

Deux maîtres germaniques de Georges Duhamel : Wagner et Beethoven

Urbain Blanchet

Volume 15, Number 1, avril 1982

Littérature et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500566ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500566ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blanchet, U. (1982). Deux maîtres germaniques de Georges Duhamel : Wagner et Beethoven. *Études littéraires*, 15(1), 33–52. <https://doi.org/10.7202/500566ar>

DEUX MAÎTRES GERMANIQUES DE GEORGES DUHAMEL : WAGNER ET BEETHOVEN

urbain blanchet

De milieu très modeste, Georges Duhamel a grandi dans une famille où les traditions intellectuelles et artistiques étaient à peu près inexistantes. Son père, ayant décidé bien tard de s'élever dans l'ordre de l'esprit, ne put diriger lui-même l'éducation de ses enfants. Une instabilité presque malade, un tempérament trop rêveur, une impulsivité quasi intempérante, tout cela créait une ambiance néfaste et fit cruellement souffrir ses enfants, spécialement Georges, dont l'état de santé demeurait précaire. C'est presque par hasard qu'il prit une bonne orientation dans ses études et c'est à force de volonté et de courage qu'il parvint jusqu'au doctorat en médecine. À compter de sa génération, cependant, la situation changea : Georges Duhamel franchit le pas décisif. Le phénomène de l'ascension d'une famille française dans l'ordre de la culture, si lucidement décrit et analysé dans la *Chronique des Pasquier*, fut vécu en profondeur avant d'inspirer son œuvre romanesque.

Chaque fois qu'il aborda le problème de la formation humaine, Duhamel ne manqua jamais d'exprimer des observations fort pertinentes à ce sujet. Le sort ne l'ayant guère favorisé lui-même, il n'en était que plus sensible à cette question. Il s'est appliqué par exemple, avec rigueur, à éviter les égarements paternels qui l'avaient tant fait souffrir dans son enfance. Il regretta toute sa vie de n'avoir pas été initié très jeune à la technique instrumentale et, ce qu'il n'avait pas reçu, il s'efforça de le donner à ses fils¹.

Duhamel ne pouvait ignorer le fait que des circonstances favorables stimulent souvent l'éclosion d'une vie consacrée à la musique : Bach et Mozart, pour ne citer que ceux-là, doivent beaucoup à leur lignée et aux époques qui les virent naître. Et l'écrivain d'ajouter :

Pour que Debussy se sente appelé par la divine musique, il est nécessaire, sans doute, que, dans le logement de ses parents, marchands de faïence à

Saint-Germain-en-Laye, il aperçoit un piano vénérable et soit parcouru soudain par le frémissement sacré².

Ce frémissement sacré, Duhamel dut sortir du cercle familial pour le ressentir. Cet écrivain remarquable, ce travailleur infatigable, obstiné, qui, pendant cinquante ans, voulut publier plus d'un livre par année, n'a jamais fréquenté une Faculté de Lettres. Ce musicien délicat et raffiné, que plus d'un artiste chevronné se plaisait à consulter et qui a su si admirablement célébrer la musique, ne fit pas, non plus, d'études musicales dans une école reconnue. Les voies qu'il dut emprunter se situent hors des sentiers battus.

Dans la vie de Georges Duhamel, il faut attendre assez longtemps avant qu'il ne soit question de maîtres. Nous ne sommes pas loin de penser que les études médicales prédisposent à la carrière littéraire ou artistique : il suffit de songer au nombre impressionnant de médecins écrivains ou musiciens. Les études biologiques et médicales de Duhamel, en tout cas, l'amènèrent à observer l'être humain, sa nature et son évolution, avec rigueur et passion et, par ce biais, développèrent une sensibilité déjà très vive. Il possédait, au départ et à un degré enviable, les aptitudes musicales de base : sens rythmique, sens de la tonalité et audition intérieure parfaite³. De plus, Georges Duhamel aimait passionnément la musique.

J'ai, dès les jeunes ans, aimé la musique avec zèle et gratitude. Chaque lustre m'apportait des moissons, des enrichissements, des conquêtes. Je n'ai jamais été sensible aux mouvements et aux caprices de la mode : tout ce qui était beau, tout ce que je trouvais beau devenait mon bien et ma substance. Les musiciens que j'ai chéris avec le plus de passion, je ne les ai jamais abandonnés ni reniés ; mais le temps passant, j'ai choisi mes compagnons ordinaires, ceux qui répondent le mieux aux appels du soir, à mes besoins, à mes quêtes mélancoliques⁴.

Les premières amitiés de Georges Duhamel le conduisirent presque tout naturellement à la musique. Il fut très tôt mêlé aux nombreux mouvements littéraires et artistiques qui pullulaient au début du siècle ; il connut vite une pléiade de revues et ne tarda pas à y collaborer, tout en poursuivant ses études scientifiques et médicales. Chose curieuse, on ne trouve, sous sa plume, que peu de témoignages concernant les médecins qui l'ont formé. Il parle à peine plus souvent des écrivains qui l'ont influencé ; mais il retrouve toute son éloquence et ne tarit pas d'éloges en évoquant la mémoire de ceux qui l'ont initié à

cette musique consolatrice qui l'aida à vivre les moments les plus difficiles de sa vie.

Il y a d'abord ceux qu'il a connus, ceux qui lui ont fait découvrir l'art musical, ceux qui lui ont appris les techniques de la musique, ceux qui ont orienté ses goûts. Rappelons, par ordre chronologique, quelques noms : Jean-Jacques Corriol, ce compagnon d'études dont l'exemple marqua profondément Duhamel ; Charles Schuller, cet admirateur fanatique de Wagner qui entreprit de convertir Duhamel à son culte ; Albert Doyen, que Duhamel connut à l'époque de l'Abbaye et qui se chargea de sa formation musicale ; Reulos et surtout Vallée, deux compagnons de guerre à qui Duhamel devra de grandes consolations musicales ; ce fameux père Prudhomme, chef de musique du premier régiment, qui le décida à se procurer une flûte et qui lui enseigna le solfège pendant l'hiver 1915-1916 ; enfin Jean-Paul Lamare avec qui Duhamel découvrit, à partir de 1917, plusieurs trésors de la musique de chambre. Que de partitions déchiffrées avec ces compagnons que les hasards de la vie mirent sur sa route ! Il fallait au moins rappeler ces noms.

Mais c'est une signification fort différente du terme « maître » que nous retiendrons ici. Nous entendons évoquer les musiciens qui jouèrent dans sa formation esthétique un rôle déterminant, en prenant ce mot dans son acception la plus stricte⁵. Car les maîtres de Georges Duhamel ne furent pas seulement des écrivains, tels Claudel ou Dostoïevski. Les hallucinants paysages de banlieue de son voisin de Valmondois, le peintre Maurice de Vlaminck, ont exercé sur son art une action non négligeable. Par ailleurs, Debussy et Chausson, Bach et Mozart étendirent autour de sa pensée le cercle calme et serein de leurs ondes magiques ; l'exultante *Neuvième Symphonie* enlace les pitoyables personnages de ses romans de ses étreintes fraternelles, joyeuses et pacificatrices.

