

INSTITUT DE FRANCE

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

NOTICE

SUR LA VIE ET LES ŒUVRES

DE

M. ANDRÉ MESSAGER

(30 décembre 1853 — 25 février 1929)

PAR

M. CH.-M. WIDOR

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL

Lue dans la séance publique annuelle du samedi 30 novembre 1929



PARIS

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN-DIDOT ET C^{ie}

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE, RUE JACOB, 56

M CM XXIX

Bibliothèque Maison de l'Orient



165844

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OEUVRES

DE

M. ANDRÉ MESSAGER

(30 décembre 1853 — 25 février 1929)

PAR

M. CH.-M. WIDOR

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL

MESSIEURS,

Nous ne savons rien de la musique populaire, dans l'Antiquité; rien de la chanson du pâtre, des refrains de la rue, des sonneries, des appels de trompettes, du lyrisme de l'Agora.

La Grèce conquise, Rome est envahie par les Grecs. La langue d'Homère s'impose au pays de Virgile. Au théâtre, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane tiennent l'affiche, et bientôt des troupes se forment pour courir la province et porter au delà des monts, la bonne parole, l'esprit de l'Hellade.

Cette bonne parole, hélas! ne nous est point parvenue tout entière. Nous avons hérité de textes littéraires mais non de leur complément, la notation musicale qui permettait au poète, au « musicien-poète », de vivifier le mot, d'intensifier l'accent, car il ne suffisait pas de *déclamer*, il fallait *chanter* ce texte dans des théâtres ouverts aux quatre vents, pour le faire syllabiquement parvenir à des milliers d'auditeurs.

L'expérience avait révélé aux architectes l'efficacité acoustique des surfaces rectilignes, en même temps qu'aux musiciens le rapport de la portée avec la durée du son.

Maintes fois, dans Notre-Dame, avons-nous pu suivre le clair « répons » d'une voix d'enfant planant sur la foule, alors que de robustes poumons ne pourraient faire comprendre, *parlé*, le texte de ce « répons ».

L'Antiquité nous a laissé, avec ses richesses littéraires et des chefs-d'œuvre d'art, quelques ouvrages sur la musique d'un vif intérêt, mais sans preuves à l'appui. Que conclure en effet de ces pauvres reliques : *un lambeau de papyrus, une inscription funéraire, et cet Hymne de Delphes*, dont un plaisant a dit « qu'on avait dû le lire à l'envers ».

Lorsqu'il s'agit, à Rome, de constituer le répertoire du Chant liturgique, de faire le tri des cantilènes anciennes et d'en recueillir les plus significatives, comment s'opéra le tri, on ne sait, et ce qu'on sait moins encore, c'est l'aventureuse odyssée du Recueil, alors qu'à défaut de pièces d'identité, de références quelconques, pendant plus de deux siècles, c'est *oralement*, de vieux à jeune clerc, qu'il s'est transmis.

Sous Louis XIV, Dumont (l'auteur des Plains-Chants

célèbres), Nivers (organiste de Saint-Sulpice), et bien d'autres après eux, se mirent à étudier, à épurer ce « mélос » du souvenir.

En 1853, ce fut un auteur d'opéras applaudis (1), de musique religieuse remarquée et de mélodies dont l'une au moins, sur des vers de Lamartine, le *Lac*, a charmé les deux mondes, ce fut Niedermeyer qui entreprit une campagne à la fois d'assainissement de notre art à l'Église, et de reconstitution de l'antique tonalité, des Modes grecs. Il fonda un journal et ouvrit une école : son journal apprenait aux organistes que l'œuvre de Bach pouvait avantageusement les reposer de leurs improvisations, et aux maîtres-de-chapelle que Palestrina valait bien un cantique. Quant à l'école, grâce à l'intervention du prince de la Moskowa (2), son élève et ami, elle obtint de Napoléon III, la subvention officielle nécessaire. Vif succès dès le début pour un enseignement curieusement encyclopédique, un programme d'études tout à la fois anciennes et modernes. « Le Plain-Chant, disait le rapport du Ministre, base de la musique religieuse, sera dans cette École l'objet d'un soin particulier. » Certes, il eût été bien étonné d'apprendre, cet excellent Ministre, que du religieux enseignement de l'École Niedermeyer sortiraient drames lyriques, opéras-comiques et opérettes, que Gabriel Fauré y trouverait un vénérable collaborateur, Eschyle, et André Messager un joyeux patron, Aristophane.

