

L'HOMME ET SON ŒUVRE

Olivier Schmitt

Théodore Gouvy est un élève brillant, passionné par les lettres classiques. Après son baccalauréat, en 1836, il gagne la capitale pour entamer, sans conviction, des études de droit. Il économise pour aller à l'Opéra et aux concerts, déchiffre quantité de partitions. Il prend des cours de piano avec Édouard Billard, élève du célèbre Henri Herz. Gouvy délaisse d'autant son droit que sa naturalisation française tarde à être accordée. Il fréquente les salons et rencontre les personnalités musicales de la capitale ; il se résout assez vite à embrasser la carrière musicale et prend des leçons d'harmonie et de contrepoint avec Antoine Elwart, Prix de Rome en 1834 et professeur au Conservatoire de Paris. Il suit cet enseignement jusqu'en 1841, tout en travaillant le piano avec Pierre-Joseph Zimmermann, qui a dispensé son savoir à Charles-Valentin Alkan, César Franck ou Clara Schumann...

Gouvy, quelque peu excédé par la virtuosité tapageuse qui fait rage dans la capitale, décide de se consacrer exclusivement à la composition. Il rencontre le violoniste allemand Carl Eckert et commence avec lui l'étude du violon. Il désire connaître l'Allemagne, qui devient pour le jeune artiste la « patrie de la musique instrumentale ». C'est dans ce but qu'il séjourne à partir de 1842 à Mayence, Francfort et Leipzig. Il écoute Félix Mendelssohn et Clara Schumann avant de se fixer jusqu'en 1843 à Berlin. Là, il croise Franz Liszt et Giacomo Meyerbeer, découvre les œuvres de Bach, Gluck, Haendel, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann et Spohr. De retour à Paris en 1844, on exécute quelques-unes de ses œuvres au concert grâce à l'entremise d'Elwart. Gouvy part ensuite pour l'Italie où il est stupéfait par les mœurs musicales de Rome, l'incurie des chanteurs et des

orchestres, la théâtralité des offices religieux. Il migre vers Frascati puis Naples. À Bologne, Rossini le reçoit et tous deux se lient d'amitié.

Le retour à Paris est marqué par la volonté de faire jouer des œuvres symphoniques, les associations orchestrales se multipliant malgré la désaffection du public pour les genres « sérieux ». L'intérêt de Gouvy pour la musique « pure » en fait un maître d'inspiration germanique selon la critique, même si les journalistes lui reconnaissent une « clarté française ». Le jeune homme poursuit la composition d'œuvres de musique de chambre pour diverses formations et les fait jouer de part et d'autre du Rhin. Si ses efforts soutenus lui permettent de figurer au programme de plusieurs concerts, son refus de l'esthétique wagnérienne – et de l'opéra de manière générale – lui ferme les portes d'une carrière plus ambitieuse.

Gouvy écrit de nombreuses mélodies sur des poèmes de Ronsard et d'autres auteurs de la Pléiade. Cependant, face à son demi-échec de compositeur symphonique (et malgré les encouragements de Berlioz en personne), il se met en quête d'un livret d'opéra. Loin d'adhérer à la « musique de l'avenir » – même s'il reconnaît qu'elle ne laisse pas indifférent –, Gouvy compte bien apporter sa solution personnelle aux questions posées par le répertoire lyrique. Il se décide pour une adaptation du *Cid* de Corneille et demande un livret allemand au poète Moritz Hartmann, exilé politique à Paris, qui avait déjà fourni au compositeur des textes pour des recueils de mélodies. Mise en chantier en 1862, la partition avance rapidement pour être achevée en mars 1863. L'opéra de Dresde est intéressé par la production de l'œuvre. Gouvy y réside jusqu'en 1864, tout en diffusant largement sa musique en Allemagne. Des déboires successifs retardent de plus en plus l'exécution de l'opéra, si bien que le compositeur remanie progressivement son manuscrit. La création est finalement annoncée pour octobre 1865, mais le ténor du rôle-titre meurt après avoir chanté *Tristan* ! L'œuvre est retirée et tout espoir de la voir jouée est abandonné.