Assez paradoxalement, les premiers et les vrais maîtres de Georges Duhamel furent des musiciens allemands. Il reconnaissait sans doute devoir beaucoup à quelques compositeurs français, tels que Rameau, Debussy, Fauré, Ravel et plusieurs autres ; mais c'est aux Allemands qu'il revient toujours. Chaque fois qu'il évoque les années de sa jeunesse, il ne manque pas de rappeler qu'alors « Beethoven et Wagner étaient en train de coloniser les programmes ». Puis il ajoute :

Une foule, chaque saison plus nombreuse et plus empressée, s'entassait dans les salles de concert. L'idée de communion humaine fleurissait naturellement dans l'atmosphère quasi religieuse où nous aimions, adolescents, de nous rassembler et de nous recueillir.

La voix des grands musiciens allemands commençait donc de nous devenir familière, et, mieux encore, intérieure [...] ⁶.

Wagner

Les beaux thèmes de Wagner continuent de m'escorter dans mes méditations solitaires [...] ⁷.

Aimer passionnément Wagner n'a rien de très original, quand on appartient à la génération née à la fin du XIX^e siècle. Grâce à la magie de l'art, spécialement de l'art musical, l'Allemagne, comme l'Italie d'ailleurs, exerçait alors sur les esprits français une attraction très sensible. Le prestige de l'Allemagne, en particulier celui de ses musiciens, joua un rôle extrêmement important dans la formation du Duhamel. Quand il fait dire à Laurent Pasquier : « Wagner entre dans ma vie comme un corsaire à l'abordage ⁸ », il transpose simplement dans le roman un fait vécu. N'a-t-il pas, dès 1907, pris la route de Nuremberg « pour y rencontrer l'ombre de Hans Sachs, de Peter Fischer, d'Adam Kraft » ? Ne s'est-il pas rendu à Berlin pour entendre, « jusqu'au rassasiement », les opéras de Wagner ⁹ ?

Georges Duhamel appartient à la génération qui a vu naître les grands orchestres symphoniques modernes. De même, il a vu un public ample et fervent se constituer peu à peu et il a été à même d'observer selon quelles lois un peuple s'éduque progressivement. Il fut séduit par ce spectacle et il attribue précisément à Wagner un rôle important dans cette progression musicale de l'Europe au début du vingtième siècle. Il est convaincu que Wagner a formé et modifié d'une manière « impérieuse » le public du théâtre lyrique ¹⁰.

L'admiration de Georges Duhamel pour Wagner procédait d'un accord parfait entre sa sensibilité et les évocations musicales du grand musicien allemand et aussi d'une connaissance interne de ses œuvres. Il le cite à tout propos. Par exemple, il note très justement : « Wagner est un grand poète parce qu'il est un grand créateur de mythes et de légendes, parce qu'il a donné à certaines vérités éternelles une forme définitive, l'impulsion de la vie ¹¹ ».

À Berlin, en 1907, Duhamel avait entendu les principaux opéras de celui qu'il se plaisait à appeler « le mage de ma jeunesse ». Il continua, peu après, avec Albert Doyen, à déchiffrer les partitions d'opéra qu'il avait déjà étudiées sérieusement avec Charles Schuller ; il acquit ainsi une connaissance très approfondie des œuvres de Wagner. Rappelant le souvenir de son maître et ami, Duhamel écrit : Doyen « aimait la musique avec une sombre passion qui semblait défier l'assouvissement ¹² ». Il trace ailleurs un splendide portrait du compositeur :

Doyen n'était certes pas éclectique : il avait des goûts précis, enflammés, parfois injustes. Il aimait Wagner et le connaissait à merveille. Du piano, il faisait un usage intelligent et extraordinairement suggestif. Comme tous les wagnériens, il chantait, pour traduire et exalter sa passion. Car nous chantons tous, dès que nous pensons à Wagner ; nous voulons citer les thèmes, signaler les modulations, faire sentir les timbres, indiquer non seulement les soli, mais aussi les ensembles. Tout amateur de Wagner est, avec le secours de son larynx, de son nez, de ses lèvres, et de ses gestes, hautboïste, corniste, trompette et timbalier. Doyen possédait une voix faible, ombrée, légèrement zézayante et tremulante. Cela ne l'empêchait pas de chanter le rôle d'Isolde, celui du roi Mark et celui de Tristan. Il avait une grande prédilection pour les chœurs et passait d'une partie à l'autre avec tant de chaleur et de conviction que nous avions le sentiment de les voir toutes ensemble. Parfois, Rachel, sa femme, faisait entendre son contralto pathétique. Nous étions transportés, nous succombions à l'enchantement. Le Walhalla nous devenait une réalité sensible et non, comme au théâtre, un artifice de toile et de carton. Je murmurais, à chaque entr'acte : « Qu'allons-nous prendre, qu'allons-nous jouer maintenant ? » Ce « nous », pour ingénu qu'il fût, — j'y reviens — ne surprendra personne. J'avais dès cette époque, une haute idée de ce que l'on pourrait appeler le rôle éminent du public. Je sentais bien que l'homme de génie invite à sa table ceux qu'il veut ensorceler et qu'il leur donne toujours le sentiment délicieux de participer à l'œuvre, d'être non seulement spectateurs, mais acteurs, dans la création du monde.

Wagner fut très sourcilieux pour tout ce qui concernait la représentation de ses ouvrages. Nous savons qu'il n'entendait rien abandonner au hasard, qu'il avait réglé lui-même les moindres détails des costumes, les moindres artifices de la machinerie. Je suis pourtant bien sûr qu'il était avec nous, parmi nous, pendant ces messes musicales. Son ombre, loin de nous renier, ne pouvait que nous chérir, nous assister, nous inspirer même ; car nous étions prodigieusement délivrés de tout appareil terrestre. La pureté de notre ferveur nous composait un univers au prix duquel tout théâtre n'est qu'un édifice de baudruche ¹³.

En tenant ses auditeurs sous l'effet de cette magie pendant des heures, Doyen leur apprenait beaucoup de notions fondamentales.

Les lectures nombreuses et variées de Georges Duhamel l'amènèrent à une connaissance des œuvres plus profonde encore dans le cas où le livret est emprunté à la littérature. Ce fut le cas de *Tristan et Isolde*.

Pour les hommes de ma génération, écrit-il, les amours tragiques de Tristan et Iseut ne pouvaient pas ne pas appeler d'étonnantes musiques, et non pas celles des harpeurs, que nous ne pouvons guère imaginer aujourd'hui, mais celle de Wagner [...]¹⁴.

