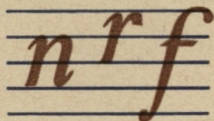


PAUL LANDORMY

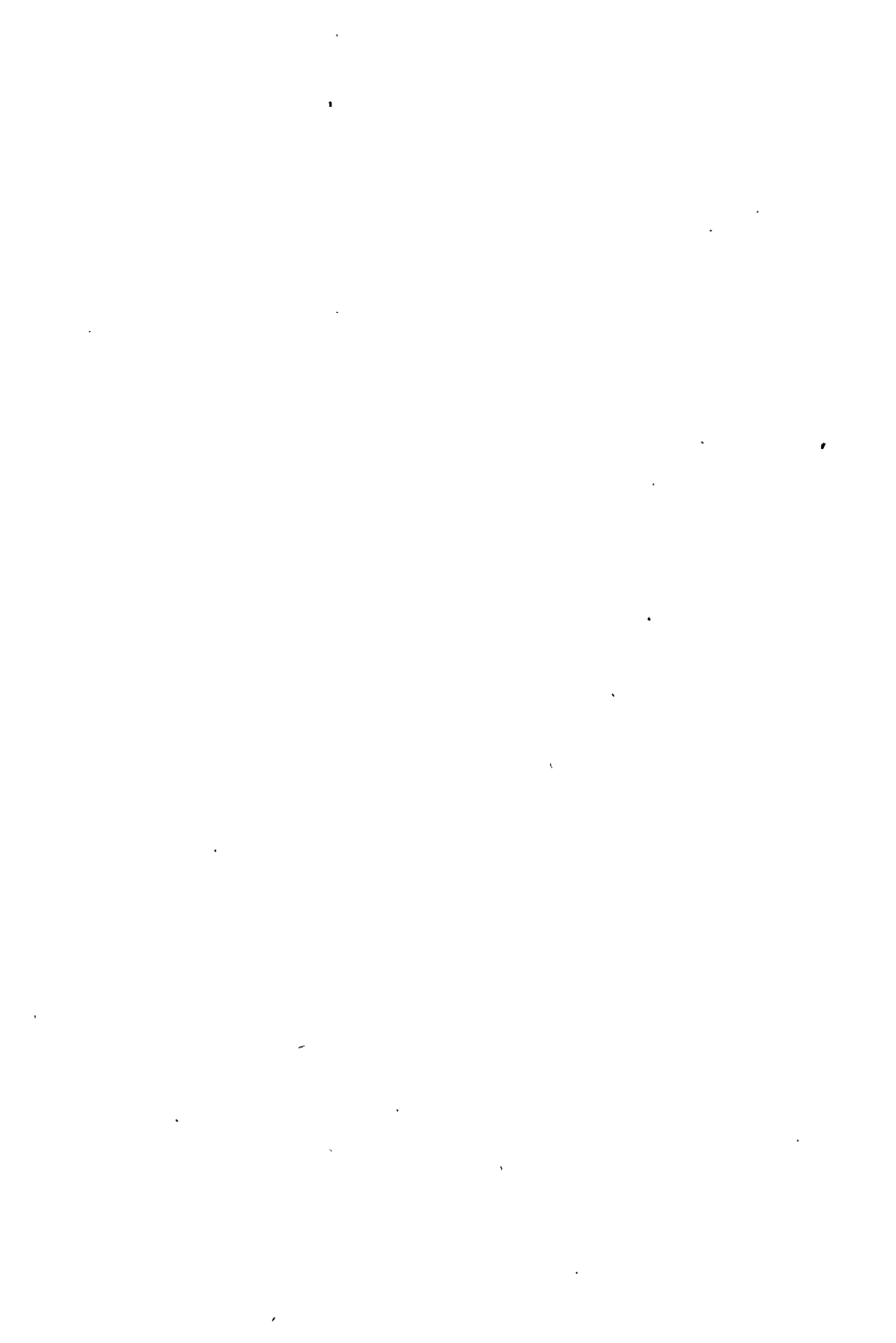
**LA MUSIQUE  
FRANÇAISE  
DE LA MARSEILLAISE  
A LA MORT DE BERLIOZ**



GALLIMARD







***Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous,  
les pays, y compris la Russie.  
Copyright by Librairie Gallimard, 1944.***

## CHAPITRE PREMIER

### LA MUSIQUE SOUS LA RÉVOLUTION DE 1789 LA MARSEILLAISE — LE CHANT DU DÉPART

Le xix<sup>e</sup> siècle commence en 1789. Un esprit nouveau, parti de France, souffle sur la vieille Europe. En musique, comme dans tous les autres domaines, et surtout en France, il fait sentir ses effets. La Révolution, en bouleversant l'ordre social et politique, atteint aussi les arts et principalement l'art musical. On ne fait plus seulement de la musique pour distraire les princes, les rois et les grands. On attribue à la musique un rôle plus large et plus élevé, qui est d'entretenir les sentiments patriotiques. Au delà de la patrie même, on vise l'humanité. Car tous les hommes sont frères, et cette fraternité on veut la faire régner sur la terre. C'est l'époque des chants nationaux et des chants humanitaires. La musique devient affaire d'État. Conception toute moderne, inspirée d'ailleurs à certains égards de l'antiquité. Comme dans *la République* de Platon, la musique fait partie et une des parties les plus importantes de l'éducation du citoyen. Dans son projet sur les exercices scolaires, Rabaut-Saint-Étienne écrit (21 décembre 1792) : « En chaque exercice, il sera chanté des hymnes à l'honneur de la patrie, à la liberté, à l'égalité, à la fraternité de tous les hommes; des hymnes propres enfin à former les citoyens à toutes les vertus. »

