

MARC PINCHERLE

J.M. LECLAIR

**LA VIE - L'ŒUVRE
DISCOGRAPHIE**



COLLECTION EUTERPE
DIRIGÉE PAR NORBERT DUFOURCQ

LA COLOMBE

JEAN-MARIE LECLAIR L'AINÉ

MARC PINCHERLE

JEAN-MARIE
LECLAIR
L'AÎNÉ

LA COLOMBE
EDITIONS DU VIEUX COLOMBIER
5, rue Rousselet, 5
PARIS

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE
DOUZE EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS
SUR CHIFFON JOHANNOT D'ANNONAY
NUMÉROTÉS DE 1 A 12

*Copyright 1952 by La Colombe, Éditions du Vieux Colombier.
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

A M. Bertrand de la Laurencie.

Leclair est de ces musiciens qui ont laissé de grands noms, mais qui, pour le commun des amateurs, ne sont plus guère que des noms; en ce sens qu'on les cite dans les dictionnaires et les manuels, cependant que leur œuvre reste à l'abandon, réduite à la seule audience des sociétés vouées à la musique ancienne, avec tout ce que cela comporte de respect dévotieux, pas toujours aussi communicatif qu'on le souhaiterait.

Pourtant Leclair a eu le privilège d'être étudié avec une ferveur et un bonheur rarement égalés. Plusieurs articles publiés à partir de 1904 par Lionel de la Laurencie, et couronnés en 1922 par un magistral chapitre de son *École française de violon*, ont rassemblé à peu près tout ce que l'on peut espérer savoir de l'homme et fourni de son art une analyse pénétrante.

La présente monographie est largement tributaire de ces travaux, surtout en ce qui concerne la biographie; moins pour la partie technique, que j'avais de longue date abordée de mon côté : sur un point de détail, l'écriture instrumentale de Leclair, L. de la Laurencie a fait confiance à mes premières recherches (v. Bibliographie : *La tech-*

nique du violon chez les premiers sonatistes français). Puis, je me suis davantage étendu sur *Scylla et Glaucus*, qui n'entrait pas dans le cadre de son ouvrage.

Mais, j'y insiste, ce petit livre lui doit beaucoup; au point que je ne l'eusse probablement pas entrepris si mes éditeurs n'avaient jugé indispensable de faire connaître Leclair à la vaste fraction du public auprès de laquelle *l'École française de violon*, de par son caractère monumental, n'a pas accès, et si la longue amitié dont L. de la Laurencie m'a honoré ne m'avait donné le sentiment que je pouvais tenter de me substituer à lui pour une tâche qui, vivant, lui revenait de droit sans conteste.

M. P.

I

LE VIOLON EN FRANCE AVANT LECLAIR

On aurait de Leclair une idée très incomplète si on ne le considérait qu'isolé, en valeur absolue. Non que cette valeur soit mince, nous le verrons tout à loisir; mais il a eu pour l'orientation de notre style instrumental une influence déterminante, comparable à celle du seul Corelli chez les Italiens.

A son exemple, il a fixé un corps de doctrine, une sorte de classicisme. Mais Corelli s'était trouvé dans l'obligation de freiner l'élan d'une jeune virtuosité trop ardente, encline à déborder la musique; par tempérament peut-être autant que par nécessité calculée, il se tenait en retrait, abandonnant bon nombre de conquêtes des techniciens aventureux qui l'avaient précédé, Farina, Lonati, Uccellini, etc. Leclair ne cesse, lui, d'aller de l'avant; seulement, il le fait avec une hardiesse réfléchie. Sur le bâti corellien, il monte un second palier d'où l'on pourra repartir

à la découverte; et comme en matière d'invention proprement musicale il s'est, mieux que tout autre, affranchi de ses modèles, on a bien l'impression, à partir de son *Premier livre de Sonates* (1723), qu'une école française autonome est enfin créée.

Où en étions-nous avant lui ?

En France, comme en Angleterre, le violon avait eu des débuts modestes, arrivant dans l'un et l'autre pays pour ainsi dire *avant sa musique*, ce qui est un phénomène assez rare, le progrès de la musique engendrant d'ordinaire l'invention d'instruments nouveaux : ç'avait été le cas en Italie, où la naissance du violon, au premier tiers du XVI^e siècle, répondait à une impérieuse nécessité, quand la symphonie cherchant confusément ses voies appelait un accroissement de sonorité dans le groupe des cordes.

Chez nous, le nouveau venu n'était ni plus ni moins qu'un intrus. Aucun appui à espérer des gens de qualité, de qui la faveur était acquise aux sonorités discrètes du luth, du théorbe, de la viole de gambe. L'éclat du violon les offusquait et le reléguait sans appel, pour longtemps, dans les tavernes, aux mains des ménétriers et des laquais. Le premier traité de musique instrumentale publié après son apparition, l'*Epitome musical des tons, sons, et accordz* de Philibert Jambe-de-Fer (1556) marquait la distance qui le séparait, fruste, « rude en son », bon seulement pour

« ceux qui en vivent par leur labeur », des violes « desquelles les gentilzhommes, marchantz et autres gens de vertuz passent leur temps ».

Cet état d'esprit devait se prolonger jusque vers la fin du siècle suivant, avec des survivances obstinées encore au delà : en 1740, le pamphlet bien connu d'Hubert Le Blanc pour la *Défense de la Basse de Virole* continue d'accuser le violon d'être perçant et dur, et de ne pouvoir donner le change que dans de vastes salles dans lesquelles ses défauts sont masqués par ceux de ses partenaires, le violoncelle et le clavecin. Grief majeur : « le ton élevé et le son éclatant du violon ne sentent du tout sa personne de qualité ni une éducation noble ».

Mais il faut observer que, chemin faisant, des juges mieux informés, ceux qui, comme le P. Mersenne, avaient eu l'occasion d'entendre des virtuoses italiens ou leurs meilleurs imitateurs français, s'étaient rendu compte des possibilités expressives de l'instrument.

D'autre part, dans le genre mineur de la musique de ballet, nos violonistes bénéficiaient d'une renommée européenne pour la netteté, la vivacité, l'élan rythmique de leur jeu. Un historien anglais du violon, George Dubourg, essayant de caractériser l'école française vers 1830, émet une opinion à ce moment inexacte et partielle, mais tout à fait juste si on la reporte à nos ménestriers du grand siècle : « Le violon, plus particulière-

ment considéré comme instrument à faire danser (*considered more particularly as the fiddle*) est trop bien adapté au tempérament des Français pour n'avoir pas fait l'objet, de leur part, d'une attention et d'un travail tout particuliers. Il se prête avec une docilité absolue à tout ce qu'il y a de vif dans leurs tendances et d'artificiel dans leurs mœurs. C'est par excellence l'instrument à faire danser, c'est le plus propre à protéger de l'ennui les spectateurs au théâtre. Il aiguise le piquant d'un air de vaudeville, il souligne la majesté d'un ballet. Dans cette direction, les Français lui ont imposé leur marque et fait accomplir des merveilles. »

Lully aurait pu nous faire concevoir des ambitions plus hautes dès le milieu du XVII^e siècle. Ses dons d'exécution s'élevaient très au-dessus du niveau moyen; comme compositeur il avait pressenti l'esprit du concerto, nous en avons la preuve dans l'épisode du *Ballet des Muses* dans lequel il opposait ses soli enjolivés de broderies à la carrure des tutti; enfin et surtout, il avait créé à l'usage de son orchestre un art de l'exécution d'ensemble, chef-d'œuvre de précision et d'élégance sinon de hardiesse novatrice, mais qui, en raison de sa minutie, ne pouvait se maintenir qu'au prix d'une discipline de fer. Lully disparu, la tradition ne fut pas longue à s'évanouir.

L'époque de sa mort (1687) coïncide cependant avec une nouvelle vague de progrès, mais orientée tout autrement. A la vérité les causes de ce pro-

grès sont multiples, et les étudier dans le détail nous mènerait trop loin. Ne retenons que celle qui fut déterminante : l'introduction en France d'un snobisme avant la lettre, snobisme ultramontain dont l'objet était Corelli et, par extension, le genre nouveau de la *Sonate* auquel son nom était lié.

Corelli jouissait dans la société romaine d'une situation exceptionnelle, due à la rare conjonction d'un génie, ou d'un talent peu commun, d'une personnalité séduisante, d'une vaste culture et aux circonstances heureuses qui lui avaient donné pour protecteurs Christine de Suède et le cardinal Ottoboni. Alors que les salons, en ce temps-là, n'admettaient guère les musiciens qu'en service commandé, comme amuseurs, Corelli y était amicalement invité. Mieux, on tenait à honneur de le recevoir. Les voyageurs de marque se faisaient présenter à lui; par eux son nom se propagea hors de l'Italie, précédant souvent la connaissance de sa musique.

Quelques cercles parisiens eurent cependant assez tôt un aperçu de ses premières œuvres; on dût en déchiffrer sur manuscrits, en petit comité, chez l'abbé Mathieu, curé de Saint-André des Arcs, introducteur aussi de Legrenzi, de Bononcini, d'Alessandro Scarlatti. Mais il fallait le prestige mondain acquis soudain à la sonate, Corelli aidant, pour donner à ces nouveautés une large audience, en faire un article de mode. Le pas était franchi avant la fin du siècle.

Nous avons à ce sujet une date précise, celle de 1692, l'année où le jeune François Couperin fit entendre la première sonate française (à deux violons et basse) en s'abritant sous un pseudonyme italien, et obtint un succès caractérisé. Il n'a révélé le stratagème que trente-quatre ans plus tard, en publiant ladite sonate dans le recueil intitulé *Les Nations*. Mais sans doute n'avait-il pas attendu aussi longtemps pour en faire confidence à ses amis, leur administrant la preuve qu'un Français pouvait réussir dans le genre nouveau.

Toujours est-il qu'on se mit rapidement à écrire et à faire graver à Paris des sonates en trio, puis à violon seul et basse : environ vingt-cinq recueils entre 1692 et 1715, les uns composés par des Italiens fixés en France, comme Michele Mascitti, Piani (qui francise son nom en Desplanes), Giuseppe Fedeli, d'autres par des nationaux, parmi lesquels Jean Fery-Rebel, François Duval et Jean-Baptiste Senaillé se signalent par l'habileté avec laquelle ils font entrer dans le cadre de la sonate une musique dont la mélodie, l'harmonie, l'ornementation continuent d'évoquer des modèles français. Quand les concertistes se dés-habitueront de mesurer la beauté d'une œuvre à sa difficulté, il est probable que plus d'une page de ces primitifs reviendra en faveur; mais on doit convenir que leur technique est encore sommaire, comparée à ce que l'Italie et les pays austro-allemands avaient déjà produit.

De 1715 à 1723 le niveau de virtuosité monte à une cadence accélérée dans les derniers recueils de Senaillé, ceux des deux Francoeur, de Denis, de Bouvard. La clé de sol première ligne disparaît, qui ne se justifiait qu'autant que l'on n'utilisait pas le registre grave du violon. Or nos compositeurs, à ce moment, découvrent les ressources de la quatrième corde; s'ils n'osent pas l'employer dans des chants larges, ils ne l'évitent plus systématiquement. A l'aigu ils s'aventurent jusqu'à la huitième position, bien qu'avec prudence, en progressant par degrés conjoints. Ils usent de la double-corde que Mlle de La Guerre pratiquait dès 1695; Francoeur aîné y déploie dès 1715 une ingéniosité que le seul Leclair dépassera; il a même, avant Leclair, l'idée d'un artifice qu'on a faussement attribué à ce dernier et qui consiste à se servir du pouce de la main gauche pour obtenir, sur la corde de sol, la note de basse d'un accord de quatre sons (ce procédé assez peu fécond et presque aussitôt délaissé, semble avoir impressionné les contemporains comme les pizzicati de la main gauche firent des auditeurs de Paganini). Le trille est largement exploité, et même le double trille, en général à intervalle de tierce. Pour l'archet, en raison de sa brièveté, les tenues et les longues liaisons représentent la difficulté majeure : Senaillé réalise cependant (1721) des coups d'archet de vingt-quatre doubles croches liées. Les coups d'archet brisés, les batteries, les arpèges deviennent d'usage courant. Nous ver-

rons plus loin comment Leclair utilise, coordonne ces diverses acquisitions techniques, et dès son premier livre les assouplit et les perfectionne. Nous verrons aussi, ou plutôt le verront ceux de mes lecteurs qui voudront bien se reporter aux œuvres, car là, de brèves citations musicales ne suffisent plus, comment il atteint à une homogénéité de style qui le situe, sur le plan de la création, aux côtés d'un Tartini ou d'un Veracini.

II

LA VIE

Jean-Marie Leclair est né à Lyon le 10 mai 1697, premier enfant d'Antoine Leclair et de Benoîte Ferrier; le ménage en devait avoir sept autres, quatre garçons et trois filles : Jeanne, née le 5 mai 1699, Françoise (29 août 1701), Jean-Marie le Second (23 septembre 1703), François (30 août 1705), Antoinette (26 décembre 1708), Pierre (16 novembre 1709), Jean-Benoît (25 septembre 1714).

L'*Éloge de Le Clair*, rédigé peu après la mort du grand artiste par de Bernis pour le *Nécrologe des Hommes célèbres de France* (1764-1767), donne à Antoine Leclair l'unique titre de « musicien de Louis XIV », qui est de pure fantaisie. Notre homme exerçait en réalité la profession de maître-passementier. Léon Vallas, qui a rassemblé et mis au point (voy. Bibliographie) tout ce que l'on sait de l'existence lyonnaise des Leclair, a établi que, sans abandonner la passementerie,

il utilisait à l'occasion un talent probablement modeste de joueur de basse. On le trouve à plusieurs reprises sur la liste des musiciens rassemblés le 8 août de chaque année pour accompagner le traditionnel motet du « Vœu du Roi » ; parfois aussi, il figure parmi les maîtres à danser. Rien de commun entre ce cumul, où la musique est accessoire, et celui auquel se sont livrés de nombreux compositeurs dont elle représentait au contraire la principale activité, Palestrina et son commerce de pelleteries, Geminiani marchand de tableaux, Viotti négociant en vins, etc. Mais la musique était certainement en honneur au foyer d'Antoine Leclair, puisque six de ses huit enfants en firent leur véritable métier, — avec des fortunes diverses : ni Jeanne, ni François, ni Jean-Benoît n'ont laissé de souvenir marquant, tandis que les deux Jean-Marie ont atteint, l'un à une gloire européenne, l'autre à une très solide réputation locale dont sa modestie s'accommodait. Les quelques compositions qui subsistent de lui attestent qu'il pouvait aller plus loin s'il en avait eu l'ambition. Quant à Pierre, on a de lui des duos pour deux violons sans basse fort habilement écrits.

Il n'est pas surprenant que dans une telle ambiance, Jean-Marie l'aîné ait incliné vers la musique. Mais il l'a fait tout d'abord de la même façon que son père, en amateur, ou en professionnel très intermittent.

Nous ne savons rien de son enfance ni de ses premiers maîtres de violon, bien que tout désigne

Antoine comme l'initiateur, vite dépassé par son élève. Nos premières données précises remontent seulement à son adolescence, lorsque, à peine âgé de dix-neuf ans, il épouse, le 9 novembre 1716, sa concitoyenne Marie-Rose Casthanié, une jeune veuve qui faisait partie de la troupe lyonnaise d'opéra, en qualité de danseuse, à ce qu'on croit; leurs deux noms voisinaient déjà sur une liste de créanciers de l'Opéra de Lyon qui, le 1^{er} février 1716, donnaient mandat à un procureur de poursuivre l'ancien directeur défaillant. Sans doute s'étaient-ils connus à l'occasion de quelque ballet, car Jean-Marie dansait lui aussi, nous en aurons confirmation un peu plus avant dans sa carrière. Et comme son contrat de mariage le qualifie « maître passementier », nous pouvons l'imaginer partagé, à l'exemple de son père, entre trois vocations; avec cette différence que la passementerie sera bientôt évincée, tandis que danse et violon, quelque temps encore, se disputent la préséance.

Ici intervient une anecdote à laquelle tous les biographes font un sort, qu'ils en admettent la véracité ou la contestent. C'est de Bernis qui la rapporte pour la première fois. « ... Soit obéissance, soit inclination, Le Clair parut d'abord pancher (*sic*) vers la danse, et ce fut à Rouen qu'il fit ses premiers essais en ce genre : Dupré y était; et par une circonstance non moins bizarre, il se trouva jouer du violon pour faire danser Le Clair. Ils furent réciproquement très peu satisfaits et

tous deux se rendirent justice sans l'attendre des autres; dès le même instant ils résolurent de changer de place. Dupré quitta l'orchestre pour amener au théâtre cette noblesse élégante, cette précision, ces grâces qui ont si longtemps charmé les yeux... Le Clair quitta, de son côté, le théâtre pour l'orchestre » (*Nécrologe*, 1764).

Dupré, l'un des héros de l'histoire, étant né en 1706, on ne le voit guère dansant ou jouant à l'orchestre à l'époque du mariage de son partenaire, qui peut fort bien avoir fait à Rouen une apparition fugitive dans les quelques années qui suivirent cet événement. A coup sûr, Leclair n'est plus, d'ores et déjà, un passementier très assidu puisque, en 1722, non seulement il est à la veille de faire paraître un important recueil de sonates, mais cette même année l'Opéra de Turin l'engage comme premier danseur et maître de ballet. A ce titre, il monte là trois intermèdes chorégraphiques, *di Tritoni*, *delle Stagioni*, *di Mori*, destinés à être intercalés dans la *Semiramide* de G. M. Orlandini.

Mais il ne prolonge pas ce premier séjour à Turin. Il gagne Paris pendant l'automne de 1723. Le 7 octobre il y obtient un privilège général valable huit ans, en vertu duquel il commence par publier son *Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse Continue... dédiées à Monsieur Bonnier Trésorier Général des États de Languedoc*.

La dédicace indique sans ambages que le jeune

compositeur à trouvé un mécène en ce M. Bonnier, « financier puissamment riche et qui, grâce à ses écus, avait acquis les titres de baron de la Mosson, seigneur de Juvisac, d'Aussargues et de Malbosc ». En voici le texte :

« Monsieur,

« L'ouvrage que je donne au Public *est le fruit d'un loisir que je ne dois qu'à vous*. J'aurois dû peut estre me borner encore à faire en secret l'essay de mes forces. Je sçay qu'il est dangereux de se flatter sur ses propres ouvrages, et de céder trop tôt à l'impatience de les montrer au grand jour. Mais ces considérations, Monsieur, ne m'arrestent pas, et je n'ay consulté dans cette occasion que les mouvements de mon cœur. De nouveaux efforts, soutenus d'une longue expérience, me vaudront peut estre un jour les suffrages des connoisseurs. Aujourd'huy, je cherche seulement à me montrer digne de vos bontez en me hâtant de faire éclater ma vive reconnoissance, et de vous rendre ce témoignage public du profond respect avec lequel je suis, Monsieur,

« Votre très humble et très obeïssant Serviteur,

J.-M. LECLAIR. »

Dès ce moment, Leclair a définitivement quitté sa ville natale. On l'y reverra par occasion, pour des réunions de famille, et il lui arrivera de profiter de tels passages pour se joindre à son père et

à ses frères dans l'orchestre assemblé pour la solennité du « Vœu du Roi » ; le *Journal de Trévoux* mentionnera aussi sa participation comme soliste applaudi, à une séance du « Concert de Lyon » ; mais ce sont là des apparitions fugitives et fort rares.

Il n'est pas pour autant fixé à Paris. En mai 1726, le flûtiste allemand J. J. Quantz le rencontre à Turin, où il travaille le violon avec le fameux Gio. Battista Somis. En même temps, il y a repris son activité de chorégraphe : on a gardé trace d'une remise à la scène, en 1727, par « *M. G. M. L'Eclair di Lione* » de ses anciens divertissements pour *Semiramide* transférés, comme il était d'usage courant, dans un autre drame lyrique, la *Didone* de Domenico Sarri ; il tient dans le ballet l'emploi de premier danseur.

Mais l'intérêt majeur de ce nouveau séjour à Turin est dans la possibilité qui lui est ainsi donnée de se perfectionner, comme instrumentiste et compositeur pour son instrument — l'un n'allant guère sans l'autre à cette époque — avec Somis, gloire de l'école piémontaise, qui passe pour avoir assimilé le meilleur des enseignements de Corelli et de Vivaldi.

Selon Marpurg, c'est à Somis qu'il doit l'orientation décisive de sa carrière. On peut s'en remettre au témoignage de cet historien consciencieux et averti, qui a vécu à Paris pendant plusieurs mois en 1746 et peut-être au delà, dans la familiarité de Rameau et de son entourage. Il a

connu Leclair, il le cite avec éloge dans son *Traité de la Fugue et du Contrepoint* et donne en exemple des fragments de ses sonates en trio. Or voici ce qu'il rapporte : « Leclair s'était tout d'abord consacré principalement à la danse, et il s'y était distingué au point que la Cour de Sardaigne l'avait engagé comme maître de ballets. Un jour, le célèbre Somis eut l'occasion de le féliciter à propos d'une musique de danse de sa façon. Et comme il avait remarqué ses dispositions peu communes pour le violon, dont il jouait déjà très bien, il lui donna à entendre que le violon le mènerait probablement plus loin que la danse. Leclair abandonna donc la danse, sur-le-champ; il prit pendant un certain temps des leçons de Somis, et fit des progrès si rapides que bientôt son professeur jugea qu'il n'y avait plus lieu de poursuivre son enseignement. »

Leclair a certainement beaucoup appris de Somis; pas tout à fait autant, peut-être, qu'on ne l'affirme parfois, en exagérant l'écart qu'il y a entre son premier et son second livre de sonates, écrits l'un avant, l'autre après ce stage d'étude. Rien ne prouve, d'ailleurs, que notre violoniste n'avait pas, dès 1722-1723, rencontré ou, à tout le moins, entendu Somis. Ce qui est hors de doute, c'est le bénéfice qu'il a dû tirer de ses leçons, dans le sens de l'ampleur d'archet (personne n'avait poussé aussi loin que le maître piémontais l'art de soutenir le son avec l'égalité, la rondeur, la flexibilité d'une belle voix) et dans celui de la va-

riété d'accentuation, où Guignon, autre disciple de Somis, s'est également distingué.

