

CHAMPFLEURY

LES

VIGNETTES ROMANTIQUES

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ET DE L'ART

1825-1840

150 VIGNETTES

PAR

CÉLESTIN NANTEUIL, TONY JOHANNOT, DEVÉRIA,
JEANRON, ÉDOUARD MAY, JEAN GIGOUX, CAMILLE ROGIER, ACHILLE ALLIER

*Suivi d'un Catalogue complet
des Romans, Drames, Poésies, ornés de vignettes, de 1825 à 1840.*



PARIS

E. DENTU, LIBRAIRE-ÉDITEUR

PALAIS-ROYAL, 15, 17, 19, GALERIE D'ORLÉANS



CHAPITRE VI

DE L'INFLUENCE GERMANIQUE SUR L'ART ROMANTIQUE

Ce n'est pas une vaine curiosité qui pousse un peuple à s'inquiéter du mouvement intellectuel des nations voisines, et le libre-échange, malgré les difficultés qu'il crée, a sa raison d'être en art comme en produits industriels. Si parfois un engouement momentané résulte de cet échange d'idées et de forme entre deux peuples, les littératures et les arts de l'Orient ne montrent-ils pas aux nations occidentales le danger de vivre sur un fonds archaïque, sans appliquer des greffes à des rameaux épuisés pour en obtenir de nouvelles fleurs ?

La France, fertile en soubresauts, échappa à ces dangers. Vers 1820, les romantiques eurent raison d'aller à l'Allemagne : trente ans auparavant, Goethe et Schiller étaient bien allés à la France. Un guide enthousiaste, M^{me} de Staël, avec son livre *De l'Allemagne*, entraînait la littérature dans ce voyage au-delà du Rhin. Ce fut une empreinte marquée qu'en reçut la poésie française, empreinte qui ne s'était pas entièrement effacée en 1850, époque à laquelle débutait une nouvelle génération ; mais déjà la marque devenait fruste par un abus de moulages successifs et les esprits jeunes n'eurent que peu d'efforts à faire pour échapper à un enseignement trop exclusivement shakespearien dans les lettres, de même que l'influence due à l'abus de motifs allemands avait prédominé pendant vingt-cinq ans dans les arts.

Cette influence se manifesta sensiblement vers 1830 par deux arts, la peinture, la musique, et je m'efforcerai de traduire mes

souvenirs en toute sincérité, ayant vécu avec les hommes qui pouvaient me transmettre la tradition d'œuvres du passé, qu'aussi bien, vingt ans plus tard, je pouvais étudier avec mon libre sentiment.

De même qu'il ne peut être question de littérature romantique sans que le nom de Victor Hugo ne soit écrit presque à chaque ligne, de même tout historique de l'art de la même époque met en pleine lumière la fiévreuse personnalité d'Eugène Delacroix.

A l'exception du *Faust* de Goethe, le peintre n'illustra aucun livre de son époque. Delacroix se prêtait volontiers à tout ce qu'on lui demandait, à chaque procédé découlant de son art ; il peignit à la fresque des chapelles, des plafonds de palais, laissa une nombreuse série de tableaux, dessina au pastel, au crayon, à la plume, et se fit parfois son propre graveur suivant les procédés industriels qui se présentaient : à l'eau-forte, au vernis mou, à l'aqua-tinte, en lithographie, sur bois. Cet homme d'un génie inquiet saisissait tous les moyens de reproduction propres à ajouter plus de durée à son œuvre.

Un éditeur l'eût prié de donner des dessins pour une édition de Shakespeare ou de Byron qu'il se fût mis de grand cœur à la besogne, car il était avant tout d'essence shakespearienne et byronienne. Aussi bien, Delacroix se prêtait à ces fréquentations avec les poètes étrangers, qui le troublaient moins que les tempêtes soulevées par les poètes ses contemporains.

Homme du monde, fils d'un ministre plénipotentiaire, Delacroix craignait, ainsi que Mérimée et les rédacteurs du *Globe*, les hordes romantiques et la jeunesse par trop bruyante dont M^{me} Victor Hugo n'a pas caché les excès¹.

1. Voir le chapitre consacré à la première représentation d'*Hernani* dans *Victor Hugo par un témoin de sa vie*. Paris, Lacroix, 1863. 2 vol. in-8°.



FAC-SIMILÉ RÉDUIT DU FRONTISPICE DU « FAUST »,
lithographié par Eugène Delacroix (1828).