Ils devront être approuvés par le Corps législatif. On crée des fêtes civiques où la musique joue un rôle capital : fêtes de la Nature, de l'Agriculture, de la Jeunesse, des Époux, de la Reconnaissance, de l'Être suprême. « Il est une sorte d'institution,

dit Robespierre, qui doit être considérée comme une partie essentielle de l'éducation publique : je veux parler des fêtes nationales. »

Dès 1789 GOSSEC est nommé directeur de la musique de ces fêtes nationales, et lorsque SARRETTE eut obtenu la direction de l'*Institut national de musique* (1793), devenu bientôt après le *Conservatoire* (1795), c'est encore Gossec qui est choisi comme inspecteur, avec Cherubini et Lesueur.

GOSSEC, LESUEUR, MÉHUL, CHERUBINI, DALAYRAC, BERTON, CATEL collaborent successivement à l'organisation de toutes les fêtes révolutionnaires.

Quand on songe à l'appareil grandiose de ces cérémonies où des symphonies militaires étaient exécutées sur les places publiques par des orchestres monstres, où des chants patriotiques étaient entonnés par des milliers de choristes et repris par le peuple entier, on ne peut s'empêcher de penser, avec Julien Tiersot, que BERLIOZ, l'élève de Lesueur, l'auteur de la *Symphonie funèbre et triomphale* et du *Requiem* à cinq orchestres, sera l'héritier direct de tous ces musiciens de la Révolution qui ne faisaient qu'adapter à des circonstances nouvelles, avec des moyens infiniment plus puissants, l'art pittoresque, pathétique et un peu théâtral qu'ils employaient sous l'ancien régime, à composer leurs *Te Deum* et leurs *Jugements derniers*.

Car la musique de la Révolution se prépare déjà sous les premières années du règne de Louis XVI. Il faut noter dans le *Te Deum*, la *Messe des morts*, la *Nativité* de Gossec, l'intention descriptive, la recherche des effets de timbre, les effets de masse et le désir d'étonner. Gossec se plaît à « faire frissonner » ses auditeurs « par les plus pathétiques accords », à imiter « le bruit affreux du tonnerre joint à celui des flots irrités », « le bouleversement de la nature et l'écroulement de l'univers ». Il imagine « l'effet terrible » d'un groupe d'instruments à vent « cachés dans l'éloignement pour annoncer le Jugement dernier, pendant que l'orchestre exprimait la frayeur par un frémissement sourd de tous les instruments à cordes ».

Les mêmes moyens ou des moyens analogues, les effets de puissance obtenus par toutes sortes de bruits d'orchestre, et au besoin celui du canon, seront employés dans ces fêtes de la Révolution qui célèbrent l'écroulement de l'ancien monde et l'avènement d'une civilisation nouvelle.

Non seulement on use des mêmes moyens, mais le même personnel de chefs d'orchestre et d'exécutants se met immédiatement

au service des autorités révolutionnaires. Remarquons ici l'extraordinaire souplesse des artistes musiciens à s'adapter aux régimes politiques les plus divers, les plus opposés, à changer de convictions comme d'un simple habit qui leur tient à peine au corps et pas du tout à l'âme. Remarquons cette prudente adresse, sans l'admirer.

Mais, il faut l'avouer, les révolutionnaires virent grand et firent grand. Ils surent organiser des spectacles magnifiques accompagnés d'extraordinaires musiques. Il y manquait certes le génie d'un Beethoven qui y aurait si heureusement et de si bon cœur trouvé son emploi. Le génie du moins ne manqua point à l'auteur de la *Marseillaise* et à celui du *Chant du départ*.

Spectacles merveilleux que ces fêtes révolutionnaires. Merveilleux de conception, de pittoresque et d'ordre, parfois d'évocation poétique.

