

A circular portrait of Georges Bizet, a young man with curly brown hair and a beard, wearing round spectacles and a dark suit with a light blue cravat. He is seated and looking slightly to the right. The background is a dark, textured grey.

Georges Bizet

LETTRES À UN AMI
(1865-1872) : LA
CORRESPONDANCE
SECRÈTE DE
GEORGES BIZET

Sommaire

INTRODUCTION

LETTRES À UN AMI

INTRODUCTION

On m'a dit quelquefois que je devrais faire un livre sur Bizet, et ce livre, je ne l'ai jamais fait, et je ne le ferai jamais. Est-ce à moi, d'ailleurs, à le faire? Est-ce à l'élève d'apprécier les œuvres de son maître? Est-ce à l'ami de raconter la vie de son ami? Comment s'y prendra-t-il pour trouver et garder le ton juste, et ne risque-t-il pas de mal servir une chère mémoire en voulant trop bien la servir? Pour mon compte je l'ai toujours pensé, et j'ai cru qu'il valait mieux me borner à fournir des documents aux musicographes plutôt que de me constituer moi-même le biographe de Bizet. Voilà pourquoi, après avoir une première fois, en 1877, réuni dans une courte brochure, avec trop de réserve, sans doute, des souvenirs et des extraits de sa correspondance avec moi, je me décide aujourd'hui à publier à peu près intégralement les lettres qu'il m'avait adressées et à raconter les faits que je n'avais pas rapportés alors dans mon opuscule. C'est que j'étais gêné, en effet, par la préoccupation de ne pas me mettre en scène, de ne pas paraître céder aux suggestions d'un vilain amour-propre, et, en cherchant à éviter un mal, je tombai dans un autre. Heureusement, les lettres restent, et leur texte, au moins est-il là, tandis que les souvenirs,—c'est une loi constatée par les historiens,—s'altèrent et se déforment, si même ils ne s'effacent pas complètement. Il se peut donc que j'aie oublié des détails intéressants et que d'autres aient perdu pour moi de leur netteté. J'aurais dû tout écrire en 1875, au lendemain de la mort de Bizet, quand ma mémoire était bonne parce que j'étais jeune. Rien ne m'aurait empêché de retarder la publication de ce manuscrit; à présent, je le retrouverais, et bien des mots

curieux, bien des conseils instructifs eussent été conservés. Enfin, si j'ai eu un très grand tort à cette époque en négligeant de tout noter, c'est une raison de plus pour consigner ici ce dont je continue à me souvenir en prévenant toutefois que s'il y a des points qui sont demeurés clairs dans mon esprit, il risque d'y en avoir d'autres où il y a peut-être de la confusion lorsque ce n'est pas une perte, une entière disparition.

Quant aux lettres, je les transcris, comme je viens de le dire, à peu près intégralement, mais à peu près seulement, car certaines suppressions me paraissent s'imposer encore, et je pense qu'en cette matière, il est préférable de pécher par excès de scrupules plutôt que par légèreté. Sauf de rares exceptions, ces lettres ne sont pas datées. En 1876, je les classai par ordre chronologique en m'aidant des empreintes du timbre apposé sur les enveloppes dans les bureaux de poste. Écrites très rapidement, certaines ne sont pas même ponctuées, et j'ai dû souvent opérer ce travail.

En 1866 ou 1867, je ne sais plus très bien, mais il est probable que c'est en 1866, Bizet me donna le portrait reproduit en tête de ce volume. Si c'était vraiment en 1866, il avait alors vingt-sept ans puisqu'il était né en 1838, au mois d'octobre.

Je passais tous les ans un mois à Paris le voyant soit 32, rue Fontaine-Saint-Georges, soit au Vésinet, route des Cultures. Je lui portais des compositions écrites ou je lui en jouais de mémoire. Pour les études de contre-point et de fugue, elles se faisaient surtout par correspondance. Je lui envoyais des devoirs, et il me les retournait corrigés, à l'encre rouge, en général. J'ai conservé tout ce cours qui, s'il est très précieux pour moi, pourra l'être aussi pour d'autres, me semble-t-il, à cause des observations critiques, des notes de musique biffées et remplacées par Bizet, des passages refaits de sa

main. Ces pages sont ainsi d'autant plus intéressantes qu'elles contiennent plus de fautes.

