulons apprécier justement un artiste, ce n'est pas tant son style et sa forme, qu'il nous faut analyser et comprendre, que son âme, sa plexualité, sa mentalité générale, car les dons humains, les qualités de cœur, la sensualité propre, l'intelligence d'un créateur déterminent la nature de son œuvre ; ce sont elles qui lui assurent et l'unité, et la vitalité et l'originalité ! Si nous retrouvons les mêmes inflexions dans *Sapho*, dans *Faust*, dans *Roméo*, dans *Mireille*, dans les bonnes pages du charmant *Philémon*, et si ces inflexions diffèrent des chants d'un Lulli, d'un Rameau ou d'un Gluck, d'un Boieldieu, d'un Rossini ou d'un Verdi, d'un Beethoven, d'un Schumann et d'un Wagner, soyez sûrs que ce n'est pas en vertu d'un parti pris technique, ni de l'emploi raisonné, de tels accords, sur tels degrés de la gamme, ni de telle modalité, ce n'est même pas le fruit d'une tournure particulière de « l'esprit musical ». Ces similitudes et ces différences dérivent de plus haut, des réactions physiologiques et morales du compositeur, en présence de certains bonheurs et de certaines tristesses, de certaines souffrances et de certaines voluptés. Ce sont ses gestes, son imagination plastique, ses attitudes organiques qui le poussèrent à cueillir spontanément et constamment les mêmes bouquets dans le champ fleuri des possibilités mélodiques.

Aussi la critique d'art ne peut-elle être ingénieuse, fertile, voire juste, qu'en se plaçant sur le terrain psychologique. Celle qui s'attache uniquement à la technique des auteurs n'est qu'étiquetage et cataloguement de pions. C'est ce qui assure toujours sa supériorité à l'esthétique intuitive, divinatoire des poètes, d'un Baudelaire, d'un Théophile Gautier, — d'un Mauclair ou d'un Suarès aujourd'hui, — sur les dissertations pédantes et stériles des « musicographes compétents » ; — voici juxtaposés deux des mots les plus laids de notre belle langue française !

Mais, bien entendu, quand je demande à l'exégète d'étudier la psychologie d'un compositeur, il ne s'agit point de l'étudier historiquement, avec des documents de chartistes ou des potins de chroniqueurs, mais de l'étudier dans leurs ouvrages, qui constituent la vie supérieure des maîtres, leur vraie vie, bien plus intéressante, plus riche, plus réelle même que les contingences discutables de leur état civil ou de leur carrière, falsifiées par l'hypocrisie des mémoires ou par la malveillance des récits scandaleux... Je n'ai besoin de rien savoir de la vie privée ou publique d'un Gounod, pour connaître, par l'enivrement que m'apportent les belles pages de ses opéras, ce que furent son cerveau, son cœur... et le reste. Et c'est Gounod seul pourtant, l'être de chair et d'os, Charles Gounod, le gracieux séminariste dessiné par Ingres, en 1840, le beau vieillard à l'œil vif, à la barbe blanche, peint par Elie Delaunay, qui détermina, par ses coefficients vitaux, les qualités sonores de son œuvre, qui agrégea en respirant et cristallisa, par les seules pulsations de ses artères, des chants et des accords, selon des rapports et des successions de durée, d'accents et de hauteur, qui nous troublent et nous ravissent encore aujourd'hui.

Quel fut donc le caractère propre de la sensibilité gounodienne, dont la musique de Gounod n'est que le signe permanent ? Je crois que deux mots, un substantif, un adjectif, suffisent à le définir : la *tendresse physique*.

Pour personne cela ne fait le moindre doute ; la mélodie de *Faust*, de *Mireille*

et de *Roméo* est un délicieux chant d'amour et n'est qu'un chant d'amour. Mais vingt compositeurs ont, avant lui, et peut-être depuis, célébré, eux aussi, les amertumes et les enivrements du sentiment terrible et doux, qui prend, dans le cœur des hommes, tant et tant de nuances diverses !