Voici, par exemple, la fête du 14 juillet 1790, le premier anniversaire de la date mémorable. Un cortège brillant et grave traverse Paris: «En tête, à cheval, avec sa musique, ses timbales et ses trompettes, un détachement de la garde nationale parisienne nouvellement formée. Puis les citoyens de Paris nommés en avril 1789 par les États généraux. La garde nationale à pied précédée de sa musique. Les citoyens élus en août 1789 au nombre de 240. Les tambours de la ville. Les 120 commissaires élus par les 60 districts pour faire les honneurs de la fête, accompagnés des présidents de tous les districts, les administrateurs provisoires de Paris, le maire, la garde et la musique de Paris. Le Roi, avec, à sa droite, le président de l'Assemblée nationale. Ensuite, en hommage aux idées de J.-J. Rousseau, 100 *nourrissons portés dans les bras de leurs mères*. Maintenant un bataillon de 400 *enfants âgés de huit à dix ans*, musique en tête. Après eux, les députés de 42 départements de la France, les troupes de ligne de toutes armes, soldats et marins, y compris les représentants de la marine marchande. Les députés des 42 autres départements. *Un bataillon composé de vétérans ou vieillards*. Pour terminer, un détachement de gardes nationaux à cheval. Suivent 14.000 députés. On se rend au Champ de Mars où un colossal amphithéâtre donnant place à 200.000 personnes a été construit par des ouvriers volontaires de tout âge. Au centre, l'autel de la Patrie sur lequel le grand aumônier de France, assisté de 60 aumôniers de la garde nationale, célèbre une messe solennelle. Alors le général La Fayette vient, au nom de tous, prêter serment de fidélité à la



Nation, à la Loi, au Roi, à la Constitution. » Les larmes inondent les visages. Les cris d'enthousiasme se font entendre. Un *Te Deum* de Gossec, d'allure un peu militaire, se fait entendre « pour remercier l'Être suprême de tous les biens dont il comblait la France depuis une année entière ». La messe avait d'ailleurs continuellement été accompagnée de musique, en partie empruntée à l'ancien répertoire des fêtes royales. Mais on ne pouvait improviser d'un seul coup tout un répertoire nouveau.

En annonçant la fête de la Fédération du 14 juillet 1790, un journal du temps disait : « Jamais l'Univers n'aura offert un pareil spectacle. » Et L. David, en dressant le plan de la fête du 10 août 1793, écrivait : « Peuple français ! C'est toi que je vais offrir en spectacle aux yeux de l'Éternel. » A de telles fêtes, le peuple entier, la Nation participe. A ces fêtes, il faut donc une musique simple, claire, à larges lignes un peu sommaires. Ne nous en étonnons pas. Musique de plein air qui ne s'accommoderait d'aucun raffinement. Musique d'allure presque toujours un peu militaire et rappelant à la fois, par sa concision et le tonnerre de quelques-uns de ses effets, les commandements des chefs et la réponse des armes. En septembre 1791, lors de la proclamation de la Constitution, on éleva de nombreux orchestres aux Champs-Élysées. De grandioses exécutions auxquelles les chœurs de l'Opéra prirent part eurent lieu autour de l'autel de la Patrie, et quand le cortège, Bailly en tête, entra au Champ de Mars, « on fit, à cet instant, une décharge considérable de canons. On avait établi, sur le haut de Chaillot, une batterie répondant à celle qui était sur le bord de la rivière, composée de cent trente canons ».

Moyens un peu gros, sans doute, et au bruit desquels se perd un peu la musique.

Mais il n'y a pas que ce bruit des armes, ce « tonnerre » des canons. La musique, la vraie, a aussi sa part dans l'œuvre de la Révolution, quand ce ne seraient que ces chants nationaux qui atteignent au sublime : la *Marseillaise* et le *Chant du départ*, — nous y revenons.

La *Marseillaise* d'abord, — quoiqu'on puisse préférer le *Chant du départ*, pour plus de ligne, plus de profondeur et plus de dignité. Mais la *Marseillaise* procède d'un tel élan, et son accent est tellement entraînant ! Aucun chant patriotique, aucun hymne national dans aucun temps et dans aucun pays ne s'élève à cette hauteur d'enthousiasme. « Je fis les paroles et l'air de ce chant à

Strasbourg, écrit Rouget de Lisle, dans la nuit qui suivit la proclamation de la guerre, fin avril 1792. » Cet hymne, improvisé par un jeune capitaine du génie et qui lui avait été demandé par le maire de Strasbourg, Diétrich, fut d'abord intitulé *Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au maréchal Lukner*. L'imprimerie Daunbach à Strasbourg le publia. Puis il fut transmis à Marseille par un journal constitutionnel et les volontaires marseillais le chantèrent le 30 juillet 1792 à leur entrée à Paris. D'où le nom qu'on lui donna dès lors et qui lui est resté de *Marseillaise*.

Le *Chant du départ* atteint au sublime par des moyens plus simples, moins violents. Il a plus de style. Son effet n'est pas moins irrésistible que celui de la *Marseillaise*. Il fut composé par Méhul sur des vers de M.-J. Chénier. Sans en être certain, on admet, d'après un récit d'Arnaut, qu'il fut exécuté pour la première fois à Fleurus le jour de la victoire de l'armée de Sambre-et-Meuse commandée par Kléber et Marceau (26 juin 1794) : « Jamais, a dit très justement Arnaut, on ne sera tout ensemble aussi noble et aussi populaire (1). »



On pourrait croire que, parmi tant de graves et de terribles événements, la Révolution nuisit au succès des représentations théâtrales, qu'elle les fit même complètement disparaître. Il n'en est rien. Tout au contraire. Un décret de janvier 1791 proclame la liberté des spectacles : 60 salles de théâtre s'ouvrent à

(1) Méhul composa divers hymnes patriotiques, entre autres ceux en l'honneur de la *Raison*, de l'*Éternel*, de l'*Être suprême*, du 14 *Juillet*, du 18 *Fructidor*, du 9 *Thermidor*.

