



LA

MUSIQUE ET LES PHILOSOPHES

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Du même auteur :

L'OPÉRA EN 1788, documents inédits extraits des Archives de l'État, une brochure in-8°, en vente chez Pottier de Lalaine, éditeur, 415, rue de Provence.

En préparation :

GOETHE ET LA MUSIQUE, un fort volume in-12.

HISTOIRE DU THÉÂTRE DE MADAME DE POMPADOUR, DIT THÉÂTRE DES PETITS CABINETS, une brochure grand in-8°.

LA
MUSIQUE ET LES PHILOSOPHES

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PAR

ADOLPHE JULLIEN

2397

PARIS

J. BAUR, ÉDITEUR

SUCESSEUR DE LIEPMANNSSOHN

ÉDITEUR DE LA SOCIÉTÉ DE L'ART FRANÇAIS

11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

1873

JFO 2889

JFO
780.1
J94 m

EXTRAIT DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

LA

MUSIQUE ET LES PHILOSOPHES

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

I.

Ce titre, par sa généralité même, peut faire concevoir au lecteur des craintes légitimes contre lesquelles nous tenons à le prémunir dès l'abord. Peut-être la seule vue de ces mots écrits en grandes capitales : *Musique, Dix-huitième siècle, Philosophes*, aura-t-elle évoqué dans son esprit le souvenir des deux grandes querelles musicales qui ont agité ce siècle à vingt années de distance et lui aura-t-elle fait redouter que nous ne recommencions sur nouveaux frais le récit tant de fois repris *ab ovo* de la guerre des Bouffons ou de la lutte de Gluck et de Piccinni. Qu'il se rassure, nous ne raconterons ni l'une ni l'autre.

Nous croyons, en effet, qu'il n'y a pas de profit à toujours reprendre au même point le récit de ces épisodes de notre histoire musicale, à toujours suivre la même filière, pour exposer les mêmes idées, dans le même ordre, avec les mêmes répliques et les mêmes anecdotes. En envisageant un point d'histoire quelconque toujours du même côté, on risque de laisser inexplorés d'autres points de vue qui offriraient une perspective nouvelle.

C'est ainsi que tous les récits qu'on a faits de la guerre de Gluck et de Piccinni et qui sont résumés d'une façon très-complète au point de vue documentaire, sinon très-satisfaisante au point de vue musical, dans l'ouvrage de M. Desnoiresterres, nous ont retracé les ardentes discussions, les attaques violentes et les rudes ripostes

de Suard, de Marmontel, de Laharpe, de Grimm, de Coquéau, de l'abbé Arnaud, etc. On a si souvent redit leurs arguments, facéties, pointes, bons mots, épigrammes et chansons, qu'il faudrait avoir la mémoire bien courte pour ne pas les savoir par cœur. Mais si nous connaissons à la lettre les moindres opinions de ces littérateurs qui s'improvisaient, de leur propre autorité, juges de ce tournoi musical et qui ne dédaignaient pas de descendre eux-mêmes dans l'arène pour y rompre des lances et recevoir de rudes horions, nous ignorons, en revanche, quelle fut, sur ces matières d'art et de musique, la façon de voir des hommes qui occupent le rang le plus élevé dans l'histoire littéraire et philosophique de la France.

Rousseau est le seul dont on ait étudié les théories avec quelque attention, et il doit cette préférence moins à la valeur de ses écrits qu'à la passion aveugle qu'il apportait dans ce débat et qui lui faisait soutenir, avec une égale furie, des opinions contraires à quelques années d'intervalle. Pour Diderot, il est surtout connu de réputation et admiré sur commande, du moins en ce qui concerne la musique. On peut même affirmer que nombre de gens se vantent d'avoir lu le *Neveu de Rameau*, qui l'ont seulement feuilleté ; et parmi ceux qui ont poursuivi jusqu'à la dernière page, plus d'un serait bien embarrassé de dire ce qu'il y a dans le livre et de se prononcer pour ou contre. Quant à Voltaire, d'Holbach, d'Alembert, combien de personnes savent s'ils ont jamais eu occasion d'émettre un avis en musique ? A plus forte raison quand il s'agit de littérateurs de second ordre, comme Mably, Cazotte et Laugier.

Il semble pourtant qu'il serait plus intéressant de s'enquérir de l'opinion de ces illustres penseurs, de ces grands philosophes, de passer au crible leurs théories, de les discuter, de les comparer entre elles, plutôt que de refaire une nouvelle, mais non dernière fois, l'histoire anecdotique et critique (c'est le terme consacré) de la querelle des Bouffons ou de la guerre des Gluckistes. C'est un travail de ce genre que nous allons entreprendre ; mais, pour ne point tomber dans les défauts que nous signalions plus haut, nous nous imposerons cette triple règle : insister surtout sur ceux d'entre ces grands écrivains que la critique musicale a jusqu'ici laissés à l'écart, — passer plus rapidement sur ceux, comme Grimm et Rousseau, dont les écrits ont déjà été sérieusement discutés, mais qui peu-

vent donner encore sujet à d'intéressantes observations,—et omettre absolument ceux, tels que Suard, Laharpe et Marmontel, etc., dont le bagage musical a été tellement remué et visité qu'il n'y a plus rien à y prendre.

Cette sorte de revue des grands écrivains du siècle dernier considérés dans leurs rapports avec la musique, nous amènera bien à parler de ces querelles célèbres, surtout de celle des Bouffons, mais nous ne le ferons qu'autant qu'il sera nécessaire pour l'intelligence de l'auteur et des écrits que nous étudierons, et nous nous garderons soigneusement de les narrer à nouveau; nous éviterons ainsi de tomber toujours dans les mêmes redites et nous aurons grande chance de rencontrer chez ces auteurs quelque point de vue inexploré, quelque argument original, quelque saillie mordante qui donnera un nouvel attrait à ce débat. Nous voudrions enfin tracer ici une série de tableaux où se refléterait exactement la façon de goûter et de juger la musique des grands penseurs ou des écrivains distingués d'il y a un siècle; nous voudrions, en employant tour à tour l'exposition et la critique, en reproduisant leurs idées les plus saillantes, en discutant à loisir, en les combattant ou les soutenant soit de nous-mêmes, soit avec l'aide des contemporains, exposer de la façon la plus claire leurs vue particulières, leurs opinions, si singulières soient-elles, pénétrer enfin au fond de leur esprit et mettre en pleine lumière leur *penser* sur la musique.

II.

GRIMM.

De tous les écrivains, philosophes ou beaux-esprits, qui se sont attribué au siècle dernier le droit de juger la musique sans en avoir les premières notions, le baron Frédéric Melchior de Grimm est le seul qui ait pris une part également active dans les deux querelles musicales : ici, comme partisan de la musique italienne, là, comme défenseur de Piccinni. Cet élégant seigneur, écrivain fin et spirituel, doué d'un goût distingué, mais incertain, véritable dilettante en art comme en littérature, cet étranger si Français d'esprit et de manières, a joué un rôle si important dans l'histoire musicale du siècle dernier, qu'il méritait une étude longue et réfléchie. Ce travail d'ensemble sur les opinions de Grimm a été fait tout dernièrement par M. J. Carlez de façon à nous dispenser d'y revenir (1); nous nous contenterons d'ajouter quelques observations de détail.

Grimm, comme Rousseau, ne jugeait la musique que d'après l'impression plus ou moins vive qu'il ressentait et ne prenait pour guide que son oreille. Or, comme rien n'est plus mobile qu'une impression, comme l'oreille peut trouver peu à peu un charme extrême dans telle sonorité qui l'aura d'abord choquée; lorsqu'une critique est basée, comme celle de Grimm ou de Rousseau, sur l'impression du moment et sur le plaisir de l'oreille, elle est sujette à des revirements innombrables, à des contradictions éclatantes, et se laisse entraîner par l'ardeur de la lutte à des exagérations incroyables.

(1) *Grimm et la musique de son temps*, brochure in-8° (Caen, chez Leblanc-Hardel), analysée par M. Neukomm dans la *Gazette musicale* du 6 avril.

C'est ainsi que nous voyons Grimm prendre soin d'abord de séparer Rameau de son entourage, proclamer qu'il le trouve « grand très-souvent et toujours original », reprocher même à Rousseau son hostilité déclarée vis-à-vis de l'auteur de *Castor*, et déclarer que « quand on a de bonnes raisons à dire, on ne doit pas employer les invectives. » C'est en 1754 que Grimm écrivait cela, mais dix ans s'écoulaient en discussions acerbes, et lorsque Rameau meurt, en 1764, Grimm ne trouve plus à son adresse que des paroles amères et d'une injustice criante. « *La Gazette de France*, dit-il, annonçant la mort de Rameau, dit que son nom et ses ouvrages feront époque dans la musique; il fallait dire dans la musique française, car je veux mourir si Rameau et toutes ses notes sont jamais comptées pour quelque chose dans le reste de l'Europe. »

Il va sans dire qu'à l'exemple de Rousseau, Grimm estimait qu'on pouvait parler musique sans en rien savoir. « Je crois, écrit-il dans sa *Lettre sur Omphale*, je crois pouvoir dire que la fin de la musique étant d'exciter des sensations agréables par des sons harmonieux et cadencés, tout homme qui n'est pas sourd est en droit de décider si elle a rempli son objet. » C'était là son premier avis, mais il en changea sans difficulté quand il eut avoqué acquis une grande connaissance de la musique—à force d'en parler—et s'être ainsi élevé au-dessus du commun des amateurs. « La musique, écrira-t-il alors au début de son *Poème lyrique*, est une langue qu'on ne saurait parler sans génie, mais qu'on ne saurait non plus entendre sans un goût délicat, sans des organes exquis et exercés. » Voilà ce qui s'appelle modifier tant soit peu son opinion.

Ce traité du *Poème lyrique*, qui date de 1763, c'est-à-dire de la période de paix qui suivit la guerre des Bouffons, est le plus réfléchi et le plus considérable des écrits de Grimm sur la musique; il contient quelques propositions au moins originales. C'est d'abord cette distinction qu'il prétend devoir être absolue entre le récitatif, pour les moments tranquilles, et l'air pour les moments passionnés du drame, distinction tellement subtile que lui-même s'embrouille en voulant l'expliquer. Il veut que le récitatif soit « une déclamation notée, soutenue et conduite par une simple basse, qui,

se faisant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner. » Il est bien clair qu'un pareil procédé produirait, le plus souvent, un effet déplorable en faisant succéder un air plein de fureur et d'emportement à un récitatif tout placide. Grimm conseille au compositeur, pour éviter cet écueil, « d'accompagner le récit par l'orchestre, et de le couper dans les repos de différentes pensées musicales, dans tous les cas où le discours de l'acteur, sans devenir encore chant, s'animerait davantage et s'approcherait du moment où la force de la passion le transformerait en air. » Cela revient à dire que le récitatif, à mesure qu'il approche d'un air, doit en prendre l'accent et le caractère : que devient dès lors la différence arbitraire précédemment établie ? Dans un opéra bien conduit et d'un intérêt soutenu, il y aura lieu à chaque instant d'employer cette seconde forme de récitatif, — qui est la bonne, — et la distinction posée par l'auteur, d'une façon si absolue, finira, d'après sa propre théorie, par s'effacer complètement.

Dans la comparaison qu'il fait de notre opéra avec l'opéra italien, on devine aisément, sans qu'il le dise formellement, que Grimm juge les défauts de notre drame lyrique beaucoup plus graves que ceux de l'italien. Selon lui, « c'est le merveilleux visible qui est l'âme de l'opéra français » ; et ses griefs sont nombreux contre « ce faux genre où rien ne rappelle la nature », dont les acteurs sont des ombres, des génies, des fées, des vertus, des passions. Or, « un dieu peut étonner ; peut-il intéresser ? » Nous reconnaissons volontiers la portée de cette critique, mais qu'est-ce que cet « abus du merveilleux » auprès de l'état misérable qu'il trace lui-même des théâtres italiens, où « les loges sont autant de salons de conversation, où le public ne demande que quelques airs que tout le monde sait par cœur » ?

« Cette indulgence du public, dit-il, a laissé d'un côté l'action théâtrale dans un état très-imparfait, et, de l'autre, elle a rendu le chanteur maître de ses maîtres... L'abus fut porté au point que, lorsque le chanteur ne trouvait pas ses airs à sa fantaisie, il leur en substituait d'autres... dont il changeait les paroles comme il pouvait, pour les rapprocher de sa situation et de son rôle le moins mal qu'il était possible... Enfin, l'entrepreneur de l'Opéra devint

de tous les tyrans du poëte le plus injusté et le plus absurde. »

Voilà, au dire de Grimm, pourquoi, en France comme en Italie, l'opéra « n'a pas renouvelé de nos jours les terribles effets de la tragédie ancienne. »

Il fallait que Grimm fût bien aveuglé par son amour de l'Italie pour chercher à équilibrer les torts des deux écoles, et il perd ici un peu de sa lucidité habituelle. Comment n'a-t-il pas distingué — entre ces amateurs qui se passionnent pour des opéras souvent indignes d'un pareil honneur et une société élégante qui se rend au théâtre pour causer sans souci de la musique — d'une part, un goût passager pour le fantastique, de l'autre une disposition, une paresse d'esprit toute naturelle. Le temps n'a fait qu'accuser cette différence. Notre opéra a depuis longtemps renoncé à l'Olympe et à ses œuvres, et les loges des théâtres d'Italie sont encore des salons — de réception où le bruit des conversations ne fait trêve que pour entendre quelque artiste en vogue chanter son air de bravoure et reprend de plus belle dès qu'il a fini.

Les ballets et les divertissements qu'on répandait à profusion dans la tragédie lyrique choquaient au dernier point l'esprit du philosophe. Il se refusait absolument à admettre des opéras coupés de danses et déclarait que « l'idée d'associer dans le même spectacle deux manières d'imiter la nature lui semblait opposée au bon sens et au vrai goût, une barbarie digne des temps gothiques. . . L'opéra français, disait-il avec esprit, est devenu un spectacle où tout le bonheur et tout le malheur des personnages consiste à voir danser autour d'eux. »

Rousseau combattait avec une égale ardeur l'association de la danse et du chant, de la musique et de la parole dans l'opéra : « Sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'opéra, vous en devez bannir la poésie, parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage. . . Il faut bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements, qui non-seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance. » Le philosophe accorde seulement que « c'est terminer très-agréablement la soirée que de donner un ballet après l'opéra, comme une petite pièce après la tragédie. »

Mais autre chose est de poser un principe et de le défendre, autre chose de le mettre en pratique. Aussi Rousseau, qui jetait les hauts cris à l'idée d'introduire un ballet dans un opéra, s'empressa-t-il, pour assurer le succès de son *Devin*, de le terminer par un long ballet, qui n'était qu'une répétition mimée de la pièce que l'on venait de chanter.

Grimm et Rousseau vivraient de notre temps qu'ils n'auraient rien à retrancher de leurs mordantes critiques, car ils condamnaient bien moins l'uniformité et la profusion des danses que l'introduction même du ballet dans l'opéra. Or, il faut bien avouer que sous ce rapport, nous n'avons fait presque aucun progrès : la plupart des ballets que nous ajoutons, coûte que coûte, à nos opéras, en suspendent toujours l'action et détruisent la vraisemblance en rompant l'unité de langage. Combien peu en citerait-on qui soient intimement liés à l'action, comme la Résurrection des Nonnes, dans *Robert le Diable* !