(1) *Stradella* (3 mars 1837), *Marie Stuart* (6 décembre 1844). Académie royale de musique.

(2) Fils du maréchal Ney, sénateur, officier général.

Je n'ai point à rappeler ici l'œuvre dramatique de Fauré : *Prométhée* et *Pénélope*, mais à évoquer celle de Messager et à vous présenter dame Opérette, pour la première fois, chez nous, admise à la séance. Elle s'incline, en entrant, devant une grande mémoire et salue Mazarin mélomane : c'est lui qui fit connaître en France l'Opéra (1645).

Depuis quelques années déjà, d'autres troupes italiennes, celles-ci de comédie-bouffe, étaient venues chercher fortune à Paris, et s'installer vis-à-vis nos Forains, les comédiens des foires Saint-Ovide, Saint-Clément, Saint-Germain (1). De là, rivalités, jalousies, querelles et suite interminable de procès. Les Forains finissent par avoir gain de cause : un décret leur concède le privilège exclusif des Comédies avec chant, décors, machinerie et ballets, privilège de notre Opéra-Comique, du futur théâtre de Grétry, Méhul, Hérold, Auber, Bizet, Massenet, le théâtre de *Carmen* et de *Werther*, où le comique volontiers se tempère jusqu'à l'assassinat et parfois même au suicide.

Elle, toujours gaie l'Opérette, gentiment familière, bien tournée et d'un minois charmant. D'où vient-elle, d'Athènes ou de Montmartre, de Florence ou du Boul' Mich'...? Ce qui est sûr, c'est qu'elle n'a pas froid aux yeux, ne craint pas l'aventure, sachant bien que tout est bien, qui finit par des chansons. Elle connaît ses auteurs :

(1) On peut se rendre compte du périmètre de la foire Saint-Germain, par les rues qui encerclent le marché actuel : *Guisarde* à l'ouest, *du Four* au nord, des *Quatre-Vents* au midi et de *Tournon* à l'est. (Émile Genest, l'Opéra-Comique connu et inconnu, Fischbacher, édit.)

Homère, Aristophane, Plaute, Rabelais. D'Homère elle est férue; des autres, un peu moins : elle leur reproche une tenue négligée et leur manque d'éducation. Les modernes l'enchantent : Meilhac, Halévy, Jules Lemaitre, Maurice Donnay..., tous de si bonne compagnie et de si bon conseil ! C'est par eux qu'elle a connu Offenbach et qu'elle a fait fortune : *Orphée aux Enfers*, *la Belle Hélène*, *la Grande Duchesse*, *la Vie Parisienne*, — débauche de verve inventive, de truculente folie, — et après Offenbach : Lecocq, Audran, Varney, Terrasse, Planquette...

Et voici que change le décor : *Messenger* entre en scène, fin, réfléchi, curieusement doué, de bonne heure initié aux mystères de son art, de la tonalité antique, de ce Plain-Chant, « base non-seulement de la musique religieuse » mais de toutes les musiques — son œuvre même le prouve. Au sortir de l'École, il se présente à Saint-Sulpice, où Fauré vient de donner sa démission d'organiste du Chœur. On l'accepte, et il y reste six ans, de 1874 à 1880.

C'est là que je l'ai rencontré. Nous étions jeunes alors. Grand-Orgue et Orgue-du-Chœur se répondaient du tac au tac, saintement, liturgiquement, en parfaite harmonie. Souvent l'un proposait un thème que l'autre développait. Plus souvent, j'interrogeais mon collègue du Chœur, implorant sa critique sur l'interprétation d'une œuvre, son effet à distance, vu l'amplitude d'une nef de cent mètres de long. Lorsque, bien des années plus tard, *Messenger* fut préposé à l'enregistrement des films et directement aux prises avec l'onde sonore, il dut se rappeler nos observations, nos remarques de jadis.

Il écrivait beaucoup. De cette époque date la *Sym-*

phonie couronnée par la Société des Compositeurs et exécutée aux concerts du Châtelet, sous la direction de Colonne, œuvre qui annonçait un maître symphoniste.