La déclaration de guerre, en 1870, est un cataclysme psychologique pour Gouvy. Sa culture franco-allemande est profondément blessée par ce conflit fratricide. L'annexion de l'Alsace-Moselle bouleverse les activités familiales : les forges sont vendues pour en établir de nouvelles à Dieulouard, en zone française. Les Gouvy conservent cependant la maison de Goffontaine et la villa de Hombourg-Haut. De retour

sur les terres familiales, Théodore écrit de la musique de chambre, dont des *Variations sur un thème français* op. 57 qui trahissent un patriotisme discret. Il ne retournera pas en Allemagne avant 1876. Il devient alors membre de la Société nationale de musique, récemment créée, qui prône l'*Ars gallica* et la revalorisation de la musique instrumentale. Ses œuvres y sont régulièrement jouées, mais il a conscience du passéisme de son esthétique face à la nouvelle génération. Gouvy étudie Bach, auteur qu'il connaissait mais estimait peu. Cette (re)découverte lui ouvre un nouvel horizon : celui de la musique sacrée et des grandes architectures chorales. Entre mai et octobre 1874, il travaille à Hombourg-Haut au *Requiem* et s'attelle ensuite directement au *Stabat Mater*. À cette époque, Gouvy se lie d'amitié avec Théodore Dubois, successeur d'Elwart au Conservatoire. Les deux hommes, attachés à la clarté de l'architecture et peu sensibles aux effets de mode se comprennent et s'estiment réciproquement.

Fort de ces nouvelles influences baroques, Gouvy commence la rédaction de cantates dramatiques pour voix et orchestre. En 1875, il compose *La Religieuse* et reçoit de l'Académie des beaux-arts le prix Chartier pour récompenser son œuvre global de musique de chambre. *La Religieuse* adopte le plan traditionnel de l'air de concert (prélude, récit, cantabile, « tempo di mezzo » et cabalette ou strette finale). Les proportions sont ici élargies jusqu'à donner la sensation d'un petit acte d'opéra pour un seul personnage. Peut-être l'œuvre est-elle aussi un clin d'œil aux cantates pour le prix de Rome, concours que Gouvy ne put jamais présenter mais qu'il aurait sans doute réussi avec succès ? Comme pour de nombreux autres ouvrages, Gouvy prévoit une traduction allemande qui témoigne de sa culture transfrontalière et de ses espoirs de succès en terres germaniques. Le mois de mars 1876 voit la création de *La Religieuse* à la Société nationale et du *Requiem* aux concerts Lamoureux... grâce à une substantielle aide financière du compositeur. Le succès est immédiat. En août, il met en chantier *Asléga*, « scènes dramatiques » de vastes dimensions, pour soli, chœurs et orchestre d'après une légende scandinave. L'année suivante, la cantate sacrée *Golgotha* est créée chez Lalo. 1878 voit naître la cantate *Le Printemps* et l'ouverture *Le Giaour*, inspirée de Byron et Delacroix. Les concerts en Allemagne sont de plus en plus nombreux et la critique est unanime à reconnaître le talent de Gouvy, alors même que les concerts de sa musique se raréfient en France.