Notre opéra n'a pas encore pu se dégager, depuis deux siècles, de cette pompe éblouissante, de ce déploiement de luxe et de splendeurs qui rappellent qu'il prit naissance dans les fêtes magnifiques organisées à la cour de France. Le plaisir des yeux et le plaisir de l'oreille ont été de tout temps pour nous les conditions essentielles de l'opéra : de là cet étalage de richesses inimaginables, ces fêtes féeriques, ces cortèges innombrables, ces costumes éclatants, ces ballets étourdissants. L'opéra allemand, au contraire, a su, dès l'origine, se garder de cet excès de richesses et de splendeurs. Il est assez curieux d'observer que les sages préceptes émis par les philosophes à propos du ballet uni à l'opéra, ont été absolument méconnus en France, puisque les opéras de Spontini et de ses successeurs ont amené une recrudescence de ballets inexplicable, tandis qu'ils étaient comme pressentis et respectés par les plus grands maîtres allemands, Beethoven, Weber, Schuman, Wagner. Plus récemment encore, lorsque Richard Wagner, bravant le courroux des amateurs du ballet, se refusa énergiquement à introduire un grand divertissement dans *Tannhäuser*, il ne faisait que se conformer aux principes que nous avions presque constamment méconnus et que nous voulions lui faire enfreindre à son tour. Nous lui avons fait payer cher sa fidélité à la raison.

III.

ROUSSEAU.

Rousseau compte trois phases bien distinctes dans sa carrière musicale. D'abord partisan déclaré de la musique française, admirateur et défenseur convaincu de Rameau contre les Lullistes et les imitateurs impuissants de l'auteur de *Roland*, il fut tout à coup frappé d'une lumière éclatante, comme saint Paul sur le chemin de Damas, et embrassa la cause de la musique italienne avec le zèle furieux d'un néophyte. Il défendit son nouveau parti contre celui qu'il abandonnait avec l'empportement acharné d'une recrue qui veut se faire pardonner ses erreurs passées. Puis un jour, lorsque la lutte eut pris fin par le renvoi des Bouffons, l'irascible philosophe s'avisa que la musique française pouvait bien n'être pas aussi abominable qu'il l'avait proclamé, et qu'en cette querelle, comme dans bien d'autres, la raison devait être entre les deux partis qui se déchiraient à belles dents. Le calme lui ayant rendu sa lucidité habituelle, il agit alors avec habileté et chercha une occasion favorable, non pour se rétracter entièrement, mais pour revenir à des opinions plus modérées, sans avouer pourtant qu'il eût jamais eu tort : il le laissait seulement deviner.

Tel semble être du moins le sens véritable de certains passages de la préface de son *Dictionnaire*, qui ne parut qu'en 1767, quatorze ans après la fin des hostilités, de ces lignes entre autres où il engage les artistes et les amateurs à lire cet ouvrage avec autant d'impartialité qu'il en a mis à l'écrire :

« Les premières habitudes m'ont longtemps attaché à la musique française, et j'en étais enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives et impartiales m'ont entraîné vers la musique italienne, et je m'y suis livré avec la même bonne foi..... Maintenant que les malheurs et les maux m'ont enfin détaché du goût qui n'avait pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugements que le seul amour de l'art m'avait fait porter. Mais, dans un ouvrage comme celui-ci, consacré à la musique en général, je n'en connais qu'une, qui, n'étant d'aucun pays, est celle de tous. »

Ces contradictions éclatantes, ces variations qui indiquent chez le philosophe une grande mobilité de vues et une médiocre solidité d'opinions, sont faites pour battre en brèche le crédit qu'on a bien voulu lui reconnaître en matière musicale et qui nous paraît singulièrement exagéré. Rousseau, dit-on, savait la musique. Entendons-nous. La nature lui avait départi un certain don de mélodie facile et assez agréable, mais sa science harmonique était par le fait assez bornée, et sans même consulter ses romances, qui portent l'empreinte d'un savoir médiocre, on en trouverait la preuve certaine dans ce fait qu'il niait aux musiciens le droit de traiter les questions musicales.

S'il parle musique, s'il se croit le droit de se prononcer en pareille matière d'une façon à peu près infallible, ce n'est pas qu'il soit musicien, c'est qu'il est philosophe. Or, si le musicien n'a pas le droit d'exposer ses idées sur l'art qu'il cultive, le philosophe, en revanche, a le droit de dissenter à son aise sur tel sujet qu'il lui convient de choisir : peinture, musique, science, poésie, sculpture. C'est Rousseau qui le dit en propres termes dans sa fameuse *Lettre sur la musique française* : « C'est au poète à faire de la poésie, et au musicien de faire de la musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre. » Nous mettons en fait que si Rousseau s'était senti une réelle compétence musicale, il aurait fait bon marché de sa qualité de philosophe pour parler musique et n'aurait pas manqué de railler ses adversaires qui s'appuyaient sur un titre discutable pour traiter des questions auxquelles ils n'entendaient rien.

Il faut, pour être juste, reconnaître que Rousseau avait un vif sentiment de la musique et qu'elle avait sur lui un puissant empire; mais, bien qu'il se targuât du titre de philosophe, il la jugeait uniquement d'après ses sensations et mettait toute sa science du raisonnement, toute sa verve de discussion, au service de la musique qui le ravissait le plus à un moment donné: il faisait ainsi de la raison l'humble servante de l'oreille. La vivacité de ses impressions n'avait d'égale que leur mobilité, et, comme toutes les personnes qui prennent pour seul guide leur sentiment, il apportait, à chaque changement de goût, une ardeur plus vive à défendre ses nouvelles opinions, par la simple raison qu'il devait les soutenir non plus seulement contre autrui, mais contre un adversaire plus redoutable, contre lui-même.

Bien que Rousseau fût, en somme, un juge d'une compétence douteuse, il a conquis une place si importante dans l'histoire musicale du siècle dernier par la vivacité de sa polémique et la singularité de ses vues, que la critique n'a jamais dit sur lui son dernier mot et qu'une lecture attentive de ses écrits offre toujours matière non plus à une étude complète et approfondie (on en compte déjà trop), mais à de nouvelles observations de détail. C'est ainsi que nous allons procéder vis-à-vis de Rousseau, sans prétendre tracer à nouveau un tableau d'ensemble de ses opinions musicales, sans même imposer à nos remarques un ordre précis: mieux vaut, il nous semble, faire l'école buissonnière que de s'astreindre à un programme qu'on serait obligé de quitter à tout propos.

C'est au lendemain de la représentation de la *Serva padrona* que Rousseau fit une volte-face subite et se rangea parmi les plus violents apôtres de l'Italie. Il affirma sa conversion en écrivant son *Essai sur l'origine des langues*, qui ne parut, il est vrai, que lors de la publication de ses œuvres complètes, mais qui est bien le premier cri de guerre poussé par le Ramiste converti. Son but, en écrivant cette brochure, était d'exposer ses idées sur *l'imitation musicale*. Voilà le grand mot lâché, et il reviendra à satiété dans le discours: pour lui, la musique est tout bonnement — disons même tout bêtement — un moyen de reproduire, d'imiter. Il ne se lasse pas de le répéter: « Comme donc la

peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux-arts. »

Voilà qui est bien pensé, et ce qu'on devrait toujours opposer aux gens qui ne prétendent trouver dans la musique que de la mélodie et encore de la mélodie ; mais comme Rousseau abandonne vite ce sage principe ! « ... C'est l'imitation seule, ajoute-t-il, qui les élève à ce rang ; or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? C'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie. »

Quel plus triste éloge pourrait-on faire de la musique, et aussi de la peinture, que de les réduire à ce rôle d'imitatrices serviles, alors que la langue des sons se prête moins encore que celle des couleurs à reproduire exactement les tableaux de la nature ou les scènes de la vie active ! « La musique, comme l'a dit Cousin dans ses leçons sur le *Beau*, paie la rançon du pouvoir immense qui lui a été donné ; elle éveille plus que tout autre art le sentiment de l'infini, parce qu'elle est vague, obscure, indéterminée dans ses effets... Telle est la force et en même temps la faiblesse de la musique : elle exprime tout et elle n'exprime rien en particulier. »

Cette préférence que Rousseau montrait déjà pour « la mélodie », préférence irréfléchie, naturelle, et qui ne devait qu'accroître avec le temps et la contradiction, semblait le désigner pour être le champion de la musique italienne, où il trouvait quantité de ces chants faciles et incolores qu'il décorait du nom de mélodies. « Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. . . . La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture ; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs. »

N'est-ce pas se hasarder beaucoup que d'assurer que le dessin dans la peinture et la mélodie dans la musique sont seuls capables d'exciter nos sentiments ? Le philosophe va plus loin et affirme que « la seule harmonie est même insuffisante pour les expressions qui

semblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords. »

Il serait difficile de pousser plus loin l'amour de la mélodie que de vouloir rendre de pareils phénomènes par « une espèce de discours qui supplée à la voix de la nature; » mais il faut s'habituer à ces exagérations paradoxales du philosophe et s'apprendre à découvrir, au milieu de ces hyperboles extravagantes, les préceptes justes et sensés que le critique y entremêlait sitôt que, cessant de tendre sa pensée vers une idée fixe, vers sa marotte, il retrouvait toute sa lucidité d'esprit, toute sa rectitude de jugement.

Prenons pour exemple le paragraphe suivant de la même brochure : « Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières. Apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant ; que, s'il faisait coasser des grenouilles, il faudrait qu'il les fit chanter : car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise ; sans quoi sa maussade imitation n'est rien ; et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression. Des suites de sons et d'accords m'amuseront un moment peut-être ; mais, pour me charmer et m'attendrir, il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni un son ni un accord, et qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants même qui ne sont qu'agréables et ne disent rien lassent encore ; car ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. »

Quel curieux mélange de sagesse et d'erreur, de justesse d'esprit et de parti pris ! Comme le partisan forcené de la mélodie se montre bien dans la première phrase, alors qu'il veut qu'on fasse chanter jusqu'aux grenouilles ! Mais à peine a-t-il soutenu cette thèse réjouissante que le bon sens reprend son empire et lui dicte la fin de ce morceau, une page de haut style où le critique, emporté par un sentiment irrésistible de la véritable grandeur et de la beauté vraie, flagelle les faux apôtres de la musique et frappe à coups redoublés sur tous ceux qui, comme lui-même, demandaient qu'il n'y eût dans la musique que des chants, de la mélodie.

Il y a plaisir à voir Rousseau, au moment d'engager le combat sous la bannière italienne, rendre justice aux idées, aux maîtres qu'il admirait naguère, qu'il honnira bientôt. A cette heure même, il adressait à Grimm une lettre, où tout en défendant chaudement la *Lettre sur Omphale*, il traitait encore Rameau non plus avec l'enthousiasme passé, mais de façon, disait-il lui-même, « à ne contenter ni ses partisans ni ses ennemis ». Bien que les hestilités ne soient pas encore commencées, il faut déjà lui savoir gré de la modération avec laquelle, louant les « talents supérieurs » de l'auteur de *Dardanus*, mais blâmant « les accompagnements confus et le tintamarre continuel des instruments », — qu'il admirait auparavant, — il rend un hommage précieux au « célèbre M. Rameau, auquel il faudrait que la nation rendît bien des honneurs pour lui accorder ce qu'elle lui doit. » Belles paroles qu'il oubliera dans le tumulte de la bataille. Elle s'engage en effet bientôt, cette lutte digne des temps héroïques, et Rousseau, pensant du coup faire mordre la poussière à ses ennemis, fourbit ses armes et lance sa fameuse *Lettre sur la musique française*. Le parti ennemi fut frappé en pleine poitrine par ce coup inattendu, mais non pas anéanti, comme il plait au philosophe de le dire dans certaine page des *Confessions*. « Le coin du roi voulut plaisanter, il fut moqué par le *Petit Prophète*; il voulut se mêler de raisonner, il fut écrasé par la *Lettre sur la musique française*. »

Quand on lit ce brillant opuscule comme il convient pour se faire une juste idée de l'esthétique de Jean-Jacques, — c'est-à-dire en laissant de côté toutes ces plaisanteries mordantes sur la mauvaise exécution du temps (mouvements peu naturels et sans précision, égalité des temps entièrement perdue, altération de la mesure, cadences et ports de voix hors de propos), et aussi cette virulente satire d'un orchestre qui, « vanté comme le premier du monde, serait à peine digne des tréteaux de guinguette; » — on voit clairement que le charme irrésistible de la musique italienne résidait pour lui dans ce don qu'elle a de caresser, de charmer l'oreille, dans ses articulations douces et faciles, dans sa prononciation coulante et mélodieuse. Rousseau le répète à plusieurs reprises: ce qui le séduit dans la musique italienne, c'est moins la musique que la parole, c'est la douceur mielleuse du langage

opposé à la rudesse du nôtre. Et il part bravement de là pour soutenir que la France, non plus que l'Allemagne et l'Angleterre, ne saurait avoir une musique propre : la constitution de la langue s'y refuse.

C'était en 1753, trois ans après la mort de Sébastien Bach, au moment où Hændel payait par des chefs-d'œuvre l'hospitalité que lui donnait l'Angleterre, que Rousseau écrivait ces lignes bouffonnes à force d'assurance. Il faut ajouter qu'il rétracta par la suite cette théorie, que la langue française était tout à fait impropre à la musique, après avoir entendu les chefs-d'œuvre de Gluck, c'est-à-dire la musique la plus opposée à celle qu'il avait toujours proclamée comme la seule louable et la seule agréable. Voilà, entre mille, une éclatante contradiction, qui prouve plus en faveur de la sincérité que de la solidité de ses opinions.

Jean-Jacques traite avec de grands développements deux points qui lui tenaient fort à cœur : l'orchestration et la vraisemblance dramatique. C'est surtout dans ses théories sur le rôle de l'orchestre qu'on distingue combien Rousseau musicien a fait de tort à Rousseau écrivain sur la musique. Les maigres accompagnements italiens le ravissent d'aise, il les déclare pathétiques et tragiques au possible, et, comme de juste, répudie comme effroyable l'orchestre de Rameau, où, dit-il, « plus on entasse de chants mal à propos, et moins la musique est agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que, l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit. »

Pour modèle incomparable, il offre à tous nos musiciens les accompagnements à l'unisson ou plaqués à la mode italienne, en admettant — à la grande rigueur — « quelques additions, ou, comme disaient nos anciens musiciens, quelques *diminutions*, qui ajoutent à l'expression ou à l'agrément, sans détruire en cela l'unité de la mélodie ».

On voit par là quelle pauvre musique rêvait Rousseau et comment son médiocre talent d'harmoniste l'entraînait dans une fausse voie. Pour lui, qui croyait posséder des trésors de mélodie, toute la musique consistait en un chant auquel on ajoutait un accompagnement aussi simple que possible, de peur sans doute d'embar-

rasser le compositeur ou de faire détonner le chanteur. On s'explique dès lors, par le mépris où il la tenait, le mot de « remplissage » qu'il appliquait à l'orchestration.

En ce qui concerne la recherche de la vérité dramatique, les idées de Rousseau ne laissent pas de surprendre, tant elles sont audacieuses à force d'être simples. Il admet d'abord « qu'en s'ôtant la connaissance des paroles, on s'ôte celle de la partie la plus importante de la mélodie, qui est l'expression ; » puis il aborde la question de la vraisemblance scénique, et se trouve, au sujet du duo comme à propos du ballet, absolument d'accord avec Grimm.

« L'auteur de la *Lettre sur Omphale* a déjà remarqué, dit-il, que les duos sont hors de la nature ; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre... Ce qui regarde le musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet et distribué de telle sorte que chacun des interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie. Quand on joint ensemble les deux parties, ce qui doit se faire rarement et durer peu, il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire l'oreille de la première : il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçants et renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre, pour les instants de désordre et de transport... »

Grimm dit, de son côté, dans le *Poème lyrique* : « Le duo ou *duetto* est un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accents peuvent se confondre, cela est dans la nature ; une exclamation, une plainte peut les réunir, mais le reste de l'air doit être en dialogue. Il ne peut jamais être naturel qu'Armide et Hidraot, pour s'animer à la vengeance, chantent en couplet :

Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense ;
Qu'il n'échappe pas
A notre vengeance !