Avant d'entreprendre mon éducation musicale, il m'interrogea, m'examina sérieusement. Je n'ignorais pas l'harmonie, mais il me demanda sur-tout si je lisais et quels livres. C'est quand j'eus répondu affirmativement sur ce point et que je lui eus présenté la justification de ce que j'avançais en l'entretenant des auteurs français et étrangers dont je connaissais les œuvres, de Schiller et de Goëthe notamment, je me rappelle, qu'il me dit: «Cela me décide. On croit qu'on n'a pas besoin d'être instruit pour être musicien; on se trompe: il faut, au contraire, savoir beaucoup de choses.» Les études de contre-point commencèrent aussitôt, et en partant de Paris, j'emportais pour sujet de mon premier devoir vingt chants donnés qu'il avait notés pour moi.

Rien n'avait été convenu d'abord touchant une rétribution, et quand, un an après, je voulus aborder cette question, il m'arrêta net: «Ne me parlez plus jamais de cela, déclara-t-il, —et si je ne puis garantir complètement les termes, le sens au moins est-il exact;—je me fais payer les leçons parce que là je me fatigue; on ne comprend pas, je prends de la peine. Avec vous, nous causons simplement de choses qui nous intéressent, que nous aimons.» Et il finit par ceci qui est, je crois, presque textuel: «Nous nageons dans les mêmes eaux. Moi, il y a plus longtemps que vous. Je connais les mauvais endroits, et je vous dis seulement: ne passez pas là, c'est dangereux.»

C'est au Vésinet qu'il se prononçait ainsi d'un ton qui n'admettait pas de réplique bien que très amical; c'est au Vésinet également qu'avait eu lieu notre première entrevue. Les Bizet, qui habitaient Paris, y étaient ordinairement déjà installés au mois de mai, dans la propriété que le père Bizet

avait achetée. C'était un grand jardin, clos, sur la route des Cultures, par une grille en fer avec, à chaque extrémité, une chartreuse. Sur le devant, des massifs, des pelouses; au delà, un potager, et le père Bizet était très heureux quand on en servait les légumes sur sa table. Dans la chartreuse que l'on avait à droite, si, de la route, on se plaçait en face de la propriété, il y avait la chambre du père, la salle à manger et la cuisine; dans celle de gauche, la chambre du fils et son cabinet où se trouvait le buste d'Halévy. Après le travail, nous cueillions des fraises pour le dîner, et ce repas, souvent, était pris en plein air. Ensuite, au crépuscule, avant de nous remettre à la musique, nous nous promenions en causant de notre art et en nous confiant mutuellement nos projets et nos rêves. Le gros chien de garde, noir et blanc, auquel on avait donné le nom de Zurga en l'honneur d'un des personnages des *Pêcheurs de Perles*, avait sa niche à côté du pavillon de Georges. Nous le détachions, et il bondissait autour de nous ou courait avec un autre chien brun rougeâtre, plus petit, qu'on appelait Michel. Je repartais par le train de dix heures, quelquefois par celui de onze. Bizet, quand il avait le temps, m'accompagnait à la gare, et nous prenions des sentiers qui traversaient le bois.

Deux souvenirs me reviennent à propos du Vésinet: d'abord celui d'une délicieuse course avec Georges le long de la Seine, à la tombée de la nuit, en allant à Chatou attendre le père Bizet qui devait descendre là du train de Paris parce qu'il y avait une affaire et rentrer ensuite à pied accompagné de son fils; puis, le récit d'une visite de M. Saint-Saëns. Bizet, un soir d'été, travaillait au Vésinet dans son cabinet lorsqu'il entendit une voix de ténor qui chantait la romance des *Pêcheurs de Perles*. Il sortit dans le jardin, et aperçut quelqu'un sur la route. C'était M. Saint-Saëns qui, ne sachant pas reconnaître la maison, avait pensé à ce moyen pour éveiller l'attention de son ami. Il est inutile

d'ajouter que le temps se passa à faire de la musique jusqu'à l'heure du départ.