Les dernières années sont consacrées à d'autres cantates et scènes dramatiques, la plupart inspirées de récits antiques : *Œdipe à Colone*, *Iphigénie*, *Électre*, *Polyxène*, *Egill*. La musique pure n'est pas pour autant délaissée avec la magistrale 6^e *Symphonie* et la *Sinfonietta*. Cette dernière œuvre porte mal son titre puisqu'elle est à la fois une véritable symphonie ornée de tous les développements traditionnels du genre, mais aussi parce qu'elle forme, sinon un testament, en tout cas le témoignage le plus abouti de la maîtrise technique du compositeur au service d'une inventivité sans cesse revisitée : les couleurs mendelssohniennes de l'introduction lente cèdent à l'énergie schumanienne du premier *Allegro*, mais c'est surtout le thème varié du mouvement lent qui semble mener du maître classique – Haydn – au disciple romantique – Brahms. Le compositeur signe un peu plus tard une dernière œuvre de musique religieuse avec sa *Messe brève*. Si la musique de chambre est encore goûtée à Paris, les grandes œuvres d'inspiration lyrique ne sont jouées qu'en Allemagne, le plus souvent aux frais du compositeur. Gouvy souffre de son caractère de « français au solide métier allemand »... Malgré des critiques favorables, il sent, au crépuscule de sa vie, qu'il n'a pas eu la carrière qu'il aurait souhaitée. Il bénéficie cependant d'une certaine reconnaissance : il est correspondant de l'Institut de France et succède en 1894 à Anton Rubinstein, comme membre de l'Académie des beaux-arts. En 1895, il entre même à l'Académie des Arts de Berlin. Peut-être galvanisé par ces marques d'estime, il se lance dans la composition d'un nouvel opéra, intitulé *Fortunato* (d'après la nouvelle *Matteo Falcone* de Prosper Mérimée). Il choisit de traiter le livret de manière condensée, en resserrant la trame musicale sur l'intrigue, à l'inverse du *Cid* trente ans plus tôt. Cette fois encore il n'aura pas l'occasion d'entendre sa partition. Le 16 mars 1898, il est victime d'une attaque après avoir entendu à Saint-Thomas de Leipzig la cantate de Bach *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (« Le Temps divin est le meilleur de tous les temps »). Il ne sort plus de chez lui et décède le 21 avril à 10 heures et demie du matin. Il est inhumé au cimetière de Hombourg-Haut.



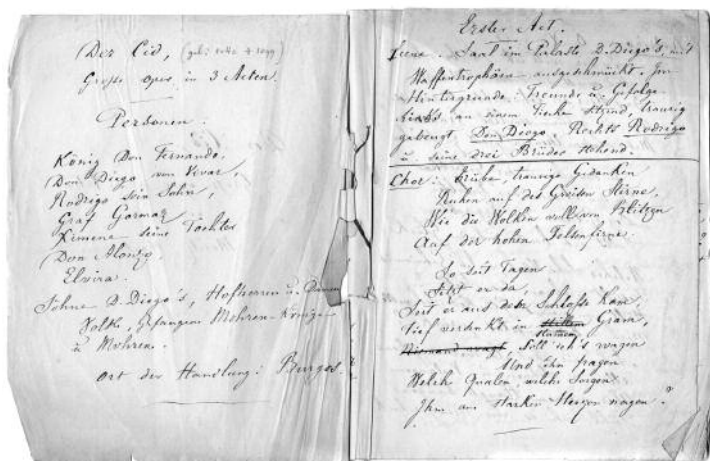
Avec un catalogue de plus de 160 œuvres, Gouvy a touché à presque tous les genres musicaux, à l'exception du concerto. On lui doit cependant dans ce domaine une charmante *Fantaisie pastorale* pour violon

et orchestre, laquelle privilégie une évocation champêtre et lumineuse plus qu'une démonstration de bravoure intempestive (quoique zébrée de quelques arpegges fulgurants). La pièce se distingue essentiellement par son utilisation du registre aigu de l'instrument soliste qui semble planer avec une candeur bucolique au-dessus d'un orchestre discret mais subtilement coloré. L'introduction des vents suffirait seule à démontrer les qualités d'orchestration de Gouvy. Moins rhapsodique qu'on pourrait l'imaginer à première audition, l'œuvre se fonde sur plusieurs motifs étroitement combinés et dont l'entrelacs ne se révèle qu'après plusieurs écoutes.

Le piano tient une place importante dans le catalogue du compositeur, même si les *Vingt Sérénades*, écrites entre 1855 et 1875, ne constituent pas un corpus unifié, recelant des pièces de genre de différents caractères, à la manière de Chopin, Liszt, Schubert ou des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn. On trouve là quelques trésors de cette esthétique romantique héritée des années 1840. Mais, quand Mendelssohn faisait bref, Gouvy préfère, lui, s'épancher en de voluptueuses modulations qui évitent toujours la vulgarité malgré une recherche évidente de l'effet immédiat. Repoussant au maximum les conclusions des phrases mélodiques, le compositeur témoigne de sa gestion du « temps long » (*Sérénades n° 2, 5 et 11*, par exemple), goût qu'on retrouve chez un autre compositeur germanique que Gouvy connaissait : Franz Schubert. Faut-il expliquer ainsi les nombreux quintettes avec deux violoncelles que composa le Mosellan, et dont le seul modèle semble être celui de Schubert ? C'est davantage dans le répertoire pour piano à 4 mains que Gouvy cherche à développer ses idées confiées au clavier, avec trois sonates aux dimensions symphoniques et plusieurs séries de variations. Il se penche encore sur le duo de pianos, avec plusieurs partitions, dont une monumentale *Sonate en ré mineur* op. 66 qui marque une nette influence beethovénienne.

