

# Tous les chemins partent de Rome...

Patrice d'Ollone

Auteur de dix ouvrages lyriques, dont la moitié représentée à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, Max d'Ollone est d'abord un musicien de théâtre, même si son catalogue de musique instrumentale et de mélodies est loin d'être négligeable. Cette prédilection pour l'opéra sonne comme une vocation et une prédestination, comme s'il s'était depuis toujours préparé à l'épreuve des cantates. Le jeune lauréat du concours de Rome aura été en effet toute sa vie marqué, et ce, dès la plus tendre enfance, par la saison lyrique du théâtre de Besançon, sa découverte extasiée des partitions de Wagner, enfin et surtout par ses rencontres avec Massenet et Saint-Saëns qui, reconnaissant très tôt ses « dispositions pour la musique », comme il le dit modestement, ne cessèrent de l'entourer de leurs encouragements et de leur amitié. La période romaine (1897-1901) sera pour lui l'occasion d'approfondir ses conceptions musicales, et d'affirmer son engagement dans la voie lyrique, avec la composition de *Jean*, son premier opéra.

Lorrain par son père – lui-même très musicien – et franc-comtois par sa mère, Max partage sa vie d'enfant et de jeune adolescent entre la maison de famille de Saint-Dié et Besançon, sa ville natale. C'est là qu'il goûte aux séductions de la scène :

Le théâtre de Besançon, surtout consacré aux œuvres lyriques, occupait constamment mes pensées. Je lisais avec un intérêt passionné ses affiches donnant la distribution des rôles, et connaissant par la lecture le répertoire qui s'y donnait, j'imaginai la voix et la nature des interprètes dont je voyais les noms. Environ deux fois par hiver, on me conduisait dans ce

sanctuaire désiré. Je vis ainsi *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *L'Africaine*, *Guillaume Tell*, *Mireille*, *Lakmé* (œuvre toute récente), *Mignon* et *Carmen*, avec la créatrice de ces deux rôles à l'Opéra-Comique. Enfin *Le Roi d'Ys* qui fut monté un an après sa création à Paris.

Mais c'est par la lecture qu'il devient un wagnérien enthousiaste. « J'ai la partition de *La Walkyrie* !!! » écrit-il, transporté de ferveur, à l'un de ses frères alors qu'il avait à peine douze ans. Cependant, même si certaines de ses premières œuvres, comme les cantates de Rome et *Les Villes Maudites*, rappellent par endroits le maître de Bayreuth, Max se souviendra toujours de sa première rencontre – à dix ans – avec Gounod, et des mises en garde du vieux maître : « Déjà empoisonné ! » lui avait-il lancé. « Mais ma passion – précisera d'Ollone à Saint-Saëns lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale –, mes moments de véritable ivresse pour un grand nombre de pages de Wagner ne m'aveuglent nullement. En art comme en toute chose, les chapelles, les systèmes répugnent à mon indépendance. Tout comme vous, j'ai une grande répulsion pour les pastiches wagnériens ».

« Wagnérien », observera d'ailleurs le compositeur et musicologue Gérard Condé après une diffusion radiophonique de l'opéra *Le Retour*, « Max d'Ollone le restera toute sa vie, mais on chercherait en vain dans sa musique la moindre influence directe alors que celle de Massenet, par exemple, y est aisément perceptible dans ce qu'elle a de meilleur. » À l'âge de six ans, le jeune Max avait déjà improvisé et transposé au piano devant l'auteur de *Manon*. Il trouve décevantes ses deux premières années d'étude au Conservatoire car, dit-il, « je perdis là un temps précieux, oubliant ce que précédemment m'avaient appris mon intuition et mon libre commerce avec les musiciens de tous temps, de tous pays ». Il entre en 1894 dans la classe de composition de Massenet qui, ajoute-t-il, « me libéra en partie de [cet apprentissage] factice même si le concours de Rome obligeait à une préparation spéciale, motivant nécessairement l'emploi de clichés ». Tout autant qu'au compositeur, c'est à « l'artiste dans toute la force du terme » qu'allait son admiration :