C'est une chose digne de remarque, car elle éclaire à fond son caractère, que les sentiments de Bizet à l'égard des autres musiciens. Voici ce que je disais là-dessus, en 1877, dans ma brochure. Quelque mauvaise grâce que l'on ait à se citer soi-même, il me paraît utile d'intercaler ici ce passage, comme aussi, plus loin, quelques autres, parce que les faits étant alors plus récents, il y a là pour ma relation de cette époque une garantie d'exactitude.

«Je ne puis m'empêcher de croire qu'il aurait exercé la plus heureuse influence sur le développement de l'art musical; car, loin d'être jaloux des autres compositeurs, il s'attachait autant qu'il le pouvait à faire connaître leurs œuvres, et il n'était jamais plus heureux que lorsqu'il avait pu découvrir quelque beau morceau, ne croyant pas, comme d'autres, à la décadence de la musique. M. Ernest Guiraud était son ami intime, ils se consultaient mutuellement sur leurs compositions, et ils ont souvent travaillé à la même table. Le succès de *Piccolino* aurait été un grand bonheur pour lui, car il m'avait un jour exprimé les inquiétudes qu'il ressentait en voyant que son ami ne pouvait obtenir la composition d'une pièce assez importante pour signaler son mérite au public [\[1\]](#). Il avait aussi pour M. Saint-Saëns la plus vive affection et la plus grande admiration. De M. Reyer, de M. Massenet, je ne lui ai entendu dire que du bien. Il considérait M. Stéphen Heller comme un des grands compositeurs modernes; il s'employait ardemment à répandre ses œuvres, trouvant avec raison qu'en France sa renommée n'était pas à la hauteur de son talent.»

Ces qualités de générosité et cette loyauté étaient bien connues de tous ceux qui avaient approché Bizet, et c'est ce qu'il ne faudra pas oublier en lisant certaines lignes de ses

lettres. Je n'ai pu entreprendre de vérifier si les bruits dont il se faisait l'écho à propos de telle ou telle personnalité étaient vraiment fondés ou si ce n'étaient que des racontars malveillants et ne reposant sur rien, de simples cancan pris à tort au sérieux et qu'il croyait vrais dans la surexcitation et l'énervement de la lutte, dans la fièvre provoquée par le labeur excessif, par la fatigue et par des difficultés sans cesse renaissantes. Ce que j'ai l'obligation d'affirmer, c'est qu'il n'était pas rancunier, qu'il était de bonne foi, et qu'il n'hésitait pas à revenir sur son opinion quand il lui était démontré qu'elle était fausse.

Il s'efforçait, d'ailleurs, de ne laisser troubler son jugement ni par ses antipathies ni par ses sympathies. Il m'avait engagé, tout en commençant le contre-point, à m'exercer à la composition en mettant en musique les paroles de cantates proposées comme sujet pour le concours du prix de Rome, et il m'avait donné le texte de plusieurs de ces cantates, texte imprimé à la suite des programmes de la séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts. Je commençai, d'abord, celle qui, en 1859, avait valu le prix à Ernest Guiraud, *Bajazet et le Joueur de Flûte*, mais je ne la terminai pas, et j'écrivis complètement, avec l'orchestration, celle du concours de 1845, intitulée: *Imogine*. Je la lui apportai en 1866. Quand il l'eut examinée, il nous invita tous deux, Guiraud et moi, à déjeuner chez lui au Vésinet, et me conseilla de jouer cette cantate à Guiraud. La première fois que je le revis, après cette rencontre, il me dit: «Je tenais à ce que Guiraud connût votre cantate et me communiquât son avis, car, moi, j'avais bien le mien, mais je pouvais me tromper, et je n'aurais pas voulu continuer à vous laisser travailler si c'eût été inutile.» Ce trait, je le rapporte, parce qu'il marque d'une façon très juste la conscience que Bizet apportait en toute chose.

