

Qui connaît aujourd'hui l'*Alceste* de Lulli [Lully]? Hélas! c'est déjà trop peut-être pour l'époque où nous vivons d'avoir à s'occuper de la tragédie musicale composée par Gluck sur ce sujet classique. Cependant si jamais, en inventoriant quelque bonne vieille bibliothèque, vous rencontrez d'aventure la partition de maître Lulli [Lully], si c'est surtout l'édition de luxe de 1708 qui vous tombe sous la main, je vous conseille de la parcourir ; elle en vaut la peine, surtout à cause de ses frontispices et de ses gravures, où se lit en caractères ébouriffans, — déesses à moitié nues en coiffures de cour, nymphes de l'Œil-de-Bœuf, Apollons emperruqués et jouant de la viole, — toute la solennelle boursoufflure du vieil opéra français, frère naturel et légitime de la grande tragédie française.

Lulli [Lully], faut-il le dire? musicalement ne représente rien ou presque rien. Son nom n'a guère de sens que pour les philosophes. Et s'il n'existe en effet d'auteur classique que celui chez lequel on peut apprendre quelque chose, l'idée certes ne saurait venir à personne de donner ce titre à un écrivain dont le travail ne fut jamais bon qu'à montrer aux gens comment il ne faut pas faire. Lulli [Lully] pourtant a son avantage, il sert à prouver la grandeur historique de Gluck. Qui n'a point feuilleté Lulli [Lully] ne saurait estimer Gluck à sa valeur. Lulli [Lully] ne chante pas, il récite, déclame. Point d'airs, de duos, de morceaux d'ensemble, mais une suite non interrompue de scènes cadencées, la tragédie mise en musique, plutôt // 176 // que l'opéra, — l'art que M. Richard Wagner voudrait de nos jours restaurer, n'ayant pu l'inventer. Ça et là quelques maigres fragmens mélodiques, des chœurs, des marches, des motifs de danse, viennent égayer d'un peu de lumière la désastreuse monotonie de ce dialogue, l'ennui sans fin de ce récitatif. Ces chœurs même ont parfois du solennel, une certaine pompe qui rappelle, pour la simplicité de l'harmonie, les hymnes liturgiques. Malheureusement tout cela reste à l'état embryonnaire, l'art manque ; cette mélodie qu'on pressent n'aboutit pas. Ne cherchez point le musicien, vous ne trouveriez qu'un régisseur de théâtre, un industriel metteur en scène des spectacles de la cour : l'architecte de cette période, l'homme qui sait son affaire, sera Gluck. Lui aussi se passionnera pour *l'accent de la vérité*, tendra de toutes ses forces vers la beauté de l'expression, mais sans perdre de vue la forme, sans oublier qu'un système, quel qu'il soit, ne délie pas un homme de ses devoirs envers les règles de son art, et qu'il n'y a de vrais musiciens, de vrais peintres et de vrais poètes que ceux qui savent composer, dessiner, écrire et soumettre leur originalité personnelle aux imprescriptibles lois du beau esthétique.

On a souvent dit de Gluck que c'était un ancien. Qu'entendait-on par là? Que dans les arts du dessin tous les principes du beau remontent vers la Grèce, rien de plus juste. Dans les arts plastiques, en poésie, toute notre esthétique moderne repose sur l'antique. Pour la musique, c'est autre chose, le sol manque, vous bâtissez dans le vide. Pour le musicien, l'antique n'existe pas. Les œuvres sont nulles ; en fait de donnée historique, rien de consenti, de positif. Vous discuterez des années sans faire que la question ait avancé d'un pas. L'antique musical n'a de valeur qu'à titre théorique, et ne conserve absolument plus de sens dès qu'il s'agit de composition, de pratique. L'art antique, musicalement parlant, n'est autre que l'art classique, un art simple, naïf, élevé, sachant garder sa dignité, son calme, sa mesure jusque dans la tempête ; passionné, mais sans le laisser voir, tandis qu'aujourd'hui, ne l'étant pas, nous voulons à toute force le paraître. Ici, nouvelle question. Où commence cet art classique? où finit-il? Pour les uns, c'est avec Bach que la période s'inaugure ; pour les autres, c'est Bach qui la vient clore. Et Beethoven, qu'en fait-on? De celui-là, tout le monde veut. Les classiques l'adoptent, les romantiques l'acclament. Il n'y a de discussion que sur le choix des styles. Les hommes du passé voudraient bien s'en tenir à sa première et seconde manière, en revanche les néo-romantiques ne reconnaissent que la troisième,

la dernière. N'oublions ni la musique du présent, ni la musique de l'avenir, également appelées à faire valoir leurs droits, et qui dans // 177 // Haydn, Mozart, ces vrais classiques, prétendraient déjà ne plus voir que les représentans de la période rococo.

Dans cette espèce de conflit byzantin, qui a raison, qui a tort? Ce fameux âge classique, où le chercher? Un habile théoricien allemand, M. Riehl, va nous le dire : « Cet esprit de mesure, d'apaisement, de simplicité, qui constitue le caractère de l'antique, se retrouve en musique, pour la première fois, chez un artiste qui vers le milieu de la renaissance apparaît au monde comme la dernière figure du moyen âge. On peut dire de Palestrina qu'il a par devers lui l'élément classique ; il le prouve en substituant dans ses messes les formes pures, simples du chant populaire italien à l'aride scolastique des Pays-Bas. Il réforme son art, *sacrifie au dieu inconnu de l'antique musical*. C'est le classique par excellence. Viennent ensuite les maîtres sacrés et profanes de l'école romaine. Ils continuent l'œuvre de Palestrina, étendent les horizons, dégagent la symétrie, développent dans leurs morceaux une architecture *transapparente*, et, déliant la mélodie, la rendent à sa grâce native, à sa noble sensualité. Ces hommes furent au XVIII^e siècle les véritables représentans de l'antique musical, et le même élan qui poussait nos statuaires vers les maîtres de l'antiquité grecque et romaine entraînait aussi nos musiciens. Eux aussi obéissaient à la passion de l'étude, eux aussi cherchaient l'antique à Rome et le trouvaient non dans des débris de statues, des fûts de colonnes, mais chez des maîtres bien vivans! »

Il y eut certes en Allemagne, pendant la première moitié du XVIII^e siècle, des musiciens aussi grands, plus grands même que ceux d'Italie, et cependant tout homme voulant s'instruire à fond passait les Alpes. Sans doute ailleurs pouvait s'apprendre cet art qui fait les compositeurs, la technique du métier ; mais l'idée de mesure, d'esthétique, le sens de la pureté, de la clarté dans la forme, en un mot la vraie école de l'antique n'était qu'en Italie. J'aurai le temps de parler de Gluck tout à l'heure ; voyons Haydn, Mozart. Ce qui fit de ces hommes de tels modèles dans l'art de penser et d'écrire, ce ne fut pas seulement leur génie, mais la transmission de la belle forme italienne, le *canon* de cette école du simple, du correct, du lumineux. Coïncidence curieuse de l'idée littéraire et musicale à cette époque! tandis que Lessing, Goethe, Herder, Schiller, demandent à l'étude de l'antiquité classique la régénération de la poésie, les musiciens, sans s'être concertés et ne prenant pour guide que leur instinct, vont aux mêmes découvertes. L'idéal moderne de l'antique musical, Haydn et Mozart l'ont produit ; bien plus encore que dans les tragédies de Gluck, il est dans ces symphonies que l'orchestre du prince Esterhazy [Esterházy] exécute pendant // 178 // le repas, dans ces opéras écrits sur la commande d'un directeur de théâtre de rencontre. Pour le naïf qu'ils y mettent tous les deux, on dirait parfois de vieux peintres allemands. Mozart, voulant rendre l'idée de grandeur, d'omnipotence, intitule une symphonie : *Jupiter!* C'est là sa symphonie héroïque, à lui. Beethoven songe à Napoléon, Mozart ne pense encore qu'à Jupiter. D'un côté, vous avez le splendide soleil couchant de la période classique, de l'autre l'aurore du romantisme incendiant le ciel. L'œuvre de Mozart est un morceau d'antique musical dans le sens des vieux grands Italiens. Son Jupiter a la sérénité, la gaillardise d'un olympien repu d'ambrosie et de nectar. C'est le dieu monarque et badin qui lance la foudre et fait la débauche, le Jupiter-Louis XIV, amant de Sémélé, de Danaé, de toutes les belles dames de la cour. Dans le *menuet*, vous le voyez danser aux noces de Thétis, mais dans *l'adagio* on sent monter vers lui l'hymne des humains, et la fugue finale nous le montre, d'un trait magnifique, en sa toute-puissance, laissant tomber d'en haut sur la terre un regard calme, impassible. Lumière, harmonie, goût suprême! c'est là le véritable art classique, l'art grec musical entrevu par les compositeurs italiens de la renaissance, et dont Mozart, entre tous, possède le secret, le canon. Cette forme architecturale, élevée

et pure, où l'air circule librement, où partout la clarté pénètre, semble construite pour l'éternité, ce qui n'empêche pas les mélodies et les harmonies d'être complètement modernes. La critique historique et philosophique n'a rien à prétendre dans ce style ; c'est le génie antique deviné par le génie moderne, qui n'en reste pas moins fidèle à lui-même et à son temps.

I.

