

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

par le timbre des voyelles, renforcent par l'articulation des consonnes, le son de la voix qui est non seulement le plus portatif, mais encore le plus parfait des instruments connus.

Cette combinaison des paroles et de la musique comporte deux catégories distinctes : l'une savante et raffinée, que, faute d'un nom meilleur, j'appellerai la romance, le *lied*; l'autre, qui est le type de l'art populaire et qui s'appelle la chanson. Dans la première forme, c'est un compositeur qui, sous l'émotion déterminée en lui par la lecture d'un morceau de poésie, écrit une musique appropriée. Dans l'autre, c'est ou ce devrait être un poète qui adapte des paroles rimées sur un air plus ou moins connu. Le plus souvent, dans ce cas, le rythme de cet air n'a pas été sans influence sur celui des vers.

Malheureusement, dans l'un et l'autre genre, il est très difficile de régler l'association de la musique et de la poésie dans des conditions équitables. L'une des deux est et, on pourrait presque dire, doit être toujours sacrifiée.

En effet, la musique et la poésie ont chacune une coupe rythmique, des temps forts et faibles parfaitement déterminés. Sous peine d'endomager gravement, ou même de sacrifier complètement l'un des deux arts à l'autre, il est indispensable de maintenir chacun des temps *forts* à

sa place. Mais ce n'est pas chose facile; la poésie et la musique ont chacune une symétrie qui leur est propre; la phrase musicale a l'envergure plus étendue que la phrase poétique. Pour se fixer dans la mémoire, n'ayant pas le fil conducteur des paroles, elle réclame de fréquentes répétitions et comporte un développement *sui generis* qui ne peuvent s'accommoder de l'allure naturelle aux vers. Aussi qu'arrive-t-il?

Ou le musicien s'attache à suivre le poète pas à pas et alors il est obligé de renoncer à tout développement de quelque ampleur, de briser, d'écourter à chaque instant sa phrase, de se restreindre au pur *récitatif*, c'est-à-dire à une déclamation ralentie, altérée, inférieure à beaucoup d'égards à la déclamation ordinaire.

Ou c'est le poète qui est immolé, le vers qui est disloqué en morceaux, lesquels se plaquent comme ils peuvent sur le contour de la phrase musicale¹.

1. Le mouvement est aussi presque toujours beaucoup plus rapide, moins ample en poésie qu'en musique. Un alexandrin dure à peu près le temps d'une respiration complète; il faut quelquefois pour le mettre sur des notes quatre ou huit mesures. Comparez le vers de Quinault :

Plus j'observe ces lieux et plus je les admire,

à la musique de Gluck; *le Lac* et *le Vallon* de Lamartine avec la prosodie très consciencieuse pourtant de Niedermeyer et de Gounod. Les vers disparaissent complètement, et c'est peut-être là ce qu'explique l'aversion ordinaire des poètes pour la musique, leur ennemie naturelle.

Dans la chanson, la poésie souffre peut-être encore davantage; l'air populaire est peu varié, sans quoi il ne serait pas facile à retenir. Il faut procéder par couplets; mais la musique qui s'accommode parfois avec le premier couplet a bien du mal à s'arranger avec les autres. Je ne parle pas des dissonances prosodiques qui rendent parfois le vers inintelligible :

- Il était un roi d'Y — vetot...
Chapeau — bas cha — peau bas.

Au XVIII^e siècle, on faisait déjà fort bien la romance; on peut même dire qu'au point de vue du naturel, de la grâce, de la sensibilité, les œuvres de Martini, Grétry, Dalayrac, n'ont pas été surpassées dans leur genre. Mais dans les *lieder*, Schubert, Schumann, s'inspirant de Goethe, Schiller, Wieland, se sont élevés évidemment beaucoup plus haut. Berlioz, Reber, Gounod surtout, ont écrit des *traductions* exquises de Victor Hugo et de Lamartine. En Italie, Rossini a mis un peu de son génie dans les *Marinari* et *Mira la bianca luna*. Gordigiani a tiré un parti fort agréable d'un talent facile.

Au reste, je ne sais si la perfection du genre *lied* ou romance ne consiste pas — pour l'auditeur s'entend, et non pour le musicien dont les idées lèvent sous le ferment du vers — à

entendre une belle musique écrite sur les paroles d'une langue étrangère que l'on sait assez pour comprendre le sens des mots, et trop peu pour être sensible à l'harmonie propre de la poésie.

