

le programme du concert dont une main perfide placarda un exemplaire sur la porte de l'église. Inutile de dire qu'elle obtint un grand succès au salon des bains ... *Et voilà pourtant ce qui est réputé musique religieuse dans une foule de collèges !* Ce dernier trait est d'une bonne foi qui complète à merveille le récit de la spirituelle mystification, elle a eu, elle et son auteur si délicat, le rare bonheur de rencontrer un historiographe digne d'eux ! Poussé à bout, se procurer un morceau pour voir ce qu'on en pourrait faire; le dénaturer, le travestir en valse, ce qui peut être fait de tout morceau possible, en modifiant son rythme et sa mesure, n'est-ce point là le procédé des *dérangeurs* d'opéras en musique de danse ? Donner ensuite ce morceau à *instrumenter* à un ménestrier, le faire exécuter "dans son intégrité, à cela près," etc. . signer du nom de l'auteur son œuvre ainsi carnalisée; trouver la chose piquante, tout, la joie des deux farceurs, l'affichage par une "main perfide" sur la porte de l'église, l'entraîn des danseurs; la pointe finale: "ce qui est réputé musique religieuse"; la certitude que ce môme ne sortira pas de son couvent pour venir demander l'explication d'une injure gratuite, qu'il ne pourra s'en venger qu'en la subissant et la ressentant... tout cela est complet.

On n'apportait pas plus d'équité et de convenance à l'appréciation des compositions de Louis Lambillotte. Le même *Journal des Débats*—je le cite encore en raison de l'autorité qu'il avait alors—rendant compte d'un de ses *Saluts* pour le jour de Pâques, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre *ad libitum*, disait ironiquement: "Bien que la partition que nous avons sous les yeux soit pour l'orgue ou pour le piano, nous y voyons l'indication de divers instruments, comme violons, clarinettes et flûtes, tambours et ophicléides, bassons, violoncelles, et cela, dit une note, pour la commodité du directeur, et pour que l'organiste rende autant que possible les effets de l'orchestre." Eh bien! qu'y a-t-il donc là de si surprenant? N'est-ce pas ainsi que l'on procède d'habitude? Les réductions au piano ou à l'orgue, lorsque l'édition en est soignée, consciencieuse, ne portent-elles pas toutes ces indications? Le rédacteur des *Débats* ne joue, bien entendu, l'étonnement qu'afin de pouvoir ajouter: "Le directeur de musique d'un pensionnat trouvera fort commode qu'on lui ait désigné d'avance les endroits sur lesquels les virtuoses imberbes seront admis à administrer la preuve de la résonance de leurs instruments et de la vigueur de leurs poumons." Je ne goûte point, je l'avoue, le sel de l'épigramme. S'il plaît à un directeur de musique de réorchestrer un morceau d'après les indications de la réduction et de faire exécuter cette dernière par de jeunes élèves munis d'instruments d'une bonne "résonance," où est le mal, et qui donc y trouverait à redire? Quant à la "vigueur" reprochée par le feuilletonniste aux orchestres de collège, c'est une qualité dont son argumentation n'aurait rien perdu à fournir un peu plus de preuves; mais chacun fait ce qu'il peut! Inutile d'ajouter que l'indication de *tambours et ophicléides* ne figure pas dans cette partition; nouveau trait d'esprit dans le genre de celui que je citais plus haut.

En 1835, parurent à Avignon les premières livraisons des *Concerts spirituels*. C'étaient des textes liturgiques adaptés à quelques belles pages de Gluck, de Piccini, Sacchini, Mozart, Weber, Paer, Spontini, Rossini, Beethoven, Gossec, Méhul, etc. Dernier effort de

ce mauvais goût de l'époque contre lequel il semblait avec raison qu'on ne pût avoir assez d'imprécations et de foudres vengeresses. Certes, ce n'est pas à nous qu'il prendra fantaisie de méconnaître la relation intime d'un morceau de musique avec une situation dramatique donnée, mais il peut se faire, comme l'école italienne nous en fournit tant d'exemples, que le morceau n'ait aucune analogie avec l'action; dès lors,—sans ériger ce procédé en principe, mais aussi sans le proscrire absolument,—il peut arriver qu'un texte des Écritures convienne au caractère de ce morceau, et s'y applique, à condition toutefois que l'accord soit exact, que la prosodie, l'accentuation, le rythme soient respectés. Ce sont là de ces rencontres qu'une main fort habile, fort exercée saura seule faire naître, quoique, à vrai dire, un tel travail de "démarquage" et de "placage" ne soit pas œuvre artistique. Cet à-propos, ou, si l'on veut, cette correspondance de sentiment manquait aux *Concerts spirituels*. Il est évident que la bonne foi la plus complète, mais aussi la plus profonde ignorance des choses du monde, du théâtre et de l'art, avait guidé l'auteur révélant dans sa préface que: "les nouvelles paroles si merveilleusement appliquées à ces chefs-d'œuvre, en leur imprimant un nouveau caractère (c'est précisément ce qu'il fallait éviter!), leur ont donné comme une nouvelle existence, et leur sont comme un gage d'éternelle jeunesse et d'immortalité. Négation et exploitation naïves du génie! Et, après avoir écrit ces choses du troisième ciel, la même plume jetait sur l'*In te Domine speravi* le domino du trio des masques de *Don Juan*, confiait le verset *Pro peccatis* du *Stabat* au *Batti, batti, o bel Mazello*, et parodiait l'un par l'autre et tous deux à la fois — double et stupide sacrilège! — le *Dies iræ* et la *Flûte enchantée* de Mozart.

La critique protesta, et il y avait de quoi! contre ce retour inconvenant, impie même, à des abus que l'on avait lieu de croire détruits et condamnés à jamais. De là à attribuer les *Concerts spirituels* à Louis Lambillotte, il n'y avait qu'à suivre le courant, et elle le suivit: il n'y avait qu'à accepter des idées fausses, préconçues, et elle ne s'en priva pas. Dans ce cas, la critique péchait surtout par ignorance; car le propre de Louis Lambillotte, comme compositeur, fut essentiellement le sens des textes. Ses Cantates, ses compositions Festivals, le prouvent clairement. Il a montré dans ses *Oratorios*, principalement, quel parti artistique on pouvait tirer d'une intelligence profonde de l'Évangile. Il a affirmé que cette relation intime des paroles et de la musique était pour lui une règle fondamentale dans ses Cantiques chaleureux, expressifs, d'un tour si naturel et si musical, qui font partie du bagage du Missionnaire, et que l'on chante jusque dans les chapelles de feuillage des peuplades les plus reculées de l'Océanie.

L'Eglise, au surplus,—et le P. Lambillotte possédait ses auteurs,—l'Eglise blâme toute musique qui ne respecte pas le texte. Le chant doit s'adapter exactement aux paroles et leur donner l'expression qu'elles comportent. Il faut qu'on puisse entendre les prières. Benoît XIV recommandait instamment que les syllabes soient bien prononcées et bien entendues: *Cyrandum est ut verba quæ cantantur plane perfecteque intelligentur*. Louis Lambillotte cherchait à ramener les esprits à la religion par le charme de la musique; et il ne repoussait pas, nous l'avons vu, les chants passionnés, parce qu'à ses yeux Dieu et les choses saintes devaient être