De nature féminine et réservée, Eugène Delacroix avait besoin du recueillement de l'atelier pour se consacrer à son art qui exigeait tant de dépense de nerfs ; il eût été mal à l'aise au milieu des romantiques tapageurs qui insultaient les « bourgeois », couraient les aventures et se faisaient arrêter comme *bouzingots*, un mot qui sonnait mal aux oreilles de cet esprit délicat. A chaque Salon nouveau, Delacroix soulevait tant de cris par ses audaces qu'il jugeait inutile d'augmenter le fardeau en endossant celui des écrivains de son temps. Pour avoir la paix, le peintre se déclarait classique, admirait, disait-il, certaines tragédies de Voltaire ; s'il exposait ses idées dans les Revues, il le faisait en style modéré sans rapport avec l'éclat des images accumulées par les stylistes romantiques.

Il entraînait bien une sorte de politique dans cette ligne de conduite ; peut-être faut-il ajouter qu'Eugène Delacroix ne se souciait pas de devenir le second de Louis Boulanger, le peintre favori de Victor Hugo, et qu'il laissait au poète ce disciple déréglé des premières années qui marchait un peu trop dans les sentiers de l'artiste.

Il n'en fut pas de même avec les poètes étrangers. Delacroix pouvait les populariser sans crainte. Shakespeare était mort depuis trois siècles ; Goethe, qui achevait à Weimar sa longue et olympienne carrière, se rattachait aux doctrinaires amis de Delacroix, aux rédacteurs du *Globe* dont il suivait de loin les déclarations de principes avec intérêt¹. Tous ces motifs poussèrent donc Delacroix à illustrer une traduction de *Faust* que venait de donner M. Stapfer, en 1828².

1. Voir *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. par E. Délerot. Paris, Charpentier, 1863. 2 vol. in-18.

2. *Faust, tragédie de M. de Goethe traduite en français par M. Albert Stapfer, ornée d'un*

Gœthe avait été vraisemblablement travaillé par le jeune Ampère et d'autres amis du peintre, car le grand poète, qui aimait la sérénité dans les œuvres d'art, dut être quelque peu surpris en feuilletant le volume qui contenait ces fiévreuses compositions.

Il avait été publié du vivant de Gœthe des gravures d'un ouvrier patient et froid ; ce Retsch, dont nous possédons les



LE LABORATOIRE DE FAUST.

D'après une composition de Retsch (vers 1820).

cahiers de *Faust*, représente bien l'art allemand de l'époque, s'inspirant des procédés de Flaxman. Il est bon de noter que le romantisme en Allemagne était classique, rangé, conservateur, et non pas excessif, véhément et démolisseur ainsi qu'en France.

Parmi les fidèles qui entourent Gœthe, je compte le peintre

portrait de l'auteur et de dix-sept dessins composés d'après les principales scènes de l'ouvrage et exécutés sur pierre par M. Eugène Delacroix. Paris, Ch. Motte, éditeur, Sautet, libraire, 1828. In-4°.

Meyer, disciple et continuateur de Winckelmann, nourri par conséquent de la pure tradition antique. En sa compagnie, le poète se livre à son esthétique en matière d'art ; avec lui, il feuillette les portefeuilles de sa riche collection de dessins et de gravures d'après les maîtres. Sur ce sujet, Goethe revenait sans cesse. Un soir d'hiver, faisant voir à Eckermann une série d'estampes de Raphaël : « Je m'occupe très souvent de Raphaël, disait-il, afin de me maintenir toujours en relations avec la perfection et pour m'exercer à la méditation des idées d'un grand homme. »

Goethe se préoccupait également des pierres antiques, des compositions du Poussin, de Claude Lorrain. Ce n'était pas là ce qui répondait aux tendances des peintres romantiques.

En littérature, Goethe se donne « comme philosophe, apôtre de la félicité ; comme poète, organe et interprète de la jouissance large et pure, complète et honnête ».

— « Élevons des édifices [poétiques] où l'humanité viendra goûter des joies pures », disait le poète à son fidèle disciple.

On comprend qu'avec de telles vues, Goethe se montrât peu sympathique à ceux des romantiques qui avaient la prétention de faire dresser les cheveux sur la tête de leurs lecteurs. L'auteur d'*Hermann et Dorothee* revient à diverses reprises sur ce sujet, dans ses entretiens familiers ; il n'aimait pas ce qu'il appelait « des abominations ».

Aussi, quand on a pénétré l'esthétique élevée de Goethe, sa raison pure, son enthousiasme pour l'art grec, il est facile de se le figurer en face du Faust si contourné de Delacroix, de la Marguerite que le crayon a écrasée, endolorie et pantelante, sur la pierre lithographique.

Rien que le frontispice du poème indique le sabbat de crayon

de l'intérieur. Les hiboux, les singes, les chats, entourent le médaillon du poète, pendant qu'au revers apparaît un Méphisto mélodramatique.