A propos d'un autre *Hymne à l'Être suprême* de Gossec, René Brancour rapporte une légende d'après laquelle les artistes de l'Institut national auraient enseigné ce chant au peuple. Il ajoute : « Le tableau de Lefebvre nous montrant Méhul, un violon à la main, installé à Montmartre, a été inspiré par les versions de Zimmermann et d'Adam. La vérité est que Lesueur, Gossec, Méhul donnèrent simplement cet enseignement dans les salles d'assemblée des sections, avec l'aide de quelques élèves de l'*École nationale de chant*. » C'est dommage. La légende était belle, — plus belle que la réalité, déjà belle aussi. Cet enseignement populaire des chants patriotiques par les plus grands artistes eux-mêmes est une noble institution que l'on voudrait voir restaurée dans nos sociétés contemporaines.

Paris, dont 16 ou 18 scènes musicales. On joue l'ancien répertoire Gluck et Sacchini, Méhul et Grétry. On joue des pièces de circonstance : *le Siège de Lille* (1792) de Rodolphe Kreutzer, *le Réveil du peuple ou la Cause et les effets* (1793) de Trial, *l'Intérieur d'un ménage républicain* (1794) de Fay, *les Vrais Sans-Culottes* (1794) de Lemoyne, *Viala ou le Héros de la Durance*, de Berton (1794), *la Nourrice républicaine* (1794). A l'Opéra, le 8 juillet 1794, on joue *la Réunion du 10 Août ou Inauguration de la République française*, sans-culottide en cinq actes, musique de Porta, paroles de Moline et Bouquier.

Musique souvent bâclée, quelquefois de pur vaudeville.

Représentations tumultueuses interrompues de temps à autre par des chansons patriotiques et politiques qu'entonne le public.

Société prodigieusement vivante, animée de passions exaltées au plus haut point dont les manifestations diverses, selon les partis en présence, s'entre-choquent furieusement.

Dominant tout ce flot singulièrement mêlé de musiques qui souvent n'en méritent pas le nom, se dressent quelques œuvres et quelques hommes. De ces hommes, il en est au moins un dont il faut mettre en pleine lumière la belle figure, car il a du génie : c'est MÉHUL, l'auteur du *Chant du départ*.

Figure charmante, d'une expression douce et tendre, avec de grands beaux yeux, profil délicat, mais aussi du drame et de la force derrière une apparence un peu frêle.

## CHAPITRE II

### LE ROMANTISME MUSICAL

Dans la musique de Méhul nous trouverons déjà bien des traces de romantisme, ou, si l'on aime mieux, des tendances assez marquées au romantisme. Ce grand artiste commence à faire la liaison entre les classiques du XVIII<sup>e</sup> siècle et les romantiques du XIX<sup>e</sup>.

Nous savons ce qu'est le romantisme en littérature. Il conviendrait peut-être d'expliquer ce qu'il est en musique et comment il se forme.

Le romantisme musical se caractérise en premier lieu par le choix des sujets traités.

Et d'abord, tout ouvrage romantique en musique aura un sujet. Finie la musique pure, la musique qui se développe pour elle-même, sans autre signification que son contenu sonore. Il faut décrire, il faut peindre, même si l'on ne compose pas pour le théâtre et si l'on ne parle pas aux yeux en même temps qu'aux oreilles. L'imagination visuelle doit alors être mise en jeu par les suggestions appropriées. Il faut que le monde extérieur existe pour le musicien romantique, et il doit le prouver.

Parmi tous les sujets qui s'offrent, on préférera ceux qui prêtent le plus à la couleur. On décrira volontiers les pays ou les âges éloignés, le moyen âge et l'Orient, et aussi les domaines du fantastique, du surnaturel. On laissera de côté l'âge classique par excellence, l'antiquité grecque et romaine.

On choisira de préférence aussi les sujets qui donnent matière plus que d'autres au pathétique, à l'effusion sentimentale, et à cette effusion ne s'opposeront plus les bornes des convenances

du style : elle aura tous les droits. Le sentiment, la passion s'établiront en larges nappes. Dans la musique classique, il faut souvent chercher le sentiment. Il se laisse à peine deviner. On peut discuter de l'interprétation affective d'une mélodie de Haydn ou de Mozart. Qu'exprime-t-elle au juste ? Exprime-t-elle quelque émotion assignable ? En tout cas, l'interprète doit mettre en évidence une émotion d'un caractère si discret. Nulle hésitation de ce genre en présence d'une composition romantique dont le sens expressif se définit clairement par lui-même. Le classique dissimule, le romantique souligne et parfois écrase l'expression.

Ces dispositions du romantique par opposition à celles du classique se traduisent par des caractères techniques que nous pouvons maintenant tâcher de déterminer.

Dans la musique romantique, la ligne mélodique affecte une courbe moins simple, plus capricieuse, plus irrégulière. Elle procède par de plus grands élans.