Rendant ensuite hommage aux travaux d'érudition contemporains, Duhamel poursuit ses commentaires en comparant la vieille et magnifique légende que nous a laissée le moyen âge au livret employé par Wagner :

Assurément, si Marc est Marc, ici et là, si Tristan demeure Tristan, Iseut est devenue Isolde. Elle n'a pourtant perdu ni sa beauté ni son caractère. Brangien va s'appeler Brangaine, sur la scène des grands théâtres. Gorvenal sera Kurvenal. Des quatre traîtres finalement occis dans la légende chantée par les bardes, il n'en reste qu'un chez Wagner, et il a changé de nom. Il semble bien que la radieuse légende ait, sous l'influence du magicien germanique, gagné d'inoubliables accents et perdu pourtant maintes richesses. En bref, l'opéra est merveilleux, mais le roman demeure près de la vie et il nous offre, à tout instant, des épisodes, des traits de beauté auxquels doit renoncer la scène dont les servitudes sont infinies. N'importe ! Les thèmes fameux peuvent nous escorter dans notre lecture, ils ne nous empêchent pas d'admirer l'invention des premiers bardes et même de les entendre harper devant l'assemblée des seigneurs. Pour obéir aux nécessités du théâtre, Wagner fait mourir Tristan au moment même où son amante arrive pour le sauver. La fin du roman est plus noire, plus poignante et elle est même assombrie amèrement par l'intervention de l'autre Iseut, l'Iseut aux Blanches Mains, la cruelle et dédaignée¹⁵.

Dans le même texte, un peu plus loin, c'est à Siegfried que Duhamel compare Tristan, et c'est à propos d'un détail particulier qui révèle chez Duhamel un examen minutieux de la partition. Au sujet de Tristan se prenant à imiter les oiseaux, il écrit :

Il les imite à merveille, ce en quoi il surpasse Siegfried que les murmures de la forêt plongent en rêverie, qui comprend l'oiseau messenger d'un destin, mais qui ne sait pas gazouiller, l'heure venue, comme l'amant de la reine Iseut¹⁶.

Ou encore il a remarqué les nombreuses répétitions dans l'œuvre wagnérienne, procédé rituel de la poésie et de la musique : « Comme dans la tétralogie de Wagner, il y a toujours un bonhomme qui craint que nous n'ayons mal compris et qui recommence de nous expliquer tout, depuis le début et par le menu¹⁷ ».

C'est dans *La Musique consolatrice*, monument de reconnaissance à la Muse qui a illuminé sa vie, que Duhamel s'est le plus clairement expliqué au sujet de son admiration pour Wagner. Évoquant d'abord les raisons les plus difficiles à analyser, il écrit :

Ce Wagner, avec ses philtres, ses incantations, ses devins, ses serments, ses pactes, ses prédictions, ses charmes, c'est parce qu'il a fait de la magie pour une ou plusieurs générations de l'humanité qu'il a pris rang parmi les rois de la pensée et de l'art¹⁸.

L'écrivain tente ensuite une analyse prudente des secrets de cette magie : « Wagner, ce n'est pas la musique. Spirituellement et physiologiquement, c'est autre chose que la musique véritable. C'est une sorte d'alchimie fort mystérieuse¹⁹ ».

Par bonheur, Duhamel s'attache ensuite à des vertus dont les ressorts sont moins énigmatiques. La première est l'étonnante puissance évocatrice de la thématologie chez Wagner. Quand Duhamel fait remarquer que les jeunes exigent une justification intellectuelle en tout, il se montre fin psychologue et il a raison de faire remarquer que le maître doit séduire l'esprit en même temps que charmer les sens²⁰ :

Le fait que chaque personnage a sa musique personnelle, ses sonorités, ses timbres favoris, voilà qui nous facilite l'accès de cet univers si touffu, si ténébreux, à la première apparence. Mais ces thèmes ne sont pas inertes. Ils vivent, ils se transforment. Quel sujet d'émerveillement, pour l'esprit du jeune auditeur ! Le nain Mime, le Niebelung, a son thème, comme tous les autres personnages du drame, il va sans dire. Mais que de belles découvertes pour l'auditeur avide et enthousiaste ! Mime est petit, presque rampant : son thème se joue sur les notes d'une tierce. Mime est forgeron : son thème imite à la perfection le bruit des marteaux tintant sur l'enclume. N'est-ce pas vraiment admirable ? Et ce n'est quand même pas tout. Mime est boiteux : le thème boite, sautille, sautèle, cloche et traîne la patte. Enfin Mime est un personnage de caractère subtil, perfide, félon, trompeur : le thème est, comme le démon, fertile en transformations, mobile, changeant, insaisissable. Quelle chance de belles découvertes pour le néophyte enflammé !

On nous dit, on nous apprend et nous comprenons vite que le « thème du Rhin » sort, par vagues successives, du mi bémol primitif, du pur son élémentaire. Mais quand nous venons à découvrir, avec ou sans la sollicitude des commentateurs, que ce thème du Rhin va naturellement engendrer celui de « l'or », celui des « ondines » celui de « l'épée », celui du « tonnerre », nous sommes gagnés, éblouis, conquis par une si pressante logique. Et quand, plus tard, nous sentirons que le thème dit du « déclin des dieux » sort de toute évidence du Rhin, comme tous les autres, nous sommes à la fois saisis par la beauté grandiose de cette construction musicale et, je le dis sans raillerie, par l'étonnant mérite de notre propre intelligence qui nous permet de saisir tant de choses si merveilleuses²¹.

La seconde vertu qui justifie l'enthousiasme suscité par les opéras de Wagner est le rôle considérable joué par l'idéologie. Duhamel l'explique ainsi : « [...] l'idéologie wagnérienne est très puissante et très belle, justement parce que, malgré la complexité des apparences, elle est, en somme, très simple²² ».

Duhamel gardera toute sa vie une admiration profonde pour les ouvrages de Wagner. En vieillissant, il se tournera vers d'autres musiques moins magiques peut-être, mais plus pures. Wagner gardera pourtant ce pouvoir alchimique d'opérer chez Duhamel une renaissance perpétuelle de sa jeunesse.

Un jour, Toscanini dirigeait, aux Champs-Élysées un concert à mon gré trop uniquement composé de musique descriptive. Mais, tout à coup, s'est élevé, avec une puissance inouïe, l'appel nostalgique des filles du Rhin, et il m'a semblé que le thaumaturge de mon jeune temps venait me baiser au visage.

Un autre jour, à Budapest, pendant les fêtes de la Toussaint, j'écoutais le dernier acte du *Crépuscule*, joué, de la façon la plus sobre, par des acteurs exemplaires, dans un décor d'une simplicité parfaite et je pensais, comme autrefois, que cet homme extraordinaire, je parle de Wagner, a reculé les frontières de la musique²³.