Leclair rentre à Paris en 1728. Bonnier, son protecteur, est mort entre temps; mais il avait un fils qui, lui, se fait appeler Bonnier de la Mosson et qui continue les fastueuses traditions paternelles, y compris, fort opportunément, celle de l'aide aux artistes. Il accueille le jeune virtuose en son hôtel de la rue Saint-Dominique : Leclair indique l'adresse comme sienne sur la page de titre de ses deuxième et troisième œuvres, de 1728 et 1730, dédiés tous deux à son hôte, qui est aussi son élève pour le violon.

Sa renommée s'étend rapidement, consacrée par son engagement au Concert Spirituel dès la semaine de Pâques 1728. Le *Mercure de France* d'avril relate ses débuts les 17 et 19 de ce mois, dans une sonate d'auteur non précisé, qui est « généralement et très vivement applaudie ». On l'y réentendra en août, septembre, octobre de la même année, et à de nombreuses reprises les années suivantes, jusqu'en 1736. L'écho de ses succès n'a pas tardé à franchir nos frontières : le *Dictionnaire de Musique* publié en 1732 à Leipzig par Johann Gottfried Walther, consacre un article à « Clerc (le) oder Claire », et mentionne ses deux premiers livres de sonates à violon et basse continue.

Cet essor coïncide avec des événements importants dans sa vie privée.

On ne sait pas exactement à quelle époque il était devenu veuf de Marie-Rose Casthanié, morte sans lui avoir donné d'enfants. En septembre 1730, il épouse en secondes noces une jeune graveuse de musique qui avait travaillé à la publication de ses œuvres à partir du deuxième livre de sonates. Louise Roussel avait trente ans; elle était la fille de feu Claude Roussel, graveur en taille douce, de qui le nom apparaît sur les planches des recueils de sonates de Duval, du premier livre de pièces de clavecin de Clérambault, etc. Quant à elle, on lui devait déjà la gravure du premier livre de sonates de Bouvard (1723). Il semble qu'elle n'ait jamais interrompu cette activité jusque bien après la mort de son mari; près de dix ans plus tard, en 1773, elle grave encore des sonates pour violoncelle, op. 2, de Canavas l'aîné. On notera que l'unique fille qui naîtra de leur union, Louise, épouse Quenet, exercera la même profession, très en faveur auprès du sexe faible au milieu du XVIII^e siècle, où l'on rencontre communément sur les planches gravées les signatures de Mmes Annereau, Renault, Mlles Bertin, de Caix, Estien, Fleury, Laymon, Michelon, Vendôme, Vincent, pour ne citer que les plus connues.

La fiancée apportait au ménage une dot substantielle : le métier où elle excellait et un avoir évalué à six mille livres, dont une moitié entrait dans la communauté, l'autre demeurant propre à la future épouse. Le contrat de mariage dans

lequel L. de la Laurencie a puisé ces précisions nous apprend encore qu'elle habite au domicile maternel, rue Saint-Jacques, tandis que le fiancé continue d'être hébergé par Joseph Bonnier de la Mosson; il nous renseigne aussi sur les témoins du mariage, plusieurs membres de l'importante famille Bonnier, et, parmi les amis de moins noble extraction, des artistes tels que Jean-Baptiste Forqueray, fils de l'illustre Antoine Forqueray et comme lui virtuose de la basse de viole, et le compositeur André Chéron, plus tard batteur de mesure et maître de chant à l'Opéra. C'est à ce dernier que Leclair devra la plus grande partie de ses connaissances théoriques. La Borde va jusqu'à lui attribuer, dans son *Essai sur la Musique*, l'harmonisation des premiers livres de sonates de Leclair, ce qui apparaît peu vraisemblable : que Jean-Marie ait été, musicalement, l'obligé de Chéron, nous le savons de la meilleure source possible, l'intéressé qui, dédiant à son professeur son premier recueil de concertos, déclare sans ambages : « Si je n'avois écouté que ma reconnaissance et la parfaite amitié qui me lie à vous, il y a longtemps que je vous en aurois donné des marques, tout le monde sauroit que je suis votre Élève. Mais vous avez paru avec éclat à la Cour et à la Ville; j'ay voulu consulter le public avant de me parer d'un titre si glorieux... S'il s'y trouve [dans ces concertos] quelques beautez, je les dois aux savantes leçons que j'ai reçu de vous... » Par contre, on ne l'imagine pas empruntant ses

basses à qui que ce fût; d'abord parce qu'il avait, son œuvre le prouve, une personnalité harmonique originale et de bonne heure affirmée, et parce qu'avant d'étudier avec Chéron il avait bénéficié des conseils de Somis et lu un abondant répertoire italien de sonates. Enfin, au rapport de Marpurg, il avait pratiqué les traités de Fux : mais le premier paru, le *Gradus ad Parnassum*, n'ayant été publié qu'en 1725, ceci ne vaut pas pour le premier livre de Leclair (1723).

Nous sommes arrivés au moment où Louis XV commence à s'intéresser au jeune virtuose que le Concert Spirituel a mis en vedette. « Leclair, écrit de Bernis, fut bientôt appelé à la place de premier Symphoniste du Roi. S. M. daigna même ajouter des grâces particulières au choix dont elle venait de l'honorer; et feu M. de Gesvres, toujours attentif à rapprocher les talens du trône qui doit les encourager, confirma les hontés du Roi par un brevet signé de sa main. »

Leclair manifesta sans tarder sa reconnaissance au souverain en lui dédiant ainsi son *Troisième Livre de Sonates* :

« Sire,

« La grâce que Vôte Majesté vient de me faire autorise l'hommage que j'ose luy rendre; pour la première fois, j'apporte à ses pieds les fruits d'une muse domestique. Que ce titre est glorieux pour moy! Le désir ardent de le mériter un jour a sou-

tenu ma faiblesse contre les difficultés d'un art long et pénible; le bonheur du succès a comblé mon ambition. Le travail de toute ma vie est trop payé par les moments que Votre Majesté a daigné prêter l'oreille à mes sons. Ces moments toujours précieux le sont encore plus dans la conjoncture présente, mais, peut-être Votre Majesté se souvient-elle que le tems des conquêtes du feu Roy fut celui des plus grands progrès de nôtre Art. La gloire du Souverain influe sur le génie des sujets; il est naturel qu'une nation qui vous est soumise ne cède à aucun peuple pour les talens agréables, non plus que pour les talens utiles ou nécessaires. Je suis avec le plus profond respect, Sire, de Vôtre Majesté,

« le très humble, très obéissant et très fidelle sujet et serviteur,

« J.-M. LECLAIR, l'aîné. »

Le brevet est daté du 5 avril 1734. L'entrée en fonctions a lieu en juillet, soit trois mois plus tard, le service se prenant par quartiers. Leclair est admis dans la musique royale en même temps et sur le même rang que le Piémontais Jean-Pierre Guignon, lui aussi ancien élève de Somis. A chacun d'eux les Menus Plaisirs allouent la même somme de mille livres « pour avoir joué aux concerts de la Reyne, tant à Versailles qu'à Marly et Fontainebleau pendant le courant de l'année 1734, quartiers de juillet et d'octobre », plus cinq

cents livres, également à chacun d'eux « à titre de récompense pour les concerts ».

Le Concert Spirituel leur fournit d'autres occasions de se retrouver. Le 25 décembre de la même année, un programme d'une abondance quelque peu effarante annonce, en sus de trois grands motets de Lalande, d'un motet à voix seule de Mouret, et d'une suite anonyme de *Noëls en Symphonie*, trois concertos joués respectivement par le flûtiste Blavet, Leclair et Guignon.

Ces confrontations de solistes répondaient à un goût non exempt d'une certaine cruauté qui persistait encore du vivant de Paganini : de ces duels sans effusion de sang, il n'était pas rare qu'une réputation sortît mal en point, à jamais compromise.

Entre Leclair et Guignon, la balance restait indécise. Leurs jeux différaient profondément, celui de Leclair plus précis, d'une technique plus délicate, plus intellectuel, celui de Guignon plus coloré et plus fantaisiste; mais tous deux d'une envergure suffisante pour que chaque clan d'admirateurs pût sans ridicule demeurer ferme sur ses positions.

Leclair, qu'on dit avoir été de caractère difficile (cela se confirmera vers la fin de sa vie), supportait impatiemment cette concurrence prolongée. Marpurg a raconté comment il en vint, probablement en 1736, à résigner ses fonctions de musicien de la Chapelle et de la Chambre. Las de se disputer le pupitre de premier violon, les deux

rivaux avaient décidé de l'occuper à tour de rôle un mois chacun. Guignon laissa Leclair inaugurer l'arrangement, comptant qu'il s'effacerait au jour dit. Mais Leclair, son mois écoulé, ne put se faire à l'idée de paraître en second, et il abandonna la place.

C'est pure imagination et singulier illogisme que de le montrer, comme l'ont fait certains historiens, A. Ehrlich entre autres, victime, et d'une conspiration ourdie par les adversaires de la musique italienne (qu'aussi bien, il pouvait représenter comme disciple de Somis), et de l'animosité de Guignon (Italien authentique, qui ne devait recevoir ses lettres de naturalité qu'en 1741).

En même temps qu'il s'éloigne de la musique royale, Leclair cesse de se produire au Concert Spirituel. Mais le *Mercur*, où on lui veut du bien, maintient en circulation son nom et sa gloire; il suit de près les activités du compositeur : en janvier 1736, une *Cantate* dont la partition est perdue, tandis qu'en subsistent les vers, mirli-tonesques à souhait, en janvier 1737 « un petit œuvre en trio, d'une exécution facile » (les *Récréations de Musique* à deux violons et basse, op. 6 et 7) et deux « grands concertos (des op. 7 ou 10); il indique aussi qu'un livre de sonates à violon seul et basse (le quatrième), et un autre de six sonates à deux violons sans basse (l'op. 12) sont en chantier. Sont relatés, non moins fidèlement, l'exécution de ses œuvres au Concert Spirituel ainsi que les succès obtenus par des virtuoses

dans ses sonates et concertos : Mlle de Hauteterre, MM. Dupont, Petit, Gaviniès, l'Abbé le fils, ces deux derniers débutant dans une sonate à deux violons, probablement de l'op. 12. L'entre-filet consacré à cet événement (*Mercur*, septembre 1741, p. 2092) mérite d'être cité : « Le même jour, 8 septembre, on chanta au Concert Spirituel du Château des Tuileries, un Motet à grand chœur, *Lauda Jerusalem* de M. le Vasseur, lequel fut suivi d'une Sonate exécutée sur deux Violons par le sieur Gaviniès, âgé de treize ans, et par le sieur Labbé, à peu près du même âge, avec toute la vivacité et la précision convenable à cette Pièce de simphonie, qui est de M. Le Cler; ils furent généralement applaudis par une très-nombreuse Assemblée. »

Tandis que ce concert se déroulait, Leclair était au loin, à Amsterdam. Depuis quand ? on ne sait trop, car on n'a pas réussi à combler un blanc de trois années qui s'étend de ses dernières manifestations à Paris aux premiers témoignages positifs de sa présence en Hollande. Il est fort possible qu'il s'y soit rendu dans le courant de 1737, et que son principal mobile ait été le désir d'approcher un artiste d'un relief exceptionnel, Pietro Locatelli. Ce dernier avait publié, quatre ans auparavant, des concertos dans lesquels s'inséraient vingt-quatre *Caprices* d'une nouveauté et d'une hardiesse à peine dépassées par Paganini un siècle plus tard. Pour un Leclair, si curieux de problèmes techniques, le seul aspect virtuosissime

de cette musique constituait déjà un attrait; mais les facultés inventives de Locatelli ne se limitaient pas au domaine des prouesses d'exécution acrobatique. C'était un musicien créateur.

Au lendemain de la mort de Leclair, des biographes qui l'avaient personnellement connu ont rappelé son admiration pour Locatelli. Laborde écrivait en 1780 (*Essai*, t. III) : « Le Clair désirant encore d'étendre ses connaissances et de perfectionner son art, alla passer quelque tems en Hollande pour travailler sous le célèbre Locatelli, premier des Violons de son tems et revint à Paris causer l'admiration de tous ceux qui l'entendoient. » De même Fontenai, de même Rozoi et de Bernis, celui-ci se contentant parfois de démarquer celui-là. Voici le texte du *Nécrologe* (par de Bernis) : « ... Ses connaissances acquises dans l'art de la composition n'excitaient en lui que l'émulation d'en acquérir de nouvelles. C'est dans ce dessein qu'il fit un voyage en Hollande, où il s'occupa moins de ses succès, et de l'accueil honorable que lui fit la princesse d'Orange, que du plaisir d'entendre le célèbre Locatelli; il profita avidement des lumières qu'il daigna lui communiquer sur les profondeurs de l'harmonie : on s'en aperçut bientôt à son retour en France; et ce fut avec admiration que l'on reconnut la grande manière du maître dans les chefs-d'œuvre de l'écolier. »

Comme le dernier livre de sonates de Leclair, où l'on a prétendu reconnaître cette « grande

manière », était déjà en cours de composition en janvier 1737, au témoignage du *Mercure*, force serait d'admettre que notre violoniste avait fait son profit de l'étude de Locatelli avant de le connaître personnellement, à moins qu'il ne l'eût rencontré avant ce voyage en Hollande.

Un récent livre de M. Arend Koole sur Locatelli apporte d'assez fortes présomptions dans ce sens. Cet historien a en effet retrouvé trace d'un concert où Locatelli et Leclair se seraient tous deux faits entendre à la cour de Cassel, en Prusse, vraisemblablement en 1728.

Le concert est relaté, malheureusement, sans date précise (M. A. Koole conclut par recoupements) par l'organiste J. W. Lustig dans sa traduction des *Voyages* de Burney en Allemagne, Hollande, etc. (voy. Bibliographie). Après avoir rappelé les « grimaces » de Locatelli dans le feu de l'improvisation, et sa façon de s'écrier, lorsqu'il reprenait son sang-froid : « Eh bien ! qu'en dites-vous ? », il rapporte que le virtuose italien et Leclair ayant joué ensemble à Cassel, le bouffon du roi s'était exclamé : « Celui-ci (Leclair) joue comme un ange, et celui-là (Locatelli) comme un diable. »

L'édition, à Paris, du fameux op. 3 de Locatelli (paru d'abord à Amsterdam), par Jean Le Clerc « ordinaire de la Chapelle du Roi », coïncide en tout cas avec le séjour en Hollande de son homonyme, qui peu fort bien lui avoir inspiré l'idée d'ajouter cette œuvre à son catalogue.

Le *Mercur*e de juin 1742 l'annonce en ces termes : « Cet OEuvre, connu sous le nom de *Larte (sic) del Violino*, consiste en douze Concerto et vingt-quatre Caprices, dont la Méchanique recherchée, est capable de donner la connoissance des traits les plus difficiles du Violon.

« La cherté excessive de l'Édition d'Hollande et les sollicitations des Amateurs de l'Art, ont déterminé le Sr Le Clerc à en faire faire une à Paris, à beaucoup meilleur marché (36 livres pour les souscripteurs, 48 ensuite). » N. B. — L'édition en question était vendue chez un troisième Le Clerc, marchand de musique rue du Roule.

Notre Leclair, si souvent confondu avec les deux autres, était-il pour quelque chose dans cette initiative ? Nous ne pouvons que le conjecturer. Le plus grand vague persiste sur ses rapports avec Locatelli et, de façon générale, sur tout son séjour aux Pays-Bas. On sait qu'il y fut l'hôte, à Leeuwarden, de la princesse Anne d'Orange, à qui il a dédié son quatrième livre de sonates, et qui lui décerna la croix du Lion Néerlandais, et que le fastueux aventurier François du Liz le prit à ses gages pour diriger sa musique dans sa résidence de La Haye et jouer en soliste deux fois la semaine à partir du premier juillet 1740, durant cinq ans, moyennant deux mille florins par an.

Cet engagement n'alla pas jusqu'au terme prévu, du Liz ayant été mis en faillite dès 1742. Le musicologue hollandais D. F. Scheurleer, qui a reconstitué ce curieux chapitre de la vie de Leclair,

a constaté que les intérêts du musicien furent sauvegardés, puisque la liquidation, terminée en janvier 1743, lui reconnaissait, en sus des sommes échues, deux mille cinq cents florins « pour extinction de toute prétention ». Mais le même historien n'a pu établir si c'est alors que notre violoniste se serait rendu chez la princesse Anne, ou si le séjour à Leeuwarden avait précédé les deux ans passés auprès de du Liz. D'après un texte de l'organiste et mémorialiste J. W. Lustig, de Groningue, mentionné par M. Arend Koole, Leclair aurait consacré un trimestre par an à la princesse, pendant les trois années passées en Hollande (1740-1742).

C'est à ce voyage aux Pays-Bas qu'il faut rapporter la gravure, par Mme Leclair, d'un curieux recueil de *Sonates pour le clavecin*, de l'organiste précité Jacques Guillaume (Jakob Wilhelm) Lustig; recueil qui, d'après la page de titre, était en vente à Paris : « Chez Mr. Le Clair, rue Saint-Benoist près l'Abaïe Saint-Germain. — La Vve Boivin, rue Saint-Honoré à la Règle d'Or. — Le Sr Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or. »

Curieux recueil, ai-je dit : une jeune musicologue française, Mlle Sorel Nitzberg, y a en effet décelé une série d'emprunts d'une rare impudence, même pour un temps où l'on n'était pas très délicat sur ce chapitre. Des mouvements entiers sont copiés de sonates de Scarlatti, Giustini di Pistoia, etc. et l'on peut se demander s'il en est que Lustig ait réellement composés.

Le libellé du titre porterait à croire que Leclair,

premier nommé des dépositaires de ce recueil, en est l'éditeur : ce n'est qu'une imposture de plus. Le privilège accordé à Paris, le 19 janvier 1742, pour dix ans, aux « Sonates du Sr Lustik, organiste de Groningue », tel qu'il figure au registre des privilèges, est délivré non à Leclair, mais à un énigmatique « Sieur X*** » : Lustig, ou quelque mandataire agissant pour son compte.

Nous retrouvons Leclair à Paris en juin 1743, pour peu de temps : il est presque aussitôt invité à la cour de l'Infant Don Philippe, à Chambéry, où ce prince, passionné de musique française (il n'aimait qu'elle, nous dit-on, et il lui arrivait de se lever à quatre heures du matin pour se mettre à en jouer sur son violoncelle ou son pardessus de viole), fait venir des virtuoses, des chanteurs, l'Opéra de Lyon avec ses décors.

Don Philippe recevra la dédicace de l'op. 10, dans laquelle il est précisé que plusieurs des concertos qui y sont contenus ont été exécutés devant lui et ont eu son approbation.

Leclair regagne Paris à la fin de 1744 ou au début de 1745. Sauf de courtes absences, il y est désormais à demeure, dans une situation relativement aisée, puisqu'il peut se constituer une rente viagère de mille deux cents livres, moyennant deux versements de huit mille et quatre mille livres « en louis d'argent et monnoye ayant cours » au duc de Chaulnes, gendre de Joseph Bonnier,

son mécène des années 1723-1726 (nous verrons qu'il ne parviendra cependant pas à asseoir une fortune).

C'est l'époque où il a en chantier son grand ouvrage lyrique *Scylla et Glaucus*, dont la première représentation aura lieu à l'Académie royale de Musique le 4 octobre 1746, avec une distribution éclatante : l'héroïne, Scylla, personnifiée par Mlle Fel, Glaucus par Jelyotte, les danses exécutées par la Camargo, Dupré, Dumoulin et l'élite du corps de ballet. Je reviendrai sur cet opéra. Quant aux motifs que Leclair avait de l'entreprendre, ils sont faciles à imaginer : jusqu'alors, il s'était cantonné dans la musique instrumentale (à part la cantate annoncée en janvier 1736 par le *Mercur*, et dont la musique n'a pas été conservée). Or, le goût du siècle, en France tout au moins, reléguait la musique instrumentale au second plan, quand il ne la récusait pas comme incapable d'exprimer ou de signifier quoi que ce fût de précis sans le secours d'un texte. Il n'est que de parcourir les quelques douzaines de pamphlets publiés à propos de la « Querelle des Bouffons » pour constater à quel point l'esthétique musicale d'alors s'identifiait avec celle de l'Opéra. Même dans les traités théoriques, on rencontre des déclarations comme celle-ci, que j'emprunte à Le Pileur d'Apligny (*Traité sur la Musique*, 1779) : « Il ne suffit pas au Musicien de savoir parfaitement les règles de la mélodie et de l'harmonie; si la nature en naissant ne l'a formé Poète,

il ne sera jamais capable *que* de faire de bons Concertos! »

Réussir un opéra, c'était donc prendre rang parmi les poètes, parmi les élus. Leclair put nourrir l'illusion d'y être parvenu. *Scylla et Glaucus* ne déchaîna pas l'enthousiasme, mais fut généralement bien accueilli, et tint l'affiche plusieurs semaines. Le *Mercur*e de novembre 1746 annonçait : « L'Académie Royale de Musique a continué les représentations de *Scylla et Glaucus*... On donnera encore cet opéra les jeudis. »

La pièce une fois retirée de scène, on en utilisa des fragments dans des rajeunissements d'œuvres plus anciennes, pratiqués avec un sans-gêne que l'usage moderne réprouve, mais qui ne choquait personne il y deux cents ans. Ainsi, pour une reprise de l'*Alcyone* de Marais, en 1771, les notes de la partition de travail indiquent que, sans préjudice de coupures, transpositions, réorchestrations de toutes sortes, et d'emprunts faits à des opéras de Royer, Berton, Dauvergne, on fera entendre, au deuxième acte, après le chœur *Fleuves affreux*, « l'air de Démons en *mi* et à 2 tems viste du 4^e acte de Scilla et Glaucus de M. Lecler et le chœur qui suit cet air ».