La mélodie ne donne plus l'impression d'un tout aussi harmonieux composé, calculé, équilibré. Le musicien renoncera peu à peu à la *carrure*. — On appelle *carrée* toute mélodie qui se compose d'un certain nombre de fois 4 mesures. — La mélodie classique-type est faite de 8 ou de 16 mesures. Ajoutons que, dans le développement de ces 8 ou 16 mesures, il y a souvent des répétitions ou des imitations qui constituent des symétries aisément perceptibles et donc des facilités pour la mémoire de l'auditeur. Renoncer à ces symétries devient grave. Comment retenir l'air qu'on ne pourra plus « siffler » en sortant de la salle de concert ou de théâtre ? Or, c'est justement de cette chaîne obsédante que se délivre le romantique. Il veut construire son chant en toute liberté, et par exemple, la 1<sup>re</sup> phrase de la *Sonate* de Franck aura 27 mesures et celle du *Quatuor* de Lekeu 43. Rien dans de telles compositions de la régularité classique. Phrases trop longues aussi, pensera-t-on, pour être retenues aisément d'un bout à l'autre. Mais quel avantage en revanche pour l'expression !

Dans la musique classique, la mélodie constitue un tout bien déterminé. Elle a un commencement, un milieu et une fin. La fin notamment se trouve annoncée par une *cadence*, c'est-à-dire par une certaine formule harmonique qui ne prête à aucune ambiguïté. C'est un point au bout de la phrase. Un point, à la ligne. L'auditeur ne s'y trompera pas. Il saura que le thème est achevé et qu'on va passer à autre chose. Le musicien romantique renoncera un beau jour à ces cadences stéréotypées, il en

abandonnera les formules, il laissera la mélodie s'achever sans cette ponctuation finale, ou ne pas s'achever du tout, se continuer par une autre mélodie dont elle se distinguera à peine. Ce sera la *mélodie infinie*, comme l'appellera Richard Wagner. Quelle porte ouverte à la rêverie, au vague de l'expression, à tout ce qui est le plus cher au romantique !

D'une façon générale, le souci de l'architecture passe au second plan, — sans pourtant être abandonné, mais pour faire place à des constructions plus savantes, plus complexes, moins aisément saisissables.

Il ne s'agit plus avant tout de se faire facilement comprendre, mais d'abord d'émuouvoir ou de solliciter vivement l'imagination. Les vieux cadres tombent. Toutes les fantaisies sont admises.

Ce n'est pas seulement dans le découlement de la mélodie que ces libertés nouvelles trouveront place, mais aussi dans le choix et l'enchaînement des harmonies. Les accords qui, jusque-là, n'avaient servi que d'accompagnement, de soutien à la mélodie, aidaient à mieux percevoir le rapport de chaque note du chant avec la tonalité, prendront à leur tour un caractère expressif : ils signifient l'attente, le regret, l'espoir ; ils fortifieront le sentiment déjà traduit par la mélodie, ils lui donneront une pointe plus sensible. De leur valeur intellectuelle, ils passeront à une valeur affective, non seulement par leur constitution individuelle, mais par ce qu'ils annoncent, ce qu'ils préparent, mais par ce qui se produit ou ne se produit pas à leur suite, satisfaction ou déception qui émeut à son tour : l'enchaînement des harmonies devient un moyen expressif de la plus haute importance. Il ne s'agit plus seulement de l'accord de septième de dominante ou de septième diminuée, précieuses inventions du temps de Monteverdi, mais de toutes sortes d'autres agrégations sonores et de leurs suites dont le compositeur s'appliquera à augmenter la variété et l'imprévu.

Le romantisme en musique usera également de la recherche et de la nouveauté dans l'instrumentation. Nous avons vu Gluck en essayer les premiers effets dans son *Orphée* et se soucier fort de faire aboyer son orchestre ou d'en employer quelques instruments au rendu d'un écho naturel. Le coloris orchestral est l'objet de toutes sortes d'inventions déjà bien avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Gluck n'est cependant pas un romantique, ni la plupart de ses contemporains. Non certes. C'est un des classiques les mieux caractérisés. Mais n'oublions pas que ni le classicisme ni le roman-

tisme ne sont des absolus, mais seulement des degrés dans une échelle qui en comporte une infinité et de très divers. C'est ainsi qu'il est facile de découvrir du romantisme dans l'œuvre pourtant si classique de Mozart, ne fût-ce que dans ce *Don Juan* qui ne témoigne pas de son audace et de sa fantaisie seulement dans son livret, mais dans les moyens employés pour en traduire musicalement les effets.

Tout ouvrage musical est un mélange de classicisme et de romantisme.

Et d'abord, la musique tend par elle-même vers le romantisme plus qu'aucun autre art.

On remarquera, d'autre part, que, d'une façon générale, les Français sont beaucoup plus classiques et les Allemands beaucoup plus romantiques, ceux-ci notamment par une prédominance du sentiment dont se garde volontiers le Français, plus discret et plus soucieux de la ligne.

Il y a eu du romantisme en musique à toutes les époques et il y en aura toujours.