Avant Haydn, Mozart, Gluck avait reçu la tradition de cette grande école classique italienne, à laquelle il se rattache par le naturel de ses mélodies, la sobriété de son instrumentation ; mais sa destinée, à lui, n'est point là seulement. Son génie naîtra plus tard d'un système. Dans son premier voyage en Italie, il se contente de ce qui suffit à Piccini [Piccinni], à Sacchini, disciple déjà plus profond, passe à côté de la tradition des maîtres, qu'il reprendra quelque jour, selon son propre formulaire et lorsque l'étude et l'expérience lui auront démontré que tout ce qu'il a fait est à refaire. Né le 4 juillet 1714 à Weissenwang, en Bohême, dans les états du prince Lobkowitz, il se rend très jeune à Prague, où il acquiert une certaine force sur le violoncelle. A dix-sept ans, il entre à Milan au service du prince Malzi, étudie la composition, et au bout de quatre ans écrit son pre- // 179 // -mier opéra : *Artaxerce*. En 1745, il visite Londres et Copenhague, revient par Vienne en Italie, puis retourne à Vienne (1772).

Nous l'abordons au beau moment du règne, au plein de l'astre. Il a cinquante-huit ans ; le réformateur s'est déjà révélé. Il a écrit *Orphée* [*Orphée et Eurydice*], *Alceste*, et, les yeux tournés vers la France, prépare son *Iphigénie en Aulide*. L'Europe entière le discute. En Angleterre, le docteur Burney l'appelle un Michel-Ange de la musique (1). Le critique viennois Sonnenfels, louant ce système dont la simplicité le fait penser à l'œuf de Christophe Colomb, s'écrie : « Son imagination est sans limites ; il lui faut non point s'enfermer dans une nationalité musicale quelconque, mais se les approprier toutes ! Allemand, italien, français, son style embrasse tous les styles et trouve imperturbablement dans la nature l'expression vraie ; sa phrase ne cesse jamais d'être en parfait accord avec la situation, large, puissante, passionnée, symétrique ; dessin pur et correct qu'un admirable coloris complète ! Chaque phrase de sa musique prise à part forme un tout plein d'agrément, lequel à son tour se rapporte ensuite au grand ensemble d'une si merveilleuse façon qu'on serait tenté de comparer les phrases de Gluck à des matériaux solides qu'il emploie pour la construction de son sublime édifice. » Nous venons d'entendre l'Anglais Burney le proclamer un Michel-Ange, voici maintenant le Napolitain Planelli qui le baptise un Raphaël, et fonde sur sa partition d'*Alceste* toute une théorie de la musique publiée en 1772, d'autres disent en 1777. Rien de nouveau sous le soleil ; les mêmes réflexions que nous suggère aujourd'hui l'œuvre d'un Meyerbeer, le savantissime Martini, ce *pater profundus* de l'époque, les développe en parlant de Gluck. « Il a su réunir les beautés du chant italien à certains avantages particulièrement français, et donner pour base à cette harmonique association la science instrumentale allemande. » Le bon Wieland, lui aussi, se met de la partie, et je saisis au vol un paragraphe qui ne manquera pas d'avoir son charme pour ceux qui aiment cette note lyrique un peu vague dont se paient volontiers d'ordinaire les beaux esprits philosophiques de tous les temps lorsqu'il leur prend fantaisie de discourir sur les arts. « Grâce soient rendues au chevalier Gluck, qui ramena le règne de la musique et la replaça sur- le trône de la nature, d'où la barbarie, l'ignorance, les préjugés, le mauvais goût, l'avaient précipitée. Fidèle à ce principe de Pythagore, il a préféré les muses aux sirènes, négligeant les frivolités, les

(1) Charles Burney : *The present state of music in France*, notes de voyage publiées dans les premières années du XVIII^e siècle.

ornemens d'un style faux pour cette // 180 // noble et mâle simplicité qui seule, dans les arts comme dans nos écrits, peut traduire le caractère du vrai, du grand, du beau! De quels prodiges serait capable une âme embrasée d'un pareil feu, s'il pouvait se rencontrer à notre époque un souverain qui voulût faire pour l'opéra ce que jadis un Périclès fit pour le théâtre d'Athènes! »

Gluck n'était point de ces natures que tourmente un incessant besoin de production. Il aimait parfois à se recueillir, à s'isoler des bruits du monde et de la scène, lisant, méditant, philosophant tout à son aise. Après le succès d'*Alceste*, on le vit à Vienne vivre un moment de cette existence retirée, se faire de ces fortes et studieuses vacances à la Dioclétien. Vous connaissez cette maison du sage dont parle Cicéron, ce rendez-vous permanent de tout ce que la ville contient d'illustre, d'honnête, d'intelligent : *plenam semper et frequentem domum concursu splendidissimorum hominum*. La résidence de Gluck pendant cette période fut ce bienheureux recoin privilégié. On y venait de toutes parts visiter le grand artiste, très affable en son particulier, toujours ouvert à la discussion et chez lui le meilleur des hommes. Hors de sa maison toutefois c'était autre chose, et l'hôte aimable et courtois de la veille devenait un affreux tyran sitôt qu'il avait pris place à son pupitre de chef d'orchestre. La moindre faute commise par les exécutans le jetait en des états de fureur indescriptible, et pour attirer sur soi la foudre et l'éclair il suffisait de s'être trompé dans l'interprétation d'un sens, d'avoir manqué de rendre une nuance. Vingt fois, trente fois on devait se reprendre à l'ouvrage, et les admonestations de continuer à pleuvoir, les gros mots de tomber dru comme grêle, à ce point que la révolte s'en mêlait et que ces musiciens, qui, tous faisant partie de la chapelle, étaient d'ailleurs gens fort habiles, finissaient par se trouver trop maltraités et levaient la séance de leur propre mouvement, laissant le maître déverser sur leurs places vides l'excès de son enthousiasme. Alors on allait se plaindre à Joseph II, offrir en masse des démissions que le conciliant monarque repoussait en disant : « Que voulez-vous? ce n'est point un méchant homme ; mais le bon Dieu l'a fait ainsi, et ni moi ni vous autres n'y pouvons rien! » Il s'ensuivit de toutes ces querelles que, lorsque Gluck dirigea l'orchestre, les musiciens furent payés double. Jamais un *fortissimo* ne lui semblait assez vigoureusement enlevé, de même qu'il exigeait l'impossible dans le rendu d'un *pianissimo*. S'il s'asseyait au clavecin, il vous donnait égal spectacle, cherchant toujours à peindre par ses airs, par ses gestes, chaque nuance de l'effet que la musique doit exprimer. Il vivait, mourait avec ses héros, avait au cœur toutes les colères d'Achille, dans ses yeux toutes // 181 // les larmes d'Iphigénie ; sur les dernières mesures de l'air d'*Alceste*, on le voyait tomber en pâmoison, et ce hoquet suprême : *manco, moro, e in tanto affano non hò pianto*, s'exhalait en quelque sorte expire de sa lèvre blême.

Gluck fut un de ces maîtres qui prennent au sérieux l'inspiration. Pour lui, la Muse n'était pas un vain mot. Il l'invoquait, l'attendait, et quand elle arrivait à son appel, se livrait à elle corps et âme ; il en oubliait le boire et le manger, sautait à bas de son lit pour courir la nuit, en chemise, à son piano, essayer un passage, une idée, qu'avant de se recoucher il griffonnait en toute hâte. C'est dans un de ces momens de diable au corps que Callot-Hoffmann l'a saisi et rendu d'un trait incomparable :

« L'homme s'approcha d'une armoire placée dans l'angle de la chambre et tira un rideau qui la masquait. Je vis alors une suite de grands livres bien reliés, avec des inscriptions en lettres d'or, telles que : *Orfeo, Armida, Alceste, Ifigenia*. Les regards fixés sur moi, il saisit un des livres ; c'était *Armide*, et s'avança d'un pas solennel vers le piano. Je l'ouvris vite, et j'en déployai le pupitre. Il ouvrit le livre, et quel fut mon étonnement! je vis du papier réglé, et pas une note ne s'y trouvait écrite. Il me dit : « Je vais jouer l'ouverture, tournez les feuillets et à temps! » et il joua magnifiquement et en

maître, à grands accords plaqués, et presque conformément à la partition, le majestueux *tempo di marcia*. Son visage était incandescent, tantôt ses sourcils se rejoignaient et une fureur longtemps contenue semblait sur le point d'éclater ; tantôt ses yeux remplis de larmes exprimaient une douleur profonde. Quelquefois, tandis que ses deux mains travaillaient d'ingénieuses variations, il chantait le thème avec une agréable voix de ténor, puis il savait imiter d'une façon toute particulière avec sa voix le bruit sourd du roulement des timbales. Plus tard, il se mit à chanter la dernière scène d'*Armide* avec une expression qui pénétra jusqu'au fond de mon âme. *Sa musique était la scène de Gluck dans un plus haut degré de puissance*. Toutes mes fibres vibraient sous ses accords. J'étais hors de moi. Quand il eut fini, je me jetai dans ses bras et m'écriai d'une voix émue : Quel est donc votre pouvoir ? qui êtes vous ? Il se leva et me toisa d'un regard sévère et pénétrant... Lorsqu'il reparut tout à coup avec la lumière, il portait un riche habit à la française, chargé de broderies, une belle veste de satin, et une épée pendait à ses côtés. Je restai stupéfait ; il s'avança solennellement vers moi, me prit doucement la main et me dit en souriant d'un air singulier : *Je suis le chevalier Gluck* (1) ! » // 182 //