Entre temps, Leclair lui-même avait donné à l'ouverture de son opéra de nouvelles chances de survie en la transcrivant pour deux violons et basse continue, et en la faisant figurer, ainsi simplifiée, dans son recueil op. 13. La feuille d'Annonces, affiches et avis divers du 4 avril 1753,

résumant l'*Avertissement* de l'op. 13, faisait ressortir l'intention du compositeur d'assurer une plus large diffusion à ladite ouverture, « peu connue à cause de la difficulté de son exécution » et qu'il a rendue « plus facile ici, et sans être affoiblie ».

Mais, durant cette dernière période de sa carrière, la musique instrumentale ne l'occupait plus aussi assidûment. Nous le voyons s'éparpiller en œuvres de circonstance, destinées pour la plupart au théâtre privé du duc de Gramont, son nouveau protecteur, qui l'a nommé premier violon (au sens de violon-solo et probablement directeur) de son orchestre.

De Rozoi, dans sa *Lettre à M. de la Place, Auteur du Mercure, sur feu M. Le Clair*, publiée dans le *Mercure* de novembre 1764, conte que notre musicien, à son retour de Hollande, était revenu à Paris pour « jouir en paix de sa réputation et de l'estime des gens de bien.

« Il ne faisait plus d'écoliers et n'étoit plus qu'Amateur, quand M. le Duc de Gramont crut rendre service au Public en faisant une douce violence à cette inaction qui ensevelissoit des talens aussi supérieurs.

« Ce Seigneur le pensionna, et cet art heureux de conduire à ne vouloir que leurs volontés, dont les Grands font un usage si glorieux, quand le goût des Arts le consacre... rendit à Le Clair tout son amour pour le travail. »

Il y a dans ce récit une légère entorse à la chro-

nologie : ce n'est que vers 1748-1749 que le duc de Gramont appelle auprès de lui Leclair, qu'il connaissait de longue date et dont il avait été l'élève. Et c'est alors seulement que s'exerce l'influence stimulante dont nous parle de Rozoi. Mais auparavant, dans cette période de prétendue inaction qui avait suivi le retour de Hollande, se place la publication du *Quatrième Livre de Sonates*, celle du *Deuxième Livre de Concertos*, du *Deuxième Livre de Sonates à Deux Violons sans Basse*, op. 12, dédié à M^e Baron, notaire et mécène, enfin et surtout la publication et la mise en scène de *Scylla et Glaucus*, à l'instigation peut-être de la comtesse de la Mark, cantatrice et claveciniste amateur de grand renom, à qui l'opéra est dédié. Et Leclair, dans sa dédicace, annonce nettement son changement d'orientation, son dessein de se vouer à la musique dramatique : « J'entre aujourd'hui dans une nouvelle carrière; vous daignès, Madame, agréer l'hommage de mon premier essai en ce genre; pouvois-je commencer sous de plus heureux auspices ? »

Ce « premier essai » fut sans lendemain, car le duc de Gramont ne demanda pas à son protégé de compositions de cette ampleur. Des travaux qu'il lui fit exécuter, on a conservé quelques titres :

Un divertissement avec chœurs, soli et danses, pour une comédie de M. de la ***, *le Danger des Épreuves* (19 juin 1749).

Apollon et Climène, deuxième entrée du ballet *les Amusements Lyriques*, sur des vers de M. de Senneterre (février 1750). Le compositeur avait utilisé tout ou partie d'une œuvre écrite antérieurement, d'après cette observation, adjointe à l'argument du ballet : « La ressemblance de ce sujet avec celui d'*Issée* n'a point échappé à l'Auteur; une part des paroles et de la Musique de ce Ballet avoit déjà servi dans une autre occasion, et n'avoit été exécutée qu'une fois. L'Auteur a été obligé d'accommoder son Sujet aux Paroles qu'il a voulu conserver, pour qu'une aussi belle Musique ne soit pas perdue. »

Deux ariettes « supérieures » (de Rozoi dixit), pour deux comédies, *la Gouvernante* (une pièce en trois actes, d'Avisse, ainsi intitulée avait été donnée en 1737 à la Comédie Italienne, une autre, de même titre, en un acte, de La Chaussée, en 1747, à la Comédie-Française) et le *Tuteur* (peut-être celui de Dancourt?).

Divers remaniements, sur lesquels de Rozoi nous renseigne : de même que Rameau avait refait l'acte de *Pygmalion*, cinquième entrée du *Ballet des Arts* déjà mis en musique au début du siècle par La Barre, le duc de Gramont commit le soin de rénover les quatre autres entrées à Leclair et Naudé, « cet homme si connu par son goût supérieur pour le chant » (ce Naudé, Naudé l'aîné, était un chanteur réputé, et l'auteur d'airs tendres, tels que le *Langage des Soupirs*, *Rossignols*

trop heureux, N'est-il, Amour, sous ton empire, ce dernier parfois attribué à J.-J. Rousseau).

« Le premier [Leclair], écrit de Rozoi, se chargea de l'harmonie, et le second de la mélodie. Ainsi les quatre actes sont entièrement retravaillés; et surtout celui de la Peinture, où le goût et le génie semblent avoir épuisé leur connoissances.

« Ces deux hommes ainsi réunis par une concorde si rare parmi les personnes d'un même Art, ont travaillé encore le Ballet des *Saisons*, Paroles de Pic, Musique de Lulli et de Colasse, et la Tragédie d'*Arion* de l'Abbé Pellegrin, dont la Musique est de M. Matho. Le Clair travailloit à cette Tragédie quand il est mort. Il ne manquoit pour rendre l'Ouvrage parfait, que quelques airs de Violon. »

Outre ces travaux destinés au théâtre du duc de Gramont, il est possible que Leclair en ait effectué d'analogues pour l'Académie Royale de Musique. Ce pourrait être le cas de son *Ouverture* pour la *Provençale*, entrée ajoutée par Mouret à ses *Fêtes de Thalie* à l'occasion de la reprise de 1722. Cette ouverture est en effet insérée dans une des partitions que détient la bibliothèque de l'Opéra (cote A, 89 f); elle est de la main même de Leclair, d'une écriture un peu moins ferme que celle de *Scylla et Glaucus*, ce qui la situerait vers l'extrême fin de la vie du musicien. Elle comprend trois mouvements, tous trois en *fa* majeur : *air gay, gracieux, vivement*. Une autre partition de la *Provençale* (même bibliothèque, cote A,

89 e) contient une ouverture différente, en *mi* bémol, plus archaïque non seulement par le style, mais encore par l'emploi, pour les parties de violons, de la clé de sol première ligne, que Leclair avait répudié dès ses débuts.

Ce sont là les derniers témoignages de son activité créatrice, arrêtée à jamais par une mort tragique.

Tout au long de sa vie, nous savons peu de chose de l'homme privé, qui ne se racontait guère. On le disait réservé, enclin à la misanthropie, et il semble que ce penchant soit allé s'accroissant.

En 1758, il renonce à cohabiter avec sa femme. Tous deux quittent leur appartement de la rue Taranne, au carrefour Saint-Benoît, pour s'installer, elle, rue du Four-Saint-Germain, « dans la maison de M. Chavagnac, maître maçon », où elle occupe un logement de quatre pièces meublées de façon confortable, presque élégante; lui, dans une bicoque dont il vient de se rendre acquéreur à bas prix (deux mille six cents livres) rue de Carême-Prenant, à la Courtille, hors la Porte du Temple. L'endroit est retiré, sinistre au point d'inspirer à l'entourage de Leclair les plus vives appréhensions. Le duc de Gramont le presse d'accepter son hospitalité : il venait de le convaincre quand l'infortuné compositeur fut assassiné dans des circonstances qu'on n'a jamais complètement élucidées.

On a parfois avancé que ce meurtre était le fait de gens de la profession, envieux de ses succès. Un journaliste trop ingénieux, Maurice Bourges, dans la *Revue et Gazette musicale* des 17 et 24 août 1845, à donné du drame un récit détaillé, puisé, selon lui, dans les mémoires d'un personnage qui a très réellement existé, mêlé de près à la vie musicale de son temps : Joseph-Hyacinthe Ferrand (1709-1791), dilettante connu, fils d'un fermier général, et qui consacra une grande partie de la fortune paternelle à encourager les arts. Dans la version que Bourges prétend lui avoir empruntée, Leclair trouve la mort en se portant au secours d'une sienne nièce, Fanchonnette, danseuse à l'Opéra, qu'un certain lord Courteney venait d'enlever, par la violence, et dont la vertu courait les plus graves dangers...

L. de la Laurencie a retrouvé aux Archives Nationales le dossier entier de l'enquête ouverte le lendemain même du crime : si les dépositions détaillées, souvent pittoresques, qui y figurent, ne livrent pas le nom de l'assassin, du moins ne laissent-elles rien subsister du roman de Maurice Bourges.

Ici, je reproduirai donc, en abrégant les passages les moins importants, le texte de L. de la Laurencie, dont il n'est pas un mot qui ne soit appuyé sur un document authentique :

« Le 23 octobre 1764, de grand matin, un jardinier nommé Bourgeois, qui demeurait rue de

Carême-Prenant, remarquait, en passant devant la maison de Leclair, que la porte en était ouverte; presque au même moment, survenait Jacques Paysant, le jardinier du musicien [l'assez triste maison du violoniste avait un jardin clos de murs], et tous deux, ayant aperçu le chapeau et la perruque de Leclair gisant dans le jardin, s'en allèrent, par mesure de précaution, querir des témoins avant de pénétrer dans la maison. Quelques voisins s'assemblent, on entre chez le musicien et on le trouve étendu dans son vestibule. Effrayés, les témoins s'empressent de fermer la porte à clef, et Paysant court avertir Mme Leclair et son gendre le peintre Louis Quenet. Une heure plus tard, Mlle Nigotte Petitbois, filleule de Mme Leclair, après avoir prévenu la police en la personne du commissaire au Châtelet Thiot, arrivait sur les lieux, accompagnée d'un avocat à la Cour appelé Godard.

« Jean-Marie Leclair était couché sur le dos avec sa chemise et sa camisole maculées de sang. Il avait été frappé de trois blessures faites « au moyen d'un instrument pointu », l'une sur le haut du mamelon gauche, l'autre au bas de l'estomac du côté droit, et la troisième sur le milieu de la poitrine. A côté du corps gisaient divers objets qui semblaient avoir été rassemblés intentionnellement : un chapeau, un livre intitulé *L'Elite des bons mots*, du papier à musique et un couteau de chasse ne présentant pas de traces de sang. Leclair portait le ceinturon de ce couteau,

et il était évident que l'assassin avait imaginé ainsi toute une mise en scène.

« L'examen du cadavre fait par le sieur Pierre Charles, maître en chirurgie, relatait, du reste, des « equimozes » dans la partie lombaire, puis aux lèvres supérieure et inférieure et à l'os maxillaire, ce qui tendait à prouver qu'après une lutte avec son assassin, Leclair avait été jeté sur le dos. »

L'enquête de police, menée avec une minutie dont témoignent les nombreuses dépositions recueillies par le commissaire Thiot et le sieur Receveur, inspecteur de police du quartier Saint-Denis, mit en assez mauvaise posture deux individus : le jardinier Jacques Paysant, qui avait fait de la prison à deux reprises et de qui le témoignage contenait des inexactitudes et des contradictions flagrantes, et, davantage encore, un neveu du compositeur, François-Guillaume Vial, « un homme d'une quarantaine d'années, de caractère fantasque et vindicatif, fils de Françoise Leclair et d'Antoine Vial. Musicien lui-même, il était arrivé à Paris vers 1750, et persécutait son oncle afin que celui-ci le fît entrer au service du duc de Gramont ». Il se plaignait d'injustices que ledit oncle lui aurait fait subir, déclarait à un témoin qu'il « n'avait que ce qu'il méritait, ayant toujours vécu comme un loup », que c'était un « f... gueux, qui cherchait bien ça, qui avait

quitté sa femme et ses enfants pour venir se réduire dans cette maison-là tout seul, et qui ne voulait voir personne de sa famille ». Comme Paysant, Vial fournissait des déclarations contradictoires; il invoquait même un alibi maladroitement truqué, et infirmé du tout au tout.

Peut-être fut-ce cette double piste qui découragea les enquêteurs. Les charges retenues contre l'un et l'autre suspects furent considérées comme trop imprécises, et l'on classa l'affaire.

Entre temps, Leclair avait été inhumé, le 25 octobre 1764, après des vêpres solennelles, à l'église Saint-Laurent, mais c'est à l'occasion du service de bout de l'an que les musiciens lui apportèrent leur hommage, le 2 décembre 1765, en l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré. L'orchestre et les chœurs du Concert Spirituel, renforcés d'éléments étrangers, exécutèrent le *De Profundis* de Mondonville et la sonate de Leclair dite *Le Tombeau* (sixième sonate du *Troisième livre*) « mise en grande symphonie par Dupont, de l'Académie Royale de Musique, son élève » (d'après l'*Avant-Coureur* du 15 décembre 1765).

L'inventaire, dressé trois semaines après la mort de Leclair à la requête de sa veuve et de son gendre, des objets mobiliers qui avaient appartenu à la communauté — inventaire que L. de la Laurencie est également parvenu à retrouver —

met en évidence la simplicité de goûts du disparu : l'ensemble de ce qu'on inventorie chez lui, rue de Carême-Prenant se monte à mille quatre livres, contre trois mille cinq cent soixante-cinq pour le contenu de l'appartement de Mme Leclair rue du Four-Saint-Germain. Le tout ne suffisait pas à couvrir le passif de la communauté, évalué à quatre mille livres. A titre de comparaison, Rameau, mort le mois précédent, laissait une fortune d'environ deux cent mille livres.

Leclair possédait peu de meubles, insignifiants pour la plupart, quelques bibelots tels que des « globes terrestre et céleste, montés sur leur pied de bois noirci », des cannes nullement luxueuses ; ni bijoux ni argenterie. Par contre, une garde-robe assez fournie, avec « deux vestes d'étoffe d'or et argent, une veste de satin cerise, deux habits de drap marron à boutons et boutonsnières d'or, des surtouts de baracan et de pékin gris, des vestes de calamande rouge et verte, un habit, veste et culotte de drap noir, une culotte de calamande verte, des gilets de velours, etc. ; une chaude robe de chambre garnie de molleton, un manteau de lit d'indienne, etc. : « une lingerie abondante, d'homme « soigneux, bien mis, presque élégant ». Sa bibliothèque, plus de deux cent cinquante volumes, dont l'*Histoire ancienne* de Rollin, les *Métamorphoses* d'Ovide (dans lesquelles il a trouvé le sujet de *Scylla et Glaucus*), un Virgile complet, les œuvres de Molière, le *Paradis perdu*

de Milton, représente un niveau de culture peu commun, à l'époque, chez les musiciens.

Comme instruments de musique, il avait chez lui une épinette et deux violons auxquels l'inventaire n'attribue pas grande valeur : ils sont estimés dans un ensemble de meubles évalués à vingt-quatre livres au total ! On ne sait quel prix en tira Mme Leclair, qui les proposait par la voie des *Annonces, Affiches et Avis divers*, le 24 janvier 1765.

On relève encore, chez lui, la présence d' « un paquet de parolles d'Opéra » et de la musique imprimée et gravée. En outre, huit cent quarante et une planches d'étain gravées de ses œuvres sont, au dire de sa veuve, entre les mains du sieur Tournelle, imprimeur, à qui elles ont été remises en garantie d'une somme de 1150 livres, à lui due par la communauté.

Enfin, deux de ses manuscrits, encore inédits, furent gravés et mis en vente par Mme Leclair dans les années qui suivirent : en avril 1766, le *Trio pour deux Violons et Basse*, op. 14, et, en mai 1767, la *Sonate à Violon seul et Basse continue*, op. 15, dont l'*Avant-Coureur* du 22 juin annonçait la parution avec une certaine emphase : « Nous n'avons pas de musicien Français dont les compositions pour le Violon aient été plus goûtées des Maîtres et des Élèves que celles de feu M. le Clair l'aîné ; ils recevront sans doute avec le même plaisir un nouvel ouvrage qu'on a trouvé

après sa mort dans ses papiers, et que sa veuve vient de faire graver. C'est une Sonate à Violon-seul et Basse, qui se vend chez cette Veuve, rue du Four S. Germain; chez le Sieur Bouin, Marchand de Musique et de cordes d'Instrumens, rue S. Honoré près S. Roch, et aux autres adresses ordinaires; prix : 1 liv. 6 sols. »

III

L'ŒUVRE

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, Leclair, à part son opéra *Scylla et Glaucus* et les menues partitions composées ou remaniées pour le théâtre du duc de Gramont, n'a guère écrit que de la musique instrumentale. Toute sa production instrumentale subsiste, gravée, à l'exception de l'op. 1, par Louise Roussel, plus tard Mme Leclair.

Elle se répartit comme suit :

Pour violon et basse continue, quatre recueils de chacun douze sonates, plus une sonate posthume :

Œuvre I. — *Premier Livre de Sonates A Violon Seul avec La Basse Continue Composées Par Mr Leclair l'ainé Dédiées A Monsieur Bonnier Tresorier General des Etats de Languedoc. Gravées par L. Hüe. Il y a quelqu'unes de ces Sonates qui peuvent se jouer sur la Flute Traversiere... Se Vend a Paris chez Le Sr Boivin Marchand rue*

St Honoré à la Règle d'or. Avec Privilege du Roy.
1723.

Œuvre II. — *Second Livre de Sonates Pour le Violon et pour la Flute Traversiere avec la Basse Continue. Composées par Mr Leclair L'ainé Dédiées A Monsieur Bonnier de la Mosson. Marechal General des logis des Camps et Armées du Roi, Tresorier general des Etats de la Province du Languedoc. Gravées Par Mlle Louise Roussel... Se Vend A Paris, chez L'Auteur chez Mr de la Mosson Rue St Dominique Faubourg St Germain. Le Sr Boivin Marchand Rue St Honoré à la Règle D'or. Le Sr Leclerc Marchand Rue du Roule à la Croix D'or. A. P. D. R. S. d. (vers 1728).*

Œuvre V. — *Troisième Livre de Sonates A Violon Seul avec la Basse Continüe. Composées par Mr Leclair L'Ainé Ordinaire de la Musique de la Chapelle Et de la Chambre du Roy. Gravées par Mme Leclair son Epouse Dediées au Roy. Œuvre V... A Paris Chez L'auteur, rue St Benoist proche la porte de l'Abaïe St Germain. La Vve Boivin, rue St Honoré à la Règle D'or. Le Sr Leclerc, rue du Roule à la Croix D'or. A. P. D. R. S. d. (vers 1734).*

Œuvre IX. — *Quatrième Livre, etc. (même libellé, excepté la dédicace à Son Altesse Royale Madame La Princesse D'Orange) S. d. (1738).*

Œuvre XV. — *Sonate à Violon Seul et Basse Continue Ouvrage Postume de M. Leclair L'ainé Gravée par sa Veuve... chez Mme la veuve Leclair dans le large de la Rue du Four Saint-Germain*

dans la Maison de M. Chavagnac, Me Masson (sic) entrepreneur Et aux Adresses ordinaires de Musique... A. P. D. R. S. d. (1767).

Pour deux violons sans basse, deux recueils de chacun six sonates :

Œuvre III. — *Sonates A Deux Violons sans Basse. Composées Par Mr. Leclair L'Ainé Gravées par Mlle Louise Roussel... Troisième Œuvre. On peut jouer ces Sonates à deux Violes. A Paris Chez L'Auteur, rue St. Dominique Faux bourg St germain chez Monsieur De la Mosson. Le Sr Boivin, Marchand rüe St. honoré à la Règle D'or. Le Sr Leclerc, Marchand rüe du Roule à la Croix D'or. A. P. D. R. (1730).*

Œuvre XII. — *Second Livre de Sonates à Deux Violons sans Basse Composées par M. Leclair L'ainé Gravées par Mme son Epouse Dédiées A Monsieur Baron, Conseiller du Roy, Notaire Œuvre XII^e... On peut jouer ces Sonates à 2 Violes A Paris chez L'Auteur, rue Saint-Benoist, près l'Abaië Saint-Germain-des-Prez La veuve Boivin, rue Saint-Honoré, etc. S. d. (vers 1747).*

Pour deux violons et basse continue, quatre recueils de chacun six trios, plus un trio posthume :

Œuvre IV. — *Sonates en Trio pour Deux Violons et la Basse Continue Composées par Mr. Leclair L'ainé... Œuvre IV Se Vend à Paris chez L'Auteur rue St Benoist, etc. (mêmes mentions que l'op. 5, mais l'éditeur est encore le Sr Boi-*

vin, l'op 4 datant d'environ 1730 et Boivin n'étant mort qu'en 1734).