» Ils recommenceraient ce couplet dix fois de suite avec un bruit et des mouvements de forcenés, qu'un homme de goût n'y trouverait que la même déclamation fausse, fastidieusement répétée. »

Grimm partageait donc encore, en 1763, toutes les idées de son ennemi; mais son exemple est bien mal choisi. A l'entendre, le magnifique duo de Lulli, que le chef-d'œuvre de Gluck sur les mêmes paroles n'a pu faire oublier, ne serait qu'une déclamation fausse et fastidieusement répétée. Et ce serait contre nature! Au dire de Grimm lui-même, le duo est un morceau « chanté par deux personnes animées d'une même passion ». Armide et Hidraot éprouvent-ils donc dans toute cette scène un autre sentiment qu'une haine violente, et n'est-ce pas le moment ou jamais d'employer « les sons perçants et renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre » que Rousseau veut bien admettre dans les moments de désordre et de transport? Quoi qu'en aient pu dire Grimm et Rousseau, ce duo est naturel et magnifique de vérité, d'expression dramatique.

Rousseau, il est vrai, indique comme un modèle parfait le duetto de la *Serva padrona*: « *Lo conosco a quegli occhietti!* » mais, tout en reconnaissant la grâce exquise et la franche gaieté de ce morceau, il est difficile de ne pas regarder le duo de Lulli comme une page d'un pathétique achevé et d'une bien autre portée. Les spirituelles critiques des deux philosophes sur le genre même du duo ont pourtant un grand fonds de justesse; et c'est par centaines qu'on compte, dans les opéras de tous temps et de tous pays, les duos où deux personnes animées de passions opposées chantent le même refrain sans jamais s'écouter ni se répondre. On ne peut établir à cet égard aucune règle absolue, et le plus simple est de s'en remettre au génie du compositeur. Cela est tellement vrai, qu'on pourrait citer différents duos, tous admirables de passion, et qui sont les uns (comme ceux des *Huguenots* et de *l'Africaine*) la négation absolue, les autres (ceux de *Lohengrin* ou de *Tristan*, par exemple), l'application exacte du principe posé par les philosophes, — nous ne parlons, bien entendu, que du plan général du morceau et non pas des misérables conditions, comme les tierces ou les sixtes, auxquelles ils voulaient astreindre tous les

compositeurs. Heureusement que la musique n'a pas écouté le : « Tu n'iras pas plus loin ! » de Rousseau.

Les *Observations sur l'Alceste italien* de Gluck, que Rousseau envoya au docteur Burney pour le remercier « des précieux cadeaux de ses écrits, » nous amènent à la troisième période de sa carrière musicale, période toute d'apaisement et de conciliation, durant laquelle le philosophe cherche surtout à réparer les exagérations auxquelles l'a entraîné la fureur du combat.

Alceste parut à Vienne en 1767, et Gluck n'arriva lui-même en France qu'en 1774. La guerre des Bouffons était donc depuis longtemps apaisée, et Rousseau put juger d'un esprit calme les idées et l'œuvre du réformateur. Il n'entreprit qu'à contre-cœur cette tâche ingrate qu'il jugeait au-dessus de ses forces, « dans l'état de dépérissement où étaient depuis plusieurs années ses idées, sa mémoire et toutes ses facultés; » mais Gluck insistant, il dut céder et écrivit alors quelques pages de critique judicieuse et bien raisonnée, qui valent mieux que tous les paradoxes contenus dans ses précédents ouvrages.

Jean-Jacques mit d'abord le doigt sur le défaut capital de l'ouvrage. C'est, à son avis, un contre-sens général que le premier acte soit le plus fort de musique et le dernier le plus faible, ce qui est directement contraire à la bonne gradation du drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. « Si l'auteur du drame, ajoute-t-il, a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée et ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle est contraire à toute vraisemblance et à toute bienséance, tant à cause de la promptitude avec laquelle elle se prépare et s'exécute, qu'à cause de l'absence de la reine, dont on ne se met point en peine, jusqu'à ce que le roi s'avise, à la fin, d'y penser. »

Est-ce donc Rousseau qui parle avec cette modération ? Lui qui s'était élevé avec tant de vigueur contre l'intrusion du moindre ballet dans l'opéra, lui qui avait écrit en toutes lettres, dans son *Dictionnaire* : « Il faut bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements », le voilà qui, aujourd'hui, se laisse aller à discuter le plus ou moins d'opportunité d'une fête ; et discuter, criti-

quer la forme du divertissement, c'est presque l'admettre. Gluck a reconnu lui-même la justesse de cette remarque en la mettant à profit dans *l'Alceste* français; il a encadré cette fête de la façon indiquée par Rousseau pour « la rendre touchante et déchirante par sa gaieté même. »

Cet ouvrage, le meilleur peut-être que Jean-Jacques ait écrit sur la musique, renferme nombre de pensées justes et de vues élevées; l'auteur semble s'y être presque dégagé de tout parti-pris, mais il retombe par instants dans ses exagérations passées et écrit par exemple : « J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité de l'expression, car la musique ne saurait aller au cœur que par le charme de l'oreille. » Et pourtant n'avait-il pas dit autrefois : « Ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur que le cœur qui le porte à l'oreille » ? Encore une contradiction; nous renonçons à les compter. Le pauvre philosophe avait peine à se reconnaître dans toutes ses volte-face et à concilier tant bien que mal toutes les variations de son goût musical.

Ailleurs, en parlant de l'association si difficile de la parole et de la musique, il écrit cette phrase : « C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens dans la pratique aussi bien qu'il était possible; et les défauts énormes de leurs opéras ne viennent pas d'un mauvais genre de musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre. » Rousseau parlant des énormes défauts de la musique italienne, — que les temps sont changés!

Le philosophe avait eu beau se forcer pour apprécier la création de Gluck, il avait pu commander à son impartialité, non à son admiration. Au moment même d'aborder l'analyse détaillée des morceaux d'*Alceste*, une exclamation lui échappe qui laisse deviner le fond de sa pensée. « C'est une grande fatigue pour moi, dit-il avec une feinte modestie, de suivre des partitions un peu chargées; celle d'*Alceste* l'est beaucoup, et de plus très-embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses

notes, de parties entassées confusément. » Cette phrase si courte en dit long. Décidément Rousseau ne goûtait qu'à demi le chef-d'œuvre qu'on lui soumettait. La distance était trop grande à parcourir des gracieux intermèdes des bouffons italiens aux tragédies lyriques du maître allemand.

Pendant quelque temps, des rapports d'amitié existèrent entre le musicien et le philosophe qui s'entraidaient avec une bonne grâce touchante. Ouvrez les *Mémoires* de Bachaumont et vous y lirez à la date du 24 avril 1774: « M. Rousseau, de Genève, est réconcilié avec les directeurs de l'Opéra, par l'entremise du chevalier Gluck. Celui-ci leur a fait sentir leurs torts vis-à-vis de ce grand homme; il lui a fait rendre justice sur divers objets d'intérêt. »

Peut-être pourrait-on trouver dans ces lignes la raison du vif enthousiasme de Rousseau pour les créations du maître. Comment, en effet, expliquer que Jean-Jacques, l'ancien champion de l'école italienne, ait ainsi chanté les louanges du réformateur allemand, et qu'empêché comme il l'était par l'âge — ou l'indifférence — de prendre part à la lutte de Gluck et de Piccini, il ait encore trouvé assez de voix, malgré son « dépérissement, » pour proclamer bien haut le génie du chantre d'*Alceste*? Quoi qu'il en soit, cette vive amitié ne dura guère, et un beau matin, sans autre raison, semble-t-il, qu'un caprice d'humeur noire, qu'un accès de misanthropie, Rousseau ferma brusquement sa porte à l'ami qu'il avait reçu la veille à bras ouverts.

Dans tous les écrits de Rousseau, dans toutes ses théories, qu'on les défende ou qu'on les condamne, perce toujours le souci involontaire de son propre intérêt. D'où lui vient ce mépris constant pour les ensembles compliqués, pleins de savantes modulations, ce dédain pour toute musique « où l'on distingue plusieurs chants simultanés », cette sainte horreur des fugues et imitations « restes de barbarie et de mauvais goût »? De ce qu'il était absolument incapable de les produire. Comment expliquer, sinon par la pauvreté de sa musique, sa préférence pour les accompagnements plaqués ou à l'unisson, son amour du chant simple, qui ne doit pas s'éloigner du ton principal et surtout cette passion, ce *dada*, disons le mot, pour ce qu'il nomme l'unité de *mélodie*, qu'il veut bien

appeler un grand principe et dont il fait « une règle indispensable et non moins importante en musique que l'unité d'action dans une tragédie » ?

« Pour qu'une musique devienne intéressante, dit-il, pour qu'elle porte à l'âme les sentiments qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet, que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique, que l'accompagnement l'embellisse sans le couvrir ni le défigurer, que la basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre ne s'en aperçoive ; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une mélodie à l'esprit. »

Voilà pour la théorie ; pour le modèle, il l'indique dans sa lettre à Burney : « ...Ce grand principe de l'unité de mélodie, suivi trop exactement par Pergolèse et par Leo pour n'avoir pas été connu d'eux ; suivi très-souvent encore, mais par instinct et sans le connaître, par les compositeurs italiens modernes ; suivi très-rarement par hasard par quelques compositeurs allemands (c'est de Gluck qu'il s'agit, à coup sûr), mais ni connu par aucun compositeur français, ni suivi jamais dans aucune autre musique française que le seul *Devin du Village* et proposé par l'auteur de la *Lettre sur la Musique française* et du *Dictionnaire de Musique*, sans avoir été ni compris, ni suivi, ni peut-être lu par personne, principe dont la musique moderne s'écarte journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les auteurs soient ramenés de force à ce principe si dédaigné et à la marche de la nature. »

N'est-il pas plaisant de voir Jean-Jacques déclarer en termes à peine voilés que son opéra est le chef-d'œuvre de la musique dramatique française ? Ces deux citations montrent donc clairement que, chez Rousseau, le compositeur guidait trop souvent la plume du critique ; ses théories n'étaient, la plupart du temps, que l'explication et la défense de ses compositions. Dès lors comment un musicien aussi médiocre harmoniste, mais se flattant d'être riche mélodiste, aurait-il pu s'abaisser de gaieté de cœur, en exaltant une musique qui était la condamnation de la sienne ? Il ne l'a fait qu'une fois, — en proclamant le génie de Gluck, — et il est bien

difficile de savoir au juste si c'était chez lui conviction ou reconnaissance.

On comprend dès lors pourquoi Rousseau prône tant la puissance souveraine de la mélodie, pourquoi il veut faire tout chanter, même les grenouilles, pourquoi il s'emporte violemment contre toute musique qui, par le fait qu'elle accorde moins d'importance au chant pur, à la mélodie, pourrait faire éclater aux yeux de tous les splendides effets qu'enfante l'harmonie. Il y a en résumé deux hommes chez Rousseau. A côté du compositeur, qui éprouvait un désir inconscient de défendre sa musique et celle qui s'en rapprochait davantage, il y a un amateur éclairé qui sentait vivement l'art musical et qui traduisait ses impressions dans des écrits remarquables de verve et de justesse, — quand le parti pris ou l'amour-propre ne venait pas gêner son goût naturel et son bon sens artistique.

IV.

D'HOLBACH.

L'auteur du *Christianisme dévoilé*, du *Système de la Nature* et de tant d'autres écrits qui forment comme l'Évangile du matérialisme, l'adversaire déclaré de toute croyance religieuse, qui avait fait de son salon le rendez-vous des philosophes les plus hardis, avait aussi, comme on sait, cultivé avec passion les sciences naturelles, mais son goût d'ailleurs modéré pour la musique est moins connu.

Tout le monde en parlait, il prétendit parler aussi de cet art sans y connaître grand'chose (il n'en savait ni plus ni moins que ses amis) et lança en 1753 une brochure intitulée : *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, sur la plainte du milieu du parterre, intervenant entre les deux coins*. Le *Petit Prophète* venait de jeter le trouble dans le coin du Roi, qui avait riposté par un libelle intitulé : *Une réponse du coin du Roi au coin de la Reine*. C'est alors que d'Holbach intervient entre les deux partis et prétend accabler le coin du Roi dans un arrêt de forme conciliatrice. A vrai dire, il n'y réussit guère : son opuscule n'offre qu'une suite de plaisanteries assez lourdes sur l'esprit, le style, la suite des idées du présomptueux avocat de la partie adverse. « Qu'on le renvoie à son professeur de rhétorique, s'écrie dédaigneusement d'Holbach, pour apprendre la liaison, l'ordre et la justesse des idées ! » D'Holbach était-il bien sûr que son adversaire ne pût pas lui retourner, en toute justice, son argument *ad hominem*.

Cette brochure ne donnerait qu'une faible idée du talent de d'Holbach dans la polémique musicale. Pour l'apprécier à sa juste valeur, il faut ouvrir son opuscule : *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de la Musique (en Arcadie, aux dépens de l'Académie Royale de Musique)*, un vrai modèle de persiflage, où l'auteur, partisan plutôt par mode que par conviction de la musique italienne, lance à ses adversaires quelques ripostes assez malicieuses.

Une dame de ses amies vient de quitter « une ville dans laquelle il allait se passer les plus étranges extravagances », elle l'a prié de le tenir au courant de ces querelles; et lui, quoique à regret, a accepté cette tâche difficile. Il commence et veut lui dépeindre toute l'ardeur de la lutte. A cette fin que fait-il? Il se pose en champion de la musique française, il l'exalte à tout prix, à tout propos, fulmine les plus furieux anathèmes contre l'école italienne et prétend faire ressortir la médiocrité de l'école française à force d'emphase ridicule.

« Une joie bruyante et des éclats immodérés ont déchiré le voile de ce temple et succédé au sang-froid noble et majestueux et aux applaudissements sages et modérés des admirateurs de Campra, de Mouret, de Destouches. O mœurs, ô mœurs!

» On rit à l'Opéra, on y rit à gorge déployée! Ah! madame, peu s'en faut que cette triste idée ne me fasse pleurer! »

Puis c'est Rameau, dont il fait un sérieux éloge sous une forme froidement dédaigneuse. A peine consent-il à céder, pour un instant, la parole aux défenseurs des Italiens; ce n'est qu'en haussant les épaules de dédain qu'il veut bien examiner les prétentions de la musique ultramontaine. « Telles sont, madame, les horreurs que vous seriez forcée d'entendre à ma place. Les noms respectables de Lulli, de Campra, de Destouches et de Mouret ou ne se prononcent plus, ou sont accompagnés de quelque épithète injurieuse; mais s'il faut des originaux à nos enthousiastes, qu'ils nous laissent jouir en paix de notre musique qui, de l'aveu de tout le monde, est la chose la plus originale qu'on puisse voir. »

Mais après le navrant tableau de ce désastre artistique, ne doit-il pas, l'honnête homme, rassurer un peu sa correspondante en lui signalant de justes motifs de consolation? « Les violons,

par des détours adroits, par des ruses qui leur sont familières, ont travaillé sourdement à détruire l'œuvre à laquelle ils feignaient de se prêter ouvertement... Le soporatif Acis et la narcotique Aréthuse étaient les contrepoisons les plus efficaces qu'on pût opposer à la nouveauté, et ils les ont employés, avec peu d'effet, à la vérité, mais c'est encore la faute de ces intermédiaires invulnérables. Les bras les plus vigoureux qui composent notre orchestre n'ont rien omis pour défigurer, ou si vous voulez pour *dénaturaliser* les fatals accents qui font tourner la tête à nos français; ils ont mis en usage les accompagnements tantôt trainants, tantôt forcés, presque toujours à contresens, les tons faux, les mouvements estropiés, en un mot toute leur science. »

Mais suffit-il de regarder combattre les autres, et leur laissera-t-on tout l'honneur de la victoire? Que non pas. Et lui-même s'en va prendre la défense de la musique française, avec son ami le commandeur. Ils ont d'abord protesté, crié à l'indécence, au scandale; puis voyant que les applaudissements redoublaient et étouffaient leur voix, ils ont eu recours à la ruse la plus machiavélique.