Gluck, ai-je dit, s'imposait despotiquement à son orchestre et jusqu'à trente fois commandait la répétition d'un même passage. Quel maître, quand on y réfléchit, n'eut de ces exigences ? Tyrans, ils le sont tous, plus ou moins ; seulement chacun a sa manière. Rossini, Meyerbeer, Auber, Donizetti, Verdi, autant nous en avons vu, autant ont fait ou voulu faire comme Gluck, et si, dans la recherche d'un idéal d'exécution entrevu par le génie seul, ils se sont arrêtés à la vingt-cinquième expérience sans pousser jusqu'à la trentième, ce n'est peut-être point la bonne volonté qui leur aura manqué. Meyerbeer y mettait, lui, mille façons : poli, doux, insinuant, il parlementait avec ses artistes et par la plus insidieuse des persuasions obtenait d'eux des prodiges de dévouement. « Ce que vous venez de faire là est admirable ; mais si nous recommencions, peut-être serait-ce encore mieux ! » Rossini, toujours spirituel, gouailleur, imperturbable, mettait les rieurs de son côté. Il interpellait le délinquant, saisissait le loup par les oreilles : « Ce *ré dièze* que vous me donnez là n'a certes rien de mauvais en soi, j'en prends note et compte en faire bon usage tôt ou tard ; mais pour cette fois j'ai écrit un *ré naturel*, et, si vous voulez bien, nous nous y tiendrons ! » Pourquoi ces emportemens qui remuent la bile, ces colères perturbatrices du système nerveux ? Fi de ces grossièretés barbares dont un galant homme se repent toujours, de cette diplomatie aulique qui rabaisse le génie ! parlez-moi d'un pyrrhonisme bien tempéré, *wohltemperirter*, comme disait le vieux Bach, et qui, tout en aidant son homme à se tirer gaillardement de toutes les difficultés de la vie, ne l'empêche pas d'écrire *Guillaume Tell* !

II.

Vers la fin de janvier 1770, il y eut à Vienne, au palais Eugène, un de ces bals masqués qui font époque. L'impératrice y assistait, environnée de sa nombreuse famille, de sa noblesse, escortée de la foule variée, brodée, chamarrée, éblouissante, de ses Hongrois et de ses Polonais. Plus de quatre mille personnes prirent part à cette fête, où, pour la dernière fois, Marie-Thérèse et Marie-Antoinette parurent ensemble en public. La mère et la fille devaient bientôt se quitter pour ne plus se revoir. Jamais on n'aperçut pareil contraste. L'impératrice ne marchait déjà qu'avec fatigue, visiblement alourdie par une corpulence qui d'année en année allait croissant. Les temps étaient passés de sa beauté, de son éclat ; le visage, épais, obèse, marqué de petite vérole, avait perdu ses charmes d'autrefois, et pris dans les émotions, les tourmentes d'un règne

(1) Hoffman, *Contes fantastiques*, t. VIII.

illustre, mais laborieux, une expression de tristesse, de lassitude, à // 183 // laquelle la perte d'un époux tendrement aimé avait mis le dernier sceau. En revanche, quelle adorable fleur que cette enfant qui s'épanouissait à son côté comme un frais bouton de rose! — Laissons Marie-Thérèse et la jeune dauphine de France causer avec le cardinal de Rohan et le marquis de Durfort, et voyons l'empereur Joseph II se promener dans une galerie entre deux compagnons qui, sans appartenir à la haute noblesse de l'empire, sans être, comme on dit, de la *crème*, n'en paraissent pas moins jouir en ce moment de toutes les sympathies du jeune prince. L'un, celui de droite, vêtu d'un habit de peluche tirant sur le violet, n'est déjà plus jeune, ses traits respirent le calme ; ses paupières qu'il tient d'habitude presque closes indiquent le penseur, le philosophe. L'autre, celui de gauche, est encore un enfant : il porte un habit de velours écarlate, lequel sied à ravir à sa jolie petite personne. L'un et l'autre, on les a d'avance reconnus : le vieux s'appelle Gluck, l'enfant Mozart.

Joseph II n'aimait pas seulement la musique avec passion, c'était aussi un exécutant des plus habiles sur le piano et surtout un violoncelliste de première force. Après avoir quelque temps parlé à Gluck de son *Alceste*, à Mozart de son *Mithridate* [*Mitridate, re di Ponto*], qu'on était au moment de donner à Milan, l'empereur s'éloigna, promettant à Gluck d'arranger, les choses de manière que son dernier chef-d'œuvre fût avant peu représenté sur la scène du grand Opéra de Paris. — Restés seuls en présence, les deux musiciens continuèrent à se promener en conversant. Mozart a raconté depuis l'impression profonde qui lui était restée de cet entretien. « Mon enfant, disait Gluck, je n'ai jamais eu foi aux petits prodiges ; mais il me semble surprendre dans tes yeux l'éclair d'une flamme dont je sais le nom. Crois-moi, fuis la mode, évite la routine italienne. Suis mon exemple, Mozart ; tu t'en trouveras bien. Continue après moi mes réformes, attache-toi au génie de la langue : c'est le secret de t'emparer de tous les cœurs ; quand pour nous est le mot et le son, qui nous résisterait? » Et parlant ainsi, le vieux maître s'animait ; à l'idée de l'ère nouvelle fondée par lui, une rougeur d'enthousiasme colorait son visage d'une plasticité marmoréenne. Mozart avec respect l'écoutait ; tout en faisant *in petto* ses réserves sur le système et sachant bien ce qu'il en garderait, ce qu'il en laisserait. Tous deux allaient, mesurant à pas graves les appartemens où tourbillonnait l'essaim des masques. Gluck oubliait la différence d'âge ; dans cet enfant de quatorze ans, il avait reconnu un esprit de sa famille, l'héritier prédestiné de son trésor d'idées. Il le traitait comme un père son fils, lui parlait de ses projets de visiter Paris sous les auspices de la jeune dauphine, d'écrire un jour pour // 184 // la langue française, capable, selon lui, bien autrement que l'italienne, de rendre en musique l'expression d'un sentiment viril et fort. Pendant ce temps, les dominos qui passaient se les montraient du doigt, et le nom vénéré de l'auteur d'*Alceste* se mêlait dans leurs chuchotemens au nom déjà cher du petit prodige.

Nous avions à notre ambassade à Vienne à cette époque (1770-1772) le bailli du Rollet, diplomate bel esprit, qui par occasion fréquentait le Parnasse. Gluck, dont c'était la manie de prendre les gens au collet pour leur parler de ses idées, de son système, s'ouvrit à lui. En pareil cas, de confident à collaborateur il n'y a que la main. Restait le choix du sujet. On convint de prendre l'*Iphigénie* de Racine comme l'ouvrage le plus propre à se prêter à l'association de la tragédie, de la musique et du spectacle qui sied au genre lyrique. « Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. » Contre cette boutade de Saint-Évremond [Saint-Evremond], Gluck et du Rollet avaient à cœur de réagir. L'œuvre du *librettiste* arrêtée en commun, le mouvement des scènes, l'ordre des morceaux déterminés, le poète se mit à sa besogne,

et la termina glorieusement avec l'aide d'Apollon, des neuf sœurs, et surtout de ce fameux dictionnaire des rimes dont aimait tant à se servir le grand Quinault, son maître et son modèle. Non moins laborieuse, mais on peut l'avouer, beaucoup plus illustre encore fut l'élucubration du chevalier Gluck. Couvé pendant un an à la flamme de son génie, le sujet parcourut victorieusement la période de transformation, et ce puissant cerveau, après avoir douze mois porté l'héroïque conception, en accoucha tout d'un trait à la veille du départ pour Paris.

La France spirituelle et galante en était alors aux chefs-d'œuvre de Lulli [Lully], de Campra, de Rameau, à ce système d'opéra taillé depuis un siècle par le poète Quinault sur le patron des jardins de Le Nôtre, des tragédies de Racine, des poèmes didactiques de Despréaux et de toutes ces monumentales symétries dont le règne semblait ne pouvoir finir. On s'étonne à penser à cette espèce de muraille de la Chine qui, vers le milieu du XVIII^e siècle, se dressait encore presque intacte entre notre art national et l'art des autres pays. Je ne veux pas m'occuper de nos poètes ; je laisse Voltaire appeler Shakspeare [Shakespeare] un Gilles de la foire, un Allobroge, un babouin, parler du *salmigondis* de Dante qu'on a pris pour un poème, turlupiner Cervantes, Calderon, etc. ; mais, pour m'en tenir à la musique, de quelles pastorales ridicules, de quels *ponts-neufs* faisons-nous nos délices, tandis qu'en Italie, en Allemagne, *Orphée et Eurydice*, // 185 // *Alceste*, passionnaient le public ! Une voix cependant s'élève en France pour protester, la voix du citoyen de Genève. Chose étrange que ce Jean-Jacques, si prompt, si éloquent lorsqu'il s'agit de combattre, de bafouer l'erreur, tombe lui-même, dès qu'il s' imagine de composer, dans la dernière des erreurs, et que ce panégyriste entraînant, parfois sublime, soit de tous les musiciens le plus grotesque ! Oublions *le Devin du village*, ne songeons qu'au superbe agitateur, à l'insurgé qui d'instinct poussait à la roue, et, piètre musicien, préparait chez nous l'avènement des grandes périodes musicales.