Quoi qu'il en soit, il y a une certaine musique qu'on appelle plus spécialement la musique romantique et qui se développe exactement à partir du premier tiers jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est cette musique-là dont nous suivons la naissance en ces premières années du siècle. Elle n'est pas encore bien nettement définie; elle reste à bien des égards tout près du classicisme. Elle donne cependant des signes avant-coureurs d'une croissance ultérieure qui aboutira en France au phénomène extraordinairement curieux qu'est l'apparition de Berlioz, — Berlioz infiniment plus romantique à certains égards que Wagner, mais beaucoup moins au point de vue de la pure technique musicale, — Berlioz pénétré de littérature romantique mais n'exprimant ses inspirations que dans des formules classiques, ou peu s'en faut, et terminant son œuvre par un retour au classicisme presque pur, avec *les Troyens*.

Pour le moment, nous en sommes à considérer Méhul, qui ne marque qu'un premier pas sur la route du romantisme à la fois par sa fidélité aux idées de J.-J. Rousseau sur la nature et sur le sentiment et par son goût pour la couleur locale, Méhul qui subit ainsi grandement l'influence des idées et des états d'âme de la Révolution (eux-mêmes issus de l'action des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle), mais dont, techniquement, la musique reste encore toute proche de celle des classiques.

## CHAPITRE III /

### MÉHUL, CHERUBINI, BOIELDIEU

Étienne-Nicolas Méhul naquit à Givet le 22 juin 1763. Il éprouva d'abord une sérieuse vocation religieuse, à laquelle il renonça faute de la santé suffisante. Vers 1778 ou 1779, on ne sait comment, il arrivait à Paris ne possédant « que ses seize ans, sa vielle et l'espérance ». Recommandé à Gluck, il le surprit au milieu des transports de l'inspiration, gesticulant, dansant, mimant des airs de ballet. Le grand musicien le reçut le plus aimablement du monde, et le fit assister à la répétition générale d'*Iphigénie en Tauride*. Souvenir qu'il conserva toute sa vie.

Méhul ne fut point l'élève de Gluck, mais en obtint de précieux conseils. Il travailla plus particulièrement avec un certain Edelmann qui lui apprit le rudiment de son art. Le 4 septembre 1790, il écrivait son premier opéra-comique : *Euphrosine ou le Tyran corrigé*. Terrible tyran qui à son caractère impérieux joignait un profond dédain de l'amour. La belle Euphrosine finit, après bien des traverses, par se faire aimer et elle épouse le farouche Coradin.

*Euphrosine* obtint un succès des plus vifs. Un certain « duo de la jalousie » excitait l'admiration de Grétry qui comparait Méhul au jeune Gluck, au Gluck de 33 ans. Plus tard, Berlioz n'hésitait pas à considérer *Euphrosine* comme le chef-d'œuvre de Méhul. Il en louait « la grâce, la finesse, l'éclat, le mouvement dramatique et des explosions de passion d'une violence et d'une vérité effrayantes ». Il ajoutait : « Le prodigieux duo : *Gardez-vous de la jalousie* est resté le plus terrible exemple de ce que peut l'art musical uni à l'action dramatique, pour exprimer la passion.



Ce morceau étonnant est la digne paraphrase du discours d'Iago : « Gardez-vous de la jalousie, ce monstre aux yeux verts », dans l'*Othello* de Shakespeare. » S'il faut l'en croire, Berlioz n'aurait pu se retenir d'un « étrange scandale par un *cri affreux* » que lui fit jeter la conclusion du tragique duo. Ne laissons pas d'apporter quelque modération à de tels enthousiasmes. Nous savons de quels excès est capable dans ses démonstrations approbatives aussi bien que dans les autres, l'auteur de la *Symphonie fantastique*.

Il reste qu'*Euphrosine* est une fort belle partition. Le duo de la jalousie notamment est plein de mouvement et par des moyens très simples (un unisson des cordes au début, en *ré* mineur) atteint à un effet de sombre horreur.

A *Euphrosine* succéda un autre ouvrage de valeur, *Stratonice*, « comédie héroïque », représenté au théâtre Favart le 3 mai 1792 et fort bien accueilli, partition expressive mais composée sur un sujet un peu trop vague, un peu trop général peut-être pour inspirer profondément l'auteur. Il s'agit de Stratonice, jeune princesse grecque, qui va devenir l'épouse du roi de Syrie, Séleucus Nicator, en dépit de l'amour profond qui l'unit à Antiochus, fils du roi. Les deux amants sont résignés. Mais le prince Antiochus meurt littéralement d'amour pour Stratonice. Son père s'en aperçoit et se sacrifie pour lui. Les détails circonstanciés, individualisés, pittoresques, manquent malheureusement et la représentation doit être un peu traînante comme la musique qui ne se garde pas d'une certaine convention. Notons que le rôle d'un médecin, Érasistrate, qui intervient pour arranger les choses au profit d'Antiochus, renferme de bien jolies phrases dans la tessiture alors très à la mode du baryton Martin, avec des *la* naturels aigus très agréablement amenés.

