

LE LIED FRANÇAIS

LES MÉLODIES

DE GABRIEL FAURÉ

Ce fut, il y a quelques années, un thème fort plausible d'humilier notre sécheresse devant le lyrisme ingénu de la race germanique. Tandis que notre soit musicale s'égarait des ondes douces de la romance aux flots aigres de la chanson, nos voisins révaient penchés sur le lied, lac profond nourri des sources de leur sol heureux. Peuple privilégié, chez qui la poésie et le chant conclurent dès les vieux temps de naïves accordailles ! L'âme même des *minnesinger*, toujours prête à de nouvelles incarnations, semblait renaître dans l'art d'un Schubert, d'un Schumann ou d'un Brahms. Et nous, quels noms pouvions-nous bien inscrire en regard de ces maîtres imposants et chers ! Il fallait en prendre notre parti : nous étions une nation plus discrète que lyrique, à jamais inapte au rêve, incapable d'éterniser les heures en des chants tristes ou joyeux.

Ces doléances, qui naguère ne furent pas sans justesse, sont en passe de perdre toute actualité. Voici que nous assistons chez nous à l'épanouissement imprévu de ce don que certains nous refusaient. L'histoire de la musique française présente peu d'épisodes plus curieux ; et l'on y trouverait matière à philosopher sans fin. Faut-il y voir le signe d'une crise de notre sensibilité ? Ne serait-ce pas plutôt, sous l'influence de la symphonie et du drame musical, le réveil d'un instinct qui sommeilla trop longtemps ? Laissons aux historiens futurs la recherche des causes, et retenons le fait : le lied autre singulièrement les meilleurs d'entre nos musiciens. Sur les bords de ce lac que l'on nous disait inaccessible, M. Saint-Saëns promena ses nostalgies d'Orient, et M. Massenet ses grâces expertes d'Occidental lassé. La muse d'Ernest Chausson aimait ces eaux pensives : elle y inclina longuement sa grave douceur ; celle de M. Henri Duparc y vint épancher une blessure mystérieuse. Une autre muse au trivial cortège troubla le recueillement du site, trop bruyante, étant de Montmartre. Et je vois des passants nouveaux, dignes de ces nobles rives : M. Charles Kœchlin, M. Charles Bordes, M. Debussy. Mais s'il en est un, parmi nos maîtres français, en qui se repose et médite le génie du lieu, c'est assurément M. Gabriel Fauré.

Le génie du « chant » est d'abord intimité, ou plutôt, comme disent les Allemands, *intériorité* (innigkeit). Sans cesse et doucement, il nous attire « ab exterioribus ad interiora ». Il fuit tout ce qui est public, sonnant et vain, et qui effleure l'esprit sans pénétrer à l'âme. Il est la voix

Du cœur qui se répand, plutôt qu'il ne s'élance,

et ses discrètes effusions sont d'un ami qui parle à son ami.

Or, dire ces choses, c'est définir, selon qu'on l'entendra, les mélodies de Schumann ou celles de M. Fauré. Tous deux sont éminemment les poètes des heures intimes. La *Bonne Chanson* non plus que *Dichterliebe* ne fut destinée au concert. Deux ou trois autour d'un piano, c'est assez pour jouir de cette musique confidentielle, à qui ses exécutants suffisent. Schumann a-t-il rien écrit de plus enveloppant, de plus « rêvé » que *Le Secret*, *Nocturne*, *En Sourdine*, *La Lune blanche...* (*Bonne Chanson*), de plus concentré que *Soir* ou *Le Parfum impérissable* ? Chacun de ces lieder est une quintessence de lyrisme, un arôme pénétrant et riche que notre lente délectation ne parvient pas à épuiser.