Gluck vint donc en France au bon moment. Dans le public, l'esprit de réaction contre les vieilleries du passé l'appelait, l'attendait ; à la cour, Marie-Antoinette ouvertement se déclarait sa protectrice. Et pourtant malgré tout que de difficultés à vaincre, de cabales à surmonter ! Heureusement qu'on avait affaire cette fois à l'un de ces héros de mâle complexion que rien ne déconcerte et qui marchent à leur but en écrasant sous leurs pas toutes les vipères de l'envie. Les demoiselles de l'Opéra commencèrent, cela va sans dire, par goûter médiocrement le régale. Ces morceaux de fabrique tudesque leur semblaient un peu bien indigestes, et l'on n'eût point demandé mieux que de ne les point avaler. La divine Laguerre, la triomphante Le Vasseur [Levasseur], venues là en beaux atours et coiffées de leurs diamans, prenaient ce ton d'autorité dont parlait le maître pour une insulte à leur majesté de reines de théâtre ; mais Gluck, sans s'occuper de ces grimaces, continuait sa besogne avec la même fermeté, ne ménageant personne et d'un mot rappelant à l'ordre les mauvaises têtes : « Nous sommes ici pour répéter mon *Iphigénie*. Voulez-vous chanter, ne le voulez-vous pas ? Si vous voulez, fort bien, recommençons ; sinon, dites-le franchement. Aussitôt je cours chez la dauphine l'informer que mon ouvrage ne peut être représenté, puis je reprends la poste et m'en retourne à Vienne ! »

En sortant de ces répétitions, la plupart du temps fort orageuses, il allait se promener aux Tuileries et recherchait de préférence les plus sombres endroits pour y rêver, y méditer à son aise et continuer le dialogue avec ces personnages que son imagination lui représentait vivant sans cesse à ses côtés. Par un beau soir d'avril 1774, les passans qui traversaient le jardin à la nuit tombante furent témoins d'un curieux spectacle. Un homme grand, robuste, d'aspect et d'accent étrangers, vêtu d'une rhingrave de teinte brune, se débattait au milieu d'un attroupement de soldats suisses

qui voulaient à toute force l'entraîner au poste. Dans le feu de l'action, son chapeau était tombé à terre ; mais sous cette perruque ébourif- // 186 // -fée éclatait un front plein de génie et de tempêtes, et ces grands yeux bleus, accoutumés à regarder le soleil en face, dardaient sur les assaillans des regards d'aigle courroucé. La foule cependant s'amassait, s'ameutait. Les marchandes de violettes commençaient à crier au voleur et les bourgeois au régicide, lorsque M. de Lauzun, que le hasard poussait de ce côté, s'arrêta, vit l'algarade, et dans ce voleur et cet assassin reconnut son ami le chevalier Gluck. C'était lui, en effet, le trop impressionnable auteur tragique, lui qui, ruminant son œuvre sous les arbres, avait pris trop au sérieux les colères de son Achille, dont il allait déclamant le récitatif avec les gestes et les intonations de circonstance. Les braves Suisses, apercevant ce furieux, s'étaient dit, à l'air sombre de son visage, aux frénésies de sa pantomime : « Voilà un drôle qui assurément médite un mauvais coup! » Et comme il n'était question dans ce monologue que d'imprécations, de victime immolée au pied des autels, le tout accompagné de roulemens d'yeux et de menaces à poings fermés dirigées contre le palais des rois, on avait aussitôt porté au compte de Louis XV toutes les belles choses débitées à l'adresse du vieil Agamemnon, et cru voir dans Achille un nouveau Damiens.

Le 19 de ce même mois d'avril 1774, *Iphigénie en Aulide* fut représentée sur la scène du grand Opéra de Paris avec un succès d'enthousiasme. Il faut lire dans les récits du temps quels transports accueillirent cet air d'Achille, cause de la mésaventure du jardin des Tuileries. C'étaient de l'extravagance, des folies! Les gentilshommes portaient la main à la garde de leurs épées, les femmes agitaient, brisaient leurs éventails, et leurs visages émus, attendris, baignés des plus douces larmes, ressemblaient au portrait d'Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Camille, en pleurs, et l'urne dans les mains.

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
Ne coûta tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle a nos yeux étalés.

Ces vers de Boileau étaient, faute de mieux, cités partout le lendemain, comme allusion au paroxysme de cette soirée. Le fait est qu'un tel succès dépassait tous les réglemens ; qu'on se figure des recettes de quinze mille livres, et cela pendant un nombre extraordinaire de représentations qui en 1782 n'avaient pas encore interrompu leur marche! Gluck ne devait point s'en tenir là. Comme tous les grands musiciens qui depuis ont recherché la consécration française, il n'eut pas plus tôt conquis les esprits par un coup de maître qu'il voulut faire de Paris le centre de son activité // 187 // militante. Après *Cythère assiégée* (1775) vint *Armide*, la fameuse *Armide*, composée sur le texte de Quinault, qui date de 1686, puis *Iphigénie en Tauride*, sur un poème de Guichard, et *Echo et Narcisse* (1779). Ajoutez à cette liste la traduction d'*Orphée* [*Orfeo ed Euridice*] et d'*Alceste*, ouvrages originellement écrits en italien, et vous aurez un de ces répertoires comme en a seul depuis composé Meyerbeer, et devant lesquels, pour un moment, tout s'efface, le passé et le présent.

Ce n'est point à dire cependant qu'il n'y eût encore de très vives résistances. Brillante fut la victoire, mais que d'efforts pour l'acheter! Combien de brochures, d'articles de journaux, d'apostrophes et de querelles à main armée! Il est vrai qu'en avançant, la question musicale s'était terriblement grossie et compliquée, et que ces mots « gluckistes et piccinistes, » qui ne signifiaient au début qu'une simple lutte de systèmes, avaient fini, grâce aux intrigues de cour, par servir de cri de guerre à la politique. Gluck se produisait en France sous les auspices de la jeune dauphine. En fallait-il davantage pour que la comtesse Du Barry se mît aussitôt en quête d'un

candidat? Cet heureux représentant des droits de la belle mélodie et des petites rancunes du pavillon de Luciennes fut donc le maestro Piccini [Piccinni], qu'on nomma directeur de l'opéra italien. Auteur d'une foule de partitions plus ou moins remarquables, — on lui en attribue jusqu'à cent trente-deux, sans compter les cantates, intermèdes, ballets symphonies, etc., — mélodiste facile et sans préjugés, mêlant le bouffe au tragique, le sublime au grotesque, écrivant de la même main *la Buona Figli* [*la Buona Figliuola*] et l'admirable chœur des prêtres de la nuit dans *Didon*, — Piccini [Piccinni] était, pour ses défauts comme pour ses qualités, l'antagoniste par excellence d'un homme tel que Gluck. Cet Italien avait en soi tout le nécessaire pour agacer, irriter, mettre hors de lui le grand Allemand. Vrai choix de favorite! et les amis aidant, appuyant, guelfes et gibelins arrivant à la rescousse, on se peut figurer le beau vacarme!

Gluck régnait sur la scène française, Piccini [Piccinni], aux Italiens, faisait ferme ; entre les deux camps, impossible de rester neutre. *Medium tenere beati!* de ces heureux-là, personne n'en voulait. A la tête des partisans de Gluck s'agitait Rousseau, Marmontel dirigeait le groupe des piccinistes. On avait pour devise d'un côté : « clarté, vérité dans l'expression, » de l'autre : « charme et douceur dans la mélodie, » et les apostrophes d'aller leur train, les coups de pleuvoir (1) au nom des principes. Le *Journal de Paris*, organe de l'auteur d'*Alceste*, se distinguait surtout parmi les belligérans. // 188 // Il y avait là un certain anonyme de *Vaugirard* dont les ripostes vous démontaient de pied en cap un adversaire ; l'infortuné La Harpe [Delaharpe], si souvent mis par lui hors de combat, ne remontait sur sa bête que pour se voir infliger des confusions nouvelles. Aux violences de l'ennemi, brochures, pamphlets, chansons, les gluckistes répondaient par cette fière manœuvre pratiquée depuis Scipion par tous les victorieux : « montons au Capitole, voyons la caisse! » On interrogeait les recettes, et les chiffres étaient énormes : cent soixante mille livres pour quelques représentations d'*Armide!* « Je n'aime pas le brailler et je n'entends pas le raisonner, » s'écrie le pseudonyme Urluberlu en terminant son apologue, auquel il donne pour moralité les huit cent mille livres de bénéfice net produits par les quatre ouvrages : *Iphigénie*, *Orphée* [*Orphée et Eurydice*], *Alceste*, *Armide*.

Gluck lui-même ne laissa pas d'intervenir publiquement dans le débat. Il imprima sur sa musique et son système un article dans la *Gazette de France*, un autre dans la *Gazette de Littérature*. Ces diverses pièces, jointes aux préfaces et dédicaces de ses opéras, forment un volume publié à Paris en 1781, et qu'il faut lire non point seulement comme un exposé de doctrine, mais comme un témoignage de ce que peut parfois le génie dans les excursions qu'il se permet en dehors de ses domaines. Cette prose-là n'est certes ni d'un musicien ni d'un Allemand ; on y saisit à tout propos le sentiment vrai de la langue, l'art de bien dire, le nerf du style. Pourquoi ne réimprimerait-on pas ce volume? Ce serait œuvre de lettré d'éditer à nouveau ces pages dont quelques notes, rattachant le passé au présent, feraient un livre tout actuel.

(1) En même temps que les vaudevilles. Le philosophe de Genève, qu'on nomme en cette guerre le marquis *du Trille* à cause de son italianisme d'ancienne date, tout en portant de rudes bottes, n'était pas sans recevoir maint écornifleur :

Les Lullis [Lully] et les Rameaux
Sont des esprits opaques.
Ainsi l'a dit en deux mots
Jean-Jacques! Jean-Jacques! Jean-Jacques!

Et ainsi de suite pendant trente couplets en style de complainte.