Un autre opéra de Méhul, d'ailleurs moins remarquable, *Mélide et Phrosine*, eut un sort assez curieux. Soumis à la censure, « il me fut rendu quelques jours après par le citoyen Baudrais », nous conte l'auteur. Il n'y avait trouvé rien que d'innocent. « Mais, ce n'est pas assez, ajouta-t-il, qu'il ne soit pas contre nous, il faut qu'il soit pour nous. L'esprit de votre opéra n'est pas républicain. Les mœurs de vos personnages ne sont pas républicaines. Le mot « liberté » n'y est pas prononcé une seule fois. Il faut mettre votre opéra en harmonie avec nos institutions. » Legouvé me tira d'embarras. A l'aide d'une douzaine de vers placés à propos, il amena dans mon drame le mot *liberté* assez souvent pour satisfaire aux exigences du citoyen Baudrais,

et la représentation de *Phrosine* fut permise. » Mais on voulait davantage encore et l'on exigea sans doute de Méhul qu'il « payât une contribution patriotique en monnaie frappée au coin de la République », — ce qui nous valut un *Horatius Coclès*, enlevé en dix-sept jours et représenté à l'Opéra le 18 février 1794, — sans grand intérêt.

Le 9 décembre 1795, le Directoire nommait Méhul membre de la 3<sup>e</sup> classe de l'Institut (section de musique) et en même temps inspecteur des études au Conservatoire.

Le 1<sup>er</sup> mai 1797, le public sifflait le livret du *Jeune Henry*, mais applaudissait la musique et bissait l'ouverture (*la Chasse du Roi Henry*, avec sonneries de trompes imitatives), restée justement célèbre.

Il faut citer encore de Méhul *Ariodant* et *l'Irato*. *L'Irato* ou « l'Emporté » notamment témoigne d'une verve comique dont, jusque-là, on ne croyait pas Méhul capable. Il se sentait davantage porté vers les sujets dramatiques où la passion a sa part. *L'Irato* ne forme qu'un acte, mais charmant. Il est dû à la prédilection de Napoléon pour la musique italienne (1). S'entretenant un jour avec Méhul, dont il estimait fort le talent : « Votre musique, lui dit-il, est peut-être plus savante et plus harmonieuse; celle de Paisiello et de Cimarosa a pour moi plus de charmes. » Ce mot amena Méhul à imaginer une amusante mystification. Après avoir terminé la partition de *l'Irato* sur un livret de Marsollier, il fit annoncer, — on était en carnaval, — un opéra italien adapté à un poème français, dont la musique, était due *al signor Fiorelli* et qui devait être représenté au théâtre Favart le 17 février 1801. L'ouvrage fut fort applaudi, et encore davantage quand on nomma le véritable auteur. La partition était dédiée au premier Consul qui aurait dit à Méhul quand il la lui présenta : « Trompez-moi souvent ainsi. » Méhul y avait assez adroitement imité la manière italienne, mais sans trop y sacrifier de sa propre nature et de son style habituel. On l'accusa cependant d'entrer dans une voie nouvelle. Il fit, à ce sujet, une déclaration d'indépendance : « Je ne suis, écrivait-il, d'aucun parti, et ne veux m'enrégimenter dans aucun. Je ne connais en musique aucun genre ennemi de l'autre, si tous tendent en même temps à la rendre plus agréable et plus vraie. Je crois que cet art a un but

(1) Il comprend un quatuor très alerte, plein de mouvement et d'esprit, dont on a souvent fait un morceau brillant de concert.

plus noble que celui de chatouiller l'oreille et qu'il n'est pas condamné à n'être jamais qu'aimable. Le genre de la musique est toujours subordonné au genre du drame, et le choix des couleurs est commandé par le dessin qu'il faut colorier. Si la musique de l'*Irato* ne ressemble pas à celle que j'ai faite jusqu'à présent, c'est que l'*Irato* ne ressemble à aucun des ouvrages que j'ai traités. Je sais que le goût général semble se rapprocher de la musique purement gracieuse (entendez de la manière italienne), mais jamais le goût n'exigera que la vérité y soit sacrifiée aux grâces. » On sent dans ces lignes que, malgré tout, Méhul reste partisan de la musique française, de celle qui subordonne son développement et son expression aux termes de la poésie et qui se veut plutôt passionnée que seulement gracieuse et spirituelle.

Le 1<sup>er</sup> janvier 1804, trois musiciens, Gossec, Grétry et Méhul, étaient élevés au grade, alors si recherché, de chevalier de la Légion d'honneur.

En même temps, Bonaparte offrait à l'auteur du *Chant du départ* la place de maître de sa chapelle, devenue vacante par la démission de Paisiello qui retournait en Italie. Méhul se refusa. Il demanda que ces fonctions lui fussent attribuées conjointement avec son ami Cherubini. Mais vainement. Lesueur fut désigné seul. Toutefois pour le couronnement de Napoléon à Notre-Dame, le 2 décembre 1804, Méhul composa une *Messe solennelle* qui, d'ailleurs, n'y fut point exécutée.