Œuvre VI. — *Première Récréation de Musique d'une exécution facile Composée pour deux Violons et la Basse Continue Par Mr Leclair L'Ainé Gravées par son Epouse* S. d. (1737).

Œuvre VIII. — *Deuxième Récréation, etc.* S. d. (vers 1737).

Œuvre XIII. — *Ouvertures et Sonates en Trio pour Deux Violons avec la Basse Continue, etc... Dédiées A Monsieur Doublet Secrétaire du Cabinet du Roy Œuvre XIII^e... chez L'Auteur, rue Taranne, Carrefour Saint-Benoist, etc.* S. d. (1753).

Œuvre XIV. — *Trio pour Deux Violons et Basse Ouvrage postume de M. Leclair L'ainé Gravé par sa veuve, etc.* (même adresse que pour l'op. 15) S. d. (1766).

N. B. — Le recueil de trios signalé par Eitner (*Quellen-Lexikon*) à la bibliothèque de Darmstadt n'était autre que l'op. 4 en copie manuscrite. Il a été détruit en 1944, dans l'incendie de ladite bibliothèque.

Pour violon principal et orchestre à cordes :

Œuvre VII. — *Six Concerto a tre Violini, Alto e Basso per Organo e Violoncello, etc. Dédiés à M. Chéron, Maître de Chapelle...* S. d. (vers 1737).

Œuvre X. — Même titre que l'op. VII, mais

dédié à son A. R. *Le Prince Dom Philippe Infant d'Espagne*. S. d. (1743 ou 1744).

Tout cet œuvre est axé sur le violon; mais Leclair prévoit des substitutions assez nombreuses, selon l'usage du temps, auquel Rameau lui-même se pliait. Il indique expressément qu'on peut jouer sur la flûte traversière (ou « flûte allemande ») les deuxième et sixième sonates du premier livre, les première, troisième, cinquième et onzième du deuxième livre, les deuxième et septième du quatrième livre.

De même pour le troisième concerto de l'op. 7 : « Les Solo peuvent se joier sur la Flute allemande ou le Hautbois. » Le prestige procuré à la flûte par le talent de Blavet, avec qui Leclair avait si souvent voisiné au programme du Concert Spirituel, a pu inspirer ce partage.

Certaines dérogations sont également envisagées en faveur de la viole : basse ou dessus de viole peuvent remplacer les deux violons des op. 3 et 7 (voir les titres de ces ouvrages).

Enfin, un certain nombre de mouvements des quatre livres de sonates à violon seul et basse continue s'adjoignent une partie de viole ou de violoncelle qui les transforme en de véritables trios. C'est le cas, dans le premier livre, de la *gavotte* de la troisième sonate, du « double » de la *gavotte* et du *menuet* de la quatrième, de la *musette* de la huitième; dans le second livre, de toute la hui-

tième sonate; dans le troisième livre, de la *chaconne* de la quatrième sonate.

Et là, il ne s'agit pas du doublement traditionnel, par une basse d'archet, de la basse écrite et chiffrée pour le clavecin ou l'orgue : dans les mouvements précités comme dans la huitième sonate du second livre, viole ou violoncelle interviennent en instruments chanteurs, capables non seulement d'expression, mais aussi d'une virtuosité presque égale à celle que Leclair requiert du violon.

LE VIRTUOSE ET SA TECHNIQUE

Leclair réalise dans sa plénitude le type, classique en son temps, du virtuose-compositeur. Très normalement, c'est le virtuose qui, chez lui, pré-existe et fournit au compositeur son assise, sa base de départ. Au moment où il publie son premier ouvrage, le livre de sonates de 1723, il y affirme une technique déjà mûre, à la fois logique et hardie, qu'il se gardera bien d'employer à fond de façon constante, quel que soit le genre traité : ce qui s'adressera au commun des amateurs, trios, sonates à deux violons sans basse, sera d'une exécution relativement facile, les problèmes les plus ardues réservés aux œuvres que notre virtuose destine à son propre répertoire, et qu'en principe il présentera lui-même au public : les concerts et les sonates à violon seul.

L'essentiel de cette technique est italien; mais il s'y ajoute un apport français non négligeable, sensible surtout dans l'ornementation, moins exubérante, mais plus minutieuse que celle des violonistes d'outre-mont, et dont les nôtres ont trouvé les modèles dans l'école de chant de Baccilly, Lambert, etc, ainsi que dans l'art de nos luthistes et clavecinistes.

Des Italiens, Leclair a surtout assimilé Corelli, G.-B. Somis, Tartini, Locatelli, Vivaldi. A en juger d'après les seules parentés thématiques, l'influence de ce dernier semble avoir été prépondérante; même certaines tournures qu'on croyait venues en droite ligne de Locatelli (syncopes, manière lombarde) ont pour source l'*Estro armonico* ou la *Stravaganza* du « Prêtre Roux ». Remarquons aussi, en passant, que, parmi les thèmes ou formules de virtuosité que Leclair et Locatelli ont en commun, l'emprunt n'est pas toujours de même sens. Si l'*Arte del Violino* qui a fait la renommée européenne de Locatelli a profondément impressionné le violoniste français à ses débuts, à son tour, celui-ci a pu fournir des suggestions à son émule, quand sa personnalité s'est affirmée et que sa notoriété a passé nos frontières. Ce ne serait pas là un exemple isolé; dans une lettre de 1755, le marquis d'Argens déclare bien avoir vu « Montanari, premier violon de Rome, enchanté des sonates de Le Clerc ».

Si nous tentons d'inventorier les ressources de

notre technicien nous aurons, au préalable, de menus détails à signaler quant à sa façon de noter sa musique. Il emploie d'emblée la clé de sol sur la deuxième ligne, non seulement dans ses compositions instrumentales, comme l'usage en était établi chez les compositeurs français de sonates, mais aussi dans ses partitions dramatiques, tandis que Rameau demeure fidèle à l'ancienne « clé française », la clé de *sol* première ligne, jusques et y compris *Castor et Pollux* (1754).

Mais Leclair conserve l'usage archaïque du bémol pour « bécariser » une note diésée précédemment; si, dans le corps d'un morceau, toute l'armure doit être changée, pour éviter d'avoir à annuler par des bécarres les accidents qui vont disparaître, il met une clef de *sol* à l'endroit même où a lieu le changement de ton et lui adjoint simplement la nouvelle armure.

En matière d'ornementation, il suit l'usage constant des violonistes français, pour qui une croix + tient lieu des divers signes affectés, dans la musique de clavecin, au pincé et aux trilles longs ou brefs.

Pour les tempi, il chiffra souvent $6/4$ des mesures de six croches qui correspondent en réalité à notre $6/8$; de même $3/4$ pour $3/8$.

Il précise — trop rarement à notre gré — les doigtés délicats. Quant à sa manière de chiffrer les accords, nous en parlerons à propos de son harmonie. Venons-en à ce qui est proprement son art du violon.

En ce qui concerne la main gauche, deux traits se dégagent avec une grande netteté : d'une part, l'aisance de son mécanisme. — elle est rompue aux formules les plus déliées, les moins symétriques, passe d'une position à l'autre par des enchaînements variés, se meut, le cas échéant, sur trois ou quatre cordes en demeurant à une même position —; d'autre part, son incuriosité du registre suraigu où se complaisent Locatelli, Guillemain et autres, et où la sonorité du violon, perçante et détimbrée, perd toute ressemblance avec celle de la voix humaine. Certes, Leclair atteint des positions plus élevées que Corelli, mais on le sent pénétré du même désir de rapprocher son instrument le plus possible du beau chant. Le parti pris est évident, car de moins habiles que lui, comme Senaillé ou Denis, ont déjà exploré jusqu'à la huitième position (lui ne s'y aventura qu'une fois dans un mouvement de sonate, *allegro assai* de la huitième sonate, livre IV, et guère davantage dans les concertos). Par contre, aucun de ses devanciers n'aurait eu l'idée de régressions ni d'extensions ou de déplacements rapides comme il s'en rencontre dans les formules d'arpèges et de brisures que l'on trouvera un peu plus loin.

Dès le premier livre (cinquième sonate, *allegro ma non troppo*, mes. 9 et 10), il use de la demi-position, dans laquelle les deux premiers doigts sont serrés contre le sillet, le premier à un demiton, le second à un ton; dans les doubles-cordes

du *largo* de la douzième sonate, même livre, il est encore fait appel à la demi-position, qu'il a soin de doigter.

Il ne recherche pas l'extrême vélocité. Sauf pour quelques finales repris *prestissimo* après une première exposition *allegro*, il recommande un tempo modéré. L'« Avertissement » des *Ouvertures et Sonates en trio*, op. 13, est à cet égard significatif : « ... Je prie Messieurs les Exécutants de ne point trouver mauvais que je les fasse resouvenir de l'Avertissement qui est à la tête de mon quatrième Livre de Sonates. J'ay oublié de dire que je n'entend point par le terme d'*allegro* un mouvement trop vite; c'est un mouvement guay. Ceux qui le pressent trop, surtout dans les morceaux de caractère, comme dans la plupart des Fugues à quatre Temps, rendent le chant trivial, au lieu d'en conserver la Noblesse. Cet avis ne regarde que les personnes qui peuvent en avoir besoin. »

Une seule fois, il semble requérir de ses musiciens la plus grande vitesse dont ils soient capables. Mais il s'agit de musiciens d'orchestre, et de la partition de *Scylla et Glaucus* : au cinquième acte, dans la symphonie imitative où il veut « exprimer les aboyements des Monstres qui environnent Scylla, et des Gouffres », il demande que les trémolos et les gammes ascendantes et descendantes des violons soient joués « du mouvement que permettra l'exécution »... Si l'on se souvient qu'à peine sept ans auparavant, le

sévère Rameau, écrivant, dans le prologue des *Fêtes d'Hébé*, un thème en valeurs longues avec des remplissages de doubles croches fort simples, se croyait obligé de concéder : « On ne joue que les blanches et les noires si l'on veut », on traduira l'indication de Leclair : « Pas trop vite, de peur d'une catastrophe! » Le compositeur devait compter avec des orchestres de théâtre où certains pupitres seraient médiocrement tenus.

Pour la conduite de l'archet, il a pu apprendre de Somis l'art de ces longues tenues « dont le souvenir, disait Hubert Le Blanc, fait perdre l'haleine quand on y pense »; il sait englober dans un seul *tiré* ou *poussé* jusqu'à trente-deux triples croches liées (*andante spiritoso* de la quatrième sonate, livre IV). Mais on ne doit pas oublier que François Duval, en 1704, coulait déjà vingt-six notes d'un seul coup d'archet.

Il pratique tous les coups d'archet connus, y compris le *staccato* (jusqu'à quinze doubles croches), qu'il est le premier en France à réaliser aussi bien en tirant qu'en poussant l'archet. Il mélange ces coups d'archet avec une souplesse rare :



Ses traits brisés, sauts de cordes, bariolages, témoignent d'une imagination féconde, dont voici quelques exemples, parmi des dizaines de passages tous dissemblables, et tous également intéressants :



Dans la double-corde et l'arpège, où la main gauche et l'archet sont également impliqués, si grande était sa maîtrise qu'on a voulu faire de lui l'initiateur, ou, tout le moins, l'introducteur en France de ces artifices. Par exemple, l'anonyme du *Mercur de France*, dans l'article, souvent plagié, de juin 1738 : « C'est le premier François qui, à l'imitation des Italiens, a joué la double corde, c'est à dire joué par accord, en jouant sur le violon deux, trois et jusqu'à quatre parties par le moyen du pouce; et il a poussé si loin cette partie, que les Italiens avoient eux-

mêmes, qu'il est un des premiers du genre. » Il dut y avoir une protestation d'un mécontent, ou de l'honnête Leclair, car cette rectification suivit, publiée au mois d'août : « ... ce n'est pas Le Clerc qui a le premier en France joié et composé en accords sur le violon, Duval l'avoit fait le premier, Baptiste [Anet] et Senaillé l'ont fait comme lui et avec succès ». On n'a jamais tenu grand compte de cette mise au point, pas plus Fontenai que Daquin, ou de Bernis. Ce dernier, dans l'article nécrologique déjà cité, enjolive encore le texte de juin 1738.

Après avoir exposé les mérites des concurrents que Leclair trouvait en face de lui en abordant la carrière, il conclut à la nécessité, pour ce débutant, de s'imposer par quelque « découverte » que, précisément, « il fut assez heureux pour faire : la pratique de la double corde, jusqu'alors inconnue et dont il fit le premier usage en France fut, à juste titre, l'époque (*sic*) de sa réputation. C'est à cette nouveauté intéressante que l'harmonie en général doit une partie de ses progrès; et c'est aussi par elle que le violon est devenu un des instrumens le plus riche, soit qu'il s'exprime seul, soit qu'uni avec d'autres, il ajoute à la magie de l'effet ».

La persistance de tels racontars montre, en tout cas, à quel point la supériorité de Leclair, dans ce domaine, s'était affirmée. On en pourrait fournir d'autres témoignages; j'ai sous les yeux un *Recueil d'airs à double corde pour le violon*

daté de 1750, et calligraphié à l'intention d'un amateur. Sur les quelque trente morceaux qu'il contient, un tiers est anonyme, quatre compositeurs figurent chacun pour une pièce (Leclair le Second, Cupis, Exaudet, l'Abbé le Fils), tandis que notre Leclair l'aîné est représenté par cinq mouvements de sonates.

On ne peut songer à produire ici que quelques spécimens de l'écriture en double-corde de Leclair, car sa description détaillée supposerait la citation de morceaux entiers dans lesquels il fait appel à tous les procédés employés avant lui en France, en Italie, en Allemagne, et innove lui-même largement. A l'opposé de ce qui a été mainte fois écrit, il n'a pas attendu pour cela l'enseignement de Somis. Témoin de nombreux passages du premier livre de sonates (1723) : *largo* de la troisième sonate, avec ses chaînes de tierces terminées par un double trille à la tierce, *adagio* de la quatrième presque entièrement en doubles-cordes, dans un style apparenté à celui de Tartini, *largo* et *vivace* de la huitième; enfin la douzième contient des passages comme :



avec un trille en extension, de difficiles croisements de doigts, et les fameux accords pour les-

quels est utilisé le pouce de la main gauche, à l'imitation de Franceœur :



Dans le deuxième *largo* de cette même sonate se trouvent les quelques mesures à la demi-position dont j'ai parlé plus haut, où sont superposées une partie en valeurs longues (blanches pointées) et un dessin de croches liées. On y trouve aussi l'insigne rareté que constitue un double trille à l'intervalle de sixte :



A bon nombre de musiciens, les difficultés de ce premier livre avaient fait l'effet d'un langage inconnu, d' « une sorte d'algèbre » (Boucher d'Argis), et Leclair s'en était rendu compte, puisqu'il déclare, dans l'Avertissement du second livre : « Les bontés que le public a eu pour mon premier livre, me font espérer qu'il ne recevra pas moins favorablement celui-cy, et pour mériter le bonheur de luy plaire plus généralement, j'ay pris soin de composer des Sonates, à la portée des personnes, plus ou moins habiles; puis-que la plupart peuvent se jouer sur la Flûte Allemande. Celles qui seront trouvées trop difficiles, ne laisseront pas d'avoir leur mérite, quand elles seront bien exécutées, et pourront servir

d'Etude, à ceux qui en auront besoin » : étude qui ne sera pas à la portée du premier venu, car la quatrième sonate, la sixième, la neuvième abondent en extensions aggravées de trilles des quatrième et cinquième doigts, en trilles des deuxième et quatrième doigts croisant par-dessus le quatrième doigt maintenu fixe sur une corde inférieure, en trémolos sous un chant lié, etc.

Les troisième et quatrième livres vont encore plus loin; au point que les concertos, riches de traits d'une invention hardie (arpèges inversés du quatrième concerto de l'op 7, bariolages du n° 6) ne les dépasseront pas. On n'y trouvera pas d'arpège plus acrobatique que celui-ci :



d'innovation plus originale que cette anticipation de Paganini :



Leclair explique en ces termes l'effet recherché et le mode d'exécution : « Pour que le trait du commencement de cette Sonate face son Effêt, il faut a chaque accord faire entendre la notte d'En-haut la premiere, et tenir les trois cordes sous l'archet; les petites notes indiquent un Espece de tremblement continuel qui doit sortir de l'accord et se battre le plus viste et le plus fort qui se

pourra. La petite marque < signifie les deux sons qu'il faut battre l'un contre l'autre. »

Dépassé en tel ou tel point spécial de la technique acrobatique, peut-être, par quelques-uns de ses contemporains tels que Guillemain, Tremais, Cupis, Leclair est cependant leur chef de file, le violoniste le plus complet de sa génération, celui qui, aux yeux de l'étranger, représente alors l'école française.

Ceci pour sa musique écrite. Mais comment la jouait-il ?

On est assez tenté de se le représenter, virtuose, comme la vivante antithèse des Italiens le plus en vue, Tartini excepté. Et d'abord, son jeu devait paraître beaucoup moins improvisé que le leur. Presque seul parmi les violonistes, et ressemblant en cela à un claveciniste comme François Couperin le Grand, il entend laisser le moins possible au caprice de ses interprètes. Alors que l'usage était de noter un simple canevas auquel se surajouterait, au dernier moment, leur ornementation personnelle, Leclair écrit dans le détail la moindre fioriture (seul élément d'imprécision : la croix dont il a été parlé plus haut), et n'en autorise point d'autre. « Tous ceux qui voudront parvenir à exécuter cet ouvrage dans le goût de l'Auteur doivent s'attacher à trouver le caractère de chaque pièce, ainsi que le véritable mouvement et la qualité de son qui convient aux différents morceaux. Un point important et sur lequel on ne peut trop insister, c'est d'éviter cette confusion

de notes que l'on ajoute aux morceaux de chant et d'expression, et qui ne servent qu'à les défigurer (1). Il n'est pas moins ridicule de changer les mouvements à deux rondeaux faits l'un pour l'autre, et de jouer plus vite le majeur que le mineur : à la bonne heure que l'on égale le majeur par la façon de le jouer, mais cela se peut faire sans précipiter la mesure. »

Même une très simple *Récréation de Musique* (la deuxième) s'accompagne de cette mise en garde : « Ce petit ouvrage ne peut être bien rendu que d'autant que les personnes qui l'exécuteront seront suceptible (*sic*) de gout, de finesse dans le jeu, et de precision pour la mesure. »

C'est en somme son propre idéal d'interprétation qu'il définit là. De nombreux témoignages nous en assurent. Voici le président de Brosses, à propos de Tartini, dont il caractérise ainsi le talent, dans une lettre de septembre 1739 : « Son jeu est dans le genre de celui de Le Clerc, et n'a que peu de brillant; la justesse du toucher est son fort. » Ancelet : « Tout le monde convient qu'il

(1) Couperin écrit de même : « Il n'est point arbitraire de mettre dans mes pièces tels agrémens qu'on veut... Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées : et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ay marqué, sans augmentation ni diminution » (Préface du III^e livre de *Pièces de clavecin*). J.-S. Bach avait le même souci de précision, et Scheibe lui reproche de noter son ornementation sans laisser aucune initiative à l'interprète.

(Leclair) est exact, précis, rigide observateur des règles, et que toutes ces belles qualités réunies peuvent contribuer à refroidir son jeu. La trop grande exactitude exclut ordinairement la vivacité et le feu de l'imagination, mais le tempérament influe surtout; et si on lui reproche ce défaut, combien n'est-on pas dédommagé par son sçavoir et la netteté de son exécution. »

Hubert le Blanc, dans sa *Défense de la Basse de Virole*, qui vise à réhabiliter ladite basse en pulvérisant ses trop heureux rivaux, et en particulier le violon, ne parvient pas à trouver en Leclair un point vulnérable. Il le cite une dizaine de fois, toujours pour le donner en exemple. Voici comment, après avoir daubé sur le clavecin, il poursuit avec son éloquence coutumière, aussi peu soucieuse de rigueur syntaxique que d'orthographe. « Le Clavecin fut relevé de bonne sorte. Le Violon lui tomba sur le rable par le ministère de Mr *Le Cler*, qui n'a pas son pair dans une exécution de la dernière justesse des accords. La sage précaution de poser les doigts avec cette espèce de pudeur, que *Cicéron* exige de l'Orateur, qui commence un Discours, fait paroître son Jeu un peu nonchalant : mais combien cette retenu envers la justesse parfaite si chatouilleuse à blesser le moins, n'est-elle pas préférable à ce Jeu que j'appelle effronté, et non pas hardi, qui ne sondant jamais le guet [pour *gué!*], ne manque pas de croquer, c'est-à-dire de mentir avec assurance sur la justesse. » Il revient souvent

sur cette infaillible justesse, et sur le soin que Leclair prenait de vérifier l'accord de son instrument avant chaque mouvement de sonate; il nous le montre laborieux, assidu au travail, au lieu de « se reposer à l'ombre des Lauriers laissés comme un héritage »; il le loue de ne pas rechercher les sonorités suraiguës des harmoniques : ayant condamné l'usage intempérant qu'en font la plupart des violonistes, il conclut : « Au contraire, la Viole en montant à la *Le Cler* (*sic itur ad Astra*), ne perd rien de son agrément. »

Le pamphlet de Le Blanc est de 1740. Peu auparavant, l'anonyme du *Mercure de France* (juin 1738) avait vanté « le sentiment, le tendre et le doux » de Leclair, qu'il comparait avec « le feu, le brillant, le surprenant de Guignon ». Lustig nous parle aussi de sa sonorité « pure et charmante », grâce à laquelle « il séduisait les cœurs ».