Le monde dans lequel vivait Goethe, les archéologues qui l'entouraient, les peintres de Weimar durent ouvrir des yeux considérablement effrayés à la vue de cette « illustration » d'un poème que Goethe tenait pour absolument logique et raisonnable.

Sur ces lithographies de Delacroix, tracées comme avec un charbon par une main de possédé, Goethe s'exprimait en toute liberté dans l'intimité :

M. Delacroix est un grand talent qui a, dans *Faust*, précisément trouvé son vrai aliment. Les Français lui reprochent trop de rudesse, mais ici elle est parfaitement à sa place...

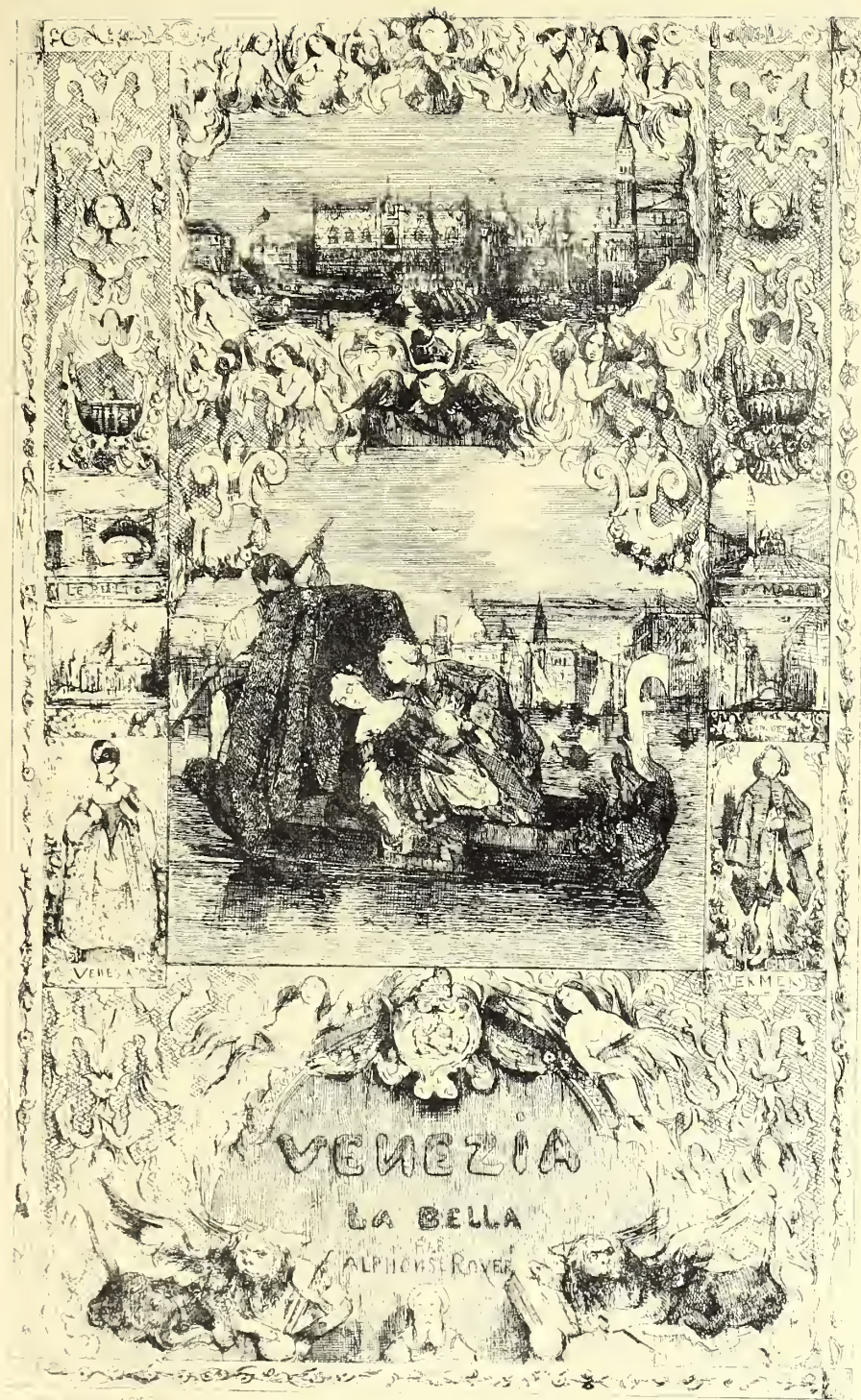
Goethe dit encore :

...Si mon *Faust* a pourtant eu un succès dont je vois encore la preuve, en ce moment même, dans ce luxe de typographie, c'est qu'il renferme, fixé là pour toujours, le développement d'un esprit pareil au nôtre, qui a souffert de toutes les peines qui tourmentent l'humanité, qui a éprouvé toutes les agitations qui la troublent, qui a partagé toutes ses haines, qui a joui de toutes les félicités auxquelles elle aspire...