Non content d'être lui-même un fervent disciple, Duhamel devient prosélyte et son premier disciple fut sans doute le docteur Pettidi qu'il remplaça souvent à la Ferté-Milon pendant ses dernières années de médecine. Il y en aura bien d'autres. C'est d'abord à sa famille qu'il songea et les résultats furent excellents.

Un soir de chaque semaine, j'entends, entre les murs de ma maison, soupirer les violons de Lohengrin, disserter Hans Sachs, murmurer la forêt, se lamenter Isolde. C'est le tour de mes enfants, de boire les philtres du vieux mage autoritaire. Je les écoute, de loin, chanter sous le terrible maître, et j'aurais bien tort de cacher que cela me fait battre le cœur, autrement qu'autrefois, non moins fort qu'autrefois²⁴.

Duhamel réunissait chez lui, une fois par semaine, les éléments d'un orchestre. Il le dirigeait lui-même, avec autorité, servant Wagner, Bach, Mozart ou Schubert.

Plus tard, écrit-il, nous eûmes l'audace de jouer *l'Idylle de Siegfried*. Je l'avais entendue vingt fois. La lecture me fut une grande surprise. Quand le thème de l'oiseau parut, donné par la flûte, je découvris soudain avec admiration que Wagner fait, à son tour, après Haendel, après tant d'autres, retentir l'appel du rossignol, mais qu'il ne l'a pas placé sur le temps. J'eus aussitôt le sentiment que le génie du maître venait de me dévoiler un des secrets de la nature. Ces belles notes pures et pleines, elles s'exhalent « en syncope », à contretemps, sur le rythme mystérieux de la nuit. La plainte en devient plus soutenue, plus pressante, plus pathétique²⁵.

À l'occasion d'un concert de l'orchestre philharmonique de Berlin, donné à l'Opéra de Paris en 1938, Duhamel devient dans *Le Figaro* un critique musical autorisé, et ses commentaires sont très pertinents.

M. Furtwaengler sait se faire écouter. Il sollicite avec une heureuse exigence l'attention de son auditoire. Il abuse, si j'ose dire, de la ponctuation. Il sépare trop les parties du discours musical ; il va trop souvent à la ligne. Il sacrifie un peu le mouvement à l'analyse ; il transforme un peu trop le prélude de *Parsifal* en une suite de variations sur des thèmes de Wagner... N'importe!

[...] J'ai remercié dans mon cœur, le chef, l'excellent chef qui fait comprendre si bien à la multitude attentive que la musique est composée d'un petit peu de son et de beaucoup de silence²⁶.

L'admiration de Duhamel pour Wagner ne l'empêchera pas d'adopter une attitude nuancée au sujet de la musique de ce dernier, au début de la guerre 1939-1945 :

Quand, au début de la guerre, le Conseil supérieur de la radiodiffusion s'est remis à l'ouvrage et qu'on a parlé de musique, j'ai tout de suite posé la question de Wagner. Instruits par l'expérience, nous entendions bien, il va sans dire, ne pas retomber dans certaines erreurs de 1914. Le Conseil supérieur acceptait la formule proposée : « Tout ce qui est beau est à nous. Tout ce qui est humain est à nous. » Toutefois, nous sommes tombés d'accord pour éviter certaines allusions inquiétantes. Il serait assez ironique, par exemple, de faire aujourd'hui retentir le fameux « thème du pacte », ce thème qui, tout au long de la *Tétralogie*, éclate dans les situations graves. Car les personnages de Wagner éprouvent toujours le besoin de signer, même avec leur sang, des traités qu'ils trahissent ensuite, non sans allégresse²⁷.

Cette dernière remarque révèle une attitude des personnages wagnériens que l'on n'observe peut-être pas à la première audition. Évoquant l'histoire du peuple allemand, Duhamel avait déjà fait une remarque dans le même sens : « Tout y est brutalité, ruse, mensonges, trahisons, pactes signés et rompus, comme dans ces légendes wagnériennes auxquelles la musique de l'enchanteur prête une obsédante beauté²⁸ ».

Duhamel n'était évidemment pas d'accord avec l'idéologie nazie, ce qu'il a montré à plusieurs reprises. Il suffit de relire ses *Positions françaises* et son *Mémorial de la guerre blanche* pour s'en convaincre. Dans le premier ouvrage, Duhamel imagine Hitler devenu protecteur du peuple en 1955 ou en 1960... Un chœur de fillettes, dirigé par le Dr Goebbels, acclame le chancelier ! Un peu plus loin, Duhamel fait un autre rêve : la scène se passe à l'Opéra de Berlin vers le même temps... « La foule se disposait à entendre une œuvre de

Wagner». Le maréchal Goering se trouvant dans l'assistance, une mère explique alors à ses enfants que c'est lui qui, jadis, a redressé le pays²⁹.

Cette ironie caustique valut à Duhamel des tribulations nombreuses et variées. Elles ne l'empêchèrent pas de renchérir :

On dit que M. Hitler est un wagnérien fervent. Qu'il retourne donc une fois de plus, entendre *Les Maîtres Chanteurs*. Il y apprendra que Walther de Stolzing est considéré par Beckmesser comme un « artiste dégénéré », qu'il ne chante pas selon les règles et que, pourtant, il est l'artiste de génie à côté des fantoches de la vieille corporation³⁰.

Dans le même ordre d'idées, et après avoir démontré que le pouvoir absolu, tel qu'incarné par Hitler, n'en est pas un, Duhamel écrit :

Il m'est arrivé pourtant de rêver à ce que pourrait être le pouvoir absolu. Il m'est arrivé même d'en voir une juste et belle image. C'était l'autre dimanche dans la tribune de l'église Sainte-Clotilde. Le grand artiste qui occupe la place où s'asseyait autrefois César Franck faisait soupirer et gronder l'instrument aux mille voix. Seul, calme et serein, il manoeuvrait toutes les commandes, tirait les jeux, touchait les pédales, caressait ou frappait les claviers, appelait tantôt les fifres et tantôt les trompettes, répandait dans le silence de l'église tantôt un chant solitaire et tantôt un chœur innombrable. Et tout cela, sous l'empire de la force spirituelle, de l'harmonie et de la pensée créatrice. Tout cela dans l'obéissance des règles d'un art magnifique.

Voilà, pensais-je en m'en allant, la seule image possible du juste pouvoir absolu. Je n'oubliais d'ailleurs pas que le maître des sons et des rythmes obéissait, image vivante d'une puissance idéale, obéissait quand même à l'heure, à la fatigue, à toutes sortes de coutumes, aux règles de son église, aux rites du culte et d'abord, il va sans dire, au Dieu dont il est le serviteur³¹.

