

modement, survenue entre le comte et une actrice quelconque. Il est probable que Beethoven, assistant de près ou de loin à ce dépit amoureux, et ayant l'intention sincère de le mettre en musique, s'est mis à la place des gens; qu'il a exprimé à sa manière comment il ressentirait ou peut-être avait ressenti un chagrin d'amour. Mais il est certain que cette manière ne ressemble en rien à celle du comte Lichnowsky et de l'aimable cabotine. Transportée d'une âme ordinaire dans l'âme tourmentée, poétique s'il en fut, de Beethoven, la petite émotion à fleur de peau est devenue un drame poignant. On dirait d'un débat, puis d'une réconciliation entre Prométhée et une Océanide.

J'ai vu une personne interpréter le *trio* du scherzo de la symphonie en *ut mineur* comme le sabbat de Faust; une autre y voyait la charge des cuirassiers de Waterloo, ou des scènes plus différentes encore, n'ayant de commun entre elles que l'élan, la fougue, etc. Il est bien probable que Beethoven a pensé à quelque chose de tout autre. Mais qu'importe!

En revanche, quand Berlioz prend la peine de me raconter mesure par mesure les idées qu'exprime sa *Symphonie fantastique*, j'oserai dire qu'il m'agace terriblement. Cette espèce de rêve qui l'a intéressé, ne m'intéresse pas du tout; je

trouve ce *soi-disant* rêve beaucoup trop circonstancié, beaucoup trop précis dans ses détails, pour avoir été rêvé autrement que la plume à la main. Je trouve qu'il a beaucoup trop réussi à représenter une pensée vulgaire dans le finale; l'association de cette pensée avec le *Dies iræ* me choque; bref tout ce travail d'analyse, toute cette littérature me refroidit, et la symphonie me semble plus médiocre que je ne l'aurais trouvée si l'on n'avait voulu faire entrer bon gré mal gré mon imagination dans un cadre prédéterminé.

Maintenant, ce *scénario* ou l'équivalent¹ doit être indispensable au compositeur pour mettre son âme en mouvement. S'il compose des morceaux de musique comme des pièces de menuiserie, de menuiserie ou de serrurerie, sans

1. Je dis l'équivalent parce qu'en réalité le travail de l'imagination, l'inspiration, est et restera probablement toujours à l'état de mystère, dans cette région de phénomènes qu'Hartmann définit la région de l'inconscient. Ce qu'on peut affirmer, c'est que les idées musicales qui surgissent sont dans un rapport étroit avec une certaine disposition de l'âme (en allemand *Gemüthsstimmung*). Pour que cette disposition de l'âme s'établisse, il faut certaines circonstances spéciales qui varient d'une organisation à l'autre. Les idées arrivaient à Mozart après un bon dîner ou pendant les nuits sans sommeil, à Auber quand il montait à cheval, à Beethoven après de grandes promenades à pied. Mais la lecture d'une belle phrase, l'audition d'un beau vers, la vue d'une fleur, la sensation d'un parfum, que sais-je? peuvent arriver au même résultat. C'est à ce titre et à ce titre seul que le scénario peut valoir dans la musique instrumentale.

idée, sans émotion, il produit des œuvres sans intérêt. J'imagine que, dans cette absence de thème émotionnel, réside le secret de l'ennui profond que distillent les combinaisons savantes des Reicha, des Onslow et même des Cherubini, pour ne parler ici que des morts de la musique instrumentale.

POÉSIE.

La poésie est, à coup sûr, le plus *littéraire* de tous les arts, dans le sens défini au début du présent chapitre, puisqu'elle procède par idées, par images faisant appel au souvenir des sensations passées. Le plus souvent, dans l'émotion qu'il éprouve, l'auditeur ne distingue pas entre la part qui revient à cet élément littéraire, tout intellectuel, et celle qu'il faut attribuer, suivant une expression très exacte, à l'*harmonie* ou musique du vers.

Il est aisé pourtant de se convaincre que c'est cette harmonie, cette musique du vers qui constitue l'essence même de la poésie. Il suffit d'estropier quelques-uns des vers consacrés par l'admiration universelle sans en changer le sens. L'effet artistique est immédiatement supprimé.