On sortait de sa classe avec l'imagination échauffée, une sensibilité plus aiguë, le sens critique affiné. Il faisait parfois figure de metteur en scène. Une des caractéristiques de l'enseignement de Massenet, c'est qu'au moindre détail du métier, il savait donner de l'humanité et de la poésie. Il y avait en lui, comme la plupart des maîtres de cette époque, un amour profond de la musique et ce besoin d'admirer, cette faculté d'enthousiasme qui est un signe certain de bonté et de désintéressement. La joie qu'il manifestait devant la révélation d'un don supérieur était une chose infiniment noble et belle. Ceux qui l'ont ignoré sous cet aspect n'auront jamais soupçonné l'adolescent génial, enthousiaste et pur qu'il avait le pouvoir de redevenir par instant sous nos yeux.

Pour sa part, Massenet considérait Max d'Ollone comme une « nature d'élite ». Il ne cessera par la suite de lui témoigner amitié et soutien : « Je suis très touché – écrira-t-il par exemple à Edmond Rostand en 1899 – de venir vous parler de Max d'Ollone, compositeur déjà très admiré. J'ai été le rapporteur de l'Institut cette année et j'ai été très enthousiaste de ses envois. Nous lui avons décerné à l'Institut le prix Rossini pour son très bel ouvrage, *La Vision de Dante*. » Les envois composés à la Villa Médicis pendant la première année de pension consistent tout d'abord en un *Quatuor à cordes* « pour lequel l'auteur ne mérite que des éloges » (en particulier pour le *Scherzo* « absolument réussi » et l'*Adagio*, dont on apprécie « la sincérité profonde et expressive »). Les six mélodies orchestrées qui complètent l'envoi témoignent, toujours selon le rapport de l'Institut, d'une « sincérité d'émotion, d'un charme très attachant et [d'une instrumentation] toujours distinguée et parfois très neuve ». Poème lyrique pour solistes, chœur et orchestre, *La Vision de Dante* est exécutée le 5 novembre 1899 aux concerts du Conservatoire sous la direction de Paul Taffanel. Les sonorités du prologue arborent des couleurs évoquant Franck mais aussi les dissonances des premiers accords du *Mors et Vita* de Gounod que d'Ollone a toute sa vie considéré comme un chef-d'œuvre. Le critique Pierre Lalo qualifie la partition d'« élégante et brillante ». L'œuvre, écrit pour sa part Paul Dukas, « a obtenu tous les suffrages

d'un public académique et enthousiaste. Si les idées parfois ne témoignent pas encore d'une personnalité encore très nette, Max d'Ollone sait bien les présenter en leur donnant par l'instrumentation tout l'éclat dont elles sont susceptibles. Les passages de charme sont les plus nombreux et les plus heureux. Néanmoins, le compositeur sait à l'occasion déployer une réelle vigueur ; les chœurs de la première partie de l'œuvre peuvent compter parmi ses meilleures pages. Celui des Damnés, à la seconde scène, est, entre autres, d'une belle énergie et d'une excellente sonorité ».

Dans l'assistance figurait Saint-Saëns, apparemment au nombre des auditeurs les plus enthousiastes. Une lettre de Max écrite après cette audition en témoigne : « Je serais un lâche, un grand criminel si je ne travaillais pas avec acharnement après avoir entendu les choses inouïes que vous m'avez dites. » Si Massenet est incontournable, on peut bien en dire tout autant de l'auteur de *Samson et Dalila*. Comme l'observe le compositeur Tony Aubin (qui dirigea l'opéra *La Samaritaine* lors d'un enregistrement radiophonique en 1953), « Max d'Ollone admire à égalité Massenet et Saint-Saëns et sait manier à merveille les vertus de l'un et de l'autre ; c'est à dire que la grâce qui se joue dans sa musique ne condescendra jamais à la facilité molle ». Et de conclure joliment : « Il aime le naturel, il le tutoie, mais ne se laisse pas tutoyer par lui. » Déjà, à dix ans, le jeune Max est présenté à Saint-Saëns avec lequel il joue à deux pianos la *Suite algérienne*.

