

du prince. Il le traîne devant une glace : « Se croit-il donc un Bonaparte, ce malade autrichien?... Son âme est allemande. Et son corps aussi est allemand ! Allemands, ses cheveux blonds et ses yeux bleus ; et allemand encore ce charme gracile et féminin qui lui vient de sa mère : et voici enfin la marque indélébile, la bouche : cette lèvre lourde, la « lèvre autrichienne »... Un Bonaparte ? Un Français ? Non ! jamais : un Habsbourg, et un Allemand !... »

Les forces de l'Aiglou sont brisées. Son énergie renaîtrait peut-être, par un effort de volonté ; mais c'est de volonté surtout qu'il est incapable. Les paroles de Metternich l'obsèdent : il en est « possédé ». Le courage lui manque pour vouloir, la résolution pour agir : car il doute si ce n'est pas l'impulsion ancestrale qui voudra pour lui, et si l'âme inquiétante d'un aïeul n'agira pas à sa place?... Mais voici le salut, peut-être. Un hasard lui permet d'entendre les propos galants qu'échangent au bal sa mère et je ne sais quel jeune homme. D'un bond il les sépare et les chasse... Stupéfait d'abord de la violence irrésistible qui l'a jeté sur eux, une joie profonde le pénètre maintenant. Son sursaut est « un sursaut corse » ; il y a retrouvé l'âme ardente de son père ; ce qui l'a poussé, c'est moins l'horreur pour sa mère, que l'indignation d'un outrage à la mémoire de Napoléon. Et comme tout à l'heure les paroles de Metternich étaient devenues vraies, pour lui, par la seule terreur qu'elles lui inspiraient, de même il lui suffit désormais d'avoir reconnu l'âme de son père pour retrouver sa foi perdue.

Il s'est reconquis. Metternich a menti. L'Aiglou est vraiment le fils de l'Aigle, et c'est bien le sang de César qui bat à coups pressés sa poitrine. D'un mot il réunit les conjurés. Ils se rejoindront à l'heure dite. Et Napoléon II marchera vers la France.

Résumons-nous : — *Premier acte* : Le duc refuse le trône, parce qu'il ne se sent pas encore digne de l'occuper. — *Deuxième acte* : Confiant en soi, et certain que la France l'attend, il accepte. — *Troisième acte* : Metternich le décourage en lui montrant qu'il n'a rien de Napoléon, ni le cœur ni le visage. — *Quatrième acte* : Un « sursaut corse » lui prouve que Metternich a menti ; et sa force renaît, avec la foi en sa destinée.

Or qu'est-ce que ces revirements successifs, sinon de l'action ? Action morale, bien entendu, action de « tragédie ». Il n'y en a pas plus dans *Bérénice*, et un peu moins dans le *Misanthrope*. Dira-t-on que cette action se répète ? Mais que m'importe que les mêmes faits se reproduisent, si les causes sont différentes, et si d'ailleurs elles m'ont été expliquées ? Et que peut-il arriver d'autre à l'Aiglou que ce qui lui arrive ici ? Voudrait-on qu'il manquât un beau mariage ou qu'il

perdit sa fortune ? ou encore qu'il fût jeté dans quelque une de ces aventures de mélodrame ou de vaudeville, par où les « Maîtres » manifestent leur sens du théâtre?... Laissons ces fadaïses. La preuve que l'Aiglou est un drame admirable, c'est précisément qu'il ne s'y passe rien ; — ai-je besoin d'ajouter : rien que ce qui a pu se passer autour du duc de Reichstadt. Rappelez-vous les stupéfiantes pièces historiques qu'on nous a données depuis vingt ans, et dites si, d'être juste le contraire de ce qu'elles ont été, cela n'est pas déjà une supériorité ?...

Ce qui me reste à dire allongerait démesurément cet article, déjà trop long. J'en remets donc la fin à la semaine prochaine.

JACQUES DU TILLET.

NOTES D'ART

Les grands oratorios à l'église Saint-Eustache : *le Messie*, de Haendel. — *Le Requiem*, de Berlioz. — *La Cène des Apôtres*, de Wagner. — *La Terre promise*, de J. Massenet.