« Le commandeur me répond de toutes les femmes jolies, qui prétendent l'être. — Crois-moi, me dit-il, mon pauvre chevalier, ces femmes veulent être regardées et ne goûtent jamais une musique que les hommes écoutent. Et nos petits messieurs qui aiment à fredonner? tu l'imagines donc qu'ils supporteront des pièces où il n'y a pas un malheureux air qu'ils puissent estropier? — En revanche je lui promets et nos compositeurs qui n'auraient qu'à souffler dans leurs doigts, si cette musique venait à prendre, et la plupart de nos chanteurs et chanteuses, qui, à l'exception de deux, seraient forcés de sauter du théâtre à la guinguette.... »

Voici donc deux artistes qui trouvent grâce aux yeux du pamphlétaire, Jélyotte et Mlle Fel. Mais Jélyotte va partir, lui, le grand chanteur par excellence. N'est-ce pas le cas ou jamais de lancer un bon coup de griffe à tous les prétendus chanteurs de l'Académie de musique? « Cependant calmez un peu vos inquiétudes; on a découvert dans les antres de Vulcain, un cyclope dont on espère les plus grandes choses; et l'on se flatte que six mois de magasin

le mettront en état de nous dédommager de toutes nos pertes. Cela seul ne devrait-il pas décider en faveur de notre musique : des études commencées dès la jeunesse la plus tendre, et continuées pendant des années entières, suffisent à peine pour former un chanteur italien, c'est assez pour les nôtres de solfier pendant quelques mois; et on les en a même quelquefois dispensés, sans qu'on s'en trouvât plus mal. »

N'y a-t-il qu'en Arcadie que les choses vont de ce train-là, qu'on trouve des théâtres où l'on se flatte que six mois d'exercice mettront les chanteurs à même de tenir convenablement leur emploi, et qu'on rencontre des écoles de musique où, loin de soumettre les élèves à un travail progressif, lent et assidu, on se contente de les faire solfier durant quelques semaines — quand on ne les dispense pas absolument de tout travail de ce genre?

V.

LAUGIER.

Originaire de la Provence, engagé dans l'ordre des Jésuites de Lyon, d'où ses succès de prédicateur le firent bientôt mander à Paris pour prêcher devant le roi, Laugier, une fois arrivé dans la capitale, avait voulu y rester ; et, comme ses supérieurs, jaloux de ses succès, prétendaient le renvoyer à Lyon, il les avait prévenus en donnant sa démission. Il fut quelque temps secrétaire d'ambassade près l'électeur de Cologne ; il obtint l'abbaye de Ribeaute en récompense de ses services diplomatiques, et dès lors, content de sa modeste existence, ne s'occupait plus qu'à revivre sa vie passée en publiant ses divers ouvrages.

Il avait été, au plus fort de la guerre musicale, un des solides défenseurs de notre musique, et son *Apologie de la musique française*, qui datait de 1734, était une réponse énergique à la lettre de Rousseau. Il avait trouvé le mot vrai pour qualifier les théories du philosophe.

« Quoique je connusse le goût décidé de M. Rousseau pour le paradoxe, et les ressources que lui fournit son esprit pour donner une couleur de vérité aux idées les plus hardies et les plus singulières, j'avouerai que le trait qu'il vient de nous lancer surpasse tout ce que je pouvais attendre d'un auteur capable de soutenir qu'éclairer les hommes, c'est les corrompre. »

Paradoxe, — l'expression est juste, et il suffit d'un mot pour le démontrer. Quel est en effet le résumé de toute la lettre de Rousseau ? Laugier l'expose : « C'est que toute musique nationale

tire son principal caractère de la qualité du langage ; or, la langue française n'est point du tout propre à la musique, donc les Français n'ont point de musique et ne sauraient en avoir. »

Principe faux et application encore plus fausse, dit-il, — et il le démontre. La musique, comme la peinture et la poésie, n'a-t-elle pas pour seul but de remuer l'âme et de parler à l'imagination, n'est-elle pas l'art de peindre et d'émuouvoir par le moyen des sons ? « Il suit évidemment que le caractère d'une musique nationale ne dépend point de la qualité du langage, mais de la mesure du génie. C'est le génie, et le génie seul qui enfante ce que la musique a de plus aimable et de plus touchant. . . . Quoi qu'on en dise, le vrai génie est de toutes les nations. »

Et pour prouver à Rousseau sur quelle base fragile repose son argumentation, Laugier lui oppose deux exemples irréfutables. « On peut composer des chants très-mélodieux, les accompagner d'une harmonie très-pure, y joindre l'extrême précision de la mesure, sans y mettre de paroles. Cette musique où le langage n'entrera pour rien, n'aura-t-elle pas un caractère et une expression ? . . . Mais si la langue seule est la source de la musique, s'il est vrai que la musique tire son principal caractère de la qualité du langage, la langue latine est commune à toutes les nations, et les paroles latines mises en chant devraient produire dans tous les pays le même caractère de musique. »

Puis il discute un à un tous les avantages de la langue italienne tellement prônés par le Cœur de la Reine, « sa douceur, ses articulations peu composées, la rareté des consonnes, les voyelles sonores et pleines » ; il défend le terrain pied à pied, atténuant les imperfections de notre langue, contestant la supériorité de l'Italie, rappelant la pureté de nos vers lyriques, opposant à Jean-Jacques les odes, les cantates de « l'immortel Rousseau » ; et conclut par cette phrase de son adversaire changée du tout au tout par une simple négation : « Nous pouvons donc avoir de la musique, et si nous en avons une, ce ne sera pas tant pis pour nous. »

Dès lors, il s'agit de défendre cette musique ; il ne suffit pas de lui avoir reconnu le droit d'exister, il faut qu'elle existe en réalité ; il convient d'agir sans récrimination, sans montrer pour la musique française la même partialité que Rousseau montre pour

la musique ultramontaine. C'est l'avis de Laugier, et il nous paraît très-sage ; mais le critique entame aussitôt une longue énumération des défauts de l'école italienne, tout en se gardant bien d'en signaler un seul dans notre musique. « Je pourrais dire que cette musique ressemble aux feux d'artifice, qui éblouissent et qui n'éclaircissent pas, aux sauts de voltigeurs qui surprennent et qui n'amusent pas, aux tours de gobelets qui réjouissent et qui n'enchantent pas ; qu'on y cherche en vain la noblesse, la grâce, le grand goût, qu'en un mot, elle cause plus d'étonnement que de plaisir. . . . » Puis il s'arrête court et veut démontrer que nous avons de bonne, d'excellente musique. A cette fin, il distingue tout d'abord la composition et l'exécution, « la première qui est l'effet du génie, la seconde qui ne demande que de l'exercice et de l'habitude. »

Quels sont, à l'entendre, les maîtres de la musique française ? Lulli, Clérambault, Campra et Lalande. Du premier, il loue les opéras, du second les cantates, et il montre une admiration sans bornes pour les motets des deux autres.

Laugier s'était avec raison imposé la règle de ne citer aucun auteur vivant ; mais il ne déculait pas de cette prohibition qu'il dût montrer un si grand enthousiasme pour les morts. Certes, il fait bien de défendre, de relever Lulli en disant : « Il en est de lui comme des Corneille et des Racine, qui ne sont plus d'usage parce que tout le monde les sait par cœur. Les chants de Lulli n'ont perdu aucune de leurs grâces ; il ne leur manque que le mérite de la nouveauté. Ils ont plu trop longtemps pour plaire encore. » Son parallèle entre Campra et Lalande est encore finement tracé, et la conclusion en est juste : « Lalande est un artiste qu'on estime davantage, Campra est un séducteur qu'on aime infiniment. »

Mais son enthousiasme pour Lulli ne l'égarait-il pas, quand il dit que l'auteur d'*Isis* n'est pas seulement le créateur de notre musique, mais aussi le maître et le modèle de tous les vrais musiciens ? Ne se rapproche-t-il pas beaucoup de l'école italienne en demandant que le récitatif soit du chant partout et toujours, en repoussant le récit déclamé que Rousseau proposait avec tant de justesse ? N'est-il pas bien partial pour les cantates de Clérambault dont il trouve « la parure de si grand goût que, bien loin d'effa-

cer les beautés du sujet, elle les relève ? » Enfin ses exclamations réitérées à propos des motets de Lalande et de Campra ne font-elles pas soupçonner chez lui ce dont il se défend si fort, une admiration quelque peu arrêtée d'avance ? Et ce soupçon ne va-t-il pas se confirmer à le voir citer avec force éloges les noms de Gilles, de Battistini, de Bernier, de Mouret, de Madin, toutes les médiocrités musicales du siècle ?

Laugier se relève bientôt. On peut, à coup sûr, regretter de voir un esprit aussi juste accéder à l'idée fixe de Rousseau, l'unité de mélodie ; mais avec quelle vigueur il s'élève contre les accompagnements à l'unisson de l'école italienne, que Rousseau préconisait et qui, selon lui, ne sont propres qu'à déceler l'impuissance de l'art ! Et comme il a raison d'ajouter que « les Italiens monteraient beaucoup plus d'habileté en trouvant le secret de fortifier l'idée du chant par des accompagnements en accords plutôt que d'écrire des ensembles dont l'agrément n'est consommé que par l'unisson des parties » ! Ne sont-ce pas nos compositeurs « qui, les premiers, ont protesté contre ces plats accompagnements, qui ont fortifié l'expression par des accompagnements dont la suppression fait éprouver à l'oreille un vide que tous les unissons du monde ne sauraient remplir » ?

Passe-t-il des unissons aux fugues, imitations, doubles dessins, dont Rousseau faisait si bon marché dans son impuissance égoïste, Laugier proteste contre cette expression de *beautés arbitraires ou de pure convention*, et, tout en condamnant l'abus, il déclare que « prétendre qu'il n'y a pas moyen d'en tirer avantage pour embellir et fortifier l'expression, c'est raisonner contre une expérience certaine, c'est ôter à l'artiste une de ses plus précieuses ressources. » Il relève enfin avec esprit cette singulière perfection de la musique italienne qui croit pouvoir peindre tous les caractères avec n'importe quelle mesure, qui prétend être triste sur un mouvement gai et gaie sur un mouvement lent : « Si c'est là la perfection, j'avoue de bonne foi que je n'avais point idée de la musique parfaite. »

Laugier termine sa brochure par un éloquent réquisitoire contre les artistes ou chanteurs qui se permettent de modifier la musique qu'ils interprètent, d'y ajouter des agréments ou des variantes...

« On peut, dit-il, avoir la voix très-flexible et très-belle, le jeu très-subtil et très-brillant, et exécuter la musique d'une manière détestable. La bonne exécution demande qu'on entre bien dans la pensée du compositeur et dans l'esprit de la chose; qu'on s'attache à donner à chaque note sa valeur précise, qu'on ne s'émancipe point à y ajouter de son autorité privée des ornements de surérogation; qu'on s'en tienne scrupuleusement à la lettre, se contentant de mettre l'âme et le feu dont la lettre ne parle point. »

A combien d'artistes s'adresserait encore cette sévère mercuriale! Laugier avait trouvé d'ailleurs un moyen catégorique de couper court à ces regrettables fantaisies: ce n'était rien moins qu'une loi défendant à tous les musiciens d'orchestre de rien changer à la mélodie, avec ordre exprès de s'en tenir minutieusement au noté qu'ils avaient devant les yeux.

« Vous avez voulu faire l'habile homme, disait Campra à l'un de ces violons qui s'était avisé de broder un accompagnement, et vous n'êtes qu'un sot. Si vos fredons étaient nécessaires, je les aurais mis. » Que l'artiste, chanteur ou instrumentiste, qui n'a jamais changé une note à sa partie, relève cette dure parole!

Laugier n'a pas conservé — tant s'en faut — dans l'histoire de cette querelle musicale, un rang en rapport avec la valeur des idées qu'il avait émises et la façon dont il les avait défendues. Le grand renom de ses adversaires et aussi de ses alliés l'a complètement éclipsé; et pourtant, au point de vue musical, qui doit seul nous occuper, Laugier fit preuve d'un grand sens et d'un goût éclairé. Il a peu écrit, mais ce qu'il a laissé offre un sérieux intérêt; il eut sur presque tous ceux qui prirent part à cette dispute le grand avantage de conserver un rare sang-froid au milieu de l'exaltation générale. Il défendit avec chaleur les créations de notre musique et sut être juste envers la France sans être injuste envers l'Italie.

VI.

CAZOTTE.

L'auteur du *Diable amoureux* est — qui s'en doutait ? — un des polémistes du temps qui combattirent avec le plus de vivacité les théories de Rousseau et qui défendirent, avec plus d'ardeur que de bonheur, les chefs-d'œuvre de la scène française. L'année même où Laugier publiait son opuscule, en 1754, Cazotte lançait ses *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau, au sujet de la musique française*, un pamphlet acéré qui, pour tomber par instants dans des personnalités blessantes, n'en renferme pas moins d'excellents passages. Cette phrase du début, par exemple, est vraiment d'une méchanceté bien spirituelle : « Je suis presque l'adversaire qu'il a destiné dans son livre à l'honneur de lui répondre. Je ne suis Poète ni Musicien, et j'ai assez d'humeur pour pouvoir (vis-à-vis de lui) trancher du Philosophe. Les gens de l'art vont combattre en règle ; en attendant, je vais l'amuser par une escarmouche.... »

Aussi ardent à l'attaque que ferme à la riposte, mais incapable de rester longtemps sur la défensive, Cazotte ne garde qu'un instant ce ton de vive plaisanterie. Son style s'aigrit, et, sous prétexte de défendre la musique française, il attaque violemment Rousseau, le crible de railleries amères et en trace un portrait presque haïssable, mais qui renferme quelques dures vérités plus cruelles pour son rival que de grossières insultes.

Qu'il l'injurie, qu'il l'accable de dédain ou de sottises, peu importe à Jean-Jacques, assez fort pour les supporter et

assez adroit pour les renvoyer. Qu'il dise que « Rousseau, citoyen de Genève, semble ne donner des écrits au public que dans la vue de lui faire des outrages » ; et son adversaire, retournant la phrase, pourra la lui rejeter au visage avec au moins autant de justesse. Mais qu'il lance un trait acéré, qu'il relève une contradiction flagrante dans les écrits ou dans la façon d'agir du philosophe, qu'il dise par exemple « qu'il décrie les arts et consacre son temps à s'essayer dans les plus frivoles » ; et celui-ci se tiendra coi, ne sachant que répondre à qui le bat avec ses propres armes.

Combien Cazotte eût mieux fait — dans l'intérêt même de sa cause — de toujours garder ce ton de persillage et de ne pas lancer à son adversaire force injures dans le genre de celle-ci : « Il a senti qu'il ne pouvait être ni Voltaire, ni Montesquieu, ni d'Alembert, que sa voix rauque ne lui attirerait que peu d'attention si elle n'entonnait des hymnes fort bizarres : il a voulu être le Callot de la Philosophie et des Lettres, mais il est encore plus ridicule que singulier. Si le mépris d'autrui et l'estime de soi-même affichés avec indécence, si l'affectation cynique, la misanthropie constituent le philosophe, J.-J. est un très-grand philosophe. Si le dédain des idées reçues et l'adoption des rêveries singulières à leur place, si le ton décisif, si le sel amer et caustique font le grand homme de lettres, J.-J. est un grand homme de lettres. »

Cazotte sent bientôt que ce mode d'attaque ne lui réussit pas ; il quitte alors l'insulte pour l'ironie, et laissant de côté l'homme pour les théories, réfute une à une les assertions de son adversaire. Il combat plus à l'aise sur ce terrain favorable ; il devient aussi plus impartial à mesure qu'il se sent plus sûr de la victoire, et, tout en défendant la musique française, tout en affirmant, contre les critiques de Rousseau, la beauté de nos airs, de nos chœurs et de nos danses, il ne laisse pas de confesser certains avantages de la musique d'outre-monts.