De ces appréciations, corroborées par d'autres, en assez grand nombre, qui ne font guère que les démarquer, se dégage l'image d'un virtuose moins froid, au début de sa carrière et jusqu'à son âge mûr, que discret, dominé par une pudeur, un scrupule de style auxquels ses compatriotes n'étaient pas accoutumés, puisque les Italiens, nos maîtres avoués dans l'art du violon, les avaient éblouis par des qualités opposées. Cette réserve a souvent dissimulé une imagination, une ardeur dont nous avons mille preuves dans ses compositions. Il se peut que son apparente sèche-

resse se soit accentuée avec les années, tandis que son caractère évoluait vers la misanthropie qui l'aurait finalement envahi : rien n'était moins fait pour l'engager aux concessions, aux effets destinés à subjuguier les foules. En fin de compte, notre école y a gagné, car il y avait là de quoi faire impression sur les jeunes violonistes qui reconnaissaient en lui leur maître, et freiner en eux les tendances aux stériles tours de force vers lesquels la virtuosité glisse par une pente si facile.

LE COMPOSITEUR

On pourrait être tenté de mettre sur un même plan la production de Leclair compositeur et celle des quelques violonistes français qui ont été ses émules, voire ses rivaux dans le domaine de la virtuosité.

A y regarder de plus près, sa musique est d'une autre venue que la leur. Par la qualité de ses éléments premiers, thèmes et rythmes, comme par la science de la mise en œuvre, elle évoquerait Rameau plutôt que Guignon, Cupis ou l'Abbé le Fils. Seul Guillemain supporte la comparaison, de loin en loin.

L'invention thématique constitue l'un des points de supériorité de Leclair (pour plus de brièveté je ne dissocierai pas mélodie et rythme). Il n'est certes pas à l'abri des influences. L'idée

ne lui serait d'ailleurs pas venue de s'en défendre à une époque où l'on considérait comme licite, voire glorieux, de travailler dans l'ombre des maîtres reconnus. Ses modèles sont les Italiens et les Français; mais, avant de rechercher ce qu'il leur doit, on notera incidemment certaines affinités, aussi, avec les plus grands Allemands de son temps : Jean-Sébastien Bach et Haendel, qu'il ignorait, l'un à coup sûr et l'autre fort probablement.

On les constate surtout dans les *Sonates en trio*, op. 4, et même si elles ne portent que sur des têtes de motifs, elles sont en général confirmées par l'ambiance harmonique ou contrapuntique. Voyez par exemple l'*allegro* initial de la première sonate de ce recueil et le *poco allegro* de la quatrième sonate pour orgue de Bach (lui-même en étroit rapport avec un début de *Concerto-Sinfonia en mi* mineur de Vivaldi); le premier *adagio* de la troisième sonate et la fugue pour orgue en *la* mineur de Bach (BG. XV, p. 189); l'*aria* de la quatrième sonate et la fugue en *ut* pour violon seul de Bach.

En dehors des similitudes de thèmes, Leclair atteint parfois, dans sa mélodie, à ce double caractère de sérénité et de certitude qui imprègne tant de mouvements lents ou modérés dans la musique instrumentale ou les cantates de Bach et qu'on trouve si rarement ailleurs que chez lui: il sait aussi, à la manière du Cantor, obtenir du violon une harmonie complète sans recourir à la dou-

ble-corde, en creusant la ligne mélodique de sillons profonds dont les notes graves engendrent l'impression de basse et de voix intermédiaires.

Dans ce même op. 4, un thème au moins, celui du *largo* de la quatrième sonate, avec son dessin ascendant, tonique, tierce, quinte, neuvième,



se réfère à la plus connue des sonates de violon de Haendel (*ré* majeur, la treizième des *XV Sonate da camera* (Édition monumentale, t. XXVII), cependant que l'*allegro* fugué qui suit fait alternativement songer à Haendel et à Corelli.

Si nous en venons maintenant aux Italiens dans leur rapports avec Leclair, nous ne parlerons plus de « rencontres », mais d'influences positives qui s'expliquent par ce que nous savons de sa vie et de sa formation artistique. Corelli est présent, entre autres endroits, dans l'exorde de la quatrième sonate du Deuxième Livre, dans celui du sixième trio de l'op 4. L'*allegro* à deux temps de la troisième sonate du premier livre est une transposition sans fard de la fameuse gavotte corellienne sur laquelle Tartini a édifié son *Art de l'Archet*.

A Tartini, Leclair emprunte par deux fois (troisième livre, *largo* de la septième sonate, quatrième livre, *largo* de la neuvième) le thème du *larghetto affettuoso* par lequel commence le Trille du Diable, et aussi certains mouvements fugués,

d'une thématique un peu sèche, basée sur la gamme diatonique.

A Somis, il doit sans nul doute l'idée de composer des *Tambourins*, dans lesquels il retrouve la verve et l'élégance de son maître, qu'il rehausse d'une écriture sensiblement plus raffinée. Il s'inspire aussi de certains mouvements lents. Une fois même, il semble s'être fait scrupule d'une ressemblance trop poussée. Si l'on compare les thèmes de deux sonates, l'une de Somis, l'autre de Leclair, publiées la même année à Paris, on est frappé par l'allure plus spontanée du premier; l'autre, avec son anacrouse inversée et le saut d'octave entre les deux *sol*, a tout l'air de chercher à se différencier au prix d'une déformation imaginée après coup :

Somis, op. VI 

Leclair, livre III, 
son. 2

Entre Leclair et Locatelli, les points de contact sont surtout nombreux pour ce qui touche à l'écriture instrumentale, aux traits, aux artifices de virtuosité. Dans l'invention mélodique, il n'apparaît pas que la dépendance soit bien grande; d'autant moins que des figurations, des rythmes utilisés par Locatelli et dont on lui attribue, de confiance, la paternité, ont leur origine chez Vivaldi. Or ce dernier est, en définitive, le modèle auquel notre compatriote s'est le plus appliqué à

ressembler. Il avait pu, d'enfance, se familiariser avec plusieurs œuvres du Vénitien, que l'on jouait aux concerts de l'Académie de Lyon dès 1715. D'autres, plus tard, lui furent révélées au Concert Spirituel par Guignon et des Italiens de passage à Paris. Dans toute sa musique, mais principalement dans les concertos et dans les sonates à deux violons sans basse, abondent les tournures inspirées de l'*Estro Armonico*, de la *Stravaganza*, des *Saisons* : thèmes à notes répétées, syncopes, « manière lombarde », thèmes sur l'accord du ton, développements séquentiels, unissons abrupts et volontaires s'opposant à de tendres cantilènes.

La part d'influence française dans la thématique de Leclair est trop importante pour qu'il soit possible d'en faire ici l'étude détaillée : presque tous les « airs » lents (en général de rythme ternaire), la majeure partie des gavottes et menuets, ont une allure souple et franche, un charme agreste, mélange d'esprit et de tendresse mesurée, directement hérités de Duval, Senaillé, et aussi de Couperin. Par ailleurs, les rythmes pointés de certains *adagios* respirent l'héroïsme de l'ancienne ouverture lullyste.

Mais, qu'on y prenne garde. Ici l'originalité de notre musicien est entière. Il est dans la ligne de ses devanciers, il ne les imite pas. La substance de ses pièces de style français lui appartient comme à Manuel de Falla ou à Bartok celles d'œuvres pourtant tout imprégnées de folklore ibérique ou hongrois. Et puis, en fin de compte,

après avoir patiemment retourné ces questions d'influences, on constate qu'en l'espèce elles importent peu, parce que, des idées mélodiques de Leclair, celles auxquelles on peut assigner une ascendance déterminée sont en faible proportion au regard de celles que sa libre fantaisie a créées.

Car c'est un grand inventeur de thèmes : on en aurait une conscience plus claire si leurs développements ne contenaient des formules qui, elles, ont vieilli, principalement dans les passages de virtuosité des concertos, et qui, par contagion, nous masquent le relief des motifs générateurs.

Un thème comme celui-ci, modulant dès la première mesure, et qui va continuer d'une marche aussi capricieuse pendant vingt-six mesures, sans une redite, est, dans la musique instrumentale de ce temps, le contraire d'un poncif :

Livre IV,
son. 12

Largo un poco andante

Ce n'est qu'un type de mouvement lent parmi d'autres, de caractères presque chaque fois différents. Dans ce même Quatrième Livre, la quatrième sonate contient d'abord un *andante spiritoso* (*sic*) ornementé à l'extrême, avec des dessins de triples et quadruples croches, des arpèges largement étalés, etc. ; et, plus loin, un second mouvement lent, *Sarabande largo* en valeurs lon-

gues, sans une fioriture. Dans un *andante* comme celui de la deuxième sonate du Troisième Livre, il y a toute une progression pathétique, du début empreint d'une gravité triste au développement agité par des syncopes et des guirlandes de doubles croches d'intention non virtuose, mais expressive. Par contre, une *aria* telle que celle de la première sonate du Premier Livre, ou l'*andante* de la deuxième sonate du Quatrième Livre ne veulent être que grâce et quiétude.

La thématique de Leclair, indépendamment de sa variété, est remarquable par son ampleur. Il a assez de souffle pour conduire, sans répétition de fragments symétriques, des périodes qui atteignent souvent douze mesures et plus, tantôt floraison constante d'éléments toujours nouveaux, tantôt déduction qu'on pourrait dire beethovienne, à partir d'un motif très court : dans la première sonate du Troisième Livre, toute la première reprise du finale, soit quarante-deux mesures, était en germe dans les deux mesures initiales.

La thématique des *finales* de Leclair mériterait à elle seule un examen attentif. Il semble que sa fantaisie s'y donne encore plus libre cours ; peut-être en raison de la moindre importance que les théoriciens de son temps accordaient, par principe, au dernier mouvement, considéré comme plus léger, plus futile que l'*allegro* initial, partant, moins vulnérable à la critique.

Toujours est-il que c'est dans le finale qu'il

déroge le plus fréquemment à la carrure, qu'il rythme avec le plus de fantaisie, qu'il se permet les chutes les plus inattendues. Je me borne à deux exemples, dont l'un reproduit le début de l'*allegro assai*, finale de la quatrième sonate du Deuxième Livre. On verra comment la quatrième mesure évite la répétition de la deuxième, qui paraissait aller de soi, et l'heureux rebondissement rythmique qui s'ensuit :



Et voici, terminant le *presto* de la quatrième sonate de l'op. 4 (trios), une cadence qui ne surprendrait probablement pas à l'intérieur d'un mouvement, et d'un mouvement modéré : ici, comme conclusion d'un *presto*, ce petit groupe de trois mesures ferait songer à Albert Roussel plutôt qu'à un maître du XVIII^e siècle :



La formation des thèmes, à travers les divers mouvements d'une œuvre, obéit, comme fait la dynamique (nous le verrons un peu plus loin) à deux principes différents. Tantôt ils sont complètement indépendants, voire opposés; tantôt reliés l'un à l'autre par une plus ou moins complète

parenté d'inspiration. Il arrive qu'un mouvement répète purement et simplement le précédent, à un rythme accéléré. Cela se produit entre pénultième et dernier mouvements. Le procédé était connu depuis la Renaissance, lorsque pavane et gaillarde présentaient, une fois sur un rythme binaire, l'autre sur un rythme ternaire, un même thème harmonisé ou contrepointé de façon identique. Du vivant de Leclair, Michel Corrette construit sur un thème ainsi dérythmé les deux *allegros* du second de ses *Concertos comiques*.

Mais Leclair sait aussi trouver des liens plus discrets et plus ingénieux, comme plus tard Mozart dans le *Quintette en mi bémol* (K.614) où trois notes de départ suffisent à créer un air de famille entre l'*allegro* initial, le menuet et le finale. Exemples : dans la troisième sonate du Deuxième Livre, notre violoniste annonce thème et rythme du rondo dans le bref *adagio*, au ton relatif, qui le précède; la similitude est plus complète, plus « interne » dans la deuxième sonate du Premier Livre, entre l'*adagio* et la *corrente*; dans le même livre, sixième sonate, c'est dans le courant de l'*adagio* et du *vivace* qu'interviennent des incises mélodiques assez voisines pour créer l'impression d'unité. C'est, si l'on veut, l'amorce du procédé cyclique, instinctif plutôt que raisonné, et fort loin de s'ériger en système.

La mélodie de Leclair n'a pas le caractère d'*ad libitum* qu'elle présente chez la plupart des violonistes compositeurs de son temps. S'il use de

la seule croix + pour indiquer toutes les sortes de trilles pratiquées, il en note les appuis et les terminaisons dans la plupart des cas où un doute serait possible; il ne laisse aucune autre ornementation à l'arbitraire des exécutants, exprimant en clair tous les enjolivements qu'il désire, de même qu'il précise liaisons, accentuations, coups d'archet jusqu'à détailler un arpège (par exemple, dans la sonate en *ut* mineur, livre III, n° 6, deuxième mesure du *grave*).

Même précision dans la dynamique. Dans l'*allegro* de la neuvième sonate du Troisième Livre, on trouve plusieurs *decrescendo* marqués par les mentions *piano*, *pianissimo* à une mesure d'intervalle (ce qui précédait étant *mezzo-forte*), et vers la fin, cinq mesures consécutives font se succéder les nuances *Piano. Un poco F. Piu Forte. Piano. Pianissimo*. Sans préjudice des nuances expressives. Pour ces dernières, il n'éprouve pas le besoin de les multiplier, le sentiment de chaque morceau se dégagant avec une suffisante évidence des thèmes et des harmonies qui les accompagnent.

N. B. — Il n'emploie guère que la terminologie italienne, agrémentée d'un assez bon nombre de licences orthographiques : *affetuoso*, *largo un poco dolce sempre*, *gratioso*, *spirituoso*. N'apparaissent des adverbes français, *fièrement*, *tendrement*, que par inadvertance, dans une sonate du Deuxième Livre (n° 7, *aria*) et systématiquement dans les *Récréations de Musique*, que leur

caractère élémentaire destinait à des débutants, en principe ignorants du vocabulaire d'outremont.

A ces indications éparées, il faut, pour se faire une juste idée de ce qu'il exigeait de ses interprètes, ajouter les principes d'ensemble exposés dans les avertissements de ses recueils, le plus important étant celui qui précède le Quatrième Livre de sonates, déjà cité.

Il revient sur la question du *tempo* dans l'avertissement des *Ouvertures et Sonates en trio*, op. 12 (1753) :

« Je prie Messieurs les exécutants de ne point trouver mauvais que je les fasse resouvenir de l'Avertissement qui est à la tête de mon quatrième Livre de Sonatés. J'ay oublié de dire que je n'entend point par le terme d'allegro un mouvement trop vite; c'est un mouvement gay. Ceux qui le pressent trop, surtout dans les morceaux de caractère, comme dans la plupart des Fugues à quatre Temps, rendent le chant trivial, au lieu d'en conserver la Noblesse. Cet avis ne regarde que les personnes qui peuvent en avoir besoin. »

Cette lucidité, nous la retrouvons dans son écriture harmonique et contrapuntique, pleine d'invention, mais qu'une science éprouvée contrôle. L'épithète de « savant » que lui décernent la plupart de ses biographes vise le compositeur au moins autant que le violoniste. Il avait, en effet, poussé très loin ses études théoriques, non

seulement sous la direction de virtuoses plus avancés que lui dans la carrière, tels Somis et Locatelli, mais aussi avec Chéron, harmoniste spécialisé; Marpurg, on l'a vu dans la partie biographique de cette étude, l'a montré pratiquant le *Gradus ad Parnassum* de Fux et parvenant « à cette habileté que le monde entier admire en lui ».

Le même Marpurg, dans son *Traité de la fugue et du contrepoint*, mentionne Leclair à égalité avec Haendel, Telemann, les frères Graun, les Bach, comme un des plus fameux fuguistes du temps; il reproduit intégralement l'*allegro* initial du troisième trio de l'op. 4, une fugue à deux sujets, l'un à larges intervalles, l'autre chromatique descendant, dont il souligne la rigoureuse correction en même temps que l'ingéniosité. Il cite également, dans l'op 4, la cadence terminale du *presto* du quatrième trio, que j'ai notée un peu plus haut.

Tout ceci est corroboré par l'assertion de de Rozoi, spécifiant que dans les restaurations ou rafistolages d'œuvres lyriques que le duc de Gramont commandait pour son théâtre à Naudé et Leclair, ce dernier avait charge de l'harmonisation, son partenaire n'intervenant que comme mélodiste.

La musicologie contemporaine a conservé une estime égale pour l'écriture de Leclair. F. T. Arnold, l'auteur de l'ouvrage le plus considérable qu'on ait consacré à la réalisation de la basse continue aux XVII^e et XVIII^e siècles (voy.

Bibliographie) choisit la plupart de ses exemples chez lui lorsqu'il s'agit de caractériser la technique française de l'accompagnement — harmonie et contrepoint. Il lui fait même une place plus grande qu'à Rameau, analyse de longs passages des sonates et surtout des trios op. 4 où se rencontrent des agrégations d'une hardiesse singulière (par exemple, dans l'*aria* du troisième trio, deuxième reprise à partir de la vingt-troisième mesure), accorde plusieurs pages aux emplois de la « petite sixte », aux dissonances non préparées.

De son côté, L. de la Laurencie a montré le caractère expressif d'harmonies chromatiques où les secondes augmentées se succèdent « avec une persistance étrange et tragique » (fin de l'*andante* du premier concerto du Deuxième Livre). Pour ce qui est du contrepoint et de la fugue, des modèles achevés s'en trouvent dans les *allegros* des sonates à violon seul et basse, dans les premiers mouvements des concertos (dès l'*allegro* initial du premier livre), dans la musique dramatique (le *Vivement* de l'ouverture de *Scylla et Glaucus*).

On aura la mesure de l'habileté et de l'imagination de Leclair en lisant la *Ciaccona* sur une basse obstinée qui termine la quatrième sonate du Troisième Livre. Au cours de ses deux cent dix-sept mesures, un même dessin diatonique descendant de quatre blanches pointées se répète quarante-deux fois en majeur et douze fois en

mineur. Or, d'une part, le chiffrage en est souvent modifié, fournissant des éclairages harmoniques différents, de l'autre, une basse d'archet exprimée en toutes notes pour le violoncelle est à chaque fois diversifiée de façon à donner soit un complément au remplissage harmonique du clavecin, soit une réplique mélodique au chant du violon.

Ce n'est pas la seule occasion où Leclair ajoute à la basse continue une basse d'archet indépendante, comme J. F. Rebel et Couperin l'avaient déjà fait. Il faut d'ailleurs voir là, simplement, une utilisation meilleure, plus complète, de la basse d'archet (violoncelle ou basse de viole) qui participait, de façon habituelle, à l'exécution des sonates pour violon (ou flûtes, ou hautbois) et basse continue. Ces duos, on le sait, étaient pratiquement des trios, l'exécution de la basse continue incombant à la fois à la basse d'archet, qui en jouait les notes écrites, parfois même en les brochant, et au clavecin, qui réalisait le chiffrage des accords.

Lorsque la partie de basse était très ornée, les théoriciens admettaient que le claveciniste se contentât d'en frapper seulement les notes principales, obligé qu'il était de pourvoir aussi au remplissage harmonique. La basse d'archet s'arrogeait alors toutes les fioritures mélodiques.

On conçoit qu'à partir d'un certain degré de complexité, il ait paru plus expédient d'ajouter une troisième portée pour cette basse d'archet qui

pourrait, de la sorte, évoluer plus librement, voire échapper, par moment, à son rôle d'accompagnatrice, pour concorder avec le violon, à la façon d'un second dessus.

Il est des cas où, bien que Leclair n'ait pas recouru à cette portée supplémentaire, on sent que le concours de la basse d'archet est non seulement souhaitable, mais indispensable. Ainsi, entre autres exemples, cet *andante* (onzième sonate du Troisième Livre), dans lequel un chant calme de violon, à la Corelli, plane au-dessus d'un basse mouvementée, dont les liaisons et accents disent assez clairement la destination :



(Il y aurait une étude intéressante à faire sur le rôle expressif de la basse chez Leclair. On en trouvera des illustrations probantes dans sa musique dramatique. Voir, par exemple, au troisième acte de *Scylla et Glaucus*, p. 68 de la grande partition, un récitatif de Glaucus dans lequel les mouvements de la basse, montées chromatiques, saut de septième diminuée, sont plus accusés et plus éloquents que le chant.)

Enfin, il arrive que l'écriture de la partie de violon et des deux basses d'archet soit assez élaborée pour rendre inutile la présence du clave-

cin. Dans la huitième sonate du deuxième livre, écrite sur trois portées et intitulée : « A trois avec un Violon ou Flûte allemande, une Viole et Clavesin », la partie la plus grave porte l'indication : « Clavesin ou Violonchel », et de fait, l'exécution par un trio d'archets est possible, sans qu'on ait l'impression d'un manque.