La musique pour instrument et piano est relativement peu développée, malgré les *Duettos* op. 34, op. 50 et la *Sonate* op. 61 pour violon ; la *Sérénade vénitienne* pour alto ; le *Décameron* op. 28 pour violoncelle ; l'*Introduction et Polonaise* pour flûte et la *Sonate* op. 67 pour clarinette. Les *Trios* pour violon, violoncelle et piano – au nombre de cinq – ont été écrits entre 1844 et 1860. Ils marquent l'apprentissage du style classique (discours et forme). Si les trois premiers témoignent d'une grande fraîcheur, le dernier, malgré ses qualités, manque quelque peu

de hardiesse. Le *Trio* n° 4 semble, dans ce corpus, le point d'équilibre entre les épanchements frénétiques du *Trio* n° 3 et le classicisme maussade du n° 5. Un bel *Andante* mendelssohnien précède un final spirituel qui passerait pour un hommage à Haydn. D'une certaine rusticité, le *Scherzo* est encore un menuet accéléré plus qu'un véritable presto à la manière de la dernière génération romantique. Le premier mouvement baigne dans un style « premier Beethoven » qui paraît une exhortation à la spontanéité et la simplicité, deux mots-clefs qui pourraient tenir lieu de *Credo* selon Gouvy.



Livret autographe en allemand de l'opéra *Le Cid* de Gouvy. (Conseil Général de la Moselle – Division des Archives, de la Mémoire et du Patrimoine.)

The libretto (in German, autograph) of Gouvy's *Le Cid*. (Conseil Général de la Moselle – Division des Archives, de la Mémoire et du Patrimoine.)

Les *Quatuors* à cordes, écrits entre 1848 et 1888, sont au nombre de onze, chiffre particulièrement important pour un compositeur français de l'époque. Gouvy n'était d'ailleurs initialement pas favorable à ce genre réputé élitiste, abstrait, voire... germanique. Ainsi, seuls cinq des onze quatuors seront édités du vivant de l'auteur. Si quelques inédits sont particulièrement intéressants (le *Quatuor* n° 6 *en sol majeur*, tout spécialement), deux œuvres écrasent littéralement par leurs qualités le reste de la production : le *Quatuor* n° 5 *en ut mineur* (publié chez Breitkopf und Härtel, à Leipzig) et le *Quatuor op. 56 n° 2 en la mineur*

(publié chez Richault, à Paris). Dans les deux cas, un mouvement au moins ne fait pas mystère de son inspiration germanique et moderne. Ainsi le second mouvement du *Quatuor n° 5* et le premier mouvement de l'opus 56 n° 2 optent pour un balancement hypnotique qui est la marque caractéristique de l'*intermezzo* allemand dont se revendiquera en particulier Brahms. Et c'est bien lui qu'on croit entendre, notamment dans cet épisode surprenant du *Quatuor en ut*. Pour le reste, les deux œuvres explorent toutes les facettes possibles du genre, jusqu'au très salonard motif espagnol qui conclut brillamment le *Quatuor en la mineur*. Mais là où bien d'autre se seraient contenté d'un développement superficiel, Gouvy étoffe avec science son idée, jusqu'à un tourbillonnant *più presto* qui conduit l'œuvre et les musiciens vers un triomphe assuré et... mérité.

C'est certainement dans le domaine, très rare en France, du quintette, qu'il faut chercher les pages parmi les plus personnelles : six quintettes à cordes (à deux violoncelles, sur le modèle schubertien donc) et un *Quintette pour piano et cordes* op. 24 (1861). Gouvy a encore signé des partitions pour sextuors (dont 3 *Sérénades* pour flûte et quintette – ou orchestre – à cordes), un *Septuor* et deux *Ottettos* pour instruments à vents, un *Nonetto* pour vents et contrebasse et une très populaire *Petite Suite gauloise* op. 90 pour vents.