Le poète est visiblement touché de l'hommage rendu par un peintre français à son œuvre.

Il est bien curieux, ajoute-t-il, que l'esprit d'un artiste ait trouvé dans cette œuvre obscure tant de plaisir, et se soit si bien assimilé tout ce qu'elle renfermait de sombre dans sa conception première qu'il a pu tracer les principales scènes avec un crayon aussi tourmenté que la destinée du héros.

Cependant la sérénité de Goethe est froissée par les coups multipliés de ce bélier qui bat les murailles de l'art classique; telle est sa conclusion après avoir fermé *Faust*, et je souligne un



FAC-SIMILÉ D'UNE EAU FORTE DE CÉLESTIN NANTEUIL

202. Venezia la Bella, d'Alphonse Royer

1833.

passage qui me paraît montrer le fond de la réelle pensée du poète :

M. Delacroix est un peintre d'un incontestable talent ; mais il est accueilli comme le sont souvent les jeunes gens par nous autres vieillards. Les connaisseurs et les amis de l'art ne savent pas trop à Paris ce qu'il faut dire de lui, car il est impossible de ne pas lui reconnaître des qualités, *et cependant on ne peut louer sa manière désordonnée.*



RÉDUCTION FAC-SIMILÉ DE LA COUVERTURE DU « FAUST »,
lithographiée par Eugène Delacroix (1828).

CHAPITRE VII

HIPPOLYTE MONPOU

La génération actuelle, même celle qui se pique de connaître l'histoire de la période romantique, ne semble pas avoir conservé un vif souvenir d'Hippolyte Monpou. Le compositeur appartient à cette classe qui n'a pas encore bénéficié de la conversion du démodé en archaïque, et qui, avant d'entrer dans les Champs-Élysées de l'art, flotte dans des pénombres mystérieuses ou doit rentrer dans la nuit éternelle de l'inconnu pour n'en plus sortir.

Pourtant Monpou fut un des sectaires le plus en vue du romantisme. Son nom se rattache étroitement à ceux de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Gérard de Nerval. Monpou fut le musicien des romantiques de même que Célestin Nanteuil en était le graveur.

En tant que compositeur, Hippolyte Monpou entrevit certains horizons nouveaux et, s'il n'a pas laissé d'œuvre éclatante, il improvisa une page amoureuse et vibrante que peut-être le public écouterait un jour, étonné de la passion qui s'en échappe.

D'abord, et sans prétendre donner une chronologie bien rigoureuse, ce sont, dans un intervalle de 1832 à 1835, les poésies de Victor Hugo qui servent de trame aux mélodies du compositeur : *le Beau Moine*, *les Deux Archers*, *la Chanson du fou de Cromwell*, *le Fou de Tolède*, etc.

Monpou semble avoir été le musicien des salons de la place Royale, comme Louis Boulanger en fut le peintre. Là sans doute Monpou fit connaissance avec tout un monde de poètes, de con-

teurs, d'auteurs dramatiques qui ne demandaient qu'à s'associer à sa gloire.

A la même date il faut placer les mélodies pour un jeune et brillant dandy, Roger de Beauvoir, qu'une vie de plaisirs excessifs empêcha peut-être de donner tout ce qui était en lui. Monpou compose pour le poète la musique des romances *le Noir*, *le Vœu sur mer*, qui ne sont pas restées ; mais la cantatille *la Tour*



HIPPOLYTE MONPOU.

Fac-similé d'un bois dessiné par Gigoux (vers 1835).

de Nesle, ballade tirée du roman de *l'Écolier de Chuny*, fit sensation.

Deux mois avant la représentation du fameux drame de *la Tour de Nesle*, de Gaillardet, Roger de Beauvoir avait conté les aventures de Marguerite de Bourgogne qui faisait monter chez elle les beaux cavaliers et au matin les envoyait tenir compagnie aux goujons de la Seine¹.