En matière de construction formelle, l'époque à laquelle Leclair publie ses sonates est une époque de grande liberté : les anciens cadres de la sonate d'église et de la sonate de chambre, tels qu'on les avait fixés en Italie à la fin du siècle précédent, sont disloqués; la sonate classique n'a pas encore trouvé son équilibre. Toutes les expériences sont permises, et Leclair ne se fait pas faute d'en tenter. Ni le nombre des mouvements dans la sonate, ni leur alternance, ni leur style ne sont soumis chez lui à une règle stricte; ou plutôt, l'unique règle est qu'il y ait entre eux une parfaite harmonie de caractères et de proportions, bien qu'on puisse observer la prédominance de certaines dispositions.

En général, le plan comporte les quatre mouvements de la sonate d'église et leur alternance traditionnelle : *lent-vif-lent-vif*; mais une sonate du Premier Livre est en cinq mouvements, deux autres, dans le même livre, n'en ont que trois, de même que deux sonates du Deuxième Livre. Plusieurs, dotées en apparence de quatre mouvements, sont en réalité tripartites, soit que le second mouvement lent consiste en quelques me-

sures de transition, soit que le finale ne fasse que reprendre, en l'accélérant et en le brodant, l'*allegro* plus modéré qui le précède.

Le premier mouvement est presque toujours (trente et une fois sur quarante-huit) très lent, *adagio*, *largo* ou *grave*; douze fois, c'est un *andante*, cinq fois un *allegro* ou un *vivace*. Une seule fois il porte un nom de danse : *Corente a la Francese*, un *poco andante*, par laquelle débute la neuvième sonate du Quatrième Livre.

A partir du second mouvement interviennent les danses stylisées, fréquentes dans les premier, troisième et quatrième livres, beaucoup moins dans le second. Avant d'en donner la statistique, j'indiquerai que le dernier mouvement, emprunté ou non à la danse, est toujours vif, sauf le cas de la *chacone*; que la *gavotte* est employée le plus souvent comme avant-dernier mouvement, modérément lent, quelquefois comme finale, vive en ce cas, et presque toujours agrémentée d'une variation; la *courante* peut être premier mouvement, modéré, ou deuxième mouvement, *allegro*; l'*allemande* est toujours en deuxième position, *allegro*, la *sarabande* toujours en troisième, comme mouvement lent, de même que l'*aria* (qu'on voit une seule fois servir exceptionnellement de finale, avec l'indication : *aria allegro non troppo*). La *gigue*, le *tambourin*, le *menuet*, la *chacone* ne servent que comme finales.

<i>Arie et danses</i>	1 ^{er} livre	2 ^e livre	3 ^e livre	4 ^e livre
Allemandes	3			2
Arie	3	3	4	2
Chacones			2	1
Courantes	1			2
Gavottes	5	1	2	2
Gigues	4	2	2	3
Menuets	1		1	2
Musette	1			
Sarabandes	3	2	1	3
Tambourins			1	1

L. de la Laurencie a fait observer la tendance, assez fréquente chez Leclair comme chez Guillemain et Guignon, à atténuer la raideur de l'alternance *lent-vif-lent-vif* en substituant à l'*adagio* ou au grave un tempo moins lent, et en freinant au contraire l'*allegro*. C'est ce qui a lieu dans les dernières sonates du Quatrième Livre, où l'on rencontre des successions telles que :

9^o sonate : *Corente un poco andante* — *allegro moderato* — *adagio* — *vivace*.

10^o sonate : *Andante affectuoso* (sic) — *allemanda allegro non troppo* — *largo* — *giga*.

11^o sonate : *Largo* — *corrente allegro ma non troppo* — *aria andante* — *tempo di gavotta*.

12^o sonate : *Largo ma non troppo lento* — *allegro* — *largo un poco andante* — *allegro*.

Ici, l'élément de variété sera dans la thématique, les rythmes, la substance musicale même, et non dans le procédé, simpliste, somme toute, des contrastes de *tempi*.

La structure des sonates en trio et des sonates

à deux violons sans basse est plus capricieuse que celle des sonates à violon seul et basse. Par exemple, la première sonate de l'op. 3 (deux violons sans basse) consiste en trois *allegros* successifs; il est vrai que le second est un *allegro ma poco*, et qu'il se différencie des mouvements extrêmes non seulement par cette relative lenteur, mais par un caractère lié et soutenu, alors qu'ils sont détachés et surtout rythmiques. D'une façon générale, ces sonates à deux violons sans basse épousent la coupe tripartite du concerto italien avec en plus, parfois, une brève introduction lente.

Dans sa manière de construire chaque mouvement de sonate, Leclair ne se distingue pas, ou fort peu, de ses contemporains et de ses prédécesseurs immédiats. La plupart de ses *allegros* sont en deux reprises, la première plus courte, modulant à la dominante, la seconde revenant à la tonique après un développement déduit du thème initial. Airs et danses sont communément dans la forme du rondeau ou de l'*aria da capo*. Le finale, *menuet*, *gavotte* ou *allegro* sans autre désignation, se termine parfois par une variation, dans le même tempo ou dans un tempo accéléré. Les chacones des troisième et quatrième livres abordent plus largement la pratique de la variation puisque, partant de périodes de quatre mesures, elles atteignent respectivement deux cent dix-sept, deux cent quarante-quatre et deux cent soixante mesures.

Un thème unique sert en général de base à chaque mouvement; mais çà et là se présentent des ébauches de bithématisme et même, dans l'*andante* de la deuxième sonate du troisième livre, un second thème caractérisé entre à la quinzième mesure. Le schéma de cet *andante* s'établit comme suit :

1 ^{re} reprise : thème en <i>fa</i> majeur.....	mes. 1 à 14
2 ^e thème, <i>ut</i> mineur....	mes. 15 à 25
coda, <i>ut</i> majeur	mes. 26 à 32
2 ^e reprise : 1 ^{er} thème et développe-	
ment thématique en <i>ut</i>	
majeur	mes. 33 à 41
2 ^e thème en <i>la</i> mineur et	
développement tiré des	
deux thèmes.....	mes. 42 à 77
coda en <i>fa</i> majeur	mes. 77 à 83

C'est encore un acheminement vers le bithématisme, que le rondeau qui termine la neuvième sonate du Deuxième Livre, curieux rondeau imprégné, dans sa construction et dans sa thématique, de l'esprit du concerto autant que de celui de la sonate. Entre les retours du refrain, qui joue le rôle des *tutti*, les couplets s'apparentent entre eux au point d'engendrer comme un second thème de sonate. Autre rencontre avec le concerto : l'*allegro non troppo* et le finale de la huitième sonate du Troisième Livre, tous deux encadrés par deux unissons.

Les concertos.

Mais la contribution que Leclair a apportée à la forme même du concerto mérite que l'on s'y arrête. Il en a publié deux recueils, l'un, son op. 7, vers 1737, l'autre, op. 10, vers 1743. Tous sont écrits pour violon principal, quatuor et basse chiffrée réalisée au clavecin ou à l'orgue. Le troisième concerto de l'op. 7 peut être exécuté, le compositeur l'indique expressément, « sur la flûte allemande (traversière) ou le hautbois ».

Ces concertos ont une haute importance historique, étant les premiers que l'on puisse, en France, mettre en parallèle avec leurs modèles italiens. Auparavant, dès 1735, Jacques Aubert avait essayé d'acclimater chez nous le genre nouveau. Il l'avait annoncé, non sans emphase, dans le *Mercur*e de novembre 1734, promettant de donner, dans le courant de l'hiver, « le premier ouvrage de ce genre qui serait sorti de la plume d'un François ». En fait, ses *Concertos à quatre violons, violoncelle et B. C.* n'apportaient que des esquisses, d'aimables compositions dans lesquelles le violon principal n'atteint pas le niveau de virtuosité de bien des sonates françaises du début du siècle, où l'accompagnement se réduit la plupart du temps à deux voix, le troisième violon doublant le violon principal, les deuxième et quatrième marchant à l'unisson, où les développements sont embryonnaires. Au total, ils ne va-

lent que par l'invention thématique, tantôt originale et d'un charme spécifiquement français, tantôt inspirée de Vivaldi, ce dont Aubert ne songe pas à faire mystère.

Une semblable dualité se retrouve dans la thématique des concertos de Leclair, avec cette différence que les influences italiennes sont multiples. On reconnaît au premier plan celle de Vivaldi, mais aussi Torelli, Corelli, Somis, Locatelli, Tartini. Pour les affinités vivaldiennes, quelques exemples pris au hasard dans le premier concerto de l'op. 7 les mettront suffisamment en évidence :



N. B. — On a pu croire ce dernier rythme imité de Locatelli, mais lui-même le tenait de Vivaldi (*Stravaganza*, n° 2, finale).

Dans de nombreux cas, la tournure italienne n'est qu'une amorce, tel thème commencé « alla Vivaldi » se développe à la française. Voir à cet égard le troisième concerto, où la première mesure affirme un rythme vénitien typique, tandis que ce qui suit prend une allure commune à nos maîtres et à ceux de l'école de Tartini (entre eux,

il y a, vers le milieu du XVIII^e siècle, d'assez grandes affinités d'inspiration pour que l'on soit parfois embarrassé de décider dans quel sens l'influence s'est exercée).

Mais, dans ses concertos comme dans ses sonates, Leclair conserve à son actif une profusion de thèmes qui lui appartiennent en propre : une notable partie de ceux des allegros, à peu près tous ceux des mouvements lents.

La structure d'ensemble est celle que les Italiens ont imposée : trois mouvements, dont un lent encadré par deux allegros. Seul le deuxième concerto de l'op. 7 comporte une introduction *adagio* de dix-sept mesures.

Le mouvement lent, souvent une *aria* à la française, en dépit de son titre italianisé, est en principe au ton relatif; mais on le trouve aussi dans le ton principal (op. 7, n^{os} 1 et 6), parfois même dans des tons assez éloignés : le n^o 5 de l'op. 7, en *la* mineur, a son *largo* en *fa* majeur.

Dans le cadre de chaque mouvement, l'opposition tutti-solo est fermement dessinée. Très éloigné en cela de J.-S. Bach, qui aime à établir entre le virtuose et l'orchestre des paliers intermédiaires dans lesquels ledit virtuose n'est plus un antagoniste, mais le partenaire d'un certain nombre de chefs de pupitre avec lesquels il concerte, Leclair demeure fidèle à l'esthétique italienne. C'est le concerto selon Vivaldi, et c'est le concerto selon Leclair, que Brijon définit dans ses *Réflexions* (voy. Bibliographie) : « un dialogue entre di-

vers interlocuteurs *auxquels un seul fait face* » ; et il ajoute : « Le concerto est l'assemblage de la symphonie et du solo. Le tutti, par lequel il commence, expose les propositions qu'il s'agit de discuter dans le cours de la pièce ; et les contradictions qui en résultent forment alors un *combat musical* entre le solo et le tutti... »

Le premier tutti est l'élément symphonique par excellence, qu'il soit conçu en style polyphonique ou harmonique, ou qu'il combine les deux, en y ajoutant parfois des unissons inspirés de l'opéra italien. Comme chez Vivaldi, il se compose de motifs dissociables, qu'on retrouvera, séparés et diversement ajustés dans les autres tutti.

Dans le n° 3 de l'op. 7, le tutti initial, de vingt-cinq mesures, peut se décomposer en cinq tronçons A, B, C, D, E ; le deuxième tutti est fait de A et C avec adjonctions d'éléments nouveaux, le troisième comprend D, C, et A, le quatrième et dernier se limite à E.

Au soliste sont dévolus divers rôles, qui impliquent une variété d'écriture correspondante. Dans les mouvements lents, il est presque exclusivement lyrique, mais, à la différence des prototypes italiens, il n'est pas seul à prendre la parole. Au lieu d'un monologue ininterrompu, préfacé seulement, et quelquefois conclu par quelques mesures d'orchestre, l'*adagio* ou l'*aria* de Leclair nous présente volontiers une sorte de chant alterné dans lequel le tutti fait entendre les thèmes,

le soliste les reprenant en doubles-cordes ou les enrichissant de broderies.

Dans l'*allegro* il arrive que des thèmes lui soient confiés, reprises plus ornées de ceux qu'a exposés le tutti, ou bien introduisant de nouveau matériel mélodique; mais sa principale attribution consiste en de brillants divertissements de virtuosité où sont exploitées toutes les ressources d'une technique dont l'examen des sonates nous a permis de mesurer la hardiesse : on a souvent l'occasion d'évoquer Locatelli, sauf en ce qui concerne l'escalade des positions élevées où, je l'ai déjà indiqué plus haut, le maître de Bergame est de loin le plus téméraire.

L'originalité majeure de Leclair n'est pas là. Je la vois surtout dans sa façon de rompre, quand il lui plaît, avec les symétries prévues, de passionner ou de détendre, à son gré, le dialogue solo-tutti, comme au début du second concerto de l'op. 10, où l'on peut songer tour à tour à l'*andante con moto* du concerto en *sol* de Beethoven, puis (dix-neuvième et vingtième mesures), à la méditation qui interrompt l'élan du premier mouvement dans le concerto de violon en *la* de Mozart.



The image shows a musical score for Jean-Marie Leclair, consisting of five staves of music. The first staff is marked 'Tutti'. The second staff is marked 'Solo'. The third staff is marked 'Tutti'. The fourth staff is marked 'Ad°'. The fifth staff is marked 'A tempo Solo'.

Malgré des beautés de cet ordre, par lesquelles Leclair, plus d'une fois, devance son temps, ses concertos n'ont jamais connu un succès comparable, je ne dis pas à celui des concertos de Vivaldi ou de Tartini, mais à celui de ses propres sonates. Voici l'opinion qu'exprimait, au lendemain de la mort du compositeur, un de ses sincères partisans, de Bernis, dans un éloge plagié douze ans plus tard, mot pour mot, par l'abbé de Fontenai : « A l'égard de ses grands concerts, il semble qu'ils ne doivent servir de modèles que pour l'arrangement des parties, ils sont d'ailleurs d'un effet assez médiocre, et paraissent prouver qu'avec le plus grand mérite dans la partie technique (*sic*) de son art, il manque toujours à Leclair cette portion de génie qui sert à cacher l'art lui-même, de manière qu'il devienne presque insensible dans

la jouissance de l'effet. » Autre jugement, qui rend à peu près le même son : celui de Ginguené dans l'*Encyclopédie Méthodique* (1791), plagié de semblable façon par Boisgelou (voy. Bibliographie) : « Le tour françois des phrases de chant n'empêche pas (!) qu'il n'y en ait de fort agréables. L'harmonie en est pure et même assez savante : mais les traits ne sont ni légers, ni brillants; ils ont un peu de sécheresse et d'uniformité. Les morceaux vifs n'ont pas assez d'éclat, et les morceaux lents ont presque tous moins d'expression que de tristesse. »

Assurément, les réactions des musiciens d'aujourd'hui diffèrent de celles des contemporains de Leclair ou des gens de la génération suivante. Le « tour français » des arias n'est plus, tant s'en faut, un obstacle à notre admiration. D'une façon générale, les mouvements lents ont gardé intacts leur beauté plastique et leur pouvoir expressif (je signale au passage celui du deuxième concerto de l'op. 7, dont Alexandre Cellier vient de publier chez Salabert une réduction *fidèle*; j'insiste sur cet adjectif, car le modernisme de l'accompagnement en accords brisés à la manière de Schubert, ou de Gounod, pourrait faire croire à un libre arrangement).

Il n'en va pas de même des allegros.

Dans l'ensemble, ils ont vieilli, à cause du trop long développement des divertissements et développements en formules séquentielles dont l'effet est épuisé et qui n'ont pas, il faut bien l'avouer,

le jaillissement des traits similaires chez Vivaldi. Il y a là un écueil dont le premier transcritteur des op. 6 et 10, Marcel Herwegh, s'était avisé lorsqu'il en publia six concertos (op. 7, n^{os} 1, 2, 4, 6, et op. 10, n^{os} 5, et 6). Malheureusement, les libertés qu'il s'arrogeait, non seulement amputant les textes, mais retouchant sans discernement ce qu'il laissait subsister, étaient si abusives qu'on a bien vite mis au rancart ce malencontreux essai.

Mais les exécutions intégrales, données de loin en loin sur des textes purs, n'ont que des réussites passagères, obtenues à force de talent et d'autorité, et qui ne sauraient réinstaller ces œuvres au répertoire. Les musicologues les plus respectés, de la Laurencie, Borrel, Andréas Moser, Hans Engel, Schering, voient à juste titre dans les op. 7 et 10 des monuments qu'il importe de sauver de l'oubli : le public, lui, applaudit sans l'enthousiasme qui marque une adhésion complète.

Dans ces conditions, on se demande s'il n'y aurait pas lieu de reprendre l'initiative d'Herwegh et de procéder à un choix, en y apportant, cette fois, un double scrupule d'historien et de musicien ; par exemple, en ne donnant que les concertos le moins alourdis par les séquences auxquelles je faisais allusion, et en ménageant des coupures *ad libitum*, clairement indiquées, et calculées d'assez près pour que l'équilibre original soit altéré le moins possible. Aucun de ces pis-aller n'a de quoi séduire, mais il semble autrement grave de laisser la poussière s'accumuler à nouveau sur

des musiques dont une bonne part ne demande qu'à revivre.

Les sonates à deux violons sans basse.

Si le succès, en matière de beauté musicale, avait une valeur de preuve, les sonates à deux violons sans basse op. 3 (1730) et 12 (vers 1747) seraient ce que Leclair a produit de meilleur. Non seulement les éditions françaises de ces recueils ont eu plusieurs tirages (on rencontre, de l'op. 3 des éditions « gravées par Mlle Louise Roussel », et d'autres où elle est devenue « Madame son épouse », de l'op. 12, des tirages en vente « chez l'Auteur », d'autres chez la Veuve Roussel »), mais ce sont les seules de ses œuvres qui avaient été gravées à l'étranger, avec ou sans son assentiment : l'op. 3 chez Witvogel, à Amsterdam, les deux op. 3 et 12 à Londres, chez Walsh, qui donne l'op. 12 sous le titre erroné d'*Opera terza, second set*.

La faveur de ces deux cahiers s'explique en partie par leur facilité d'exécution. Ils étaient destinés et dédiés, on s'en souvient, à de riches amateurs qu'il s'agissait de ne pas rebuter, d'où leur vogue auprès d'un public relativement vaste. Mais l'opinion des musiciens vient à l'appui. Et d'abord celle de Leclair. Sur son portrait d'apparat, peint de son vivant par Alexis Loir, la page de musique qu'il tient en main n'est autre que

celle sur laquelle s'ouvre l'op. 3. Son ami Locatelli ne possédait de lui que ce recueil, inventorié dans sa bibliothèque après sa mort.

Lorsqu'en septembre 1741, deux enfants prodiges, que Leclair conseillait, se produisirent au Concert Spirituel, Gaviniès, alors âgé de treize ans et l'Abbé le Fils, qui en avait quatorze, ils jouèrent une de ces sonates à deux violons sans basse. Hubert le Blanc, prônant, comme toujours, la basse de viole, et posant en principe que deux violistes peuvent exécuter un duo avec même justesse d'intonation que des violonistes, ajoute : « Jamais deux violoncelles aspireront-ils à soutenir l'épreuve dans les *Duetti* de M. Le Cler ? »

J'ai fait un sort à ces divers jugements, parce qu'ils peuvent, dans une certaine mesure, atténuer la sévérité de celui que L. de la Laurencie a porté, au sujet de ces sonates à deux violons sans basse, dans son grand ouvrage, où je ne vois guère que ce point qui prête à discussion. S'il les place très au-dessous des sonates à violon seul et basse ainsi que des concertos, c'est, à mon sens, parce qu'il a surtout en vue les progrès accomplis en matière de technique instrumentale et de construction formelle; et sur ces deux terrains, l'apport des op. 3 et 12 est insignifiant.

Pour la technique, il suffit de rappeler une fois de plus l'obligation où Leclair se trouvait de rester accessible aux amateurs; les passages les plus difficiles, qu'on trouve dans le second recueil, et principalement dans la dernière sonate, sont jeux

d'enfants à côté des traits de n'importe quelle sonate à violon et basse du Premier Livre.

Pour la forme, on a vu plus haut qu'elle se rapproche de celle du concerto (trois mouvements, *vif-lent-vif*) alors que les sonates à violon seul et basse ont en général les quatre mouvements de l'ancienne sonate d'église; mais on a vu aussi que Leclair, même dans ces œuvres de peu de poids, fait preuve d'une grande fantaisie. J'ai cité la première sonate de l'op. 3, composée de trois allegros successifs, l'allegro médian étant, il est vrai, d'un mouvement un peu plus retenu; quelques autres ont une introduction *adagio* ou *andante*; la sixième de l'op. 12 commence par deux allegros, l'un de rythme ternaire, l'autre binaire; dans la cinquième du même livre, l'aria comporte un long milieu *un poco piu allegro*, etc.

Mais ces duos ont des mérites positifs, qu'il faut chercher dans d'autres domaines que ceux de la virtuosité instrumentale ou de la morphologie.