Si le mot « oratorio » signifie musique religieuse, c'est donc au point de vue particulier de l'effet religieux qu'il faut se placer pour porter un jugement sur l'ensemble des séances très intéressantes que la *Société des grands oratorios* nous a données en l'église Saint-Eustache. Jusqu'à présent, c'est Haendel qui nous semble tenir la corde, si j'ose employer cette expression plus sportive que musicale ou esthétique. Et comme il ne nous reste plus à entendre que *la Passion*, de Bach, dans la vieille querelle des anciens et des modernes, les premiers, en ce cas, l'eussent emporté sur les seconds. Ces disputes de pédants sont terminées aujourd'hui, et nous n'aurons garde de les reprendre. Nous constatons seulement le fait sans vouloir d'ailleurs établir aucune échelle de valeur entre des musiciens, aussi différents et aussi éloignés les uns des autres, que Haendel, par exemple, et M. Massenet. La musique a marché vite depuis cent cinquante ans, et certains rapprochements ne peuvent même pas venir à l'esprit ; on ne compare pas Homère à M. Sully Prudhomme ou à M. Rostand. Ce que nous pouvons seulement nous demander, c'est si ce talent peut remplacer la foi religieuse, si la technique de son art et l'inspiration même de l'artiste peuvent suppléer à la flamme intérieure éteinte devant les autels abandonnés et déserts.

Nous ne le croyons pas. Nous savons que cette manière de voir est très vivement combattue par toute une école dont la théorie, au contraire, peut se résumer à ceci : « Un artiste dépeint d'autant mieux

les sentiments et les passions qu'il ne les a pas ressentis. » Ainsi, l'insensibilité de l'homme serait comme la garantie et la condition du talent de l'artiste. C'est la thèse de M. Paul Bourget, comme le rappelait encore M. Georges Pellissier dans son récent article de la *Revue des Revues* : « l'Homme de lettres dans le roman français moderne ». Nous ne commettons pas l'indiscrétion de fouiller dans la vie intime d'un de nos contemporains pour argumenter dans un sens ou dans l'autre, mais pour nous en tenir aux exemples classiques, il semble pourtant que Racine amoureux de la Champmeslé n'en excella pas moins dans l'expression de la tendresse; que Molière, jaloux de la coquette Armande Béjart, n'en réussit pas moins assez bien les caractères d'Alceste et de Célimène dans *le Misanthrope*; et il est de science certaine qu'un de nos chefs-d'œuvre les plus rares dans le roman, *la Princesse de Clèves*, n'est que le miroir du cœur d'une des plus charmantes femmes qui fût.

Nous ne croyons pas qu'on puisse « faire » de la musique religieuse dans n'importe quel état d'âme, pas plus que de la peinture religieuse, d'ailleurs. Le plus grand talent de « facture » n'y peut rien. Fra Angelico de Fiesole, avant de peindre, demandait à la Vierge son inspiration et son secours, et il ne se mettait au travail que sa prière terminée; mais comparez l'effet produit par ce primitif incorrect dans ses tableaux avec la belle anatomie du *Christ* de M. Bonnat! C'est que l'un ne fait qu'une bonne étude d'atelier, là où l'autre enferme un monde.

On avait déjà entendu le *Requiem* de Berlioz, il y a quelques années, chez M. Colonne, dans cette série de concerts qu'il avait appelés le *cycle Berlioz*. Déjà le fameux *Tabu mirum* avait fait le tour de la presse. On a beaucoup reparlé de la disposition de ces trompettes en nombre renforcé, aux quatre points cardinaux de l'église Saint-Eustache, selon les indications précises du compositeur. Est-ce parce que nous avons mauvais caractère ou parce que cet « effet » a été trop vanté et éventé? mais nous n'en avons pas ressenti ce choc, cet effroi glacial tant promis. Dans l'orchestration du *Requiem*, les timbales, qui ne sont généralement qu'au nombre de deux ou trois, sont portées à la douzaine, et les cuivres de leur grosse artillerie reluisaient menaçants, sur toute une rangée de l'orchestre. Trompettes de quatre côtés, batterie de timbales, voilà beaucoup de bruit pour enterrer des morts. Dans son *Messie*, Haendel n'a pas besoin de tant de ressources instrumentales pour obtenir d'aussi puissants effets musicaux. Sans doute, on peut trouver un peu de monotonie chez lui, dans la persistance de la même tonalité et de la même mesure, d'autant plus que nos musiciens modernes nous ont habitués au contraire