« Elle est simple, agile, légère, malléable, fusible ; elle est propre à tout et touche aux deux extrémités. Elle doit à sa langue tous ces différents avantages, mais je ne sais pas si la marche et le ton de la nôtre n'est pas plus propre à rendre certains senti-

ments nobles et élevés, qui ont du rapport avec notre caractère. Nous ne réussissons jamais mieux que quand nous apostrophons les dieux : l'instinct, autant que le sentiment de leurs forces, a inspiré cette hardiesse à nos auteurs. »

A peine a-t-il lancé cette fière tirade, Cazotte recule et avoue tranquillement qu'en somme notre musique ne vaut pas la musique italienne. Mais il regrette aussitôt cette faiblesse, il reprend l'offensive et conclut enfin, avec une modération qui paraît inexplicable après une attaque aussi violente, que les deux écoles musicales peuvent aller de pair.

Je vais faire un raisonnement dans son goût (le goût de Rousseau) et me servir de sa logique. La langue anglaise est dure et moins propre à la poésie dramatique que ne l'est la française. Leurs auteurs ont moins entendu le théâtre que les nôtres. Le théâtre français est le théâtre par excellence. Il est adopté de toute l'Europe. Le théâtre anglais est circonscrit dans les bornes du royaume. Nos acteurs ont un jeu noble, mesuré, cadencé, soutenu ; les acteurs anglais sont tout au plus pathétiques et naïfs.

Donc les Anglais doivent renoncer à leur théâtre ; donc les beautés terribles et sublimes de Shakespeare ne doivent plus les toucher. Donc le *Caton* de M. Addison est sans mérite. Donc ils n'ont fait ni ne peuvent faire de bonnes pièces.

Il serait à désirer que M. Rousseau allât proposer à Londres ce paradoxe très-digne de lui ; on nous le renverrait corrigé.

Donc — pour continuer la période — les opéras français, bien qu'ayant, selon Cazotte, un moindre mérite, peuvent exister à côté des créations italiennes. A celles-ci l'honneur et la gloire ; quant à notre musique, on lui permet de vivre... par pure condescendance. A dire vrai, ce n'était guère la peine de montrer tant de fiel et d'aigreur envers Jean-Jacques, de s'épuiser en raisonnements de toute sorte pour arriver à cette conclusion d'une timidité excessive.

VII.

MABLY.

L'abbé Mably, cet esprit austère et un peu morose, cet homme d'un caractère élevé qui avait mieux aimé conserver son indépendance que de briguer les dignités de l'Église, dans laquelle la protection de son oncle, le cardinal de Tencin, lui assurait une faveur rapide, cet écrivain qui s'était voué à l'histoire, à la morale et à la politique, ce sage qui s'était épris d'un si bel enthousiasme pour les républiques de l'antiquité, ne sut pas non plus résister au désir de dire son opinion sur la question musicale, et publia, en 1741, ses *Lettres à Mme la marquise de P...*, (Pompadour) sur l'Opéra.

A cette époque, la querelle musicale ne faisait encore que couvrir et ne dépassait pas un cercle assez restreint d'amateurs et de beaux esprits qui discutaient avec retenue et modération. Ceux-ci conservaient un fort bon souvenir des premières représentations des Italiens en 1729, et attendaient avec impatience une nouvelle visite de ces aimables hôtes; ceux-là applaudissaient aux productions de la musique française, sans s'inquiéter beaucoup de la prétendue supériorité de l'école italienne; jusque-là nulle passion, nul fanatisme.

Le petit livre de Mably répond bien à cet état d'apaisement des opinions musicales: c'est un ouvrage de réflexion, non de polémique. Vivant dans la retraite, loin du bruit du monde et des affaires, cet homme de bien, qui donnait pour rien ses ouvrages aux libraires, ce philosophe si vivement épris de la liberté

qui répondait, un jour qu'on voulait l'entraîner chez un ministre : « Je le verrai volontiers... quand il ne sera plus en place », a porté dans cet examen des doctrines musicales un calme et une justesse d'esprit remarquables.

Il a pesé le pour et le contre avec une scrupuleuse sagesse ; à la fois partisan de la France et de l'Italie, il les critique également l'une et l'autre. Esprit impartial par excellence, défendant Lulli avec chaleur et plaçant avec raison ses belles pages au-dessus des créations de la musique italienne, reconnaissant, d'autre part, que les ariettes italiennes sont plus variées, plus harmonieuses que les nôtres, Mably exprime dans son livre des idées très-sensées et les formule en style clair et modéré. Un seul passage suffira pour en juger :

Il y a mille nuances différentes qu'un homme de génie peut seul saisir et qui servent à répandre sur la musique cette vérité, cette délicatesse et cette variété qui charment. On se contente aujourd'hui d'une certaine expression grossière qui ne peut plaire à des gens de goût : la colère fait toujours beaucoup de bruit ; on fatigue la poitrine de tous les acteurs, les oreilles de tout le spectacle et les mains de tout l'orchestre. On appelle délicatesse une certaine mignardise de chant qui fait nécessairement perdre de vue à tous les spectateurs la situation de leur héros. Un musicien croit aujourd'hui s'être suffisamment asservi au poète quand il n'aura point passé sans badiner sur un *murmure* ou sur un *voler*, et qu'il ne laissera jamais prononcer le nom des *oiseaux*, des *ruisseaux* et du *tonnerre* sans des roulements imitatifs. Un homme raisonnable et qui songe plus au cœur qu'aux oreilles néglige souvent ces agréments frivoles. Il s'attache à rendre la pensée et le sentiment d'un vers, sans vouloir faire une peinture de mots en particulier.

Le grand mal est que les trois quarts des Français qui fréquentent l'Opéra, n'en ont point d'idée. Ils n'ont que des oreilles, et au lieu de penser que l'opéra est l'imitation d'une action, ils ne le regardent que comme un concert.

Ces pensées ne sont-elles pas aussi justes que finement exprimées ? L'auteur ne semble-t-il pas, dans ces lignes, prévoir dix ans à l'avance le sujet des fiévreuses discussions du Coin du Roi et du Coin de la Reine ? La dernière phrase notamment pourrait passer à bon droit pour la moralité anticipée de cette bruyante polémique.

VIII.

DIDEROT.

Diderot fut à coup sûr un des écrivains de l'époque qui comprirent le mieux les beaux-arts : il leur accordait une admiration à la fois sincère et réfléchie. Ses « salons » sont considérés par les connaisseurs comme des modèles de critique sur la peinture et la sculpture. Sans lui reconnaître un égal crédit en matière musicale, on ne saurait nier l'originalité de ses vues ni contester l'autorité de son jugement sur la déclamation lyrique. Ses contemporains, ses amis lui reprochaient de savoir écrire de belles pages, sans savoir écrire un beau livre ; il leur répondit par le *Neveu de Rameau*, un chef-d'œuvre que l'on admire davantage à mesure qu'on le connaît mieux. Il est vrai qu'il avait adopté pour cet ouvrage la forme dans laquelle il excellait : la conversation, où, de l'aveu de tous, personne ne le surpassait pour la vivacité, l'énergie, l'esprit et la variété.

On retrouve chez Diderot la même préférence que chez Rousseau pour l'école italienne et aussi les mêmes attaques contre la musique française. Cependant, en raison du temps écoulé, les esprits se sont calmés, et la discussion, au fond toujours assez vive, a pris des formes moins aigres. En effet, le *Neveu de Rameau*, dont on ne connaît pas la date précise, a été certainement écrit entre 1760 et 1764, soit près de dix ans après le séjour des Italiens en France. Ces deux dates nous sont fournies par la première représentation des *Philosophes*, de Palissot (20 juin 1760), dont Diderot parle comme d'une œuvre récente,

et par la mort de Rameau (12 septembre 1764), qui, d'après un passage, vivait encore au moment où Diderot écrivait ce brillant dialogue.

« C'est Rameau, dit l'auteur en présentant son triste héros, élève du célèbre qui nous a délivrés du plain-chant que nous psalmodions depuis plus de cent ans, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse qui dureront éternellement, et qui, après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il présentait et le rendait sombre, triste, hargneux; car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation, témoins Marivaux et Crébillon le fils. »

La critique se dégage nettement de cette tirade, et l'assimilation de Rameau à Marivaux et à l'auteur du *Sopha* est assez peu flatteuse; mais Diderot accentue encore son opinion sur l'auteur d'*Hippolyte et Artie*. Alors que le neveu du maître exhale en paroles amères la terrible haine « à n'en jamais revenir » qu'il a conçue contre le génie : « Doucement, cher homme! s'écrie son interlocuteur, voulant passer des généralités à une discussion plus précise. Ça, dites-moi, je ne prendrai pas votre oncle Rameau pour exemple. C'est un homme dur, c'est un brutal, il est sans humanité, il est avare, il est mauvais père, mauvais époux, mauvais oncle; mais il n'est pas décidé que ce soit un homme de génie, qu'il ait poussé son art fort loin et qu'il soit question de ses ouvrages dans dix ans. » Diderot exprime ici en termes plus précis l'opinion qu'il avait précédemment émise, à savoir que Rameau pourrait bien ne pas être un grand homme et que le temps ferait promptement justice de ses ouvrages.

Un moment emporté par la jalousie que lui inspire toute personne qui lui est supérieure, le neveu du musicien exalte son orgueil pour mieux faire ressortir sa propre médiocrité dans laquelle il se drape avec orgueil : « J'ai donc été, je suis donc fâché d'être

médiocre. Oui, oui, je suis médiocre et fâché. Je n'ai jamais entendu jouer l'ouverture des *Indes galantes*, jamais entendu chanter *Profonds abîmes du Ténare ! Nuit, éternelle nuit !* sans me dire avec douleur : Voilà ce que tu ne feras jamais. J'étais donc jaloux de mon oncle ; et s'il y avait eu à sa mort quelques belles pièces de clavecin dans son portefeuille, je n'aurais pas balancé à rester moi et à être lui. » Mais ces louanges lui sont dictées par une haineuse envie, et n'expriment nullement l'opinion du drôle, non plus que celle de Diderot.

Un instant après, notre homme, pris comme d'un vertige subit, se met à marcher en chantant les airs les plus applaudis de Duni ou de Philidor ; et de temps en temps il s'écrie : « Si cela est beau, mordieu ! si cela est beau ! comment peut-on porter à sa tête une paire d'oreilles et faire une pareille question ! » Puis la passion l'emporte, il élève le ton à mesure qu'il se passionne davantage, s'égosillant et faisant tour à tour le soprano, le ténor ou la basse, imitant des pieds, des mains et de la bouche les différents instruments, criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, toute une troupe lyrique. Tout à coup il attaque un morceau des *Lamentations* de Jomelli et le répète avec une précision, une vérité, une chaleur incroyables. Il tombe enfin épuisé de fatigue : « Eh bien ! messieurs, qu'est-ce qu'il y a ?... s'écrie-t-il en parlant aux gens qui l'entourent. D'où viennent vos ris et votre surprise ? Qu'est-ce qu'il y a ?... Voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien. Cependant, messieurs, il ne faut pas mépriser certains airs de Lulli. Qu'on fasse mieux la scène de *J'attendrai l'aurore...*, sans changer les paroles, j'en défie. Il ne faut pas mépriser quelques endroits de Campra, les airs de violon de mon maître, ses gavottes, ses entrées de soldats, de prêtres, de sacrificateurs : *Pâles flambeaux, Nuit plus affreuse que les ténèbres... Dieu du Tartare, Dieu de l'oubli !* » Et voilà d'un seul mot le grand Rameau mis poliment bien au dessous de Duni, de Philidor, de Monsigny et de tous les compositeurs d'Italie.

Nous ne voulons pas donner ici une analyse détaillée de cet ouvrage. Une lecture suivie peut seule en faire apprécier la valeur,

faire goûter le charme de tous ces épisodes si spirituellement imaginés et décrits : la sonate de violon, où notre homme, fredonnant un *allegro* de Locatelli, imite le geste, les grimaces et les contorsions des violonistes à la mode ; la leçon d'harmonie, une scène d'une si scrupuleuse exactitude qu'on en trouverait aujourd'hui encore de nombreux modèles ; la sonate de clavecin exécutée, comme celle de violon, au moyen de la voix et des gestes. Nous étudierons seulement les passages principaux où se trouvent exposées les théories de Diderot sur la musique. Elles ont trait surtout au chant et à la déclamation dans l'opéra, à la querelle des Bouffons, à la poésie lyrique ; elles nous offriront entre temps un grand éloge de Duni, où l'on verra l'auteur confirmer encore l'arrêt porté par ce vaurien sur la musique de son cher oncle.

Ecoutez cette tirade ; c'est le neveu qui parle :

Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix, ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu'en changeant là dedans les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie. Maintenant, pour en venir à votre question, quel est le modèle du musicien ou du chant ? C'est la déclamation, si le modèle est vivant et puissant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai, et plus il sera beau ; et c'est ce qu'ont très-bien senti nos jeunes musiciens... Je ne vous parle pas de la mesure, qui est encore une des conditions du chant ; je m'en tiens à l'expression ; et il n'y a rien de plus évident que le passage suivant que j'ai lu quelque part : *Musices seminarium accentus, l'accent est la pépinière de la mélodie*. Jugez de là de quelle difficulté et de quelle importance il est de bien savoir faire le récitatif. Il n'y a point de bel air dont on ne puisse faire un beau récitatif, et point de beau récitatif dont un habile homme ne puisse faire un bel air. Je ne voudrais pas assurer que celui qui récite bien chantera bien, mais je serais surpris que celui qui chante bien ne sût pas réciter. Et croyez tout ce que je vous dis là, car c'est le vrai.

Moi. — Je ne demanderais pas mieux que de vous en croire, si je n'étais arrêté par un petit inconvénient.

Lui. — Et cet inconvénient ?

Moi. — C'est que, si cette musique est sublime, il faut que celle du divin Lulli, de Campra, de Destouches, de Mouret, et même, soit dit entre nous, celle du cher maître, soit un peu plate.

Lui (s'approchant de mon oreille, me répondit:) — Je ne voudrais pas être entendu, car il y a ici beaucoup de gens qui me connaissent; c'est qu'elle l'est aussi. Ce n'est pas que je me soucie beaucoup du cher maître, puisque *cher* il y a: c'est une pierre: il me verrait tirer la langue d'un pied qu'il ne me donnerait pas un verre d'eau; mais il a beau faire, à l'octave, à la septième: *Hon, hon; hin, hin; tu, tu, tu; turlututu*, avec un charivari du diable; ceux qui commencent à s'y connaître et qui ne prennent plus du tintamarre pour de la musique ne s'accommoderont jamais de cela. On devrait défendre, par une ordonnance de police, à toute personne, de quelque qualité ou condition qu'elle fût, de faire chanter le *Stabat de Pergolèse*. Ce *Stabat*, il fallait le faire brûler par la main du bourreau. Ma foi, ces maudits bouffons, avec leur *Servante maîtresse*, leur *Tracollo*, nous en ont donné rudement... Autrefois un *Tancrède*, une *Issé*, une *Europe galante*, les *Indes*, *Castor*, les *Talents lyriques*, allaient à quatre, cinq, six mois; on ne voyait pas la fin des représentations d'une *Armide*. A présent, tout cela vous tombe les uns sur les autres comme des capucins de cartes. Aussi Rebel et Francœur en jettent-ils feu et flamme. Ils disent que tout est perdu, qu'ils sont ruinés, et que, si l'on tolère plus longtemps cette canaille chantante de la foire, la musique nationale est au diable, et que l'Académie royale du cul-de-sac n'a qu'à fermer boutique..