Prenons le beau vers de Racine :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur;

l'idée, en somme, n'a rien de bien extraordinaire, et cependant, quand vous avez affaire à un lecteur ou à un acteur habile, l'impression produite par ces douze monosyllabes est très grande.

Dites en simple prose :

Le fond de mon cœur est aussi pur que le jour;

l'idée est la même; cela ne dit plus rien. C'est évidemment que les syllabes, dans l'ordre où Racine les a placées, avec les repos commandés par les cadences et les accents toniques, forment une sorte de musique *sui generis* où la voix prend et reprend son essor, comme un oiseau qui planerait quelques secondes après chaque battement d'aile.

Au lieu de :

La fille de Minos et de Pasiphaë,

le seul vers classique qui trouvât grâce devant Théophile Gautier, dites :

La fille de Pasiphaë et de Minos,

tout l'effet disparaît.

De même pour le beau vers d'Alfred de Vigny parlant de l'aigle, qui

Monte aussi vite au ciel que l'éclair en descend;

et tant d'autres que l'on voudra¹.

1. À l'appui de la théorie qui précède, on pourrait encore invoquer l'exemple des poésies traduites d'une langue dans

Au point de vue purement artistique, esthétique, sensationnel, la pensée, l'idée, l'image évoquée, joue donc dans le vers un rôle secondaire; c'est la *forme* qui joue le rôle principal.

Pour définir cette forme, on pourrait dire que c'est une musique à deux dimensions au lieu de trois, ou, pour être plus clair, une musique où le son ne comprendrait que deux éléments, le timbre et le rythme manifesté par les variations d'intensité. Les sons de la voix *parlée* peuvent, à la rigueur et par des artifices particuliers, être *localisés* dans la gamme; mais, en raison de leur très courte durée, leur hauteur n'est pas appréciable à l'oreille. Chaque voyelle est un *timbre* particulier comparable à celui d'un ins-

une autre, ou mal prononcées dans la langue où elles sont écrites.

Comparez le sonnet d'Arvers à la traduction *mot pour mot* qu'en a faite Longfellow.

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère

devient :

My soul its secret hath, my life too has its mystery.

Faites prononcer à la française le beau passage de la *Divine Comédie* :

Vergine madre, figlia del tuo figlio, etc...

la différence est saisissante.

Pour les langues mortes, il faut en prendre son parti. Nous pourrions admirer, dans Homère, la richesse des images, la peinture naïve et sublime des mœurs de son temps; dans Virgile, l'exquise délicatesse des sentiments. Mais, pour l'harmonie propre de leurs vers, dont nous ne connaissons même pas l'exacte prononciation, elle nous échappe absolument.

trument; chaque syllabe accentuée, d'une intensité supérieure aux autres, représente un *temps fort*. Quant à la *mesure* qui indique la vitesse du morceau, elle est donnée par le retour de la *rime* à intervalles réguliers, par les différentes césures.

Or le rythme pourrait constituer à lui tout seul une impression musicale, témoin l'action incontestable du tambour et des instruments à percussion ¹.

La poésie est donc une musique composée sur un sujet très défini, où la hauteur du son ne varie pas d'une manière appréciable, mais où les *timbres* sont distribués dans le temps suivant un *rythme* déterminé.

L'idée exprimée y joue un très grand rôle, tout à fait analogue à celui que nous avons essayé de définir pour les *scénarios* de la musique instrumentale. Elle détermine chez le poète une disposition de l'âme (*Gemüthstim-mung*) sous l'influence de laquelle il ajuste les syllabes et les rimes; dans cet ajustement même, il nous raconte, sans le vouloir et sans le savoir, les émotions qui l'agitent. Elle agit donc à titre de *ferment* pour ainsi dire ².

1. Voir, pour plus de développements sur cette question, le magistral *Traité de versification* de M. Becq de Fouquières.

2. Quant à croire que la poésie peut se passer de ces *ferments*, notamment de toute idée, c'est une chimère absolue.

Il en est de même de la rime dans une certaine mesure. Une pensée se présente à l'auteur : il la formule dans un vers, puis il passe en revue les différents mots qui peuvent lui fournir une rime. Chacun d'eux entraîne avec soi tout un cortège d'idées qu'il faut ajuster avec la première. Quelquefois cet ajustement est difficile ou impossible ; le poète se trouve alors dans la nécessité de modifier son premier vers ; un mot nouveau peut entraîner son imagination dans une région différente. Il y a donc, dans le travail poétique, une sorte de réaction perpétuelle de l'idée sur la rime, de la rime sur l'idée.