Contrairement à son apparence un peu sarcastique et à l'assurance orgueilleuse qu'on lui prêtait, Saint-Saëns était au fond sensible et bon. J'eus par la suite bien des occasions de le constater dans son comportement vis à vis des autres et de moi-même. À peine étais-je revenu de Rome que, n'ayant cessé de me prodiguer les plus précieux encouragements, il me chargea d'écrire à sa place, car il était souffrant, la musique de ballet (*Bacchus et Silène*) qui devait accompagner aux arènes de Béziers la reprise en 1901 de l'admirable *Prométhée* de son ami Fauré.

Le ballet réutilisera notamment la première et la dernière « esquisse symphonique » des *Souvenirs d'Italie* (deuxième envoi de Rome), inspirés par

un thème sicilien entendu près du temple de Ségeste, en Sicile. Saint-Saëns, de son côté, s'excusant auprès du mécène des arènes de ne pouvoir honorer la commande qui lui avait été faite, lui écrit notamment :

Je fis appel au dévouement et au talent de Max d'Ollone, un de nos plus brillants Prix de Rome, qui voulut bien quitter les travaux en cours pour venir à mon aide et sauver la situation compromise. [...] Il a écrit une partition exquise, toute imprégnée de la fraîcheur de la jeunesse que je n'ai plus, et pleine d'une habileté déjà consommée. Je ne doute pas que l'on rende justice non seulement à son mérite, mais aussi au dévouement dont il a fait preuve et qui est au-dessus de tout éloge.

Les encouragements de Saint-Saëns ont certainement eu leur part dans l'évolution des conceptions musicales de Max d'Ollone au cours de son séjour à la Villa Médicis.



« Moi, je ne ferai jamais que des esquisses en musique » avait écrit d'Ollone en 1895 à son ami Henri Rabaud, grand prix de Rome de l'année précédente. C'est qu'à l'époque, les impératifs de la symphonie – et notamment ceux de ses développements musicaux – le trouvent hésitant, presque intimidé. L'essentiel, d'ailleurs, des envois de la deuxième année est constitué des *Souvenirs d'Italie*, justement qualifiés par le compositeur d'« esquisses symphoniques ». « L'ensemble de cette composition – observe le deuxième rapport de l'Institut – confirme l'opinion que nous avons déjà de ce jeune musicien en pleine possession des ressources de son art, d'une nature des plus délicates et des plus distinguées, et sur l'avenir duquel on est en droit de fonder les plus légitimes espérances. » L'œuvre comprend cinq parties : *Chant populaire sicilien, Sorrente, Annonciation, Midi et Finale*. Malgré un jugement général tout à fait élogieux, on croit pouvoir déceler, selon les mouvements, quelques réserves feutrées de l'Académie :

Sentiment un peu vague mais très poétique, extrêmement joli, calme et charmant, auquel on ne peut reprocher que d'être trop court, un *Andante* qui, si joli, si ingénieux qu'il soit, en paralyse l'élan et l'effet...

Question de méthode ? De conception même de l'œuvre musicale ? À Rabaud, dans la lettre citée précédemment, d'Ollone avait en effet confié :

Voici comme je compose : en général, pendant quelque temps, quand je pense à un sujet, une œuvre, je n'entends aucune musique, j'ai seulement de vagues couleurs dans la tête, des bribes de sonorité ! Je sens que cette chose sera dans tel ou tel style, puis un beau jour, il m'arrive dans la tête une idée musicale qui convient à cette couleur, à ce sentiment, à ce style, alors vite, je m'échauffe, je me monte, je me grise, moralement bien sûr, de façon à ce que ces visions un peu vagues des jours précédents prennent plus de relief, plus d'intensité. Et alors je compose vite la musique de ce morceau, en une journée le plus souvent : car je ne peux retrouver un autre jour identiquement la même impression. Donc, je me dépêche, comme un peintre se dépêcherait de profiter d'un effet de lumière qu'il ne retrouverait pas. Or, que ferait un peintre dans ce cas ? Il couvrirait rapidement toute sa toile en indiquant largement les valeurs et en sacrifiant les détails, il tâcherait de faire rentrer toutes choses dans la tonalité qui le frappe alors.