1. Voir *l'Écolier de Chuny ou le Sophisme*, par Roger de Beauvoir, Paris, Fournier, 1832. In-8°.

De ce sujet, qui préoccupait divers esprits, Monpou s'empara et, s'inspirant du texte de Roger de Beauvoir, il adapta une mélodie à la ballade suivante qu'une voix chantait, *andante con stupore*, dans une « *pâle* embarcation » de seigneurs et d'hommes d'armes passant devant la Tour de Nesle :

Il est un sombre manoir
Où se balance nuit et jour
La lance d'un archer noir.
Des créneaux que la flamme est terne!
Un vautour plane à la poterne.
Votre bâton blanc à la main,
Vous qui passez par le chemin,
Pèlerin,
Que Dieu vous gouverne !
Voici la tour
Sans retour.

Cette composition musicale, de même que d'autres, avait sans doute paru assez hardie pour que Monpou s'en expliquât; aussi la romance du *Noir*, publiée par Meissonnier en 1834, contient-elle une note-manifeste dans laquelle le musicien, en même temps qu'il se défend, fait sa déclaration de principes :

Des gens chagrins ne manqueront pas de dire que c'est pour faire niche aux règles que j'ai fini cette chanson sur le troisième temps de la mesure, et l'occasion étant belle pour m'appeler ROMANTIQUE, ils s'empresseront d'en profiter. J'attendrai pour en finir avec cette qualification que je repousse, car je ne la comprends pas, qu'une plus grave occasion se présente d'en parler un peu longuement; jusque-là, je ne veux rien être, persuadé que les deux épithètes qui divisent encore quelques esprits dans les arts n'ont plus que peu de temps à avoir cours dans le public, et qu'il n'y a plus que des intérêts personnels qui les maintiennent pour en profiter. H. M. 1834.

Monpou, ainsi que quelques-uns de ses compagnons, était peut-être de bonne foi en repoussant le titre de *romantique*; il le

fut pourtant à outrance, et rien que la typographie bizarre des titres de ses ouvrages, les poésies qu'il mettait en musique, la collaboration permanente de Célestin Nanteuil pour chacune des productions du compositeur, le choix des épigraphes, indiquent un Jeune-France fervent.



VIGNETTE DE TONY JOHANNOT,
pour *l'Écolier de Cluny*, de Roger de Beauvoir (1832).

Frédéric Soulié écrit pour Monpou *les Trois Manteaux, chanson des compagnons orfèvres du temps de la Fronde*, et les *Résurrectionnistes*, en tête duquel sont amassées toutes les herbes romantiques de la Saint-Jean : 1^o épigraphe d'*Hamlet*; 2^o épigraphe du *Bertram* de Mathurin, qui a son prix : « Viens donc, je te chanterai des chansons que les esprits des cimetières m'ont apprises »; 3^o titre dessiné à la plume par J. G. [Jules Goddé],

s'inspirant des deux épigraphes ; 4° à l'autre page, en tête de la mélodie, troisième épigraphe tirée des *Deux Cadavres*, de Frédéric Soulié :

Ce chant semblait d'abord monotone et ennuyeux à écouter ; mais, à mesure qu'on l'entendait, la modulation lente et régulière qui le composait prenait quelque chose de solennel et de triste ; puis, peu à peu, cette phrase musicale qui revenait toujours, cette mélodie, pour ainsi dire inflexible, qui reparaisait sans cesse à l'oreille comme un fantôme aux yeux, uniforme et implacable, finissait par saisir l'âme, l'importuner et la remplir enfin d'une terreur inexplicable, mais réelle.

Voilà bien l'effet musical que cherchait Monpou dans quelques-unes de ses compositions.

Tout un petit groupe de poètes de second ordre se tournait en même temps vers Monpou, *Édovard* Thierry, qui devint plus tard plus correct sous le nom d'Édouard, Bernard Lopez, Alfred Vannault, et bien d'autres oubliés.

Il faut dire quelques mots de *la Madonna col bambino* que mettait en musique Monpou pour ce dernier. Le chant est dédié par le compositeur à Célestin Nanteuil ; une double épigraphe flanque un dessin à la plume de J. G., le modeste Jules Goddé qui ne croit devoir signer que d'initiales ses croquis dans la manière de Camille Rogier. La première épigraphe est empruntée au *Mystère de la conception* de Jehan Michel, poète du xv^e siècle ; la seconde est tirée de l'*Évangile selon saint Luc*.

Monpou fut entraîné par divers courants : sensuel et espagnol avec Alfred de Musset et Roger de Beauvoir, il se plie par moments au moyen âge de Victor Hugo, de Frédéric Soulié ; à d'autres instants les vieux poètes naïfs le tentent ; ou employant tout à coup la grave mélodie il s'associe à Edgar Quinet qui venait de prendre texte des paroles : « Tu seras l'homme qui ne



FAC-SIMILÉ DU FRONTISPICE DE J. GODDÉ,
pour la *Lénoire* de Monpou (vers 1835).

meurt jamais », pour en faire le thème d'une conception bizarre¹. A son imitation, Monpou met en musique — pour voix de basse naturellement — une scène en prose d'*Ahasvérus le Juif errant*. Il avait préludé dans le même sens en enveloppant dans le manteau d'une mélodie solennelle certaines strophes en prose des *Paroles d'un croyant* de l'abbé de Lamennais.