On y verrait qu'en somme il n'y a de vivans que les morts, et qu'il suffisait d'avoir lu la préface d'*Alceste*, écrite il y a près d'un siècle, pour découvrir la trop célèbre théorie de l'avenir. — « Avant de me mettre au travail, écrivait Gluck, ma grande affaire est d'oublier que je suis musicien, de m'oublier moi-même pour ne plus voir que mes personnages. Je commence par étudier mon sujet acte par acte ; ensuite je repasse l'ensemble dans mon cerveau, après quoi je me transporte d'imagination dans la salle du spectacle. Je me figure que je suis assis au parterre, et je compose. Tout cela fait que mon // 189 // œuvre est entièrement distribuée en ses moindres parties, terminée même avant que j'en aie écrit une seule note. »

Il est certain qu'un art ayant pour unique but l'imitation de la nature devait procéder de la sorte et s'interdire inexorablement l'accès de ces mille petits sentiers tout parfumés de roses et de mélodies où s'attarde si volontiers le compositeur malavisé qui se complaît aux beautés purement musicales. « On n'imagine pas, poursuit Gluck, à quel point les principes contraires peuvent nuire aux arts qui se proposent l'imitation de la nature. Faute de consentir à s'oublier, le poète fait des tirades, le peintre outre-passe la nature et devient faux, le comédien déclame, et le compositeur, voulant briller, ne réussit qu'à produire l'ennui. » Peindre une action, en préciser le moment, maintenir imperturbablement chacun de ses personnages dans la responsabilité de son caractère, rien en cela que de très favorable à l'intérêt dramatique, et, à tout prendre, de très compatible avec les droits de la musique. Il semble, à première vue, qu'il n'y ait de sacrifié que l'individualité du chanteur, et l'individualité du chanteur, représentée par les *sopranistes* et les *soprani*, avait dès cette époque tant exercé déjà de tyrannies qu'on ne saurait guère vraiment en déplorer la négation. « Musique, que veux-tu? s'écriait alors Beccaria ; on paie les danseurs de corde pour exécuter des sauts de carpe, et les chanteurs pour imiter les danseurs de corde (1)! » Donc plus de ces charlatans grotesques, de ces despotiques jongleurs du trille et de la roulade venant, à point nommé, débiter l'air de bravoure auquel inévitablement succédait, dans l'acte suivant, l'*aria di grand' espressione* ; mais à la place de la *prima donna*, du *primo uomo* et du *primo basso* dégoisant sur la ritournelle obligée leurs cadences stéréotypées, la superbe Clytemnestre, la tendre et sensible Iphigénie, le fougueux, le terrible Achille, exprimant leurs passions dans le plus beau langage musical.

Ici nous touchons au sublime du système et peut-être en même temps au point critique. Agamemnon apprenant que les dieux lui commandent d'immoler sa fille, s'écrie dans *Iphigénie* :

Je n'obéirai point à cet ordre inhumain.

Il s'agissait de rendre musicalement *tout* ce que ces paroles contiennent de stupeur, d'émotion profonde et douloureuse et aussi de révolte contre l'aveugle arrêt du destin. Gluck fait répéter deux fois la phrase à son personnage. La première fois Agamemnon cherche à s'encourager ; il voudrait bien se déclarer, mais n'ose encore ; dès // 190 // le début, le *je* placé sous une *noire* marque l'indécision ; vers la fin du vers, la voix fléchit ; suit une pause pendant laquelle on dirait qu'il s'attend à voir tomber sur lui la foudre, mais le tonnerre n'éclate pas, le châtiment hésite. Alors le sentiment qui grondait sourdement tout à l'heure s'enhardit, le cœur du père se redresse. La phrase recommence, mais avec fermeté, résolution, la *noire* de la première version devient une *croche*, la *longue* une *brève*, et le discours, net, rapide, accentué, prend soudain le ton de la plus inébranlable affirmation : « il n'obéira pas. » Peut-être

(1) « Musica, che vuoi tu? I ballerini dà corda si pagano perché si facciau maraviglia, eppur a la massima parte de' musici vuol fare da ballerini da corda! »

trouvera-t-on que voilà bien des cérémonies pour un simple pronom personnel, et que de pareilles beautés tiennent plus à l'ordre esthétique qu'à l'ordre musical. Je n'en disconviens pas, et suis de ceux que tant de psychologie, de haute raison, parfois épouvantent. Je me hâte de déclarer cependant qu'à mes yeux toutes les chicanes qu'on fait à son système ne diminuent pas Gluck d'une ligne. Il appartient à cette classe d'hommes qui restent debout à travers les siècles. On peut aujourd'hui le trouver trop absolu, trop rigoriste, regretter qu'il ne soit pas plus *musicien* dans le sens de Mozart et de tous ceux qui pour l'expression dramatique descendent de lui : Cherubini, Weber, Meyerbeer, Rossini même, le Rossini des récitatifs de *Guillaume Tell*, comparables à ce que l'art de la déclamation a jamais produit de plus beau dans aucune langue ; mais, comme envergure et puissance, hauteur, morale, clairvoyance, pénétration, intelligence, je doute qu'on ait souvent rencontré mieux, et je plains du fond de l'âme les pauvres gens qui ne savent pas s'incliner devant de pareils exemplaires de l'être humain, du génie humain, sinon du génie musical proprement dit (1).

III.

Continuons l'étude du système, voyons ses argumens. J'ai raconté plus haut l'effet prodigieux de l'air d'Achille dans *Iphigénie en Aulide*. Nous avons vu le public de Paris se lever en masse, les officiers porter la main à la garde de leurs épées. Un des amis de Gluck, Olivier de Corancey, lui demandait un jour pour quelle raison cet air d'Achille, si fier, si belliqueux, si entraînant, et qui à la scène vous fait partager toutes les furies du héros, perd en dehors du théâtre son effet terrible et menaçant, et ne conserve d'autre agrément que celui d'un joli mouvement de marche. A quoi l'auteur répondit : « On oublie toujours que la musique, et cela surtout dans sa partie mélodique, ne possède que des moyens fort limités. Im- // 191 // -possible par la simple combinaison des notes dont se compose une mélodie d'obtenir l'expression caractéristique de certaines passions. Force est alors au compositeur de, recourir à l'harmonie, à l'instrumentation, recours parfois également insuffisant. Dans l'air dont vous me parlez, tout repose sur un effet de contraste ; ma prétendue magie, est tout entière dans la nature du chant qui précède immédiatement cet air, dans la couleur des instrumens que j'ai choisis pour accompagner ce chant. Vous venez d'entendre la douce plainte d'Iphigénie, ses regrets de quitter Achille. Les bassons et le cor, qui remplissent le principal rôle dans cette scène, soupirent encore mélancoliquement à vos oreilles. Est-ce donc miracle si l'unisson de toute la bande militaire, éclatant soudain au milieu de ce calme, jette le spectateur dans une émotion extraordinaire, que je devais sans doute, quant à moi, chercher à produire, mais dont l'irrésistible puissance n'en a pas moins pour cause un accident purement physique? » Rousseau, qui grandement admirait Gluck, tenait aussi pour ce système de la tragédie dans les formes, de la tragédie mise en musique ; et substituée à l'intermède de cour, à la pastorale à cothurnes. « Il faut que l'opéra soit, joué, chanté et déclamé ; or, de ces trois choses-là, il me semble qu'on n'en fait qu'une. On y chante, et encore souvent y chante-t-on assez mal. » La musique, esclave de la poésie, anime, vivifie et parachève l'expression qu'elle a reçue d'elle.

Du reste, même au temps de Gluck, la discussion n'était point neuve. Saint-Évremond [Saint-Evremond] et La Bruyère déjà l'avaient entamée. Boileau raconte que, sur la demande de M^{me} de Montespan, Louis XIV avait chargé Racine de composer

(1) Il faut dire de Gluck et de ses détracteurs ce que Goethe disait d'Euripide à propos des critiques de Schlegel : « Quand un moderne comme Schlegel relève un défaut dans un si grand ancien, il ne doit lui être permis de le faire qu'à genoux! »

un poème d'opéra. L'auteur d'*Andromaque*, fort embarrassé d'un tel honneur et convaincu qu'un poète ne saurait jamais réussir dans ce genre, « la musique ne prêtant pas à la narration, » pria son ami Despréaux de lui venir en aide. La collaboration avait déjà pris forme, lorsque maître Quinault, se voyant menacé dans ses droits et privilèges de librettiste de la couronne, de France, poussa jusqu'au grand roi, et obtint qu'il rie fût pas donné de suite plus tragique à cette fantaisie de la favorite. *Sic nos servavit Apollo*, s'écrie Boileau en terminant cette anecdote, d'où un prologue est pourtant résulté. Dans ce prologue, buriné par le législateur du Parnasse, la Poésie et la Musique apparaissent, allégoriquement personnifiées, selon l'usage, et après un moment d'entretien aigre-doux la Poésie fait mine de tourner le dos à son humble sœur en lui décochant ces trois vers, dont un, le dernier, plein de malice :

Ma sœur, il faut nous séparer,
Je vais me retirer ;
Nous allons voir sans moi ce que vous pourrez faire. // 192 //