Mais, presque simultanément, le futur lauréat écrivait au même destinataire :

Je voudrais faire une symphonie. Je trouve qu'il ne s'agit pas d'écrire facilement de la musique agréable, il ne faut pas se contenter de voir un côté de la question, traiter cela comme une impression, se contenter d'une couleur, mais tâcher de faire de la musique plus humaine, exprimant des sentiments plus généraux, plus larges, plus profonds, et, dans les couleurs, le pittoresque même, tâcher de faire des choses saillantes et non des choses fuyantes. Je deviens moins enfant, cela fait partie de ma révolution.

Évolution qui va transparaître bientôt... En effet, le dernier envoi de Rome n'est pas « un envoi normal », juge l'Académie. Elle estime nécessaire de « rappeler aux pensionnaires qu'il faut éviter la fantaisie dans leurs envois et s'en tenir au programme du règlement ; mais il est difficile de tenir rigueur à M. d'Ollone dont l'envoi représente un travail important et d'une valeur incontestable : destiné à faire partie d'un ensemble plus large, *Les Villes maudites*, d'un développement peut-être exagéré, offre une vigueur et une couleur peu communes ».

L'œuvre, créée le 22 novembre 1903 à Paris sous la direction de Gabriel Pierné, constitue la première et la seule « symphonie » de d'Ollone. Elle est construite en trois mouvements pour un orchestre d'une nomenclature presque aussi riche que les œuvres de Mahler et de Strauss qui lui sont contemporaines, avec une brève présence du chœur (sans paroles) dans le deuxième mouvement. « Il s'agit », dit encore *Le Ménestrel*, « d'un fragment détaché du drame lyrique *La Terre promise* ; le compositeur distingué qui l'a écrit aura l'occasion de le faire entendre dans son cadre, et alors sans doute, l'impression du public sera plus nettement favorable ».

À la Villa Médicis, dans un calme que troublaient pourtant les échos parisiens de l'affaire Dreyfus, je conçus le dessein d'écrire une série d'œuvres théâtrales illustrant, à travers le temps et l'espace, la révolte de l'instinct et du sentiment humain contre l'autorité civile et religieuse. Je subissais ainsi, à retardement, l'influence des artistes romantiques et révolutionnaires du siècle dernier, et notamment de Wagner. J'étais malheureusement très inférieur à cette tâche qui exigeait, pour le moins, du génie ! Une seule œuvre fut terminée du cycle projeté : *Jean*, dont le cadre est la Révolution française.

L'ouvrage fut composée entre les années 1900 et 1904, « dans un état d'extase et de remords ». L'argument de ce premier opéra ne ressemble guère aux livrets habituels : Jean s'apprête à entrer dans les ordres mais son ami Vincent veut l'en dissuader et l'exhorte à aller vers le peuple. « Aujourd'hui, c'en est trop, les malheureux se lèvent et crient : justice ! Ils ont le droit pour eux. Écarte le voile et les chimères que depuis ton