Maître symphoniste, certes, il l'eût été. Mais, ironie du sort ! le destin, sans autre avis, vient un beau matin l'enlever à Saint-Sulpice pour le chamberer aux Folies-Bergère : « Le hasard, disait-il, a toujours joué dans ma vie le rôle prépondérant. »

C'est le hasard, en effet, qui des Folies-Bergère l'engage à l'Éden-Théâtre de Bruxelles où, pendant un an, il s'exerce au métier de chef d'orchestre. C'est encore le hasard qui le charge d'un ouvrage lyrique, *François les Bas Bleus*, que la mort de l'auteur laissait inachevé, et dont le succès aussitôt le met en vive lumière. Un jour, il reçoit cette lettre de Saint-Saëns : « Mon cher ami, j'ai profité de l'effusion qui suit une bonne première, pour demander à Vaucorbeil de vous commander un ballet. Allez donc le trouver ; il vous attend demain, chez lui, rue de Miromesnil. » Saint-Saëns, en lui donnant de temps à autre quelques conseils de composition, avait été frappé de son intelligence. Sa lettre lui ouvrit les portes de l'Opéra. Depuis 1886, le ballet des *Deux Pigeons* figure au répertoire du Théâtre.

En 1888, Messenger aborde l'Opéra-Comique avec *Iso-line* ; en 1890, avec *la Basoche* ; en 1893, avec *M^{me} Chrysanthème* ; en 1896, avec *le Chevalier d'Harmenthal* ; en 1907, avec *Fortunio*.

Entre temps, ce sont les opérettes qui établissent sa réputation et popularisent son nom : *le Mari de la Reine*, *Miss Dollar*, *la Fiancée en loterie*, *l'Amour masqué*, *les Dra-*

gons de *l'Impératrice*, *la Fauvette du Temple*, *Monsieur Beaucaire*, *Mirette*, et par-dessus toutes, *Les P'tites Michu* et *Véronique*. OEuvres d'esprit et de charme, ne devant rien à personne, écrites spontanément d'une main sûre, disposant au mieux des moyens du métier. Art très particulier, qui procède à la fois de l'Ode et de la Chanson, dans lequel le musicien, tout en poétisant la phrase, doit au plus juste traduire le *mot*, car, dans l'opérette c'est le *mot* qu'on écoute; la musique vient après.

L'Opéra situe là-haut sur les sommets, dieux et demi-dieux, héros de la Légende ou de l'Histoire, dans le recul d'un mystérieux Olympe; de là nous viennent les échos de pompeuses déclamations, de solennels discours. Quelle que soit notre bonne volonté, pourrions-nous y admettre des figures contemporaines, popularisées par l'image, mettre en scène, faire chanter Louis XIV ou Napoléon, alors que, connaissant tout de leur vie, nous savons qu'ils parlaient bref et qu'ils ignoraient le solfège. *Véronique* et *Mirette* ne s'expriment pas comme *Clytemnestre* et *Armide*, mais comme nous sur le boulevard, et c'est ainsi que *Messenger* les fait parler, très simplement, tout en leur prêtant le joli accent de son terroir à lui.

Ne sortant jamais des limites naturelles, la voix garde la souplesse qui permet de colorer, syllabe par syllabe, les paroles du texte, et de prêter à ce texte la variété du rythme et le chatolement du son.

De même est son orchestre; *Messenger* en dispose suivant la tradition classique, à la mesure des salles auxquelles il le destine. *Ni plus ni moins*, telle est la devise. *Tout ce qui est écrit doit s'entendre*, telle est la règle. Tel est

l'orchestre de Mozart, de Gounod, de Bizet, de Saint-Saëns, de tous ceux qui ont éprouvé la valeur respective de nos moyens sonores, et savent ce qu'on peut en attendre.

Comme moyens sonores, nous n'en avons que deux : l'Orgue et l'Orchestre.

L'Orgue, vieux de deux mille ans, au son duquel s'entraînaient les gladiateurs aux jeux du Cirque, que jouaient Tibère et Néron, que nous décrit Vitruve, de tous les instruments le seul capable de prolonger le son à l'infini et d'éveiller en nous l'idée de l'au-delà, du *Requiescat in pace*.