Quand il songe aux conséquences de l'idéologie nazie, c'est d'abord au sort des musiciens qu'il s'intéresse :

Pour satisfaire à la doctrine des idéologues germains, il aurait fallu, sans doute, tuer Mozart, Schubert, Schumann, qui étaient des malades et qui moururent jeunes. Il aurait fallu supprimer [...] Beethoven le sourd et quelques centaines d'autres qui nous ont faits ce que nous sommes et nous ont appris ce que nous savons³².

Les doctrines nazies évoluèrent de manière à faire fuir les musiciens eux-mêmes :

M. Furtwaengler [...] est le seul chef d'orchestre qui accepte encore de représenter aux yeux du monde une nation puissante, mais déshéritée, une nation qui fut longtemps la plus musicienne de toutes³³.

Ce jugement est sévère. Il émane de quelqu'un dont l'objectivité pourtant ne saurait être mise en doute et qui a pu, par ailleurs, écrire :

La seule chose qui compte à mon regard, la seule chose que je peux affirmer parce qu'elle fait pour moi l'objet d'une certitude intérieure, c'est que, toute cette guerre durant [la guerre 1914-1918], il m'a été impossible d'éprouver de la haine pour les Allemands, nos adversaires, et que cette immunité vis-à-vis d'un sentiment humiliant, je la dois à Beethoven, à Wagner, à Bach et à quelques autres qui sont comme le grand Louis Pasteur, comme Descartes ou comme Rodin, conquis au monde entier par l'amour du monde entier³⁴.

C'est précisément de l'amour de Duhamel pour Beethoven que nous parlerons maintenant.

Beethoven

Je dirai d'abord que je vis en pure et parfaite communion avec Beethoven, Bach, Mozart, pour ne citer que ceux-là [...] ³⁵.

Quand, dès les premières années de notre siècle, Georges Duhamel se mit à fréquenter les salles de concert, Beethoven, comme Wagner, était fort à la mode. Il put donc entendre au moins les grandes œuvres symphoniques, car c'est celles-ci qu'on jouait de préférence à Paris. Elles répondaient, comme les opéras de Wagner, à ses aspirations profondes. Grâce à une mémoire musicale exceptionnelle, il put chanter tous les thèmes chers à son cœur, bien avant de pouvoir déchiffrer des partitions. Au près de son maître Doyen, qui aimait et connaissait profondément Beethoven, il apprit à admirer les œuvres majeures de celui qu'il qualifia plus tard d'adulte prodigieux³⁶; ainsi, quand il pourra jouer d'un instrument, n'aura-t-il qu'à faire appel à sa mémoire; il se mit très tôt, d'ailleurs, à jouer « à l'oreille » les mélodies qu'il aimait. Dans sa modeste chambre de la rue Vauquelin, il régala déjà ses hôtes d'œuvres entendues au concert; ses interprétations au piano, même approximatives, intéressaient, paraît-il, les auditeurs³⁷.

L'admiration de Georges Duhamel pour les œuvres de Beethoven est attestée un peu partout dans ses écrits. Les motifs qui la justifient sont d'ailleurs très variés. De même ses textes révèlent une connaissance profonde du répertoire beethovenien.

On trouve dans sa célèbre *Vie des martyrs* des pages qui montrent, avec lyrisme, que la musique permet à l'homme d'exprimer le meilleur de lui-même. Là où la guerre engendre la haine, la musique sème les premiers germes d'amour. On ne peut oublier le récit où Duhamel raconte comment il réussit à gagner la sympathie d'un sous-officier allemand en sifflant la *Troisième Symphonie* de Beethoven³⁸. On trouve, dans un carnet de notes de 1918, les lignes suivantes :

Si tous les hommes pouvaient entendre certain adagio de Beethoven, tous les conflits cesseraient. Si la pensée des grands maîtres était plus connue, plus répandue, on hésiterait plus à faire le mal. Et en pensant à Beethoven, on serait retenu au bord du mal³⁹.

Duhamel reprit cette idée dans *La Possession du monde* :

Il se peut, écrit-il, que tu sois enivré d'une philosophie sans indulgence. Oui, peut-être te sens-tu plein de rancune et de mépris pour tous tes pareils, peut-être es-tu décidé à ne reconnaître à l'activité vivante que des mobiles avides et dévorants. Pourtant, ne ris pas ! Ne te hâte pas d'avoir raison ! Surtout, ne sois pas heureux d'avoir si tristement raison.

Je te le répète, si certaine page de Beethoven était mieux connue de ceux qui souffrent et s'entrégorgent, elle parviendrait à désarmer bien des ressentiments, elle ramènerait, sur les visages crispés, un suave, un ineffable sourire.

Si tu ne le crois point, c'est que tu n'es pas accoutumé de vivre parmi les simples, c'est que tu n'as jamais contemplé une effervescente classe de bambins que le maître domine et calme en les faisant chanter, c'est que tu n'as jamais entendu, dans la forêt gothique, une foule entonner un hymne, c'est que tu n'as jamais vu, dans un faubourg noir, un grand flot de travailleurs déferler au rythme d'un cantique révolutionnaire, c'est peut-être aussi que tu n'as jamais regardé un pauvre homme qui pleure parce qu'un violon lui vient rappeler sa jeunesse et des pensées obscures qu'il croyait pourtant bien n'avoir jamais avouées à personne⁴⁰.

On peut trouver le propos idéaliste et accuser Duhamel de rêver ou de prêcher. Il s'en défend assez habilement lui-même pour qu'il soit inutile de prendre sa défense.

André Lang, dans son *Voyage en zigzags dans la république des lettres*, souligne l'admiration de Duhamel pour l'auteur de *Fidelio*, en ajoutant des remarques importantes qui ont dû réjouir l'auteur de *Civilisation* :

Je crois que les grandes sensibilités transforment plus profondément le monde que les grandes intelligences. Celles-ci sont, d'ailleurs, beaucoup moins rares que celles-là. Les grandes sensibilités sont très rares. S'il était permis de s'exprimer aussi mal, je dirais que les vérités apportées par la sensibilité et l'intuition sont plus éternelles, offrent plus de résistance au temps que les vérités scientifiques, sans cesse appelées à se modifier. Rends

le bien pour le mal est une découverte plus importante, — elle peut avoir, sur le bonheur des hommes, une influence plus profonde, plus durable, — que celles de Newton et de Lavoisier. Einstein est en train de bouleverser notre fragile édifice scientifique, ajoute gravement M. Duhamel, et c'est tant mieux, puisqu'il le faut, puisqu'il arrache à l'erreur un nouveau coin de terrain. Mais apportera-t-il autant de bonheur au monde que Beethoven, par exemple ? Je n'en sais rien, je ne le crois pas⁴¹.