Je n'ai pas l'intention d'entrer dans le détail de cette conception lyrique; les indications données par le compositeur suffisent. Le mouvement de la ritournelle est marqué : « *Andante triste, résigné, fatal* »; pour l'ensemble : « *Il faut chanter cela comme une lamentation de Jérémie* », a écrit Monpou.

Quoique les hôtes des salons romantiques fussent habitués à bien des singularités, les *Paroles d'un croyant* en musique ne s'imposèrent pas dans un monde littéraire et artistique, plongé dans le moyen âge et ne s'inquiétant guère des modernes imprécations démocratiques de l'abbé de Lamennais.

Monpou, et c'est là ce qui indique une nature à part, inquiète et pleine de soubresauts, ne s'en tint pas à ces divers essais. Dès 1835 la poésie populaire le tenta : une *Chanson de nourrice*, une *Chanson des fileuses du pays de Caux*,

Il était trois chasseurs,

lui semblèrent des thèmes propres à recouvrir de mélodies naïves. En cela il se trompait. La poésie populaire fait corps avec le chant populaire. Un poète qui touche à la conception, un musicien qui croit pouvoir régulariser la mélodie enlèvent les tons crus des ailes de ce papillon sauvage.

Ce que la critique pensait alors des débuts du compositeur

1. L'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet parut en 1833.

a son intérêt et j'en donne un fragment, tiré de *l'Artiste* de 1832 :

Le genre de M. Monpou sort un peu de la romance; il s'attache avec une préférence exclusive à la poésie romantique telle que l'a faite Alfred de Musset. Assez peu soucieux de la régularité du rythme et de la phrase musicale, M. Monpou court où l'entraîne une imagination bondissante; il résulte de là une musique neuve et pittoresque, mais un peu étrange, et qui ne jouira peut-être pas d'abord de tout le succès qu'elle mérite auprès du public habitué à ne voir sous le nom de *romance* que les mélodies carrées et les modulations tirées au cordeau de MM. Panseron et de Beauplan.

L'article, quoique vraisemblablement d'un ami, fait comprendre les tendances du compositeur.

Ce fut à quelque temps de là que Monpou se tourna du côté de l'Allemagne. Goëthe lui dut la mélodie de *Mignon*¹, Bürger la transformation de la ballade de *Lénore* en drame lyrique; mais, avant d'étudier cette partition, il convient de revenir sur le *lied* et les raisons de sa popularité en France.

1. *Mignon*, chanson de *Wilhelm Meister* de Goëthe, traduction de Théod. Toussenel, musique d'Hipp. Monpou. Titre lithographié par Gigoux.



CHAPITRE VIII

LÉNORE

L'Allemagne fut, vers 1828, un des côtés du triangle sur lequel s'appuyaient volontiers les romantiques. Ils croyaient qu'avec l'Angleterre et l'Espagne la nation germanique devait ouvrir des voies nouvelles au théâtre et le régénérer; mais comme trois ou quatre drames de Goethe et de Schiller ne suffisaient pas à faire oublier Corneille, Molière et même Marivaux, ce fut au tour des poètes de se tourner vers leurs confrères d'outre-Rhin.

L'Allemagne abondait en auteurs de ballades, de *lieds* et les richesses germaniques parurent inépuisables¹; mais quand il fallut choisir parmi ces petites pièces et décider quelles étaient celles qui s'adaptaient le mieux à l'esprit français, deux poésies : *la Fille de l'Hôtesse* d'Uhland, la ballade de *Lénore*, restèrent à peu près seules de cette chrestomathie qui correspondait au lugubre à la mode.

« Bürger, avait dit M^{me} de Staël, est de tous les Allemands celui qui a le mieux senti cette veine de superstition qui conduit si loin dans le fond du cœur². »

Nous ne sommes plus aujourd'hui tout à fait dans le même courant d'idées et il est peut-être utile d'examiner de près la ballade du poète Bürger.

Le soldat Guillaume a combattu à Prague sous Frédéric. La

1. Voir Sébastien Albin [M^{me} Cornu], *Ballades et Chants populaires anciens et modernes de l'Allemagne*, Gosselin, 1841. In-18.