Rubinstein, Saint-Saëns, Bizet, de notre temps, se sont montrés les dignes successeurs de leurs illustres devanciers.

Quant à la chanson, elle a paru — au moins momentanément — perdre de son importance sociale et politique depuis 1789.

Sous l'ancien régime, si bien défini « un despotisme tempéré par des chansons », elle jouait à elle seule le rôle de toute la petite presse d'aujourd'hui; Law, Soubise, Clermont en surent quelque chose. Sous la Restauration, Béranger, beaucoup trop rabaissé à mon avis par les critiques contemporains¹, exerça, sur l'esprit public, une influence au moins comparable à celle de P.-L. Courier. Il a été le Tyrtée des libéraux et des bonapartistes coalisés, à qui l'on doit la Révolution de 1830 et plus tard le second Empire. Quelque jugement qu'on puisse porter sur la moralité de cette coalition, il serait injuste de refuser au chantre du Vieux Sergent, vêtu de « l'habit bleu par la victoire usé », un grand souffle; à l'auteur du *Marquis de Carabas*, du

1. Je ne parle ici que pour ses chansons patriotiques et politiques : *le Vieux Sergent*, *les Souvenirs du peuple*, *le Ventru*.

Ventru, etc., la plus fine et la plus mordante ironie.

Après lui, Pierre Dupont et quelques autres, dont le nom m'échappe, chantèrent la vie de l'ouvrier et du paysan avec beaucoup de franchise d'allure.

Depuis vingt-cinq ans environ, la chanson a subi une évolution nouvelle dans les cafés-concerts. Chose étrange! cette évolution concorde très approximativement avec celles que les raffinés, Parnassiens ou Décadents, ont cherché à opérer dans la poésie aristocratique. Le moins d'idées possible, des assonances bizarres sur des airs vulgaires :

l'Amant d'A-manda.

Depuis deux ou trois ans la politique a repris possession de la chanson, et l'on sait dans quelle mesure le répertoire de Paulus a contribué à la popularité du général Boulanger. Quoi qu'il en soit, la chanson est l'art lyrique populaire par excellence, et l'on s'imagine peu, dans le monde cultivé, avec quelle ardeur elle est pratiquée par le peuple et la petite bourgeoisie. On voudrait voir les vrais poètes et les vrais compositeurs apporter à cette forme les ressources de leur talent, et M. Jean Richepin, dans *les Braves Gens*, a développé avec une grande hauteur de

vues le profit qui en pourrait résulter pour l'art, les artistes et la société elle-même.

L'ART DRAMATIQUE.

D'après les définitions placées en tête du présent chapitre, l'art dramatique est peut-être, de tous les arts, celui qui parle le plus fort à la sensation, et qui détermine chez les spectateurs les émotions les plus vives. Il s'agit ici, bien entendu, de l'œuvre jouée sur un théâtre et non lue au coin du feu, quelque puisse être son mérite. Dans la salle, le spectateur a les mêmes sensations visuelles et auditives que s'il assistait de sa personne à l'action racontée par l'auteur. Par les gestes, la voix, les changements de physionomie l'acteur donne véritablement la vie au personnage qu'il représente, crée son rôle suivant la très juste expression de la langue française. Aussi les émotions du public sont-elles plus vives et surtout plus rapides que partout ailleurs.

Mais encore faut-il que cette action racontée soit de nature à émouvoir l'acteur et le spectateur. Il est donc naturel d'admettre que l'auteur doit dérouler devant nos yeux un spectacle qui tranche sur la vie ordinaire, soit par la complication des événements, soit par la grandeur,

l'étrangeté des sentiments, soit enfin par la mise en évidence de certaines conséquences bonnes ou mauvaises, tragiques ou ridicules, de notre manière de vivre, conséquences qui passent généralement inaperçues.

On connaît trop la situation de l'art théâtral au xviii^e siècle pour qu'il soit utile d'insister ici sur ce sujet. La tragédie réduite par les pâles imitateurs de Racine et de Corneille en formules comparables aux recettes de la *Cuisinière bourgeoise*; la comédie de mœurs, se traînant sur les traces effacées du *Misanthrope* et s'efforçant de représenter sur la scène des caractères abstraits au lieu de personnages vivants; dans la comédie d'intrigues et la comédie politique, deux chefs-d'œuvre de première valeur, le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Et c'est tout, au moins pour la France.