Dans un autre ouvrage, Duhamel affirme d'une façon péremptoire : « Il n'y a de victoire que dans l'ordre moral. Beethoven, Goethe, voilà les victoires de l'Allemagne ; elles sont magnifiques, elles sont éternelles⁴² ». Dans sa *Chronique des saisons amères*, il proclame encore son admiration et, cette fois, c'est à Pasteur qu'il compare Beethoven : « Pasteur, Beethoven... assurément, voilà des hommes admirables, voilà des génies féconds dont les bienfaits nous remplissent de gratitude⁴³ ».

Son admiration pour Beethoven, comme celle qu'il vouait à Wagner, procédait d'une fréquentation assidue et d'une connaissance solide des œuvres : comme Duhamel lisait beaucoup de musique avec ses amis, il découvrit très tôt la musique de chambre de Beethoven, spécialement les quatuors. Quand, s'adressant à Berthold Mahn, il écrit : « Je peux te chanter les six premiers quatuors de Beethoven pour te mettre en appétit⁴⁴ [...] », il dit la vérité. Cette prodigieuse mémoire musicale est confirmée par plusieurs témoins. Nous nous contenterons de citer son fils Bernard : « Il parvient cependant, écrit celui-ci, à se recréer pour lui-même les œuvres qu'il aimait en les apprenant par cœur, d'oreille : c'est ainsi qu'il pouvait chantonner ou siffler la ligne mélodieuse entière d'un quatuor ou d'une symphonie de Beethoven⁴⁵ ».

Il était tout à fait naturel que Duhamel mît au programme de son petit orchestre familial quelques œuvres de Beethoven. Cette façon de procéder permit de noter des remarques qui ne manquent pas d'originalité, comme celle-ci par exemple :

L'adagio de la *Symphonie en si* est accompagné par un battement tantôt délicat et tantôt puissant que rythment tantôt les cordes, tantôt les timbales, parfois presque toutes les forces de l'orchestre et qui, pour le médecin, reproduit le bruit que fait un cœur humain à l'auscultation. La *Quatrième Symphonie* fut écrite en 1806. Le *Traité d'Auscultation Médiante* de Laënnec est de 1819. Je me garderai bien d'établir la moindre corrélation entre ces deux ouvrages. Le dernier est un chef-d'œuvre de la connaissance scientifique, l'autre exprime avec profondeur et magnificence la connaissance artis-

tique. Ajouterai-je, pour éclairer ce mystère, qu'à l'époque de la *Symphonie en si*, Beethoven s'était, dit la légende, fiancé avec Thérèse de Brunswick et vivait d'exaltation ? Il était dans un de ces moments de la vie où l'on sent battre son cœur dès que le monde fait silence⁴⁶.

Duhamel reconnaît qu'il y avait une sorte de présomption à s'attaquer à de si grandes œuvres. Cela lui permettait pourtant d'aller de découverte en découverte. « Jouer maladroitement, ajoute-t-il, cela n'avait pas d'importance. La grande chose était d'abord d'approcher la pensée des maîtres, de la pénétrer parfois et d'y faire tantôt retraite et tantôt oraison⁴⁷ ».

On relève une habitude constante chez Duhamel, qui est de recourir à des comparaisons musicales. Comme son admiration pour Beethoven était profonde, il multiplie les allusions à la vie ou à l'œuvre du grand compositeur germanique. Ainsi, dans son *Mémorial de la guerre blanche*, mettant en garde ceux qui vouaient à Hitler une admiration aveugle, il rappelle que devant les ambitions trop grandes de Napoléon, Beethoven passa de l'enthousiasme au refus d'admirer⁴⁸ : attitude que Duhamel souhaitait voir adoptée par les adeptes des doctrines nazies.

Dans un autre texte, alors qu'il définit l'idée de grandeur véritable, c'est encore à la musique et spécialement à Beethoven qu'il recourt pour bien faire comprendre sa pensée :

Je suis sensible à la grandeur, mais je ne la cherche pas dans les choses accessoires. Il y a de la grandeur, pour prendre un exemple, dans la cinquième symphonie de Beethoven. Cette grandeur est sensible quand l'ouvrage est interprété par une poignée de musiciens. Si l'on réunit une centaine d'instrumentistes, on obtiendra sans aucun doute des conditions éminemment favorables à la grandeur essentielle de l'œuvre. Si l'on réunit cinq ou six cents musiciens exécutants, on a toutes les chances [...] de provoquer le déséquilibre et de compromettre, chez l'auditeur, l'intelligence de l'ouvrage. Il y a une limite à saisir, à respecter⁴⁹.

Un fois de plus, le sens de la mesure et de la sagesse de Duhamel l'amènèrent à exprimer des remarques fort pertinentes. Il avait pris très jeune l'habitude de rechercher partout, dans les œuvres musicales, des pages répondant à ses états d'âme, travail auquel il s'abandonna jusqu'à la fin de sa vie. Un témoignage ici mérite d'être cité. Il a d'autant plus de valeur qu'il émane du musicologue suisse Emmanuel Buenzod qui fut, pendant plus de quarante ans, l'ami et le correspondant

de Duhamel. C'est à l'occasion des quatre-vingts ans de celui-ci que l'écrivain suisse lui fit parvenir une lettre dont nous ne citons qu'un extrait :

Je parie que vous-même, si bien même vous n'en êtes pas réduit où j'en suis, vous êtes laissé reprendre, quelque loisir aidant, par la fascination de la musique. Nous l'avons trop aimée, n'est-ce pas ? mon ami, pour qu'elle ne puisse nous apporter beaucoup encore. Car il y a ce qu'elle nous donne, et il y a aussi ce qu'elle nous rappelle, ce qu'elle fait revivre en nous, c'est-à-dire le plus précieux de nos émotions, peut-être même de nos réflexions et de nos pensées. Je n'ai jamais oublié, quant à moi, ce que nous avions communément découvert, en nous promenant un jour dans les vignes au-dessus de Vevey-, à savoir que le motif de l'*adagio* (ou plutôt son court développement) dans le Ilme quatuor (« Les Révérences »), de Beethoven, nous aiderait et nous soutiendrait dans certaines heures de doute ou de tristesse ; qu'il serait, en somme, pour nous, ce que le mouvement lent du Vme Concerto de piano, du même Beethoven fut pour Romain Rolland, quand, en 1940, il vit déferler les hordes teutoniques autour de Vézelay. Ai-je tort de penser que ce soutien, que parfois encore j'invoque, vous l'avez vous-même, une fois ou l'autre, sollicité ⁵⁰ ?

Le problème de l'expressivité musicale s'est naturellement posé à Georges Duhamel. Contrairement aux partisans de l'esthétique formaliste, il était fermement convaincu qu'une œuvre musicale possède un contenu et que celui-ci est essentiellement fait d'états d'âme, d'émotions et de sentiments ⁵¹.