La musique symphonique occupe, elle, une part non négligeable du catalogue : quatre *ouvertures*, huit *symphonies* (dont la *Symphonie brève* et la *Sinfonietta*), la *Fantaisie* op. 69, les *Petites Variations sur un thème original*, les *Variations sur un Thème scandinave* et les *Paraphrases symphoniques* op. 89, qui constituent son testament musical. L'effectif orchestral est hérité du modèle classique et souvent utilisé comme tel (bois par deux – plus un contrebasson dans la *Fantaisie* op. 69 –, 4 cors, 3 trombones – absents des *Symphonies n° 3, n° 4 et n° 5* –, trompettes – absentes de la *Symphonie brève* –, timbales et cordes). Les formes sont tout aussi classiques, même si certains mouvements utilisent le rappel thématique. La présence de la variation, à l'échelle du développement ou même du mouvement complet, est à signaler dans sa singularité parfois quasi brahmsienne. Gouvy est certainement le plus grand symphoniste de sa génération et anticipe le renouveau français.

La musique vocale est un véritable continent dans l'œuvre de Gouvy. Écrites dans les années 1860, la majorité des mélodies pour voix et piano s'inspirent des poètes de la Pléiade, en particulier de

Ronsard. La double culture de Gouvy l'a également incité à composer des mélodies sur des textes en allemand de Moritz Hartmann. Le compositeur imaginera aussi plusieurs chœurs mixtes et chœurs d'hommes *a cappella*. L'un d'eux, *La Gloire du Seigneur*, sur un texte de Jean-Baptiste Rousseau, sera orchestré largement, ouvrant la voie aux cantates futures. Comme déjà dit, c'est peut-être à cause de son impossibilité à concourir pour le prix de Rome que Gouvy s'est consacré à la composition de cantates et de scènes profanes dramatiques pour voix solistes, chœurs et orchestre, format imposé (sauf le chœur) pour obtenir ce sésame musical que se disputent les élèves du Conservatoire de Paris. On trouve chez Gouvy *La Religieuse*, *Asléga* et *Egill* (scènes lyriques sur des légendes scandinaves) et *Le Printemps* op. 73. L'inspiration tirée de la mythologie antique marque en profondeur les « oratorios » – en fait « cantates » et « scènes dramatiques » – que sont *Œdipe*, *Iphigénie*, *Électre* et *Polyxène*. Bien que la mise en scène en soit bannie, après les échecs des deux opéras *Le Cid* et *Fortunato*, la confusion règne quant à la terminologie (sur le manuscrit d'*Asléga* le sous-titre « opéra » est biffé...) et aux moyens expressifs employés dans ces ouvrages. L'orchestre et le chœur jouent un rôle primordial, mais les airs et les ensembles ne renient pas complètement leur inspiration théâtrale, sans toutefois recourir à la bravoure virtuose. Les couleurs sont typées mais ne dominent pas l'écriture, qui procède du contrepoint et de la fugue « mais qui n'est pas la fugue [elle-même] ».

À côté de cette production lyrique peu à peu redécouverte, la musique religieuse de Gouvy est dominée par le monumental *Requiem* op. 70 (souvent comparé à celui de Verdi), le *Stabat Mater* op. 65, la cantate *Le Calvaire* et la *Messe brève* op. 72. Ces partitions témoignent de l'éclectisme de l'époque : les numéros oscillent entre archaïsme (parfois grégorianisant), cécilianisme, musique de salon et théâtre. L'ensemble est pourtant unifié par la rigueur de l'écriture et une inspiration assez naturelle qui évitent à la fois la théâtralité mondaine et la sécheresse du style d'église.