J'avais mentionné dans ma brochure ses goûts et ses dispositions littéraires. Je notais qu'en «dehors de la musique, il ne s'était guère occupé que de littérature», et je continuais ainsi: «Il aimait à lire nos bons auteurs français, et sa conversation avait beaucoup de charme et d'intérêt. Il contait l'anecdote d'une manière piquante et l'écrivait même assez gentiment.» En voici une qu'il me narrait une fois d'une manière très amusante: il était entré dans le bureau d'un fonctionnaire en fumant son cigare, et, se trouvant à la suite de plusieurs personnes qui attendaient leur tour, ne s'était pas découvert. Le fonctionnaire s'en apercevait, et, d'un ton impérieux et rogue, l'interpellait de la sorte à mots précipités: «Monsieur, ôtez votre cigare et éteignez votre chapeau.» Bizet, lui, très flegmatique, répondait alors doucement avec un petit accent ironique: «Vous voulez dire, sans doute, ôtez votre chapeau et éteignez votre cigare. Voilà.» Les assistants éclataient de rire, et le fonctionnaire, furieux, demeura muet.

On verra dans ses lettres quelles étaient ses idées philosophiques. Je n'ai qu'à y renvoyer. Pourtant il ne sera peut-être pas mauvais de reproduire ici le passage de la brochure où je résumais mes impressions à ce sujet:

«En somme, il aimait trop son art pour consacrer son temps à d'autres travaux. Pendant longtemps, d'ailleurs, il n'en aurait eu le loisir qu'en renonçant à la composition. Mais il ne pensait pas qu'un artiste dut s'enfermer dans sa spécialité; sa vive intelligence était curieuse de connaître les progrès scientifiques accomplis à notre époque, et dès que sa position lui permit de s'affranchir des travaux d'éditeurs, il en profita pour donner plus de moments à la lecture.»

Il avait grand plaisir à causer de sa vie à Rome, à la villa Médicis, de ses excursions en Italie, des monuments et des

paysages. Il me parlait moins de ses études au Conservatoire. Il m'avait appris, pourtant, qu'il avait eu une grande affection pour son maître Halévy, mais ses sentiments à l'égard d'Auber étaient entièrement différents. Il avait pour lui de l'éloignement. Cela se comprend quant à ce qui est du musicien. En ce qui concerne les actes de l'administrateur, du directeur du Conservatoire, il les blâmait fortement. C'est tout ce que je puis dire, mes souvenirs étant devenus trop vagues pour me permettre d'entrer dans des détails. Enfin, il avait de l'éloignement pour lui, et n'était même pas fâché, à l'occasion, de lui lancer quelque pointe sans en avoir l'air. Après un des premiers ouvrages de Bizet, Auber avait fait représenter une de ses dernières œuvres à lui qui étaient très faibles. Je ne me rappelle plus bien les titres. Les *Pêcheurs de Perles* ont été joués le 30 septembre 1863, la *Fiancée du Roi de Garbe*, d'Auber, le 11 janvier 1864. La *Jolie Fille de Perth* est du 26 décembre 1867, le *Premier Jour de Bonheur*, du 15 février 1868. Je crois que ce serait plutôt à ce moment que l'histoire s'est passée. Bizet me raconta qu'il avait rencontré Auber, qu'on s'était arrêté, et qu'Auber, avec un accent qui dénotait que ce n'était qu'une formule banale, lui avait adressé ces paroles: «Eh bien, j'ai entendu votre ouvrage. C'est bien, c'est très bien.» Bizet alors avait riposté: «J'accepte vos éloges, mais je ne vous en rends pas.» Jeu de physionomie d'Auber, et Bizet, tout de suite: «Un simple soldat peut recevoir les éloges d'un maréchal de France; il ne lui en adresse pas.»

De Félicien David, pour lequel il avait beaucoup de sympathie, il appréciait le *Désert*. «David, disait-il à peu près, est un miroir qui reflète admirablement l'Orient. Il y est allé; ce qu'il a vu l'a fortement impressionné, et il le rend très bien. Ce qu'il fait ordinairement est faible; mais que, dans un texte, il soit question de l'Orient, qu'on y mette les

mots: palmiers, minarets, chameaux, etc., alors il fait de belles choses.»

Dans l'œuvre de Gounod, il admirait surtout les premiers ouvrages, *Sapho* , *Ulysse* , etc., qu'il trouvait, avec sans doute des signes de jeunesse, pleins, c'est son expression, «de verdeur, de sève».