Or, poursuit Duhamel, ce langage exprime — que Strawinsky me pardonne ! — des états d'âme qui ne sont pas immédiatement traductibles dans les dialectes ordinaires. Est-ce à dire que ces états d'âme restent du domaine de la plus élémentaire affectivité ? Que non ! Ils comportent des sensations, des sentiments, des passions, des idées, enfin des émotions qui marient le tout. De certaines phrases musicales, nous disons avec raison qu'elles ont une grande profondeur philosophique. Il nous serait impossible, sans maladresse et sans ruse grossière, d'exprimer cette profondeur avec des mots, de la traduire en préceptes ou en raisonnements ; pourtant nous avons bien la certitude que si certaines phrases nous laissent au ras du sol, d'autres nous entraînent en plein ciel, d'autres nous font visiter les abîmes. Quoi de plus mystérieux que ce langage qui dit tout, mais n'explique rien ⁵².

Mettant à part la musique vocale et les poèmes symphoniques, Duhamel distingue encore plusieurs groupes d'œuvres musicales. C'est dans les œuvres de Beethoven qu'il prend tous ses exemples.

Dans certaines œuvres musicales, une simple indication écrite peut quelquefois servir de clef. L'*adagio* du premier quatuor de Beethoven porte la mention *affettuoso e appassionato*. Il n'en faut pas davantage pour imaginer tout le drame. Dans d'autres œuvres, l'indication fait plus ou moins défaut ou elle demeure vierge de toute nuance psychologique. Pourtant il semble

impossible de faire erreur sur le sentiment original de l'auteur. Dès les premières mesures, une poignante douleur nous étreint ou, tout au contraire, la joie, l'allégresse et même l'insouciance délient toutes les fibres de notre être. Nous suivons le développement et les altérations de tels états d'âme comme s'ils nous étaient signifiés dans le langage le plus net, le plus fort. La douleur s'allège, s'évapore, se résout en résignation. La joie, un moment troublée, un moment meurtrie, reprend grâce et légèreté. Dans telles autres pièces, le musicien raisonne, examine des arguments, les écarte ou les adopte, discute et généralement conclut. Tout cela, malgré l'absence de mots, est parfaitement intelligible et fait écho, fidèlement, aux aventures de notre cœur ou de notre esprit⁵³.

On ne saurait mieux exprimer les effets psychologiques de la musique. Les mots *désignent* tout au plus les sentiments, les états d'âme, les émotions et même les concepts ; la musique, de son côté, les exprime avec une limpidité étonnante :

Il existe enfin nombre d'œuvres musicales qui ne portent aucune indication explicative et dont le sens humain n'est pas traduit de façon si volontaire et si précise qu'il ne reste, même pour des auditeurs favorisés d'une même culture et de goûts analogues, possibilités d'interprétations fort diverses. Pour nombre de ces œuvres, des traditions interprétatives se sont imposées petit à petit. On leur a donné des noms, des étiquettes. On dit *le clair de lune*, *l'aurore*, *la goutte d'eau*. Certaines de ces étiquettes sont purement familiales ou même conjugales ou même individuelles. Je ne critique pas cette coutume, elle traduit assez bien le goût du public pour les interprétations et les explications ; mais je m'efforce pour mon compte d'y résister car je ne veux pas limiter le sens de telles œuvres.

Est-ce à dire que je ne leur cherche aucun sens ? Certes non, et comment le pourrais-je ? Cette musique, la musique pure, la musique essentielle n'est assurément pas un stérile jeu de sonorités. Quant au sens qu'il convient de lui donner, je propose ce qui va suivre.

Supposons que la joie nous soit donnée d'entendre le septième quatuor de Beethoven et tout d'abord le premier allegro. Ce quatuor, que je sache, n'a pas reçu de désignation particulière. On ne l'appelle pas, comme le second : *quatuor des révérences*. Il ne comporte pas, comme le sixième, une page expressément dénommée la *mélancolie*. En l'entendant, il se peut que nous songions les uns et les autres à quelque chose de notre vie. Peut-être à certaine promenade faite au plus beau jour de notre jeunesse, à certaine querelle qui nous a séparé de notre meilleur ami, à la perte d'un être chéri, à telle méditation solitaire, à quelque suprême rendez-vous, à un voyage, à une amitié, à une profonde souffrance. J'accumule à dessein les explications contradictoires.

Eh bien, s'il nous arrive de former l'une ou l'autre de ces pensées, croyez bien que c'est exactement cela que le musicien a voulu nous dire. Et s'il nous arrive de penser à des choses très différentes, c'est qu'il a, effectivement, voulu dire à chacun de nous des choses très différentes et même parfois contradictoires. Et s'il ne nous apporte rien de précis, s'il ne nous donne qu'une confuse impression de bien-être ou de malaise, c'est qu'il veut, très

précisément, nous donner cette confuse impression. Enfin s'il ne nous dit rien du tout, s'il n'éveille en nous ni les sentiments, ni les pensées, ni les images, c'est bien qu'il ne veut rien nous dire, c'est qu'il n'a rien à nous dire.

La musique pure, si nous savons l'aimer, nous donne ce que nous lui demandons, et c'est pourquoi je la préfère à toutes autres⁵⁴.

Ces observations sur le caractère expressif des quatuors de Beethoven peuvent s'appliquer à la musique en général, du moins à celle qu'il est convenu d'appeler « musique pure ». Ne pas limiter le sens des œuvres musicales est beaucoup plus qu'une précaution élémentaire ; c'est aussi une condition essentielle de l'interprétation et de l'audition. La proposition de Duhamel mériterait d'être connue de tous ceux que l'éducation musicale préoccupe. Il serait souhaitable également de voir tous ceux qui ont choisi la chanceuse carrière de la musique lui attribuer les pouvoirs que Duhamel lui prête. Beethoven a ceci de fatal qu'il ne plaît ni ne charme : il envoûte, il subjugue. Nul ne s'adresse autant que lui à l'être tout entier. Il contraint le pas à l'arrêt, l'oreille à l'attention, l'esprit à la contemplation, le cœur à l'affection, l'âme à la méditation. Lorsqu'il se tait, le souvenir le garde, mêlé à nos pensées, à nos vies. Quoi de plus efficace dans la formation humaine ! La puissance de Beethoven atteint les âmes les plus hautes.

Ces propos sur la dette de Duhamel à l'endroit de Wagner et de Beethoven montrent que ces deux compositeurs exercèrent une influence déterminante dans son évolution musicale. C'est le moment de rappeler, avant de conclure, un avertissement contenu dans l'avant-propos de *La Musique consolatrice* :

On se tromperait donc en cherchant dans ces feuillets des vues historiques ou des renseignements encyclopédiques. Les bons ouvrages ne manquent pas où les curieux, les chercheurs peuvent puiser les matériaux de leurs études poursuivies dans un tel esprit. Je ne parle que de ce qui me touche, que de ce qui me plaît et me remue. Et d'ailleurs, je ne dis pas tout⁵⁵.