N'allez pas croire là-dessus que la personnalité de M. Fauré tiende en cette formule, assez inexacte pour plaire aux esprits simplistes : le Schumann français. A peine est-ce une étiquette, nullement une définition. Ces deux maîtres, nés pour le lied, sont des « intimistes » : voilà qui est entendu. Mais, ce point admis, tout diffère entre eux. Ni leurs âmes, ni leurs musiques n'ont le même timbre ; et l'un ne peut donner l'idée de l'autre. L'art de Schumann s'inspire du *volkslied* ; celui de M. Fauré est l'interprète raffiné d'une poésie fort distante de la chanson populaire. Aussi le lyrisme schumannien est-il plus spontané et proche de la nature, plus enclin aux abandons de la familiarité ou de la passion. La musique de M. Fauré garde dans la passion même une grâce secrète, et comme une décence patricienne. Elle ne jette point de cris, et sait pleurer avec atticisme. Elle porte témoignage d'une race profondément cultivée, en qui la discipline sociale est depuis de longs siècles héréditaire.

Le génie du lied est encore intuition sympathique de la poésie, et faculté d'en transmettre les plus délicates vibrations. M. Fauré est en cela l'égal des maîtres allemands ; parmi les musiciens français, il nous apparaît hors de pair. Comme l'*Intermezzo* de H. Heine reste inséparable de la musique de Schumann, ainsi désor-

mais il n'est plus en nous de redire *Clair de lune* ou *Green* de Verlaine sans qu' aussitôt les mélodies de M. Fauré se lèvent d'entre les strophes. Rien ici n'est plus significatif que le choix des poètes. M. Fauré n'a pas du premier coup trouvé les siens : leur œuvre était encore à naître, et je crois discerner que son instinct les appela longtemps. Lorsqu'il commença d'écrire, la dure plastique parnassienne triomphait. Il est curieux de le voir en quête du sentiment élégiaque, interrogeant tour à tour Hugo, Théophile Gautier, puis M. Sully Prudhomme et Armand Silvestre. Plus proche, Baudelaire lui offrit ses nostalgies d'automne et son idéalisme sensuel ; Leconte de Lisle lui fit respirer les roses de Saadi. Ainsi M. Fauré, sans cesse enrichissant son art, allait parmi les poètes à la découverte de lui-même. Enfin, son vœu secret rencontra Verlaine — non le pénitent (1) ou le « mauvais garçon », le Gestas ou le Choulettié de M. France, mais l'amoureux naïf et subtil de la *Bonne Chanson*, le chanteur lunaire des *Fêtes Galantes*, et le rusé mélodiste des *Romances sans paroles*. Cette exquise mobilité d'âme, cette délicatesse qui sur toutes choses aime la nuance,

« Pas la couleur, rien que la nuance »

cette grâce un peu triste, cette mélancolie parée d'une svelte élégance à la Watteau, tout cela, M. Fauré le portait en lui. Il le reconnut en Verlaine. Et les chants qu'il trouva pour les poèmes du « pauvre Lélian » furent la voix même de sa propre sensibilité. Ils ont de quoi décourager à jamais tout autre interprète.

Un peu plus tard, une affinité l'attira vers Albert Samain, si séduisant par sa langueur sompueuse, et la fièvre de son âme recluse « où vit le goût secret des pleurs ». Comme lui, M. Fauré montre une maîtrise spéciale dans les « transpositions d'art ». Il excelle à interioriser et à traduire musicalement des impressions fort étrangères au sens musical. A-t-on remarqué qu'il est, en maint endroit, clair-obscuriste prestigieux ? Dans *Soir*, sur ce vers :

« Vois : le dernier rayon agonise à tes bagues »

l'harmonie s'éclaire peu à peu d'une blême lueur, reflet fuyant du crépuscule. Plus loin, au délicieux passage :

« Mets sur mon front tes mains fraîches
[comme une eau pure] »

(1) Un seul lied de M. Fauré est tiré de *Sagesse : En prison*.

une sorte d'allusion enharmonique nous rend physiquement présente cette fraîcheur soudaine. D'autres sensations encore sont ailleurs suggérées avec un étrange bonheur. La modulation si hardie qui termine chaque période du *Parfum impérissable* s'épand, capiteuse et chaude,

Comme un parfum dissous parmi des tiédeurs [closes].