En Allemagne, au contraire, par réaction contre l'influence française si longtemps dominante, le théâtre venait de naître et de produire dès l'abord des œuvres très intéressantes dans un genre nouveau. Lessing avait posé, dans sa *Dramaturgie*, des règles suggérées par une critique fort pénétrante; il avait montré la nécessité pour l'auteur dramatique de s'inspirer des événements nationaux et contemporains plutôt

que des récits de l'antiquité mal connue et mal comprise; à notre théâtre il préférerait hautement celui de Shakespeare, que les Anglais avaient oublié. Joignant l'exemple au précepte, Lessing écrivit des œuvres de mérite, *Minna de Barnhelm*, *Emilia Galotti* et surtout *Nathan le Sage*. Au fond, c'était le système de Diderot réalisé avec un talent dramatique supérieur. Ses deux successeurs et élèves immédiats, Schiller et Goethe, allèrent beaucoup plus haut et beaucoup plus loin.

Dans *Don Carlos*, Schiller procède encore de Lessing et de Diderot, et prête à ses personnages un langage et des sentiments plus élevés que naturels et vraisemblables. Mais, dans *Marie Stuart*, dans la trilogie de *Wallenstein* et surtout dans *Guillaume Tell*, il atteint à une perfection véritable. Après quelques essais dans des genres variés, de *Götz de Berlichingen* à *Iphigénie*, Goethe écrit *Faust* et vient se ranger parmi les plus grands génies du théâtre, ceux qui ont eu le rare privilège d'inventer des personnages plus vivants, plus réels pour l'esprit que les personnages historiques eux-mêmes.

On a dit, fort justement, que ce premier théâtre de l'Allemagne était né de la critique littéraire, plutôt que des inspirations spontanées du génie national. Il y paraît un peu au moins chez

Lessing tout entier, dans les premières œuvres de Schiller et même, quoique à un moindre degré, de Goethe. On y sent comme un soupçon que les auteurs ont cherché, de parti pris et parfois de sang-froid, à reproduire les effets violents, heurtés qui avaient surgi spontanément du cerveau de Shakespeare.

Lorsque, sur l'initiative de Chateaubriand et de Mme de Staël, l'esprit français se réveilla de la torpeur stérile où l'avait plongé le régime impérial, il alla chercher ses modèles au moyen âge et à l'étranger. Tout naturellement il s'inspira de Shakespeare et de la littérature dramatique allemande, alors dans sa triomphante nouveauté.

Le théâtre romantique de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas père se ressent un peu de cette origine de seconde main. Dans *Hernani*, dans *Cromwell*, *Marion Delorme*, *le Roi s'amuse*, *Ruy Blas*, les situations sont combinées avec beaucoup d'art, le langage est magnifique quoique un peu tendu, et avec tout cela le lecteur ou le spectateur reste froid, comme s'il avait conscience que l'auteur avait travaillé plus avec son imagination qu'avec son âme.

Il faut compter sans doute avec les dispositions du public d'alors, mais *Antony* nous paraît extravagant et forcé; Alexandre Dumas père a

beaucoup mieux réussi à mon avis dans le drame plus populaire, dans *Richard d'Arlington*, dans *la Tour de Nesle* même, sans arriver néanmoins jusqu'à l'émotion vraie; il intéresse plus qu'il n'émeut.

En somme, le théâtre romantique a tué le théâtre pseudo-classique, rendant ainsi aux lettres françaises un service immense; mais, imitateur aussi, il est mort à son tour par défaut d'inspiration vraiment originale.

Citons encore parmi des œuvres auxquelles il n'a manqué qu'un certain raffinement dans le fond et dans la forme pour prendre une grande place, les drames modernes, ceux de M. Dennery, par exemple, l'un des auteurs qui a su le mieux combiner des situations poignantes et douloureuses, depuis *la Grâce de Dieu* jusqu'à *Martyre*.

Pour la comédie pendant tout le règne de Louis-Philippe, la scène est occupée par Scribe, très habile à nouer et à dénouer les péripéties les plus compliquées, mais tout cela avec la parfaite tranquillité d'un joueur d'échecs ou d'un escamoteur, tranquillité qui se communique naturellement aux spectateurs. Ils sentent fort bien qu'ils ont affaire à des mannequins très ingénieusement combinés, non à des êtres réels, vivants, souffrants, agissants.