Voilà la mentalité de ce maître incontesté de la littérature de l'entre-deux guerres qui avait en horreur le scalpel indiscret de la raison corrosive⁵⁶. Laissons-lui la parole pour une dernière confiance :

C'est par la musique, porte d'azur, que nous sommes sortis de la vraie pauvreté, celle de l'âme. C'est par la musique souveraine qui nous a fait entrevoir les vraies dimensions de l'homme⁵⁷.

*École de musique,
université Laval.*

Notes

- ¹ Voir *Biographie de mes fantômes*, p. 224, ou *Paroles de médecin*, p. 64. Les ouvrages mentionnés sans nom d'auteur sont de Georges Duhamel. Ils ont tous été édités à Paris, au Mercure de France, à moins d'indication contraire.
- ² « La formation des élites », dans *Problèmes de l'heure*, p. 45.
- ³ Voir à ce sujet B. M. Teplov, *Psychologie des aptitudes musicales* : tout le dernier chapitre. Paris, P.U.F. 1966.
- ⁴ « L'état de grâce », dans *Le Figaro*, 9 mai 1952.
- ⁵ Le romancier a d'ailleurs donné une définition du mot maître que nous trouvons fort juste. Dans l'avant-propos de *La Musique consolatrice*, il écrit en effet : « En vérité, je n'explique rien : je me confesse et je chante à ma façon, avec mes mots et mon accent personnel, oui, je chante le los des hommes admirables qui m'ont, si généreusement, aidé à vivre, à aimer, à me réjouir ou à souffrir. »
- ⁶ *Positions françaises*, p. 181.
- ⁷ *Tribulations de l'espérance*, p. 111.
- ⁸ *Jardin des bêtes sauvages*, p. 144.
- ⁹ *Positions françaises*, p. 184.
- ¹⁰ *Manuel du protestataire*, p. 152. La même idée est reprise dans « La querelle de la radio », article paru dans *La Revue de Paris*, le 1^{er} avril 1950.
- ¹¹ *La Musique consolatrice*, pp. 41-42. Il arrive souvent à Duhamel de citer son mage favori dans les ouvrages qui n'ont rien à voir avec l'art. Voir, par exemple, *Querelles de famille*, p. 16, ou *Manuel du protestataire*, p. 218.
- ¹² *Le Temps de la recherche*, pp. 74-75.
- ¹³ *La Musique consolatrice*, pp. 34-36.
- ¹⁴ Préface à l'édition célèbre de Joseph Bédier, pp. 15-16.
- ¹⁵ *Loc. cit.*
- ¹⁶ *Op. cit.*, p. 30.
- ¹⁷ *Refuges de la lecture*, p. 64.
- ¹⁸ *La Musique consolatrice*, p. 36.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 37.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 39.
- ²¹ *Ibid.*, pp. 39-41.
- ²² *Ibid.*, p. 41.
- ²³ *Ibid.*, p. 49. Le culte de Duhamel pour Wagner était alimenté par des lectures propres à attiser sa flamme. Il avait lu l'ouvrage étonnant de Louis Pilate de Brinngaubast, *La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung*, Paris, Éd. Dentu, 1894, 635 p.

- ²⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.
- ²⁶ « Prière pour l'Occident », *Le Figaro*, 14 mai 1938.
- ²⁷ *Positions françaises*, p. 166. Duhamel donna sa démission du Conseil supérieur de la radio à la fin de 1939. Une lettre de Lucien Maury à G. Duhamel (21 janvier 1940), émanant du commissariat général à l'information, en Suède, en même temps qu'elle souligne le brillant accueil de la presse scandinave au dernier « Pasquier » (manifestement *Cécile parmi nous* qui est de 1938) et parle des critiques élogieuses que l'on fait là-bas à la traduction des « Salavin », contient des regrets qui traduisent bien le crédit que l'on accordait alors à Duhamel. L'auteur déplore qu'un service important comme celui de la Radio ne reçoive plus l'inspiration généreuse et éclairée de Duhamel.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 122.
- ²⁹ Voir *Positions françaises*, pp. 140-141.
- ³⁰ *Mémorial de la guerre blanche*, p. 38.
- ³¹ *Ibid.*, pp. 32-33.
- ³² *Tribulations de l'espérance*, pp. 78-79.
- ³³ *Positions françaises*, p. 83.
- ³⁴ Ce passage de *La Musique consolatrice* se trouve sur les épreuves corrigées de la main de Duhamel et interdites par les Allemands. Il ne fut jamais intégré aux différentes éditions de l'ouvrage.
- ³⁵ *Tribulations de l'espérance*, p. 110-111.
- ³⁶ *Les Plaisirs et les Jeux*, p. 106.
- ³⁷ Témoignage de Berthold Mahn enregistré sur une cassette conservée dans les archives familiales.
- ³⁸ *Vie des martyrs*, pp. 169-172. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, dans ses *Positions françaises* (p. 190), Duhamel rappelle à nouveau cet incident. L'anecdote devenait donc un avertissement.
- ³⁹ Note extraite d'un des nombreux carnets retrouvés dans les archives familiales.
- ⁴⁰ *La Possession du monde*, pp. 115-116.
- ⁴¹ André Lang, *Voyage en zigzags dans la république des lettres*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922, p. 120.
- ⁴² *Hommages et Souvenirs*, p. 59.
- ⁴³ *Chronique des saisons amères*, p. 148.
- ⁴⁴ *L'Alsace entrevue*, p. 13.
- ⁴⁵ Bernard Duhamel, « Une famille de médecins et de musiciens », dans *Le Caducée*, n° 28 (mars 1969), p. 7.
- ⁴⁶ *La Musique consolatrice*, pp. 64-65.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.
- ⁴⁸ *Mémorial de la guerre blanche*, pp. 154 et 163.
- ⁴⁹ *Au chevet de la civilisation*, p. 36.
- ⁵⁰ Lettre d'Emmanuel Buenzod à Georges Duhamel, 24 juin 1964. Rappelons que Buenzod est l'auteur d'un excellent ouvrage consacré aux *Pouvoirs de Beethoven*, Paris, Éditions R.A. Corrêa, 1936, 243 p.
- ⁵¹ Cette opinion est défendue par B.M. Teplov dans l'introduction à sa *Psychologie des aptitudes musicales*, Paris, P.U.F., 1966.
- ⁵² *La Musique consolatrice*, p. 169.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 170-172.

⁵⁵ Avant-propos de l'édition de 1961, Monaco, Éditions du Rocher, p. 11.

⁵⁶ « Hommage à la musique française ». Voir Urbain Blanchet, *L'Offrande de la musique à Georges Duhamel : formation de l'homme ; rayonnement de l'artiste*, Thèse de Doctorat d'État présentée à l'Université de Rennes le 15 juin 1978, appendice, p. 43.

⁵⁷ *Chronique des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1955, p. 213.