L'Orchestre, né d'hier, nerveux, violent, rapide... « L'Orgue et l'Orchestre, c'est le Pape et l'Empereur », disait Berlioz, opposant le caractère de ces deux forces rivales, voire même antipathiques ; car il y a incompatibilité d'humeur entre la froide rigidité du tuyau et la nervosité de la chanterelle, la profondeur de l'un, l'acuité de l'autre. Il n'est pas de compositeur qui n'ait travaillé l'Orgue, ne serait-ce que pour s'assimiler l'œuvre de Bach, de « notre Saint-Père le Bach », mais pas un qui ait jamais eu l'idée de se servir de l'Orgue pour s'entraîner à l'Orchestre, de transposer à l'Orchestre les effets de l'Orgue, ni Gounod, ni Saint-Saëns, ni Messager, ni Franck, quoique tous plus ou moins organistes. Encore moins Offenbach (1).

(1) Offenbach était un personnage d'aspect non moins fantastique que les plus fantastiques de ses *Contes (d'Hoffmann)*. Petit, sec, toujours agité, mais de visage impassible; sous le lorgnon, un œil noir, scrutateur, inquisiteur, troublant; nez crochu. Son âge ? Impossible de le dire. Il semblait provenir

Écoutons cet orchestre qui crépite et palpète, narguant Calchas et son tonnerre, secouant dieux et déesses de son rythme endiablé... D'où vient l'effet, sinon du texte lui-même, de son irrésistible ironie que le maître-musicien traduit au plus juste, l'ayant froidement médité. Ni développement, ni commentaires : « Dans l'opérette, disions-nous, c'est le *mot* qu'on écoute, la Musique vient après », ce qui d'autre part peut se formuler ainsi : « La Musique, dans l'opérette, s'interdit toute liberté ; comme un maillot sur la peau, elle adhère à son texte. »

Ni développements ni commentaires dans *Véronique* ou dans *l'Amour masqué*, dans *Mirette* ou *Monsieur Beaucaire*, mais une suite de couplets, entrecoupés çà et là par un mouvement de valse. Le genre le veut ainsi. C'est dans ce cercle étroit que doit graviter l'opérette. Quel talent, quel esprit inventif ne faut-il pas au musicien pour créer des plans, jouer à la fois de la lumière et de la couleur, préparer des surprises ? Or, ce qui surprend chez Messager

du monde des Gnômes pour se gausser du nôtre — impression d'ailleurs toute personnelle, car il n'avait que des amis.

Je le rencontrais quelquefois chez le comte d'Osmond (neveu de la comtesse de Boigne, auteur des célèbres Mémoires) qui, le jeudi, réunissait à sa table littérateurs, peintres, musiciens, amateurs et artistes, Massenet entre autres : « On ne me prend pas au sérieux, nous dit-il un jour, on le fera plus tard quand, au concert, on entendra ma musique avec un chœur nombreux et un puissant orchestre ; et alors, si le médaillon de Mozart se trouve à droite de cette cheminée, le mien sera à gauche. »

Aucune vanité dans ce discours. Il avait la foi, et était sincère.

L'orchestre d'Offenbach nous donne l'exemple d'un maximum d'effet avec un minimum de moyens. Douze ou quinze instrumentistes suffisent à la plénitude sonore, grâce à la vérité, à l'implacable précision de l'accent, à l'expérience de l'homme de théâtre, à l'originalité, à l'aventureuse audace du musicien.

c'est l'économie des moyens, la variété de l'idée et la distinction de la forme.

Toute moderne est, dans notre art, la recherche de l'effet *physique* d'une progression, d'un *crescendo* final en quête d'applaudissement. Ni Bach, ni Hændel n'ont jamais spéculé sur cette économie des réserves sonores. Dans leur œuvre symphonique, Exposition et Péroration, deux masses symétriques enserrent les déductions du thème, telles les tours de Notre-Dame encadrant la rosace. Au théâtre, les péripéties du drame s'expliquaient dans des récitatifs psalmodiés, presque parlés, de façon que le public ne perdît rien de ce qu'il devait savoir, et une fois la situation clairement établie, la musique venait la commenter. Chaque acte avait son air du soprano, du ténor, de la basse, un duo ou un trio dans l'un, un trio ou un quatuor dans l'autre, tous ces morceaux s'enchaînant par des récitatifs.