M. Fauré a chanté avec prédilection la rose, toutes les roses : celles d'Ispahan et celles de Bengale, et les roses encore du jardin d'Anacréon. Il a célébré la « fleur de Kypri » en hellène un peu troublé des souffles de Syrie, en ingénieux citharède de la cour des Ptolémées. Cette aptitude singulière à traduire les sensations devait le conduire tôt ou tard vers les poètes « artistes », comme son sentiment du lyrisme intime lui avait désigné les dégénérés.

Est-il nécessaire, après cela, d'affirmer que les paraphrases musicales de M. Fauré tendent à serrer toujours de plus près le texte littéraire ? Cette fidélité croissante apparaît à feuilleter seulement, selon l'ordre des temps, le recueil de ses mélodies. On y voit la symétrie strophique des plus anciennes s'assouplir peu à peu, évoluer par degrés vers une vie plus libre et une structure plus complexe, aboutir enfin à la merveilleuse ductilité des œuvres récentes. Quel chemin parcouru entre le *Papillon* et la *Fleur* et la *Bonne Chanson*, en passant par *Nell* et le *Poème d'un Jour* ! C'est la voie suivie par la musique française elle-même pendant les trente dernières années.

Une telle recherche de précision atteste une haute conscience d'artiste : elle implique un constant désir de renouvellement. D'autres musiciens répètent sans lassitude la formule où ils excellèrent : M. Fauré a cette coquetterie de briser le moule qui lui servit une fois. Il ignore les facilités du poncif, et son œuvre est admirable par la variété de la forme. La couleur n'y est pas moins diverse. Ces lieder semblent être faits de matières différentes. Vous en verrez de précieux, comme les *Roses d'Ispahan*, cette écharpe soyeuse et chatoyante ; il y en a, comme *Spleen*, de ternes à dessein, et d'un tissu volontairement pauvre et grisâtre ; certains sont d'une molle ampleur ; d'autres montrent une gracilité brève. Plusieurs, tels que *Les Présents*, *Soir*, *Le Parfum impérissable*, laissent jouer en leur transparence des feux de gemmes ou des irisations de cristaux. Et *Le Secret* n'est qu'un souffle pur.

Ce n'est pas qu'il n'y ait entre quelques-unes de ces mélodies des affinités : on pour-

rait s'ingénier à les grouper en familles. Regardez-les de plus près : celles qui se ressemblent furent inspirées par des poèmes analogues. D'ailleurs, dans un même parti-pris, que de nuances diverses ! *Mandoline* et *Clair de Lune* sont deux scènes sous la feuillée nocturne d'un parc Watteau : mais l'une sourit et l'autre rêve. Chacun de ces lieder est vraiment une création distincte, un paysage qui a son climat, son ciel, ses eaux et ses fleurs.

N'est-ce pas la meilleure preuve que le lied de M. Fauré jaillit « de l'ensemble des poèmes plutôt que de leurs détails », et, comme l'a dit fort justement M. H. Gauthier-Villars, « demeure une synthèse musicale (1) » ? Il est toujours malaisé de pénétrer les secrets de l'invention artistique. Pourtant, à lire ces mélodies, on se croit assuré que leur auteur, avant de songer à l'expression d'aucune particularité, laisse d'abord s'établir en lui l'atmosphère et comme l'« enveloppe » de son œuvre. Parler, comme quelqu'un l'a fait, de « pointillé » et de « hachures », c'est n'avoir pas senti l'unité vivante qui est un des charmes de ces compositions. On y reconnaît à chaque ligne la marque du maître qui écrivit la *Sonate* pour piano et violon et les deux *Quatuors*, ces merveilles de souple logique et d'élégante structure. Ici, le principe d'unité réside dans un rythme continu, d'une valeur expressive ou « pittoresque », suggestion directe du poème : tel celui des *Berceaux*, à la fois berceement et roulis, ou celui du *Pays des Rêves*, rythme de barcarolle allégé, nu et limpide, où s'égouttent à temps égaux de cristallins arpegges. Ailleurs, c'est une formule harmonique ou mélodique confiée à l'accompagnement : je citerai le glas de l'*Absent*, la plainte syncopée et pesante à la basse d'*Automne*, le lamento obstiné des *Larmes*, le grêle clapotis de la pluie dans *Spleen*, le trait ascendant qui scande de volupté noble les strophes de la *Rose*. Plus rarement, un dessin ininterrompu circule à travers tout le développement : le chef-d'œuvre en ce genre (et l'un des chefs-d'œuvre du lied français) est *Clair de Lune*. Tandis que le madrigal effeuille sa grâce mélancolique, les gestes lents d'un menuet, sous les hauts arbres baignés de cendre bleue, mêlent les couples charmants et désabusés qui vont et viennent comme en rêve.