Et l'auteur continue de verve, daubant d'importance sur l'opéra et sur la musique française, chantant les louanges de la musique italienne. Ce qui précède suffit, du reste, pour voir de quel côté se rangea Diderot dans cette célèbre querelle; mais, s'il prit parti pour les Bouffons, ce fut, croyons-nous, bien moins par conviction que par mode: nous essaierons de le montrer tout à l'heure.

Il serait difficile de définir mieux que ne le fait Diderot, l'expression dramatique que doit renfermer tout morceau pour être véritablement beau. Le rapprochement qu'il vient d'établir entre le chant et la déclamation est tracé de main de maître: son explication, pour être géométrique, n'en est que plus claire. Mais ne semble-t-il pas, à lire ces principes, que l'auteur averti en vue les grandes scènes dramatiques des maîtres de la musique française, de Lulli, de Campra, de Rameau? Si jamais morceaux de chant cadrèrent bien avec cette théorie, ce furent, sans contredit, l'air de Caron dans *Alceste*, celui de Pan dans *Isis*, l'air d'Iphi-

génie et celui de Thoas dans *Iphigénie en Tauride*, de Campra, ou celui de son *Hésione* : « Ah ! que mon cœur va payer chèrement... » l'air de Castor dans *Castor et Pollux*, ou celui de Thélaira, le beau duo de Teucer et d'Anténor dans *Dardanus*, et vingt autres morceaux qui sont des modèles d'expression et de vérité dramatiques.

C'est, au contraire, dans les opéras comiques de Duni, de Philidor, et surtout dans les ouvrages des musiciens italiens, que Diderot prétend trouver l'application de ses principes. Il cite comme modèles à l'appui de sa théorie divers morceaux de Duni, sans remarquer que ce musicien, ayant su profiter également des qualités des deux écoles, avait singulièrement corrigé son style depuis son arrivée en France. Il ne reste rien aujourd'hui de tous ses ouvrages italiens, tandis qu'on cite encore comme des œuvres aimables *les Moissonneurs*, *les Sabots*, *les Deux chasseurs et la laitière*. Diderot offre les airs de *l'Île des Fous* comme des modèles de déclamation. Or, Duni était en France depuis trois ans quand il fit représenter cet ouvrage, parodie de *l'Alcifansano* de Goldoni, le 27 décembre 1760; on ne saurait donc refuser d'y voir l'influence de l'école française. Diderot s'est trompé en ne faisant pas cette distinction : le talent de Duni a subi deux influences très-distinctes et Diderot n'en a reconnu qu'une. Mais s'il eût voulu être absolument conséquent avec lui-même dans l'application de sa théorie, c'est à la musique française qu'il eût donné la préférence et non plus à l'école italienne. Il ressort en effet clairement de la comparaison des ouvrages écrits par Duni en Italie avec ceux composés en France, qu'il doit précisément aux modèles de l'opéra français cette vérité, que Diderot regardait comme l'essence même de la musique (1).

Sans prétendre exposer ici toutes les opinions sur la musique que Diderot a émises dans ses nombreux écrits, nous croyons bien

(1) Parmi les notes dont il a accompagné sa traduction du *Neveu de Rameau*, Goethe en a consacré une fort intéressante à la musique. Après avoir exposé avec beaucoup de clarté et de vérité les deux systèmes italien et français, après avoir tracé un rapide tableau de l'état des arts en France au dix-huitième siècle, Goethe ajoute très-justement : « Ces réflexions générales ou superficielles sur la musique ont uniquement pour but de jeter quelque lumière sur le *Neveu de Rameau*, car il est assez malaisé d'apercevoir le point de vue sous lequel Diderot envisage la question.... Il

faire en rapprochant de cette page du *Neveu de Rameau* un autre passage du philosophe qui en forme le complément utile. Dans son troisième entretien sur le *Fils naturel*, Diderot explique qu'à son avis, il y a en musique deux styles, l'un simple, l'autre figuré, et qu'il se trouve des morceaux de poètes dramatiques sur lesquels le musicien peut déployer, à son choix, toute l'énergie de l'un ou toute la richesse de l'autre. « Quand je dis le musicien, j'entends l'homme qui a le génie de son art; c'est un autre que celui qui ne sait qu'enfiler des modulations et combiner des notes. »

Il prend pour exemple la tirade de Clytemnestre :

O mère infortunée !

De festons odieux ma fille couronnée,
Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés.
Calchas va dans son sang... Barbares ! arrêtez !
C'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre.
J'entends gronder la foudre et sans trembler la terre.
Un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups !

« On dit, ajoute Diderot, que Lulli même l'avoit remarqué, ce qui prouveroit peut-être qu'il n'a manqué à cet artiste que des poèmes d'un autre genre, et qu'il se sentoit un génie capable des plus grandes choses. »

Si le musicien compose ce morceau dans le style simple, il se remplira de la douleur, du désespoir de Clytemnestre ; il ne commencera à travailler que quand il se sentira pressé par les images terribles qui obsédaient Clytemnestre. Les premiers vers formeront un récitatif haletant, entrecoupé d'une ritournelle plaintive. L'air commencera à *Barbares, arrêtez*, air éperdu, plein de désespoir et de désordre.

Mais le musicien prend-il le style figuré, autre déclamation, autres idées, autre mélodie. Il fera exécuter par la voix ce que l'autre a réservé pour l'instrument ; il fera gronder la foudre, il la lancera, il la fera

prit dans la querelle musicale une position singulière. Les œuvres de Lulli et de Rameau appartiennent plutôt à l'école qui cherche l'expression qu'à l'école qui ne désire que plaire à l'oreille. Cette dernière école est représentée par les *Bouffons*, qui arrivaient d'Italie ; or, c'est cette école dont Diderot se déclare le partisan, lui qui insiste tant sur l'importance de l'expression, et il croit que ce sont les Bouffons qui rempliront le mieux ses vœux. »

(4) Simple = c'est l'expression directe du sujet
Figuré = " " " " par réaction des éléments
sur les motifs de l'ambiguë

tomber en éclats ; il me montrera Clytemnestre effrayant les meurtriers de sa fille par l'image du dieu dont ils vont répandre le sang... Le premier s'était entièrement occupé des accents de Clytemnestre ; celui-ci s'occupe un peu de son expression. Ce n'est plus la mère d'Iphigénie que j'entends, c'est la foudre qui gronde, c'est la terre qui tremble, c'est l'air qui retentit de bruits effrayants.

Un troisième tentera la réunion des avantages des deux styles ; il saisira le cri de la nature, lorsqu'il se produit violent et inarticulé, et il en fera la base de sa mélodie. C'est sur les cordes de cette mélodie qu'il fera gronder la foudre et qu'il lancera le tonnerre. Il entreprendra peut-être de montrer le dieu vengeur ; mais il fera sortir à travers les différents traits de cette peinture, les cris d'une mère éplorée.

Mais, quelque prodigieux génie que puisse avoir cet artiste, il n'atteindra point un de ces buts, sans s'écarter de l'autre. Tout ce qu'il accordera à des tableaux sera perdu pour le pathétique. Le tout produira plus d'effet sur les oreilles, moins sur l'âme. Ce compositeur sera plus admiré des artistes, moins des gens de goût.

Nm Les gens de goût auraient tort, car c'est précisément dans cette alliance intime de la déclamation lyrique, fidèlement copiée sur la nature, et des superbes combinaisons des différentes familles d'instruments ; des accents de la voix humaine unis aux accents de l'orchestre, se soutenant les uns les autres pour doubler leur puissance, et prenant tour à tour le rôle principal, selon les exigences de la situation ou des sentiments en jeu, que réside l'idéal le plus élevé du drame lyrique. Et le musicien qui approchera le plus de cette magnifique conception, sera celui qui, saisissant le cri de la nature comme modèle de sa mélodie, aura appelé à son aide, pour parfaire son tableau, les ressources infinies de la symphonie.

Diderot, dominé par le goût régnant de la musique italienne, n'a saisi qu'un des termes de la proposition : il n'a aucunement distingué quel admirable rôle l'orchestre devait jouer dans le drame musical, et ne s'est préoccupé que de la vérité de la déclamation. Il montre à cet égard de justes exigences qui découlent tout droit des idées émises dans cet entretien sur le *Fils naturel*, et les formule dans une page du *Neveu de Rameau*, qui serait de tout point remarquable s'il n'allait pas jusqu'à déclarer qu'avant la venue des Italiens, les poèmes d'opéras français n'étaient que tentatives informes et ridicules ; jusqu'à présenter ce bon Duni

comme un messie qui a révélé à la France aveuglée la vraie déclamation musicale :

Il faut que les passions soient fortes; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême; l'air est presque toujours la péroraison de la scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées; cela est trop loin de la simple nature. Et n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèles. Fi donc! il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai; les discours simples, les voix communes de la passion nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, n'aura point d'accents: le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne..... Mais, à votre avis, seigneur philosophe, n'est-ce pas une bizarrerie bien étrange qu'un étranger, un Italien, un Duni, vienne nous apprendre à donner l'accent à notre musique, et assujettir notre chant à tous les mouvements, à toutes les mesures, à tous les intervalles, à toutes les déclamations, sans blesser la prosodie? Ce n'était pas pourtant la mer à boire..... Quel chemin nous avons fait depuis le temps où nous citions la parenthèse d'Armide, le Vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être, l'Obéissons sans balancer, les Indes galantes comme des prodiges de déclamation musicale! A présent ces prodiges-là me font hausser les épaules. Du train dont l'art s'avance, je ne sais où il aboutira. En attendant, buvons un coup.

Malgré ces exagérations provenant d'une chaleur d'imagination singulière, cette page offre un excellent traité de poésie lyrique; mais ici, comme dans tout l'ouvrage, Diderot, dominé par un enthousiasme inouï pour Duni, lui accorde un tribut d'éloges hors de proportion avec son modeste mérite, et lui attribue de nouveau un honneur qui revient bien plutôt à Lulli et à Rameau. *Le Neveu de Rameau* n'en n'est pas moins un des chefs-d'œuvre littéraires du xviii^e siècle, et c'est au point de vue musical un des ouvrages les plus curieux à consulter et à lire. Qui-conque s'occupe de musique doit le lire en entier avec réflexion, mais cet examen général aura au moins l'utilité de mettre le lecteur en garde contre les graves erreurs de Diderot: sa partialité envers Rameau, son admiration excessive pour Duni, et enfin sa préférence pour l'école italienne, qui se trouve en contradiction formelle avec ses principes sur le chant et la déclamation.

IX.

VOLTAIRE.

Je vais chercher la paix au temple des chansons.
J'entends crier : « Lulli, Campra, Rameau, Bouffons. . . . »
Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie ? »
— « Je suis pour mon plaisir, messieurs. Quelle folie
Vous tient ici debout sans vouloir écouter ?
Ne suis-je à l'Opéra que pour y disputer ? »

Ces vers de sa satire *les Cabales* (1) résument au mieux l'opinion de Voltaire sur la musique et l'opéra. L'art musical ne le touchait guère et l'opéra était pour lui un spectacle des yeux, une exhibition de merveilles, où la musique ne jouait qu'un rôle accessoire. Du reste nulle préférence chez lui pour la musique italienne ou pour la musique française ; mais cette modération, qui pourrait être preuve de goût et d'un esprit éclairé, n'était de sa part

(1) « La manie des cabales a passé à l'Opéra, et a été encore plus tumultueuse ; ajoute en note de ces vers un certain de Morza, qui n'est autre que Voltaire lui-même. Mais les cabales au Théâtre-Français ont un avantage que les cabales de l'Opéra n'ont pas ; c'est celui de la satire raisonnée. On ne peut à l'Opéra critiquer que des sons. Quand on a dit « cette chaconne, cette loure me déplaît », on a tout dit. Mais à la Comédie on examine des idées, des raisonnements, des passions, la conduite, l'exposition, le nœud, le dénouement, le langage. On peut vous prouver méthodiquement, et de conséquence en conséquence, que vous êtes un sot qui avez voulu avoir de l'esprit, et qui avez assemblé quinze cents personnes pour leur prouver que vous en savez plus qu'eux. . . . »

qu'indifférence. Il allait de l'une à l'autre école, louant, blâmant à tour de rôle, reprochant à l'une les défauts de sa prosodie, à l'autre d'avoir nui au développement de la tragédie en Italie, au fond, les dédaignant toutes deux pareillement et leur refusant tout intérêt, toute valeur sérieuse; bref, n'accordant aucune attention à cette discussion passionnée et donnant par cette phrase du *Temple du Goût*, si habilement balancée dans sa chute, une juste idée de son indécision et de son indifférence. « C'était un concert que donnait un homme de robe, fou de musique, qu'il n'avait jamais apprise, et encore plus fou de musique italienne, qu'il ne connaissait que par de mauvais airs inconnus à Rome, et estropiés en France par quelques filles de l'Opéra. Il faisait exécuter alors un long récitatif français, mis en musique par un Italien qui ne savait pas notre langue. En vain on lui remontra que cette espèce de musique, qui n'est qu'une déclamation notée, est nécessairement asservie au génie de la langue, et qu'il n'y a rien de si ridicule que des scènes françaises chantées à l'italienne, si ce n'est de l'italien chanté dans le goût français. »

Aussi bien Voltaire n'aborde que rarement un sujet qui l'intéresse médiocrement; et, si l'on rencontre dans ses écrits quelque anecdote, quelque critique, voire même quelques détails ayant trait à la musique, en revanche on trouvera peu d'articles où la question soit traitée avec le moindre sérieux. Peu de tableaux sont aussi fins que celui que nous trace des concerts et des opéras d'Italie le seigneur vénitien Pococurante, dans *Candide*. « Ce bruit peut amuser une demi-heure, mais s'il dure plus longtemps, il fatigue tout le monde, quoique personne n'ose l'avouer. La musique aujourd'hui n'est plus que l'art d'exécuter des choses difficiles, et ce qui n'est que difficile ne plaît point à la longue. J'aimerais peut-être mieux l'opéra, si on n'avait pas trouvé le secret d'en faire un monstre qui me révolte. Ira voir qui voudra de mauvaises tragédies en musique, où les scènes ne sont faites que pour amener très-mal à propos deux ou trois chansons ridicules qui font valoir le gosier d'une actrice; se pâmera de plaisir qui voudra ou qui pourra, en voyant un châté fredonner le rôle de César et de Caton, et se promener d'un air gauche sur des planches: pour moi, il y a longtemps que j'ai renoncé à ces pauvres

tés qui font aujourd'hui la gloire de l'Italie, et que des souverains paient si chèrement. » Où trouver plus d'esprit et de verve ? Mais c'est jeu de hasard pour lui que de persifler en pareille matière : combien souvent sa raillerie portera à faux pour une fois qu'elle frappe juste !

Voltaire n'a guère écrit qu'un article raisonné sur la musique au mot : *Art dramatique*, dans son *Dictionnaire philosophique* ; mais on comprend aisément que, voulant parler de l'opéra, il s'occupe de préférence du poème, de la prosodie, du spectacle et fort peu de la musique : cette sage réserve lui était à la fois conseillée par ses goûts et par la prudence.

Le chapitre que Voltaire consacre au genre opéra n'est au fond qu'un long éloge de Quinault, qui certes le méritait grandement, sous cette réserve qu'on ne lui sacrifiera pas Lulli avec autant de sans-çaçon, fût-ce pour réagir contre les attaques de Boileau (1). Quinault seul a tout fait, tout réformé, tout créé sur notre scène lyrique. Cette préférence s'explique facilement sous la plume de Voltaire. Il appréciait mieux que personne le mérite du poète et devait naturellement le louer aux dépens du musicien dont les créations le laissaient froid. Aussi est-ce bien par pure bonté d'âme qu'il ajoute plus bas : « Enfin, le quatrième acte de *Roland* et toute la tragédie d'*Armide* furent des chefs-d'œuvre de la part du poète, et le récitatif du musicien sembla en approcher. »

Voilà donc Quinault élevé bien au-dessus du Florentin par un jugement mûrement pesé de Voltaire ; mais les préférences du philosophe n'étaient rien moins qu'immuables. Laissons s'écouler quelques années. En 1778, Piccini fait représenter son *Roland*, dont le poème n'était autre que celui de Quinault revu par Marmontel. Mme Du Deffand offrit alors à Voltaire de le conduire à l'Opéra pour entendre le nouvel ouvrage. Mais le poète était malade : ce lui fut un prétexte tout trouvé pour refuser l'invitation de son amie.