aux modulations et aux changements de tons continus par l'usage de l'énharmonie, dont Wagner a tiré de si beaux et de si riches effets, mais dont il a abusé parfois jusqu'à l'énerverment et à la fatigue. Mais quelle beauté aussi, quelle grandeur dans la simplicité de ces lignes! Comme le flot harmonieux se déroule avec force; quelle puissance et quelle majesté! Comme il nous semble bien, en l'entendant, que la poussée est intérieure, que la véritable émotion religieuse domine le « style », et que le caractère, la personnalité chétive de l'artiste, s'efface pour ainsi dire devant la beauté et l'immanence du sujet qu'il traite!

Dans le *Requiem* de Berlioz, on retrouve toutes les qualités du maître qui ont fait dire de lui qu'il était le Delacroix de la musique. Mais on retrouve aussi Berlioz, cet homme intraitable et indompté qui disait : « Je ne suis pas même de mes amis ! » Berlioz n'est pas dominé par l'esprit, par la haute signification de son œuvre, il n'est pas absorbé par elle, c'est encore lui qui la dépasse, qui l'étreint dans ses mains violentes, et qui lutte avec la mort comme toute sa vie il a lutté contre sa destinée.

La Cène des Apôtres, de Wagner, exécutée jeudi dernier, n'était pas encore connue en France. En Allemagne même, elle ne sortit de l'oubli qu'en 1870, et sa date de naissance porte 1843. Elle avait été composée par Wagner à l'occasion d'un grand festival, d'une de ces fêtes musicales dont l'habitude n'est pas perdue en Allemagne. Il n'eut que quatorze jours pour mener sa partition à bien. *La Cène des apôtres* fut pour lui un morceau de circonstance et presque un impromptu. Malgré cette hâte, la griffe du maître se reconnaît bien; d'autant mieux que les premières phrases du chœur, tout au début, rappellent à s'y méprendre le commencement du chœur des pèlerins du *Tannhäuser*; ce sont les mêmes sonorités et la même disposition des voix, avec cette partie basse si solide, si profonde, qui soutient les étages supérieurs du chant et lui donnent une si belle ampleur.

La première moitié de *la Cène* se chante sans accompagnement. C'est celle que nous préférons. Dans la seconde, qui commence avec ces mots du chœur des disciples : « Quel bruit remplit les airs ! » l'orchestre se déchaîne tout à coup, et cette opposition est une très heureuse trouvaille. Le tumulte s'enfle et grandit jusqu'à la fin des paroles chantées par les douze apôtres : « Là, le verbe éternel, sur l'univers, comme un rayon de lumière va luire ! » Nous retrouvons dans cette longue strophe la magnifique opulence du grand symphoniste, mais cette richesse déguise mal, sous la robe des humbles apôtres, le lyrisme précurseur du poète et du musicien de ses drames ou de ses opéras prochains.

Tout de suite après Wagner, venait, dans la même séance, *la Terre promise* de M. Massenet. Je ne sais si ce rapprochement était très heureux, et si la douceur et la tendresse du second ne devait pas nécessairement paraître un peu mièvre et sucrée après la force et l'âpreté du premier. La tendresse ! Les scènes entre Moïse, Josué et le peuple d'Israël n'en comportent certes pas ; mais M. Massenet ne saurait extirper de lui-même la qualité maîtresse, dominante et charmante de son grand talent.

Je me souviens, sans amertume, de la sévérité avec laquelle un de nos anciens professeurs corrigait nos compositions françaises et latines. Il arrivait souvent que les passages les plus soignés de nos devoirs, et que nous trouvions les plus « jolis », nous revenaient affreusement balafrés de grands coups de crayon bleu. — « Tout cela c'est très bien, disait-il, mais *non erat hic locus* » ; ce n'était pas à sa place. Comme il était professeur, il avait le droit de faire une citation latine sans paraître pédant. Parmi le nombre infini de choses oubliées depuis cette époque lointaine, cette phrase de l'*Art poétique* d'Horace, dont notre professeur et son crayon bleu faisaient abus, m'est restée profondément ancrée dans la mémoire, avec le précepte, et j'y pensais en entendant la phrase musicale berçante, caressante, « jolie », par laquelle M. Massenet a traduit par exemple ces mots : « Mettez-vous en chemin, allez dans le pays de Chanaan, jusqu'au grand fleuve de l'Euphrate : c'est la terre promise à nos pères, Abraham, Isaac et Jacob. »