Enfin depuis quarante ans environ, Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Labiche, Sardou, Henri Meilhac et Halévy, Païlleron, Becque, nous ont donné des œuvres originales, s'inspirant des ridicules, des travers, des souffrances sociales de notre temps, parlant et faisant la langue contemporaine.

Alexandre Dumas fils mérite une mention à part pour une double particularité très curieuse et très intéressante de son théâtre. Alexandre Dumas a horreur de l'art pour l'art et n'écrit que pour prouver. Dans toutes ses pièces, on trouvera une thèse soutenue contre un abus, une injustice sociale, et une logique merveilleuse, plus rigoureuse que nature en quelque sorte, à tirer toutes les conséquences des caractères une fois posés. Un personnage de Scribe dira ou fera ce qu'il faut pour amener tel ou tel dénouement; un personnage de Dumas fils ne dira et ne fera que ce que lui commande sa nature et sa situation. Et s'il en résulte une difficulté, une conséquence de digestion trop difficile pour le spectateur, loin de tourner l'obstacle, Dumas l'aborde de front, le montre au public et le franchit avec lui.

Dans tout son théâtre réellement moderne, suggestif, la familiarité, l'âpreté, parfois la crudité du langage, l'esprit à l'emporte-pièce, donnent

la sensation très vive du monde réel. On pourrait lui reprocher cependant, au point de vue de la vraisemblance, d'emprunter presque tous ses personnages à une portion très restreinte et, à beaucoup d'égards, peu intéressante de la société moderne. Ce ne sont jamais que ducs, comtes, vidames ou marquis auxquels l'auteur prête des sentiments et des actions souvent bien canailles. Si jamais l'œuvre de l'auteur du *Demi-Monde* survivait seule à toute notre littérature disparue, elle donnerait de notre société française entre 1848 et 1888, l'idée fautive d'une aristocratie oisive et corrompue, vivant, aimant et souffrant seule, au-dessus d'une bourgeoisie et d'un peuple qui ne comptent pas.

Avant de terminer cette ébauche beaucoup trop sommaire du mouvement dramatique à notre époque, il me paraît impossible de passer sous silence une pièce qui réunit, à mon sens, dans une perfection véritable, toutes les conditions de l'art moderne. Je veux parler de *l'Arlésienne* de M. Daudet, avec entr'actes en musique de Bizet. La simplicité des situations, le naturel et l'élévation des sentiments, ce je ne sais quoi de poétique et de mystérieux qu'y apportent les rôles du berger et de « l'innocent », le parfum un peu étrange qui s'exhale de cette vie des paysans de la Provence, enfin l'admirable musi-

que qui vient si bien s'encadrer aux endroits voulus, font de ce mélodrame une œuvre véritablement « achevée », pleine de charme et de grandeur dans sa modernité.

Il est à peine besoin de rappeler ici l'importance que le réalisme du détail et du décor a prise dans le théâtre contemporain. Dans les repas sur la scène, au lieu des poulets en carton et des bouteilles vides de l'ancien système, les acteurs mangent de vraies volailles, boivent du *vrai* vin, de la *vraie* eau. Le décor s'est élevé aux proportions d'un art très raffiné. Nous sommes bien loin de l'écrêteau de Shakespeare et de la place publique de Molière. Pour l'exactitude des costumes et de la mise en scène, nos théâtres en remonteraient à plus d'un archéologue. Ici, en un mot, comme ailleurs et plus légitimement qu'ailleurs, depuis trente ans, tout a été combiné pour donner plus d'intensité à la sensation.

OPÉRA ET OPÉRA-COMIQUE.

L'opéra peut être considéré comme le genre qui fait concourir à l'effet artistique le plus de sensations diverses; qui ouvre pour ainsi dire au public plus de fenêtres sur l'âme de l'artiste.

Pour l'œil, les gestes, les jeux de physionomie,

les attitudes, les brillants cortèges, les décors somptueux, les prestiges de la chorégraphie à grand spectacle; pour l'oreille, les combinaisons les plus variées, les plus raffinées de la poésie, de la musique instrumentale et vocale; pour l'esprit, l'intérêt des situations et des péripéties.