(1) Voltaire a proclamé encore à d'autres reprises cette supériorité de Quinault sur Lulli. Voir notamment sa lettre à D'Olivet (3 janvier 1767) et, en tête du *Siècle de Louis XIV*, le chapitre des musiciens, parmi les *Artistes célèbres*.

De ce *Roland* que l'on nous vante
Je ne puis, avec vous, aller, ô Du Deffand !
Savouer la musique et douce et ravissante.
Si Tronchin le permet, Quinault me le défend.

Sa maladie faisait-elle donc oublier à Voltaire jusqu'à son admiration première ? Ou bien les louanges qu'il accordait à Quinault étaient-elles si peu sincères qu'il dût les renier pour le seul plaisir de lancer un trait d'esprit ?

L'opinion du philosophe sur Lulli était double, favorable ou non selon qu'il avait en vue le récitatif ou les airs. Pour lui, pas d'hésitation possible : il est tout admiration ou tout blâme. « ... Il fallait ces deux hommes (Quinault et Lulli) pour faire de quelques scènes d'*Atis*, d'*Armide* et de *Roland*, un spectacle tel que ni l'antiquité ni aucun peuple contemporain n'en connut. Les airs détachés, les ariettes ne répondirent pas à la perfection de ces grandes scènes. Ces airs, ces petites chansons étaient dans le goût de nos *noëls* ; ils ressemblaient aux *barcaroles* de Venise : c'était tout ce qu'on voulait alors. Plus cette musique était faible, plus on la retenait aisément, mais le récitatif est si beau, que Rameau n'a jamais pu l'égaliser. Il me faut des chanteurs, disait-il, et à Lulli des acteurs. Rameau a enchanté les oreilles, Lulli enchantait l'âme ; c'est un des grands avantages du siècle de Louis XIV, que Lulli ait rencontré un Quinault. » Et d'autre part : « Les ariettes de Lulli furent très-faibles, c'était des *barcaroles* de Venise. Il fallait, pour ces petits airs, des chansonnettes d'amour aussi molles que les notes. Lulli composait d'abord les airs de tous ces divertissements ; le poëte y assujettissait les paroles, Lulli forçait Quinault d'être insipide... »

L'avenir devait casser l'arrêt de Voltaire. Aujourd'hui encore les beaux airs de Lulli sont plus admirés des amateurs que son récitatif qui, le plus souvent, est lourd et monotone. L'invocation : « Bois épais, redouble ton ombre ! » d'*Amadis*, la scène de Caron et l'air d'*Alceste* : « Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ? », le charmant duo de *Thésée* : « Que nos prairies », le magnifique duo d'*Armide* : « Esprits de haine et de rage », autant de pages admirables que Voltaire traite de petites chansons, de *noëls*, de *barcaroles*. Du reste, il a pris soin lui-même

d'expliquer cette singulière préférence et la raison qu'il en donne est excellente... à son point de vue. C'est que ce récitatif lui représente assez fidèlement ce que pouvait être la mélodie antique : il va bientôt s'efforcer d'établir cette lointaine ressemblance.

Voltaire, d'ailleurs, ne s'épargne aucune peine pour faire prévaloir son opinion, et c'est un spectacle assez curieux de le voir, lui qui vient de traiter Lulli de si sévère façon, prendre chaudement sa défense. Il est vrai qu'il s'agit du récitatif et qu'il n'entend pas raillerie sur ce point.

Cahusac avait rédigé l'article *Expression* pour l'*Encyclopédie*, et il y prétendait qu'on pouvait placer — sans contre-sens — des paroles absolument contraires au texte original sur quelque récitatif de Lulli que ce fût, même le plus vanté. Il prouvait cette allégation par un exemple original. Prenant les vers que Quinault met dans la bouche de Méduse (*Persée*, III, sc. 1^{re}), il les modifiait d'une façon agréable, et affirmait que la musique de Lulli rendait avec une égale vérité les vers de Quinault ou ceux qu'il y substituait, soit d'un côté l'épouvante et la mort, de l'autre la grâce et l'allégresse.

Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux,
Tout se change en rocher à mon aspect horrible ;
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux,
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.

Je porte l'allégresse et la vie en tous lieux,
Tout s'anime et s'enflamme à mon aspect aimable ;
Les feux que le soleil lance du haut des cieux,
N'ont rien de comparable
Aux regards de mes yeux.

Là-dessus, Voltaire de s'emporter après avoir « consulté des oreilles très-exercées » (ce qui prouve une médiocre confiance en ses propres lumières,) et de dire qu'il est sûr du contraire. Ici encore son sens musical a mal servi le philosophe. Quoi qu'il en dise, lui et quelques amateurs très-exercés, pour cette fois Cahusac avait raison. Le fait est qu'avec un léger changement dans l'expression, l'expérience est assez concluante, du moins pour le morceau dont il s'agit. Elle ne le serait pas pour d'autres, tels que l'air de *Roland* : « *Je suis trahi!* » ou le trio des *Parques d'Isis*, ou encore le duo d'*Hidraot* et d'*Armide*.

L'expérience de Cahusac est vraiment originale, et nous ne conseillerions pas d'appliquer un pareil procédé à toute la musique applaudie de nos jours. Que de chutes, de désillusions au

bout de cette redoutable épreuve ! Que de réputations s'évanouiraient ! Nous ne prétendons pas dire par là qu'une même page de musique ne puisse peindre des idées ou des situations différentes. La musique est d'essence trop vague pour qu'on lui assigne des limites aussi précises : nombre d'idées, nettement distinctes dans le langage ordinaire et qui s'exprimeraient de dix manières différentes, seront également bien traduites par une seule et même phrase musicale. Il est donc clair que le procédé de Cahusac ne donnera un résultat sérieux qu'autant que les paroles appliquées à la musique et se confondant avec elle d'une façon parfaite, seront l'expression de deux idées entièrement opposées, de deux sentiments extrêmes. Et nous croyons que l'épreuve serait très-curieuse à tenter, même dans de telles conditions, et qu'elle amènerait bien des catastrophes.

Voltaire a parfois effleuré les questions musicales dans les belles préfaces de ses tragédies, notamment dans celle de *Sémiramis*, qui contient une longue dissertation sur la tragédie ancienne et moderne. Le poète y déclare que, s'il est un spectacle propre à donner une idée de la scène antique, c'est dans nos opéras et surtout dans les opéras italiens que cette image subsiste. Il signale deux rapports entre le drame musical et le drame antique : le récitatif d'abord, qu'il croit être précisément la mélopée des anciens, puis le chœur qui, « tout vieux qu'on l'a rendu, tout fade panégyriste qu'on l'a fait de la morale amoureuse, ressemble pourtant à celui des Grecs, en ce qu'il occupe souvent la scène. » Mais il reconnaît en revanche que les petits airs fredonnants à l'italienne et les comparaisons galantes qui forment le fond de la poésie lyrique nuisent singulièrement au caractère antique de la tragédie et qu'ils seraient fort déplacés dans la bouche d'OEdipe, d'Oreste, de Jocaste et d'Electre. « Il faut donc avouer, dit-il, que l'opéra, en séduisant les Italiens par les agréments de la musique, a détruit d'un côté la véritable tragédie grecque, qu'il faisait renaitre de l'autre. »

Au dire de Voltaire, l'opéra français s'écarte encore davantage de la tragédie antique pour deux motifs : notre mélopée d'abord qui lui paraît se rapprocher moins que celle des Italiens de la déclamation naturelle, et nos petits airs qui seraient encore moins

liés au sujet, s'il est possible, que les *concetti* d'Italie. Mais ces défauts, si graves qu'ils soient, ne l'empêchent pas de penser que nos bonnes tragédies-opéras, telles qu'*Atis*, *Armide*, *Thésée*, peuvent donner quelque idée du théâtre d'Athènes.

Cette lointaine ressemblance une fois admise, il semblerait qu'elle dût influencer tant soit peu sur le jugement de Voltaire, et lui inspirer de l'indulgence pour un genre dont le seul mérite à ses yeux était ce rapport douteux avec les tragédies de Sophocle ou d'Euripide. Bien au contraire, le grand poète ne paraît avoir pris tant de soin d'établir cette vague analogie que pour se montrer plus sévère envers l'opéra, et porter sur le drame musical un jugement des plus durs sous une forme presque laudative.

Déjà dans sa préface d'*OEdipe*, Voltaire avait tracé un tableau de l'opéra sous des couleurs peu flattées. « L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau ; où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil ; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste* l'unité d'action, de lieu et de temps, que de vouloir introduire des danses et des démons dans *Cinna* ou dans *Rodogune*. » Il y revient encore dans la préface de *Sémiramis* : « Il m'a donc paru en général, en consultant les gens de lettres qui connaissent l'antiquité, que ces tragédies-opéras sont la copie et la ruine de la tragédie d'Athènes. Elles en sont la copie, en ce qu'elles admettent la mélopée, les chœurs, les machines, les divinités ; elles en sont la destruction, parce qu'elles ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit, à préférer leurs oreilles à leur âme, les roulades à des pensées sublimes, à faire valoir quelquefois les ouvrages les

plus insipides et les plus mal écrits, quand ils sont soutenus par quelques airs qui nous plaisent. »

C'est en 1748 que Voltaire écrivit cette condamnation en règle de l'opéra; Rameau avait donc produit ses principaux ouvrages : *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, *Dardanus*. Comment dès lors Voltaire frappe-t-il d'un arrêt si sévère, en même temps que ses faibles rivaux, le grand musicien dont il avait fait maintes fois l'éloge, dont il avait dit dans le *Siècle de Louis XIV* : « Après Lulli, tous les musiciens, comme Colasse, Campra, Destouches et les autres, ont été ses imitateurs, jusqu'à ce qu'enfin Rameau est venu, qui s'est élevé au-dessus d'eux par la profondeur de son harmonie, et qui a fait de la musique un art nouveau; » — et qu'il avait si finement loué dans son portrait du *Mondain* :

Il va siffler quelque opéra nouveau,
Ou, malgré lui, court admirer Rameau.

Nous venons de relever bien des contradictions sous la plume de Voltaire; en voici une encore, et qui n'est pas la moins surprenante. Nous avons vu combien le philosophe rabaisait le genre de l'opéra, combien il le mettait dans son esprit au-dessous de la moindre tragédie, nous l'allons voir maintenant défendre contre les attaques de Saint-Évremond le spectacle qu'il tenait en si mince estime. « Saint-Évremond, s'écrie-t-il, s'est épuisé en froides railleries sur ce genre de spectacle. Il veut trouver du ridicule à mettre en chant des passions et des dialogues. Il ne savait pas que les tragédies grecques et romaines étaient chantées; que les scènes avaient une mélodie semblable à notre récitatif, laquelle était composée par un musicien; et que les chœurs étaient exécutés comme les nôtres. Qui ne sait que la musique exprime les passions? Saint-Évremond, en louant *Sophonisbe* et en blâmant l'opéra, a prouvé qu'il avait peu de goût et l'oreille dure (1). »

Qu'elles aient pour objet Quinault, Rameau, Lulli, ou le genre de l'opéra, ces contradictions si fréquentes montrent combien peu

(1) Voltaire, *Mélanges littéraires*, art. *Opéra*. C'est en 1676 que Saint-Évremond avait composé à Londres, où il était réfugié, sa comédie: les *Opéras*, qui ne fut jamais représentée.

d'intérêt Voltaire portait aux choses de la musique. Il en parle parfois, il discute même, mais d'une façon superficielle et qui ne prouve que son indifférence. Du reste, il a bien voulu reconnaître lui-même son incompetence en fait de musique. En 1750, lorsqu'il était à Berlin, il entendit un *Phaëton* d'un nommé Villati, poëte italien aux gages du roi de Prusse, et il écrivit alors à Mme Denis : « Je n'ai jamais rien vu de si plat dans une si belle salle. Cela ressemble à un temple de la Grèce, et on y joue des ouvrages tartares. Pour la musique, on dit qu'elle est bonne. Je ne m'y connais guère; je n'ai jamais trop senti l'extrême mérite des doubles croches. » L'aveu est bon à noter.

Ces divers passages de Voltaire et sa propre confession ont pu nous faire comprendre le sens réel de certains vers du *Mondain*, qu'on cite bien souvent sans en saisir la portée véritable. Qu'on les lise, comme on fait d'habitude, isolés et sans commentaire, on y trouvera l'expression d'une vive admiration. Rien de plus opposé à la pensée du poëte. Les rapprochons-nous, au contraire, des jugements sur l'opéra exprimés dans les préfaces de *Brutus* et de *Sémiramis*; mettons-nous en regard cette phrase d'une lettre à M. de Cideville (1752) : « L'Opéra est un rendez-vous public où l'on s'assemble à de certains jours, sans savoir pourquoi; c'est une maison où tout le monde va, quoiqu'on dise du mal du maître, et qu'il soit ennuyeux. Il faut, au contraire, bien des efforts pour attirer le monde à la Comédie; et je vois presque toujours que le plus grand succès d'une bonne tragédie n'approche pas de celui d'un opéra médiocre; » — alors, les vers du *Mondain* paraîtront ce qu'ils sont en réalité, l'expression d'une approbation complaisante pour un spectacle envers lequel on ne saurait montrer de bien grandes exigences. Ce ne sera plus de l'admiration, mais une satisfaction indulgente, voisine du dédain.

Il faut se rendre à ce palais magique
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

D'ALEMBERT.

*Typique et comme
exposition de mauvaise
foi*

L'auteur du *Discours préliminaire* de l'Encyclopédie avait sur la plupart de ses contemporains un grand avantage au point de vue musical : il avait étudié et pénétré la science harmonique, et son esprit si vivement épris des sciences mathématiques avait trouvé dans cette étude aride un attrait sérieux. Il avait donc pris plaisir à approfondir les mystères de l'harmonie, et avait bientôt donné un gage de la solidité de son savoir en présentant, dans un livre demeuré célèbre (1), un exposé très-lucide de la doctrine de Rameau, doctrine qui ne laissait pas d'être assez obscure dans la bouche du musicien. Celui-ci rendit aussitôt hommage au savoir et à l'aide empressé du mathématicien, par une lettre adressée au *Mercur*. « M. d'Alembert, dit-il, a cherché dans mes ouvrages des vérités à simplifier, à rendre plus familières, plus lumineuses et par conséquent plus utiles au grand nombre. Enfin, il m'a donné la consolation de voir ajouter à mes principes une simplicité dont je les sentais susceptibles, mais que je ne leur aurais donnée qu'avec beaucoup de peine et peut-être moins heureusement que lui. »

Doué d'un goût sévère, possédant un jugement droit, d'une rectitude quasi-mathématique; d'un caractère assez bien trempé pour ne subir aucune influence, étranger à toute coterie, charmé

(1) *Éléments de musique théorique et pratique selon les principes de M. Rameau, 1752.*

par la musique italienne, mais pas au point de honnir la musique française, et préparé par ses connaissances techniques à goûter « de grands effets d'harmonie », d'Alembert était bien l'homme qui pouvait le mieux, la lutte une fois terminée, relever les torts comme les avantages de chaque parti, et se prononcer, lui dernier, avec une impartialité inattaquable.