enfance on a mis entre toi et la réalité. Comment connaîtrais-tu la pitié, toi dont le dieu contemple sans remords son œuvre. Que la race humaine soit anéantie si la servitude toujours doit avilir les âmes ! » Au cours d'une nuit d'illumination (« nuit d'angoisse où se joue ma destinée »), Jean entend l'appel d'une religion de joie, de liberté, de service des malheureux (une voix : « Bientôt les temps viendront où les hommes enfin seront frères et chanteront ensemble le travail et l'amour »). À l'aube, il quitte le couvent, rompant avec les siens : « Je n'appartiens plus à l'Église, car désormais, de tout mon cœur et de toute mon âme, je lutterai pour la cause de l'humanité. Pour obéir à ma conscience, je dois combattre tout ce que vous aimez. » Son père mourra sur l'échafaud, sa mère sombrera dans la folie, et Jean – dépassant même son ami Vincent qui se marie, aura des enfants et mènera une vie rangée – s'en ira courir le monde au service des grandes causes, apôtre exalté que rien désormais n'arrêtera plus. Seul le prologue, intitulé *Dans la cathédrale*, sera joué aux concerts Colonne en 1905. Ce morceau symphonique avec chœurs « dénote un musicien d'une parfaite technique », juge notamment *Le Ménestrel*. Dans *Le Courrier Musical*, Jean d'Udine salue une œuvre « bien sonnante, ni révolutionnaire, ni réactionnaire, que la jeune école accueillit assez mal, je ne sais pourquoi, et dont je goûte le parfum religieux, très catholique, par le charme d'une méditation câline et tendre, se mélangeant à des visions plastiques de la tentation et de l'enfer, caractérisées par un volèment de pensées mauvaises, comme dans les scherzo du père Franck ». Certes, Max d'Ollone abandonnera son grand projet de *Terre promise*, mais pas son engagement résolu en faveur du théâtre lyrique, puisque neuf opéras succéderont à *Jean*, dont cinq représentés dans l'Entre-deux-guerres à l'Opéra-Comique ainsi qu'à l'Opéra.



À l'Opéra-Comique, *Les Uns et les Autres*, sur le texte de Verlaine (1922) est salué par Henri Malherbe pour son « orchestration en sourdine, d'un charme fluide et prenant. L'auteur est un savant assembleur de rythmes câlins et frôlés. Son instrumentation légère, d'une précieuse technique,

bruit comme l'eau argentée d'une source, s'épand comme la fine odeur des arbres » (*Cinquante ans de musique française*). *Georges Dandin* (1930), opéra-comique sur un texte de Maurice Belvianes d'après la comédie de Molière, est pour sa part diversement apprécié par la critique. Ces deux œuvres ne semblent pas de celles qui tinrent le plus au cœur du compositeur, contrairement aux trois opéras représentés au Palais Garnier en 1919 (*Le Retour*), en 1924 (*L'Arlequin*) et en 1937 (*La Samaritaine*).

À l'instar de celui de *Jean*, le livret du *Retour* est de la main de d'Ollone. Sur une île, Blanche attend le retour du fiancé idéal. Mais Jean, ayant passé des années à la ville, ne se sent plus digne de l'amour immaculé de celle qu'il aimait déjà alors qu'il était enfant. Elle ne cherchera pas à le retenir alors qu'il s'embarque au milieu de la tempête qui l'engloutira : après la mort de l'homme réel, elle pourra enfin attendre le retour du bien-aimé idéal... « Dans le maniement de l'orchestre », observe Reynaldo Hahn, « et surtout dans le souci de faire chanter les voix et les instruments, M. d'Ollone affirme qu'il demeure fidèle à son idéal artistique et l'on ne saurait assez en féliciter le jeune et éminent compositeur. » Les comptes rendus du *Figaro* et du *Temps* furent particulièrement élogieux. Pierre Lalo, se défendant de toute complaisance envers l'artiste, écrit : « Le livret surpasse de haut la plupart des livrets d'opéra. Il convient admirablement à la musique, n'étant formé que de sentiments et d'émotions intimes. Dans sa fidèle union avec la poésie, la musique n'use que de moyens extrêmement sobres : sa valeur et sa personnalité consistent avant tout dans la valeur et la personnalité dont elle est inspirée. » Le chroniqueur du *Figaro* évoque pour sa part « l'admirable sincérité, l'émotion intense et pénétrante qui se dégage du premier acte. La fin toute entière, avec les grondements de la tempête et le lyrisme extasié de la péroraison, demeure de la plus grande beauté. »