Gluck l'avait buriné dans son esprit le plus grave et le plus pur, sous sa forme virginale et fraternelle, avec les *Iphigénie*, sous son aspect conjugal d'attachement et de sacrifice, avec *Orphée* et *Alceste*. Quand il tenta de lui donner, dans *Armide*, des couleurs magiques, il ne réussit guère qu'à tracer le schéma, superbe mais un peu académique, d'une beauté fatale que hante, au sein même de la passion et jusque sur le seuil de la mort, le souci de ses nobles lignes. Comme Lulli et comme Rameau, lorsqu'il voulut chanter vraiment le rêve idéal, il bluta des sonorités extatiques, mais statiques, harmonies paradisiaques, où ne retentit aucun écho de ce trouble divin, que sèment, dans les tragédies de Racine, ces femmes si « modernes », dont on sent frémir, sous les brocards, le corps palpitant et nu... Le songe amoureux de Beethoven, songe immense, profond et si douloureux ! mais presque abstrait dans sa passion brûlante, fut tout de sentiment. A peine semble-t-il que les yeux du symphoniste aient contemplé des formes vivantes, jamais que ses mains en aient caressé les contours. Chez nos musiciens de la Restauration, l'amour ne fut qu'un badinage spirituel, chez Rossini, qu'un charmant caprice, chez Meyerbeer, que de l'effet et, chez Verdi, qu'une forme dramatique de l'activité. Schumann imprégna de son odorante essence le plus délicat et le plus confidentiel des langages musicaux, faisant de ses rêveries érotiques un aveu si pudique et si sincère à la fois, si maladif aussi, qu'on ne sait plus si l'enivrant parfum en est l'élément capital, ou la religiosité lunaire, ou la mélancolie morbide. Chopin, accordant son pleyel sur un mode épique, haussa ses peines sentimentales et ses déboires charnels au ton d'un hymne national. Ce fut ensuite la griserie de Berlioz, psychique moins que pittoresque, l'adorable vertige stellaire du duo de Didon et d'Enée, apparant l'amour au frémissement des astres. Et puis Wagner, comme l'a si bien dit M. Camille Bellaigue, parlant de l'« und » qui unit et sépare à la fois Tristan et Isoide, Wagner réalisa le paradoxe colossal et merveilleux, il faut l'avouer, de chanter le plus ardent, le plus nerveux, le plus félin des désirs sous la forme d'un « marivaudage métaphysique », amalgamant dans ses creusets surchauffés, les appétits brutaux d'un reître, aux spéculations nébuleuses de la philosophie germanique, excellent à étirer, pendant des heures entières, sur les fibres de son orchestre, les spasmes volatils du « vouloir-vivre ».

Depuis la Tétralogie, les Russes distillèrent, du sentiment universel, son suc le plus nostalgique, en pétrirent un onguent oriental, triste et voluptueux, un baume persan, qu'ils enfermèrent dans des flacons insolites, précieusement ciselés, dans les émaux un peu clinquants d'une instrumentation coruscante et féérique, dont l'*Antar* de Rimsky-Korsakow reste, à mon sens, le type le plus achevé.

Chez nous, M. Massenet, inclinant du côté de joies charnelles, un peu tristes également, plutôt que vers la petite fleur bleue de Schubert, ombra d'une sanguine prestigieuse la chair exquise et faible de Manon, l'urticante silhouette d'Esclarmonde, les contours souplement marmoréens de la princesse Ariane. Et Claude Debussy enfin dilua l'éternel penchant des pauvres lèvres qui se cherchent dans l'atmosphère grise, falote, mais si délicatement nuancée de la séduisante et cruelle Nature ; ce qui fut très beau, très triste et très enfantin.

Seul, parmi tant d'artistes, Mozart, avec sa petite palette de couleurs sans danger, avait réalisé le miracle de chanter l'amour entier en seize mesures. Tous les délires de l'imagination, tous les adorables tourments du cœur, tout le magnifique dévergondage des sens vibrent et palpitent dans les soupirs de Suzanne, jusqu'aux confins infinis de la nuit sombre, qu'ils emplissent de leur impatience si simple, si contenue, si tranquille en apparence... et si démesurée.