2. *De l'Allemagne*.

paix est faite. Une blonde fiancée attend le soldat. Parmi des rameaux verts, au bruit des chants, des cris de joie, des bruissements de cymbales, « *et cling et clang* », les soldats reviennent au pays, tous moins Guillaume. Lénore se laisse aller à la douleur. Cependant une nuit elle entend au loin comme un galop de cheval : « *trap, trap, trap* ». Un cavalier descend sous le balcon de la jeune fille avec un cliquetis d'armes. Le heurtoir de la porte frappe : « *pan, pan* ».

C'est Guillaume. Brûlant d'amour, il veut, cette nuit même, faire faire cent lieues à sa fiancée pour la conduire au lit nuptial. Lénore s'habille, descend, saute sur le cheval, passe ses bras autour du cavalier, et « *harre, harre, hop, hop* », ils partent au galop.

Pendant le chemin Guillaume ne répond à Lénore étonnée que : « *Hourrah ! hourrah !* les morts vont vite. »

Cheval et cavalier sont haletants ; les cailloux se brisent, des étincelles en jaillissent ; « *hop, hop, hop* », la course continue fiévreuse.

Guillaume et sa fiancée passent près de potences où, à demi éclairés par la lune, s'agitent des pendus. — « *Hé ! hé !* bonnes gens, ici, suivez-moi, dansez-nous la ronde de noces quand nous nous mettrons au lit. »

— « *Hou ! hou !* Les bonnes gens se mettent à leur suite. C'est comme le vent quand il tournoie dans les feuilles mortes. *Hop ! hop ! hop !* La course continue au galop. »

A l'aube, les deux fiancés arrivent près d'une grille de fer. C'est la porte du cimetière !

« Tout d'un coup, quel affreux miracle ! L'habillement du cavalier tombe pièce par pièce, semblable à des lambeaux pourris. Sa tête n'est qu'un crâne nu, sans chair et sans cheveux, son corps est un squelette, sa main tient la faux et le sablier. »

Voilà ce qu'est devenu le beau soldat Guillaume.

« Le cheval se cabre, souffle, lance des flammes, se dérobe de dessous sa charge; il a disparu, il est englouti. » Mort aussi le cheval de Guillaume.

Lénore, saisie d'effroi, lutte entre la vie et la mort et finit par succomber.



D'après une lithographie de Ziegler, de la Revue *la Silhouette* (1830).

« A la clarté de la lune, les esprits dansent une ronde autour d'elle. »

Tels sont les principaux détails de la ballade de *Lénore*, qu'introduisit en France M^{me} de Staël et dont elle se montrait si enthousiaste.

A étudier la trame du poème de Bürger on trouve le motif exploité si souvent dans les chants populaires : une jeune fille est

morte de chagrin en apprenant que son fiancé a succombé sur le champ de bataille. Rien de plus. De sombres incidents colorent, il est vrai, le thème germanique : l'invitation à la nuit de noces, la course échevelée dans la campagne, le cheval haletant, le passage près du champ des suppliciés, l'escorte des pendus, le jeu de la lune et des nuages, le sifflement du vent, le cimetière, la ronde des fantômes, et, si on y joint les rudes assonances imitatives de la langue allemande, les *cling clang* des cymbales, les *trap, trap* du galop du cheval, les *hourra* et les *hop, hop* du cavalier, les lugubres *hou, hou* des squelettes agités par le vent, on reconnaîtra combien, sous le premier Empire, cette conception dut rompre avec le poncif des derniers poètes de l'*Almanach des Muses*.

De 1810 à 1830, la ballade de *Lénore* fut traduite plusieurs fois. Elle contenait trop d'éléments romantiques pour ne pas aider au courant ; mais sa vulgarisation fut due aux peintres plus particulièrement. Eux aussi sont de « bonnes gens » qui, en quête de pittoresque, s'inquiètent médiocrement du fond. Deux fiancés chevauchant la nuit à travers les espaces, suivis de gnomes, faisaient à merveille leur affaire : du noir, du blanc, la lune assombrie par les nuages, des fantômes, un sujet populaire et qui porte, combien d'artistes n'en demandent pas davantage !

Les peintres envisagèrent le fiancé de Lénore de diverses manières, entre autres en personnage désespéré, vêtu d'un collant. Ceux qui voulaient plaire aux dames représentaient Guillaume en hussard ; d'autres, sans se préoccuper de l'année 1773, époque à laquelle Bürger avait composé sa ballade, s'en tinrent à l'habillement pseudo-Renaissance mis à la mode par les Devéria.