Comme tous les arts qui comportent une association avec la littérature, la peinture, la sculpture, mais à un bien plus haut degré encore parce que l'association est plus étroite, l'idée, le sujet de la poésie exerce une grande influence sur l'impression ressentie par les auditeurs. S'ils acceptent la donnée fournie par le poète, si leurs âmes, leurs imaginations se trouvent à l'unisson de la sienne, l'effet produit est multiplié dans une mesure considérable.

comme l'expérience le prouve. Quelque parfait que puisse être l'ajustement des mots et des syllabes, si l'âme du poète reste indifférente, cette indifférence se communique infailliblement à l'âme de l'auditeur et tout effet disparaît. Témoin la tentative des *Parnassiens* purs et tous les *Décadents*. C'est pire encore que les quintettes de Reicha.

Si, au contraire, il y a conflit entre les dispositions des uns et de l'autre, l'impression est amoindrie et peut disparaître entièrement.

A la fin du siècle dernier, l'intérêt musical de la poésie était complètement méconnu, et Buffon, si je ne me trompe, croyait faire un grand éloge de je ne sais plus quels vers en disant que « c'était beau comme de la belle prose ». Cet éloge convient admirablement à toute l'œuvre poétique de Voltaire, par exemple. C'est amusant, étincelant d'esprit, mais l'oreille n'éprouve aucune des jouissances auxquelles elle a le droit de prétendre.

Au moment de la Révolution, je ne vois guère qu'André Chénier qui puisse à juste titre passer pour un grand et véritable poète, dans toute l'acception du mot. Du premier Empire, nous ne parlerons pas longuement. Les froids et plats imitateurs de Racine, la petite monnaie de Voltaire, ne valent pas l'honneur d'être nommés.

Sous la Restauration, il en est tout autrement. Lamartine, Victor Hugo première manière, Alfred de Vigny, pour ne citer que les plus grands, parlèrent à la France une langue poétique, lyrique, qu'elle n'avait encore jamais entendue.

Sous Louis-Philippe, se lève à l'horizon un

nouvel astre de première grandeur, Alfred de Musset, qui vient se placer à côté, et, pour quelques-uns, au-dessus même de Victor Hugo et de Lamartine. Sa facture est plus lâche encore que celle de l'auteur des *Méditations*; sa rime est généralement pauvre; il a fait, dans son œuvre, une part assez petite aux grandes questions qui ont toujours intéressé l'humanité. Disciple et émule de Byron, il a, dans quelques-unes de ses premières poésies (*la Coupe et les Lèvres, Rolla*), exprimé avec un rare bonheur les souffrances de l'esprit moderne, voulant et ne pouvant plus croire aux religions passées¹; mais le plus souvent, c'est d'amour qu'il parle à ses lecteurs :

Et si jamais deux noms s'embrouillent sur sa lyre,
Ce ne sera jamais que Ninette et Ninon.

Après sa rupture avec Mme Sand, son génie prend un vol plus élevé encore, un accent plus douloureusement personnel, et il arrive dans les *Nuits* à une hauteur qui n'a point été dépassée.

Un peu monotone dans son inspiration toujours très élevée, Lamartine a une ampleur, une

1. Témoin ce vers magnifique :

Malgré moi, je ne puis; l'infini me tourmente.

Le début de *Rolla*, etc.

richesse d'images, un souffle, et surtout une harmonie extraordinaires.

Supérieur aux deux précédents par la perfection de la facture qui est incomparable, Victor Hugo est, au contraire, sans cesse préoccupé des grandes questions contemporaines. D'abord l'art, qu'il a la noble prétention de renouveler de fond en comble, puis la religion, la philosophie, l'histoire, la politique lui fournissent les motifs de ses beaux vers. C'est même peut-être dans cette communion successive d'idées, de sentiments et de passions avec les générations dont il a été le glorieux contemporain, qu'il faut chercher le secret de sa constante popularité. Dirai-je que, si cette âme vibre à tous les échos, les sons qu'elle rend ne sont pas toujours d'une qualité très pure; qu'elle trahit une préoccupation perpétuelle de l'effet à produire; que les sentiments et les idées sont quelquefois de nature tant soit peu vulgaire, grossière même?