On retrouvera dans *L'Arlequin*, les thèmes de l'île, de la mer, du voyage et du « retour » : le livret de Jean Sarmant puise dans une thématique chère au compositeur. L'ensemble de l'œuvre est baigné d'une atmosphère de conte ensoleillé ; la mer brille de lumière méditerranéenne et non des brumes nordiques du *Retour* ; les féeries en auront un goût d'au-

tant plus amer. Le roi de l'île heureuse a fait venir, pour les dix-sept ans de sa fille Christine, le plus célèbre comédien du monde, Arlequin. La princesse qui, comme tous les habitants de l'île, ne connaît rien du monde extérieur et qui rêve d'un ailleurs, déclare son amour au comédien : elle en est sûre, il lui permettra d'échapper à ce bonheur monotone. Arlequin l'emmène pour voguer vers Capri, son île natale. Mais Christine, allant de désillusions en désillusions, retourne mourante dans l'île heureuse ; le Roi, désespéré, se réfugie dans un couvent, après avoir désigné Arlequin pour lui succéder : le comédien a connu la vérité et la douleur, il pourra donc assurer le bonheur de ses sujets. On notera, au milieu de critiques dans l'ensemble très favorables, l'appréciation d'André Messager :

Une remarquable partition, une musique dont je suis heureux de constater la qualité en même temps que le succès, un ouvrage où s'affirment le mieux, et de beaucoup, la personnalité et la technique de Max d'Ollone. Les thèmes se déroulent sans effort, soutenus par une harmonisation toujours heureuse et qui, tout en restant fidèle aux pures traditions, ne craint pas de s'aventurer dans les régions des conquêtes modernes. L'instrumentation est claire, souple et variée, nerveuse et ferme à souhait quand il le faut.

Représenté à l'Opéra en 1937, *La Samaritaine*, « évangile en trois tableaux » d'Edmond Rostand, porte un message d'amour universel. Dernier opéra du compositeur, il constitue en quelque sorte un écho plein de sérénité et de douceur à la quête d'absolu et aux âpres dénonciations qui caractérisaient *Jean*. « Car il n'est qu'esprit, Dieu », dit notamment le Christ à la Samaritaine près du puits de Jacob. « Je suis toujours un peu dans tous les mots d'amour... Soyez doux, comprenez, admettez, souriez...Voilà toute la Loi, voilà tous les prophètes. » L'œuvre fut accueillie très favorablement, si l'on en juge par les appréciations de compositeurs aussi divers qu'Auric, Sauguet, Hahn ou Milhaud. « Pour qui connaît l'art de Max d'Ollone » – souligne le premier – « il est facile de comprendre ce qui a pu le tenter dans *La Samaritaine*. Ces trois actes ne proposaient-ils pas le meilleur thème à sa sensibilité et à son cœur ? On est heureux de pou-

voir reconnaître sa réussite. Dès ses premières mesures, il nous parle un langage dont il est impossible de ne pas retenir les accents très spontanés et d'une humanité fort touchante. » « C'est un ouvrage d'une noble et simple émotion », écrit pour sa part Henri Sauguet, « dans lequel circulent de larges mélodies, aux contours suaves et prenants, et qui a été accueilli avec un très grand succès. L'œuvre parvient à la sérénité et à la grandeur avec une fraîche et noble aisance, elle est colorée doucement, sans pittoresque et ne cesse jamais d'être agréable à entendre. » Pour Reynaldo Hahn, « Max d'Ollone n'a jamais sacrifié au goût du jour et contribue ouvertement à la réaction en faveur de l'agrément du style et de la clarté. Il a presque sans cesse laissé chanter librement son cœur tout en surveillant sa plume. Son savoir, sa façon d'écrire et son goût supérieur sont là pour l'empêcher de jamais tomber dans la banalité ou le trop-entendu. » Quant à Darius Milhaud, regrettant que, « trop modeste, le compositeur longtemps acclamé ne vînt pas saluer », il poursuit :

L'auteur dirigeait lui-même sa partition avec la délicate ferveur qui l'anime car c'est en effet, avant tout, une œuvre de ferveur. L'écriture vocale est toujours bien tracée et jamais couverte par une orchestration simple et directe. On sent chez Max d'Ollone une sincérité si intacte qu'on lui sait gré de nous garder dans un monde sonore si naturel.