C'est lui qui m'a révélé au piano Berlioz et Wagner. Il me joua d'abord des fragments de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* . Ces partitions avec celle du *Vaisseau Fantôme* , étaient alors, je crois, les seules traduites en français. Dans la lettre d'avril 1869 où il me rendait compte de la répétition générale de *Rienzi* au théâtre-lyrique, il ne jugeait pas le style de Wagner considéré dans l'ensemble de ses productions, mais dans *Rienzi* seulement.

Il ne m'a rien communiqué de son opéra d'*Iwan le Terrible* , et je ne sais pas si, en l'écrivant, comme le croit M. Pigot dont le livre sur lui est très documenté, il s'était inspiré de Verdi. Puisqu'il l'a, pense-t-on, brûlé plus tard, il y a là, une preuve que, s'il avait un moment subi son influence, il s'en était bien affranchi. On lira la lettre de mars 1867 où il me parle de son éclectisme au sujet de son opinion défavorable à *Don Carlos* . Tandis qu'il était impitoyable pour la grossièreté et pour le laid, pour ce qu'il appelait «des ordures», il tenait, je le répète, à prendre le beau partout où il le rencontrait. Dans *Rigoletto* , il prisait le quatrième acte qu'il m'avait exécuté au piano avec aussi la scène de *Rigoletto* et de *Sparafucile*, le spa-dassin' au deuxième acte, scène qu'il distinguait pour sa couleur et la justesse de l'accent.

On a publié la correspondance de Bizet avec M. Paul Lacombe [2]. J'ai déjà indiqué combien il était satisfait lorsqu'il découvrait un morceau ayant de la valeur et quel

zèle il mettait à le signaler. Un jour, il y avait sur son piano quand j'entrai chez lui à Paris, rue Fontaine, plusieurs exemplaires de la *Sonate en la mineur* pour piano et violon de M. Paul Lacombe. Il m'en donna un. Cette sonate, qui venait de paraître, lui était dédiée. Il m'expliqua que l'auteur, alors un inconnu, habitait Carcassonne d'où il lui avait écrit. Puis Bizet s'assit devant son piano, me joua la sonate d'un bout à l'autre en fredonnant la partie de violon, et je partageai d'emblée son enthousiasme, enthousiasme qu'elle provoqua chaque fois qu'il la rejoua devant moi dans la suite pour la faire entendre à d'autres amis.

Lorsqu'il était à Rome, il avait écrit à Marmontel qu'il avait le projet de composer pour son envoi de deuxième année la musique de *La Esméralda* de Victor Hugo [3]. Mais il changea d'idée, et se décida à faire *Vasco de Gama*. Je ne me rappelle pas bien s'il m'a dit avoir travaillé sur ce poème. Ce dont je suis certain, c'est qu'il m'avait conseillé de m'en servir pour m'exercer. Sur sa demande, je lui portai la brochure illustrée, et en même temps qu'il m'indiquait de vive voix comment il fallait procéder, il mettait rapidement sur diverses pages des signes au crayon. En parcourant la pièce, il y a quelques années, des souvenirs assez vifs me revinrent en revoyant ces signes. Pour les fixer, je rédigeai une note, et je la joignis à la brochure. Elle me paraît avoir de l'intérêt, et je la reproduis en grande partie:

«...Il (Bizet) marqua par des traits et des chiffres les vers qui lui semblaient devoir être supprimés ou changés de place afin de donner plus de vie, de réalité au drame. Il avait même entièrement tracé le plan de plusieurs scènes; au quatrième acte, notamment, celui du monologue de Quasimodo et du dialogue de Claude Frollo et de Clopin. Pour Quasi-modo, au lieu d'un air sur l'ancienne coupe, en mouvement lent, d'abord, avec un allegro ensuite, il

commençait bien d'une façon calme, dans un sentiment doux et mélancolique, mais il s'arrêtait après ces vers:

Toute rose

Qui fleurit!

Toute chose

Qui sourit!

et passait à ceux-ci:

Sonnez, sonnez toujours!

chantés en un allegro très animé, très vif. Il finissait en reprenant le premier mouvement et en revenant aux vers numérotés 3:

Triste ébauche,

Je suis gauche,

jusqu'aux derniers de trois pieds:

Noble lame,

Vil fourreau,