Or, seul aussi peut-être, avec Mozart qu'il aima tant (sur un plan moins élevé, avec un génie moins puissant, moins « divin », je l'avoue), Gounod réussit à tracer de l'amour une image également complète, en rêvant à la fois aux ivresses tangibles du baiser et à ses suggestions idéales, en ne dissociant pas, dans son art, les deux éléments de la passion, le physique et le moral, en les goûtant l'un et l'autre, l'un par l'autre, du même appétit, sans laisser dévier la joie des

caresses vers les complications, les raffinements et les cruautés de la luxure, sans faire incliner la douceur sentimentale aux niaiseries du platonisme, à la sécheresse intellectuelle ni aux abstractions quintessenciées de la métaphysique.

Tendresse physique, comme je l'écrivais plus haut, ou si vous aimez mieux, jouissance sentimentale ; tout Gounod est là. Quand il disait à des amis, en écoutant chanter Marguerite à sa fenêtre, dans la nuit : « Ne vous semble-t-il pas que des cheveux de femme vous enlacent le visage ? » il pensait à la fois à la chaude haleine de l'amie, respirée sous le voile odoriférant, et aux battements virginaux de son cœur, au corps chéri et à l'âme-sœur, possédés ensemble, dans l'enchantement de la double intimité. C'est par là que tous ses personnages se ressemblent, c'est par là qu'ils diffèrent souvent des prototypes littéraires qui les lui ont inspirés, que sa Marguerite est moins rêveuse que celle de Goethe, sa Juliette moins fiévreuse que l'ardente petite Véronaise de Shakespeare. Mais c'est aussi par là qu'il est si populaire et si universellement populaire, aussi bien, sur notre sol, où il apporta cette image si juste de l'amour français, qu'au pays de Gretchen, ou qu'au pays de Juliette, car c'est par là qu'il est parfaitement, sainement et, par suite, profondément humain. Tous les êtres spontanés, tous ceux que ne déforme ni un vice physique, ni une tare cérébrale, demandent à l'amour le plaisir simultané et justement équilibré des sens et du cœur, sa mélodie donne une satisfaction totale à l'auditeur — et il est légion — qui, lui-même, cherche dans la vie la satisfaction de ses besoins affectifs, dans l'étreinte d'un corps animé par une pensée sympathique et chaleureuse.

Dire qu'à de certaines heures l'être très civilisé, trop civilisé peut être ! affiné par une haute culture de l'intelligence et des perceptions sensorielles n'aspire pas à des joies amoureuses plus subtiles ou plus intenses et à leur expression plus grandiose ou plus affinée, voilà ce que je ne prétends point. Il m'arrive souvent, à moi-même, de préférer à *Faust* ou à *Roméo* un lied de Schumann, un duo wagnérien, une page de Borodine ou de M. Vincent d'Indy, un soupir élégant de Fauré, une mélodie neurasthénique de Duparc.

Mais, si nous jugeons les choses d'un point de vue général, moyen, normal (je ne dis ni médiocre, ni vulgaire), il n'est pas douteux que la place de Gounod, dans l'histoire de la musique, est une place enviable et belle. Son rayon d'action n'a pas l'élégance insinuante de l'ellipse, ni la fougue stupéfiante de la parabole. Gounod a confondu, dans son art, en un seul point, les deux foyers de la complexion amoureuse ; mais, par là, précisément, son influence poétique s'épand, autour de lui, vaste et sûre, comme ces anneaux réguliers que propage une fleur, en tombant sur de l'eau tranquille.

Dans le langage saisissant qu'il affectionnait, il déclarait, un jour, Bach « octogonal » ; lui fut rigoureusement « circulaire », et cela me semble assez admirable, en un temps où tant d'activités désaxées affectent des formes excentriques, baroques... ou cubistes.

JEAN D'UDINE.

POUR L'ART VOCAL

Un grand Artiste : Victor Maurel

La reprise de l'*Othello* de Verdi annoncée pour la saison prochaine à l'Opéra — les études commencées en ont été interrompues — évoque le souvenir d'un grand artiste, universellement apprécié : Victor Maurel, qui, parvenu au couchant de la vie, emploie son active et lumineuse vieillesse à réunir ses souvenirs et à prémunir les jeunes chanteurs contre les déceptions de leur art.

El voici que tombe sous mes yeux l'extrait d'une lettre écrite d'Amérique, il y a quelques mois, par le célèbre baryton à son fils, le docteur B. Maurel, aide-major de première classe aux armées :

« Enfin il me reste encore trois choses à faire, après quoi je pourrai sans amertume