Une réserve, cependant : elle émane de l'auteur lui-même qui, dans une lettre à Jacques Rouché, directeur de l'Opéra, avait souhaité que les décors soient inspirés des tableaux des peintres italiens, ce qui ne fut pas le cas. Est-ce pure coïncidence si l'orchestration du *Sposalizio* de Liszt (deuxième *Année de pèlerinage : Italie*) sera réalisée peu après par Max d'Ollone ? Remarquable en particulier par la simplicité et la pureté de son lyrisme, l'œuvre lisztienne s'inspire justement d'un tableau de Raphaël, *Le Mariage de la Vierge...*



*De la musique considérée comme langue ; De l'intelligence qu'en ont les profanes ; Du souci de l'originalité : personnalité de l'auteur, impersonnalité de la langue ; La musique et son effet moral...* tels sont quelques-uns des titres du *Langage musical*, ouvrage littéraire de Max d'Ollone, qui peuvent résumer à eux seuls les conceptions de l'artiste sur la musique et la composition. L'auteur de *L'Arlequin* plaidera toujours en faveur d'un « langage musical » intelligible pour les « profanes », distinguant les compositeurs qui « enrichissent la langue » de ceux qui croient devoir se créer une langue « par crainte d'assimilation des procédés d'autrui ». « Max d'Ollone ne badine pas avec les sentiments » observe Debussy dans son compte rendu de l'opéra *L'Étrangère*, donné en version de concert en janvier 1914. « Souhaitons-lui de l'entendre dans le cadre qu'il a rêvé. La musique en est assez expressive pour défendre ce qu'elle contient parfois d'excessive psychologie. » Et Max d'Ollone ne dit pas autre chose, lui pour qui « la musique est l'expression la plus juste et la plus intense de la sensibilité humaine ». Son classicisme sera en fait toujours expressif et nourri de romantisme : les thèmes évoqués dans ses opéras – comme, du reste, dans les mélodies dont il a souvent écrit les poèmes – révèlent les nuances de sa personnalité, partagée entre des départs inassouvis et des retours impossibles, entre *spleen* et ferveur. L'argument de son poème symphonique avec violon principal, *Le Ménétrier*, (créé par Enesco, son dédicataire, en 1910) ressemble beaucoup à un autoportrait ; il figure bien l'idée qu'il se fait du musicien et de ses rapports avec le public :

Quand joue François le Ménétrier, de toutes parts on accourt. Paysans et citadins écoutent avidement ces vieux thèmes que se transmettent les générations et que son inspiration transforme et vivifie ; par lui l'histoire et les légendes du pays demeurent présentes en tous les esprits. C'est le rythme de sa musique qui donne leur couleur et leur signification profonde aux fêtes familiales, aux fêtes religieuses, à l'amour, à l'histoire. Mais un jour, une bande de bohémiens a passé par le pays. François a été troublé, fasciné par leurs chants étranges. Il n'a pu résister à la tentation de les suivre. Il apprend avec fièvre ces mélodies et ces rythmes qui lui révè-

lent des sentiments, des sensations qu'il ignorait, qui l'exaltent, l'enivrent et finalement l'épuisent. Une affreuse tristesse s'empare de lui. Fuyant ses nouveaux compagnons, restés énigmatiques pour lui malgré leur séduction, il retourne au pays. On l'accueille avec joie. Mais quand il veut rejouer les anciens airs, tous s'aperçoivent qu'il ne leur donne plus leur expression nette et franche de jadis. Déconcertés, ses auditeurs peu à peu s'éloignent de lui. Il sent qu'il n'aura plus sur eux l'action bienfaisante de jadis, qu'ils ne le comprendront plus jamais... et pourtant une force invincible le retient au pays natal. Il abandonne alors son métier de musicien, sentant s'insinuer de nouveau en lui la paix profonde et la poésie qui émane des choses coutumières, des habitudes ancestrales. Mais pourtant, la nuit venue, il reprend son instrument et s'achemine vers la lande déserte. Et là, il joue avec passion ces chants d'Orient qui ont apporté dans son âme un trouble dont il ne peut guérir...

---