J'avoue ici que le sort de cette infortunée Musique me touche sincèrement, et si quelque chose m'étonne, c'est de lui voir accepter ces dédains lorsqu'elle aurait si beau jeu à remettre à sa place, en quatre mots, l'impertinente péronnelle. « Ce que je vais faire sans vous, ma mie, attendez un peu, vous allez le savoir. Je vais faire la symphonie en *ut mineur*, et l'*héroïque* et la *pastorale*, moins que rien, vous voyez! Je vais faire encore les ouvertures d'*Egmont* et de *Coriolan* et toutes les *sonates*. Et, dans le cas où ce simple menu ne vous suffirait point, nous y joindrons, comme hors-d'œuvre, toutes les partitions purement et simplement symphoniques des Haydn et des Mozart, toutes les rêveries instrumentales de Weber, toutes les romances *sans paroles* de Mendelssohn! » Le malheur veut que les allégories, de leur nature, ne soient jamais que des sottises, et celle-ci, comme ses sœurs, n'y voit pas plus loin que le bout de son nez. Qui voulait voir et saisir, c'était Rousseau, et quand il ne comprenait pas, il fallait, bon gré, mal gré, que le maître lui rendît des comptes. Ainsi dans son opéra de *Paris et Hélène* [*Paride ed Elena*] Gluck, selon Rousseau, avait failli par trop d'exactitude ; ses scrupules touchant l'accentuation musicale, la vérité absolue des caractères, l'avaient précipité dans un anachronisme. En donnant à son Paris cette langueur, cette mollesse attribuée aux mœurs phrygiennes, tandis que dans son chant Hélène affecte au contraire l'expression simple, austère, évidemment Gluck s'était rendu coupable d'une grave erreur. Il avait oublié que de Lycurgue seulement datait l'inflexible rudesse des mœurs lacédémoniennes, et que la belle Hélène fut mise au monde bien des années avant la venue du farouche législateur. Quand on se mêlait de vouloir raisonner avec Gluck, on devait s'attendre à rencontrer forte partie. En fait d'argumens, l'auteur d'*Alceste* était comme ce personnage de Molière à qui « tout Naples est connu! » On ne le prenait point en défaut. — « La critique est spécieuse, répondit-il, et plutôt à Dieu que je n'eusse jamais affaire qu'à des juges ayant vos lumières! Toutefois cette manière de voir n'est point la mienne. Hélène sans doute aime Paris, mais de quel amour? Homère n'a garde de nous le laisser ignorer. Elle s'efforce de relever le cœur de son amant, de lui inspirer l'ardeur de la gloire. L'éloge même de ces vieillards qui la voient passer me donne pour son caractère une estime presque égale à l'idée que je me fais de sa beauté. Ce n'est donc pas spécialement la femme de Sparte que j'ai voulu peindre, mais une âme forte et magnanime. De là ce chant simple, grave et, j'ose ajouter, agréablement persuasif que j'ai mis sur ses lèvres. » Meyerbeer, quand j'y pense, ne discutait pas autrement. Même sérieux, même élévation philosophique, avec cette différence toutefois que Gluck est un ancien, et l'auteur des *Huguenots* un moderne. // 193 // Au camp des gluckistes comme dans l'armée des piccinistes, il y avait les généraux, les chefs de corps et de doctrine : Jean-Jacques, Grimm, Marmontel, La Harpe [Delaharpe], puis les fougueux adeptes, —

on ne disait point encore dilettantes, — puis en sous-ordre cette foule d'esprits à la suite qui ne savent que *jurare in verba magistri!* Un de ces tirailleurs malencontreux discutait sur *Iphigénie en Tauride* en présence de Sacchini. Arrivé à ce passage de l'air d'Oreste :

Le calme rentre dans mon âme,

notre homme crut pouvoir se permettre une critique, insinuant que le musicien, alors qu'il aurait fallu rendre la plasticité de ce calme dont parle Oreste, en avait troublé l'expression par les figures d'un accompagnement trop dramatique. A ces mots, Sacchini, qui jusque-là s'était tenu à l'écart, tombant en plein dans l'entretien : « Mais, monsieur, s'écria-t-il, quelle idée avez-vous donc de la situation? Lui, calme! n'en croyez rien. Il ne l'est ni ne saurait l'être. Oreste a tué sa mère. Quand il parle du calme *qui rentre dans son âme*, il cherche à se tromper lui-même ; Oreste vous dit qu'il est calme, et pendant ce temps, dans l'orchestre, les basses et les violons vous disent qu'il ment! » On connaît aussi la réponse de Gluck à ce disciple qui, tout en admirant, reprochait sa monotonie au fameux air de « Caron t'appelle, » écrit sur une seule note. — Apprenez, mon ami, que dans le royaume des enfers les passions s'effacent, et que la voix y perd ses inflexions!

Je n'oserais contester qu'il n'y ait en tout cela bien de la sophistique. C'est aussi trop de précautions et de scrupules. L'art ne vit pas seulement de combinaisons magistrales, d'effets *voulus* ; il faut laisser à l'inspiration ses désordres, son imprévu. A force de s'attacher au sens des mots, de mettre partout des points et des virgules, de souligner chaque intention, de vouloir toujours vivifier la lettre, on tue l'esprit :

Et propter vitam, vivendi perdere causas.

Gluck obéit invinciblement à cette loi qui s'impose à tous les réformateurs. Il ne lui suffit pas de créer, il faut encore qu'il démontre. L'idée théorique, abstraite, le possède à ce point que ses plus belles œuvres, toujours grosses de génie, *manquent de musique*. J'ai rencontré jadis en Allemagne un grand homme de cette trempe : Cornélius, le Gluck de la peinture, que la France ignore ou connaît mal. Un jour qu'il me montrait je ne sais plus quel projet de carton pour un de ces cycles titaniques dont les murs de Munich et de Berlin sont couverts, « voyez ce renard, me dit-il ; au premier abord, on // 194 // se demande ce qu'il vient faire en pareille histoire. Rien autre chose, sinon commenter mon personnage principal. Dans l'acte où je l'ai représenté, fut-il, ne fut-il pas de bonne foi, on ne l'a jamais trop su, et mon renard avertit le public de se bien défier. » N'en déplaise à Gluck, à Cornélius, et à tant d'autres grands esprits ayant parfois sacrifié jusqu'à l'excès à la recherche du symbole, ce renard-là, en langage de théâtre, s'appelle la *petite bête*, qu'il ne faut point vouloir chasser de peur qu'elle ne nous égare.

Ce qui rend la musique de Gluck désormais impossible à la scène, c'est surtout la nature des poèmes auxquels cette musique sert d'interprète. Rien dans ces mœurs, dans ces passions, ne nous intéresse. Nous ne croyons ni aux événements ni aux motifs qui les ont amenés. La musique s'attache à rendre le vrai humain, le vrai *immédiat*, tandis que ces personnages et ces situations s'agitent en dehors de toute espèce de vraisemblance. Et puis quelle fonction pour un art appelé à vivre de sa propre vie que celle de servir de simple truchement à la parole, d'user son temps à épilucher des verbes et des adjectifs! N'était-ce donc point assez, justes dieux, de la tragédie en vers, sans encore avoir la tragédie en musique? Des actes qui s'engagent par un récitatif, se développent par une suite d'airs et lamentablement se terminent par une monotone mélodie! Toutes les grandes formes musicales, l'introduction, le chœur, le finale,

sacrifiés à l'économie du plan dramatique!

J'admets que le récitatif soit de toutes les formes musicales celle qui accentue le mieux chaque partie du discours, celle qui de plus près serre l'expression non pas d'un sentiment, mais d'une phrase, d'un mot. Toutefois prenons-y garde et n'allons pas conclure de là que le récitatif soit le dernier terme de la musique ; car, s'il en pouvait être ainsi, la musique aurait abdiqué toute son action individuelle, et de maîtresse deviendrait esclave. Pour prouver ma thèse, un simple argument suffira. Qu'on me cite les plus beaux récitatifs qui existent : celui d'Iphigénie précédant la fin du premier acte, celui de dona Anna [donna Anna] dans *Don Juan* [*Don Giovanni*], de Léonore [Leonore] dans *Fidelio*, d'Arnold à son entrée au premier acte de *Guillaume Tell*, et je dirai tout de suite que ce sont là d'admirables chefs-d'œuvre qui, au point de vue du vrai philosophique, l'emportent sur tous les airs du monde, car en eux se trouvent unis dans un indissoluble hyménée la parole et le chant, l'épopée et la mélodie ; je m'écrierai avec enthousiasme que c'est le beau, le sublime d'un art qui est peut-être plus que la musique, mais qui ne saurait absolument être accepté pour de la musique. Et la preuve, c'est que si vous exécutez un de ces récitatifs en en supprimant les paroles, tout aussitôt le sens musical disparaît. Que devient le // 195 // récitatif de dona Anna [donna Anna] sans le récit? Quelle valeur cela conserve-t-il comme *musique*? En peut-on dire autant, je le demande, d'un air, d'un duo, d'un finale, de ces divers morceaux d'un opéra où l'accent dramatique correspond au rôle que joue dans le récitatif le principe déclamatoire? A ne les juger qu'au seul point de vue de la mise en scène, les finales de Mozart sont des merveilles ; serrer le texte de plus près semble impossible. Eh bien! essayez d'en ôter les paroles, et vous verrez si *musicalement* le chef-d'œuvre y perd de son effet, si dans les détails comme dans l'ensemble quelque chose périclité, si vous cessez pour cela d'entendre un admirable morceau de musique.