Il y a l'invention mélodique et rythmique, qui nulle part chez Leclair n'a été si séduisante. Le caractère familier de ces compositions, l'absence de toute intention démonstrative, puisqu'elles s'adressaient fort peu aux gens du métier, donne à l'inspiration une liberté singulière. Elle coule de source, les motifs se succèdent, enjoués, se-reins, mélancoliques, railleurs, changeant brusquement d'irisation selon l'humeur du moment. Une profusion d'idées anime ces courts mouve-

ments, on y décèle des thèmes accessoires qui pourraient être des « seconds thèmes »; par contre, aucun de ces développements en rosalies qui alourdissent les concertos.

J'ai gardé pour la fin ce par quoi les op. 3 et 12 me paraissent surtout se distinguer : la façon dont Leclair traite le problème de la sonorité, on oserait presque dire, dont il *orchestre* pour deux violons sans basse.

Il n'était pas le premier à écrire pour cet effectif restreint. On l'avait fait en Allemagne (Hans Haake, Vierdank, etc.), en Angleterre (John Bannister, Robert King, etc.), en Italie, en France, où Boismortier, Aubert, Guignon ont publié des duos, soit avant lui, soit entre la parution de ses op. 3 et 12. Non seulement aucun d'eux ne l'a égalé, mais après lui, Viotti lui-même n'a pas retrouvé le secret de cette variété et de cette plénitude.

J'ai parlé de plénitude : qu'on n'aille pas la croire obtenue à grand renfort de doubles-cordes. Elles n'interviennent pas exagérément.

Deux voix suffisent à Leclair pour procurer à l'auditeur l'impression d'une harmonie complète, ce, grâce à la nette découpe des motifs, d'un diatonisme franc (sauf dans les passages où affleure une mélancolie à laquelle on sait que notre homme était secrètement incliné : alors le chromatisme fait de discrètes apparitions), à la vivacité des coupes rythmiques, enfin et surtout à l'in-

géniosité avec laquelle sont disposées les deux lignes mélodiques.

Le procédé le plus courant consiste à confier la mélodie à l'un des violons, que l'autre accompagne d'un véritable dessin de basse, plus mobile cependant que ceux que l'on confie d'ordinaire au violoncelle, afin de compenser la moindre sonorité; ou bien la mélodie se pose sur des batteries plus ou moins volubiles, par des formules analogues à la basse d'Alberti, mais sans sa monotonie : qu'on lise, dans la cinquième sonate de l'op. 3, la *gavotte*, où le second violon fait entendre un contrechant en croches égales dont les notes graves forment une basse substantielle, le reste constituant une délicate broderie; ailleurs, le compositeur met tout l'accent sur la voix supérieure, accompagnée en arpèges uniformes par le second violon (op. 12, deuxième sonate, *largo*).

Toujours s'en tenant à deux voix, Leclair fait dialoguer les deux partenaires en style d'imitation, ou même de fugue (op. 12, sixième sonate). En ce cas, il inverse de temps en temps les rôles, afin de donner à la partie de second violon un intérêt égal à celle du premier.

Lorsqu'il recourt à la double-corde, il ne fait pas preuve d'une moindre fertilité d'invention. Quelquefois, il se contente d'étoffer les deux voix en ajoutant une pédale inférieure ou médiane; ou il les renforce de place en place par quelques accords, en valeurs plus ou moins longues ou en trémolos de doubles croches. Ailleurs, il traite

une des parties entièrement en doubles-cordes, soit celle du premier violon (avec la préoccupation de faire valoir sa technique : op. 3, deuxième sonate, *largo*), soit celle du second (pour laisser le premier chanter librement sur des harmonies simples : op. 12, troisième sonate, *sarabande*). Quand il écrit à quatre parties, les deux violons en doubles cordes, ou bien un chant se détache sur des accords de trois sons (op. 3, première sonate, deuxième mouvement), ou c'est un jeu purement harmonique, comparable, toutes proportions gardées, au *larghetto* du concerto n° 10 de l'*Estro Armonico* de Vivaldi (op. 3, sixième sonate, *andante sempre piano*).

Toutes ces façons d'écrire, et d'autres, dans le détails desquelles il serait fastidieux d'entrer, Leclair les combine avec une extrême souplesse, et l'ornementation dont il pare certains mouvements (l'*andante*, par exemple, de la dernière sonate de l'op. 12) achève de donner à ces petites pièces une couleur presque orchestrale. Il y affirme un instinct, ou une science de la sonorité des cordes qu'on avait tendance à reconnaître aux seuls Italiens, grâce à quoi des passages qu'à simple lecture on jugerait creux et inefficaces se révèlent, à l'audition, très amplement fournis, sans doute parce que l'étagement des voix détermine le maximum possible de sons résultants.

LA MUSIQUE DRAMATIQUE : SCYLLA ET GLAUCUS

Dans *le Mercure de France* d'octobre 1746, un rédacteur anonyme rend compte de la première de *Scylla et Glaucus*, représenté par l'Académie Royale de Musique le même jour où les comédiens italiens jouaient la *Serva Padrona*.

Voici, à titre d'échantillon de la critique musicale au XVII^e siècle, quelques extraits de ce compte rendu. J'en reproduis en italiques toutes les observations d'ordre musical, fort clairsemées, comme on va voir :

« Le Mardi 4 Octobre on a donné la première représentation de *Scylla et Glaucus*, Tragédie. Les paroles sont de M. d'Albaret, et la musique de M. Le Clair, célèbre dans l'Europe par ses sonates sçavantes et travaillées, et par l'élégance de son jeu sur le violon. Son génie se reconnoît dans la composition de son Opera. » Le chroniqueur rappelle alors qu'un *Glaucus* de l'abbé de Calcavi (en réalité, de Calcary) avait été jadis mis en musique par un maître de clavecin nommé Cuvilier, et que l'Académie Royale n'avait jamais consenti à le monter : « Le *Glaucus* de M. d'Albaret a été plus heureux. M. d'Albaret dit dans sa Préface, qui est fort bien écrite, que les sujets du Prologue et de la Tragédie sont tirés l'un et l'autre des *Métamorphoses*. Ovide parle des Propétides comme citoyennes de la ville d'Ama-

thonte. Elles nioient la divinité de Vénus : la Déesse irritée les changea en statues de pierre.

« Cette fable des Propétides forme le Prologue, et M. d'Albaret l'a choisie comme analogue à celle de Scylla... »

Le drame proprement dit nous montre la nymphe Scylla insensible à l'amour de nombreux soupirants, parmi lesquels le dieu marin Glaucus. « Une fête champêtre arrive *dans laquelle il y a plusieurs jolis airs, entre autres une musette fort agréable... Il y a dans le cours de cette scène un morceau de chant fort agréable; c'est Glaucus qui dit à Scylla :*

Quand je ne vous vois pas, je languis, je soupire... »

Vaines protestations. Glaucus, éperdu, va implorer le secours de la magicienne Circé qui, malencontreusement, s'enflamme pour lui et entreprend de lui inspirer une passion réciproque. Le charme commence à réussir, jusqu'au moment où le héros, apprenant que Scylla, loin d'être indifférente, « gémit de son absence », parvient à rompre l'enchantement. Circé n'accepte pas la défaite et lutte pour le reprendre : « *Il y a dans cette scène un morceau très expressif et très touchant. C'est celui où Circé dit à Glaucus : reviens ingrat, mais cher amant...* »

Survient Scylla, à qui Circé feint d'abandonner la place, mais en commençant des « conjurations magiques pour se venger de sa rivale. *C'est dans ces morceaux que les Musiciens déploient*

toutes les ressources de leur Art, et M. Le Clair a montré ici l'étendue de ses talents. Cette magie a été trouvée fort belle, et il n'y a eu qu'une voix ».

Le rideau s'ouvre, au début du cinquième et dernier acte, sur « un lieu préparé pour une fête ». Scylla est attirée par une fontaine dans laquelle la magicienne a jeté un poison. Pour s'y être mirée, elle est soudain prise de folie et court « se précipiter dans la mer, malgré les soins et les efforts de son amant éperdu... Le Théâtre change et représente la mer et le détroit de Sicile. On voit d'un côté le promontoire de Rhege, et de l'autre un rocher représentant une femme ayant le corps d'une Syrenne, et des monstres qui semblent aboyer autour d'elle »... Chant de triomphe de Circé sur ce rocher, « monument de sa rage », qu'elle souhaite être à jamais « la terreur des mers ».

On a vu plus haut que la carrière de *Scylla et Glaucus* avait été brève, tout au moins à l'Opéra : car Léon Vallas nous apprend que vers 1750-1755 on donnait encore cette œuvre « en concert » à Lyon, tantôt en une séance, tantôt en deux, auquel cas la première était consacrée aux parties essentielles du Prologue, à l'Ouverture et aux deux premiers actes, la seconde aux trois derniers actes, préfacés par une autre ouverture taillée dans la musique instrumentale de Leclair. Vallas a repris la tradition et suscité l'exécution à

Lyon, en 1909 et en 1925, d'importants extraits de *Scylla et Glaucus*.

Les commentaires publiés du vivant du compositeur et dans les quelques années qui suivirent sa disparition sont vagues et contradictoires. De Rozoi, d'Aquin admirent. De Bernis, de Fontenai déclarent son opéra « au dessous de ses modèles quant à la partie du chant, et non moins inférieur à ses contemporains dans la partie instrumentale ».

C'est ce que vont répétant depuis lors les spécialistes de la musique dramatique, portés par la très vieille tradition en vertu de laquelle un musicien ne saurait avoir de talent hors de la spécialité qu'on lui a une fois pour toutes assignée : ce qui explique, entre autres exemples, la longue éclipse de la musique instrumentale d'Alessandro Scarlatti, de la musique de théâtre et d'église de Vivaldi, le peu d'empressement que l'on a mis à représenter l'*Oédipe* d'Enesco.

Prétendre, au seul vu de la partition, que *Scylla et Glaucus* est un opéra réussi et viable, serait s'aventurer dangereusement. Mais il n'est pas besoin d'un long examen pour y apercevoir tout autre chose qu'une pâle imitation des ouvrages de Rameau antérieurs à l'année 1746. Au vrai, pour reprendre, en les retournant, les affirmations de de Bernis, on y trouve beaucoup à admirer, tant dans le traitement des voix que dans celui des instruments.

Dans la « partie vocale » on est frappé, dès l'a-

bord, par le souci qui s'y affirme d'obtenir une déclamation fidèle à l'accentuation du langage parlé en même temps qu'au mouvement dramatique. Louant, chez Rameau, la beauté des récitatifs de *Castor et Pollux*, Pierre Lasserre se récriait : « C'est le comble de la finesse musicale et de l'exquis de la sensibilité. » L'éloge s'appliquerait à maint passage de *Scylla et Glaucus*. En ce qui concerne le raffinement de la prosodie, qu'on observe les nombreux airs et récitatifs dans lesquels Leclair change de mesure assez souvent pour suivre chaque inflexion du texte. A la troisième scène du quatrième acte, on compte dix-sept de ces changements, en l'espace de vingt-sept mesures (avec emploi de mesures à C, $2/4$, $3/2$, $3/4$).

Pour la technique des voix, l'utilisation expressive ou décorative de leurs ressources, je ne puis que renvoyer au chœur du troisième acte « Chantons, Scylla », aux chœurs de Démons, au grand air à vocalises de Scylla « Ta gloire dans ces lieux t'appelle », à l'intense dialogue qui termine la scène initiale du quatrième acte.

La maîtrise de l'orchestre est plus indiscutable s'il se peut. Elle est de nature à plus d'une fois appeler la comparaison avec Rameau. La base est le quintette à cordes, auquel est souvent ajoutée une seconde partie d'alto (le premier alto, *haute-contre*, est écrit en clef d'*ut* première, le second, *taille*, en clef d'*ut* seconde).

Aux archets s'adjoignent les flûtes, hautbois,

bassons, trompettes, timbales, plus le clavecin réalisant le chiffrage et, au premier acte, une musette; et c'en est assez pour donner une palette riche et nuancée. Chacun des héros est accompagné avec une instrumentation appropriée au rôle et à la circonstance. Tandis que Glaucus a pour escorte les bassons et basses d'archet, la tendre Scylla chante généralement sur un orchestre diaphane : dans son premier air, il ne comprend qu'une flûte, les altos et la basse au clavecin, sans basse d'archet, plus loin, c'est un simple unisson de violons sans basse d'aucune sorte; de même la bergère du premier acte n'est accompagnée que par le hautbois solo et des tenues de violon sur le *sol* de la quatrième corde, à vide, et sur son octave.

Des passages non chantés ont une transparence égale, surtout dans les scènes pastorales : l'« air gracieux » du Prologue est à deux parties, une de flûte et une de violon, la troisième scène du même Prologue comporte un charmant trio pour deux hautbois et basson, auquel répondront violons, trompettes et timbales. On retrouve cette combinaison de deux hautbois et basson au premier acte. Elle est suivie d'une musette en *sol*, parfait modèle de ces orchestrations aux fluidités d'aquarelle auxquelles se complaît notre compositeur. La danse est d'abord exposée instrumentalement par une musette accompagnée d'une partie de violon et la basse, puis chantée, sur le même thème, par une bergère, accompagnée par

le hautbois et un unisson de violons, enfin reprise par le chœur et l'orchestre, basson compris cette fois. A chacune des trois reprises, la base harmonique restant la même, intervient un contrechant différent. Plus loin, un menuet pour la musette n'est accompagné que par deux parties de violons. En voici le début :

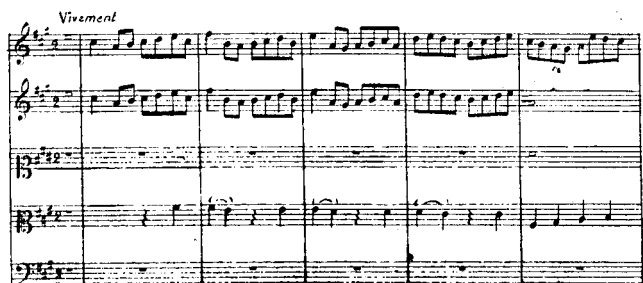
The image shows a musical score for a piece titled "Musette". It consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top one is for the flute, labeled "Musette", and the bottom one is for the violins, labeled "Violons Doux". The flute part begins with a series of eighth notes, while the violins play a more complex rhythmic pattern with some rests. The second system continues the flute melody with some slurs and the violin accompaniment. The third system shows the flute playing a more melodic line with some grace notes, and the violins providing a steady accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

(Il est probable que les dessins de croches étaient joués à l'ancienne manière française, chaque groupe de deux croches interprété comme une croche pointée suivie d'une double croche; en effet, désirant des *croches égales*, dans le chœur des Propétides du Prologue, Leclair l'indique expressément.)

A l'opposé de ces orchestrations légères, en voici dont la robustesse et l'écriture élaborée font

penser à Haendel, à J.-S. Bach, à Rameau. Ce sont les « simphonies », ouvertures, interludes. Je cite seulement le début du « vivement », dans l'Ouverture :

Vivement



Beaucoup d'autres épisodes symphoniques sont dignes de remarque : le début, contrapuntique, du quatrième acte, le deuxième air de Démons, auquel le chœur vient se superposer avec une puissance impressionnante, la *Sicilienne* avec chœur du cinquième acte, où Leclair écrit le quatuor en pizzicati (« il faut pincer les cordes avec le pouce »), ce qui, par parenthèse, n'est pas plus de son invention que de celle de Rameau ; sans parler des Italiens du XVII^e siècle, Campra, chez nous, avait usé du pizzicato dans les *Fêtes Vénitiennes*, dès 1710. Au cinquième acte se place aussi une symphonie descriptive « pour exprimer les aboyements des Monstres qui entourent Scylla, et les gouffres ». C'est là que se trouve l'indication : « du mouvement que permettra l'exécution ». L'orchestre est parcouru par un va-et-vient de gammes ascendantes et descendantes aussi rapides que possible, tandis qu'un trémolo de doubles croches l'agite d'un frémissement constant ; et sur ce fond tumultueux, les violons et une partie des instruments graves, bassons, violoncelles, contrebasses, clament à tour de rôle un dessin féroce, chute d'octave ou de dixième rythmée selon la fameuse « manière lombarde » :



Mais la plus rare prouesse de composition et d'orchestration est probablement la *Passacaille*

du deuxième acte. Dans cette forme, voisine de celle de la *Chacone* qu'il avait magistralement traitée dans ses sonates, Leclair édifie une construction de cent soixante-deux mesures, sur deux dessins obstinés de quatre mesures, l'un ascendant, l'autre descendant. Les instruments sont d'abord seuls : violons, flûtes, deux parties d'altos, basses, puis violons et basses avec un contrechant de basson. Entre alors une voix, celle d'une choriste, accompagnée par la seule basse continue; lui succèdent les voix de deux autres « filles du chœur » avec hautbois et violons sans aucune basse. La masse du chœur fait son entrée, plein orchestre; suivront encore d'autres combinaisons, dans lesquelles on remarquera au passage l'importance, en ce temps tout à fait inusitée, accordée au premier alto (haute-contre).

On sera moins surpris du relief que Leclair donne à ses violons. Plusieurs airs sont accompagnés par un *obligato* qui, bien que ce ne soit jamais spécifié, devait incomber au violon solo et non à un ensemble, tant les figurations, ornements, doubles-cordes en sont délicates (par exemples, pages 86-87 de la partition originale, les traits qui rivalisent de légèreté avec les vocales de Scylla, ou, un peu plus loin, page 91, les dessins expressifs sur lesquels Circé monologue tristement.

Certains de ces *obligati* ont avec ceux de J.-S. Bach une parenté, toute fortuite, et qui ne se maintient jamais très longtemps, mais qui n'en

vaut pas moins la peine d'être signalée; tel celui du chœur « Chantons, Scylla », au troisième acte :

Vivement

Chantons Scylla. Chantons Et célébrons ses charmes

Chantons Scylla. Chantons Et célébrons ses charmes

Chantons Scylla. Chantons Et célébrons ses charmes

Chantons Scylla. Chantons Et célébrons ses charmes

Viol.

Tous

Ce n'est pas le seul point de contact avec Bach.

Il est, dans *Scylla et Glaucus*, comme dans les sonates (voy. p. 72), des courbes mélodiques qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher, au moins au départ, de celles qui, chez le Cantor, symbolisent le calme ou l'apaisement. Ainsi cet air de la page 83, ex. 22, ou ce début du cinquième acte :



A ceux de mes lecteurs qui désireraient pousser plus avant l'étude de *Scylla et Glaucus*, je signalerai la partition manuscrite qu'en possède la bibliothèque de l'Opéra, sous la cote *A. 185 a.* Calligraphiée avec un soin extrême, elle est certainement antérieure à l'édition, et a servi à préparer les représentations, entre lesquelles on lui a fait subir des remaniements successifs. Des fragments y figurent, qui n'ont pas été conservés dans l'édition gravée, des airs ont été retouchés, au contraire, après l'édition, et l'on rencontre, dans le détail, de nombreuses variantes. (Dans ce manuscrit, au début de l'Ouverture, les parties de premiers et seconds violons sont écrites sur la même portée, avec cette annotation : le deuxième violon se trouve dans cette partie », qu'une inadvertance du graveur a fait reproduire dans l'édition, où elle est incompréhensible, puisque une portée y est attribuée à chaque partie de violon).

IV

L'INFLUENCE DE LECLAIR

Pour qui contemple d'un peu loin le panorama de la musique française pendant la première moitié du XVIII^e siècle, la physionomie de Leclair ne se détache pas, au premier abord, avec un relief très saisissant. Chez le commun des amateurs, son nom est loin d'éveiller les mêmes échos que, par exemple, celui d'un François Couperin. Et pourtant son action, en profondeur, aura été multiforme et féconde.

Chose curieuse, c'est sur son activité de professeur que nous sommes le plus mal renseignés. Des nombreux élèves qu'il a formés, nous ne connaissons nommément que quelques-uns : parmi les virtuoses de premier plan, Dauvergne, l'Abbé le Fils, probablement Gaviniès et le chevalier de Saint-Georges; dans une zone moins brillante, Mahoni, dit le Breton (et non Berton), auteur d'une chacone et de petites pièces qu'on trouve dans les recueils de l'époque, un certain

Petit, qui se fit entendre au Concert Spirituel en 1741, et que d'Aquin donne pour l'égal, ou presque, du fameux Pagin, Geoffroy, qu'on y applaudit en 1752, Jean-Baptiste Dupont, qui transcrivit pour orchestre, à l'occasion de la messe de bout de l'an de son maître, en l'église des Feuillants, la fameuse sonate *ut* mineur dite *Le Tombeau de Leclair*; vraisemblablement, Mlle de Hauteterre, la première femme violoniste admise à jouer au Concert Spirituel (avril 1737), et qui exécuta des « sonates (?) » de Leclair. Enfin, l'historien alsacien Martin Vogeleis nous apprend que Rodolphe, l'auteur des *Solfèges*, connu surtout à ce titre et comme virtuose du cor, avait travaillé le violon avec le chef de l'École française, lorsqu'il vint à Paris, à seize ans, en 1746.

Si mince que puisse être leur importance au point de vue de l'art pur, il faut rappeler ici les quelques riches amateurs qui reçurent son enseignement, Joseph Bonnier de la Mosson, le duc Antoine de Gramont, etc., parce que, de ce fait, la situation sociale des violonistes français devait se trouver heureusement modifiée : l'admission d'un des leurs dans des cercles de haute bourgeoisie et de noblesse, et même dans des maisons princières (celle d'Anne d'Orange, celle de l'Infant Don Philippe, la cour de Versailles avaient accueilli Leclair avec une faveur marquée) devait achever de dissiper le préjugé défavorable qui les avait si longtemps maintenus, chez nous, dans une condition subalterne, au regard de celle qui

était dévolue aux joueurs de luth, de harpe ou de clavecin.