C'est aussi ce qu'il prétendit faire en écrivant, en 1760, sa *Liberté de la Musique*. « Aujourd'hui, dit-il, que l'animosité est éteinte, les brochures oubliées et les esprits adoucis, tandis que l'attention partagée des Parisiens oisifs est tournée vers des objets plus importants, et s'exerce, sans fruit comme sans intérêt, sur les affaires de l'Europe, serait-il permis de faire un examen pacifique de notre querelle musicale ? »

Certes d'Alembert avait été, comme tant d'autres, vivement séduit par le charme de cette musique d'outre-monts « tantôt douce et insinuante, tantôt folâtre et gaie, tantôt simple et naïve, tantôt enfin sublime et pathétique » ; mais il en percevait distinctement les graves défauts : « ces répétitions éternelles des mêmes paroles, ces roulements prodigués à contre-sens et prolongés jusqu'à la fatigue, enfin ces points d'orgue ridicules. » Il protestait bien, au nom de la liberté de la musique, contre le renvoi des Bouffons, « qui avait fait revenir la paix à l'Opéra avec l'ennui », et écrivait à ce propos cette phrase admirable : « Être esclave dans nos divertissements, ce serait, pour employer l'expression d'un écrivain philosophe, dégénérer non seulement de la liberté, mais de la servitude même ; » il rejetait sur une coterie de la cour l'arbitraire de cette décision en s'écriant : « Ceux qui président à nos plaisirs, et qui n'en ont guère, ont été aussi inexorables à nos plaintes, que les vieilles femmes le sont pour interdire l'amour aux jeunes » ; mais il rendait au moins hommage à la puissance créatrice de Lully et au génie de Rameau. « Excusons, dit-il, les fautes de Lully, mais avouons-les. Cet artiste a donné à la musique tout l'essor dont elle était capable en commençant à naître..... Rameau eût manqué son but en allant plus loin ; il nous a donné, non la meilleure musique dont il fût capable, mais la meilleure que nous pussions recevoir. »

(1) n° 22 - objection d'un interlocuteur et que
D'Alembert détruit

Rousseau proclamait que « nous n'avions pas de musique et que si jamais nous en avions, ce serait tant pis pour nous »; d'Alembert déclare, au contraire, que nous pouvons en avoir une, et il s'inquiète surtout de fixer sur quels points la musique italienne doit nous servir de modèle. La musique étrangère n'est donc à ses yeux qu'une auxiliaire dont il faut savoir se servir pour arriver à la perfection, et il n'est pas malaisé de voir qu'au fond de sa pensée il juge la musique française plus près d'y parvenir que sa rivale.

S'agit-il du poëme, il repousse vivement l'idée « de régler notre goût, quant aux spectacles en musique, sur l'opinion et l'exemple des étrangers, eux qui, dans tout le reste, sont accoutumés à prendre le goût français pour modèle du leur. » On pourrait bien objecter que l'Europe, en proscrivant notre opéra, a universellement adopté notre théâtre français; mais d'Alembert n'a pas de peine à établir que l'opéra italien, bien qu'il soit admis dans tous les pays d'Europe, est trop imparfait pour nous servir de modèle. « La forme de cet opéra, il faut en convenir, le rend uniforme e ennuyeux; celle du nôtre est, sans comparaison, plus variée et plus agréable. On prétend, je le sais, que les opéras italiens ont un avantage, en ce qu'ils peuvent être déclamés comme chantés, ce qui n'aurait pas lieu dans les nôtres. . . Mais ce prétendu avantage des tragédies italiennes, d'être également propres au chant ou à la déclamation, rend à mes yeux leur mérite bien suspect. C'est n'avoir point de caractère que d'en pouvoir si facilement changer... Qu'on joue à la suite l'une de l'autre une tragédie de Racine et une de Métastase, et qu'on exécute, de même successivement, un opéra de Métastase et un opéra de Quinault *mis en bonne musique*: et malgré toute l'estime que mérite le poëte italien, je ne doute pas que l'avantage du parallèle ne demeure aux deux poëtes français. » Il suffira donc de chercher, de corriger les défauts de nos poëmes; mais il serait ridicule, pour quelques points faibles, d'abandonner tous les progrès déjà réalisés, et de nous approprier un poëme de forme inférieure au nôtre.

S'agit-il de la musique, d'Alembert, rompant de plus en plus avec son opinion première (que la musique italienne était supérieure à la nôtre), déclare sans ambages que « si nous étions

réduits à l'alternative de conserver notre opéra tel quel, ou d'y substituer l'opéra italien, peut-être ferions-nous bien de prendre le premier parti... » ; mais il ne lui paraît pas impossible, en gardant notre opéra, d'y faire, sous le rapport musical, des changements qui le rendraient bientôt supérieur à l'opéra italien.

Dans quel sens, dès lors, corriger notre musique ? Pour les symphonies, le philosophe reconnaît que nous avons fait de grands progrès depuis Lulli, « que plusieurs de celles de Rameau ne nous laissent rien à désirer et, sur cette partie, les Italiens même sont moins riches que nous. » Pour le récitatif, d'Alembert voudrait, comme Grimm et Rousseau, qu'il fût absolument distinct de l'air. Et pourtant, puisqu'il reconnaissait la puissance dramatique du récitatif « obligé, coupé, interrompu et soutenu par l'orchestre », qui produit un effet tellement saisissant que « beaucoup de personnes lui donnent la préférence sur les airs » ; il aurait dû remarquer qu'en établissant une différence aussi profonde entre l'air et le récitatif, l'un ou l'autre, nécessairement, ne répondrait pas aux exigences de la situation. Une distinction aussi tranchée que la voulaient les philosophes serait en désaccord absolu avec la vérité dramatique.

Nos airs non plus n'étaient pas, à entendre d'Alembert, inférieurs aux airs italiens. Il pouvait, à la rigueur, critiquer que le chant tombât souvent sur des paroles qui ne valaient pas la peine d'être chantées, mais il était bien forcé d'avouer que les airs d'Italie étaient surchargés « de faux ornements qui, loin de contribuer à l'expression, y nuisent au contraire beaucoup. » Il reproche encore au chant français d'avoir « un défaut contraire à l'expression et de se ressembler trop à lui-même », mais il ajoute aussitôt : « Au reste, c'est moins encore nos musiciens qu'il faut accuser de cette indigence que leurs auditeurs. Chez la plupart des Français, la musique qu'ils appellent *chantante* n'est autre chose que la musique *commune* dont ils ont eu cent fois les oreilles rebattues ; pour eux, un mauvais air est celui qu'ils ne peuvent fredonner, et un mauvais opéra, celui dont ils ne peuvent rien retenir. » Quelle leçon dans ces lignes, quelle critique prise sur le vif et aussi vraie aujourd'hui qu'hier !

Tout ce parallèle, établi avec une justesse extrême et déduit avec une rigueur géométrique, conduit d'Alembert bien loin de son point de départ, et l'amène à conclure que « la musique italienne est défectueuse par ce qu'elle a de trop, la musique française par ce qui n'y est pas. » Le philosophe n'en dit pas davantage, mais la discussion précédente montre bien qu'il prévoyait que l'avantage resterait à la musique française. Et l'histoire lui a donné raison. La musique italienne n'a en effet rien rejeté de « ces faux ornements, de ces répétitions éternelles, de ces roulements, de ces points d'orgue ridicules, » tandis que la musique française a acquis ou développé ces qualités essentielles de variété, de couleur, d'expression, de vérité dramatique.

La justesse de ses idées, la vigueur de ses déductions et la modération de ses critiques doivent faire attribuer le premier rang dans cette galerie à l'auteur des *Éloges*. Sans s'occuper ici du rôle effacé qu'il joua plus tard dans la guerre des Gluckistes, on peut assurer que, de tous les grands écrivains que nous avons passés en revue, ce fut lui qui comprit le mieux la grandeur de son rôle de critique. Lui seul eut une idée exacte de cette musique qui, selon le dire de Rousseau, « n'étant d'aucun pays, est celle de tous » ; il sut aussi, mieux encore que Mably et Laugier, affirmer à la fois son goût pour la musique italienne et son admiration pour les belles œuvres de Lulli et de Rameau. La preuve en est dans ce court passage, une simple phrase qui montre à quelle hauteur s'élevait l'esprit du philosophe, et qui devrait être un enseignement salutaire pour quiconque parle ou écrit sur la musique.

« Ce n'est pas seulement par leurs ouvrages qu'il faut mesurer les hommes, c'est en les comparant à leur siècle et à leur nation ; et si les partisans zélés que Rameau s'était faits parmi nous, sont devenus plus froids sur sa musique, depuis que l'italienne a frappé leurs oreilles, ils n'en sentent pas moins tout le prix de ses heureux efforts, et toute la justice des applaudissements dont ils ont été couronnés. »

C'était un grand esprit que celui qui jugeait aussi sainement l'art musical de son époque, qui établissait ce juste rapprochement entre « la musique chantante » et « la musique commune », et

*Lire
d'origine*

qui résumait ainsi, en une phrase, tant de dissertations futures, tant de discussions qu'ont entreprises depuis, et toujours sans succès, les gens épris de la belle et grande musique pour démontrer au public indocile qu'on doit juger les œuvres musicales autrement que par la mémoire et le fredonnement.

XI.

Chaque chapitre de cette étude porte en lui-même sa conclusion et, pour tous, la conclusion est identique, sauf à l'égard de Rousseau et de d'Alembert. Ce sont, en effet, de tous les philosophes que nous avons vu s'ériger en juges souverains du goût musical au siècle dernier, les seuls qui eussent quelques notions de musique : il faut ajouter que, sans avoir composé le *Devin du village* et les *Consolations des misères de ma vie*, le célèbre encyclopédiste avait, en théorie et en science musicale, des connaissances autrement solides que l'auteur d'*Émile*.

En dehors d'eux, tous leurs amis ou ennemis — en matière musicale s'entend, — n'avaient d'autre guide, pour se prononcer sur ces questions si complexes, que leur goût propre qui était souvent assez médiocre et toujours très-mobile. C'étaient eux, cependant, qui régentaient la musique, eux qui établissaient la mode, eux dont l'opinion faisait loi. Ni les uns ni les autres n'avaient plus de droits à discuter et à se prononcer sur la valeur d'une œuvre musicale que les gens du monde, beaux-esprits, amateurs, qui agitaient et tranchaient les mêmes questions dans les ruelles et les salons de Paris ou de Versailles, mais ils avaient pour eux l'autorité littéraire ou philosophique, une réputation bien assise et un esprit intarissable : plusieurs possédaient une réputation européenne. Quelle vraisemblance dès lors que des écrivains aussi considérables, aussi illustres, ne pussent pas en remonter sur la musique même aux musiciens, et résoudre sans hésiter les problèmes artistiques les plus graves ? Et ils le firent avec tout l'aplomb de l'ignorance.

« O Philosophes, prodigieux bouffons ! écrivait un jour Berlioz à propos de la *Serva padrona*. Oh ! les bons hommes, les dignes hommes que les hommes d'esprit de ce siècle philosophique, écrivain sur l'art musical sans en avoir le moindre sentiment, sans en posséder les notions premières, sans savoir en quoi il consiste ! Je ne dis pas cela pour Rousseau qui en possédait, lui, les notions premières. Et pourtant que d'étonnantes plaisanteries ce grand écrivain a mises en circulation et auxquelles il a donné une autorité qui subsiste encore et que les axiomes du bon sens n'acquerront jamais ! »

Il faut reconnaître pourtant que la plupart de ces écrivains éminents avaient pour les arts en général, — sinon pour la musique en particulier — un goût assez vif, assez réfléchi, mais auquel manquaient les assises de la science, et sujet, par conséquent, à des fluctuations, à des contradictions sans fin. Et pourtant telle était la puissance intellectuelle de ces hommes de génie ou de talent, qu'en tendant leur esprit sur des sujets qui leur étaient absolument étrangers, il n'est presque pas un d'entre eux qui n'ait émis quelque idée originale, quelque réflexion frappant juste au milieu de grossières et nombreuses erreurs. Il y avait précisément un vif intérêt à distinguer le vrai du faux dans les opinions et les théories qu'ils émettaient sur la musique avec tant d'assurance, à mettre en lumière les pensées vraiment précieuses qui se trouvaient égarées dans cet amas de paradoxes et de lieux communs.

Sans doute, Voltaire et d'Holbach ne faisaient guère que répéter les jugements d'autrui et se réglaient sur la mode du jour, sans trop s'inquiéter d'avoir une opinion propre ; mais Diderot avait un goût éclairé pour les arts, surtout pour les arts du dessin, Grimm possédait un sens critique extrêmement fin, Rousseau nourrissait une ardente passion pour la musique, Mably conservait un esprit juste et impartial dans une discussion où Cazotte apportait une fougue presque égale à celle de Rousseau, Laugier possédait autant de bon sens que de sang-froid ; d'Alembert, enfin, unissant une sérieuse connaissance des effets de l'harmonie à un esprit droit et mathématique, formulait des principes qui sont encore aussi vrais aujourd'hui qu'il y a un siècle.

C'est lui qui, par sa modération et son savoir musical, offre à nos yeux le modèle le plus élevé de la critique musicale au siècle dernier, celui que nous proposerions volontiers aux écrivains de notre époque. C'est pour ceux qui examinent sérieusement toute musique sérieuse, pour ceux qui discutent sans parti pris toute théorie sagement présentée, pour ceux auxquels il répugne de se faire les détracteurs acharnés de toute idée nouvelle, que nous allons transcrire ici quelques lignes où d'Alembert exprime avec conviction des idées très larges, très vraies et, par malheur, trop souvent méconnues.

Ces fragments, extraits d'une lettre de lui à Rameau et de la *Liberté de la musique*, ont un lien intime. Tous trois en effet visent le progrès musical dont on ne peut jamais prévoir la réalisation suprême, dont il ne faut jamais se flatter d'avoir atteint l'apogée, ni dénier aux génies futurs la faculté de s'élever encore plus haut.

D'Alembert écoutait les conseils d'une sage prudence, d'une juste confiance en l'avenir, quand il écrivait ces lignes d'une simplicité éloquente :

... Pour moi, Monsieur, j'ose croire que l'art ira peut-être plus loin que vous ne pensez. L'expérience m'a rendu circonspect sur les assertions en matière de musique; avant que d'avoir entendu vos opéras, je ne croyais pas qu'on pût aller au-delà de Lully et de Campra; avant que d'avoir entendu la musique des Italiens, je n'imaginai rien au-dessus de la nôtre.

... Toute musique, pour peu qu'elle soit nouvelle, demande de l'habitude pour être goûtée par le vulgaire; c'est pourquoi si l'opéra français a quelque décadence à craindre, elle n'arrivera que peu à peu, et il pourra survivre encore à la génération qui le regrette. Qu'elle jouisse en paix de ses tranquilles plaisirs; mais qu'elle ne prétende pas régler ceux de la génération suivante.

... Tel a été le triste sort d'une multitude d'hommes célèbres; on les insulte, on les déchire, on les tourmente de leur vivant; on leur rend justice quand il ne sont plus en état d'en jouir; rarement même, entrevoient-ils, à travers les nuages que l'envie répand autour d'eux, la justice tardive et inutile que la postérité leur prépare: LA SATIRE EST POUR LEUR PERSONNE ET LA GLOIRE EST POUR LEUR OMBRE.

Arrivé à la fin de cette étude, nous ne pouvons mieux faire que de mettre notre signature sous l'abri de ce grand nom. Ainsi, faisons-nous en citant, sans rien ajouter, ces belles paroles que toute personne qui prétend juger, ou seulement goûter la musique, devrait avoir toujours présentes à l'esprit.

FIN.

TABLE DES CHAPITRES

I. —	5
II. — Grimm	8
III. — Rousseau	13
IV. — D'Holbach	27
V. — Laugier	31
VI. — Cazotte	36
VII. — Mably	39
VIII. — Diderot	44
IX. — Voltaire	50
X. — D'Alembert	59
XI. —	68