A cette époque, on *ossianisait* considérablement à Paris et dans toute la France. Mme de Staël, Marie-Joseph Chénier, Baour-Lormian répandaient le culte des poésies d'Ossian, c'est-à-dire de ces vieilles légendes gaéliques ingénieusement présentées par l'Écossais Macpherson. Déjà, en 1804, Lesueur avait obtenu l'applaudissement du public et celui de l'Empereur avec son opéra *Ossian ou les Bardes*. Le 17 mai 1806, l'Opéra-Comique représentait un autre ouvrage ossianique, *Uthal*, celui-ci de Méhul, surtout remarquable par ses recherches de coloris instrumental. Notamment, les violons étaient supprimés de l'orchestre : des altos en tenaient la place.

Mais nous arrivons à l'œuvre capitale de Méhul, à celle qui doit nous arrêter quelque peu, à son *Joseph*.

En 1767, le Révérend Bitaubé, né à Königsberg de réfugiés français et fixé à Paris depuis 1770, avait écrit un poème en prose assez médiocre sur l'histoire touchante de Joseph. Lorsque, sous

l'Empire, la France recouvra la liberté religieuse, l'ouvrage du Révérend Bitaubé devint l'objet d'une faveur imprévue. Les théâtres s'emparèrent du sujet à la mode. Entré autres, Baour-Lormian fit représenter, en 1807, à la Comédie-Française un *Omais ou Joseph en Égypte*, d'ailleurs sans succès. Dans des temps plus anciens, rappelons l'oratorio de Hændel (1745) et le *Giuseppe riconosciuto* de Métastase qui, de 1733 à 1748, fut mis trois fois en musique. Un bénédictin allemand avait aussi donné son *Joseph*. Mais celui de Méhul devait les surpasser tous (1).

Le hasard d'une conversation donna naissance au projet de cet ouvrage. Le librettiste Alexandre Duval causait avec Méhul : ils discutaient ensemble la valeur de la pièce de Baour-Lormian. Alexandre Duval prétendait que le sujet, « si intéressant dans la Bible, n'offrait que la reconnaissance des frères, et que tout ce que l'on pouvait se permettre, c'était de faire arriver Jacob en Égypte, et de le rendre témoin du pardon que Joseph accorde à ses frères ». Il blâmait Baour-Lormian d'avoir introduit dans son drame une intrigue amoureuse, à son goût tout à fait déplacée. Méhul approuvait ces réflexions si justes, mais n'en croyait pas moins le sujet de Joseph propre à faire la matière d'un opéra, et il engageait le poète à lui apporter en cette affaire sa précieuse collaboration. Duval y consentit, et, dans le besoin d'amener des « situations fortes et saisissantes », ne trouva « d'autre moyen d'y parvenir que de faire un réprouvé de Siméon et un aveugle de Jacob ». D'où certains contrastes et certaines méprises « dont l'invention rallia tous les suffrages des amis du librettiste ». En quinze jours, le poème était écrit. La musique ne demanda que deux mois de travail, au compositeur. Heureux temps où un chef-d'œuvre pouvait être improvisé aussi rapidement, chef-d'œuvre de simplicité certes, mais aussi de grandeur et d'émotion pénétrante !

La première représentation eut lieu le 17 février 1807 et s'acheva au milieu de l'enthousiasme général. Cependant, certaines maladresses du livret eurent vite fait de ralentir le succès initial, et après treize représentations *Joseph* quitta l'affiche. Repris en 1821, en 1826, en 1851, en 1862, la pièce rencontra toujours les mêmes difficultés à s'imposer. Les reprises ultérieures, de 1866

(1) Notons que, en 1914, nous avons assisté à un fort beau ballet de Richard Strauss intitulé *Joseph* et interprété par Massine et Mme Kousnetzoff.



**MUSIQUE**

(Extrait du Catalogue)

**PAUL LANDORMY****La Musique française**

- I. De La Marseillaise à la mort de Berlioz  
 II. De Franck à Debussy  
 III. Après Debussy

○

**ÉDOUARD HERRIOT****La Vie de Beethoven****ROLAND MANUEL****Maurice Ravel****CLAUDE DEBUSSY****Monsieur Croche Antidilettante**

○

**COLLECTION « LEURS FIGURES »****PAUL LANDORMY**

Schubert

Glück

Gounod

**ALFRED COLLING****Schumann****EUGÉNIE SCHUMANN****Robert Schumann****RENÉ PETER****Claude Debussy**(édition augmentée de plusieurs chapitres  
et de lettres inédites de Debussy)

○

**« L'EUROPE ROMANTIQUE »****GUY DE POURTALÈS****La Vie de Franz Liszt****Wagner, histoire d'un artiste****Chopin ou le Poète****Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi****Berlioz et l'Europe Romantique**

○

**BIBLIOTHÈQUE DES IDÉES****BORIS DE SCHLÆZER****Introduction à J.-S. Bach****Essai d'Esthétique musicale**

○

en préparation

**SOUVTCHINSKY****Un siècle de Musique russe**

(Glinka - Moussorgski - Tchaïkowsky - Stravinsky)