Sur ces fonds disposés avec un tact parfait de musicien lettré court la ligne sinueuse de la voix. Pour qui est sensible à la justesse de la déclamation, les lieder de

(1) Préface de *La Musique de Chambre*, 6^e recueil (année 1898).

M. Fauré sont un pur délice. Son instinct, très délicat dès l'origine, devait atteindre bientôt à une sûreté à peu près infaillible. La *Chanson du Pêcheur* (op. 4) saisit déjà par l'intensité de l'accent pathétique ; les inflexions de *Chant d'Automne* (op. 5) égalent l'angoisse mystérieuse dont vibre le poème ; en sa forme de récitatif dialogué, l'*Absent* (op. 5) est d'une poignante concision. Dans *Après un Rêve* (op. 7), le retour d'un double triolet, qui passerait tout d'abord pour une simple fioriture, une volute à l'italienne, rend singulièrement l'obsession d'une pensée enchaînée dans le cercle d'un souvenir. Désormais, ce bonheur d'adaptation sera constant. A des textes plus subtils répond un art plus complexe ; la mélodie s'affine comme tout le reste, et sa courbe s'assouplit à souhait, servie par une merveilleuse mobilité tonale, qui sait glisser sans perdre l'équilibre. Dans le second recueil, les 5 mélodies de l'op. 58 (dites parfois les « Vénitiennes »), la *Bonne Chanson*, chaque page mériterait un commentaire. Pourquoi faut-il choisir ? Je ne retiendrai que deux exemples — *Mandoline* est l'esprit même. Quelle trouvaille que cette vocalisée susurrée, frisson de brise parmi « les ramures chanteuses » ou cajolerie ironique et galante insinuée avec un sourire ! Et de quelle espiègle adresse la voix raille, en les désignant, l'« éternel Clitandre » et ce langoureux Damis ! — *Green*, c'est la tendresse adolescente, qui passe en un clin d'œil par toutes les nuances d'un ciel d'avril. Sur l'entrée :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches.

ce n'est d'abord que grâce preste et gentillesse de page. Mais écoutez :

Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.

En trois mesures, par d'agiles inflexions, l'accent s'élève à la tendresse ingénue, qui tour à tour se fait suppliante, rêveuse, câline, un instant vibre de passion, puis s'apaise et se repose enfin dans une candeur confiante et bercée.

Je laisse à des techniciens plus doctes le soin d'étudier l'art de la modulation chez M. Fauré, et ses procédés harmoniques sur lesquels furent épuisées les épithètes fuyantes et les métaphores féminines. Ces sortes d'analyses ne se peuvent faire utilement que le texte en main. Au demeurant, j'ai hâte d'arriver à l'œuvre en qui se résument les dons les plus précieux du maître — scandale, m'assure-t-on, pour les tièdes, enchantement des vrais fidèles : la *Bonne Chanson*. Le jour où l'inspiration lui vint de