Quand, dans la belle pièce du *Satyre*, on arrive à ce vers grotesque :

Le tonnerre n'y put tenir, il éclata,

n'est-ce pas comme si l'on recevait tout à coup un grand coup de poing dans l'estomac ?

Il n'importe; dans l'immensité de cette œuvre poétique qui s'étend sur plus de soixante ans de

notre siècle, il y a de quoi défrayer de gloire plusieurs poètes; la postérité saura bien oublier ce qui n'est pas digne d'elle ¹.

A côté et bien au-dessous de ces génies supérieurs, dans la période qui a précédé la révolution de 1848, il faut placer Théophile Gautier et peut-être Baudelaire. Il est possible qu'ici je sois dominé par la préoccupation *littéraire*; mais je dois avouer que, malgré leur perfection technique incontestable, la poésie systématiquement froide de l'un me laisse parfaitement indifférent, tandis que la pourriture raffinée des vers de l'autre, où s'exhale sa

.....passion des choses dégoûtantes,

me donne toujours l'envie de me boucher le nez.

Victor de Laprade doit aussi être mentionné comme un beau clair de lune de Lamartine.

Vers 1860 se produit une évolution nouvelle, celle des *Parnassiens*. La jeune école reproche à Lamartine et à Musset leur facture lâche, la pauvreté de leurs rimes surtout; sous le patronage honorifique de Victor Hugo, alors exilé, et de Théophile Gautier, elle entreprend de reconstruire sur de nouvelles bases l'art de la

1. Le jugement le plus juste peut-être qui ait encore été prononcé sur Victor Hugo se trouve dans le beau discours d'Alexandre Dumas à l'Académie française, à la réception de l'impassible Leconte de Lisle.

versification. C'est M. Théodore de Banville qui rédige le nouveau Coran; tout pour la rime, tout par la rime, mais « la rime d'or » où les assonances finales, doublées et triplées, sont fortifiées par des consonnes d'appui. M. Théodore de Banville était tout désigné pour ce rôle. Esprit gracieux, talent amusant et facile, il excellait précisément à faire rimer syllabe pour syllabe des hémistiches tout entiers, à trouver des rimes les plus inattendues :

Il faut prendre Abd-el-Kader;
A ce projet le public adhère, etc. ¹

On ressuscita les sonnets, les *rondos*, triolets, toutes les formes anciennes délaissées durant la période précédente. Bref, les nouveaux poètes montrèrent une dextérité merveilleuse dans le maniement de « la rime d'or ».

Chose curieuse! les Parnassiens négligèrent complètement, dans leur travail de refonte, la coupe rythmique, la structure intérieure du vers. Victor Hugo avait introduit plusieurs rythmes nouveaux; ils s'en contentèrent, ou plutôt laissèrent complètement de côté cette partie de l'art du vers, si importante pourtant.

La critique la plus spirituelle et la plus com-

1. Marier les rimes les plus riches au risque d'estropier la pensée qui doit les relier, c'est bien là un peu aussi le procédé de Victor Hugo.

plète du nouveau système a été faite dans les deux vers burlesques suivants, qui sont, je crois, de Marc Monnier :

Gal, — amant de la reine, — alla — (tour magnanime!)
Galamment — de l'arène — à la Tour Magne, — à Nîme.

Ces vers riment mot pour mot, syllabe pour syllabe, et néanmoins, par le rythme, la coupe intérieure, ils sont aussi différents que possible.

De plus ils ne veulent rien dire, et les *Parnassiens* purs n'attachaient en effet aucune importance à l'idée par eux mise en vers. De là une poésie agréable à l'oreille, mais aussi indifférente à l'esprit et à l'âme que celle de Théophile Gautier.

En 1863, Sully-Prudhomme publia ses premières poésies, sous le titre de *Stances* et *Poèmes*.