Hors les jouissances de l'odorat et du goût, il semble que rien n'ait été oublié pour nous séduire, nous entraîner, nous émouvoir dans toutes les parties de notre être.

Au premier abord, on serait tenté de croire qu'une association aussi complète d'éléments aussi variés doive nécessairement produire sur l'âme une impression plus vive et plus profonde que chacun des éléments agissant seul. Ce raisonnement instinctif n'est pas rigoureux. Tout le monde sait qu'en mécanique, du mouvement ajouté à du mouvement peut produire le repos, et la vérité de ce principe théorique est confirmée, en optique et en acoustique, par le phénomène des interférences, où deux lumières, deux sons, s'ajoutant, peuvent produire l'obscurité ou le silence.

Sur le terrain esthétique, on conçoit aisément qu'il en puisse être de même. Sollicitée à s'émouvoir suivant tant de directions différentes, l'âme peut demeurer en suspens.

Pour l'opéra en particulier, la beauté des

décors et des costumes, l'aimable plastique des danseuses peut très bien distraire le spectateur; l'allure plus lente du chant peut faire perdre à l'action dramatique une partie de la rapidité qu'elle aurait sur un théâtre ordinaire.

J'ai expliqué plus haut les difficultés que la poésie et la musique éprouvent à marcher de concert.

Mais il est un terrain sur lequel l'art lyrique, l'opéra, reprend une supériorité incontestable.

Dans l'art dramatique proprement dit, les propriétés de la voix parlée ne nous permettent d'entendre distinctement qu'un seul personnage à la fois; l'œil ne peut suivre dans leurs mouvements, dans leurs gestes, dans leurs jeux de physionomie que deux acteurs, trois au plus et à peine. De même, si les personnages mis en scène sont agités de sentiments ou de passions contradictoires, comme Oreste dont les Furies tourmentent le sommeil, comme don Juan qui exprime un amour qu'il ne ressent pas, l'art dramatique en est réduit à raconter dans des récits *successifs* ces phénomènes psychiques *simultanés*.

Dans l'art lyrique au contraire, grâce à la faculté déparée à la musique d'associer plusieurs mouvements, plusieurs parties sans les confondre, il devient possible de représenter

simultanément des émotions que la parole, la poésie ne pourraient exprimer que les unes après les autres. A la dernière reprise du *Roi s'amuse*, quand le roi conte fleurette à la courtisane, tandis que la jeune fille sanglote son amour trahi, et que Triboulet éclate en imprécations indignées, on assure que le public du Théâtre-Français a été tout décontenancé, voyant tous ces gens lui exposer les uns après les autres l'état de leur âme. Il avait dans la mémoire le souvenir obstiné du beau *quatuor* de *Rigoletto*, où ces douleurs profondes et ces vulgarités élégantes parlent à la fois de la façon la plus distincte. De même dans le *trio* de *Guillaume Tell*, le *septuor* de *Lucie*.

Pour la représentation des émotions collectives d'une foule, d'un peuple tout entier, où trouver jamais rien de comparable à l'introduction d'*Alceste*, au chœur des Ténèbres de *Moïse*, au chœur des Pèlerins du *Tannhauser*?

Même quand un personnage chante seul, l'orchestre, armé de toutes les ressources de l'harmonie et de l'instrumentation moderne, est là pour nous raconter toutes les émotions intérieures qui l'agitent et qu'il ne peut nous dire. Il suffit du retour d'un motif déjà employé pour nous indiquer un souvenir, un pressentiment. Le compositeur trouve, dans ces différents pro-

cedés, des ressources infinies que la musique seule peut offrir.

L'art lyrique seul peut faire parler les foules, et la présence obligée du chœur dans les tragédies antiques suffirait, à défaut d'autre preuve, pour démontrer que les œuvres d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, même d'Aristophane étaient chantées.

A la fin du xviii^e siècle, et à la suite de l'incroyable progrès que la musique avait réalisé en moins de cent cinquante ans, l'art lyrique avait été porté par Gluck et Mozart, par Gluck surtout, à une hauteur qui, sous certains rapports, n'a pu être dépassée ni même égalée à mon sens.