traiter en cycle, à l'instar des « liederkreise » de Schumann, le charmant recueil de Verlaine, il se pourrait qu'il eût conçu l'idée de son chef-d'œuvre. Les *Vénitiennes* déjà étaient un « cercle de chants », mais lié d'un fil intermittent (1). Dans la *Bonne Chanson*, au contraire, l'emploi libre et souple, mais continu, de quelques thèmes, donne à l'ensemble une rigoureuse unité. Comme pour témoigner que sa manière nouvelle n'est point un accident, mais le terme naturel où il tendait, M. Fauré a littéralement emprunté l'un de ces thèmes (qui apparaît pour la première fois dans le n° 3 de la *Bonne Chanson*) à une de ses plus anciennes mélodies, *Lydia* (op. 4). Ainsi qu'à l'orchestre d'un drame lyrique, ces motifs vivent et évoluent, se colorent de changeants reflets, s'associent curieusement, s'unissent enfin dans une conclusion synthétique. La partie de piano en reçoit un exceptionnel intérêt : c'est un voile riche et léger où s'entrelacent, sans l'alourdir, les arabesques de la polyphonie. Si élégante qu'en soit l'écriture pianistique, à tout instant cet « accompagnement » fait allusion aux timbres de l'orchestre. La beauté de matière de ces lieder est incomparable : c'est ici qu'il faut chercher les plus fugaces modulations, les plus audacieuses ellipses musicales, les enharmonies les plus rares. La déclamation atteint au dernier degré de précise justesse. Le moindre souffle de sentiment l'agite de frissons légers, pareils aux jeux des brises sur une eau calme. Ici plus souvent qu'ailleurs, assuré de l'unité que le rappel des thèmes confère à son œuvre, M. Fauré peut réaliser l'expression musicale du « mot ». A cet égard, la mélodie *Une Sainte* (dont le poème commandait ce procédé) est d'une ingéniosité charmante.

Mais ce raffinement du détail n'exclut, à l'occasion, ni l'ampleur, ni l'élan lyrique. — M. Fauré n'a peut-être pas dessiné de phrase d'un plus spacieux déploiement que l'admirable période qui commence à : *Isolés dans l'amour...* » (*Bonne Chanson*, n° 8). Quelle expansion, quelle fraîcheur jeune dans toute la deuxième mélodie *Puisque l'aube grandit...*, qui semble palpiter d'un espoir timide encore ! Dans l'avant-dernier lied :

Donc ce sera par un clair jour d'été.

dès les premières notes quel geste vainqueur dressé en pleine lumière ! comme cela éclate de joie triomphante ! Puis, après

Le ciel tout bleu comme une haute tente.

(1) *Mandoline* et *A Clymène* restent en dehors du cycle.

quel soudain et vaste élargissement, obtenu par une simple marche contraire de la basse et du chant ! Mais voici que la fête s'éteint dans l'ombre douce. La fièvre de l'attente s'apaise en une molle dégradation rythmique ; des violoncelles, dirait-on, s'élève une voix, qui est la mélodie même de l'aveu, mais alanguie et comme pénétrée de nuit ; et le lied s'achève et se fond en un bref épithalame, délicieux de suavité insinuante et de recueillement dans le bonheur.

Toutes les mélodies de la *Bonne Chanson* font admirer en M. Fauré un art, qui lui est propre, de bien finir. A parler précisément, elles n'ont pas (sauf la dernière) de « conclusion » : je veux dire que leur fin n'est pas close. C'est une porte ouverte, une invitation à rêver plus avant. Il y en a qui s'évanouissent et s'évaporent lentement dans le silence (*La Lune blanche...*) D'autres s'agrandissent et s'exaltent. On a déjà signalé ici même (1) la merveilleuse « déclaration » qui termine : *J'ai presque peur...*, lancée d'abord d'un élan passionné, puis reprise de plus près, chuchotée en un ardent murmure. Aux dernières mesures de l'aubade : *Avant que tu ne t'en ailles*, toute emplie des rumeurs et des flottantes brumes d'avant le jour, le soleil levant jette sa fanfare éclatante. Je ne sais si je ne suis encore plus touché de la fin du 4^e lied (*J'allais par des chemins perfides*). Sur le mot *joie*, tout animé vraiment d'une liesse enfantine, un trait monte et frémit, échelle d'or, ascension bienheureuse qui va se perdre et se reposer dans la lumière.