On présume que, partout où son talent lui donnait accès, il devait faire bonne figure. Son portrait par Alexis Loir le montre plein de dignité, l'expression du visage intelligente et grave, le maintien aisé. L'inventaire de ses biens indique une culture dont l'éclectisme devait être chose plutôt rare dans la corporation — il lisait Virgile, Ovide, Milton, des traités d'histoire — en même temps qu'une coquetterie vestimentaire attestée par une abondance de linge fin et d'assez nombreux costumes dont on a pu lire, plus haut, la description sommaire.

Mais l'artiste, en lui, nous importe plus que l'homme. Pour ce qui est du violoniste, on aura constaté, dans le chapitre consacré à sa technique, que dès son premier livre de sonates, il rejoignait les plus audacieux des Italiens, à part le seul Locatelli.

L'admirable est que, chez lui, la virtuosité ne se fait jamais oppressive ou abusive. Elle n'est pas un expédient destiné à masquer quelque faiblesse dans l'invention mélodique, l'écriture ou la composition. Peu de musiciens manifestent pareille sévérité pour eux-mêmes. Virtuose déjà exercé, il avait demandé des leçons à Somis; devenu célèbre, il travaille encore la théorie avec Chéron. Aussi atteint-il à une maîtrise équilibrée qui le rend comparable à Corelli, compte tenu du progrès accompli d'une génération à l'autre. Comme

lui, c'est un guide, doué d'un sens pédagogique pénétrant, épris de travail bien fait, et qui n'abandonne pas au hasard le plus menu détail : les Avertissements de ses divers recueils, dont j'ai cité quelques traits, en témoignent.

Ce scrupule, cette retenue que ses contemporains lui reprochaient parfois, et qui, en effet, pouvaient faire paraître son jeu quelque peu frigide, par comparaison avec celui des Italiens, si facilement déchaînés, ont eu sur les violonistes français une influence modératrice qui, une fois de plus, évoque le souvenir de Corelli. De même que ce dernier est le point de départ de la première école classique d'outre-mont, de même à Leclair revient le mérite d'avoir fixé les traits et le style de la première école française.

Son rôle, en tant que compositeur, n'est pas moins éminent; il déborde le cadre de la musique de chambre où, reprenant le grand dessein de François Couperin, il a si bien réalisé la fusion des « goûts » français et italien. Tant par l'élan qu'il a donné à la technique que par l'habileté de son écriture instrumentale, magistrale synthèse du style polyphonique ancien et du nouveau style harmonique, il a puissamment contribué à l'élaboration, en France, de la symphonie préclassique.

Son empreinte sur les compositions de Guillemain, l'Abbé le Fils, Mangean, Dauvergne, Exaudet, Travenol, Mondonville, Gaviniès, sur celles d'Italiens francisés comme Guignon ou Canavas

est flagrante; la façon dont Rameau traite le violon reflète aussi son influence. A l'étranger, Locatelli, à qui il doit beaucoup, est lui-même en quelque mesure son débiteur, de même que Veracini, au moins dans certains traits des *Sonate accademiche* de 1744.

La renommée de Leclair s'est propagée à la manière de celles de Bonporti, de Vivaldi, de J.-S. Bach : avec une discontinuité qu'on a peine à admettre sans révolte. De son vivant, la notoriété ne s'était pas fait attendre : je rappelle qu'elle avait passé les frontières en 1732, date à laquelle il figure déjà dans le dictionnaire de J. G. Walther. Les vers mirlitonesques cités par L. de la Laurencie d'après un manuscrit anonyme et non daté, et dans lesquels notre héros se voit reconnaître le mérite d'avoir écrit les premières sonates françaises qui ne fussent pas des plagiats :

Leclair est le premier qui, sans imiter rien,
Créa du beau, du neuf qu'il peut dire le sien,

ces vers sont de Séré de Rieux et remontent à 1734.

A partir de ce moment, les éloges se multiplient. Je ne reproduirai que le témoignage d'un dilettante particulièrement cultivé, le Président de Brosses, écrivant à son ami M. de Maleteste, de Rome, en 1740 :

« Quant à la sonate à violon seul, tranchons le

mot, ils [les Italiens] n'en ont pas d'égales à celles de Leclair; au reste, soit qu'ils ne se tiennent pas forts de leurs richesses en ce genre, ou que la symphonie ne leur plaise qu'autant qu'elle est à grands chœurs [c'est-à-dire à grand orchestre], ils exécutent peu de sonates. Je menai dernièrement un assez bon violon françois au concert chez le cardinal Bichi, et je lui fis jouer la sixième sonate en *ut* mineur du troisième livre de Leclair [le *Tombeau*] pour voir si ces gens-ci auroient le front de ne pas trouver cela beau : ils ne furent pas si mal avisés »... Plus loin, ayant vanté le jeu brillant et fantaisiste de Pascalini, de Rome, il conclut : « C'est le Guignon de l'Italie, comme Tartini, de Padoue, en est le Leclair. »

A sa disparition, les panégyristes que mon lecteur connaît déjà, de Bernis, de Rozoi, etc., lui consacrent des articles plus étendus qu'il n'était d'usage de le faire. Commentant (sur le mode aigre-doux) celui de de Rozoi, un rédacteur anonyme de l'*Almanach des Muses* de 1764 note : « Ce musicien [Leclair] est le premier bon symphoniste que nous ayons eu, et dont les ouvrages aient été estimés en Italie. » ... Ils l'étaient en Angleterre aussi, où des historiens comme Burney et Hawkins leur rendent pleine justice. Hawkins écrit en propres termes (*Hist. Mus.*, 1776) : « Leclair est célèbre pour l'âme et l'énergie de son exécution, et ses compositions viennent en quelque manière à l'appui de ces vues. A tout le moins, on peut dire que, pour la grandeur et la dignité

du style, il n'y a pas de compositions instrumentales françaises, pas même celles de Lully en personne, qui méritent d'être comparées avec les siennes. »

Les pédagogues, Corrette, dans l'*Art de se perfectionner dans le violon* (1782), Woldemar, dans sa *Grande Méthode* (1798), J.-B. Cartier, dans son *Art du Violon* (1798) recommandent l'étude de ses sonates; ce dernier en reproduit trois intégralement, plus deux mouvements séparés, lui accordant presque autant d'importance et de place qu'à Corelli. L'Anglais A. Jousse le mentionne encore en 1811 dans sa *Theory and practice of the violin*. Baillot, publiant en 1834 son *Art du Violon* déclare avoir tardivement « connu et apprécié les beautés de la musique de Leclair », qu'il ignorait à peu près lorsqu'il rédigeait, en 1802, la *Méthode du Conservatoire*.

Après quoi, pour bien longtemps, notre héros ne sera plus connu, pratiquement, que comme l'auteur d'une sonate, le *Tombeau*, et d'un tambourin à succès.

Mais voici que vers la fin du siècle dernier, on recommence à s'intéresser à lui de façon moins étroite, assez originale, toutefois, au début de ce renouveau. En 1870, un musicien peu connu, Victor Moret, publie chez un éditeur non moins obscur, Em. Chatot, *Vingt-quatre morceaux extraits des Sonates de Jean-Marie Leclair, Symphoniste et Violoniste célèbre du Roi Louis XV, arrangées pour piano* ; c'est un choix de danses et

d'airs dont quelques-uns reçoivent des titres avantageux, *Choral*, *Regret*, etc., auxquels Leclair n'avait pas songé, le tout accompagné d'une petite notice historique d'une fidélité approximative et d'un portrait lithographié qui ne rappelle que de fort loin les traits qu'avait peints Alexis Loir. En 1902 paraissent les transcriptions de concertos par Herwegh, au sujet desquelles j'ai fait les expresses réserves qu'elles commandent : n'empêche qu'elles remettent à l'ordre du jour des œuvres sur lesquelles la critique s'exercera. L'année suivante Eitner donne, avec une tout autre rigueur, et quelque lourdeur, le deuxième livre de sonates à violon seul et basse; le premier livre suit, en 1905, par les soins d'Alexandre Guilmant et Joseph Debroux; des concertos et des sonates sont réédités isolément par d'Indy, Saint-Saëns, Bouvet, Borrel; des réalisations de la regrettée Claude Crussard doivent paraître à bref délai. Entre temps, le Conservatoire de Paris, pour la première fois depuis sa fondation, a mis, en juillet 1914, un morceau de Leclair au programme du concours de fin d'année.

Du côté des historiens, un grand effort a été accompli en France, auquel ont participé Georges Tricou, Eugène Borrel, Léon Vallas, Lionel de la Laurencie enfin, à qui nous devons, d'une part les travaux d'approche les plus minutieux, de l'autre la plus magistrale synthèse.

La science étrangère n'est pas restée indiffé-

rente. Scheurleer, Arend Koole ont en partie élucidé l'énigme du voyage aux Pays-Bas; si les érudits allemands n'accordent pas encore à Leclair l'importance qui nous paraît lui être due (celle que Norbert Dufourcq lui assigne, avec une entière lucidité, dans son récent volume sur *La Musique Française*), du moins pouvons-nous constater, dans les ouvrages de Moser et surtout de Hans Engel un très grand progrès sur ceux de Wasielewski et de Schering qui, manifestement, n'avaient connu les textes musicaux que de façon fragmentaire, et à travers des transcriptions plus ou moins dignes de foi.

Il s'en faut de bien peu que la mise en place historique de Leclair ne soit accomplie. Aux exécutants de la parachever.

Encore une fois, il n'est pas question de tenter la résurrection totale de l'œuvre. Certaines parties sont caduques, principalement des concertos, j'en ai indiqué la raison.

Mais une riche moisson reste à engranger. Sans revenir sur la beauté plastique de la mélodie, sur les audaces harmoniques, sur l'intensité et la variété d'expression auxquelles Leclair peut atteindre, il nous restitue la clef d'un art du violon qui pour beaucoup de virtuoses d'aujourd'hui est lettre morte.

De même que des chanteurs rompus aux difficultés de solfège des écoles contemporaines trébuchent sur les roulades diatoniques d'un air de bel canto, de même, plus d'un violoniste capable

d'affronter Bartok ou Schoenberg n'exécuterait pas sans accrocs des pièces si dépouillées que la plus petite impureté dans la sonorité ou la justesse d'intonation prend le relief d'une verrue monstrueuse.

La pratique de Leclair devrait leur être, en ce qui concerne la précision de la technique, le meilleur moyen de se contrôler. Et quand ils le joueront sans gêne d'aucune sorte, ils découvriront en lui assez de musique pour ne plus considérer qu'elle, et se laisser gagner par ce qu'elle contient de charme sans afféterie, de profondeur sans grandiloquence, de raffinement et de majesté.

BIBLIOGRAPHIE

L'essentiel a été fourni par Lionel de la Laurencie, L'École française de violon, t. I (1922), dans le chapitre consacré à Leclair, et t. III (1924), dans l'appendice bibliographique. On ne trouvera ci-après que l'indication : a) des ouvrages parus postérieurement; b) pour les sources anciennes, de celles, fort rares, auxquelles L. de la Laurencie n'a pas eu recours, ou de celles dont j'utilise des éléments différents de ceux qu'il avait cités.

- [ANCELET] : *Observations sur la musique, les musiciens et les instrumens.* Paris, 1757, p. 14.
- APPIA (EDMOND) : *Les Sonates à violon seul et basse de Jean-Marie Leclair l'Aîné*, in *Schweizerische Musikzeitung.* Zurich, 1, 6, 1950.
- [D'AQUIN] : *Siècle littéraire de Louis XV.* Amsterdam, 1753, I, pp. 132-135 (déjà publié l'année précédente sous le titre de *Lettres sur les hommes célèbres... sous le règne de Louis XV*).
- [D'ARGENS] : *Mémoires et Lettres de M. le marquis d'Argens.* Londres, 1755, p. 237.
- ARNOLD (F. T.) : *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVII th and XVIII th centuries.* Oxford, 1931, voy. surtout les pp. 687-689.
- [DE BERNIS] : *Nécrologe des hommes célèbres de France*, 1^{re} partie. Paris, 1764-1767, p. 280.
- BOISGELOU (P. ROUALLE DE) : *Catalogue de la musique Bibliothèque Nationale (ms.)*, Rés., Vm⁸, 23, Paris, 1803, art. 1983,

- BORREL (EUGÈNE) : *De l'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*. Paris, 1934.
- [BOUCHER D'ARGIS] : *Variétés historiques, physiques et littéraires*, t. II. Paris, 1752, p. 252.
- BRIJON (C. R.) : *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. Paris, 1763, pp. 2-3.
- BROSSES (CH. DE) : *Lettres familières*. Paris, éd. Colomb, 1885, II, p. 336.
- DUBOURG (GEORGE) : *The Violin*. Londres, 1836, p. 142.
- DUFOURCQ (NORBERT) : *La musique française*. Paris, 1949, pp. 190-192.
- DUVAL (GASTON) : *Un cas nouveau de vandalisme musical*, in *Revue musicale*, 1^{er} août 1903 : protestation d'une violence outrancière contre la publication par Herwegh de concertos de Leclair plus que librement arrangés. A rapprocher du compte rendu candidement élogieux qu'avait donné de ladite publication un rédacteur du *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique* (*Zeitschrift der I. M. G.*) de juin 1902, A. Göttmann.
- EHRlich (A.) : *Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart*. Leipzig, 1893, p. 115 : récit fortement romancé, selon lequel J.-M. Leclair ne serait venu à Paris qu'en 1729, aurait vu ses efforts contrecarrés par « l'aversion des musiciens en place contre l'influence artistique italienne », aurait dû se contenter d'un emploi subalterne à l'orchestre de l'Opéra, etc.
- ENGEL (HANS) : *Das Instrumentalkonzert*. Leipzig, 1932, pp. 172-174.
- FONTENAI (DE) : *Dictionnaire des artistes*. Paris, 1776.
- GINGUENÉ, in *Encyclopédie méthodique, Musique*, I. Paris, 1791, p. 300.
- KOOLE (AREND) : *Pietro Antonio Locatelli*. Amsterdam, 1949, pp. 46-48.
- LA BORDE : *Essai sur la musique*, III. Paris, 1780, p. 405.
- LE BLANC (HUBERT) : *Défense de la basse de viole*. Amsterdam, 1740, pp. 52, 53, 84, 117, 120, 141, 144.

- LE PILEUR D'APLIGNY : *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*. Paris, 1779.
- LUSTIG (JAKOB WILHELM) : *Rijk gestoffeerd verhal van de eigenlijke gestelheid der hedendaagsche Toonkunst*, etc. (traduction commentée de Burney, *The present state of music in Germany*, etc.). Groningen, 1786.
- MARPURG (FR. W.) : *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I, 1755, p. 466.
— *Traité de la fugue et du contrepoint*. Berlin, 1756.
- MASSON (PAUL-MARIE) : *L'Opéra de Rameau*. Paris, 1930, pp. 511 sq.
- MOSER (ANDREAS) : *Geschichte des Violinspiels*. Berlin, 1923, pp. 372-374.
- PHILIBERT (JAMBE-DE-FER) : *Epitome musical des tons, sons et accordz*, etc. Lyon, 1556.
- PINCHERLE (M.) : *La technique du violon chez les premiers sonatistes français*, in revue S.I.M., 1911.
- POUGIN (ARTHUR) : *Le violon*. Paris, 1924, pp. 188 à 218 (dans cet assez long chapitre l'auteur, qui avait consacré de longues années de sa vie à l'histoire du violon et des violonistes, affecte d'ignorer les travaux de la Laurencie, sauf un article de 1905, auquel il fait allusion à propos de l'assassinat de Leclair, dans une note qu'il commence en ces termes : « Un musicien amateur, M. de la Laurencie, qui s'est beaucoup occupé de cette affaire... » Mais il cite le volume de 1922 dans sa bibliographie, et il l'a très certainement lu et utilisé).
- ROZOI (DE) : *Épitaphe de M. Le Clair*, reproduite et critiquée in *Almanach des Muses*. Paris, 1766, p. 38.
- SCHERING (ARNOLD) : *Geschichte des Instrumentalkonzerts*. Leipzig, 1905, p. 167 (extrêmement sommaire : la réédition de 1927 ne tient pas compte des découvertes effectuées entre temps).
- SCHEURLEER (D. F.) : *Jean-Marie Leclair l'Aîné in Holland* (S.I.M.G., X), 1908-1909, pp. 259-262.
- SÉRÉ DE RIEUX : *Les dons des enfans de Latone*. Paris, 1734, p. 118.

- TRICOU (G.) : mentionné ici, bien qu'il n'ait rien publié sur Leclair, pour rappeler que les résultats de ses recherches d'archives à Lyon, généreusement mis à la disposition des historiens, ont apporté beaucoup de lumière sur la jeunesse de Leclair.
- VALLAS (LÉON) : *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*. Lyon, 1932, chap. XI (reprend et complète les éléments présentés dans *La musique à Lyon au XVIII^e siècle*, publ. par L. Vallas en 1908).
- VAN DER STRAETEN (E.) : *The History of the violin*, I. Londres, 1933, pp. 237-238.
- VAN OOSTERVELDT (W.) : *Van J.-M. Leclair*, in *Caecilia*. La Haye, 63^e année.
- VEINUS (ABRAHAM) : *The Concerto*. Londres, 1948, p. 44 : cité pour dissuader quiconque serait tenté d'y recourir au sujet de Leclair, expédié en quelques lignes dénuées de tout intérêt.
- VOGELEIS (MARTIN) : *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik in Elsass*. Strasbourg, 1911, p. 706.
- WALTHER (J. G.) : *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, 1732, art. *Clerc (le) oder Claire*.
- WASIELEWSKI (J. V.) : *Die Violine und ihre Meister*, 3^e éd. Leipzig, 1893, p. 315 (biographie inexacte, mais appréciation clairvoyante de l'œuvre).

DISCOGRAPHIE

Concerto pour violon et orchestre en *fa* maj., op. 7, n° 4 : Dominique Blot et *Ars Rediviva*, dir. Cl. Crussard (Gramo DB 5133-34). — Concerto pour flûte et orchestre : F. Caratgé et *Ars Rediviva*, dir. Cl. Crussard (Gramo W. 1519-20). — Sonate en *ré* maj. pour violon et clavecin : Licco Amar et G. Ramin (Polydor 19.871). — Sonate en *mi* min. pour flûte et clavecin : J.-P. Rampal et R. Veyron-Lacroix (BAM 91-92). — Sonate en *fa* maj. : violons D. Blot et Ed. Ortmans-Bach. violoncelle Y. Thibout, clavecin Cl. Crussard (Gramo DB 5107-08). — *Sicilienne* : *Ars Rediviva*, dir. Cl. Crussard (Gramo DB 5108). — *Tambourin* : violon J. Gautier, accp. piano (Odéon 166.118); violoncelle P. Fournier, piano T. Janopoulo (Gramo DA 4958). — Trio (1725) : flûte Blanquart, gambe Eva Heinitz, clavecin M. de Lacour (AS 48).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	7
I. — Le violon en France avant Leclair.....	9
II. — La vie	17
III. — L'œuvre	51
Le virtuose et sa technique.....	56
Le compositeur	71
La musique dramatique : Scylla et Glau- cus	105
IV. — L'influence de Leclair.....	117
BIBLIOGRAPHIE	127
DISCOGRAPHIE	131

A C H E V É
D'IMPRIMER



S U R L E S
P R E S S E S D' A U B I N
L I G U G É (V I E N N E)
L E 1 0 J U I L L E T
1 9 5 2

D. L., 3-1952. — Éditeur, n° 317. — Imprimeur, n° 851.
Imprimé en France.

LA COLOMBE

5, RUE ROUSSELET - PARIS VII^e

COLLECTION EUTERPE

DIRIGÉE PAR NORBERT DUFOURCQ

Déjà parus :

PAUL DUKAS *par* GEORGES FAVRE

CLAUDE DEBUSSY *par* GUY FERCHAULT

ALBERT ROUSSEL *par* ROBERT BERNARD

JEAN-PHILIPPE RAMEAU *par* JACQUES GARDIEN

CÉSAR FRANCK *par* NORBERT DUFOURCQ

RICHARD STRAUSS *par* CLAUDE ROSTAND

JEAN-BAPTISTE LULLY *par* EUGÈNE BORREL

FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC *par* J.-G. PROD'HOMME

SCHUMANN *par* ANDRÉ CŒUROY

BERLIOZ *par* JACQUES FESCHOTTE

Chacun de ces volumes : 280 fr.

PURCELL *par* SUZANNE DEMARQUEZ **350 fr.**

MESSAGER *par* MICHEL AUGÉ-LARIBÉ **550 fr.**

NORBERT DUFOURCQ

JEAN-SÉBASTIEN BACH

Un volume 14×22,5 : **525 fr.**

RENÉ DUMESNIL

LE RYTHME MUSICAL

Un volume 12×19 : **360 fr.**

GABRIEL FAURÉ

LETTRES INTIMES

présentées par PHILIPPE FAURÉ-FREMIET

Un volume 12×19 : **495 fr.**

JOSEPH SAMSON

MUSIQUE ET VIE INTÉRIEURE

Un volume 14×21 : **525 fr.**

AMÉDÉE PONCEAU

LA MUSIQUE ET L'ANGOISSE

Un volume 14×21 : **550 fr.**