Moins musicien que Mozart, mais plus poète, Gluck a dans son œuvre des formes un peu vieilles, une instrumentation parfois insuffisante, mais, avant ni depuis, nul n'a eu un sentiment dramatique aussi élevé, un souffle aussi puissant. Les deux premiers actes d'*Alceste*, le premier acte de chacune des *Iphigénie* et d'*Orphée*, une grande partie d'*Armide*, sont certainement, à mon sens du moins, ce que le génie artistique humain a produit de plus beau et de plus grand dans tous les genres. On ne saurait trop regretter que, par suite d'une organisation surannée, routinière, de notre Opéra, les œuvres

de cet Eschyle de la musique ne soient jamais représentées à Paris; pour les entendre, il faut aller à Vienne ou à Berlin. C'est une véritable honte, d'autant que les grands opéras de Gluck ont été composés en France, sur des paroles françaises, et sur le plan de notre tragédie classique.

Sans revenir sur une histoire bien connue, on rappellera ici que Gluck avait longtemps travaillé dans la manière italienne du temps, et par parenthèse, notamment dans *Elena e Paride*, dans *Telemaco*, dans *Orfeo*, avait déjà écrit des pages sublimes trop ignorées aujourd'hui. Adoptant à Paris les idées françaises alors en vogue, il modifia son système et, dans sa célèbre préface d'*Alceste*, il déclara que la musique n'avait d'autre but que de prêter à la poésie, à la parole, des accents plus énergiques, plus puissants, plus *naturels*. Dans cet ordre d'idées, le *récitatif*, sorte de mélodie appliquée sous les vers et appuyée de certains accords, devait logiquement prendre la place de toute autre forme musicale; plus de *duos*, ni de *trios*, ni de *quatuors*, car il n'est pas *naturel* que deux, trois ou quatre personnes parlent à la fois; plus de phrase mélodique développée, car la parole, le discours ne comportent pas le même genre de développement. Le chœur était toléré parce que les

tragiques grecs en avaient fait l'un de leurs principaux personnages. A cela les partisans de Piccini et de l'ancienne école italienne répondaient que le *récitatif* était, non de la musique, mais une déclamation chantée inférieure sous certains rapports à la déclamation parlée; que, si l'on voulait se renfermer dans les conditions de la *nature*, il fallait supprimer non seulement les morceaux d'ensemble, mais l'art lyrique lui-même, car il n'est pas *naturel* non plus que les gens chantent leurs émotions au lieu de les parler.

Sans revenir sur des arguments déjà présentés, il me semble que les adversaires de Gluck étaient complètement dans le vrai. En pratique, sinon en théorie, il leur donna raison sur un grand nombre de points. S'il écrivit les plus beaux récitatifs que l'on connaisse, c'est chez lui aussi peut-être que l'on trouve les phrases mélodiques les plus longues, les mieux développées. Si malheureusement il ne se rencontre point dans son œuvre de morceaux d'ensemble, personne n'a composé des chœurs comparables aux siens.

Dans *Don Juan*, les *Nozze*, la *Flûte enchantée*, Mozart avait montré comment on peut allier les nuances les plus délicates de l'expression dramatique aux formes les plus pures de la musique,

et dans des *trios*, *quatuors*, *quintettes*, *sextuors* admirables, raconter les émotions simultanées qui agitent plusieurs personnages. Il est bien regrettable que, dans sa courte carrière, Mozart n'ait jamais eu à traiter des sujets véritablement tragiques et grandioses. Le chœur des prêtres dans la *Flûte*, celui du peuple dans *Idoménée* (*O voto tremendo*), et le beau récitatif de dona Anna montrent ce qu'il aurait pu faire dans cette voie.

Quoi qu'il en soit, Gluck et Mozart, le voulant ou non, se trouvent avoir fondé deux écoles rivales qui, avec des fortunes diverses, ont dominé jusqu'à nous : l'école qui a la prétention de soumettre la musique à la poésie, au sujet, et l'école qui donne au contraire à la musique *en soi* un rôle prépondérant, capital.

Parmi les successeurs immédiats de Gluck, je citerai Spontini et Sacchini, Méhul et, sur un terrain plus modeste, Grétry. Dans le genre de Mozart, mais bien au-dessous, Cimarosa et Paisiello. Entre les deux, Cherubini avec plus de science que d'inspiration.

Avec Rossini, l'école mélodique prend un ascendant marqué; chez cet héritier italien d'Haydn et de Mozart, il surgit à chaque pas des phrases adorables, trouvées, « géniales », mais l'accompagnement est aussi très intéressant et