C'est le génie de Mozart qui brisa le vieux moule. L'orchestre de *Don Juan*, tout d'abord, reste celui d'*Idoménée*, de *Così fan tutti*, des *Noces*; mais au dernier acte, un frisson le secoue. Le Commandeur est descendu de son piédestal; le sol tremble sous les pas de l'homme de pierre, c'est le destin qui marche. Plus de récitatif, d'aria, de duo : la musique fait corps avec le drame lui prêtant son intensité expressive, le « fatum » de son rythme, en progression sonore jusqu'au dénouement. Rendons grâce au librettiste de Mozart, de lui avoir inspiré la scène immortelle.

Jusqu'alors, l'opéra avait appartenu aux dieux de la Grèce. Les héros de Lulli, de Rameau, de Glück revêtaient

le péplum et chaussaient le cothurne; eux aussi les Romains de Spontini et tout le théâtre du premier Empire. Deux siècles de péplums et de cothurnes, n'était-ce pas assez pour lasser le parterre et provoquer l'ironie, l'irrévérentieuse ironie d'Offenbach?

Très réservé, et à supposer qu'il aît pu jamais en être tenté, Messenger s'est abstenu de toute parodie. Ce lointain petit-neveu d'Aristophane respecte les ancêtres; les contemporains lui suffisent, et ce n'est pas de la Lyre d'Orphée mais du Violon de chez nous qu'il accompagne leurs propos. Il continue, d'ailleurs, la vieille tradition des trouvères et des troubadours, leurs scènes à deux ou trois personnages, leurs dialogues coupés par des chansons, ces « opérettes » des XV^e et XVI^e siècles, auxquelles il prête la séduction de son talent et son culte de la Musique, car la Musique est, pour lui, une Religion.

Loin de s'en tenir à des pratiques familières avec des Muses descendant du Parnasse en costume de midinettes, Messenger veut, tout en haut, honorer les Dieux eux-mêmes. C'est ce qu'il fait en allant à l'Opéra, au Conservatoire, se consacrer aux chefs-d'œuvre de Wagner et de Beethoven. Il avait été déjà Directeur musical à l'Opéra-Comique (1898), puis à Covent Garden (de 1901 à 1907), quand il fut appelé à la direction de l'Opéra (1907-1914). Nous nous souvenons tous de la perfection avec laquelle furent alors montés *le Crépuscule des Dieux*, *l'Or du Rhin*, *Parsifal* (1).

(1) Directeur musical à l'Opéra-Comique, il avait monté *Louise*, *Pelléas et Mélisande*, *la Reine Fiammette*.

A l'Opéra, avec les œuvres de Wagner, ce furent *Salomé*, de Richard Strauss et *Scémo*, de Bachelet.

Entre temps, c'est la Société des Concerts du Conservatoire qui le veut pour chef, et avec laquelle, pendant la guerre, il poursuit ce magnifique voyage de propagande, en Amérique.

Chef d'orchestre remarquable, en sa façon de conduire on sentait combien son âge mûr restait fidèle à l'idéal de sa jeunesse, à sa piété pour les maîtres et pour les formes les plus hautes de l'Art. Doué d'autant d'érudition que de sensibilité, il avait sur les œuvres du passé comme sur les modernes, avec des aperçus très personnels, des jugements qui ne laissaient point de tendre parfois au paradoxe ; mais il restait toujours sincère, et s'il lui arrivait d'aller jusqu'à une sorte de violence, c'était toujours pour une cause juste.