Esprit gonflé d'idées jusqu'à en souffrir, ayant cherché sans le trouver dans Spinoza, Kant, Hegel, le remède à ses doutes et à ses angoisses philosophiques, familiarisé de longue date avec l'étude des sciences, compatissant aux maux inexplicables de l'humanité, froissé par la loi « d'airain » qui pèse sur l'ensemble des espèces, Sully-Prudhomme avait fait partie du groupe des Parnassiens; il avait appris à leur école les secrets du métier. Mais aux premiers accords

de son instrument, on comprit que, si le poète rimait bien, il pensait autrement et plus haut que ses confrères, et il exerça, dès l'abord, une influence extraordinaire sur la génération dont il traduisait si bien les préoccupations intérieures.

Jusqu'à la guerre, et à part le premier recueil tout paré des grâces de l'imagination et de l'amour jeunes, on put craindre que le côté purement philosophique ne prit une place trop prépondérante dans l'œuvre de Sully-Prudhomme, notamment, dans les *Épreuves*, puis dans cette traduction des deux premiers livres de Lucrèce, dont l'étonnante préface renferme une critique si pénétrante, un résumé si suggestif du système des idées modernes.

Les événements et les misères de 1870-1871 ont ramené le poète à un ordre de préoccupations en rapport plus direct avec la vie réelle. Pour ne parler que de ses deux ouvrages les plus importants, la *Justice* et le *Bonheur* ont produit la plus vive et la plus légitime impression. Le douloureux problème du Bien et du Mal, les révélations parfois cruelles de la science lui ont inspiré des accents vraiment tragiques :

.....
A ma fenêtre, alors, je me suis accoudé.
Mais l'Infini non plus ne m'a rien accordé.

Dans l'archipel sublime aux îles de lumière,
 Où l'âme au vent du large enfle sa voile entière,
 J'ai promené l'espoir et n'ai pas abordé.
 De l'Ourse et des Gémeaux mes yeux ne sont plus ivres,
 Depuis que, refroidis à la pâleur des livres,
 Dans ces cruels miroirs ils cherchent des leçons ;
 Le ciel s'évanouit quand la raison se lève :
 Les couleurs n'y sont plus que de subtils frissons
 Et toute sa splendeur a moins d'être qu'un rêve.

Malgré son très grand et très légitime succès, Sully-Prudhomme n'est qu'un « isolé » dans le mouvement de la poésie contemporaine. Partout ailleurs que chez lui, l'idée n'occupe qu'une place très secondaire, quand on a bien voulu lui en laisser une. C'est surtout le côté sensationnel pour ne pas dire sensuel, l'éclat et la sonorité du vers et de la rime, qui préoccupent surtout les Coppée, les Hérédia, les Richepin et tant d'autres merveilleux « ouvriers ».

Enfin, dans ces dernières années, les Décadents ont poussé jusqu'aux extrêmes limites, aux limites de l'absurde, les défauts de leurs prédécesseurs immédiats. Ce n'est plus seulement l'idée qui manque aux pièces poétiques, c'est le sens qui manque aux vers et aux mots détournés de leur route naturelle. La poésie n'est plus qu'une musique, ou plutôt une instrumentation. Je ne nie pas que, dans cette voie, il ne soit possible de rencontrer des assonances agréables, mais je prétends qu'ainsi mutilée dans ses par-

ties les plus nobles, la poésie tombe au-dessous de la plus vulgaire musique, laquelle, aux ressources du timbre et du rythme, joint la variation de hauteur des sons.

Il convient de noter aussi, dans les œuvres poétiques parues depuis la guerre, une tendance à s'inspirer des sujets contemporains, populaires, tendance analogue à celle qui a été signalée plus haut pour la peinture.

Quel que soit le jugement qu'on porte sur les différentes phases du mouvement poétique depuis cent ans, il semble qu'à ces tentatives, à ces tâtonnements réitérés dans des voies plus ou moins heureusement choisies, l'art de la poésie s'est élargi; l'instrument s'est assoupli à tous les accents, s'est enrichi de cordes nouvelles.

§ 3. — Arts qui relèvent à la fois de la vision et de l'audition.

LIEDER, CHANSONS.

L'association de la poésie et de la musique, la chanson, le *lied*, la romance, a préexisté à toutes les autres formes de l'art.

C'est en quelque sorte le moyen le plus naturel, le plus commode, le plus primitif, de manifester les émotions qu'on éprouve. Les paroles qui définissent ce dont il s'agit, colorent