Il en est de la musique comme de la danse, celui qui en dansant approcherait le plus d'un homme qui marche procurerait, je suppose, à la galerie un assez médiocre plaisir. La théorie de Gluck, beaucoup plus littéraire en somme que musicale, est une théorie toute française. Avant lui, Lulli [Lully], Campra, stylés aux mœurs de notre tragédie, en avaient déjà mis en honneur le système. « On pria un jour la célèbre M^{lle} Lecouvreur de déclamer ce morceau (le monologue d'*Armide*, de Lulli [Lully], *enfin il est en ma puissance*) dans le ton et avec cette intelligence avec lesquels elle rendait si bien la nature. Elle l'exécuta, et on fut agréablement surpris de voir jusqu'à quelle précision Lulli [Lully], par sa musique, se trouvait d'intelligence avec elle (1). » Un pareil éloge n'a pas besoin d'être commenté. Le comble de l'art étant de rendre le sens des paroles, la plus belle de toutes les musiques sera celle qui s'annihilera entièrement dans les beautés du texte, de telle sorte qu'il ne soit plus besoin d'orchestre ni de chanteur pour nous la faire entendre ; une simple tragédienne suffit à l'expression musicale. Vous pensiez n'avalier qu'une tirade, vous avez absorbé en même temps la partition, tant la capsule pharmaceutique était bien préparée. L'art de M^{elle} Rachel fut certes merveilleux ; je me demande cependant si, appliqué aux compositions d'un Rossini, d'un Meyerbeer, il eût produit de telles illusions. Je me figure au contraire que cette, fois la tragédienne eût perdu sa peine, car ici les conditions de réciprocité ne sont plus les mêmes. La musique n'obéit plus qu'à sa libre impulsion, émue de l'idée, oubliant la lettre et ne touchant au texte que comme Antée touche la terre pour rebondir et mieux planer.

Gluck venant en France choisissait habilement son terrain. Le système dont il se

(1) *Apologie de la Musique et des Musiciens français contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur Jean-Jacques Rousseau, ci-devant citoyen de Genève*. Paris 1770, p. 20.

faisait le protagoniste devait en effet mieux réussir dans la moderne patrie de la tragédie classique. En Allemagne, // 196 // où ce genre n'a jamais pu s'implanter, la renommée de l'auteur d'*Alceste* mit plus de temps à s'établir. Je ne parle pas de l'Italie, trop essentiellement musicale de sa nature pour se rompre la cervelle à pareils jeux de scolastique, et qui, habituée à vivre de son propre fonds, resta étrangère à ces réformes, comme elle est depuis restée étrangère à tant d'autres. Que devient dans toute cette affaire M. Richard Wagner et sa méthode? On n'étonnerait point beaucoup, j'imagine, l'auteur de *Tannhauser* [*Tannhäuser*] et de *Lohengrin* en lui disant qu'il n'a rien inventé et que toute cette théorie, qu'il étale à si grands fracas dans ses volumes, se trouve exposée par Gluck en quelques pages de préface écrites de ce style simple et clair que pratiquent les honnêtes gens; mais M. Richard Wagner se doute-t-il que cette méthode, qu'il n'a pas inventée, lui vient de France, et que c'est du vin de notre cru qu'il boit dans son verre allemand? Inconséquence et contradiction, voilà un homme qui, pour réformer l'art national d'un pays qui donnait hier au monde Beethoven et Weber, s'adresse aux plus caduques traditions de la vieille tragédie française! Cet homme, n'ayant en vue que l'avenir, ne regarde que le passé, et comme si l'exemple de Gluck écrasé définitivement sous le fardeau de ses poèmes ne lui suffisait pas, il va demander ses sujets à la légende, au mythe, donne à ce siècle avide d'émotions, de drame, d'élan vrais et passionnés, le dérisoire attrait d'une action presque toujours symbolique: *Tannhauser* [*Tannhäuser*], *Lohengrin*, *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*], etc., etc.

IV.

N'importe, quelque objection que le système provoque, ces chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire classique ont encore pour nous, même au théâtre, un intérêt particulier. On y voit avec quel sérieux, avec quelle dignité calme et réfléchie de grands esprits se comportaient, et cet enseignement vous communique la force d'âme indispensable pour réagir contre les vilénies et les turpitudes d'un certain idiotisme contemporain. Intérêt de critique peut-être, plaisir de choix où le public qui contribue à faire les grosses recettes ne trouve pas toujours son compte, je le sais, et n'en estime que davantage une administration capable de renouveler de temps en temps ces entreprises. Les spéculateurs abondent aujourd'hui sur la place, qui ne demandent pas mieux que de se mettre à tout propos sous l'invocation de Gluck, de Mozart, de Weber, et de proclamer la religion de l'art, à la condition cependant que cette religion-là va les aider à faire leur fortune. Ce qui se rencontre plus rarement, c'est le culte désintéressé des maîtres. Il convenait à // 197 // l'Opéra de donner l'exemple, et la reprise d'*Alceste*, à ce point de vue, méritait toutes les sympathies. Les almanachs de l'époque ont raconté la querelle de Sophie Arnould [Arnould] et de M^{lle} Le Vasseur [Levasseur] à propos du rôle d'*Alceste*. Sophie Arnould [Arnould] régnait en chef d'emploi, mais M^{lle} Le Vasseur [Levasseur], sans être belle, plaisait au comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche près la cour de Versailles. L'austère Gluck se laissa-t-il séduire, enguirlander? Les dîners de M^{lle} Le Vasseur [Levasseur], l'hospitalité fastueuse qu'elle exerçait au nom et aux frais d'une excellence dont plus que personne un protégé de Marie-Antoinette devait ménager le crédit, tout cela prévalut-il finalement sur le choix du maître? L'histoire permet les doutes. Toujours est-il que Sophie Arnould [Arnould] dut céder le rôle à sa rivale, et que la querelle de ces dames, entretenue, avivée à coups de brochures et de chansons, mêla son petit scandale au bruit des représentations.

Après M^{lle} Le Vasseur [Levasseur], vinrent la Saint-Huberti [Saint-Huberty], M^{me} Branchu, énergumènes de la même famille, cantatrices à tous crins, à tous cris, à tous gestes. Seulement avec M^{me} Viardot s'ouvrit l'ère d'une interprétation plus intelligente.

Son succès dans *Orphée* [*Orphée et Eurydice*] au Théâtre-Lyrique l'avait mise en goût d'archaïsme ; quelques fragmens d'*Alceste*, exécutés dans une séance de la société des concerts, amenèrent un nouvel essai. Malheureusement le rôle était écrit trop haut, force fut de recourir à M. Berlioz, le docteur consultant et l'opérateur par excellence chaque fois qu'il s'agit de Gluck ou de Spontini. La transposition eut lieu, chose toujours regrettable. M^{me} Viardot chantait le rôle avec son génie, M^{lle} Marie Battu le chante avec sa voix, c'est plus simple et souvent même d'un effet moins désagréable à l'oreille. Un parfait sentiment du caractère, une émotion contenue et pourtant dramatique, beaucoup de justesse dans les inflexions de voix, de la plasticité, du rythme dans la démarche et dans le geste comme si elle avait pris leçon d'une Rachel, voilà par quels avantages principaux elle se recommande. Maintenant rien ne serait plus facile que d'étouffer cet éloge sous les critiques et de dire que la furie épique du personnage exigerait en maint endroit plus de force physique et d'emportement musical. Évidemment la voix de Marie Sax [Sasse] entonnant à plein clairon : *Divinités du Styx*, produirait un autre effet ; mais le pathétique du rôle ne serait en revanche point rendu comme il l'est. Il y a de la femme moderne dans cette *Alceste* ainsi comprise, de l'*Antigone* tendant la main à travers les siècles à la *Cordelia* de Shakspeare [Shakespeare].

Gluck avait cinquante ans lorsque, de retour à Vienne de son second voyage en Italie, il écrivit en 1765 cette partition d'*Alceste* sur un poème taillé dans l'étoffe d'Euripide par le Florentin Ranieri // 198 // Calzabigi [Calsabigi]. Ce fut le coup de maître après les coups d'essai sans fin d'une première période que rappellent beaucoup les commencemens de Meyerbeer. Dès vingt ans, il court l'Italie, étudie sous la direction de San-Martini, donne à Milan en quatre ans quatre opéras : *Artaxerce* [*Artaserse*] (1741), *Démophon* [*Demofonte*] (1742), *Syphax* (1743), *Phèdre* (1744). Venise ensuite le réclame, et ce sont des *Démétrius* et des *Hypermnestre* à foison. Pour empêcher les Crémonais de mourir de désespoir, on leur donne en passant *Artamène*, et vite on s'élançait vers Turin avec un *Alexandre* dans sa malle. En 1745, on retrouve à Londres le jeune compositeur ; il y écrit en moins d'une année deux opéras, dont l'un, *la Chute des Géans*, obtient un succès de fureur. De tous les temps, le génie eut de ces feux de paille. Un moment la vie s'éclaire, pétille et flambe devant lui. Mirage! s'il cédait à l'illusion, il ne serait pas le génie. Gluck vieillissant disait qu'il avait perdu trente ans de son existence à imiter Pergolèse [Pergolesi] et Jomelli [Jommelli]. *Alceste* marque le terme de cette période d'apprentissage qui, entre tant d'opéras, fruits du second voyage en Italie, la *Clémence de Titus* [*La Clemenza di Tito*] (1754), la *Clélie*, *Philémon et Baucis*, *Aristée*, ne produisit de remarquable que la première version d'*Orphée* [*Orfeo ed Euridice*].