Traducteurs et peintres vulgarisèrent tellement le *lied* que, sous le coup des idées de 1830, les frères Cogniard firent

jouer au théâtre de la Porte-Saint-Martin, dont ils étaient directeurs, un drame fantastique de *Lénore*; mais le public ne montra pas un vif enthousiasme pour cette conception; et nous-mêmes, quoique élevés dans l'admiration de ce poème, nous nous apercevons aujourd'hui que la *Lénore*, malgré sa toile de fond macabre, est aussi démodée que « le jeune et beau Dunois ».

La ballade de *Lénore* devait tenter également les compositeurs par son caractère mélodramatique, ses sombres détails et les ressources qu'ils offrent à la musique imitative. Monpou se mit à la besogne, incité sans doute par Gérard de Nerval qui, lui aussi, avait donné une traduction de l'œuvre de Bürger. Un album en résulta d'autant plus dans l'esprit du temps que trois artistes, Célestin Nanteuil, Camille Rogier, Jules Goddé, s'étaient entendus pour illustrer l'œuvre et la rendre digne de Victor Hugo à qui la symphonie fut dédiée.

A lui seul le frontispice est un monument. Architecture, sculptures dans les niches, rappel des principaux motifs du drame font songer aux « ouvertures » de drames lyriques dans lesquelles le compositeur enchâsse les mélodies les mieux venues de sa partition. Trois lithographies, une de Camille Rogier, deux autres de Célestin Nanteuil, précèdent chaque division de la ballade et les motifs fantastiques sont empruntés au riche magasin d'accessoires où sont remisés les chevaliers d'outre-Rhin bardés de fer, les pâles fantômes, les squelettes au rictus grimaçant, les cimetières et la lune dans son plein illuminant d'effroyables spectacles.

Sans contredit les compositeurs, ainsi interprétés par les peintres, doivent passer d'agréables quarts d'heure.

Malgré le luxe de mise en scène déployé par l'éditeur, la *Lénore* d'Hippolyte Monpou, contemporaine du *Childe-Harold* de

Berlioz, ne produisit pas une vive sensation ; du moins je n'en trouve pas trace dans les journaux et les revues de l'époque.

Un musicien de mes amis¹, qui a étudié cette œuvre avec plus d'autorité qu'il n'appartient à un écrivain, me dit qu'on aurait une pauvre idée de l'auteur de tant de mélodies romantiques si on s'en rapportait à ce que, dans sa préface, il appelle « le drame fantastique en récit et en action ».

Il reste heureusement à la mémoire d'Hippolyte Monpou d'autres mélodies moins ambitieuses qui prirent rang et font encore tressaillir le cœur de quelques-uns de ses contemporains.

Le véritable Monpou, il faut le chercher en Espagne. C'est là son terrain, qu'il a fait sien presque autant que Beaumarchais. Barcelone lui appartient comme Séville à Figaro.

Avez-vous vu dans Barcelone ?

a commandé une phrase musicale qui triomphe de la suggestion du poète. Ce n'est plus Musset qui en est le créateur, c'est Monpou. Dans de semblables associations entre poètes et musiciens, il faut que le poète consente à porter sur ses épaules le compositeur et lui serve de piédestal. Si jeune et si moderne que soit resté Alfred de Musset auprès des étudiants et des femmes d'aujourd'hui, c'est pourtant Monpou qui l'emporte dans la petite pièce amoureuse consacrée aux charmes de la marquise d'Almaëgui.

Tout est bien venu, d'un jet amoureux, dans cette ballade qu'il faut avoir entendu chanter par Roger. Un vif entraînement caractérise le refrain qui n'a besoin ni de castagnettes ni de tambours de basque pour faire penser aux mantilles, aux tailles

1. M. A. Boisseau, à qui je dois communication de la très rare *Lénore* de Monpou.

cambrées, au regard noir et provocant des femmes espagnoles. L'amour colore chaque note de cette séguédille; il faut être jeune, ardent, amoureux, pour laisser échapper de sa poitrine une telle émotion, chaste et sensuelle à la fois.

Monpou fit jouer des opéras, composa de nombreuses romances; il n'a rien laissé de comparable à cet élan musical si bien d'accord avec son époque. Par là il reste associé aux esprits du même temps. Il lui avait été donné de dire un mot qui n'avait pas été dit si chaleureusement.

Une mélodie, un conte, un sonnet, suffisent pour sauver de l'oubli le nom d'un homme. Monpou, mort jeune, est resté poétique. Et peut-être sa tombe est-elle entretenue de fleurs par une vieille dame de 1830, qui, le jour des Morts, dépose une couronne à la mémoire du compositeur, et, pleine d'émotion, s'en va en songeant :

Avez-vous vu dans Barcelone ?