Mais je sens combien est décevante la tâche de traduire péniblement en paroles ces « correspondances » ténues. Je ne l'ai tentée que pour le plaisir de vivre plus intimement avec des œuvres exquises, et de leur gagner peut-être de nouveaux amis. Toute musique échappe, par essence, aux interprétations verbales : celle de M. Fauré plus que d'autres sans doute. Cette rêveuse a le charme qui retient et ne se laisse pas saisir : elle est la grâce. Mais ce n'est point la grâce ignorante et vague d'une barbare. Une force secrète habite en ces formes onduleuses ; un rythme caché en règle les attitudes et les rend dociles aux lois d'une souple sagesse. Ses caprices même et ses langueurs ont un geste harmonieux. Elle n'a pas en vain respiré la souriante noblesse de l'air de France. Jean Racine et André Chénier l'eussent reconnue : car c'est une sœur moderne de Bérénice et de Myrto.

L. AGUETTANT.

(1) P. Ladmirault, *La Bonne Chanson* : *Courrier Musical*, 3^e année, n° 13.

CHRONIQUE MUSICALE

TITANIA

Drame musical de MM. Louis Gallet
et André Corneau

Musique de Georges Hue

C'est un conte de fée.

Il y avait une fois un poète, Yann le Rimeur à qui les amours humaines ne suffisaient pas, parce qu'elles sont éphémères et vulgaires, et qui rêvait de tendresses éternelles dans un monde idéal de jeunesse et de printemps. En vain sa petite amie d'enfance, la jolie Hermine, qu'il aimait pourtant, voulait le retenir au foyer natal par la douceur de son affection, il n'écoutait plus la voix des souvenirs, son âme était tout entière à ses beaux songes. Un soir il s'endormit sous le chêne des fées et voici que lui apparut Titania, grande coureuse d'aventures terrestres, à qui ne déplaisait pas cette nouvelle trahison à son époux Obéron. Yann tendit les bras vers elle et elle accepta son amour. Mais Titania ne pouvait l'aimer sur la terre. Il fallait qu'il consentît à la suivre dans les régions éthérées. Vous pensez si notre poète eut besoin qu'on le lui proposât deux fois. Il prit son billet pour le voyage aérien et pour l'éternité et aussitôt un coursier blanc, qui, à l'Opéra-comique, a le tort de demeurer immobile, enleva le mortel et la fée vers les nues.

C'était là qu'habitait Obéron, l'époux de l'infidèle Titania, d'ailleurs non moins volage qu'elle, et qui coulait doucement les heures en regardant danser les fées, en respirant des fleurs, en caressant de fort jolies personnes qu'un nuage habillait. Il avait même le vilain défaut de boire seul, sans doute pour se consoler des fredaines de son épouse. Cette nouvelle aventure l'aurait encore laissé indifférent, si son fils Robin, un lutin espiègle, n'était venu réveiller sa jalousie en lui apprenant qu'on jasait en bas de son humeur complaisante et qu'on commençait à rire de son indifférence. « Ah c'est ainsi ! dit le mari trompé. Eh bien ! vous allez voir de quel bois je me chauffe ! ». Il aurait pu dire : *Je me coiffe*. Mais quoiqu'un peu prince d'opérette, il n'en avait pas le langage. Aussi quand Titania arriva avec son bel amant (drôle de manière de cacher ses folies que de venir les abriter sous le nuage conjugal !), Obéron, dans un accès de fureur tardive, ordonna que sa femme et Yann fussent à jamais séparés et renvoya le pauvre rimeur sur la terre où il apprendrait à ses dépens ce qu'il en coûtait de suivre les fées.

Lorsqu'après sa chute du ciel Yann se réveilla, il était sous le chêne des fées. Mais le chêne n'avait plus de feuilles, la terre était glacée et la neige tombait. C'était l'hiver et