Très agréables aussi à entendre, les chœurs de Lévités et les chœurs d'Israël qui se répondent, avec un accompagnement de harpes, de flûtes et de hautbois ; mais pourquoi cette mesure, ce rythme adouci qui nous rappelait je ne sais quel air de danse orientale ? Pourquoi surtout ce triangle ? *Non erat hic locus*, aurait dit notre magister.

Dans la seconde partie, *Jéricho*, la grosse caisse fait son apparition, ou plutôt elle reparait, car on l'entend beaucoup dans *la Terre promise*. Mais en musique comme en logique, frapper n'est pas prouver. Et cette grosse caisse m'a produit l'effet de ces parents qui ne savent pas gronder. Même lorsqu'ils roulent des gros yeux et qu'ils élèvent la voix, on aperçoit le sourire indulgent qui pardonne. La grosse caisse de M. Massenet ne nous fait pas illusion, elle détonne, elle rate. Ou si l'on préfère une autre comparaison, elle est comme la foudre en tôle de Jupiter que Vulcain agite dans *la Belle Hélène*. La *Marche du septième jour* est d'une belle allure, mais elle est gâtée vers la fin par les violons à l'unisson.

A ce moment, tournant avec ferveur le feuillet de notre programme détaillé, nous nous sommes trompé de page, et notre regard est tombé sur le côté

réserve aux annonces, et nous lûmes : « Vins de Bordeaux et du Midi garantis naturels. Conditions spéciales pour le clergé et les communautés. Écrire à M. le curé de *** à ***. » Et voilà comment on peut trouver l'occasion de bien fournir sa cave en allant entendre de la musique religieuse. La vie est faite de ces surprises. Et il y a des gens qui s'en plaignent !

La Terre promise nous a donc paru manquer un peu de religiosité, comme l'annonce de M. le curé de *** à ***. Cela n'enlève rien aux qualités de premier ordre du maître qui triomphe en ce moment même à Dresde : « Le grand et légitime succès de *Werther*, écrit-on au *Ménestrel*, s'est affirmé à la seconde et encore plus à la troisième représentation de l'œuvre, à la fin de laquelle on n'a pas compté moins de onze rappels. »

Ne nous plaignons pas de ce qui manque à M. Massenet pour faire écrouler les murailles de Jéricho, puisque c'est peut-être à ce défaut que nous devons et les amours de *Werther* et les sourires de *Manon*.

ÉMILE PIERRET.

MOUVEMENT LITTÉRAIRE

Portraits et Souvenirs, par CAMILLE SAINT-SAËNS
(Société d'Édition artistique).

Des portraits de Berlioz, de Liszt, de Gounod, de Victor Massé, de Rubinstein, des souvenirs divers, des notes d'esthétique musicale, voilà le bilan de ce volume, intéressant déjà par la personnalité de l'auteur, curieux en outre et piquant par lui-même. Sans dogmatisme pédant, sans prétentions de théoricien, mais avec franchise, avec netteté, parfois même avec brusquerie, Saint-Saëns donne son avis sur la musique contemporaine, sur la crise musicale actuelle. Car il y a crise, et l'opinion du maître apparaît à chaque instant dans ces essais divers et variés, soit qu'il étudie « l'illusion wagnérienne » et raille amèrement les critiques et les snobs (souvent unis, souvent les mêmes), soit qu'il caractérise le talent de Gounod et montre en lui le représentant véritable de la pure tradition française. Avec son air très doux de mémoires à bâtons rompus, il faut considérer le livre de Saint-Saëns comme une œuvre de polémique : il n'en est que plus amusant et caractéristique. Excellente polémique, d'ailleurs, loyale et documentée, et très vive aussi, très habile et spirituelle. Les portraits que trace Saint-Saëns de musiciens qu'il a connus, qui furent ses camarades ou ses amis, ont le plus grand intérêt. Des anecdotes significatives, des mots profonds ou gais seulement, donnent beaucoup de vie à ses croquis, et ce petit vo-