Comme *Guillaume Tell*, comme *Robert le Diable*, *Alceste* est une date. Pour la première fois nous tenons l'homme et son vrai style. C'est le chef-d'œuvre-manifeste, le discours-ministre. La préface n'y serait pas que la seule lecture de la partition suffirait pour démontrer le système. Une logique d'enfer, un esprit de conséquence qui ne pardonne pas ; toujours les mêmes moyens pour peindre les mêmes antithèses : des *crescendo* et des *decrescendo*, on ne sort pas de là! Quand la situation s'accroît, un *forte* ; faiblit-elle, un *piano*, et ainsi de suite avec des alternatives de *rinforzando* et de *pianissimo*, selon que le sens littéral les requiert. Dans *Alceste*, où, comme le dit Rousseau, les sentimens et les situations ne varient guère, ce système engendre à la longue une intolérable monotonie, tandis que dans *Armide* et *Iphigénie en Tauride*, où l'action et les émotions fournissent davantage, cette manière de n'employer jamais le contraste par des raisons purement techniques, mais comme un moyen de mieux rendre l'expression et la vérité, amène des rencontres d'un effet musical souvent splendide. Rousseau écrit : « Je ne connais point d'opéra où les passions soient moins

variées que dans *Alceste*. Tout y roule sur deux sentimens : l'affliction et l'effroi, et ces deux sentimens, toujours prolongés, ont dû coûter des peines effroyables au musicien pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. » Les personnages de Gluck, à l'instar des héros de tragédie, ont le tort d'être d'un seul bloc. Ils se // 199 // meuvent dans le sublime, atmosphère que bien peu de gens sont en état de respirer indéfiniment sans mourir de suffocation. Leur tristesse n'a point d'espoir, leur joie point de mélancolie. Dans le sentiment qui les domine, aucun de ces contrastes par lesquels se dénonce la vie ; jamais un éclair dans la nuit sombre, un nuage dans le ciel serein : ils parlent *vrai* et vivent *faux*. Tirade ! convention ! éternel solennel ! comme s'écrie à ses heures ce bel esprit du romantisme en parlant d'*Athalie*. Quand ils quittent la scène, où vont ces Agamemnon, ces Achille, ces Oreste, ces Iphigénie ? Évidemment dans la coulisse, attendre que leur réplique les ramène. Étudiez au contraire les personnages de Shakspeare [Shakespeare], de Mozart ; dans l'intervalle, ils ont été à leurs passions, à leurs affaires ; ils ont vécu, et c'est pour cela qu'ils vivent.

Qu'était-ce maintenant que la science musicale de Gluck ? Nous connaissons ses idées, son esthétique ; mais sur sa force technique, sur la profondeur plus ou moins grande de ses études, les renseignemens font défaut. Beaucoup de ses contemporains lui contestaient la science ; Hændel [Handel], entre autres, l'un des plus illustres et à coup sûr le plus bourru, prétendait qu'en fait de contre-point son cuisinier était capable d'en remonter au chevalier Gluck. L'auteur d'*Alceste* et des deux *Iphigénie* savait-il le contre-point ? Aucun de ses ouvrages n'en offre une preuve éclatante. On pourrait à la rigueur admettre que, si Gluck n'emploie pas certains modes, ce n'est point par ignorance, mais parce qu'il les juge incompatibles avec ses principes sur le style dramatique ; toujours doit-on reconnaître que chez lui ne se rencontrent pas ces tours imprévus, cette inépuisable fécondité de ressources, ces trésors d'habileté qui nous émerveillent à chaque pas chez Mozart, le plus doué des hommes de génie et en même temps le plus savant des maîtres.

La vraie muse de Gluck, c'est la psychologie. On manquerait de justice envers cette puissante et complexé organisation à ne vouloir considérer que le musicien. Au-dessus de ses opéras qui ont vieilli, de ce formulaire solennel passé de mode, il y a une haute et vaste intelligence venue à son heure, et dont l'action devait s'étendre jusque sur nos générations. C'est dans Weber, dans Méhul, Meyerbeer, Rossini, Hérold, qu'il faut entendre aujourd'hui Gluck et l'honorer. Son témoignage prouve une fois de plus qu'en musique tout ne procède pas de l'imagination ; la réflexion joue aussi là son rôle, plus ou moins décisif, selon la nature du sujet. Quelle superstition de croire que le génie nous vienne en dormant ! Le génie de Gluck, comme celui d'un Michel-Ange, est le produit de toutes les forces de son existence, la résultante sommaire de toute une grande personnalité morale, intellectuelle, esthétique. Chez lui, les facultés // 200 // d'entendement, la force de volonté, sont dominantes. Dans sa jeunesse et jusque dans les années de son âge mûr, alors que, lâchant la bride à son inspiration, il se laisse guider par elle, il ne produit que des œuvres incolores, médiocres ; il arrive à cinquante ans avec le bagage d'un partitionnaire italien (1). A cette période où pour tant d'autres le déclin commence, sa carrière s'ouvre. Il pense, donc il est. Il étudie le grec, les littératures ; il réfléchit, compose, n'a de goût que pour les idées. Les idées de Gluck, voilà le sublime ! Sans ses réformes, sans sa parole autorisée par ces chefs-d'œuvre qui de nos jours font bâiller les mâchoires, les plus

(1) Je ne veux point dire qu'il n'y eût que fretin en cette marchandise. Tous ces *Titus*, ces *Télémaque*, ces *Ulysse* avaient en fonds de quoi prêter par la suite aux *Alceste*, aux *Armide*, aux *Iphigénie* ; mais ces richesses qui depuis ont fait nombre, où ne seraient-elles pas enfouies, si l'esprit qui crée et coordonne n'eût soufflé !

belles choses que nous admirons n'existeraient peut-être pas, — et quand je vois ce large front si énergique, si ouvert, ces nobles traits si vivans dans le marbre de Houdon, il me semble avoir devant les yeux le Socrate d'un art nouveau, dictant à ses disciples des préceptes dont à travers les âges, Dieu et le génie de la musique aidant, sortiront ces modernes dialogues de Platon qui s'appellent *la Vestale*, *Fidelio*, *Euryanthe*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots*.

Gluck triomphait, touchait au but. *Iphigénie en Aulide*, *Armide* et surtout (1779) *Iphigénie en Tauride*, son plus complet chef-d'œuvre, avaient mis sa renommée hors de question. La France, qui ne demandait qu'à voir en lui un de ses enfans, mesurait sa reconnaissance à la grandeur du bienfait. Aux pensions succédaient les honneurs. Le roi fit tout pour s'approprier le maître illustre, mais la cour de Vienne vint à la traverse : Marie-Thérèse réclamait ; on dut obéir. Gluck, se rendant à l'appel de sa souveraine, obtenait pourtant qu'il lui serait accordé l'autorisation de reprendre de temps en temps le chemin du pays où ses plus beaux lauriers avaient verdi, congé dont il ne devait du reste jamais profiter. Rentré à Vienne, il y vécut encore plusieurs années dans une retraite sagement occupée, recevant ses amis, visité des majestés et des altesses de passage, dégagé des soucis, non des soins de ce monde, courtisant la Muse, s'amusant de la cour. La Parque, qu'il avait tant chantée, lui fut douce ; il avait soixante-treize ans lorsque d'un seul coup de ciseau elle trancha le fil de sa longue et belle existence. Gluck mourut le 17 novembre 1787 d'une attaque d'apoplexie foudroyante, laissant un bien d'environ six cent mille livres.

Quelques jours avant son départ de Paris, Piccini [Piccinni] et lui s'étaient rencontrés à table chez un fermier-général, leur ami commun. Ces deux hommes, au nom desquels tant de diatribes furent lan- // 201 // -cées, et qui, — ceci soit dit à leur gloire de *gentlemen*, — n'avaient pas un seul instant cessé, pendant la querelle, d'observer l'un vis-à-vis de l'autre le maintien le plus exemplaire, ces deux héros des discordes pristines, mis en présence, se donnèrent la main, s'embrassèrent, puis on soupa très galamment entre philosophes, grands seigneurs et demoiselles. Gluck, à la veille de quitter la France, eut naturellement les honneurs du banquet. On venait d'installer son buste au foyer de l'Opéra, de le placer au rang des dieux. Quinault, Lulli [Lully], Rameau, avaient à qui parler dans L'Elysée. Entraîné par la circonstance, l'auteur d'*Orphée* [*Orphée et Eurydice*] et d'*Alceste* s'écria, dit-on : « J'ai mainte fois exposé mes doctrines ; à présent vous me demandez mon secret : le voici. Allemand, j'ai voyagé de bonne heure en Italie ; j'y ai bu la mélodie aux sources mêmes de la nature, et je suis venu penser et composer en France. » Le secret a du bon, et d'autres, depuis Gluck, l'ont mis en pratique avec une certaine gloire. Seulement on aurait tort de trop s'y fier : à quoi sert, sans le génie, la manière de s'en servir ? Il n'y a au monde que cet abbé d'Aubignac, dont parle Saint-Évremond [Saint-Evremond] (1), et M. Richard Wagner pour s'imaginer qu'on fait des chefs-d'œuvre avec un système. « On n'a jamais vu tant de règles pour faire de belles tragédies, et on en fait si peu qu'on est obligé de représenter toutes les vieilles. Il me souvient que l'abbé d'Aubignac en composa une selon toutes les lois qu'il avait impérieusement données pour le théâtre. Elle ne réussit point, et, comme il se vantait partout d'être le seul de nos auteurs qui eût bien suivi les préceptes d'Aristote : « Je sais bon gré à M. d'Aubignac, dit M. le Prince, d'avoir si bien suivi les règles d'Aristote ; mais je ne pardonne point aux règles d'avoir fait faire une si méchante tragédie à M. d'Aubignac. »

(1) Saint-Évremond [Saint-Evremond], *De la Tragédie ancienne et moderne*, t. III, p. 106.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1^{er} NOVEMBRE 1866

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXVI – SOIXANTE-SIXIÈME VOLUME

Year : XXXVI^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1^{er} Novembre 1866 (NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1866)

Pagination : 175 à 201

Title of Article : LE CHEVALIER GLUCK A PROPOS DE LA REPRISE D'*Alceste*
A L'OPÉRA

Subtitle of Article : None

Signature : HENRI BLAZE DE BURY

Pseudonym : HENRI BLAZE DE BURY

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None