Il en est une qui lui tenait au cœur, car elle intéressait à la fois son érudition et sa conscience, celle du chant de l'Église latine, héritière de la mélodie antique, de ces Modes grecs « base de toute musique » (1). En comparant les textes récemment imposés avec l'admirable *Canto Firmo* de nos pères, l'ancien organiste s'indignait. Et quelle âme tant soit peu musicale ne s'indignerait comme la sienne ? Il s'indignait non moins des mutilations, que du scandale des harmonies sous lesquelles on étouffe ces malheureux textes, de leurs accompagnements *moderne style*, en absolu contre-sens avec la grandeur de la pensée, la clarté, la ponctuation même de la phrase. « Mesdames,

(1) *La Musique grecque et le chant de l'Église latine* (Revue des Deux Mondes, 10 oct. 1895). — *La Révision du Plain-Chant* (Correspondant, 10 juillet 1904). — *L'Édition Vaticane* (Correspondant, 25 oct. 1905). — *Notice sur Paladilhe* (Ac. des Beaux-Arts), 4 déc. 1926). Ch. M. W.

chantez-moi *Cathédrale* et non pas *Canapé* » s'écriait Gounod, faisant répéter un Psautier à la Concordia (1), Gounod qui, mieux que personne s'était inspiré jadis, à Rome, de la tradition Palestrinienne.

Les grands créateurs cherchent volontiers le repos de la tâche accomplie dans ces retours au travail des premières années, à la technique d'École, au Contre-point, à la Fugue. Tel Beethoven dans ses derniers Quatuors, ses dernières Sonates. Après avoir signé *Tristan et Parsifal*, Wagner, chaque matin, allait au Palais des Doges, copier les vieux manuscrits de la Bibliothèque, « attendu, disait-il, qu'on ne lit fructueusement que la plume en main ». Après leur œuvre de théâtre, Gounod et Verdi se sont mis à écrire de la Musique de chambre, des Quatuors à cordes; Saint-Saëns des *Préludes et Fugues* d'orgue et des *Fugues* pour piano.

Si le destin n'a pas permis à Messager de produire comme il l'eût fait en d'autres conditions d'existence, c'est dans ses fonctions administratives, dans ses Directions théâtrales, dans sa Présidence de la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, dans ses Critiques d'art, qu'il

(1) Il y a de longues années déjà, une Société chorale s'était formée, sous ce nom, pour l'étude des maîtres polyphonistes de la Renaissance et de leurs successeurs Bach, Haendel, Mendelssohn, Schumann... anciens et modernes. Gounod en était le Président et moi, le chef d'orchestre, Ainsi avons-nous donné, dans la salle du Conservatoire, la *Mattheus-Passion*, la *Messe en si mineur*, *Paulus*, le *Paradis* et la *Péri*, etc... Les répétitions avaient lieu le samedi, rue de l'Oratoire du Louvre. Comme accompagnateurs, c'étaient les plus brillants élèves de composition, Claude Debussy entre autres, lesquels se succédaient suivant qu'ayant obtenu le prix de Rome, ils nous quittaient pour la Villa Médicis. L'éditeur Fischbacher était notre bibliothécaire.

cherchait, sinon le repos, du moins la diversité rafraîchissante du travail, car l'idée du repos ne lui était point encore venue, lorsque la mort vint le surprendre.

Surprise pour nous tous ; avec quelle verve toute juvénile, en effet, il nous exposait, ici même, ses projets à l'étude, ses rêves d'œuvres nouvelles !

La mort n'enlève point tout entiers ceux qui, comme notre confrère, ont consacré leur vie au service du Beau. Ils laissent derrière eux le meilleur de leur pensée. Jusque dans les parties de leur œuvre les plus légères, jusque dans leurs esquisses, jusque dans les improvisations où ne se joue guère que leur fantaisie, on reconnaît encore ces reflets de la Beauté : l'Élégance, le Charme et la Grâce. Mais ici, au souvenir de l'œuvre s'attachera le souvenir d'un exemple : la profonde *unité* d'une carrière, en dépit d'un singulier *dédoublement* sous les apparences. Les fortes études de sa jeunesse, ce fond classique sur lequel repose l'édifice musical, André Messager n'a jamais cessé de le défendre dans ses Directions, dans ses écrits, dans ses paroles. Il était combatif comme nous avons tous le devoir de l'être contre le vandalisme qui s'attaque aux monuments du Passé, contre l'irrespect scandaleux des ignorants, en un mot : contre toute offense à ces lois éternelles qui n'ont jamais arrêté les manifestations les plus audacieuses des plus libres génies, à ces lois dont la garde nous a été confiée et dont nous sommes responsables devant nos successeurs.