Gouvy a souvent rencontré les plus grandes difficultés à faire jouer ses œuvres. Rentier disposant de moyens confortables, il a dû, presque tout au long de sa carrière, financer une large part des concerts au

cours desquels ses partitions étaient créées. La critique a souvent été bonne. La *Gazette de Cologne* (26 février 1853) note par exemple :

Théodore Gouvy, un jeune compositeur qui a déjà suscité l'admiration il y a quelques années lors de l'exécution d'une symphonie à Leipzig, a donné il y a quelques temps un concert composé uniquement de ses propres ouvrages. Une nouvelle symphonie a prouvé combien est riche son talent, combien sont nobles ses intentions musicales, et combien la musique instrumentale en France peut attendre de lui.

Apprécié de Berlioz, Lalo et Saint-Saëns, Gouvy incarne dans les années 1850 la tendance « sérieuse » de la musique instrumentale. Ainsi *Le Ménestrel* du 21 décembre 1862 cite Gouvy au milieu d'Alkan, Benoist, Boëly, Kreutzer, Onslow et Reber en tant que compositeur de musique de chambre encore trop mésestimé du public. Lors de la création du *Requiem* par Charles Lamoureux, la *Revue et Gazette musicale* (2 avril 1876) note « l'élévation dans les idées, le soin des détails, la mise en œuvre consciencieuse et honnête des éléments musicaux, sans aucune recherche de l'effet vulgaire ou saillant ». Henriette Gouvy, belle-sœur de Théodore, venue à Paris pour l'occasion, entend même certains membres avisés du public comparer l'œuvre au *Requiem* de Verdi. Plus tard, *Le Ménestrel* (23 juin 1878) relate l'exécution de la « symphonie en *ut* majeur, de M. Th. Gouvy, [qui] est une œuvre magistrale ». Johannes Brahms se penche sur les mélodies de Ronsard en 1885 :

[Il était] étonné d'y trouver des choses véritablement gracieuses et vives, dont [il] n'aurai[t] jamais cru capable cet homme si fatigué.

Nombreux seraient les exemples d'appréciations favorables à l'égard du compositeur hombourgeois. Il s'agit peut-être moins d'avis portant sur la qualité des œuvres et sur leur esthétique, jugée trop abstraite et germanique pendant la jeunesse du musicien, puis tout simplement démodée quand il atteint sa maturité. La double culture franco-allemande n'a pas non plus facilité l'exécution des œuvres, la France le trouvant trop allemand et l'Allemagne trop français. Il écrira en novembre 1880 : « Si les boches me revendiquent, ils me traitent comme un étranger. » Le parallèle français est tout aussi vrai.

Le regard de Gouvy sur ses contemporains est éclairant. Sur *Carmen* :

L'énorme succès de Carmen en Allemagne a ouvert les yeux des Français. L'œuvre est une merveille de talent, d'originalité, de couleur locale, et cependant avec une orchestration discrète.

Il juge que l'art de Massenet, qu'il apprécie assez peu en tant qu'homme de théâtre, a « quelque chose de féminin ». En 1883, il reconnaît à Wagner un « génie novateur, le plus hardi qui ait jamais vécu », mais il le considère comme « une preuve vivante que la nature humaine ne supporte pas à la longue la louange exagérée ». En 1886, il émet sur Brahms des appréciations à peine tempérées, saluant un homme qui « poursuit son idéal par des chemins qui lui sont propres, sans songer si le monde le comprend et peut le suivre ; il ne se préoccupe jamais (comme nous tous) de plaire ». La réflexion de Gouvy sur ses illustres collègues allemands et français prend des airs de confession, de révélation « en creux ». Il a toujours poursuivi un idéal musical élevé, loin des attentes du public, mais a souffert de ne pas bénéficier de la pleine reconnaissance qu'il aurait souhaitée et méritée. Il a encore peu à peu développé un « complexe du dilettante », lui qui n'a jamais pu suivre l'enseignement officiel. Il a pourtant écrit jusqu'à la dernière heure, comme en témoignent les esquisses d'un opéra sur *Didon*, datées d'avril 1898. Une vie entière consacrée avec acharnement et contre toutes les entraves à la composition mérite intérêt et respect, surtout quand la musique est sincère.



Reproduction d'un portrait de Gouvy réalisé par le peintre nancéien Candide Blaize en 1839. (Collection Institut Gouvy.)

Reproduction of a portrait of Gouvy painted in 1839 by the artist from Nancy, Candide Blaize. (Institut Gouvy Collection.)